





SOUS LE HAUT PATRONAGE
DE LEURS MAJESTÉS LE ROI ET LA REINE

SOUS LE HAUT PATRONAGE
DE SA MAJESTÉ LE ROI DES PAYS-BAS

FONDS MERCATOR - BOZAR BOOKS

theo van doesburg



une nouvelle expression de la vie, de l'art et de la technologie

Theo van Doesburg.
Une nouvelle expression de la vie, de l'art et de la technologie



Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (BOZAR)
Direction générale et artistique : Paul Dujardin

26 février - 29 mai 2016



Commissariat de l'exposition et direction scientifique de l'ouvrage :
Gladys C. Fabre



TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---------------------------------|-----|
| I. Mouvement De Stijl 1917-1922 | 31 |
| II. Dada | 77 |
| III. Cinéma abstrait | 115 |
| IV. Un réseau cosmopolite | 133 |
| V. Mouvement De Stijl 1923-1928 | 167 |
| VI. Art Concret | 227 |
| Chronologie | 245 |

Préfaces 8

Le style c'est l'homme 13
GLADYS C. FABRE

Theo van Doesburg et Dada 65
MARGUERITE TUIJN

Derrière la terrasse 109
K. SCHIPPERS

De Stijl et la Belgique 159
IWAN STRAUVEN ET PAUL DUJARDIN

Le désir d'un espace « habité » 217
EVERT VAN STRAATEN

La bataille pour un nouveau style 257
THEO VAN DOESBURG

Bibliographie sélective 263

La culture est faite pour être partagée et vécue. J'en ai moi-même fait l'expérience lorsque j'étudiais aux Pays-Bas. J'y ai rencontré des étudiants et des professeurs sur ce mode direct qui nous déconcerte si souvent. Les Néerlandais sont fidèles à leur image, libérés et provocants.

Les relations entre les Pays-Bas et la Belgique sont séculaires. C'est toute une histoire que nous partageons. Le lien avec la Flandre est en raison de la langue commune évident et profond. Mais pour les francophones non plus, la culture néerlandaise n'est pas étrangère.

Ce côté direct caractérise aussi l'œuvre de beaucoup de créateurs néerlandais. Ils vont droit au but, sans complexe, portés par une ferme conviction. Theo van Doesburg était l'un de ces artistes. Fortement engagé, il voulait à travers son art rapprocher les hommes. Il a tissé des liens entre art, technique et sciences, préfigurant ainsi l'Europe créative d'aujourd'hui.

L'artistique et l'industriel se rejoignent comme naturellement dans son œuvre. En imagination, Van Doesburg voyait aussi le vocabulaire innovant de De Stijl s'exprimer dans des « ponts d'acier, des locomotives, des autos, des télescopes, des hangars à avions, des funiculaires, des gratte-ciels et des jouets ».

Après la Première Guerre mondiale, le nouveau style créerait une société neuve, harmonieuse. Une démarche remarquable dans une période qui prônait l'autonomie de l'artiste. Aujourd'hui encore, ce dernier est souvent considéré comme étranger au monde alors qu'il défend précisément des utopies qui ne tardent pas à devenir réalité.

Pour réaliser le rêve de De Stijl, Van Doesburg a également porté son message en Belgique. Anvers et Bruxelles ont été les premières villes visitées pendant sa tournée européenne. L'écho de ses idées et l'influence de Theo van Doesburg dans notre pays n'ont pas été minces, à en croire le nombre d'artistes belges représentés dans l'exposition.

Theo van Doesburg : une nouvelle expression de la vie, de l'art et de la technologie se déroule dans le cadre de la Présidence néerlandaise du Conseil de l'Union européenne. Le programme culturel de cette Présidence a reçu comme thème « Europe by People. The Future of Everyday Living ». Le EU Creative Challenge Call a appelé les jeunes générations – parmi lesquelles des designers, des penseurs, des scientifiques, des musiciens, des écrivains, etc. – à aider au façonnement de l'Europe.

Dans ce cadre, le dialogue, la diversité et la vigueur du processus créatif sont les maîtres mots. Il y a un petit siècle, Theo van Doesburg montrait le chemin à suivre.

Charles Michel

Premier ministre de Belgique

Collaborer et jeter des ponts

Theo van Doesburg (1883–1931) était un artiste néerlandais multiple et influent, actif non seulement comme peintre, mais aussi comme écrivain, typographe, designer d'intérieur et architecte. Van Doesburg regardait au-delà des frontières, au sens propre comme au sens figuré. Son œuvre en témoigne. Combinant volontiers diverses disciplines et formes d'art, il a eu en son temps une grosse influence sur l'évolution de l'art abstrait. Il a ainsi fondé avec Mondrian le mouvement artistique De Stijl. Ses voyages à travers l'Europe lui ont permis de développer un style novateur qu'il a appliqué dans des peintures, des bâtiments, des vêtements, du mobilier et des intérieurs.

L'œuvre de Theo van Doesburg cadre à merveille avec le programme « Europe by People », organisé en marge de la Présidence néerlandaise du Conseil de l'Union européenne. Dans l'une comme dans l'autre, la collaboration et les liens entre disciplines sont centraux. L'accent est mis sur des créateurs qui font preuve dans leur travail d'une implication sociale directe, un trait typique de Theo van Doesburg.

La force des Pays-Bas réside dans son goût pour l'innovation et la création, dans sa capacité à collaborer, à jeter des ponts et à entreprendre. En ce sens, l'œuvre de Theo van Doesburg s'inscrit dans une magnifique tradition néerlandaise. Il paraissait donc logique et judicieux d'organiser dans le cadre de la Présidence néerlandaise du Conseil de l'Union européenne une exposition sur la vie et l'œuvre de cet artiste talentueux au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (BOZAR).

C'est avec un grand plaisir et une fierté légitime que je souhaite aux visiteurs de l'exposition et aux lecteurs de ce catalogue une expérience aussi agréable qu'enrichissante en compagnie de Theo van Doesburg et de son « regard neuf sur la vie, l'art et la technologie ».

Mark Rutte

Ministre-président des Pays-Bas

L'avant-garde au-delà des frontières

Theo Van Doesburg et ses camarades de combat de De Stijl, du Bauhaus, de Dada et d'autres groupes d'avant-garde apparus après la Première Guerre mondiale trouvent dans les salles du Palais des Beaux-Arts (BOZAR) un cadre plus qu'approprié. Les œuvres présentées et le bâtiment où elles sont hébergées un petit siècle après leur création relèvent en effet d'un même esprit. L'idée de bâtir à Bruxelles une maison où tous les arts puissent être exposés remonte à avant le conflit (même si finalement, le Palais des Beaux-Arts n'ouvrira ses portes qu'en 1928). Musique, art figuratif, design, film, théâtre, danse, littérature et architecture se rencontrent à l'intérieur du chef-d'œuvre art déco de Victor Horta et donnent corps au *Gesamtkunstwerk* auquel Theo Van Doesburg aspire tant lui aussi.

Theo van Doesburg : une nouvelle expression de la vie, de l'art et de la technologie s'inscrit parfaitement dans l'approche interdisciplinaire que BOZAR pratique aujourd'hui. Le mouvement De Stijl ouvre de nouvelles possibilités créatives en supprimant les limites entre disciplines. En 1924, l'interaction entre peinture et film, architecture et design inspire à Van Doesburg un style plus dynamique – l'élémentarisme – qu'il traduit également en trois dimensions, par exemple au ciné-dancing de l'Aubette à Strasbourg, un projet réalisé conjointement avec le couple Arp. Van Doesburg réunit des gens de différentes disciplines. Ce faisant, il ignore les frontières entre des États-nations qui viennent encore de se livrer une guerre à échelle mondiale. En 1920, la mentalité des Pays-Bas, restés neutres, est devenue trop étriquée pour lui. Il sait qu'une meilleure collaboration par-delà les frontières peut mener à une meilleure entente.

Dans sa vision, les arts ne sont pas non plus autonomes. L'art peut réellement sauver le monde, mais à condition d'ouvrir ses portes toutes grandes à d'autres univers. Van Doesburg milite pour un style international, une nouvelle ère et un homme meilleur. Il se passionne aussi pour les innovations technologiques et scientifiques, notamment la théorie de la relativité d'Einstein. Les échanges entre art, technologie et science sont à l'époque franchement visionnaires. Aujourd'hui, la création de telles interactions constitue l'un des principaux axes de la vision de BOZAR. De nombreux artistes hybrides travaillent au sein d'équipes interdisciplinaires qui abolissent les frontières entre les sciences – tant exactes qu'humaines – et l'art, proposant ainsi une nouvelle manière de vivre (ensemble).

Theo van Doesburg est un avant-gardiste dans l'âme. C'est un homme de manifestes, de pamphlets, de conférences, de fraternité et de querelles internes. Un créateur de réseau qui rallie à son projet de style international de nombreux Belges comme Georges Vantongerloo, Marthe Donas, Karel Maes, Huib Hoste, Jozef Peeters, Victor Servranckx, Pierre-Louis Flouquet, Huib Hoste et Victor Bourgeois. Mieux que cela, il donne en mars 1920 une enthousiasmante conférence dans l'ancien Centre d'Art du Coudenberg, à quelques mètres de l'endroit où Victor Horta construira le Palais des Beaux-Arts. Le lien entre le lieu et l'exposition pourrait-il être plus étroit ? L'exposition et le catalogue qui l'accompagnent attachent une importance particulière à ces connexions belges.

Theo van Doesburg : une nouvelle expression de la vie, de l'art et de la technologie donne avec *Daniel Buren. Une fresque* le coup d'envoi d'une série d'expositions qui exploreront à BOZAR la signification et l'héritage de l'avant-garde. *The Power of the Avant-garde* fait dialoguer d'influents artistes contemporains avec l'avant-garde qui a immédiatement précédé et suivi la Première Guerre mondiale, depuis les précurseurs comme Ensor et Munch jusqu'au Bauhaus, où Van Doesburg était influent, en passant par les futuristes, les expressionnistes, les dadaïstes et les constructivistes. *Art en Europe 1945-1968. L'avenir sous nos yeux* réunit les néo-avant-gardes d'Europe de l'Ouest et de l'Est afin de montrer combien les artistes ont évolué de façon similaire de part et d'autres du rideau de fer. Enfin, le mouvement Gutaï, apparu au Japon en 1954, et les sculptures de Pablo Picasso seront également au programme de BOZAR en 2016.

Pour son soutien à ce projet, le Palais des Beaux-Arts témoigne toute sa reconnaissance à Monsieur Didier Reynders, Vice-Premier Ministre et Ministre des Affaires étrangères et européennes de Belgique. Le Palais exprime sa plus profonde gratitude à S.E.M. Chris Hoornaert, Ambassadeur de Belgique aux Pays-Bas. Nous remercions également S.E.M. Henne Schuwer, ancien Ambassadeur des Pays-Bas en Belgique et S.E.M. Maryem van den Heuvel, Ambassadeur des Pays-Bas en Belgique pour leur aide indispensable dans la réalisation de cette exposition.

Ce projet s'inscrivant dans le cadre de la Présidence néerlandaise du Conseil de l'Union européenne, nous tenons à remercier Marjo van Schaik, intendante du programme Arts and Design EU2016.

Comment remercier suffisamment Madame Gladys C. Fabre, commissaire de cette exposition, pour l'intelligence de sa conception, sa liberté d'esprit et son généreux dévouement ?

Nous remercions profondément les musées hollandais dont le soutien indéfectible a rendu possible ce projet ambitieux. Merci, donc, au Stedelijk Museum d'Amsterdam, au Museum Lakenhal à Leiden, au Centraal Museum à Utrecht, au Van Abbemuseum à Eindhoven, Het Nieuwe Instituut à Rotterdam, au Museum Belvédère à Heerenveen, au Museum Drachten et au RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis. Sans leur foi accordée à ce projet, cette exposition n'aurait pas eu lieu. Les nombreux collectionneurs privés qui nous ont accordé leur confiance ont également toute notre gratitude, au même titre que les galeries, et en particulier la Galerie Berinson, la Galerie Gmurzynska et la Galerie Roberto Polo.

Nos remerciements vont bien sûr aussi à l'équipe de BOZAR EXPO sous la direction de Sophie Lauwers, et en particulier à Ann Geeraerts qui a assuré avec brio la coordination de cette exposition, avec l'assistance de Carlos González Íscar, à Vera Kotaji qui a coordonné la publication de ce catalogue avec l'équipe du Fonds Mercator, à Jurgen Persijn et Asli Cicek qui ont réalisé la scénographie. Merci enfin à l'équipe de BOZAR TECHNICS.

Étienne Davignon

Président du Conseil d'administration du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (BOZAR)

Paul Dujardin

Directeur général du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (BOZAR)

Sophie Lauwers

Directrice des expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (BOZAR)



Fig.1 Theo van Doesburg en tant que I.K. Bonset, *JE SUIS CONTRE TOUT ET TOUS*.
I.K. BONSET ET DADA, 1921. RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis.

Le style c'est l'homme

On croit que le style est une façon compliquée de dire des choses simples, alors que c'est une façon simple de dire des choses compliquées.

– JEAN COCTEAU

Ce titre provocateur au regard des objectifs universalistes du mouvement hollandais De Stijl a le mérite de permettre de dresser un portrait de Theo van Doesburg, ce théoricien, propagandiste et directeur de la revue *De Stijl*, créateur tous azimuts : peintre, architecte, poète, *performer*, graphiste. À première vue en contradiction avec l'anti-individualisme théorique de Van Doesburg, cet intitulé s'accorde avec l'originalité de sa démarche esthétique. Ses créations émergent à partir de perpétuelles remises en question, oppositions et contradictions. Elles déconstruisent les normes et les fondements passés pour en inventer de nouveaux, cherchant un ordre éthique ou esthétique à partir du désordre de la vie ou bien surgissant de la confrontation des disciplines et des nouvelles données de la science.

En ajoutant un H majuscule à « homme », ce titre peut aussi s'adapter au néoplasticisme, « essence » et fer de lance du mouvement De Stijl jusqu'en 1925-1926. Dans *Dialogue sur la Nouvelle Plastique* (1919), Piet Mondrian explique que « c'est l'esprit qui fait l'homme *homme*. Mais le devoir de l'art est d'exprimer le *super* humain »¹.

Toutefois, on peut s'interroger sur les présupposés d'harmonie et d'équilibre constant attachés à l'Univers, à cet Homme abstrait : partie du grand Tout, dépouillé de tout individualisme, auquel aurait accès l'intuition. En conséquence, on peut se demander si De Stijl, comme tout style, même collectif – où l'on

reconnaît malgré tout la participation de chacun – ne serait finalement pas l'expression distinctive d'un désir de totalité comblant un manque existentiel. Autrement dit, ce seraient le déni de la mort et le désir de transcendance qui seraient universels tandis que les diverses philosophies, religions, idéologies sociales ou politiques et les œuvres d'art qui en résultent, demeureraient en quelque sorte singulières, fruits d'une culture, d'une « collectivité » voire d'un individu dans un moment de l'histoire. C'est ce que donnent à voir les diverses propositions d'art total, du mouvement De Stijl et de tous les « ismes », élaborées au lendemain de la Première Guerre mondiale. Au-delà des motivations philosophiques, éthiques, idéologiques ou inconscientes qui incitent Van Doesburg à créer, c'est son aptitude à donner forme à une « attitude » qui est attachante, originale et même prémonitoire de l'avenir de l'art.

Beaucoup d'historiens ont insisté sur une forme de dédoublement de la personnalité chez Van Doesburg, qui substitue à son nom d'état civil Küppers celui de Doesburg, nom de son père biologique², qui utilise des pseudonymes, Aldo Camini pour ses écrits philosophiques ou Bonset pour sa poésie lettriste dadaïste. Ils y ont vu une « contre-vie »³ ou la face cachée – tel que le dépeint son autoportrait photographique se présentant vu de dos avec l'inscription « *JE SUIS CONTRE TOUT ET TOUS-I-K-BONSET-DADA* » (fig. 1) – de sa personnalité officielle. Cette dernière prônait en effet un idéal de clarté et de rationalité, une volonté de créer un nouveau monde, un nouvel art et une nouvelle vie pour tous. Loin de voir une dichotomie entre ces deux approches, qui donnerait raison à François Morellet⁴ lorsqu'il intitule son essai *Dr De Stijl and Mr Bonset*, je l'interprète comme une gestion vitaliste,

intelligente et créative de soi. Chez Van Doesburg, l'interactivité ou la conjugaison des contraires ne débouchent pas sur une synthèse mais sur une dynamique aussi bien existentielle qu'artistique.

Au cours de son parcours, Van Doesburg n'a eu de cesse de détruire successivement ces « Tout », c'est-à-dire ses points d'appui, ses « béquilles », comme il les appelle lui-même⁵, pour reconstruire et progresser en toute autonomie. Ainsi, avec l'élémentarisme, il en viendra à contester le néoplasticisme inauguré par son ami Mondrian, tandis qu'en 1926, il proclame « la fin de l'art »⁶ et la fin des « ismes », bannissant les grands prêtres de l'art pour laisser place à des créations, dites « formes de vie », adéquates au monde moderne. Enfin, un an avant son décès, il défend le concept de l'Art Concret qui ne se réfère à rien d'autre qu'à lui-même, pour simultanément envisager une nouvelle aventure vers la « peinture blanche ». Sur ce terrain psychologique et intellectuel favorable, l'homme a donc pu se construire une dynamique artistique de la complexité⁷ en phase avec le devenir des sciences dans l'entre-deux-guerres. C'est donc à partir de l'homme que nous tenterons de reconstituer la saga de sa création.

La conjugaison des opposés : la nature, l'abstraction et Dada ou détruire pour construire

Pour le mouvement De Stijl, l'abstraction s'oppose à la nature et à l'individualisme afin de construire un environnement collectif moderne en accord avec l'ordre permanent de l'esprit et de l'univers. Pour se faire, le néoplasticisme prône un langage élémentaire compréhensible par tous. Il se limite à la ligne droite, au rectangle, au trois couleurs primaires bleu, jaune, rouge et aux couleurs neutres blanc, noir, gris.

Habituellement, on considère le passage de l'art figuratif à l'abstraction comme le fruit d'un processus d'épuration correspondant à l'expression de l'esprit ou de l'intellect. Dans cette optique, les artistes accordaient plus de « réalité » aux idées religieuses, platoniciennes, théosophiques ou tout simplement concep-

tuelles qu'à la réalité extérieure, ce qui à leurs yeux condamnait l'imitation, la représentation de la nature et l'illusionnisme de la perspective. En s'adressant à l'esprit plus qu'à l'œil, leur art désirait transcender l'expression individuelle égotiste et les états d'âme. Ils entendaient atteindre l'universel en extrayant ou en surimposant une structure mathématique aux formes naturelles ou encore en inventant des « équivalences plastiques » aux lois régissant l'Univers. Ainsi la référence à la nature comme point de départ, le *ce sur quoi l'esprit constructif pouvait opérer*, perdura chez les cubistes et certains futuristes et demeura la pratique majoritaire des artistes du mouvement De Stijl avant 1920, alors que Mondrian commence à l'abandonner vers 1916. La position de Van Doesburg à cet égard est moins hardie : « l'artiste moderne n'ignore pas la nature, au contraire. Mais il ne l'imite pas, il ne la représente pas, il la reconstruit. Il se sert de la nature, la réduit à des formes élémentaires pour obtenir une nouvelle image... cette nouvelle image est alors l'œuvre d'art »⁸. Cette reconstruction, ou « transformation » comme l'appelle Bart Van der Leek, présidera à la création du triptyque *La Mine* (1916) et de *Sortie de l'usine* (1917) et chez Van Doesburg, elle relève de ce processus à l'œuvre dans les natures mortes de 1916, la *Composition IX* de 1917, le *Rythme d'une danse russe* de 1918 (fig. 2) jusqu'à la célèbre *Composition VIII* qui daterait de 1918, dont le référent n'en a pas moins disparu, puisqu'il s'agissait d'une vache (fig. 3-4).

Ainsi, les esquisses de Van Doesburg, préliminaires à ses abstractions, montrent que le monde réel, auquel il s'oppose, demeure son indispensable point de départ. Le cheminement vers l'abstraction se fera par l'enchaînement d'une œuvre à une autre – nouveau point d'appui –, une œuvre toujours plus épurée, jusqu'à la disparition du sujet de départ : femme assise, danseuse ou vache. Il faudra attendre que l'artiste change de discipline, passe de la peinture à l'espace architectural pour que le point d'appui initialement figuratif soit définitivement abandonné.

L'abstraction séduira les dadaïstes de Zurich en raison de son caractère extrémiste et Sophie Taeuber-

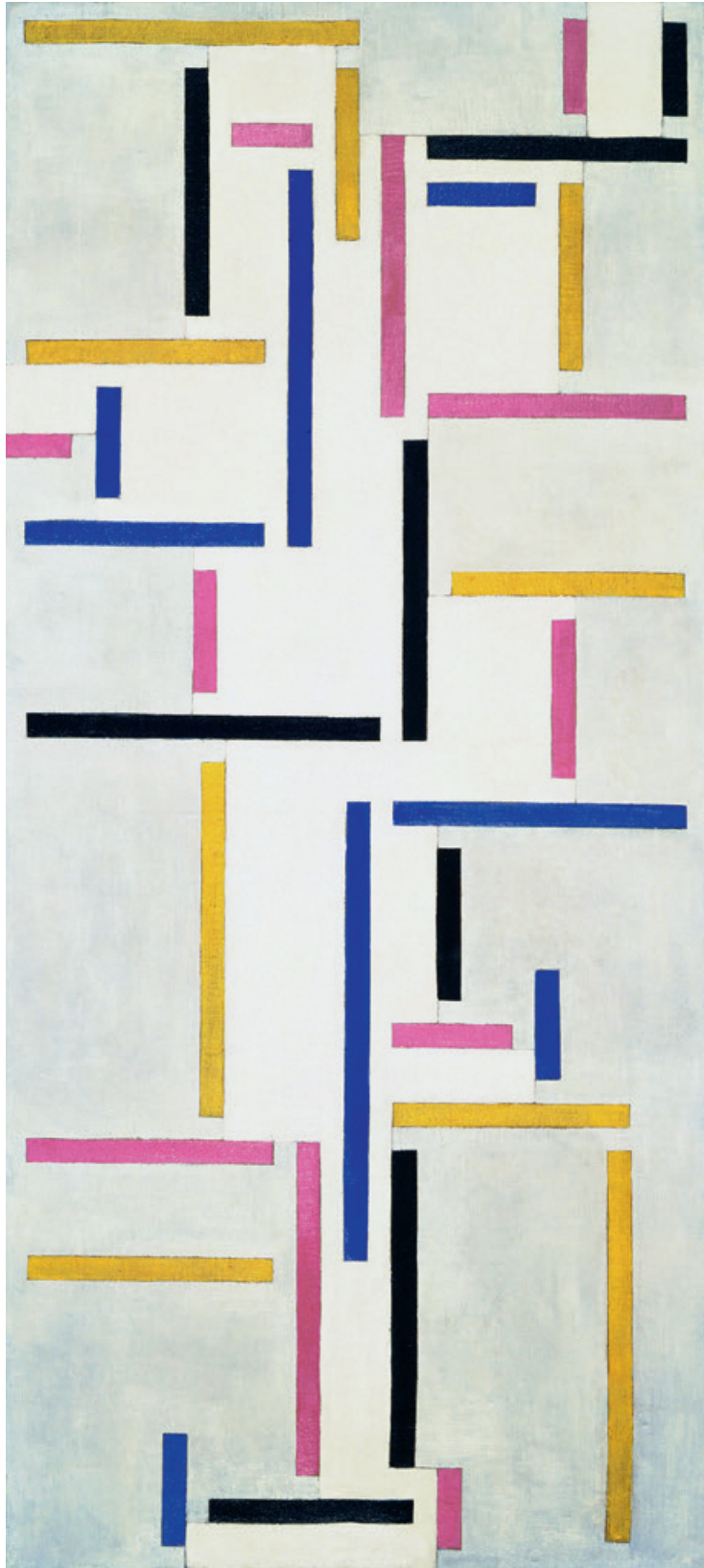


Fig. 2 Theo van Doesburg, *Rythme d'une danse russe*, 1918.
The Museum of Modern Art, New York.



Fig.3 Theo van Doesburg, *Vache*.
The Museum of Modern Art, New York.

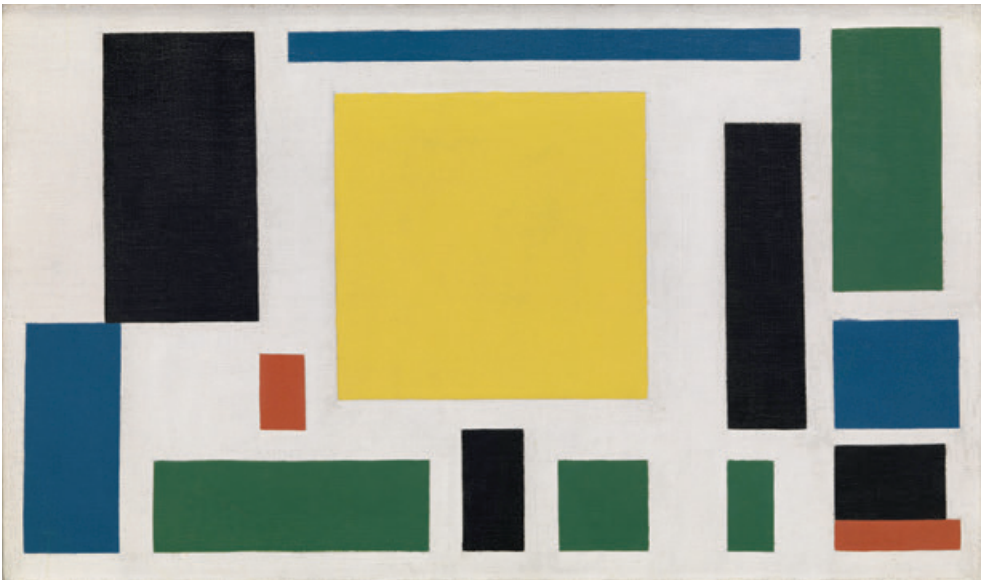


Fig.4 Theo van Doesburg, *Composition VIII (La Vache)*, 1918 (?).
The Museum of Modern Art, New York.

Arp, professeur de créations textiles à l'École des Arts et métiers de Zurich, sera la pionnière de cette tendance radicale qu'elle exploite dans ses tapisseries (1916) (fig. 5), ses collages puis dans les *Duo collages* (1918) exécutés avec son mari le dadaïste Hans Arp. Venant d'une pratique de terrain et des arts dits mineurs, l'abstraction a été perçue par le groupe Dada comme une arme de destruction de la tradition figurative, de la hiérarchie des arts, des valeurs artistiques bourgeoises qu'elle ébranlait et de tout contenu extrapictural, qu'il soit symbolique, idéologique ou religieux. L'art abstrait, comme le relate Hans Richter, était une proposition de combat destinée à faire scandale. À cet égard, le fait que les premiers tableaux abstraits chez Picabia et Kandinsky – comme peut-être la première *Contre-composition V* (1924) (cat. 94, p. 173) élémentariste de Van Doesburg – soient nés d'une erreur d'orientation au sol, le bas étant placé en haut, n'était pas pour déplaire à Arp, Hausmann, Schwitters et Tzara, qui prônaient la spontanéité et le hasard comme modes opératoires. Ainsi la collaboration dada-constructiviste a pu se faire à l'enseigne de l'abstraction comme choc des cultures et du principe de détruire pour pouvoir construire. Ce que confirme la publication en octobre 1921 dans *De Stijl* de l'*Appel pour un art élémentaire* signé à Berlin par Raoul Hausmann, Hans Arp, Ivan Puni et László Moholy-Nagy.

Au Congrès de l'Union des artistes progressistes internationaux de Düsseldorf tenu en mai 1922, Van Doesburg s'était trouvé un nouvel allié en la personne du russe El Lissitzky, qui était en mal de reconnaissance internationale. En août, ensemble avec Hans Richter, Max Burchartz et Karel Maes, ils élaborèrent le manifeste IK (International Constructivisme). Pour vivifier cette nouvelle alliance, Van Doesburg organise à Weimar en septembre 1922 le Congrès Dada-Constructivisme réunissant les tenants de l'abstraction Van Doesburg, El Lissitzky, Moholy-Nagy, certains élèves du Bauhaus (qui suivaient en privé les cours de Van Doesburg) comme Peter Röhl, Werner Graeff, Max Burchartz ainsi que les ténors du dadaïsme en invités surprises Tristan Tzara, Hans Arp et Hans Richter.



Fig. 5 Sophie Taeuber-Arp, *Composition verticale-horizontale*, 1916. Fondazione Marguerite Arp, Locarno.

Le but était de dynamiser cette lutte commune pour l'abstraction constructive. La manifestation dépassa toutes les espérances de l'organisateur si l'on en juge par le désarroi de Moholy-Nagy de voir la réunion se changer en *happening*, par les compte rendus publiés dans le revue *Mécano* nr. 3 Rouge (1922) et aussi par les souvenirs de Nelly van Doesburg⁹.

Dans son manifeste *Wat is Dada ?*, Van Doesburg affiche plus encore sa radicalité, frôlant le nihilisme : « Dada est oui-non [...] Dada méconnaît tout contenu spirituel élevé de vie, art, religion, philosophie ou politique [...] Dada élimine tout dualisme communément accepté entre la matière et l'esprit, entre l'homme et la nature, entre l'homme et la femme pour créer un "point indifférencié", un point donc, au-dessus du concept humain de temps et d'espace. »¹⁰

Au sein de cette déconstruction généralisée, seule la construction d'un espace-temps passant par un

décloisonnement des disciplines de l'art et par une influence du cinéma s'affiche comme l'objectif principal de la modernité. Ce changement progressif de paradigmes, passant de l'ordre éternel de l'univers platonicien sur lequel s'appuyait le néoplasticisme de Mondrian à la théorie de la relativité restreinte d'Einstein invoquée par l'élémentarisme et plus encore par l'Art Concret de Van Doesburg, sera évoqué plus loin.

L'interdisciplinarité comme moteur : destruction et emprunts mutuels

Conformément à sa volonté de changer le monde, la vie et la technique, développée dans son texte «Der Wille zum Stil» en 1922, il était indispensable que Van Doesburg aborde toutes les disciplines: graphisme, typographie, mobilier et principalement l'architecture, art public par excellence. Ce changement de discipline sera déterminant quant à l'abandon de toute référence au monde extérieur dans la création picturale postérieure de Van Doesburg.

Si ce processus d'abstraction, partant de la nature, pour aboutir progressivement à une figuration épurée puis à une composition géométrique (chez De Stijl) ou lyrique (chez Kandinsky), se révèle être le parcours suivi par tous les abstraits formés dans une académie des beaux-arts, tout autre est la démarche des élèves sortis des écoles d'arts décoratifs ou appliqués.

Cet enseignement inverse le processus créatif en partant de l'abstrait, d'une disposition mathématique, pour ensuite la concrétiser plastiquement. Autrement dit, un schéma géométrique préexistant servait de canevas à une ornementation figurative¹¹. Dans cet enseignement, les formes géométriques sont des données objectives et non des abstractions de ceci ou de cela, ou encore des équivalences plastiques de tonalités musicales ou de sentiments. Elles sont en soi concrètes et ne se rapportent à aucune essence ou aucun au-delà idéalisé. De sorte que la réalisation d'un vitrail, d'un mur ou d'un sol à décor purement géométrique, se fait sans arrière-pensée métaphysique, sans peur de la gratuité, mais simplement en appliquant

avec talent les règles du métier et en choisissant les méthodes de composition de figures élémentaires. C'est ainsi que Jules Bourgoïn publie en 1905 *La Graphique* (fig. 6), tandis qu'Eugène Grasset écrit sa *Méthode de composition ornementale* (1907) dont le premier tome est consacré aux éléments rectilignes (fig. 8) et le second aux éléments courbes. Sans que l'on sache si Van Doesburg, ou tout autre membre de De Stijl, avait pu connaître ces ouvrages, nous sommes frappés par leurs illustrations qui devançant de dix ans et plus le pavement de la maison De Vonk (fig. 7), les sculptures de Vantongerloo, la maquette du projet de monument à Leeuwarden (1917) de Van Doesburg (fig. 9), les compositions néo-plastiques et l'Art Concret, jusqu'à l'Op art des années soixante. Si on ne peut prétendre à une influence directe de ses ouvrages, on peut invoquer les prédispositions incontestables à l'abstraction pure (non objective) que cet enseignement induisait. S'il fallait encore étayer l'argumentation, on pourrait citer les vitraux géométriques de Frank Lloyd Wright, réalisés en 1907-1908 pour l'Avery Coonley House comme exemple de l'antériorité de l'abstraction décorative.

Les premiers vitraux abstraits de Van Doesburg partent, comme en peinture, d'une réalité extérieure ou d'une représentation artistique antérieure, par exemple une femme assise pour *Composition II* (1917) qui, au fil des épurations successives, va devenir un module géométrique-clé. Jusque-là, l'artiste procède donc à l'inverse des décorateurs qui partent d'une trame géométrique pour y introduire des éléments figuratifs. C'est dans la déclinaison de ce module devenu indépendant que s'appliquent les méthodes de composition ornementale. Dans les vitraux réalisés pour les bâtiments situés à Sint Anthoniepolder Stadhouderslaan, 1917 (cat. 2, p. 34), Katwijk aan Zee (Villa Allegonda, fig. 10), à Spangen, 1918-1919 (cat. 6, p. 38) cette unité modulaire sera permutée, inversée ou réfléchiée en miroir, donnant lieu à une composition de plans colorés non objective, c'est-à-dire sans référence au réel¹². L'ordonnance obéit donc à un système de brouillage n'ayant d'autre but que de dynamiser

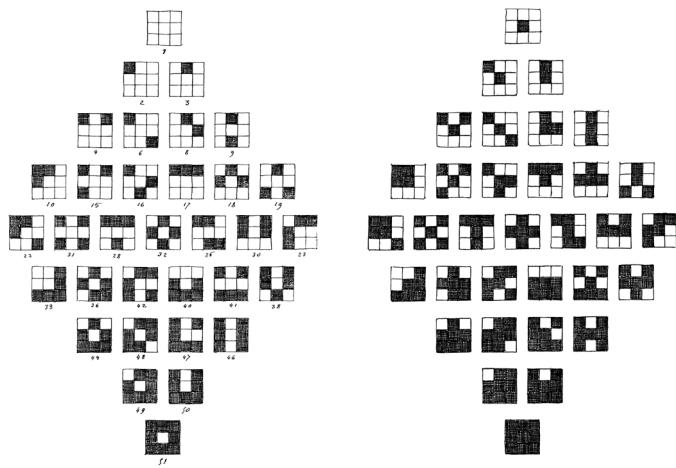


Fig. 6 Étude tirée de Jules Bourgoïn, *La Graphique*, 1905.

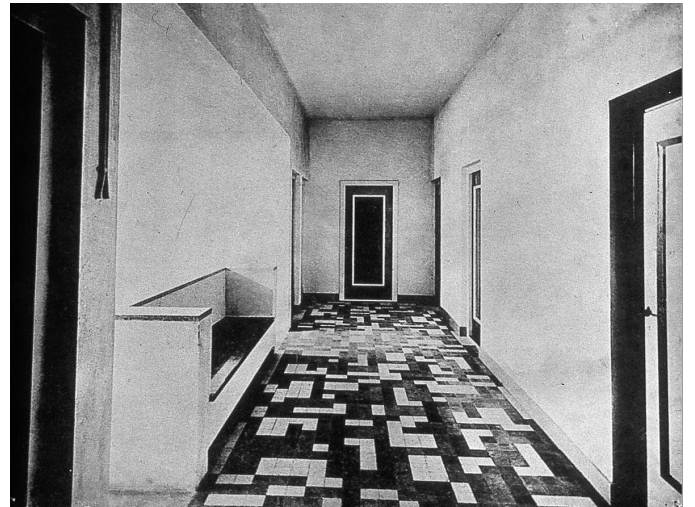


Fig. 7 Theo van Doesburg, Sol dallé. Couloir du premier étage de la maison de vacances De Vonk, Noordwijkerhout, 1917-1918.

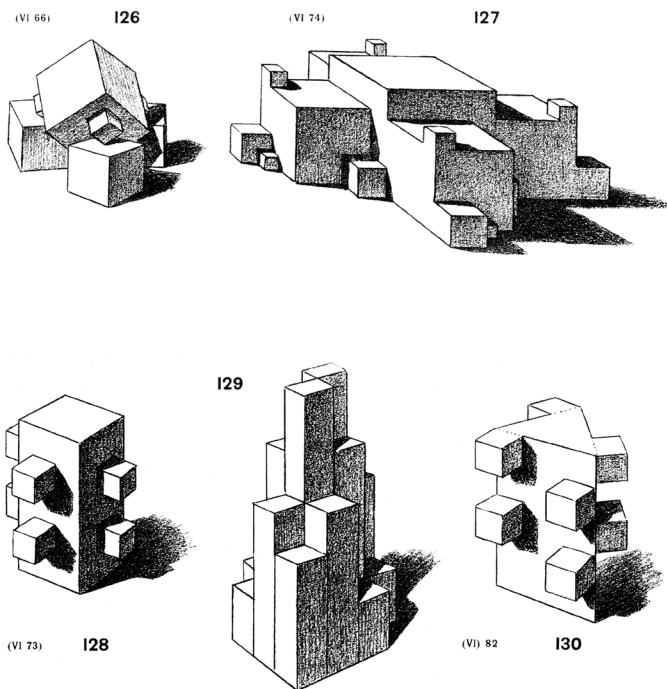


Fig. 8 Études tirées d'Eugène Grasset, *Méthode de composition ornementale*, 1907.



Fig. 9 Theo van Doesburg, *Projet de monument pour Leeuwarden* [non exécuté], 1917. Architecte, Jan Wils. Reconstruction 1968. Réalisation maquette, Herman Zaalberg.

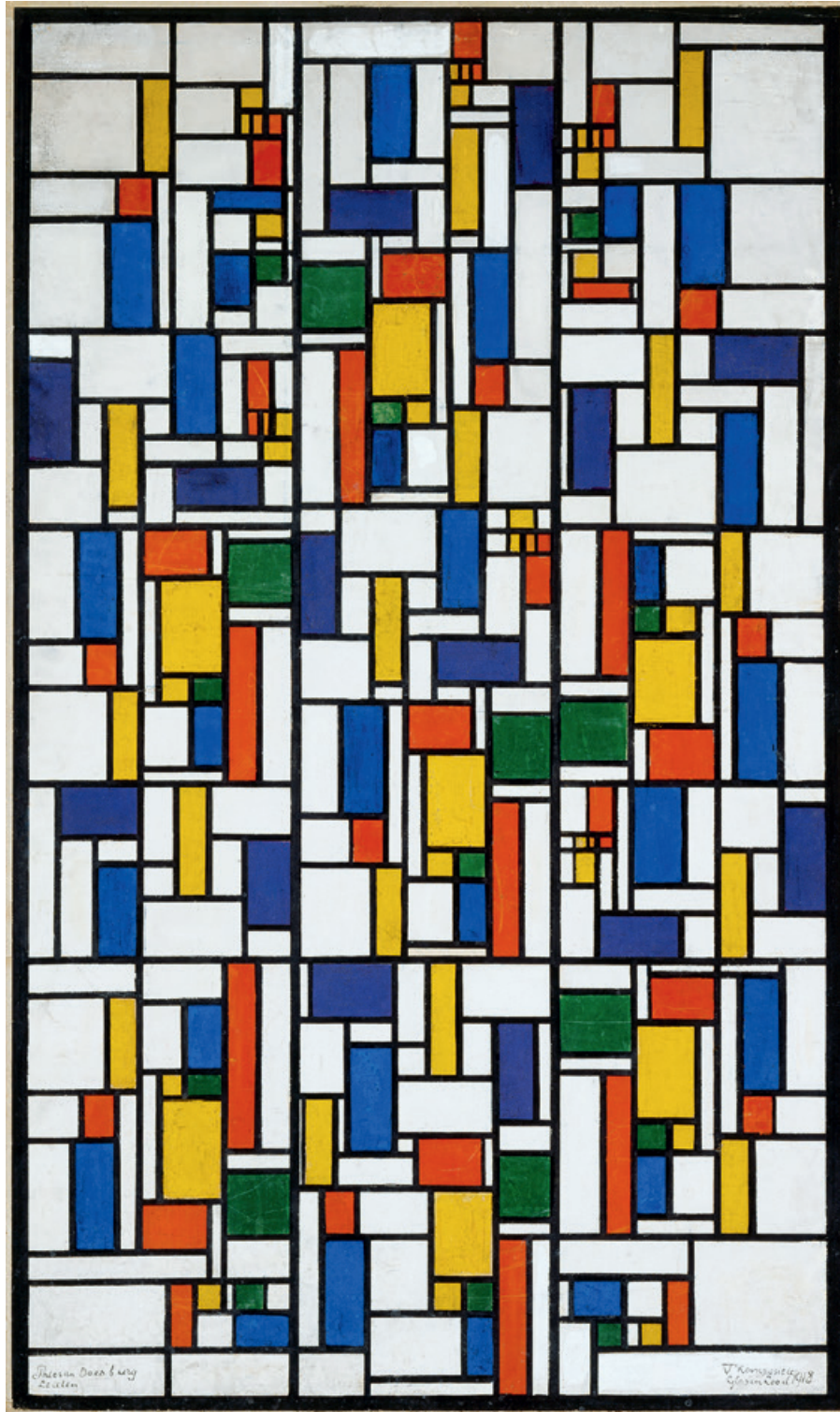


Fig. 10 *Projet de mise en couleur pour composition de vitrail V, 1917-1918 (?)*
pour la Villa Allegonda. Kunsthaus, Zürich.

l'ensemble en interrogeant le regard du spectateur. De plus, la technique du vitrail implique une grille structurale constituée de bandes de plomb cloisonnant les carreaux de verre coloré. Cette grille, sous-tendant tous les arrangements et permutations de rectangles, carrés et couleurs, sera exploitée et mise en évidence par Van Doesburg dans ses tableaux élémentaristes ou encore dans certaines *Contre-compositions* simultanées. Dans ces dernières, la structure linéaire noire se superpose à une composition préalable, devenant ainsi un élément plastique concomitant à cet espace pictural. Avec les tableaux de Mondrian (*Grille I*, 1918) puis ceux de Van Doesburg, la grille fonctionnelle, mathématique et conceptuelle va devenir, comme l'écrit Rosalind Krauss, «le symbole de la modernité qui affirme l'autonomie d'un art anti-naturel, antimimétique, anti-réel».¹³

Simultanément à la présentation de la grille dans le vitrail, l'utilisation dans le bâtiment d'une unité standard, brique ou carreau (accessoirement porte et fenêtre) enrichit le vocabulaire plastique de Van Doesburg. Ainsi l'emploi de la brique émaillée de couleur pour la façade de la maison de De Vonk (1917-1918) ou celui de carreaux pour le sol intérieur permettent l'émergence d'un nouveau processus de création qui trouvera son écho en peinture. Le pavement que Van Doesburg réalise pour cette demeure se présente comme un jeu rythmique d'entrelacs blanc et noir s'interpénétrant sur un fond ocre (cat. 21, p. 55). L'ensemble est composé selon la méthode exploitée dans les vitraux, c'est-à-dire par la déclinaison d'une composition modulaire, ici mise en évidence dans le vestibule. Van Doesburg retiendra de ce cheminement labyrinthique de carreaux blanc, ocre et noir l'idée d'un mouvement optique capable de «repousser» les murs. De même, ses *Contra-compositions* ne seront pas limitées par les bords du tableau : elles se veulent ouvertes. Ainsi les bords coupent et interrompent la composition élémentariste, lui donnant l'aspect d'un fragment d'infini.

Le retournement ou l'inversion comme technique de composition a été également pratiqué en peinture,

tantôt par accident, tantôt à dessein. Ainsi la *Composition* (fig. 11) que Van Doesburg donne en 1922 à Sándor Bortnyik en échange d'un de ses collages, n'était autre, signée à l'envers, que la gouache préparatoire de la *Tête de femme* réalisée dans le vitrail de 1917. *Contre-composition XII* (cat. 91, p. 170) est passée d'une disposition horizontale à une autre, verticale. En revanche, le hasard a voulu que la pose au sol sur un côté de *Contre-composition V* (cat. 94, p. 174) originairement en diamant, ait suggéré à Van Doesburg l'ordonnance diagonale propre à l'élémentarisme. Cela étant dit, l'attrait de Van Doesburg pour l'utilisation de la diagonale comme facteur de dynamisme était déjà visible dans la typographie de ses poèmes dadaïstes, ainsi que dans son projet de façade pour les bâtiments du quartier de Spangen à Rotterdam en 1921 (cat. 23, p. 57) où la disposition en éventail de couleurs dissonantes (bleu, jaune, vert) combat la symétrie, la pesanteur et la monotonie des immeubles. C'est non plus contre la nature mais contre cette architecture statique, reprochée à son ami architecte Jacobus Johannes Pieter Oud, que le peintre entend s'imposer. Dans une lettre du 3 novembre 1921, Oud lui écrit : «...peut-être aurait-il une chance d'en parler calmement quand vous serez là. Ou est-ce que l'idée de la traditionnelle dictature de l'architecte doit être remplacée par celle du peintre ?»¹⁴. Enfin, malgré



Fig. 11 Theo van Doesburg, *Tête de femme*. Projet de mise en couleur pour composition de vitrail, ca. 1917. Renversé à 180 degrés en 1922. Szépművészeti Múzeum, Budapest.

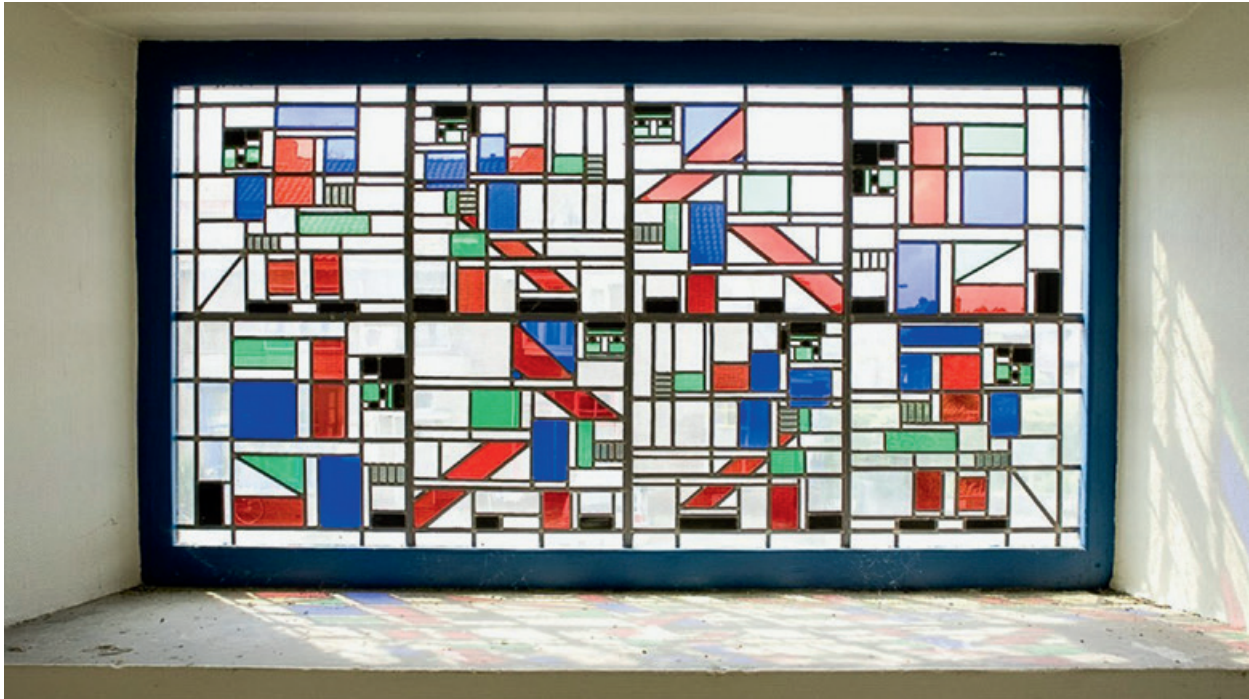


Fig. 12 Theo van Doesburg, *Petite pastorale*, 1922. École d'agriculture, Drachten.

que les normes néo-plastiques – ligne droite, orthogonalité, couleurs primaires et neutres –, soient déjà bien implantées, Van Doesburg y déroge souvent, comme l'illustre la présence du vert et de la diagonale dans la jambe du semeur dans le vitrail semi-abstrait de la *Petite pastorale* (1922) (fig. 12). La variation du motif multiplié huit fois dans l'ensemble du vitrail, avec les déplacements de la tête et les différentes directions de la diagonale, provoquent incontestablement la sensation de mouvement dans le plan, autrement dit la composition d'ensemble ne répond pas aux critères de staticité et ni de limitation aux couleurs primaires prônés par Mondrian et le néoplasticisme.

Avant de prolonger notre analyse sur les interactions entre la peinture et l'architecture, il nous faut évoquer celles qui s'établissent au cours des années 1920-1923 entre la peinture et ledit « pur cinéma », qui induiront de nouvelles approches architecturales et picturales. Bon nombre d'artistes d'avant-garde, tels qu'El Lissitzky, Moholy-Nagy et Marcel Duchamp, seront également marqués par les films abstraits de

Hans Richter et de Viking Eggeling. La naissance du cinéma abstrait atteste de la volonté d'intégrer dans le plan un mouvement, une temporalité optique, principalement par le fait de variations de lumière, de mutations, répétitions, progressions de formes et de rythmes mécaniques. Les premiers essais cherchent des équivalences plastiques à la composition musicale, modèle d'abstraction, mais aussi à les intégrer dans un futur art total impliquant tous les sens.¹⁵ À cette fin, l'artiste anglais Duncan Grant réalise sur un rouleau de tissu des *Abstract Kinetic Collage Painting with Sound* (1914) et Eggeling et Richter, de longues partitions graphiques (fig. 13). Ces dernières adoptent le format des rouleaux japonais Makémono où se déroule une progression de formes élémentaires. *Preludium* (fin 1919) et *Fugue* (1920) de Richter (cat. 61, p. 122) et *Horizontal-Vertical Mass* (fin 1919) et *Symphonie diagonale* (1920) de Eggeling (cat. 59, p. 119) aspirent à être un langage universel qui redonnerait aux arts leur fonction sociale, autrement dit un *esperanto* visuel.

Van Doesburg joua un rôle important, non seule-

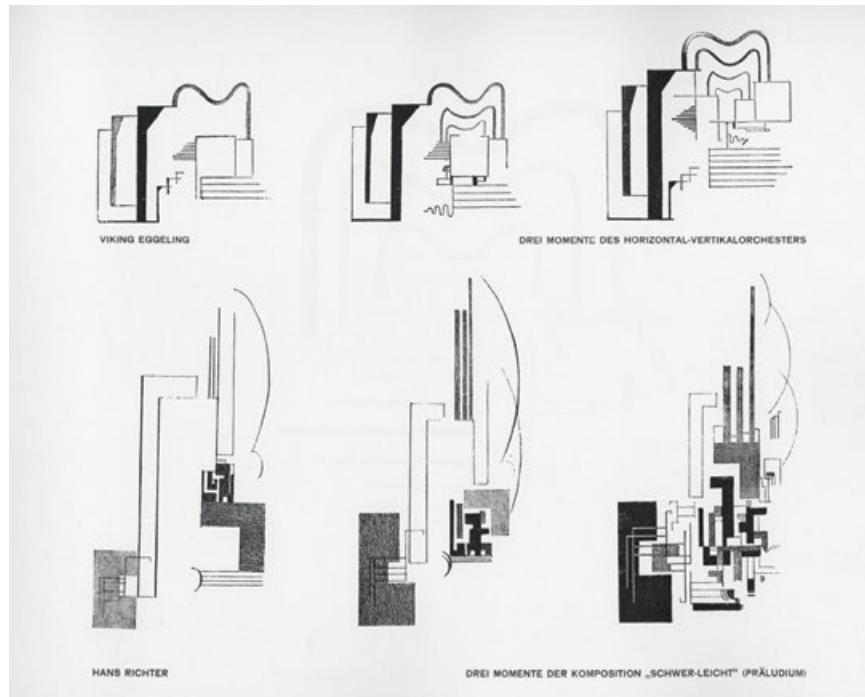


Fig. 13 Viking Eggeling et Hans Richter, études publiées dans *De Stijl* 4 (1921) nr. 7.

ment dans la promotion du film abstrait mais aussi dans son élaboration. S'étant rendu à Klein Koelzig où travaillait Hans Richter, sa présence contribua à persuader Richter de limiter son vocabulaire plastique à la droite, au carré et au rectangle : « Le carré est le signe d'une nouvelle humanité. Il est comme la croix des premiers chrétiens »¹⁶, déclare-t-il à son ami. L'adoption de ce vocabulaire élémentaire avait l'avantage de se passer d'une centaine de croquis préparatoires, en composant directement ces plans géométriques sur l'écran qu'il filmait, manipulant le zoom avant et arrière, agrandissant ou diminuant les carrés, jouant de la lumière, accusant les contrastes de blanc et de noir ou les tempérant par des gris et enfin, exploitant un rythme mécanique tout empreint de modernité. Cette simplification dans l'exécution a permis aux films *Rythmus 21* (cat. 62, p. 123) et *23* de Richter d'être projetés bien avant la *Symphonie diagonale* de Eggeling, qui a dû attendre 1924 pour la réalisation de son animation filmique et 1925 pour sa première projection à Berlin.

Rythmus 21 (cat. 62, p. 123) de Richter fut présenté à Berlin en 1921 et *Rythmus 23* projeté à Paris d'abord au cours d'une conférence de Van Doesburg et ensuite au théâtre Michel lors de la *Soirée du Cœur à Barbe* organisée par Tzara en juillet 1923. *Rythmus 23*, version élargie du précédent, présentait une séquence donnant à voir des glissements, diminutions et agrandissements de rectangles se déplaçant sur une trame diagonale. Le mouvement centrifuge ainsi produit n'a pas dû être inaperçu par Van Doesburg.

Du fait des rares projections de ces films avant 1925, ce sont les partitions graphiques antérieures et les dessins des *Filmmoment* publiés dans les revues hollandaise *De Stijl* (juillet 1921 et 1923, nr. 5), hongroise *MA* (septembre 1921), russe *Veshch, Gegenstand, Objet* (1922), allemande *G* (1923), qui révolutionnèrent en première instance les arts graphiques¹⁷, la peinture et l'architecture de l'avant-garde internationale et de Van Doesburg en particulier.

Les liens qui s'étaient établis entre Van Doesburg, Richter et El Lissitzky à la suite du Congrès des artistes

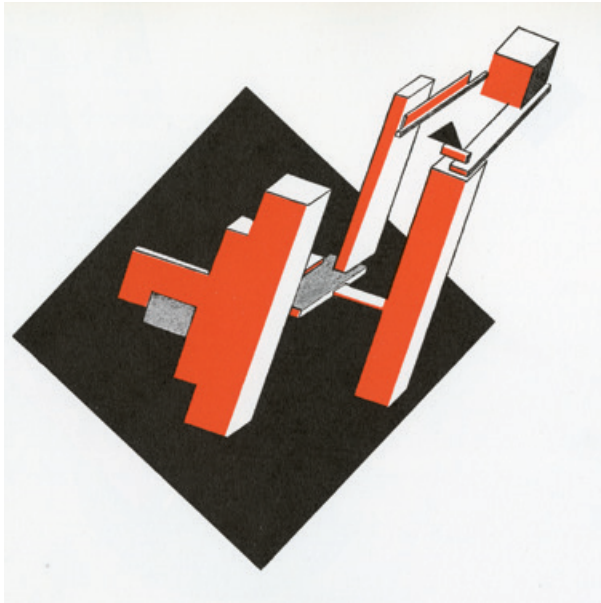


Fig. 14 El Lissitzky, *L'Histoire de deux carrés en six constructions*, dans *De Stijl* 5 (1922) nr. 10-11.



Fig. 15 Ivo Pannaggi, *Casa Zampini*, Macerata, 1925.

progressistes en mai 1922, se concrétisent par la publication de la peinture *Proun* dans la revue *De Stijl* en juin, le manifeste collectif KI (Constructivisme international) en août, la publication de *L'histoire de deux carrés* (fig. 14) et enfin le Congrès Dada-Constructivisme, tous deux en septembre. Ils attestent des échanges fructueux entre les trois artistes, auxquels il faudrait ajouter Moholy-Nagy¹⁸ sans que l'on puisse s'étendre sur sa collaboration dans cet essai. On insistera donc uniquement sur la présentation axonométrique des plans dans l'espace des peintures *Proun* d'El Lissitzky (cat. 69, p. 135) qui va influencer tout d'abord Richter et à sa suite Laslo Peri, Sándor Bortnyik, Ivo Pannaggi (fig. 15) et Theo van Doesburg. Cette méthode de représentation de plans dans l'espace est visible dans les dessins de *Filmmoment* (fig. 16) publiés dans le numéro 5 de la revue *De Stijl* (1923). Ces derniers illustrent des essais consacrés au cinéma abstrait : le premier écrit par Van Doesburg, *Licht- en tijdbeelding* (film) et le second par Richter. À leur tour, ces illustrations de *Filmmoment* ont inspiré les *Contre-constructions* (1923) et *Constructions de l'espace-temps* (1923-1924) (fig. 17) de Van Doesburg : études de

plans de couleurs primaires dans l'espace, en vue de déconstruire les fondements architecturaux en cours et de reconstruire sur de nouveaux critères. Ces recherches imaginent un plan libre ouvert sur l'extérieur, où les parois jaune, bleu, rouge flottent dans l'espace et suscitent chez le spectateur une impression de mobilité. Ces indications d'ambiance étaient destinées à l'architecte Cornelis van Eesteren afin qu'il les matérialise sous forme de maquettes et visualise leur nouvelle dynamique par des vues axonométriques. Ces projets furent ensuite exposés à la galerie L'Effort Moderne de Léonce Rosenberg (1923) puis à l'École spéciale d'architecture l'année suivante.

Dans ces deux expositions parisiennes, figurent aussi des études pour le hall de l'université d'Amsterdam (cat. 122, p. 205) qui donne à comprendre la démarche inverse : non plus l'influence, par le film, de la peinture sur l'architecture mais ici, celle de l'architecture sur la peinture. La forme octogonale du hall central a conduit Van Doesburg à adopter une orientation diagonale de sa grille décorative sous-tendant carrés et rectangles colorés. Après ce rapide tour d'horizon de l'évolution artistique de Van Doesburg,

on en conclut que l'élémentarisme en peinture est né d'une conjonction d'évènements, de rencontres artistiques, d'interactions entre les disciplines, de commandes architecturales qui se sont produits principalement au cours des années 1922-1925, qu'il se confirme à la villa Noailles à Hyères (1924-1925) – qui inspire *Contre-composition XIII* (cat. 93, p. 172) – et qu'il se poursuit avec éclat dans *l'Aubette* de Strasbourg (1926-1927) (cat. 124, p. 208).

Le changement de paradigme

En raison de cette étude d'histoire de l'art, il ne faudrait pas en déduire que Van Doesburg fut seulement un artiste praticien de toutes les disciplines car il semble avant tout guidé par une pensée philosophique en mouvement. Ses doutes et remises en question, ses incessants ajustements d'ordre esthétique, philosophique et social témoignent d'une exigence de la pensée dictant sa vie, son art et l'orientation de la revue *De Stijl*. Si sa propre création s'épanouit grâce aux échanges d'idées et à une collaboration avec ses amis peintres, architectes, designers, musiciens, en retour, ces derniers lui doivent dans les années 1920 leur reconnaissance internationale.

Cette attitude frénétique contraste avec celle de Mondrian, plus sereine, solitaire et méditative, attachée à l'invariant et aux rapports équilibrés entre positif et négatif, induisant la création d'un nouveau langage artistique de pure harmonie et unissant dans une totalité l'homme, la vie et l'Univers. Dès 1917, Mondrian et Van Doesburg s'accordent sur l'idéal d'un art environnemental à construire comme unité de forme et de contenu. Si ce précepte ne sera pas remis en question, celui du contenu va quant à lui changer.

Comme l'a remarquablement étudié Linda Dalrymple Henderson,¹⁹ pour beaucoup d'artistes d'avant la Première Guerre mondiale, l'occultisme et les nouvelles sciences offraient, dans leur quête pour révéler d'invisibles réalités, deux voies intéressantes à explorer. En 1915, Van Doesburg est au même titre que Mondrian attiré par la théosophie, comme en témoigne



Fig. 16 Hans Richter, *Film moment*, publié dans *De Stijl* 6 (1923) nr. 5.



Fig. 17 Theo van Doesburg, *Construction de l'espace-temps IV*, 1923. Harvard University Art Museums, Busch-Reisinger Museum (The Fredric Wertham Collection), Cambridge, MA.

l'une de ses premières compositions abstraites, copie d'une illustration du livre de Charles Webster Leadbeater *L'homme visible et invisible* (1902). Le titre du tableau est révélateur: *Le corps causal de l'adepte* (cat. 1, p. 33) c'est-à-dire «l'homme qui a atteint l'objectif de l'humanité – devenir quelque chose de plus qu'un homme».

Contrairement à Mondrian chez qui l'influence de la théosophie subsistera, la pensée de Van Doesburg va évoluer au fil des diverses mutations que subit l'idée de quatrième dimension. Pour les maîtres de la théosophie Annie Besant et Charles Webster Leadbeater, la quatrième dimension constitue un éther ou un hyper-espace, connotant l'Esprit, l'Invisible, l'Ordre caché de l'Univers, notions auxquelles on accolera souvent le «monde des idées» de Platon, qui associe la géométrie au sublime. En conséquence, les trois dimensions attachées à la perception vont être reléguées dans le champ trivial, pour laisser place aux conceptions de géométries à n dimensions (ou géométries non euclidiennes: celles de Riemann, Lobatchevski, Poincaré), ce que Van Doesburg essaiera à son tour de formaliser dans ses *Tesseract*²⁰ (fig. 18).

Enfin, la théorie de la relativité d'Einstein (1916), vulgarisée au début des années 1920, fera du Temps la quatrième dimension de l'Espace. Un continuum où les deux éléments sont indissociables et interagissent entre eux, ce qu'illustre parfaitement *Composition Arithmétique* (1929-1930) (cat. 133, p. 229). Cette œuvre reprenait en la complexifiant une étude intitulée *Six moments dans le développement d'un plan dans l'espace* (fig. 19) ou encore *Évolution de la forme universelle nr. 2 en six étapes* (1926-1929) que l'artiste avait reproduite, datée de 1926, dans un article consacré au film dans *Die Form* (mai 1929, nr. 10). Le tableau unit fond et motif par la superposition de deux progressions simultanées, celle des carrés noirs en mouvement et celle du fond blanc alterné de gris, formant quatre carrés imbriqués les uns dans les autres selon le ratio mathématique de 3, 6, 12, 24. Néanmoins, la lecture du mouvement demeure ambivalente: la première voit un déplacement similaire vers le haut des carrés noirs et des carrés blanc-gris du fond, la seconde implique le retour des carrés du fond en sens opposé, du plus petit carré gris en haut à gauche au plus grand, englobant la totalité de la toile. En accord

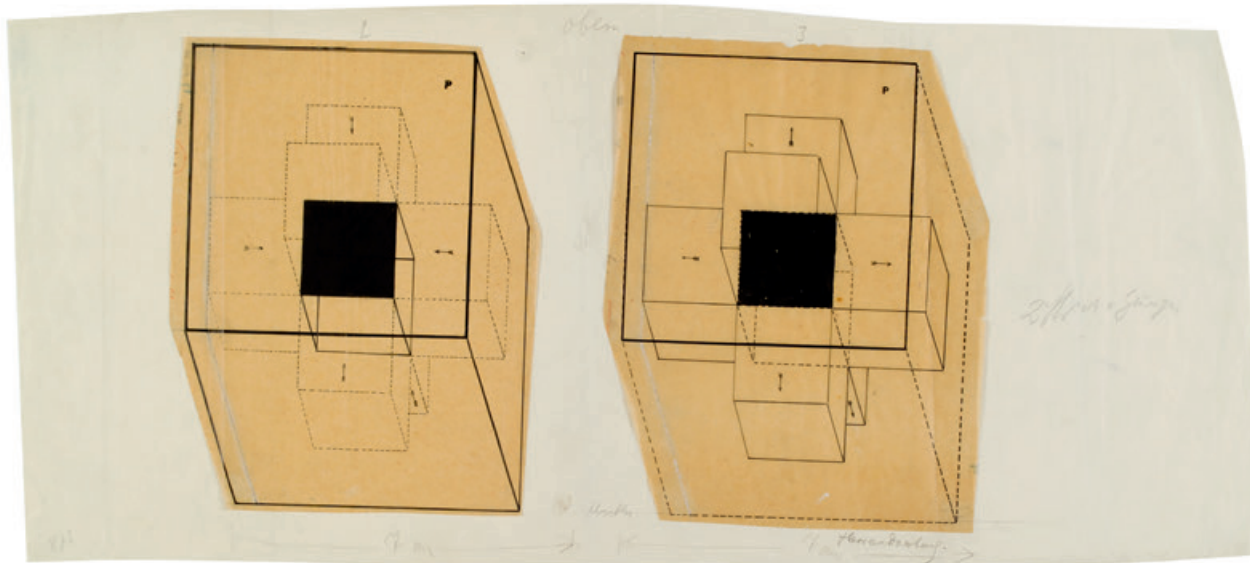


Fig. 18 Theo van Doesburg, *Tesseract avec flèches tournées vers l'intérieur et tesseract avec flèches tournées vers l'extérieur*, 1924-1925. Collection Het Nieuwe Instituut, Donation Van Moorsel, Rotterdam.

avec la théorie d'Einstein, il n'y a donc pas de formulation d'une « flèche du temps », mais un espace globalement ouvert sur l'infini.

Composition arithmétique (cat. 133, p. 229) porte aussi à son comble le désir d'exécution anonyme, précise et lisse comme il est dit dans le manifeste de l'Art Concret (1930): « la technique doit être mécanique c'est-à-dire exacte, anti-impressionniste », parfaitement lisse. La nouvelle sobriété se limite ici aux couleurs neutres comme pure intellectualité: « la peinture est un moyen de réaliser optiquement la pensée: chaque tableau est une pensée-couleur ».

L'intérêt grandissant que Van Doesburg porte à la théorie de la relativité d'Einstein en remplacement d'un ordre intemporel de l'Univers va attiser les divergences esthétiques entre lui et Mondrian. Toutefois, Van Doesburg ne remet pas en question l'existence d'une harmonie universelle, mais il considère qu'elle se présente sous le nouveau jour de l'espace-temps, un concept scientifiquement plus convainquant. En conséquence, il va reprocher à la peinture de Mondrian son équilibre statique qu'il juge classique et Mondrian répond dans le numéro 25 de la revue *Vouloir* (1927): « le néoplasticisme n'est classique que parce qu'il est la vraie et pure manifestation de l'équilibre cosmique dont nous ne pourrions pas nous détacher tant que nous serons des "hommes" ». Or c'est l'accessibilité à cet équilibre cosmique, ses rapports harmonieux, son immuabilité auxquels Mondrian dit accéder par l'intuition, qui commencent à être contestés par les théories scientifiques du moment.

Ce n'était pas un hasard si dans le numéro 5 de la revue *De Stijl* (1923) déjà cité, à la suite de l'article de Van Doesburg sur le cinéma, figure un texte d'Henri Poincaré. Ce dernier avait déjà remis en question la possibilité d'une connaissance scientifique objective, en y voyant au contraire une convention fonctionnelle (dépendant de l'instrument de mesure, voire

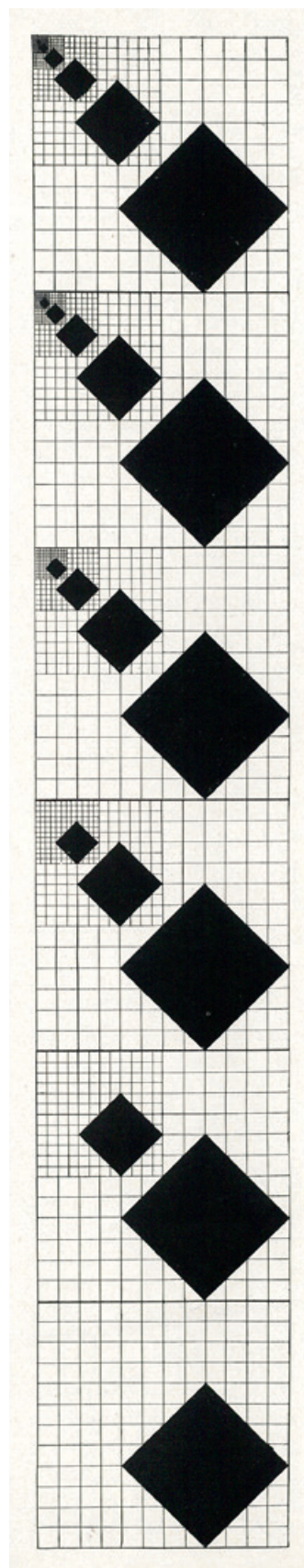


Fig. 19 Theo van Doesburg, *Six moments dans le développement d'un plan dans l'espace*, 1926-1929. Kröller-Müller Museum, Otterlo.

des mathématiques), admise entre spécialistes, à un moment donné. Dans *La valeur de la science* (1905), il pose la question: « Cette harmonie que l'intelligence croit découvrir dans la nature existe-t-elle en dehors de cette intelligence? Non sans doute, une réalité complètement indépendante de l'esprit qui la conçoit, la voit ou la sent, c'est une impossibilité. Un monde si extérieur que cela, même s'il existait, nous serait à jamais inaccessible »²¹. Cette position invalidait la possibilité d'« une nouvelle vision » telle qu'elle était conçue par Mondrian, c'est-à-dire comme une équivalence plastique d'un ordre invariant et universel.

En conclusion, ce qu'il y a de fascinant dans le mouvement De Stijl, c'est qu'au sein de la modernité, il se situe en équilibre, sur un fil tendu entre deux points d'attache: celui des certitudes passées sur lesquelles s'arrime le néoplasticisme et un autre, en déplacement, celui de l'élémentarisme s'appuyant sur la théorie de la relativité, un des premiers jalons sur lequel se greffera le doute et l'incertitude en science. D'un côté, la force tranquille, contemplative de Mondrian considérant l'art comme l'ultime religion de l'avenir et de l'autre, la dynamique de l'auto-organisation chez Van Doesburg, conjuguant ordre et désordre pour créer des « formes-vie » en accord avec l'évolution des connaissances. Mort à l'âge de 48 ans, il n'a pu poursuivre sa quête.

De toute façon, écrit Edgar Morin, « N'est-ce pas avoir acquis une première connaissance fondamentale que celle-ci: la connaissance ne saurait être assurée d'un fondement? Cela ne nous inciterait-il pas à abandonner la métaphore architecturale où le mot "fondement" prend un sens indispensable, pour une métaphore musicale de construction en mouvement qui transformerait dans son mouvement même les constituants qui la forment? Et n'est-ce pas aussi comme construction en mouvement [c'est moi qui souligne, N.d.A.] que nous pourrions envisager la connaissance de la connaissance? »²² N'était-ce pas, après tout, ce que Van Doesburg avait tenté d'exprimer dans ses *Constructions espace-temps*?

NOTES

1. *De Stijl* 2 (mars 1919), "Dialogo over de Nieuwe Beelding" [titre original] in *The New Art – The New Life. The collected writings of Piet Mondrian*, Harry Holtzman et Martin S. James (dir. et trad.), Thames and Hudson, Londres, 1987, p. 80. Cette citation est à rapprocher de la théosophie et de l'illustration par Van Doesburg du *Corps causal d'un adepte* (cat. 1, p. 33) dont je parle plus loin.
2. Tuijn 2003.
3. Son nom de naissance était Christian Emil Marie Küpper.
4. François Morellet, « Dr. De Stijl and Mister Bonset », in Lemoine 1990, pp. 180-181.
5. Theo van Doesburg, « Contre les artistes imitateurs », in *De Stijl*, (juin 1922) nr. 6, p. 96.
6. *De Stijl* 7 (1926) nr. 73/74, pp. 29-30. Polano 1979.
7. Edgar Morin, *La Méthode* : I *La Nature de la Nature* (1977), II *La Vie de la Vie* (1980), III *La Connaissance de la Connaissance* (1986), IV *Les Idées* (1991), Seuil, Paris.
8. Theo Van Doesburg, « De Stijl der toekomst », in *Drie Voordrachten*, 1917 cité par Joop Joosten, « Le contexte d'une évolution », in Lemoine 1990, p. 68.
9. Merci à Madame Wies van Moorsel de m'avoir photocopié le manuscrit en français de Nelly van Doesburg. Texte très vivant en grande partie publié dans son ouvrage (Moorsel 2000). Dans le manuscrit, Nelly van Doesburg écrit « [...] la mode à Weimar, pour les artistes, précisément pour bien affirmer leur qualité d'artiste, était de s'habiller de la façon la plus extravagante possible [...] les femmes renonçaient à tout maquillage. Does avait horreur de ces attitudes et il décida aussitôt d'en prendre le contre-pied. Tout d'abord il me demanda de me maquiller plus que je ne le faisais d'habitude. Puis, comble de la provocation, il s'acheta un chapeau-melon. Mais ce n'était pas suffisant. Does, de plus en plus monté contre l'ambiance de Weimar, décréta qu'une cure de dada était nécessaire à cette bonne vieille ville. »
10. Polano 1979, p. 395.
11. Dans *Après le cubisme*, éd. Commentaires, Paris, 1918, Le Corbusier et Ozenfant reprochent à l'abstraction pure sa gratuité en l'assimilant à l'organisation géométrique d'un décor de tapis.
12. Pour plus d'informations sur l'organisation structurale des vitraux et pavements, voir Allan Doig, « Les transformations géométriques et leur signification dans les premières œuvres néo-plastiques de Van Doesburg », in Lemoine 1990, pp. 132-139.
13. Rosalind Krauss, « Grids, you say » in *Grids: Format and Image in 20th Century Art* (cat. exp.), Pace Gallery, New York, 1979.
14. Hoek 2000, p. 292.
15. Hoek 2000, p. 201, nr. 554. Sur l'interaction avec la musique en général voir aussi Gladys C. Fabre « A universal Language for the arts : interdisciplinarity as a practice, film as a model », in Leyde/Londres 2009, pp. 46-57.
16. Hans Richter, « Chevalet-Rouleau - Film » in *Magazine of Art*, février 1952, cité dans la brochure accompagnant le DVD *Dada Cinéma*. Centre Pompidou, 2005, p. 9.
17. Pour plus d'informations concernant l'influence du cinéma abstrait sur le graphisme, voir Gladys C. Fabre, Leyde/Londres 2009, note 2, pp. 46-57.
18. Moholy-Nagy publie le scénario d'un film non réalisé *Dynamique de la grande ville 1921-1922*, puis aux éditions du Bauhaus *Male-rei, Photographie, Film* en 1925; de nombreux articles dans *Telehor 1-2*, Brno, février 1936; et d'autres en hongrois dont « Le film, jeu de lumière » in *Korunk*, Kolozsvár, 1931. Sa sculpture cinématique *Modulateur espace-lumière* sur lequel il travaille de 1922 à 1930 atteste de sa volonté de synthétiser la sculpture à rotation mécanique, espace et mouvement de lumière.
19. Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, 1983 et « Modern Art and the Invisible: the Unseen waves and Dimensions of Occultism and Science » in *Okkultismus und Avantgarde 1900-1915* (cat. exp.), Schirn Kunsthalle Frankfurt, 1995.
20. Il est possible que les croquis de Tesseract aient été inspirés par la reproduction p. 182 d'un cube en quatre dimensions dans l'ouvrage de Maurice Boucher, *Essai sur l'hyperespace: le temps, la matière, et l'énergie*, 1903. On doit à Marek Wieczorek d'avoir découvert une lettre de Vantongerloo datée du 7 juin 1918 qui prouve que ce dernier et Van Doesburg connaissaient cet ouvrage. Voir à ce sujet Marek Wieczorek, « Entre la sculpture et la peinture: le dialogue de Georges Vantongerloo avec l'infini », in Gand 2013, pp. 26-32.
21. Henri Poincaré, *La valeur de la science*, Ernest Flammarion, Paris, 1905, p. 11.
22. Edgar Morin, *La Méthode III. La connaissance de la connaissance*, Seuil, Paris, 1986, p. 16.



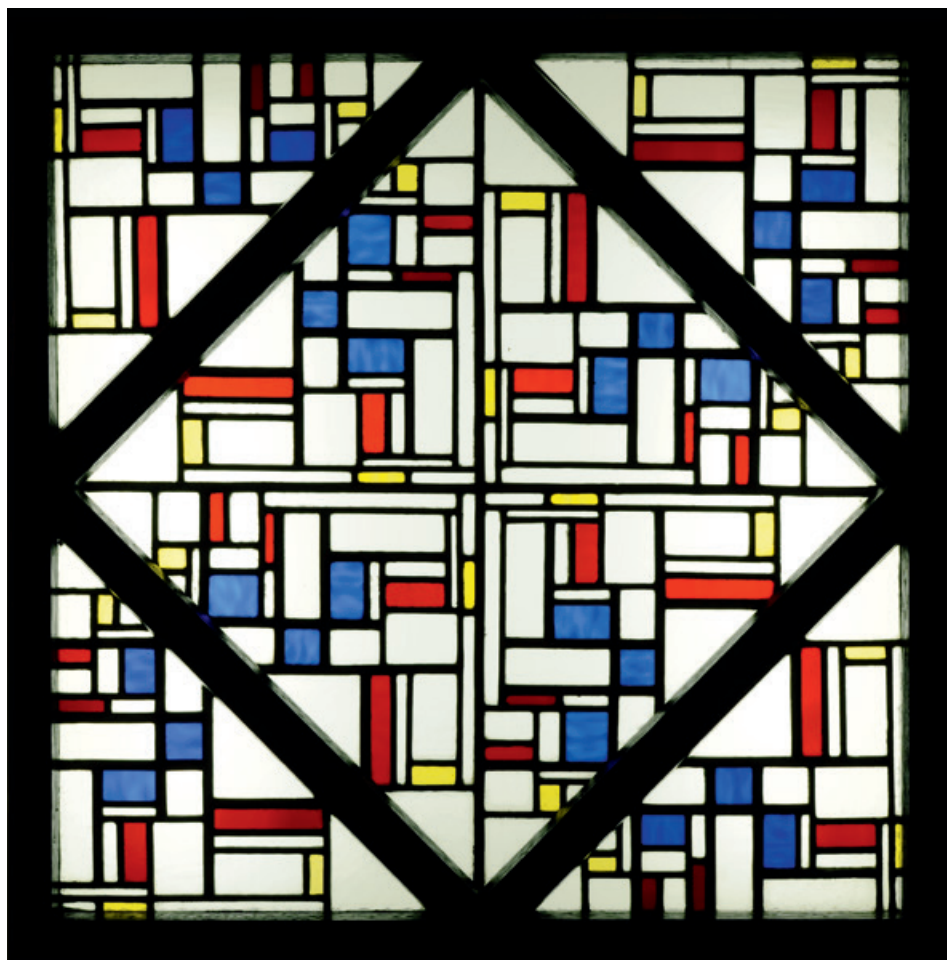
ND
DE STIJL

ANTHOLOGIE 1917-22



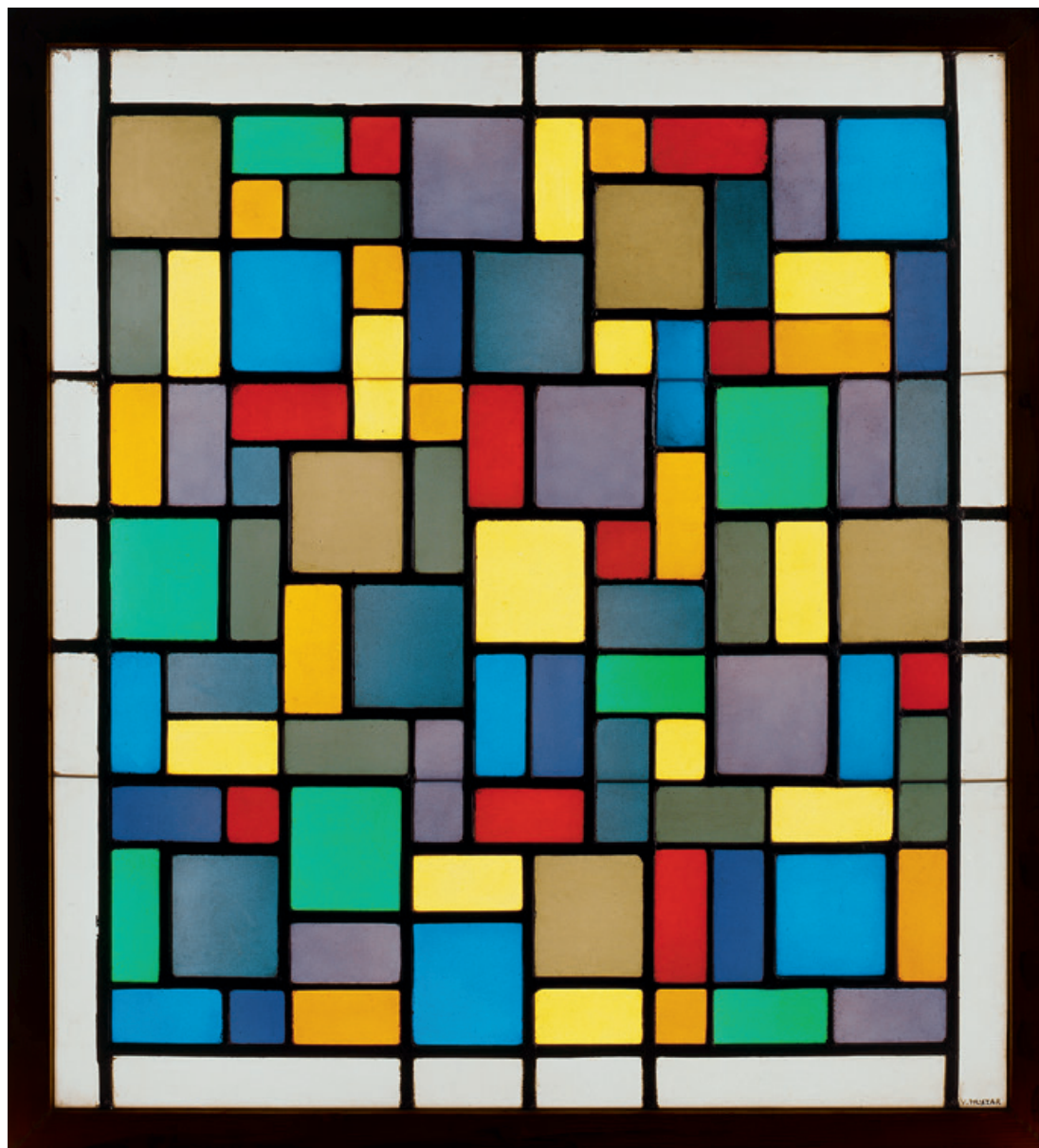
1 THEO VAN DOESBURG
Corps causal de l'adepte, 1915

Huile sur toile; 32 x 32 cm
Avec l'aimable autorisation de la Galerie Gmurzynska AG



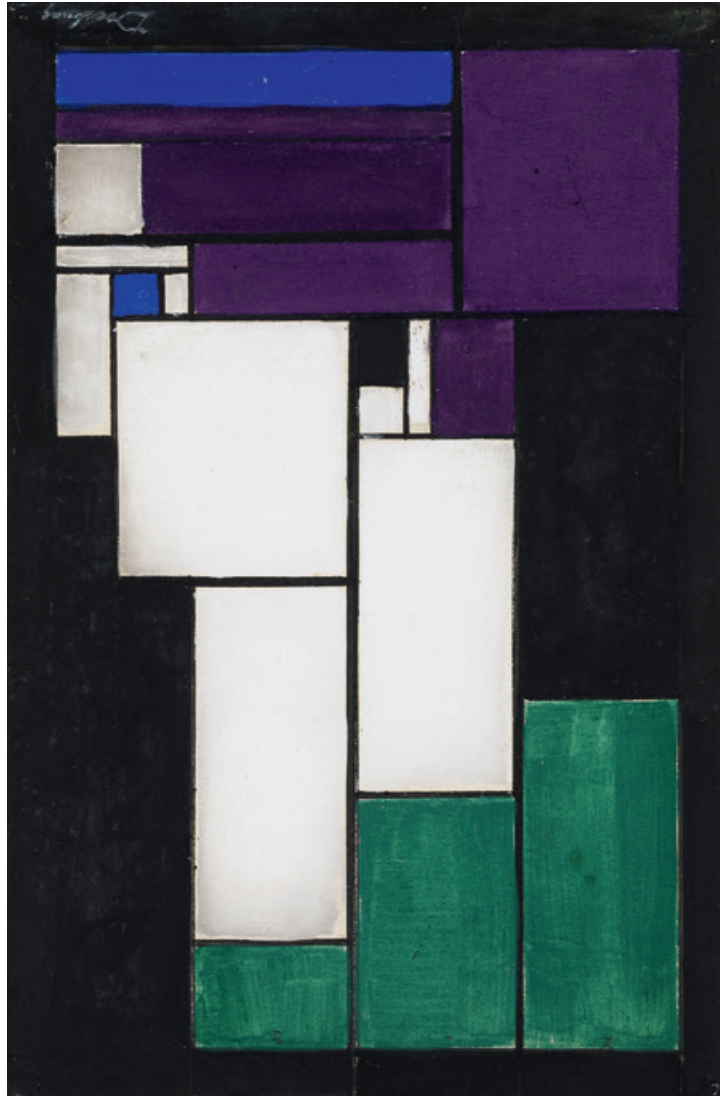
2 THEO VAN DOESBURG
Composition III pour une école
à Sint Anthoniepolder (Maasdam), 1917

Vitrail, bois; 48,7 x 45,2 cm
Prêt du Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed
au Museum De Lakenhal, Leyde. Inv. B1318



3 VILMOS HUSZÁR
Sans titre, 1917

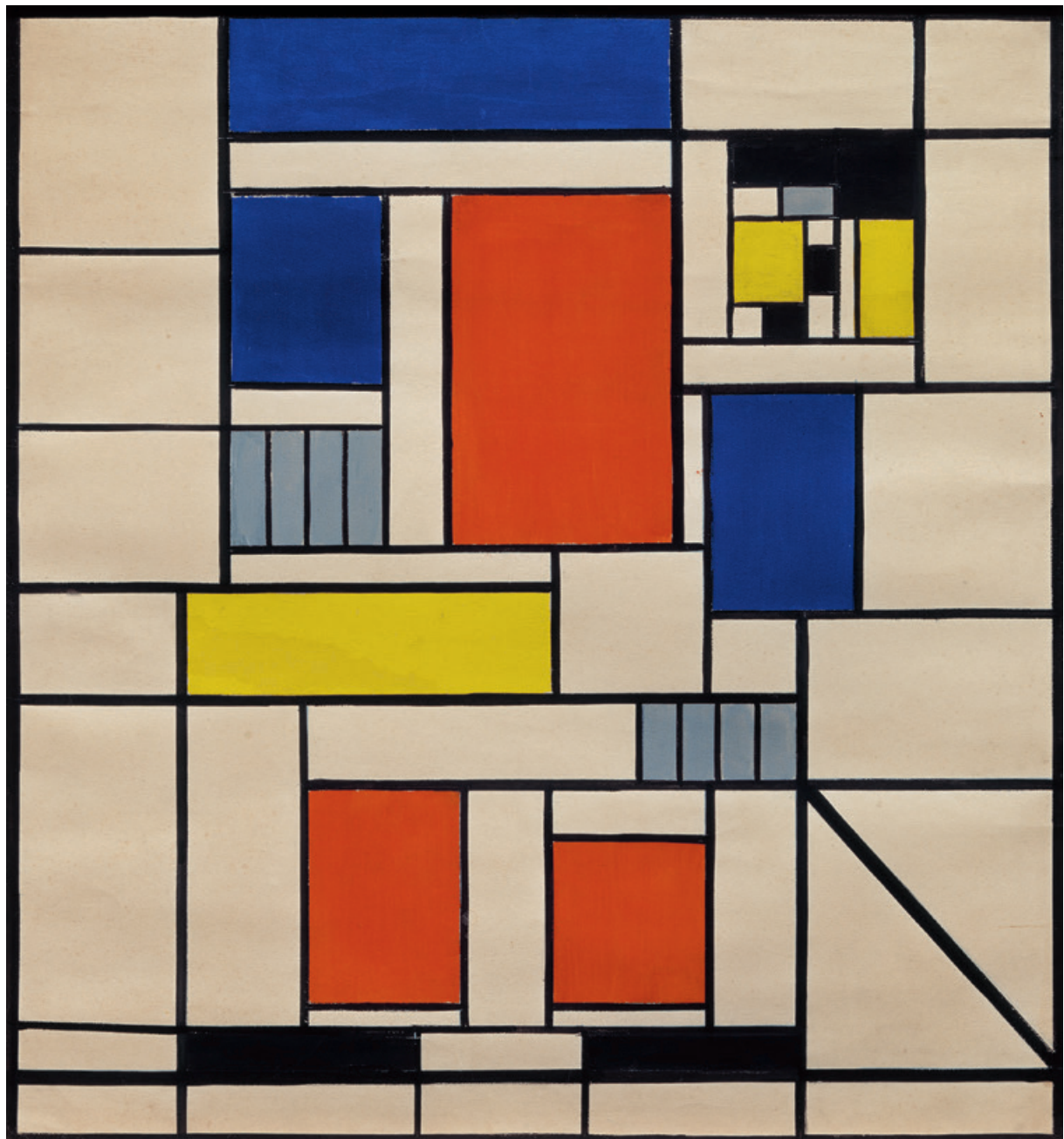
Vitrail; 68 x 61 cm
Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg. Inv. 55.005.81



4 THEO VAN DOESBURG

Tête de femme, projet pour une composition de vitrail, ca. 1917

Gouache sur papier; 36,7 x 24,6 cm
Szépművészeti Múzeum Budapest. Inv. K.72.1



5 THEO VAN DOESBURG

Le bêcheur, projet pour le vitrail La grande pastorale, 1921-1922

Gouache sur papier; 75 x 70 cm
Collection privée

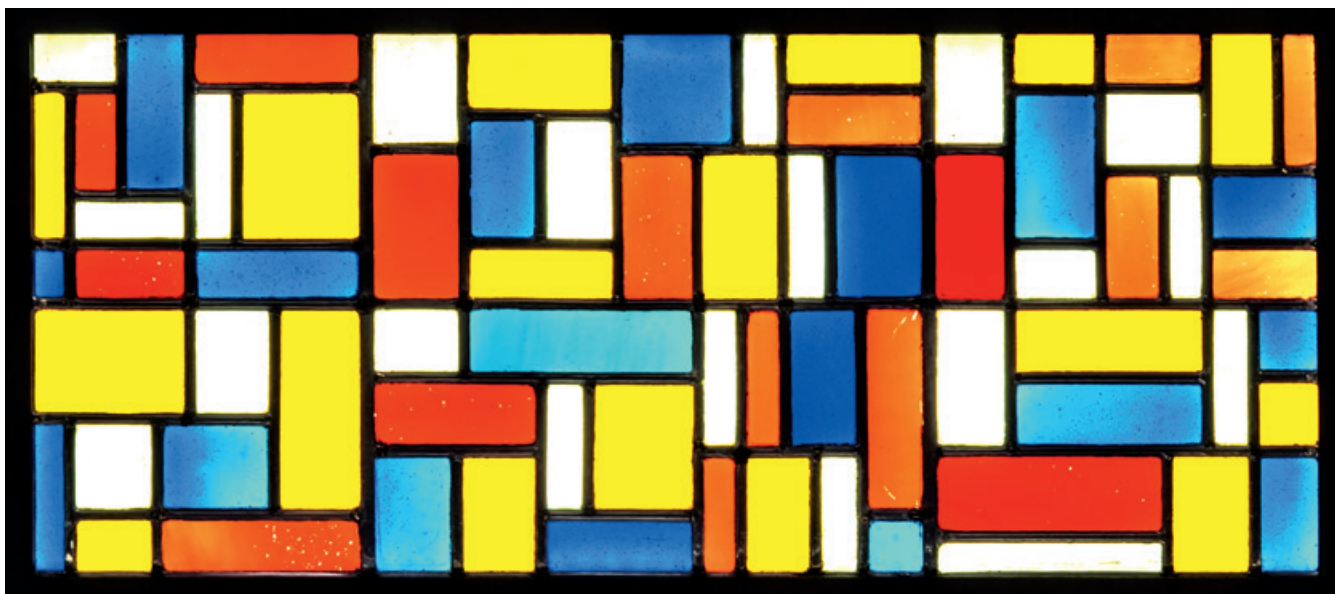


6 **THEO VAN DOESBURG**

Composition VIII, pour blocs d'habitation I et V,
quartier Spangen, Rotterdam, 1918-1919

Vitrail; 34,5 x 81,5 cm

Prêt du Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed
au Museum De Lakenhal, Leyde. Inv. B1273

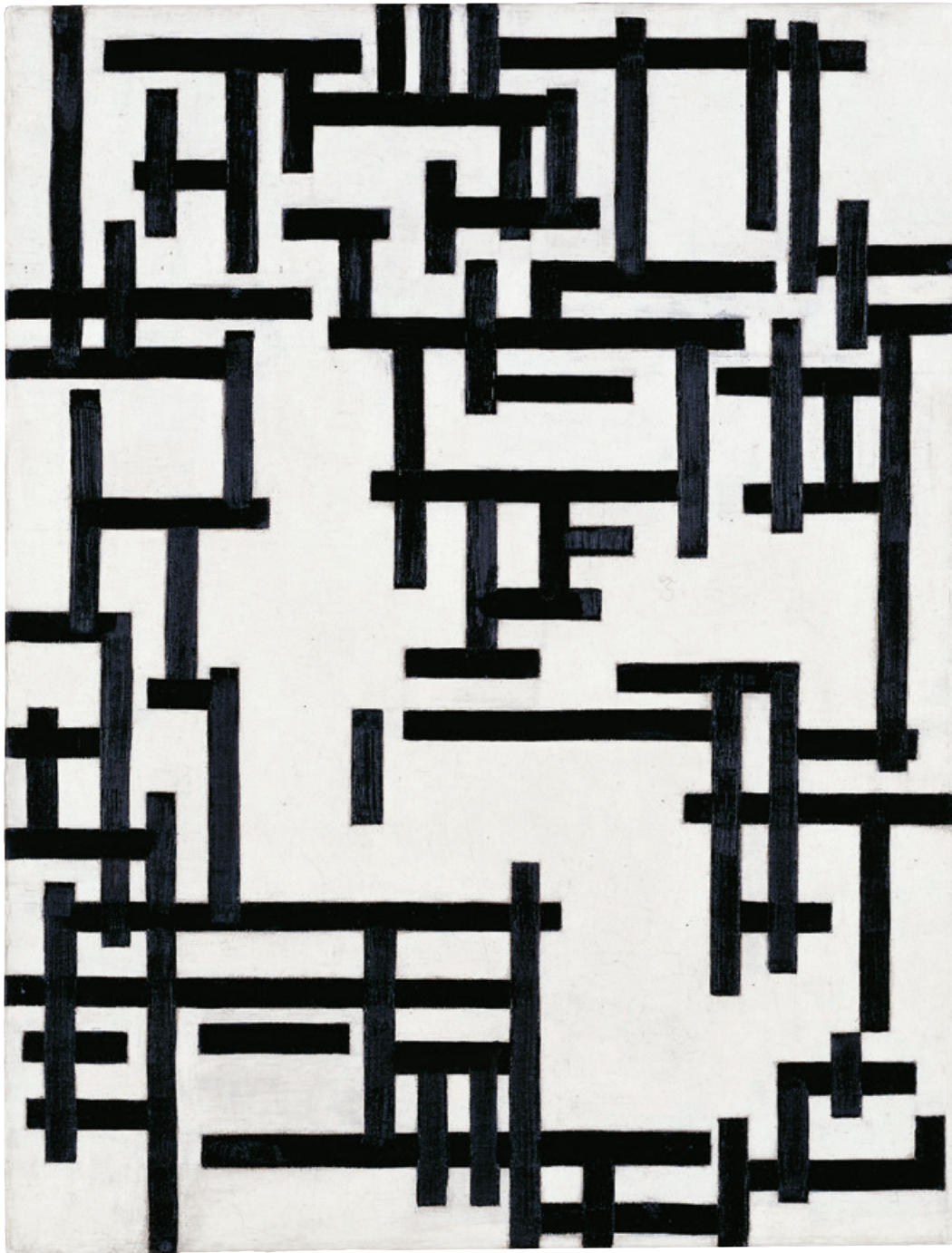


7 THEO VAN DOESBURG

Composition VIII, pour blocs d'habitation I et V,
quartier Spangen, Rotterdam, 1918

Vitrail; 34 x 80,5 cm

Avec l'aimable autorisation de la Galerie Gmurzynska AG



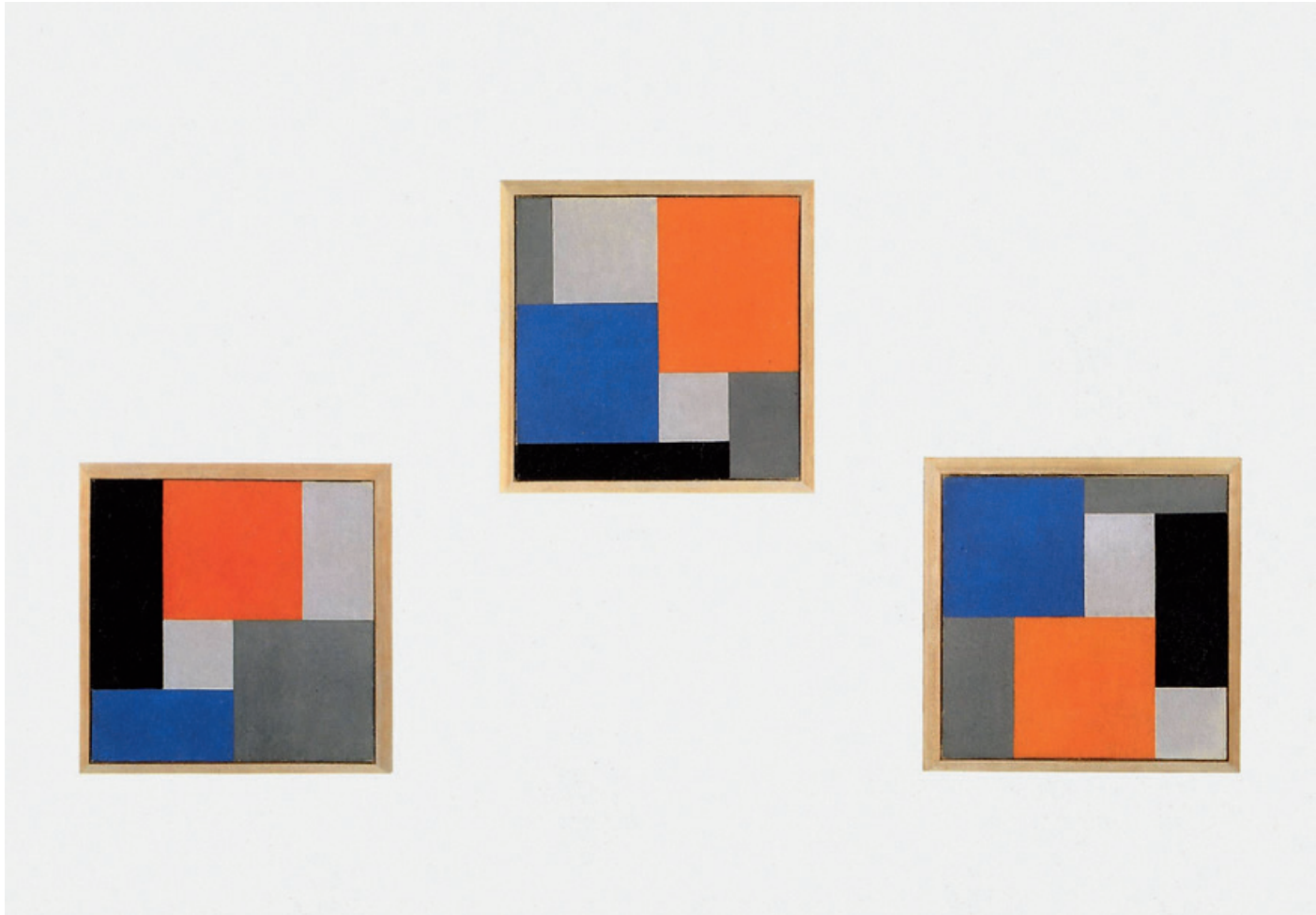
⁸ **THEO VAN DOESBURG**
Composition XIII (Femme dans atelier)*, 1918

Huile sur toile; 51 x 39,5 cm
Kunstmuseum Winterthur



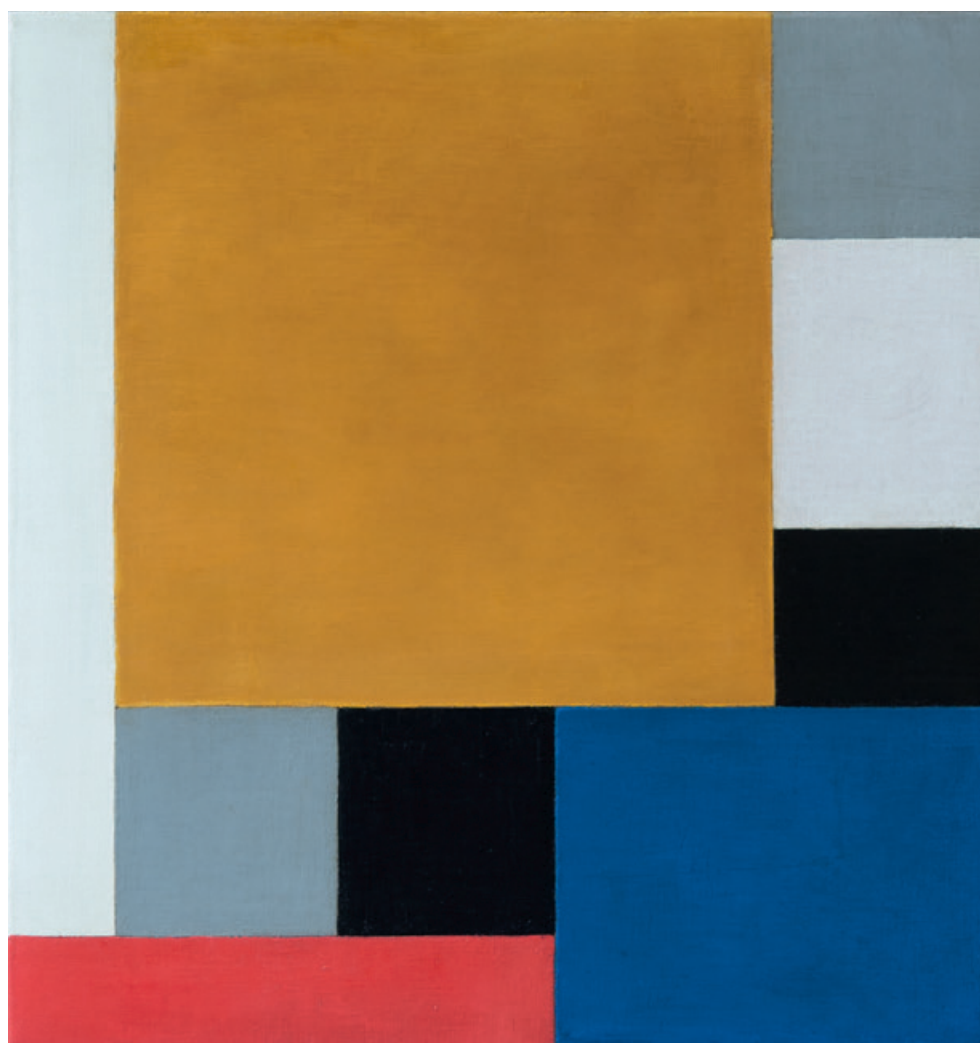
9 **THEO VAN DOESBURG**
Composition (figure assise), 1918

Huile sur toile; 48,5 x 33,5 cm
Collection Gemeentemuseum Den Haag, La Haye. Prêt Collection Triton Foundation



¹⁰ **THEO VAN DOESBURG**
Composition XVIII en trois parties*, 1920

Huile sur toile; 35 x 35 cm (chacune)
Kröller-Müller Museum, Otterlo



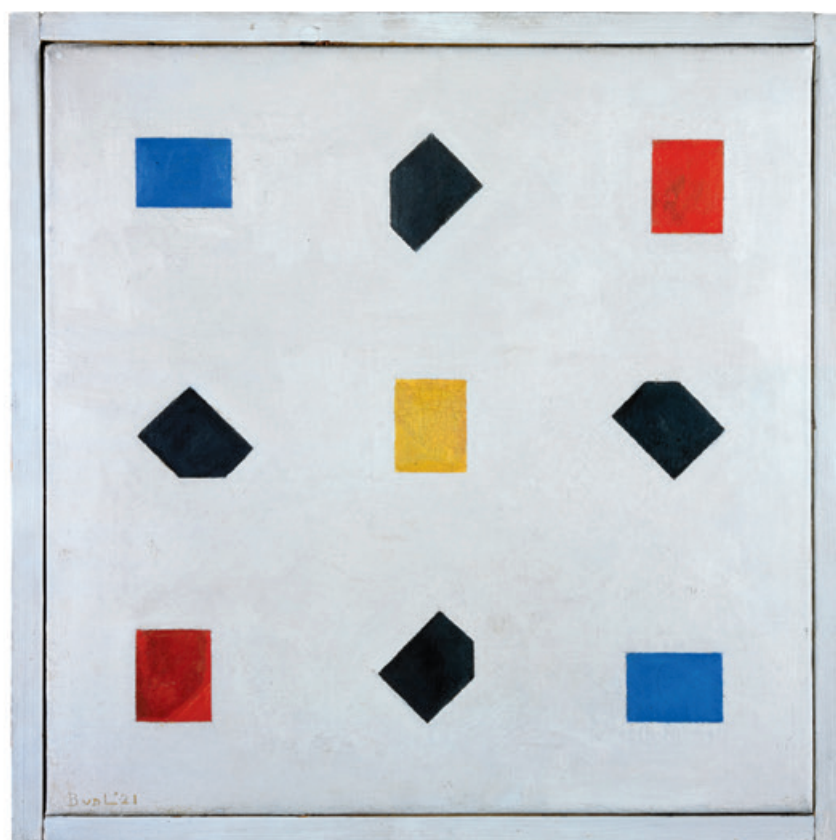
11 THEO VAN DOESBURG
Composition XXII, 1922

Huile sur toile; 45,5 x 43,3 cm
Van Abbemuseum, Eindhoven. Inv. 94



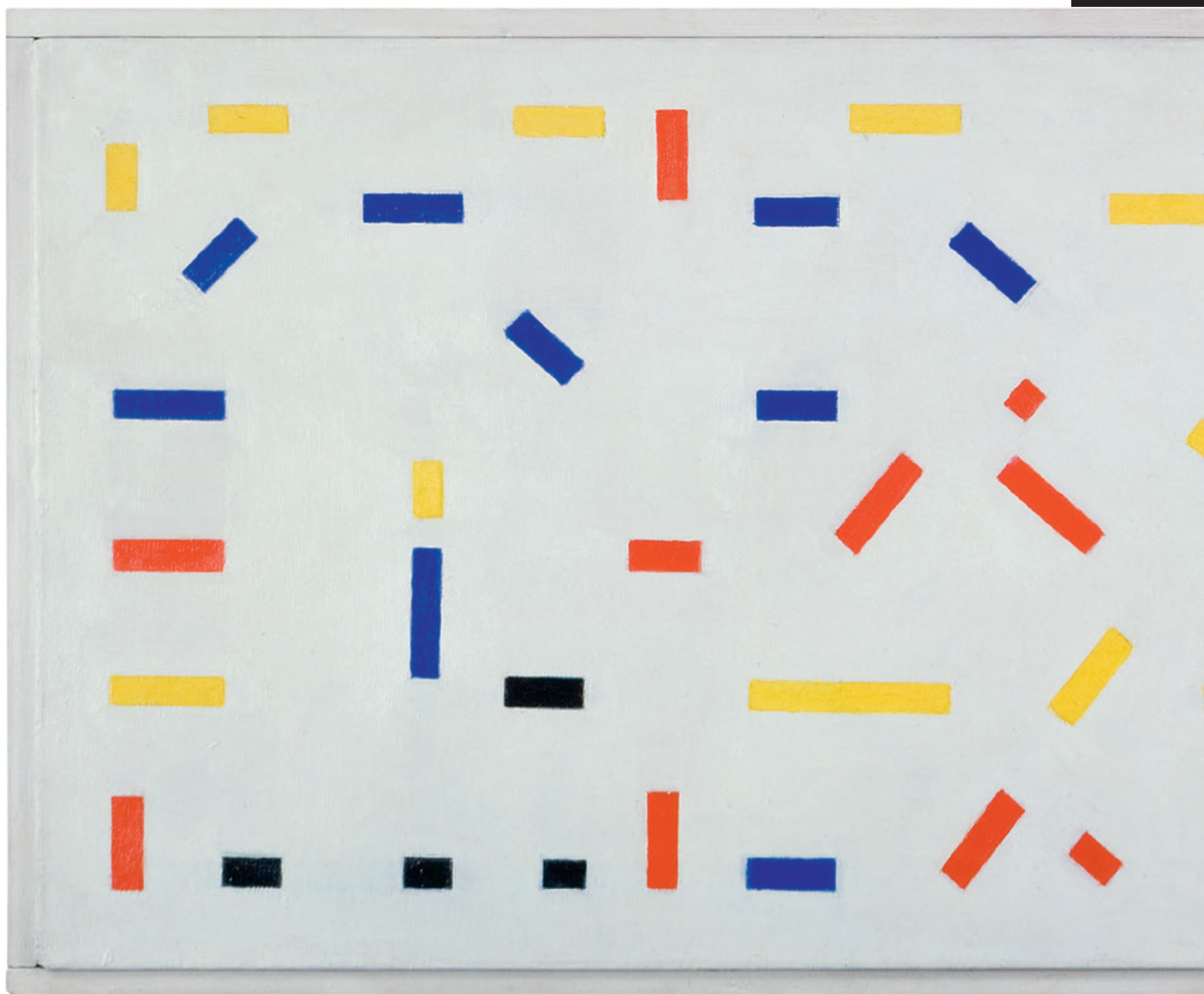
12 **BART VAN DER LECK**
Étude pour un paysage de montagne avec village minier, 1917

Gouache sur papier; 111 x 146 cm
Avec l'aimable autorisation de la Galerie Gmurzynska AG



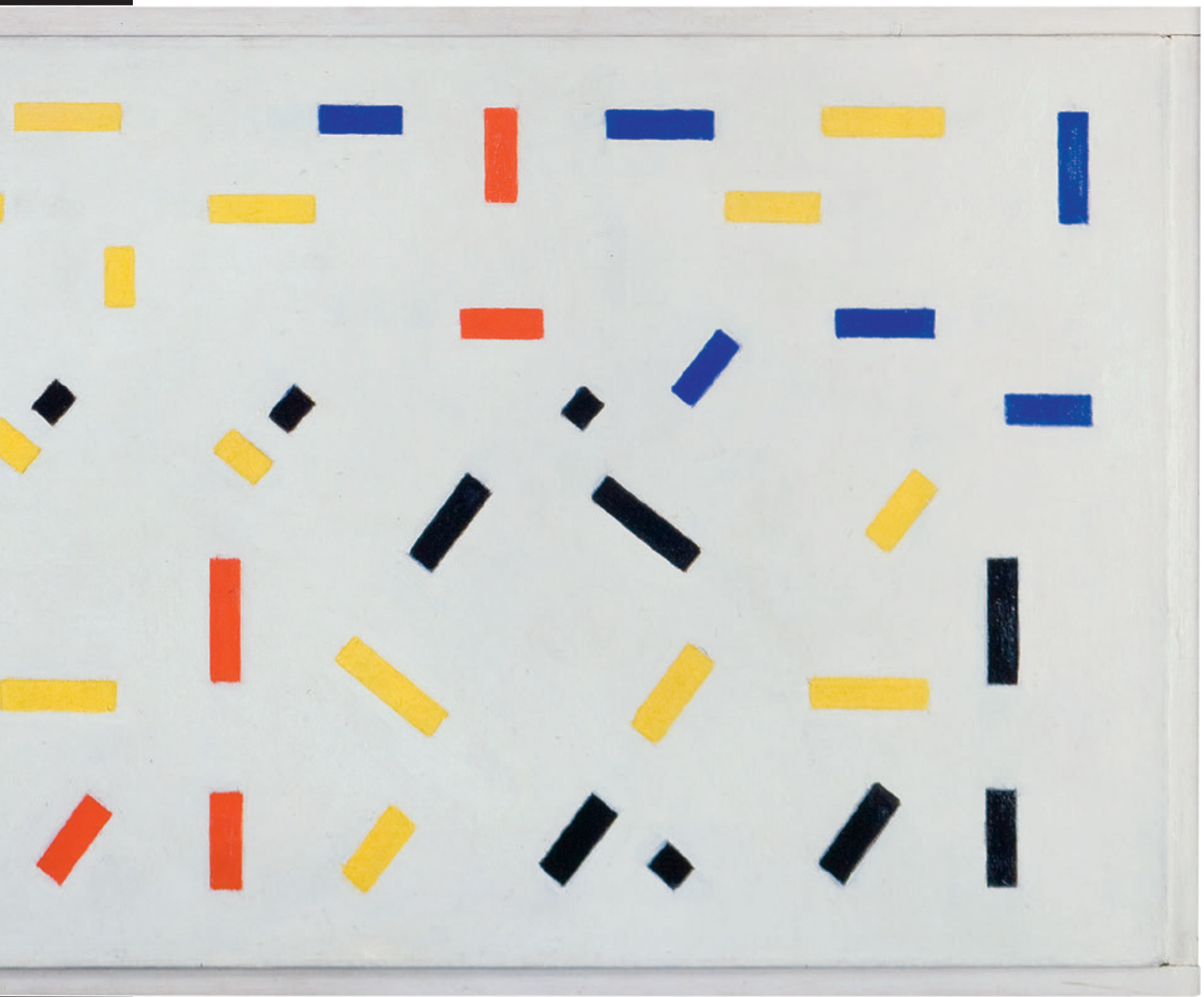
¹³ **BART VAN DER LECK**
Composition '18-'21, 1921

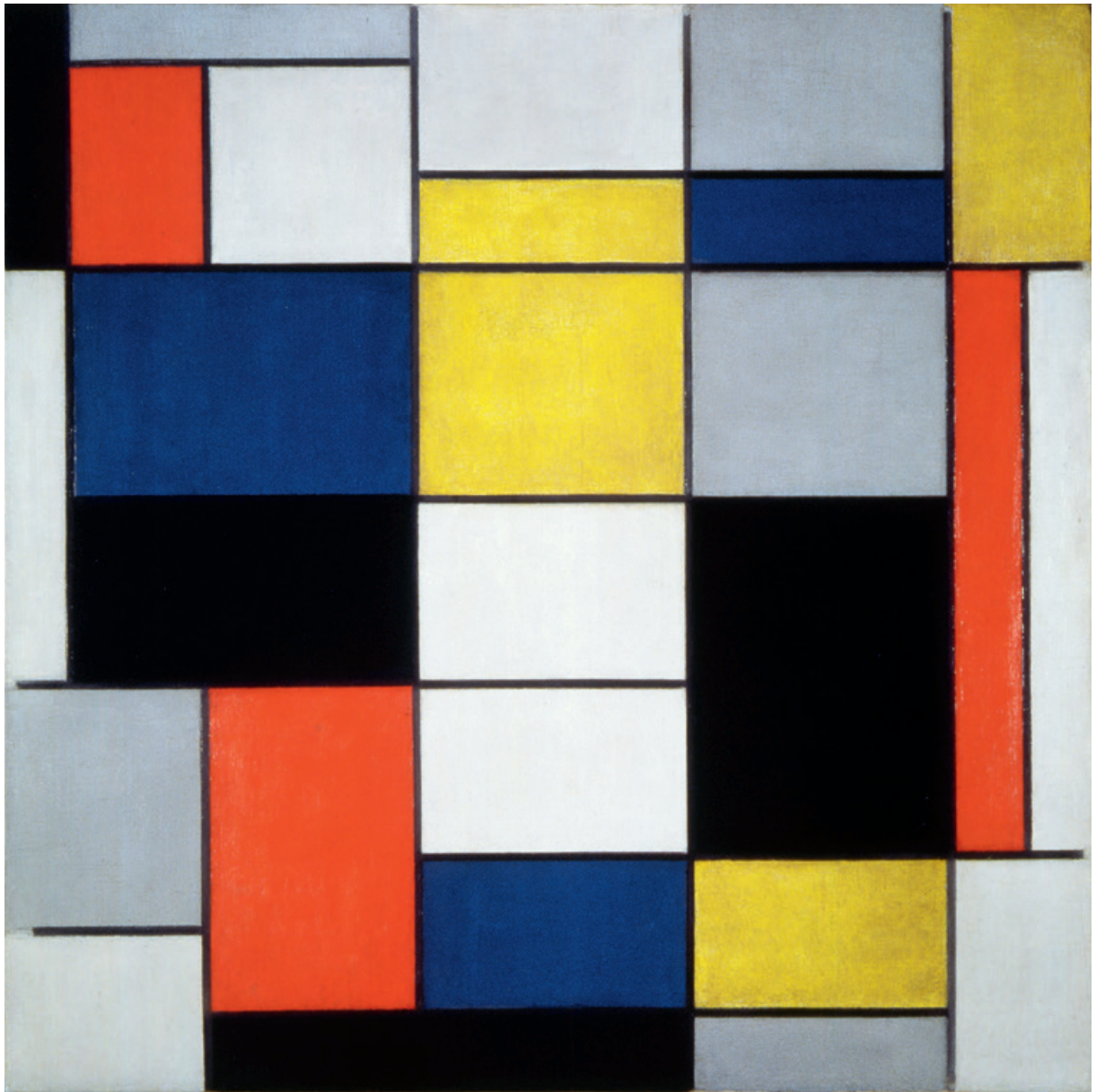
Huile sur toile; 42,5 x 42,5 cm
Centraal Museum, Utrecht. Inv. 26344



¹⁴ **BART VAN DER LECK**
Composition nr. 6, 1917

Huile sur toile; 59 x 147 cm
Collection Ellen et Jan Nieuwenhuizen Segaar, Anvers



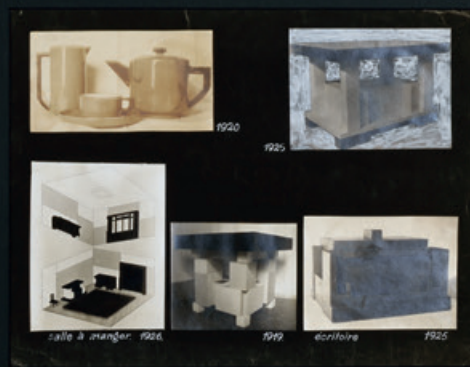
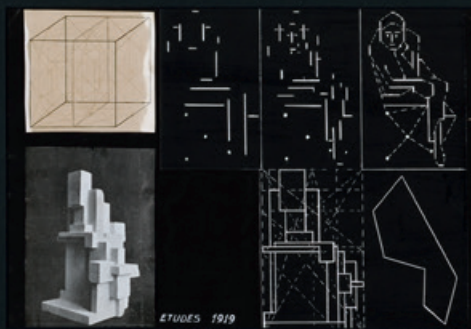
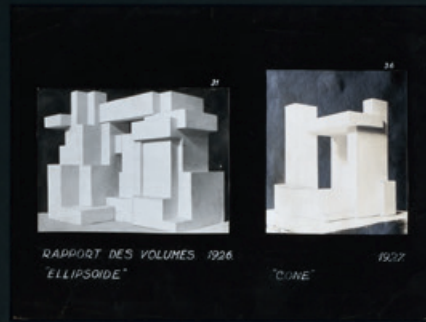


15 PIET MONDRIAN

Composition A avec noir, rouge, gris, jaune et bleu, 1919-1920

Huile sur toile; 91 x 91 cm

Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome. Inv. 5519



16 **GEORGES VANTONGERLOO**
Collages, 1919-1927

Photos et croquis rehaussés de gouache sur papier; 62 x 76 cm
Avec l'aimable autorisation de la Galerie Gmurzynska AG



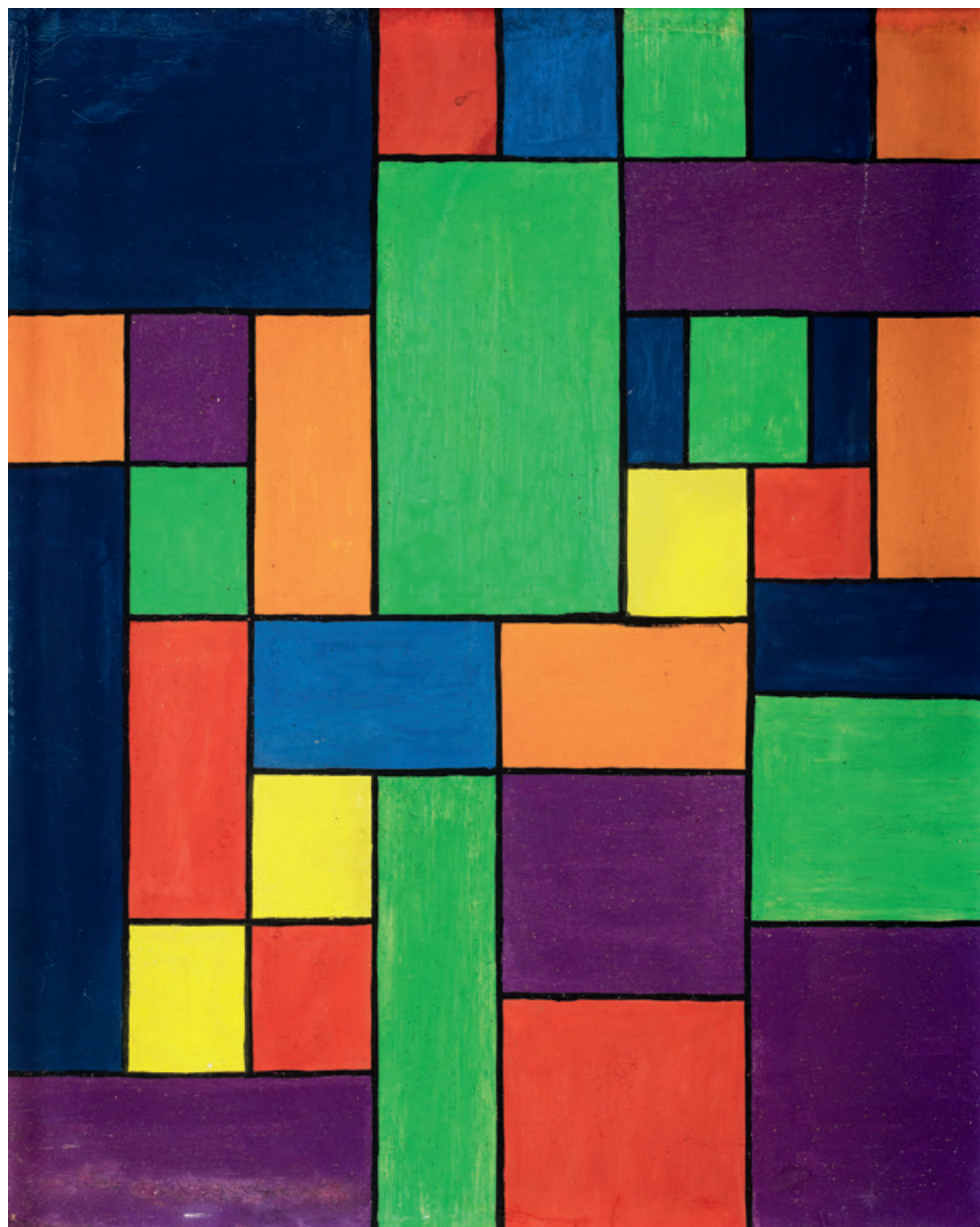
17 **GEORGES VANTONGERLOO**
Construction dans une sphère 2, 1918

Ciment peint; 33 x 25 x 25 cm
Museum Brugge, Groeningemuseum, Bruges. Inv. 1996. GRO0029.XXXI



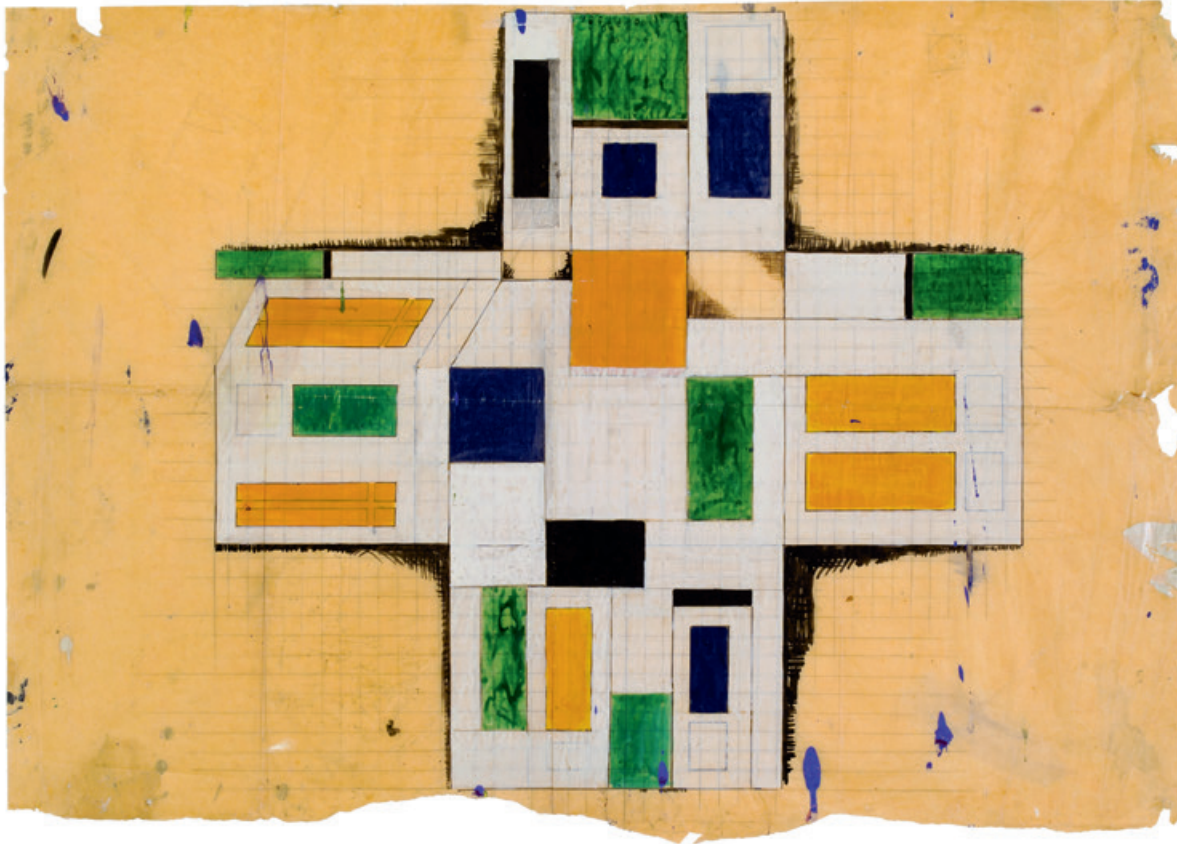
18 **GEORGES VANTONGERLOO**
Petit triptyque, 1921

Huile sur panneau; 13 x 26 x 6 cm ouvert, 13 x 13 cm fermé
Collection privée



19 **GEORGES VANTONGERLOO**
Étude I, Bruxelles, 1920

Détrempe sur papier sur carton; 62,5 x 50,5 cm
Mu.ZEE, Ostende. Inv. K002113A



20 **THEO VAN DOESBURG**

Projet d'une pièce pour la maison de Bart de Ligt
à Katwijk aan Zee, 1919-1920

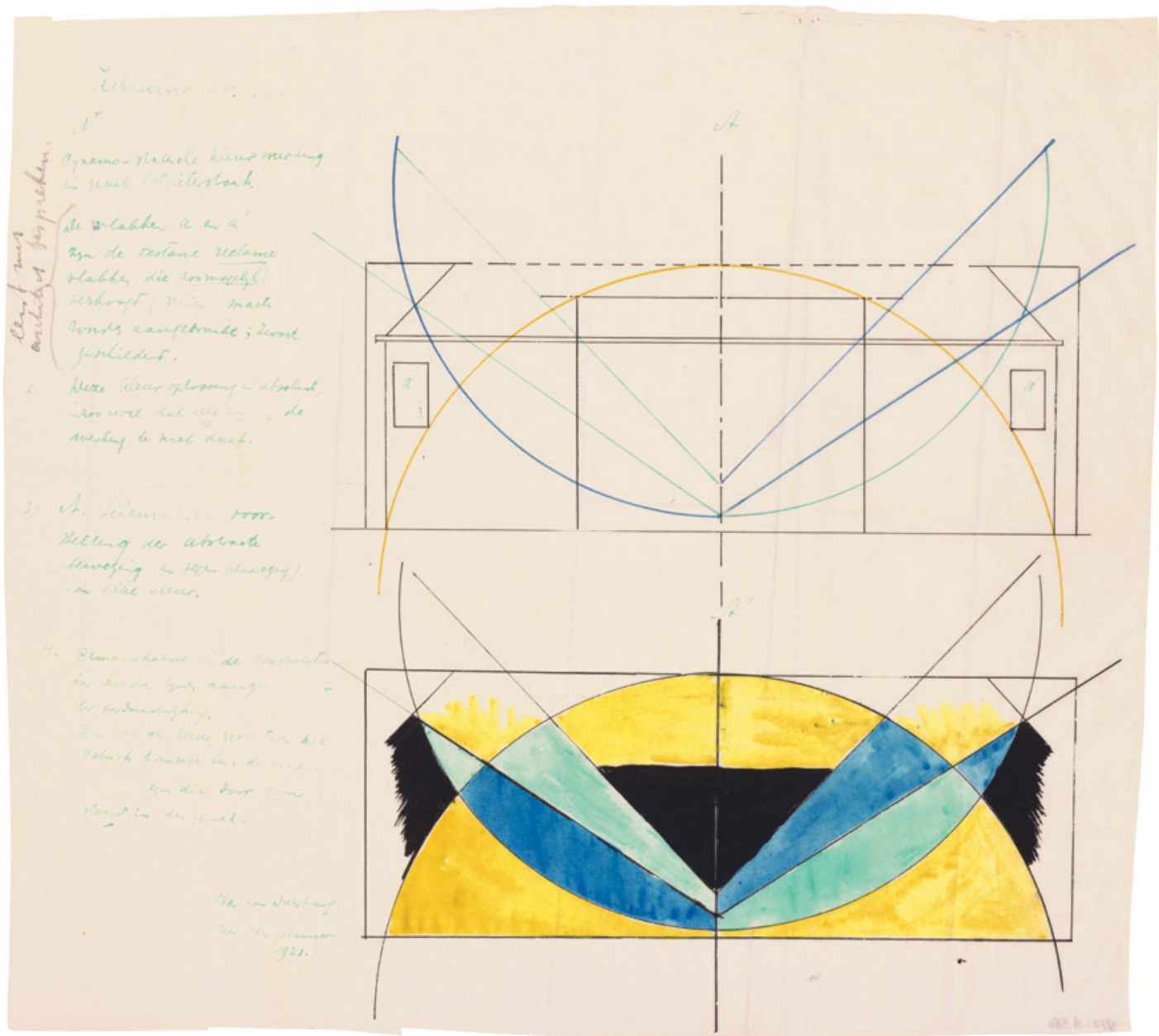
Crayon, encre de Chine et gouache sur papier transparent ; 61 x 43 cm
Collection Het Nieuwe Instituut, Rotterdam. Donation Van Moorsel. Inv. DOES AB5093



21 **THEO VAN DOESBURG**

Projet de sol dallé pour entrée et couloir de la
Maison de vacances De Vonk à Noordwijkerhout, ca. 1918

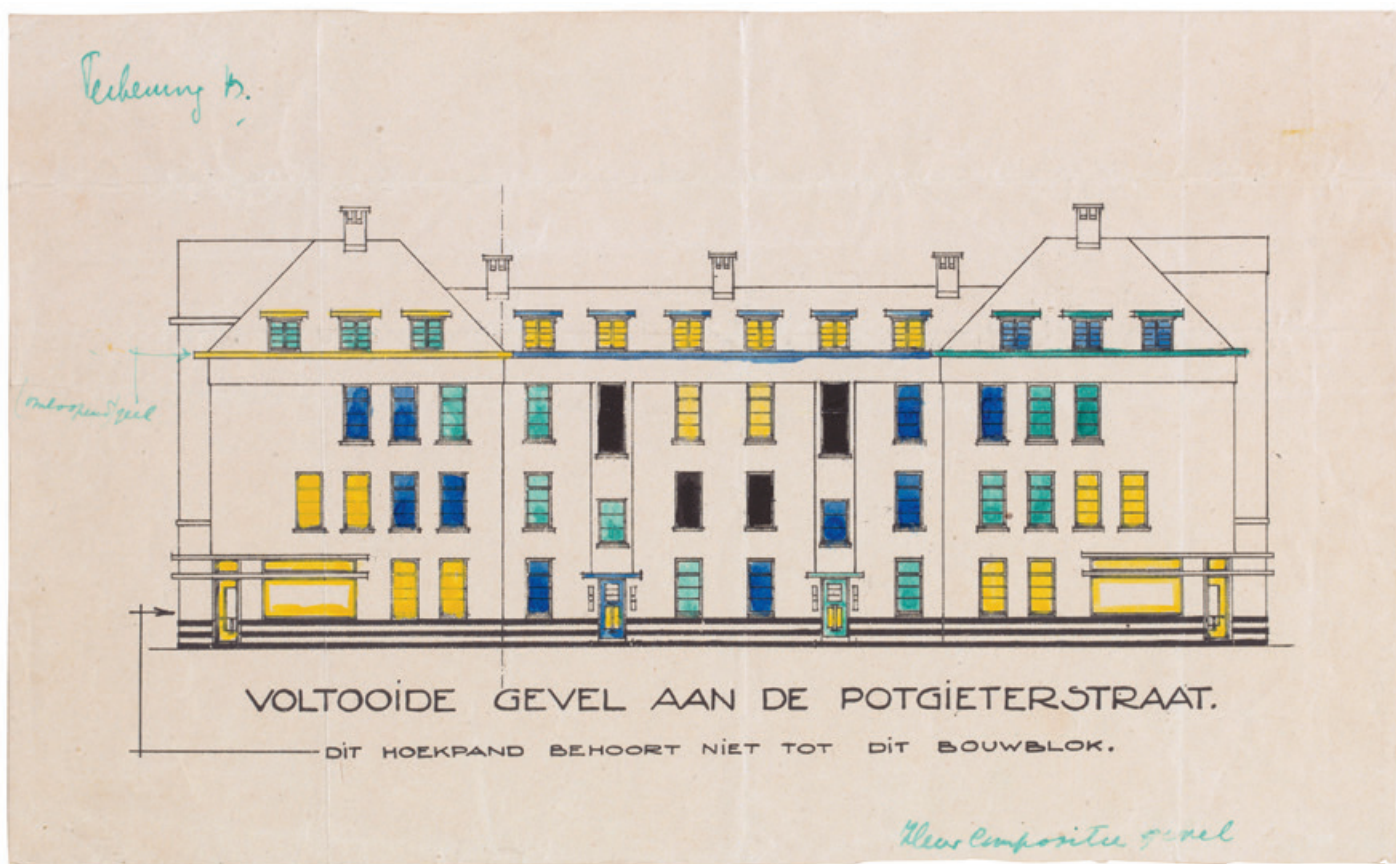
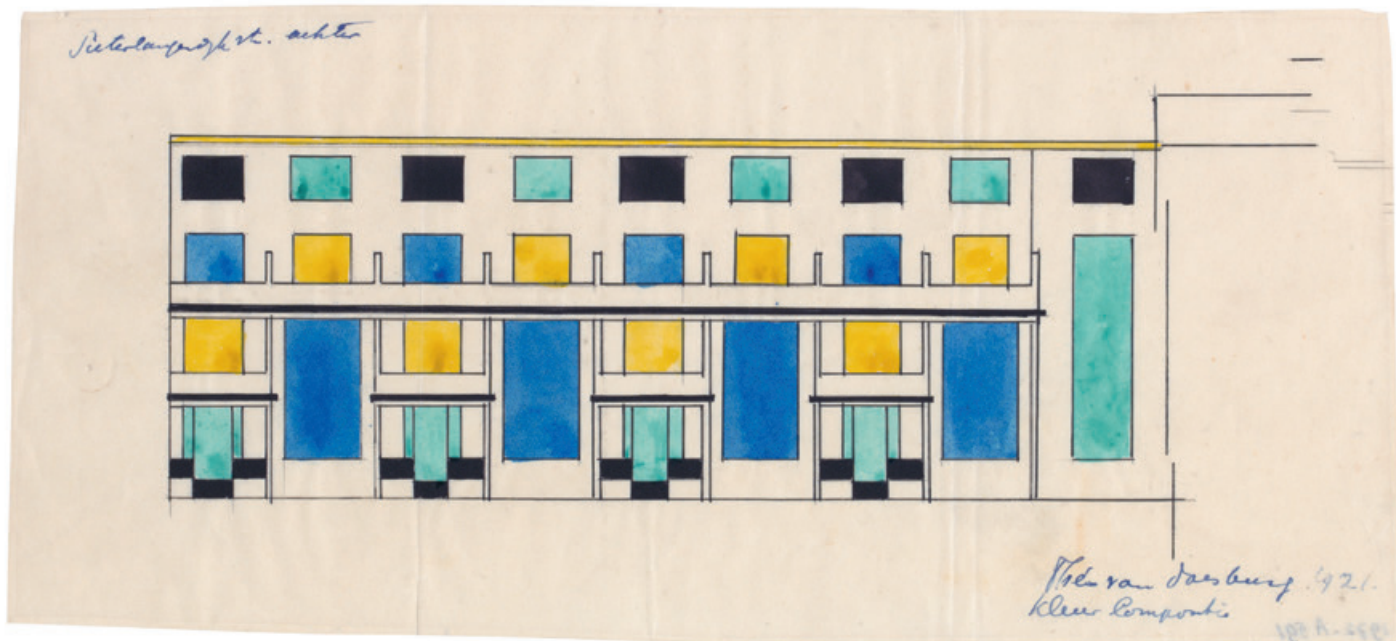
Gouache sur papier; 98 x 73,5 cm
Prêt du Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed
au Museum De Lakenhal, Leyde. Inv. B 1326



22 THEO VAN DOESBURG

Schéma de couleur pour façade avant, Potgieterstraat
 (bloc VIII, quartier Spangen, Rotterdam). Dessin A et A', 1921

Encre de Chine et gouache sur papier; 29,1 x 32,4 cm
 Fondation Custodia. Collection Frits Lugt, Paris. Inv. 1972-A.586



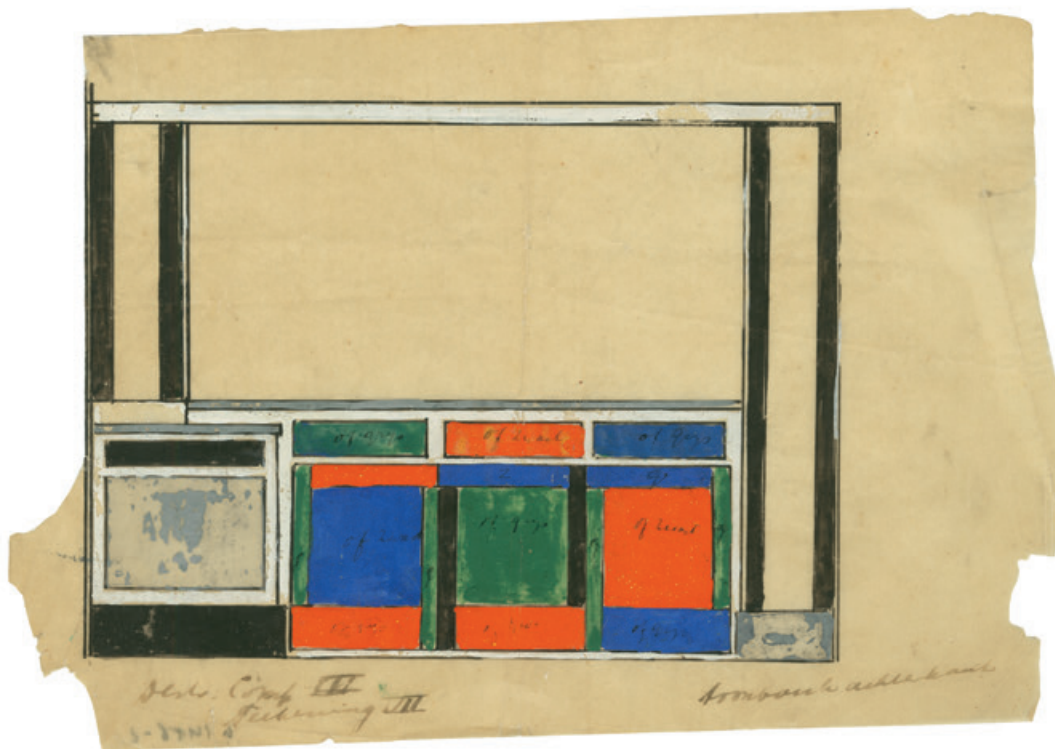
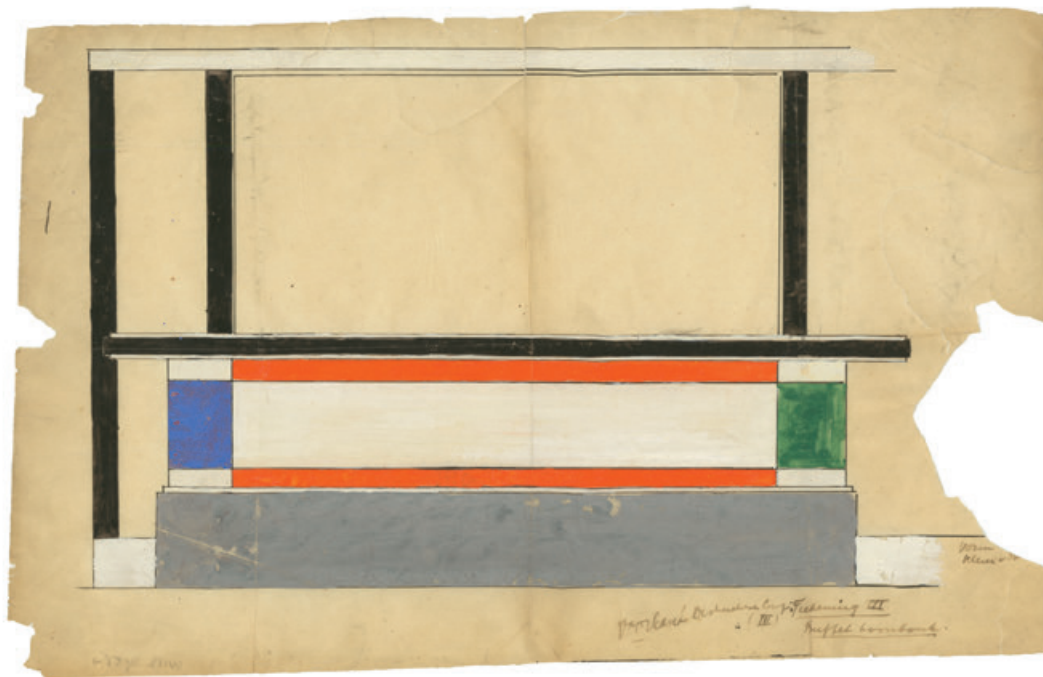
23 THEO VAN DOESBURG

Projet de mise en couleur façade arrière, Pieter Langendijkstraat
et façade avant, Potgieterstraat
(bloc VIII, quartier Spangen, Rotterdam), 1921

Crayon, encre de Chine et gouache sur papier; 12 x 26,3 cm /

Gouache sur phototypie; 15,8 x 25,6 cm

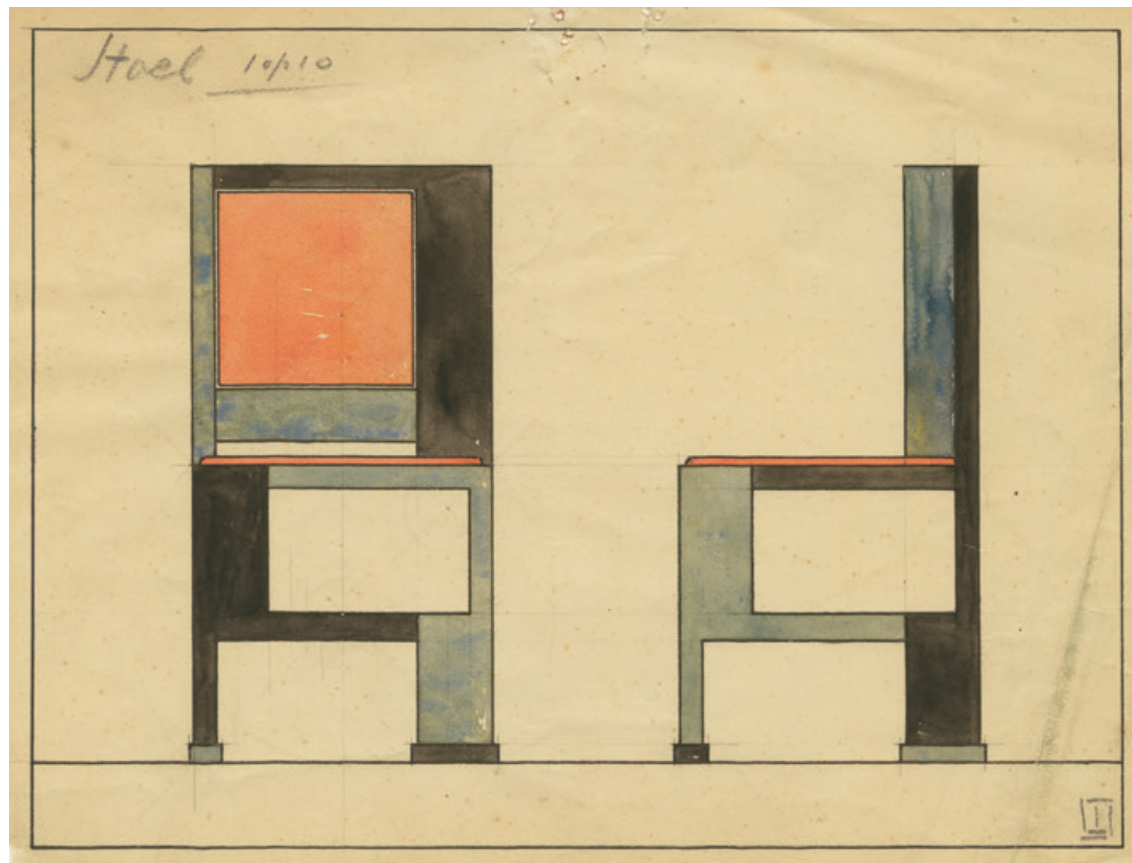
Fondation Custodia. Collection Frits Lugt, Paris. Inv. 1972-A.591 et 1972-A.593



24 THEO VAN DOESBURG

Composition destructive III, projet de mise en couleur
d'un buffet pour l'hôtel De Dubbele Sleutel à Woerden, 1918

Encre de Chine et gouache sur papier transparent; 25,5 x 40 cm / 14 x 20 cm
Collection Het Nieuwe Instituut, Rotterdam. Archives Wils 1456



25 **THEO VAN DOESBURG**

Projet de mise en couleur d'une chaise
pour l'hôtel De Dubbele Sleutel à Woerden, 1918

Crayon, aquarelle et encre sur papier; 13,5 x 17,5 cm
Collection Het Nieuwe Instituut, Rotterdam. Archives Wils 1456



26 **THEO VAN DOESBURG, VILMOS HUSZÁR**
Couverture de la revue *De Stijl*, nr. 1, 1917

Imprimé; 26 x 19,5 cm
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles



27 THEO VAN DOESBURG

Projet d'affiche pour La Section d'Or, 1920

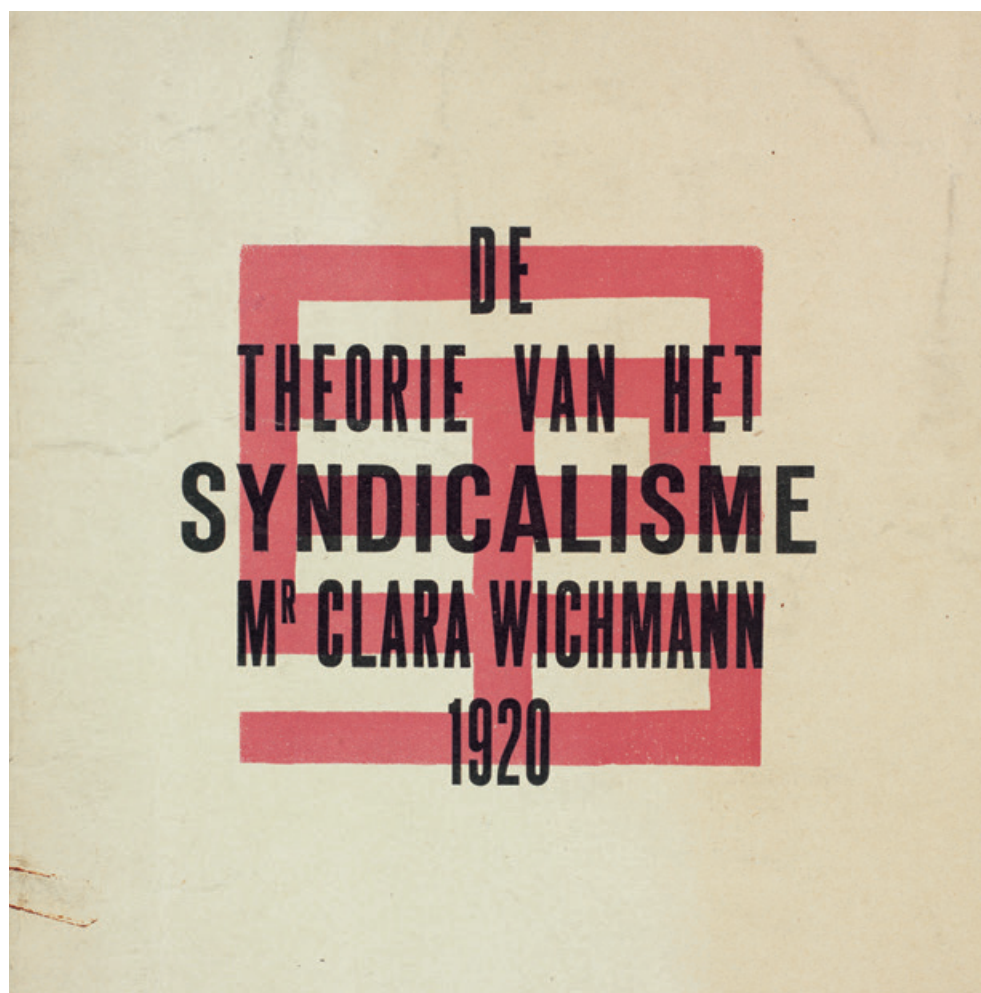
Encre de Chine, papier transparent sur panneau; 65 x 62,5 cm
Prêt du Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed à BOZAR. Inv. AB4980



28 **THEO VAN DOESBURG**

Archer (projet publicitaire pour une marque de fromage), 1919

Gouache sur papier; 31,7 x 22,3 cm
Szépművészeti Múzeum, Budapest. Inv. K.93.9



29 THEO VAN DOESBURG

Couverture pour *De theorie van het syndicalisme*,
Clara Wichmann, 1920

Imprimé; 19 x 18 cm
Centraal Museum, Utrecht. Inv. AB4979



Fig.1 Theo van Doesburg [I.K. Bonset], *La matière dénaturisée. Destruction 2*, 1923 (?). Fries Museum, Leeuwarden.

Theo van Doesburg et Dada

« De tels camarades nous seront bien utiles¹. »

Le réseau international de Theo van Doesburg

Theo van Doesburg a été un homme de réseau exceptionnel. En témoignent ses archives, rassemblées par sa troisième épouse, la pianiste Nelly van Moorsel, et offertes à l'État néerlandais en 1981. L'ensemble a été numérisé et mis à disposition du public par le RKD (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, « Service national de documentation d'histoire de l'art ») à La Haye. L'analyse de la correspondance conservée montre que pendant la période où il a été le plus actif en tant qu'artiste (1916–1930), le réseau de Van Doesburg comptait cent quatre-vingt personnes environ. Plus de la moitié étaient plasticiens, architectes ou écrivains. Il y avait aussi parmi eux une vingtaine de rédacteurs de revues, cinq éditeurs, cinq critiques et cinq collectionneurs d'art².

Van Doesburg évolue dans un monde particulièrement international et cosmopolite, où l'on voyage beaucoup et où l'on s'établit facilement à l'étranger. Dans son cercle de connaissances, c'étaient surtout des Russes et d'autres Européens de l'Est, mais aussi des Belges et des Espagnols qui avaient quitté leur pays. Il est clair que la France – en particulier Paris – et l'Allemagne sont les lieux de rassemblement par excellence de l'avant-garde artistique internationale. Il faudra attendre les années 1930 pour que l'on se détourne de l'Allemagne et que l'immigration aux États-Unis se popularise dans ce milieu.

À partir de 1920, plus de la moitié des contacts de Van Doesburg travaillent en dehors des Pays-Bas. À partir de 1924, ils sont plus de septante pour cent,

dont beaucoup en Allemagne et en France. S'agissant de la nationalité de ses connaissances, les Néerlandais constituent tout de même le principal groupe (vingt-huit pour cent). Les Allemands sont avec vingt et un pour cent le deuxième groupe, les Français représentent treize pour cent, tout comme les Européens de l'Est. Les Italiens occupent la cinquième place avec sept pour cent. Les Belges n'arrivent qu'ensuite avec six pour cent.

Je me concentrerai ici sur Van Doesburg et ses contacts internationaux en tant que dadaïste. L'intention n'est pas d'aborder longuement le phénomène Dada en général. Van Doesburg faisait pour ses œuvres littéraires et plastiques dadas usage d'un nom d'emprunt, à savoir I.K. Bonset. Il a également publié des essais sous le pseudonyme d'Aldo Camini. S'il prenait ces précautions, c'est pour que son travail « constructif » ne pâtisse pas de son amour pour Dada³. Rappelons que le nom de Theo van Doesburg est lui-même déjà un pseudonyme : il s'appelait en réalité Christian Emil Marie Küpper et avait opté au début de l'âge adulte pour le patronyme de celui qui fut très probablement son père biologique, Theodorus Doesburg.

La composante sociale

Lorsque l'on parle de l'histoire de l'art et du contexte dans lequel les artistes font des choix, on perd souvent de vue le rôle important de la composante sociale et émotionnelle⁴. L'amitié et le respect sont parfois plus importants que la parenté stylistique ou la carrière. Van Doesburg était considéré par beaucoup comme une personne difficile. Il était dominateur et pouvait se montrer capricieux. Il se querellait beaucoup, mais restait aussi fidèle à ses amis au fil des

années. Il suscitait quelquefois de véritables réactions de rejet chez les autres. Par exemple chez l'expressionniste Jacoba van Heemskerck qui, dans une lettre adressée à l'agent d'art Herwarth Walden le 2 mars 1916, disait de lui qu'il était très antipathique et qu'il ne fallait pas lui faire confiance. Mais d'autres l'estimaient justement pour ce caractère affirmé: l'artiste belge Michel Seuphor (pseudonyme de Fernand Berckelaers) a décrit des années plus tard le choc et l'élan générés chez lui au début de l'hiver 1921 par la conférence *Tot Stijl*, donnée à Anvers par Van Doesburg, et par la personnalité du conférencier. Le dadaïste Raoul Hausmann considérait quant à lui Van Doesburg et sa femme comme des gens « tout à fait modernes, voire mondains⁵ ».

Dada : international, ludique et contagieux

La dimension internationale de Dada et ses connexions avec divers courants d'avant-garde dut attirer fortement le Van Doesburg « moderne et mondain ». Le but que beaucoup de dadaïstes poursuivaient lui tenait également à cœur: il s'agissait de secouer le vieux monde et de le préparer au nouvel art dont lui-même faisait la promotion. L'été 1921, il écrit ainsi à un ami, le poète Antony Kok: « Venons-en à ce pamphlet dadaïste; j'en ai parlé à Paris avec les principaux dadaïstes! Ils ont trouvé l'idée magnifique, surtout si je le fais paraître à Weimar, car il pourrait être l'occasion d'un trafic intellectuel international, par-dessus des têtes de l'Entente⁶! J'ai reçu à cette fin un dessin original de Picabia; idem de la part de Jean Crotti; de Picabia, Pansears [sic], Ezra Pound, etc. des textes originaux, si bien que j'ai déjà suffisamment de matière pour 1 numéro. Que dirais-tu d'imprimer chaque numéro sur une autre couleur de papier, par ex. le premier numéro en bleu clair, le deuxième en jaune, le troisième en rouge et tout cela dans de bonnes proportions? ⁷ ». Le projet de Van Doesburg pour la revue dada *Mécano* était né.

Lors de sa fondation à Zürich en 1916, Dada fait de la propagande pour tous les nouveaux arts et englobe

à la fois le futurisme, l'expressionnisme et le cubisme⁸. Les dadaïstes ont pas mal de points communs avec les futuristes et les bohèmes parisiens: opposition à la bourgeoisie, activisme, antagonisme, nihilisme et goût de l'expérimentation. L'unique élément par lequel Dada se démarque réside dans le rôle majeur réservé à un humour ironique flirtant avec la folie.

Si Van Doesburg insiste sur son côté dada, c'est en partie pour s'attirer les bonnes grâces de Tristan Tzara et d'autres dadaïstes. Au début des années 1920, il affirme également ce côté absurde et ludique vis-à-vis de ses vieux amis Antony Kok, Piet Mondriaan et l'architecte J.J.P. Oud. Après avoir fait la connaissance de Dada, Van Doesburg semble progressivement lui assigner une fonction de refuge mental. Dada est ce qui lui reste lorsque tout le monde se met en travers de son chemin et que tout semble échouer. « Ils peuvent tous crever. Vive Dada! [...] Le mieux serait peut-être d'arrêter *De Stijl* et de lancer un journal dadaïste: contre tous et tout⁹ », lisons-nous sur une carte postale à Kok.

Constructivisme contre destruction

Dès la Première Guerre mondiale, Theo van Doesburg est convaincu de la nécessité de lutter pour faire triompher le supérieur, ou le spirituel, sur l'inférieur, autrement dit le physique, dans la nature humaine. Cela ne se fera pas par la guerre et le bain de sang, mais à travers un revirement dans la culture et la pensée¹⁰. Au début des années 1920, il voit ce combat s'accomplir de manière hégélienne dans la thèse (le monde artistique existant), l'antithèse (Dada) et la synthèse (constructivisme). Il pense en effet que le constructivisme va changer le cadre de vie des hommes et par ce biais, les hommes eux-mêmes.

Au début, Van Doesburg considère surtout Dada comme un moyen de destruction de l'ancien. Dada est en quelque sorte la charrue qui doit préparer le sol pour un nouvel art plus constructif tel que promu dans *De Stijl*¹¹. Ensuite, son attention se déplace des propriétés destructrices de Dada vers ses potentialités en termes de changement des mentalités. Cela se produit

sous l'influence de ses contacts avec Tristan Tzara, Kurt Schwitters et d'autres dadaïstes. Ceux-ci s'opposent naturellement à l'idée suivant laquelle ils n'auraient qu'un rôle auxiliaire à remplir et ne serviraient que de transition vers quelque chose de neuf¹².

Tout comme ses contemporains El Lissitzky, Hans Arp, Kurt Schwitters, Hans Richter et Raoul Hausmann, Van Doesburg est un artiste qui pratique l'art moderne avec sincérité tout en adhérant à Dada. Schwitters combine sa variante de Dada, Merz, avec la création publicitaire. El Lissitzky apparaît dans ses lettres et dans son conte *Les deux carrés* très proche de Dada, alors que ses espaces d'exposition et son travail graphique relèvent de l'art moderne « sérieux ».

Pour publier des textes dadaïstes, Van Doesburg se cache derrière le pseudonyme de I.K. Bonset (fig. 3), apparu au printemps 1920. Il s'agirait d'une anagramme de « ik ben sot » (« je suis sot »). Les premiers poèmes de Bonset, *X-beelden*, paraissent dans *De Stijl* 3 (mai 1920) nr. 7, et dans les revues italiennes *Poesia* 1 (août-septembre 1920) nr. 5/6, et *Bleu* (août-septembre 1920). Van Doesburg prétend que Bonset écrit déjà depuis 1913, mais il n'a selon toute vraisemblance inventé ce nom d'emprunt qu'à la fin 1919 ou au printemps suivant. Les poèmes publiés sous ce nom sont donc en bonne partie écrits en 1920, puis antidatés, soit encore fondés sur des ébauches antérieures¹³.

Van Doesburg revendique un rôle de pionnier dans l'art, mais aussi dans la littérature. En mars 1921, il cite dans un élan de générosité inhabituel le texte en prose *Les grands boulevards* de Mondrian, un recueil de poèmes de son ex-femme Agnita Feis de 1915 et les poèmes de Kok comme exemples de littérature innovante méconnue¹⁴. Selon lui, le premier a toutefois été I.K. Bonset, qui a écrit dès 1913 sa poésie « si novatrice »¹⁵. Parmi les écrits de Bonset, *Manifeste 69* (fig. 2), envoyé en janvier 1921 à Tzara pour le projet de publication dada *Dadaglobe*, ne passe pas inaperçu. Il s'agit d'une satire au sujet de Mondrian, remplie d'allusions sexuelles et signée « Saint Pierre de la Ligne Droite »¹⁶.

Sous son propre nom, Van Doesburg se montre plus descriptif. Son premier article sur Dada paraît le

Dadaglobe.

Manifeste 69

Je suis mon-ris-âne Saint-Pierre
 l'équilibré martyr de la
 peinture abstraite la sainte-Vierge
 de l'urnoir mont-Rouge j'ai
 montré à mes ennemies-amis
 que rien existe ~~ce~~ exclusif^{ment}
 moi-même dans la pi-pa-pein-
 ture merdiale. Je crois à la femme
 à la ^{position} ~~proportion~~ et la mesure des
 sexes, à 69 et au Dieu sperma-
 throsophique

Saint-Pierre de la ligne Droite.

Fig. 2 Theo van Doesburg [I.K. Bonset], *Manifeste 69*, janvier 1921.

8 mai 1920 dans *De Nieuwe Amsterdammer*. En 1923, il publie un opuscule sur le sujet¹⁷.

Parfois, Van Doesburg va jusqu'à attribuer à Dada des propriétés divines. Peu après sa rupture avec Oud en décembre 1921, il écrit : « Dada est le dieu chéri : pardonne tout, comprend tout, sait tout, etc. – En tant que Bonset, je ne t'en veux pas du tout et il viendra peut-être un moment où je te verrai aussi différemment en tant que v Doesburg¹⁸. » Cependant, le concept Dada va lentement perdre de sa force. En 1924, le mot est presque devenu synonyme de modernité en général. Le 1^{er} juillet de cette année, Nelly van Doesburg écrit à Kok : « Je te conseille d'emmener ton costume bleu pour le cas où nous irions par ex. au "Bœuf sur le Toit", un cabaret dada où on joue de l'excellent jazz. »

Van Doesburg aime à la fois Dada et le constructivisme. Un lien très direct entre ces deux tendances est établi lors de la réunion de fondation de l'Internationale constructiviste à Weimar le 25 septembre 1922. Van Doesburg n'y invite pas seulement des constructivistes, mais aussi ses relations dadas Tzara et Arp. À ses yeux, le rôle des dadaïstes est clair : leur critique peut permettre une nouvelle croissance¹⁹. Mais pour certains, en particulier pour l'artiste hongrois László Moholy-Nagy, les dadaïstes sont des traîtres à la bonne cause²⁰. La prédilection de Van Doesburg pour la construction de contre-pôles joue un grand rôle ici. Son raisonnement est le suivant : la création de contrastes maintient les choses en mouvement et c'est là l'unique façon de provoquer des changements.

L'introduction de Van Doesburg à Dada

Dada n'entre dans l'univers de Van Doesburg que trois ans environ après sa naissance. En décembre 1919, le Belge Paul Dermée envoie à la revue *De Stijl* un paquet contenant des écrits dadaïstes. Dermée vit depuis 1910 à Paris, où il entretient d'étroits contacts avec la section littéraire du groupe d'artistes La Section d'Or²¹. Il a reçu l'adresse de Van Doesburg par le sculpteur ukrainien Alexander Archipenko, avec qui le premier est en contact depuis 1917 à propos de la

revue. Mais ce n'est que lors d'un séjour effectué à Paris du 20 février au 10 mars 1920 que Van Doesburg va ressentir réellement l'impact de Dada. Nous sommes précisément à l'époque où les antagonismes entre dadaïstes et cubistes au sein de La Section d'Or mettent en émoi le cénacle artistique parisien.

Van Doesburg rédige le deuxième manifeste *De Stijl*, « De literatuur », pendant le trajet de train qui le ramène aux Pays-Bas en mars²². Dans ce texte, il explore des terrains qui lui étaient jusque-là inconnus. Après l'architecture et les arts plastiques, il se tourne cette fois vers la littérature. Celle-ci doit être ramenée à son essence, à savoir le mot, de la même façon que la peinture doit être ramenée à la ligne et à la surface.

En juin 1920, Van Doesburg se met à signer son courrier « Does-dada ». Dès novembre, Oud et lui s'appellent mutuellement Oud-dada et Does-dada dans l'en-tête de leurs lettres. En janvier 1921, Van Doesburg écrit à Oud, gonflé d'enthousiasme après sa visite à Weimar : « La revue *De Stijl* sera bientôt plus radicale que jamais. Des montagnes de matériel et un nouveau plan de campagne. Des pur-sang dadas à l'écurie ! [...] complot monté pour semer la discorde dans les foyers et favoriser l'immoralité. Proclamé DADAïste I.K. Tzara BONSET²³. » À l'époque, Mondrian se sent lui aussi très attiré par Dada. Il signe ses lettres « Piet Dada ».

Tristan Tzara est dans les années 1910 et 1920 le dadaïste le plus actif. Son vaste réseau et ses talents d'organisateur permettent de le comparer à Van Doesburg et à une série de leaders de l'avant-garde comme Filippo Tommaso Marinetti et André Breton. Tzara a vu le jour en Roumanie en 1896 sous le nom de Samuel Rosenstock²⁴. À partir de 1915, il se sert toujours du pseudonyme Tristan Tzara. À l'instar de Van Doesburg, il utilise plusieurs noms d'emprunt, comme S. Samyro et Mac Robber²⁵.

La première rencontre de Van Doesburg avec Tzara remonte à 1920. L'avantage de Van Doesburg sur Tzara est la relation privilégiée qu'il entretient avec l'« unique dadaïste hollandais », I.K. Bonset. Au début, Tzara ignore qu'il s'agit d'une seule et même personne²⁶. L'attention que Van Doesburg prête à Dada



Fig. 3 Nelly van Doesburg déguisée en I.K. Bonset, 1927.
RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, La Haye.

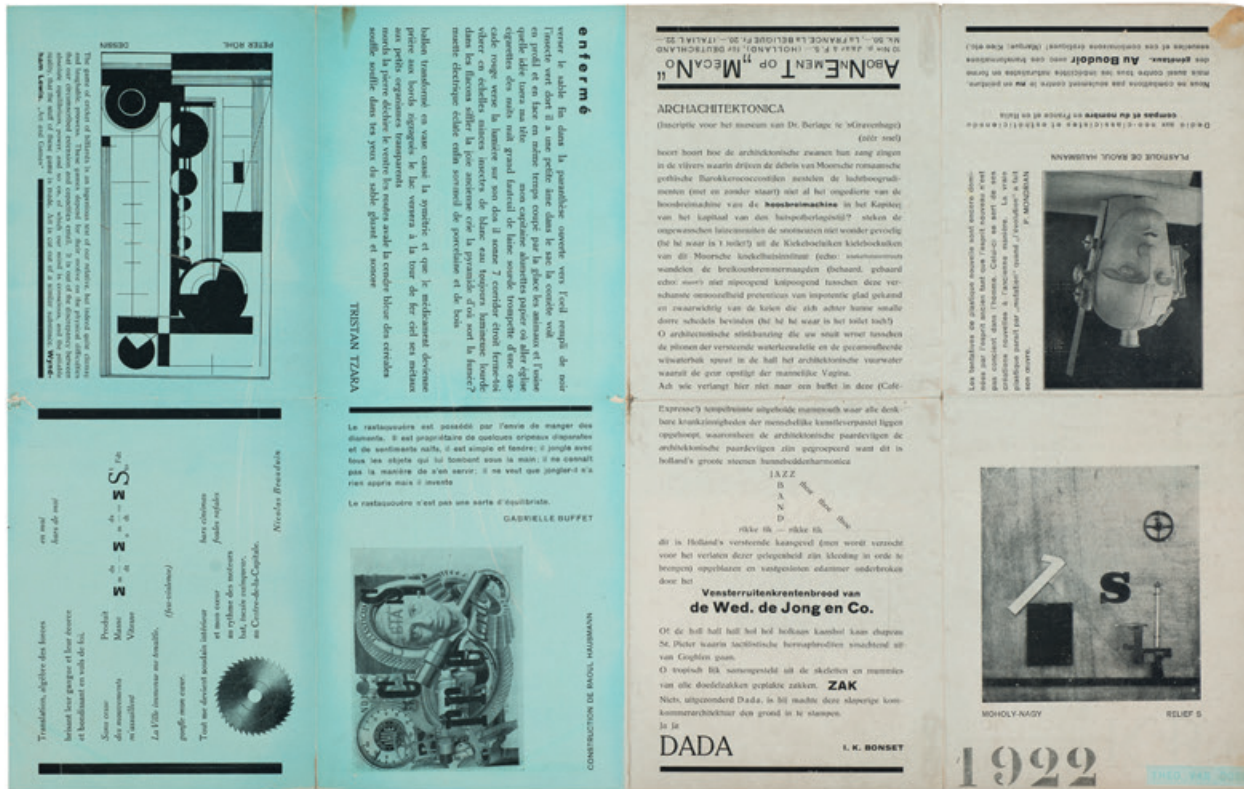


Fig. 4 Theo van Doesburg, *Revue Mécano* no. Blue, Blauw, Blau, Blue, 1922. Centraal Museum Utrecht.

dans *De Stijl* contribue également à sa force d'attraction. Encouragé par Tzara, Van Doesburg met en pratique son projet de fondation de la revue *Mécano* (fig. 4) et se laisse fortement influencer par le dadaïste dans la sélection des articles. Les deux hommes resteront amis après l'emménagement de Van Doesburg à Paris et la disparition de *Mécano*.

En mars 1920, Van Doesburg écrit au peintre français Francis Picabia: « J'ai l'intention d'écrire sur le mouvement dada qui, vu notre dégoût de la peinture naturaliste etc., nous intéresse beaucoup²⁷. » La formulation de Van Doesburg est suffisamment ouverte pour que Picabia puisse en faire sa propre interprétation, mais le rejet de la peinture naturaliste est un facteur commun entre Dada et *De Stijl*. Tout en étant lui aussi charmé par Van Doesburg, Picabia a de sérieuses réserves, notamment parce que son correspondant a

organisé les expositions de La Section d'Or alors que lui-même venait juste de quitter le groupe. Van Doesburg tente pendant quelques temps de maintenir le contact avec Picabia, qui ne réagit pas vraiment à ses lettres élogieuses, mais les conserve néanmoins précieusement dans un album²⁸.

Avec Hans Arp, dont Van Doesburg a fait la connaissance par le biais de Tzara, débute en 1922 une amitié de plus en plus étroite qui culminera dans un projet d'habitation à construire en commun et dans le grand projet de l'Aubette à Strasbourg. La correspondance intensive que les deux hommes entretiennent à partir de 1926 a été conservée²⁹. Par l'intermédiaire de Tzara, Van Doesburg rencontre d'autres dadaïstes encore, comme Georges Ribemont-Dessaignes et Philippe Soupault. Il souhaite utiliser du matériel de ces artistes dans *Mécano* et dans *De Stijl*.

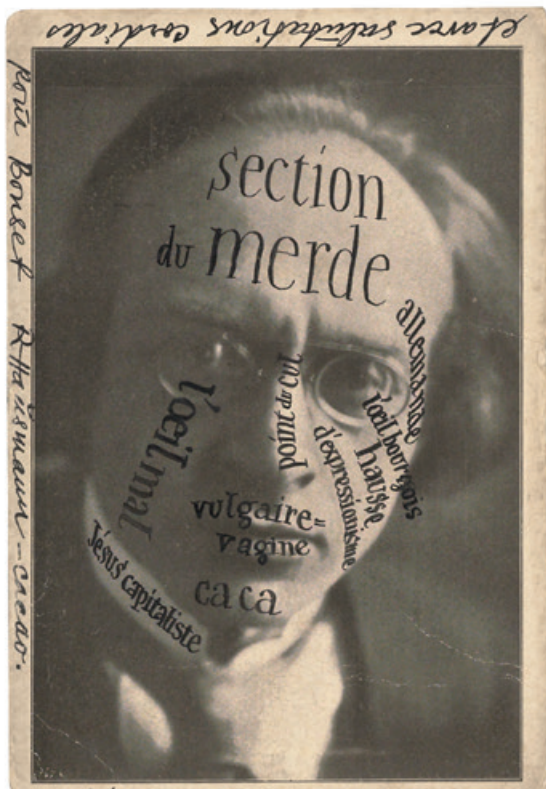


Fig. 5 Raoul Hausmann, carte postale à I.K. Bonset, 1921. Collection Het Nieuwe Instituut, Rotterdam.

En Allemagne, la liste des relations dadas de Van Doesburg est longue : Schwitters, Hausmann³⁰ (fig. 5), Hannah Höch, Hans Richter, Viking Eggeling et Peter Röhl peuvent être considérés comme des membres de cette mouvance et comptent aussi parmi ses amis.

Dada Hollande³¹

Dada ne compte pas beaucoup d'adeptes aux Pays-Bas. Dans un article pour la revue américaine *Vanity Fair*, Tzara cite comme dadaïstes néerlandais : « J.K. Bonset, Th. van Doesburg et leur revue *Mécano*, P. Citroen et Bloomfield à Amsterdam³². » Depuis son séjour à Berlin, Paul Citroen entretient de nombreux contacts avec des dadaïstes plus politisés, comme Richard Huelsenbeck³³. En 1918, il fonde à Amsterdam la Holland-Dada-Centrale avec son beau-frère Erwin

Blumenfeld, futur photographe de renom. On ne connaît pas d'actions concrètes pouvant être imputées à ce centre. Van Doesburg et Citroen semblent avoir été peu en relation.

En février 1920, une série de soirées dadas sont organisées à Amsterdam par l'acteur peintre Louis Saalborn et Arthur Petronio, un violoniste belge fortuné qui séjourne aux Pays-Bas de 1910 à 1924. Petronio est entre autres rédacteur de *La Revue de Feu*³⁴. Van Doesburg, qui déteste aussi bien Petronio que Saalborn, ignore leur activité dada. Pendant la période de leurs soirées amstellodamoises, il rend visite à Mondrian à Paris. Dans une lettre à Tzara de décembre 1920, il s'attribue lui-même un monopole : « Je suis le seul qui défende dada³⁵. »

La série de manifestations dadas organisée par Van Doesburg, Nelly van Moorsel, le peintre d'origine hongroise Huszár et Schwitters en janvier et février 1923 va être un vrai « succès de scandale » dans la tradition des futuristes et des dadaïstes³⁶. L'idée de cette tournée a germé en août 1922 lors d'une visite de Huszár à Van Doesburg à Weimar³⁷. Peu après, Van Doesburg présente à Tzara un projet grandiose. En dehors de Schwitters et de Hausmann, ou encore de Nelly van Moorsel au piano, Tzara, Arp, Ribemont et d'autres pourront aussi se produire. Hélas, « Bonset sera à l'étranger », mais grâce à la publicité faite par des hommes-sandwiches et dans la presse, à des théâtres entièrement décorés ainsi qu'à de la musique et de la danse modernes, cette manifestation devrait être un succès éclatant. Les Pays-Bas seront nettoyés de tous les restes de Rembrandt et de Van Gogh et de romantisme fromager bien gras³⁸. »

La courte série de soirées dadas mise sur pied en novembre 1922 en Allemagne est encourageante. Van Doesburg écrit à son ami Kok : « Dada libère et ouvre la psyché [...] Le public des abrutis est tout de même le même dans le monde entier³⁹. » Dans un premier temps, la réalité hollandaise se révèle toutefois différente : la tournée grandiose se réduit à la fin décembre 1922 à une série de représentations d'essai sans décor ni costume.

Mais ensuite, le vent tourne. Après une soirée réussie à La Haye réunissant Van Doesburg comme introducteur, Nelly van Moorsel au piano, le théâtre d'ombres d'Huszár, avec sa poupée mécanique, et Schwitters comme poète, le groupe est invité dans plusieurs autres villes. À Amsterdam, la police doit même canaliser le public qui attend le début de la représentation. Les journaux sont remplis de comptes rendus railleurs qui attisent encore la curiosité des gens. Par chance, les artistes ont exigé une participation aux recettes. Des projets de vraie grande tournée avec collaboration des dadaïstes français sont faits pour novembre 1923⁴⁰, mais malgré l'enthousiasme des artistes, elle n'aura pas lieu.

Van Doesburg et Dada en Belgique

Van Doesburg fait de son mieux pour s'introduire en Belgique. Il y tient des conférences, cherche à se lier avec des gens partageant ses opinions et approche des éditeurs. Jozef Peeters promeut le constructivisme et Dada dans sa revue *Het Overzicht*. Peeters est un personnage très proche de Van Doesburg, y compris en ce qui concerne le caractère. Il ne peut donc être question de collaboration entre les deux hommes. Dans une lettre à Van Doesburg du 3 octobre 1921, Mondrian dit également ne pas pouvoir s'entendre avec Peeters, dont il juge en outre l'œuvre hétéroclite⁴¹.

Le *Ville occupée* de Paul van Ostaijens fait en décembre 1921 l'objet d'un court article dans *De Stijl*, écrit par un Bonset antagoniste⁴². En 1923, un article sur l'avant-garde belge ridiculisant Peeters paraît dans *Mécano* nr. 4/5 (blanc). Les Pays-Bas et Van Doesburg eux-mêmes en prennent pour leur grade dans cet article de Bonset, tout comme Van Ostaijen. En août, Van Doesburg publie dans *Het Getij* une analyse de la situation belge, qui semble partagée entre francophilie servile d'une part, flamingantisme activiste de l'autre. D'après l'auteur, les seuls à signifier quelque chose sont Clément Pansaers, qui est associé au noyau dada depuis la parution du numéro dada de *Ça ira* en mars 1921, le sculpteur Georges Vantongerloo, le

peintre Karel Maes et le poète, musicien et plasticien E.L.T. Mesens. *Ville occupée* est décrit par Van Doesburg comme une pâle imitation de *La fin du monde* de Blaise Cendrars⁴³.

Au départ, Van Doesburg est très impressionné par Pansaers. Cet artiste est l'un des rares dadaïstes belges, une figure mystérieuse et un poète maudit typique. Au début 1920, il arrive également à Paris, où il crée un petit nombre d'œuvres dadaïstes. Il écrit entre autre *Le Pan-Pan au cul du nu nègre* (1919) et *Bar Nicanor* (1920). En avril 1921, il quitte le mouvement Dada. Il meurt à la fin octobre 1922. Lors de la dispute qui a opposé Pansaers et Tzara, Van Doesburg a néanmoins très vite fait savoir que sa loyauté vis-à-vis de Tzara passait en premier.

Au total, les contacts de Van Doesburg avec la Belgique ne donnent pas les résultats escomptés en dépit du compte rendu positif qu'il fera de l'influence de *De Stijl* en Belgique dans le numéro anniversaire *10 jaar Stijl*, paru en 1927.

Van Doesburg et Dada en Italie

De même que Van Doesburg réalise en tant que I.K. Bonset des manifestes, des poèmes et des collages (fig. 1) dans l'esprit dada, il philosophe à la manière dada sous le nom d'Aldo Camini. Van Doesburg a selon ses propres dires trouvé un manuscrit de Camini dans l'atelier du peintre milanais CC (Carlo Carrà). Le numéro de *De Stijl* de mai 1921 publie les trois premiers chapitres de *Caminoscopia*, roman d'un «[...] peintre-écrivain complètement inconnu et récemment décédé, nommé Aldo Camini.» L'influence de Giovanni Papini, dont Van Doesburg apprécie beaucoup *Le pilote aveugle*, ainsi que celle de Dada et du futurisme transparaissent clairement.

L'usage de ce pseudonyme italien nous amène à nous pencher brièvement sur les rapports de Van Doesburg avec Dada et le futurisme en Italie. Rappelons qu'en 1920 et 1921, le futurisme et Dada y sont étroitement liés à la gauche politique⁴⁴. Les futuristes tentent d'entrer au gouvernement en tant que parti. Ils

présentent en outre de fortes affinités avec les révolutionnaires bolchevistes russes.

Au cours de ces années, Van Doesburg est en contact étroit avec l'artiste italien Enrico Prampolini. Ces contacts apparaissent tout à fait naturels à la lumière de leur activisme politique et artistique international. En 1920, la Casa d'Arte Italiana romaine de Prampolini est très proche de Filippo Tommaso Marinetti, qui espère que la révolution artistique aura également des répercussions politiques. Elle est également soutenue par certains membres du gouvernement socialiste. Prampolini est lui aussi en relation avec Tzara et Dada depuis 1916. Il a participé à l'exposition internationale dada à Zürich la même année et diffuse les idées dadas dans la revue *Noi*⁴⁵ (fig. 6). Il se dit aussi partisan de Dada dans une lettre à Picabia non datée, écrite aux alentours du 20 juillet 1920.

Julius Evola, un autre dadaïste italien qui politiquement, se réclame bizarrement de la droite, est en contact avec Tzara à partir de 1918. Evola réalise des œuvres dadas jusqu'en 1922 avant de cesser de peindre et d'écrire pour se consacrer à l'ésotérisme et à la philosophie. Il est aussi, avec Aldo Fiozzi et Gino Cantarelli, de Mantoue, rédacteur de la revue *Bleu* (fig. 7) qui paraît de juillet 1920 à janvier 1921. Celle-ci publie des œuvres de dadaïstes de toute l'Europe ainsi que des travaux d'artistes comme Ivo Pannaggi et d'autres Italiens nettement plus traditionnels. Elle fait également paraître quelques textes de Van Doesburg et de Bonset⁴⁶.

Van Doesburg est alternativement négatif et positif envers le futurisme. Le 18 août 1921, il écrit à Hausmann, dans un étonnant mélange de français et d'italien: «Je crois que Marinetti est encore beaucoup intéressant. [...] l'arte est una battaglia furiosa et je crois que Marinetti est un des plus beaux cadavres del tempo moderno⁴⁷.» Cela ne l'empêche pas d'acheter une peinture de Giacomo Balla en 1926 et une de Gino Severini en 1928⁴⁸.



Fig. 6 Revue *Noi*



Fig. 7 Revue *Bleu*

Critiques contre Dada

L'enthousiasme de Van Doesburg pour Dada n'est pas inconditionnel. Au début 1924, il conseille encore à Kok : « Le mieux est de suivre ton propre chemin et de réaliser d'éventuelles publications "dadaïstes" etc. sous un autre nom⁴⁹. » Il prend à nouveau ses distances vis-à-vis de Dada dans une lettre au même Kok début janvier 1923 : « Les soirées dadas sont colossales. C'est naturellement un peu dangereux pour moi étant donné que je ne suis pas dada. Nous avons des invitations pour toutes les villes⁵⁰. »

Van Doesburg n'envisagera jamais de se consacrer entièrement à Dada et de renoncer à son travail « constructif ». D'une part, il est trop attaché à l'apport que son œuvre doit fournir à un nouvel art et à une nouvelle société. Van Doesburg apprécie beaucoup les contrastes, qu'il voit comme des moteurs de croissance et de changement. Il est toutefois convaincu de la valeur de l'art moderne. L'ironie de Dada, qui s'applique à tout, relativise trop cet aspect. D'autre part, Van Doesburg ne deviendra jamais Dada à cent pour cent parce qu'il n'a pas d'autre source de revenu et que, selon lui, on ne peut pas vivre uniquement de Dada.

NOTES

1. 'Solche Kameraden können wir gut gebrauchen' écrit Hans Richter au sujet de Tzara dans une lettre à Van Doesburg non datée, (octobre 1922), Van Doesburg archief, RKD, La Haye (mentionné ci-après comme VDA), doss. 168.
2. J'ai réalisé cette analyse chiffrée pour ma thèse de doctorat (Tuijn 2003). Comme cet ouvrage n'est sans doute pas très accessible en dehors des Pays-Bas, j'en ai fait un large usage ici.
3. Les parutions les plus récentes sur Van Doesburg sont : Alied Ottevanger (dir.), *De Stijl overal absolute leiding. De briefwisseling tussen Theo van Doesburg en Antony Kok*, Bussum, 2008 ; Leyde / Londres, 2009. Au sujet de Dada et de Van Doesburg : Berg / Buelens 2014 ; Boef / Faassen 1995, Boef / Faassen 1999 et Schippers [1974] 2000. Autres titres importants concernant Van Doesburg et Dada : Entrop 1988 et Entrop 1994.
4. Voir Alex Rutten, « Steun, weerklank en vriendschap. Over sociaal kapitaal en de breuk tussen Piet Mondriaan en Theo van Doesburg », in *Tijdschrift voor tijdschriftstudies*, décembre 2012.
5. Dans une lettre citée par Maria Elena Versari, « International Futurism Goes National : the Ambivalent Identity of a National / International Avant-Garde », in Jacek Purchla et Wolf Tegethoff (dir.), *Nation, Style, Modernism*, (CIHA Conference Papers 1), Cracovie et Munich, 2006, p. 186, note 21.
6. La notion d'*Entente* est utilisée au début des années 1920 pour désigner les grandes puissances européennes alliées : Angleterre, Russie et France.
7. Lettre de Van Doesburg à Kok, 24 juin 1921, VDA, doss. 2204.
8. Voir Hubert van den Berg, « Dadaist Subjectivity and the Politics of Indifference », in Willem van Reijen, Willem G. Weststeijn (dir.), *Subjectivity*, Amsterdam, 2000, p. 34.
9. Lettre de Van Doesburg à Kok, 12 novembre 1920, VDA, doss. 2204.
10. Ces idées sont influencées par ce que le philosophe Schoenmaekers écrivait vers 1910 dans la revue *Eenheid*. Voir Hans Renders et Sjoerd van Faassen, « Ik zocht den dood en vond het leven : een keerpunt in Tilburg. Theo van Doesburg in de jaren 1914-1915 », in *Zacht Lawijd, literair historisch tijdschrift* 13 (2014) nr. 3, p. 128.
11. Cette image est souvent utilisée. Voir notamment Beckett 1979 et Baljeu 1974.
12. À ce propos, voir aussi Eliason 2002, pp. 178-179.
13. Voir Sjoerd van Faassen et August Hans Den Boef, « Ik moet zingen, altijd maar weer zingen van u. Liefdesgedichten van Theo van Doesburg voor Lena Milius », in *Jaarboek Letterkundig Museum* 8 (1999), pp. 59-99, en l'occurrence pp. 80-90.
14. Au départ, la réaction de Van Doesburg au texte de Mondrian est très négative. Cf. une lettre du 28 mars 1920 à Oud. Le recueil de Feis s'intitule *Oorlog. Verzen in staccato* ; Van Doesburg en conçoit la couverture malgré leur rupture.
15. Voir l'article de Sjoerd van Faassen et Hans Renders, « Manifest II van De Stijl : De literatuur (1920) », in *Zacht Lawijd* 12 (2013) nr. 1, pp. 44-57.
16. Voir aussi Eliason 2002, p. 74, où l'auteur attire l'attention sur l'intérêt de ce Bonset désincarné pour le corporel. Eliason se penche aussi en détail sur les articles de Camini dans *De Stijl* (Eliason 2002, pp. 92-116).
17. L'article paraît dans le *Nieuwe Amsterdammer* 279 (8 mai 1920). La deuxième partie promise, à propos de laquelle il écrit également à Tzara, ne paraîtra jamais. La brochure *Wat is Dada ????????* publié à La Haye en 1923 est vendue à de nombreux exemplaires pendant la tournée Dada de 1923.
18. La rupture survient lorsque Oud s'écarte des schémas de couleur prévus par Van Doesburg pour les immeubles d'habitation de Spangen. Lettre de Van Doesburg à Oud, 18 décembre 1921, Fondation Custodia, Paris (mentionné ci-après comme FC), inv. nr. 1972-A.565.
19. Voir Eliason 2000, où l'auteur évoque les conférences que Tzara tient à cette occasion. Il met l'accent sur l'opposition inconciliable entre principes dadaïstes et constructivistes.
20. Craig Eliason a également consacré une partie de sa thèse à ce sujet. Sa théorie selon laquelle Van Doesburg voulait faire du congrès de Weimar une manifestation dada en orchestrant l'échec alors qu'il était organisé par ses soins est très intéressante. Eliason tire un parallèle avec l'échec, organisé par Tzara,

du Congrès de Paris. Je pense toutefois que ce raisonnement sous-estime les sympathies pour Dada de la plupart des autres participants constructivistes (à l'exception de Moholy-Nagy). Voir Eliason 2002, p. 127.

21. Voir Jan de Heer, « Theo van Doesburg en Paul Dermée. De eerste contacten van Van Doesburg met dada », in *Zacht Lawijd* 12 (2013) nr. 1, pp. 28-43. Françoise Lucbert, Université Laval, Québec, se consacre en ce moment à une recherche approfondie sur les expositions de La Section d'Or en 1920-1921.
22. Voir *Zacht Lawijd* 12 (2013) nr. 1, p. 51.
23. Lettre de Van Doesburg à Oud, non datée [janvier 1921], FC, inv. nr. 1972-A.603.
24. Pour d'autres informations au sujet de Tzara, voir notamment : Henri Béhar, *Tristan Tzara*, Paris, 2005 ; Marc Dachy (dir.), « Le Dossier : DADA », in *Magazine Littéraire* 446 (octobre 2005) ; Tristan Tzara, 7 *Dadamanifesten* (traduit par Jan H. Mysjkin), Nimègue, 1998, pp. 79-85 ; Michael Ilk, *Brancusi, Tzara und die rumänische Avantgarde*, Bochum et Rotterdam, 1997.
25. On connaît par exemple des dessins à la plume de mai 1917 signés Mac Robber. Voir Raoul Schrott (dir.), *Dada 15/25. Post scriptum oder die himmlischen Abenteuer des Hr.n Tristan Tzara*, Innsbruck, 1992, pp. 89 et 149.
26. L'identité de Bonset restera longtemps un secret. Seuls Lena Milius, Nelly van Moorsel, Antony Kok, J.J. Dee et J.J.P. Oud sont au courant. Il faut attendre le numéro de *Merz* de juillet 1923 (4, p. 44) pour que Schwitters suggère que Van Doesburg et Bonset sont une même personne. En 1927, Van Doesburg cite encore Bonset comme l'« un des principaux collaborateurs » de *De Stijl*. Il reprend même ce nom en 1929 dans la section B du groupe Blanc. Voir Hoek 2000, nr. 650.
27. « J'ai l'intention d'écrire du mouvement "dada" qui nous, avec notre dégoût de la peinture à la manière de la nature etc, intéresse beaucoup. » Lettre de Van Doesburg à Picabia, 29 mars 1920, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris (mentionné ci-après comme BLJD).
28. Album Picabia in BLJD.
29. Voir mon article « Brieven over de Aubette », in Guigon et al. [Rotterdam] 2006, pp. 50-81.
30. Hausmann réalise en 1922 un portrait de Van Doesburg dans le collage photographique *Die Menschen sind Engel und leben im Himmel*. Voir Eliason 2002, p. 55.
31. Dada Hollande est le titre d'un manifeste de I.K. Bonset : *Dada Hollande I.K.B. Manifest 0,96013*. Publié dans *Mécano*, Bleu (1922).
32. Voir Henri Béhar, *Tristan Tzara. Œuvres complètes, vol. 1, 1912-1924*, Paris, 1975, p. 598.
33. Voir Boef/Faassen 1999, pp. 16-17 et Boef / Faassen 1995, pp. 40-41. Concernant Citroen, voir aussi Herbert van Rheaden e.a., *Paul Citroen. Kunstenaar, docent, verzamelaar*, Zwolle et Heino 1994.
34. Voir Boef / Faassen 1999, pp. 17-20.
35. Lettre de Van Doesburg à Tzara, 8 décembre 1920, BLJD, TZR C 4086. Au moins deux articles sur Dada paraissent en 1920 dans des journaux néerlandais : Wenzel Frankemölle, « Het dadaïsme », in *De Amsterdammer*, 10 janvier 1920 et Adrienne Lautère-Heineken, « Uit het Parijsche leven », in *Haagsche Post*, 10 avril 1920. Voir Hubert van den Berg et Gillis Dorleijn (dir.), *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*, Nimègue, 2002, p. 164.
36. Cette tournée étant commentée dans plusieurs publications, je ne m'étendrai pas trop sur le sujet ici. Voir entre autres : Straaten 1983, pp. 115-116 ; White 1997 ; Hubert van den Berg (dir.), *Holland's bankroet door dada*, Amsterdam, 1995 ; Kurt Schwitters in *Nederland* (cat. exp.), Heerlen, 1997, pp. 18-25 ; Boef / Faassen 1999 ; Moorsel 2000, pp. 62-65 et 84-87 ; Schippers [1974] 2000.
37. Voir les lettres de Huszár à Van Doesburg des 22 mai, 14 août et 4 septembre 1922 in VDA, doss. 90.
38. Voir : Lettre de Tzara à Van Doesburg, 8 septembre 1922, VDA ; Lettre de Van Doesburg à Tzara, 18 octobre 1922, BLJD, inv. nr. TZR C 4099 ; Lettre de Nelly van Doesburg à Tzara, 21 décembre 1922, BLJD, inv. nr. TZR C 4113 ; Lettre de Van Doesburg à Tzara, 29 décembre 1922, BLJD, inv. nr. TZR C 4102.
39. Lettre de Van Doesburg à Kok, 20 novembre 1922, VDA, doss. 2205.
40. Lettre de Van Doesburg à Tzara, 3 février 1923, BLJD, inv. nr. TZR C 4104.
41. Voir Boef/Faassen 2013, pp. 17-26.
42. Au sujet de Van Doesburg et de Van Ostajien, voir José Boyens, « Paul van Ostayen en Theo van Doesburg, twee verwante theoretici die niet nader tot elkaar wensten te komen », in *De Gids* 142 (1979) nr. 3 et 4.
43. Voir Boef/Faassen 2013, pp. 27-30. Le livre de Blaise Cendrars auquel il pense est *La fin du monde, filmée par l'Ange N.-D. : roman*, Paris 1919, avec illustrations en couleur de Fernand Léger.
44. Voir Maria Elena Versari, « I rapporti internazionali del futurismo dopo il 1919 », pp. 577-606 consulté sur www.academia.edu.
45. Voir Lucy R. Lippard (dir.), *Dadas on Art. Tzara, Arp, Duchamp and Others*, Englewood Cliffs, N. J. 1971, p. 116.
46. Un article de Van Doesburg intitulé « L'art monumental » paraît dans *Bleu* 1 (juillet 1920). Dans *Bleu* 2 (août-septembre 1920), on trouve un poème de Bonset et le manifeste littéraire de *De Stijl*. Dans le troisième numéro, on trouve un article sur l'exposition internationale de Genève par Prampolini.
47. Lettre de Van Doesburg à Hausmann, 18 août 1921, in *Hanna Höch. Eine Lebenscollage. Archiv-Edition, vol. II (1921-1945)*, vol. 1, 1995, pp. 39 et 44.
48. Giacomo Balla, *Velocità astratta + rumore*, 1913-1914 ; Gino Severini, *Mare=Ballerina*, 1914. Les deux seront vendus à Peggy Guggenheim par Nelly van Doesburg en 1939 et se trouvent depuis lors dans la collection Guggenheim Venezia. Voir Moorsel 2000, p. 251.
49. Lettre de Van Doesburg à Kok, 5 février 1924, VDA, doss. 2206.
50. Lettre de Van Doesburg à Kok, 15 janvier 1923, VDA, doss. 2206.



ADMINISTRATIE EN VERTEGENWOORDIGING VOOR HOLLAND: „DE STIJL“ UTR. JAAGPAD 17 LEIDEN. — PARIS: RUE DU MOULIN VERT 51 TER PARIS XIV.

É I C I A — N — O

GÉRANT LITTÉRAIRE: I. K. BONSET

No 4 5 en

ADMINISTRATIE: UTR. JAAGPAD 17, LEIDEN (HOLLAND)

HOLLAND'S BANKROET DOOR DADA

■ N.B. Thuisbezorring zonder prijsverhoging.

M — W

No. White, Blanc. 1923
No. Wit, Weiß. 1923



1923

Et je trouve qu'on a en tort de dire que le Dadaïsme, le Cubisme, le Futurisme, reposaient sur un fond commun. Le deux dernières tendances étaient surtout basées sur un principe de perfectionnement technique ou intellectuel tandis que le Dadaïsme n'a jamais reposé sur aucune théorie et n'a été qu'une

Protestation

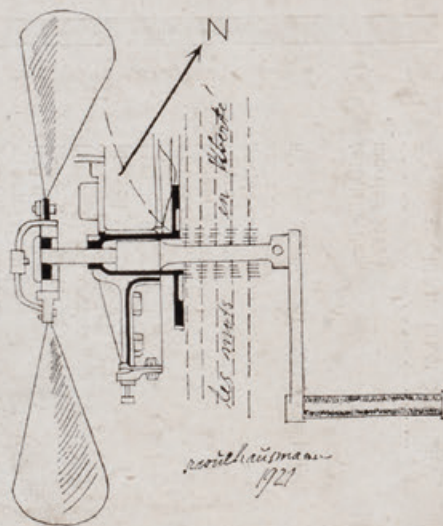
(Tristan Tzara)

Dada est la force désintéressée, ce n'est pas une maladie, pas une énergie pas une vérité.

Evola

Waar het hart leeg van is loopt de neus van over.

Bonset



MÉCANO

AAN DE ADMINIST
„DE STIJL“
HAARLEMMERSTR
LEIDE

BILANZ DES STAATLICHEN BAU



VAN DOESBURG KOMMT NACH WE

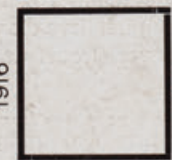
1921

BEGRÜSSU



Nur das □ des Stijls ist gesetzlich geschützt

DE STIJL



HOLLAND

Freut sich, daß di
in der Malerei (N
schon einen derart
Kunstentwicklung

Paris 1923

SCHON VIELE B
DAS □

ABER nur wenige

VERS

Van buiten kwadraat van bin

ADMINISTRATIE EN VERTEGENWOORDIGING VOOR HOLLAND: „DE STIJL“ LEIDEN. PARIS: LIBRAIRIE „SIX“ 5 AV. DE LOWENDAL PARIS 7^e

É I C I A — N — O

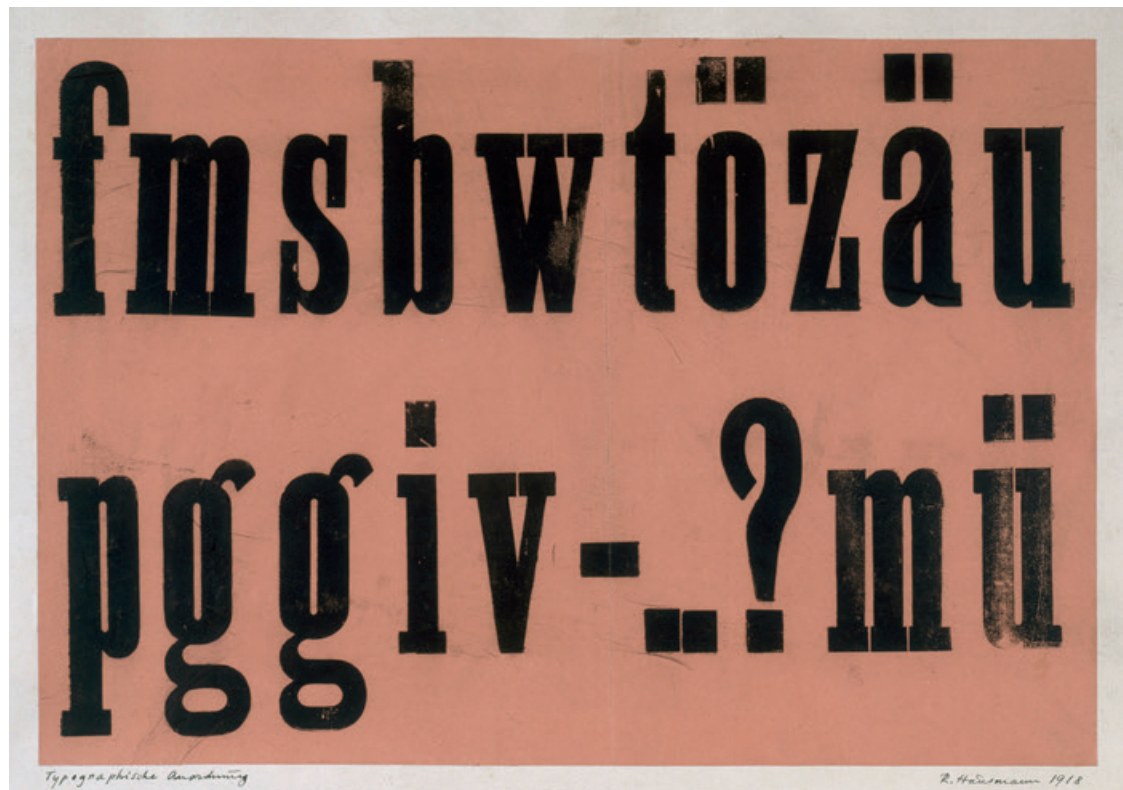
GÉRANT LITTÉRAIRE: I. K. BONSET

No Jaune, Geel 1922

M — W

No Gelb, Yellow 1922

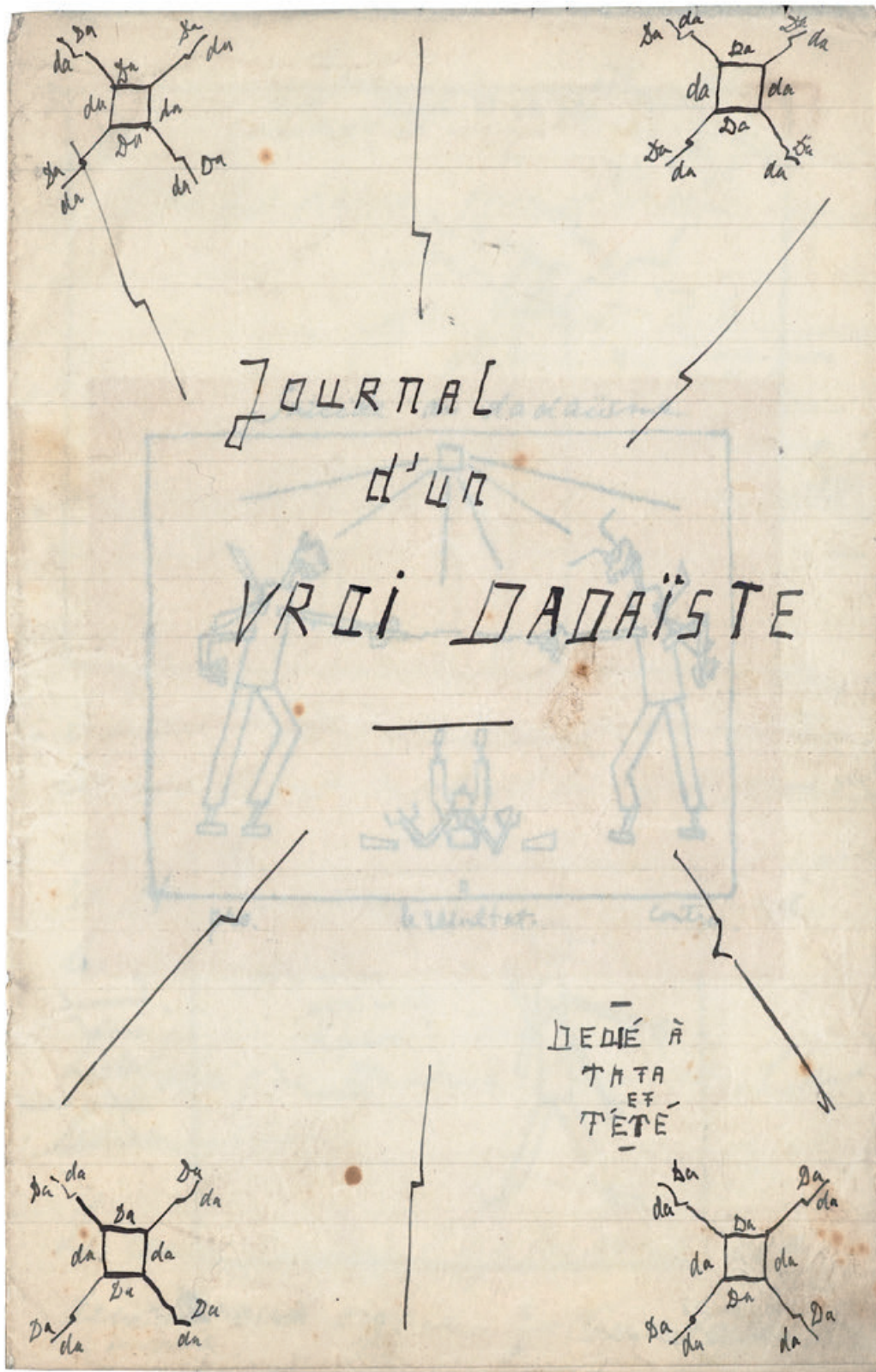
MÉCANICIEN PLASTIQUE: THEO VAN DOESBURG



30 **RAOUL HAUSMANN**

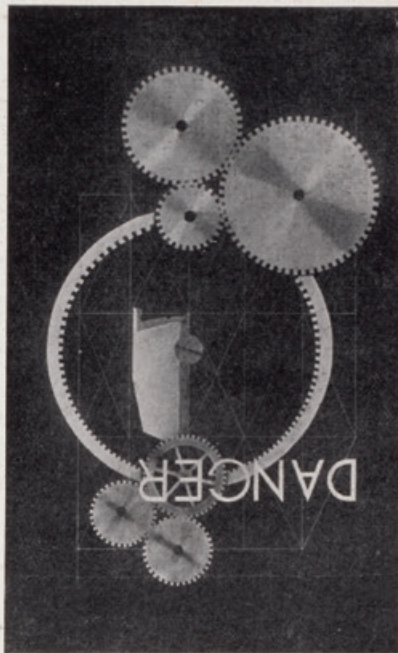
Poème affiche, 1918

Estampe, épreuve. Tirage typographique sur papier orange, contrecollé sur papier; 48 x 65,5 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, Paris.
Inv. AM1974-8



31 THEO VAN DOESBURG
Journal d'un vrai dadaïste, ca. 1923

MAN RAY
NEW-YORK DADA



BABORD POUR TOUS

à Tristan Tzara

Babord détachez mon cerveau bleu
 Babord éloignez mon voisin de gauche
 Babord donnez-moi de l'eau potable
 Babord prenez garde aux montagnes
 Babord songez à l'arsenic
 Babord changez l'encre qui est jaune
 Babord protégez-moi des courants d'air
 Babord souvenez-vous de l'année dernière
 Babord souvenez-vous de la chaleur
 Babord souvenez-vous des promeneurs de cactus
 Car nous passons
 nous passons et les hirondelles passent avec nous
 mais nous crachons en l'air
 et les hirondelles crachent sur nous

ANTIKUNSTENZUIVEREREDEMANIFEST

Toegewijd aan de ongelukkigwe-
 vende temperatuur van Dada

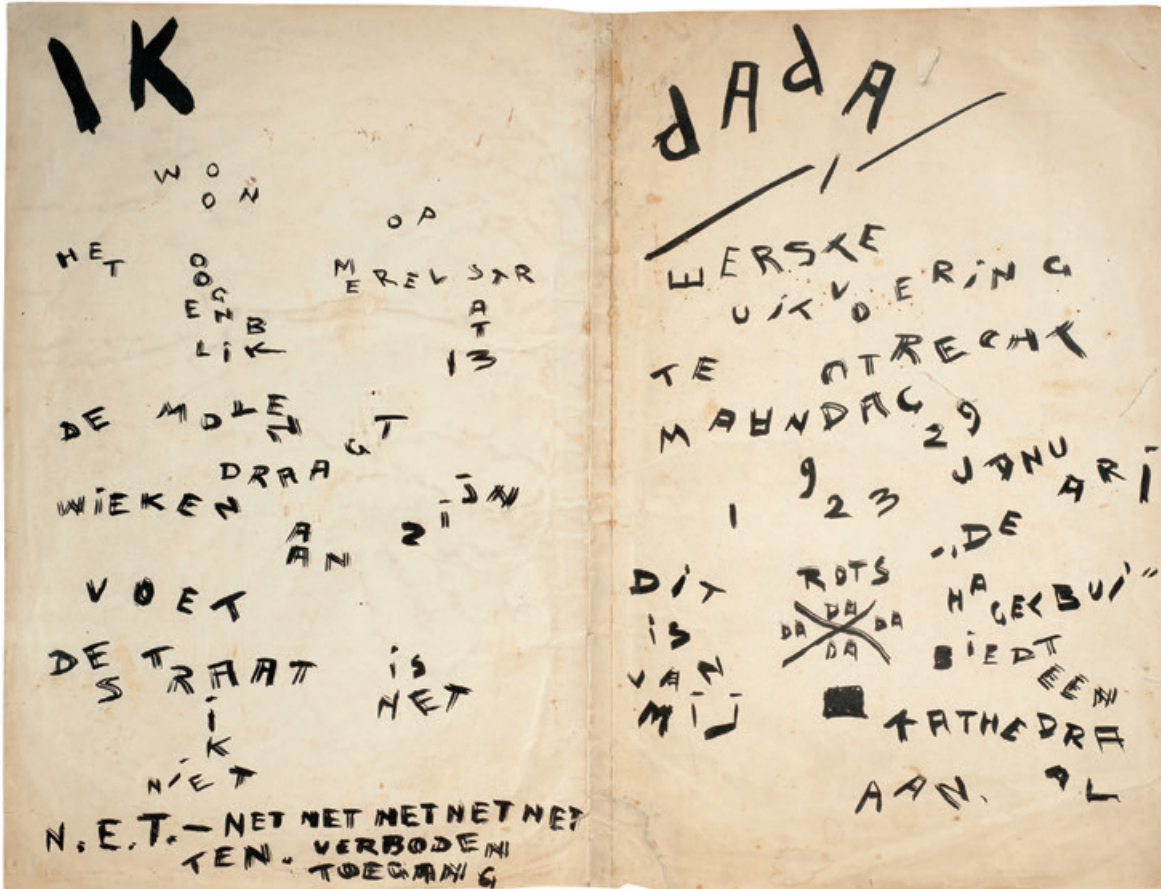
Kunst en filosofie zijn geheel verteerd door de vervelende herhaling van steeds eenzelfde thema. Europa is ingesloten tusschen zuivere logica en gitaar. Geleerden en kunstenaars vastgebonden aan één en hetzelfde touw. Ieder zijn stalletje en boven elk stalletje een verweerd en piepend uithangbord. Gevangen in de magie der vruchtbare onnoozelheid, wentelen kunstenaars en geleerden om de versleten as van den centrifugalen trommel der mufte, fatsoendelijke, burgerlijke intelligentie. De intellectueele thema's kleppen en keeren weer, jollen rond, CARNAVAL van gekleurd slijk, poep, blik en ontstoken hersenen. De zuivere logica en de gitaar — de zuivere gitaar en de logica — gitaarlogica — logicagitaar — logicagitaar — gicalogitaar — taargilocagi — gicalotaargi — lotaargigica — gitaar, gitaar, gitaar, logica, logica, logica, logicanus, ANUS. Al dat geklepper en gedraaf achter „La Femme assise“ en rondom de „Natures mortes“, Kant-Hegel-Fichte-Schopenhauer-Bolland-Spinoza heeft geen andere betekenis dan zichzelf zooveel mogelijk met woorden en ijdeluiterij op te blazen, opdat men toch vooral den schijn niet zou ontgaan op iets te lijken dat NIETS is. Niemand ontgaat de kans zich te verheugen elk uur, zonder daarbij op de stilstaande pendule te kijken en zich te besmeuren met fatsoen, ethiek en ALIBABA-moraal in de keiharde beddeplank van zijn bestaan, die hij met een vloek „leven“ noemt. NOOIT HEEFT IEMAND DEZE BONBON GEHEEL OPGEZOGEN zonder in de verzoeking te komen erin te — bijten. Mij is de nicofine, de RADIO-MACARONI en de WHISKY-SODA meer waard dan de champignons, die Uw monniken en buffelgeleerden kweeken tusschen hun oksels. Kleine schimmelgewassen, die zij zuivere rede of geestelijke esthetiek noemen, omdat zij het vermogen

missen hun kop snel in het rond te draaien om alle zijden der wereld tegelijk te zien. Het is om het even of gij bremmeriaansch, hollandistisch of op z'n havelaarsch gecastreerd zijt. Eunuchen zijt ge allen. Waarlijk, ge gelooft zoo vast en zeker aan de logica van Uw eigen krankzinnigheid, dat de ééne gezonde gedachte, welke gij gevonden zoudt hebben door Uw keiharden kaaskop eine halbe Stunde op Uw geboterden romp rond te draaien (en welke gedachte daarin bestaaf, dat ja en neen, vol en ledig, zuivere alogica en onzuivere logica identiek zijn), U voortdurend ontgaat. Dada is het eenige afdoende stopmiddel om U van Uw kunst-en-logica-diarrhéé te genezen. Dada is de kurk op de flacon van Uw domheid. Vergeet daarbij niet, dat de looden hersenmassa van Uw dialectici te weinig poreus was om er ook maar één enkele levende en bewegelijke gedachte, een ijsvuurdenkbeeld door te laten. Gij weet dat alles nog zoo niet. Dada weet het. En ik zeg U nu, dat Uw intellectueele zwaâr-wichtigheid even materieel is als de steenen uitwerpsels, die men iederen morgen op Uw hoofdkussen vindt. En nu, nu we elkander zoo van anus tot anus de waarheid gezegd hebben, zou ik U willen verzoeken dezen kleinen vergiftigen dolk van mij aan te nemen (ik kocht hem in CALICANOUIRO), niet om daarmee de klinker van Uw ziel te treffen, doch alleen maar om hem achter den nagel van Uw rechterwijsvinger te laten wegglijden als een bajonet in een schede. Ge likkebaardt al vooruit om de pornografische dubbelzinnigheid (voor wien houdt ge mij?) welke ge meent te speuren en de bedorven schelvisch, die ge goed verpakt achter Uw kleeren meedraagt verheugt zich reeds om zijn gewaande prooi: De rossige STOPPELHEIBLOESEM-KINNEBAK waarop 20 eeuwen u kristelijk-deemoedig geranseld hebben steekt zoo ver buiten Uw vlakke borsten, dat ik mij veroorloof U voortaan te gebruiken als wandelstok van Dada.

Holland 31. I. 1921

I. K. BONSET

AB4384



34 ANONYME

«Ik...dada...» [Document Dadasoirée Utrecht], janvier 1923



36 THEO VAN DOESBURG,
KURT SCHWITTERS, KÄTE STEINITZ
L'épouvantail. Merz nr. 14/15, 1925



39 **KURT SCHWITTERS**
 Anna Reihe 188, 1920

Collage, billets de tram sur papier; 14,2 x 11,2 cm
 Collection privée



Kurt Schwitters 1925.

40 **KURT SCHWITTERS**
Sans titre (I.K. Bonset), 1925

Collage, billets de tram sur papier; 17,5 x 14,5 cm
Collection privée



41 **KURT SCHWITTERS**
Sans titre, ca. 1927

Collage, carton perforé sur papier; 13,5 x 10,3 cm
Collection privée



42 **KURT SCHWITTERS**
Sans titre, 1931

Collage sur papier; 18,5 x 14 cm
Collection privée



43 **THIJS RINSEMA**
Sans titre (Ruiters), 1927

Gouache sur papier; 46 x 51 cm
Museum Dr8888, Drachten. Collection Ottema-Kingma



44 **THIJS RINSEMA, KURT SCHWITTERS**
Coffret couvert de collages, s.d.

Bois, contreplaqué; 12 x 15 x 15 cm
Collection privée



45 **BERNHARD BRACH-ZINEK**
Politischer Dadaismus, 1925

Collage; 27,3 x 23 cm (avec cadre)
Collection privée

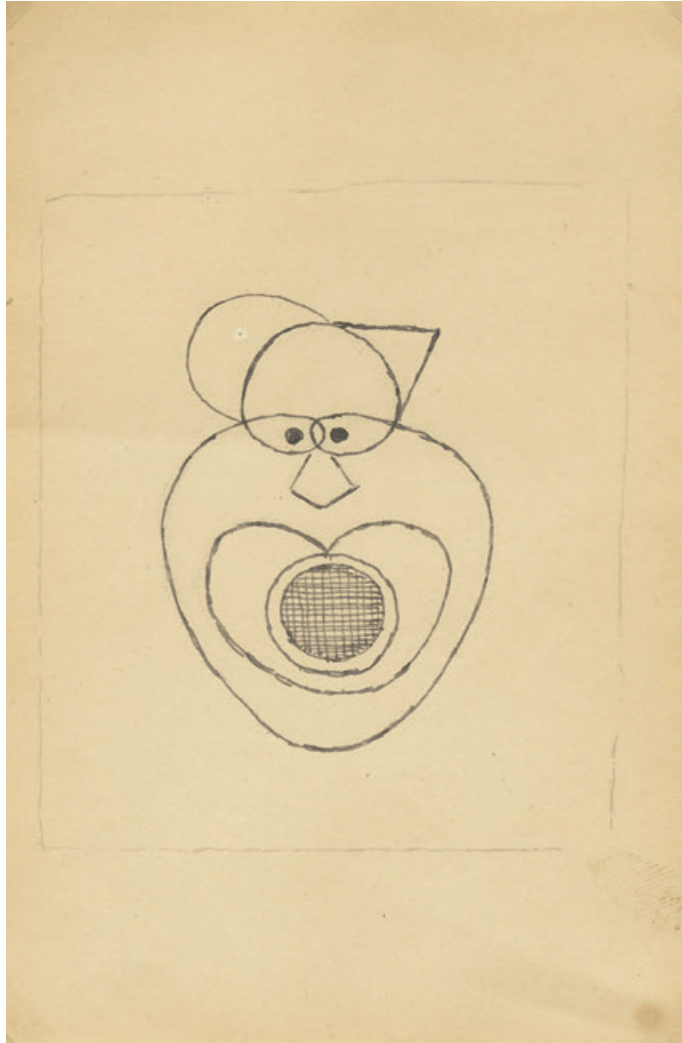


46 **MAN RAY**

Mouvement perpétuel, 1923-1971

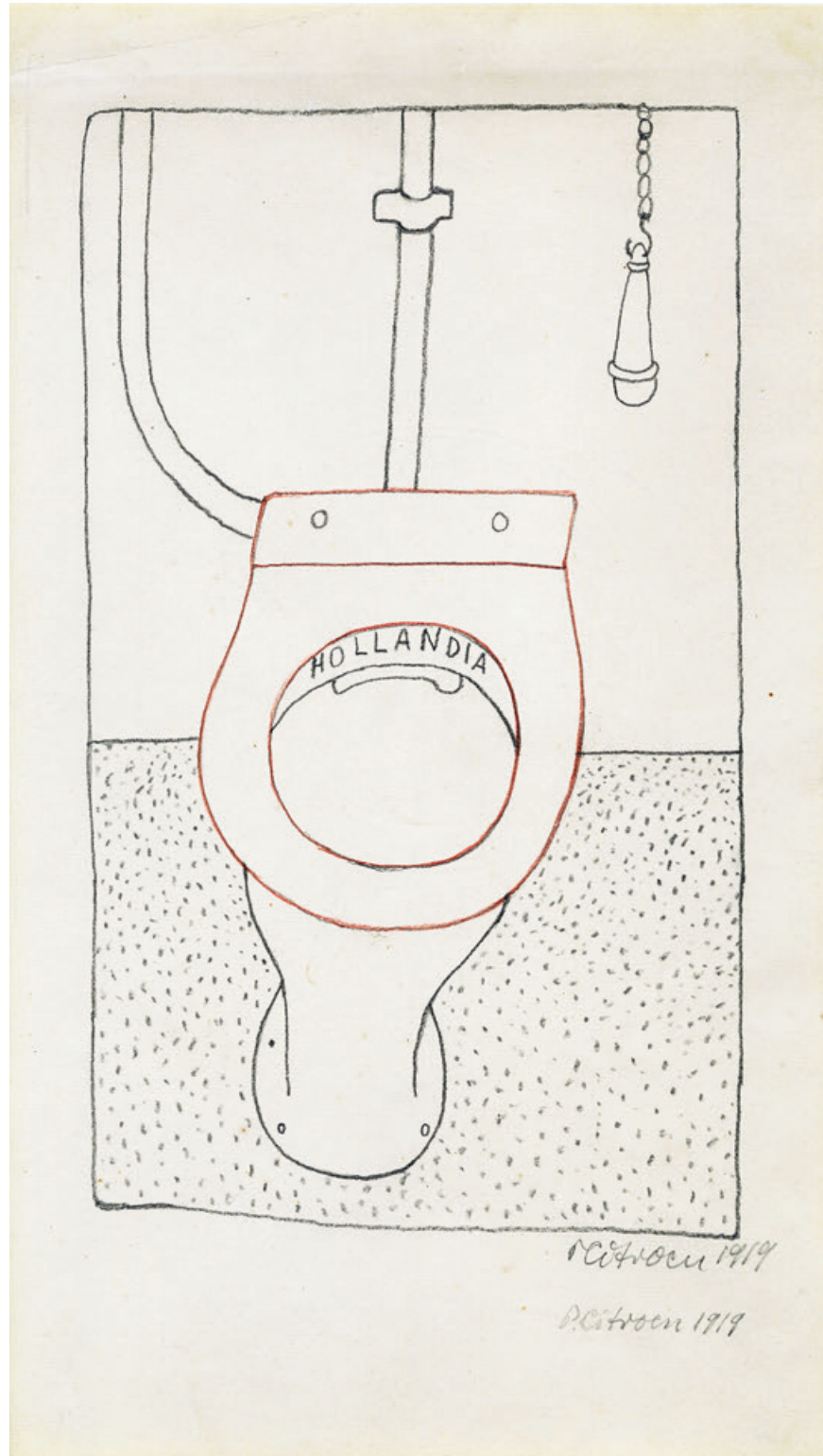
Métronome; 22,5 x 11 x 11cm

Collection privée, avec l'aimable autorisation de la Galerie 1900-2000, Paris



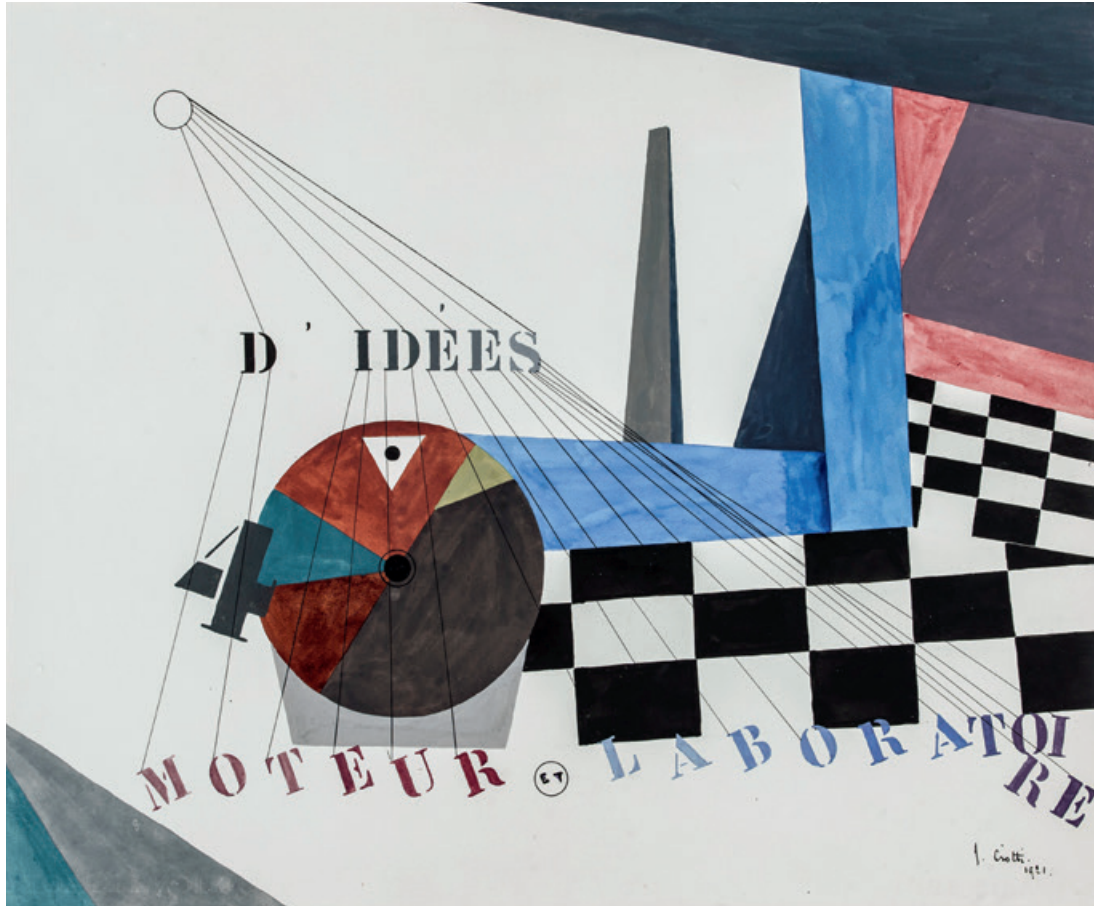
47 **SERGE CHARCHOUNE**
Dessin dada, 1921-1922

Encre et crayon sur papier; 12 x 8 cm
Collection David et Marcel Fleiss, Galerie 1900-2000, Paris



48 **PAUL CITROEN**
Hollandia, 1919

Mine et crayons de couleur sur papier; 34 x 21 cm
Collection David et Marcel Fleiss, Galerie 1900-2000, Paris



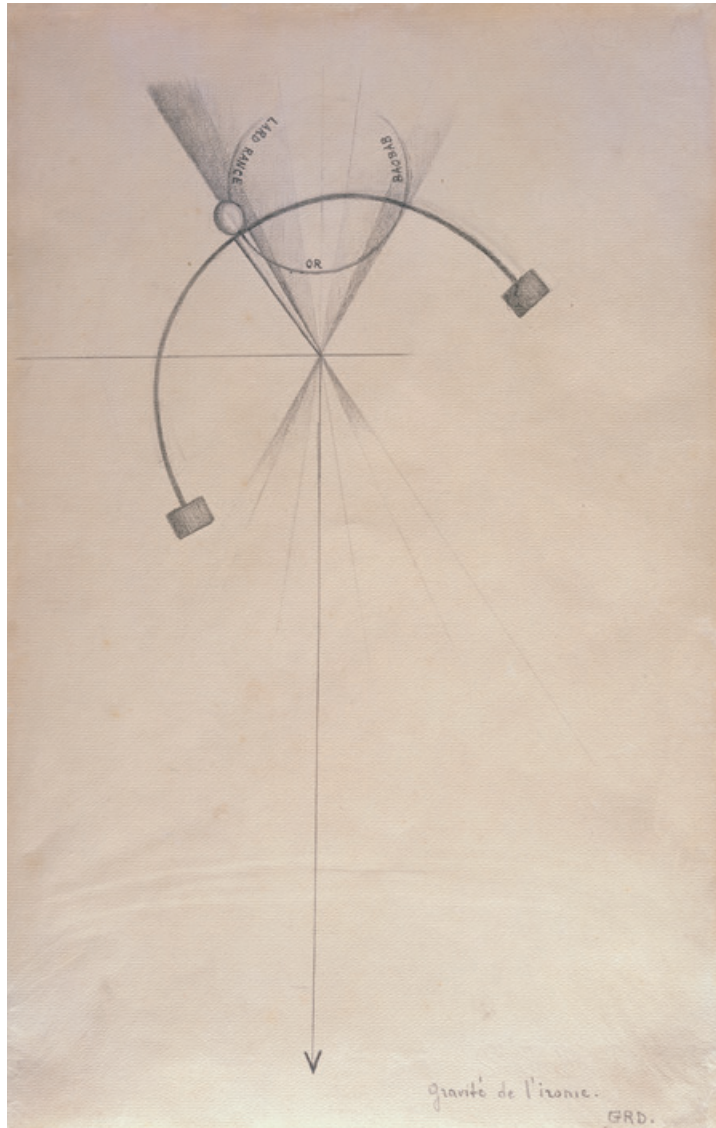
49 **JEAN CROTTI**
Laboratoire d'idées, 1921

Aquarelle sur papier; 44 x 54 cm
Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Inv. AMD 311



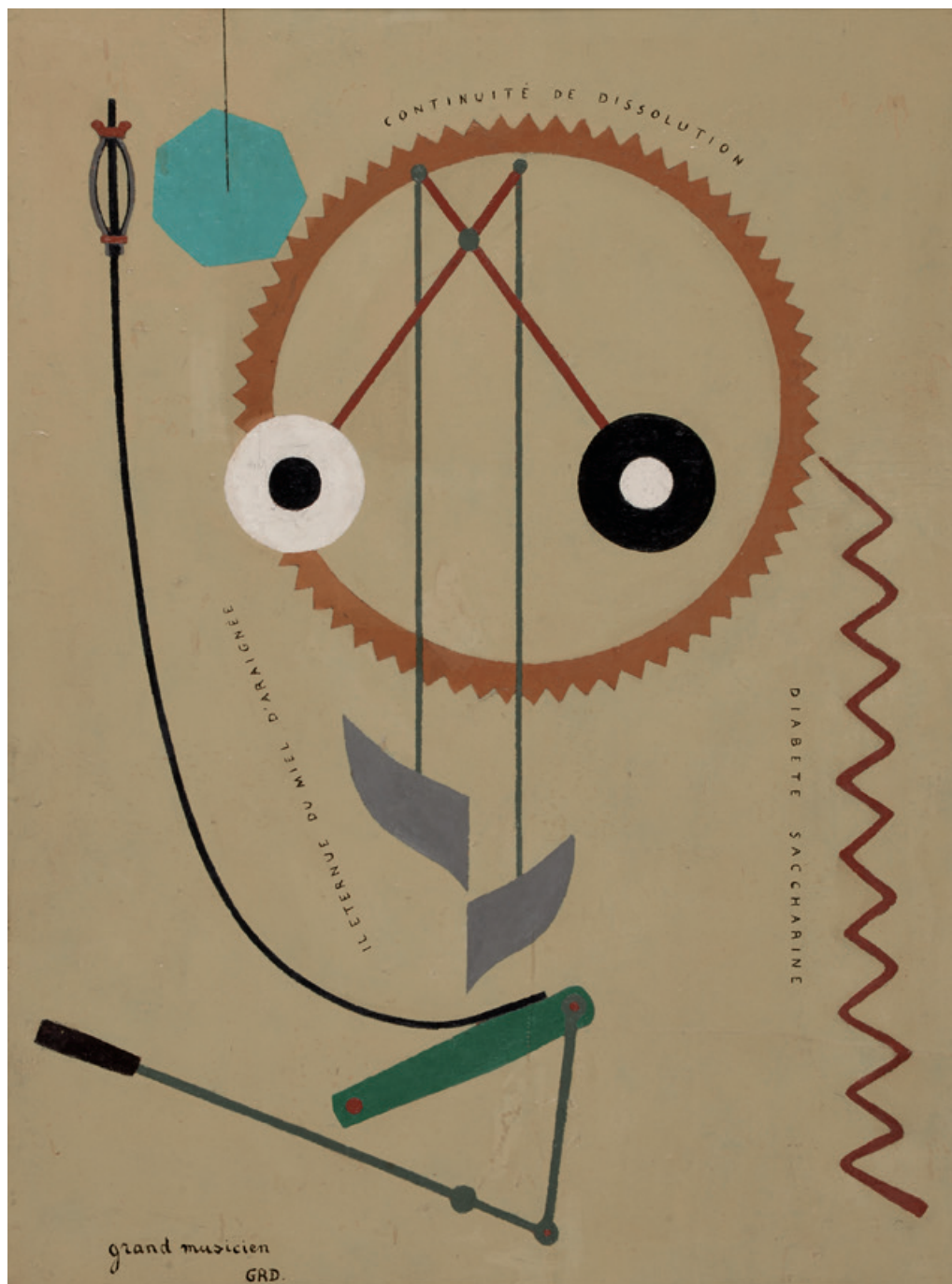
50 **JEAN CROTTI**
La mariée dévissée, 1921

Huile sur toile; 81 x 65 cm
Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris. Inv. AMVP 1559



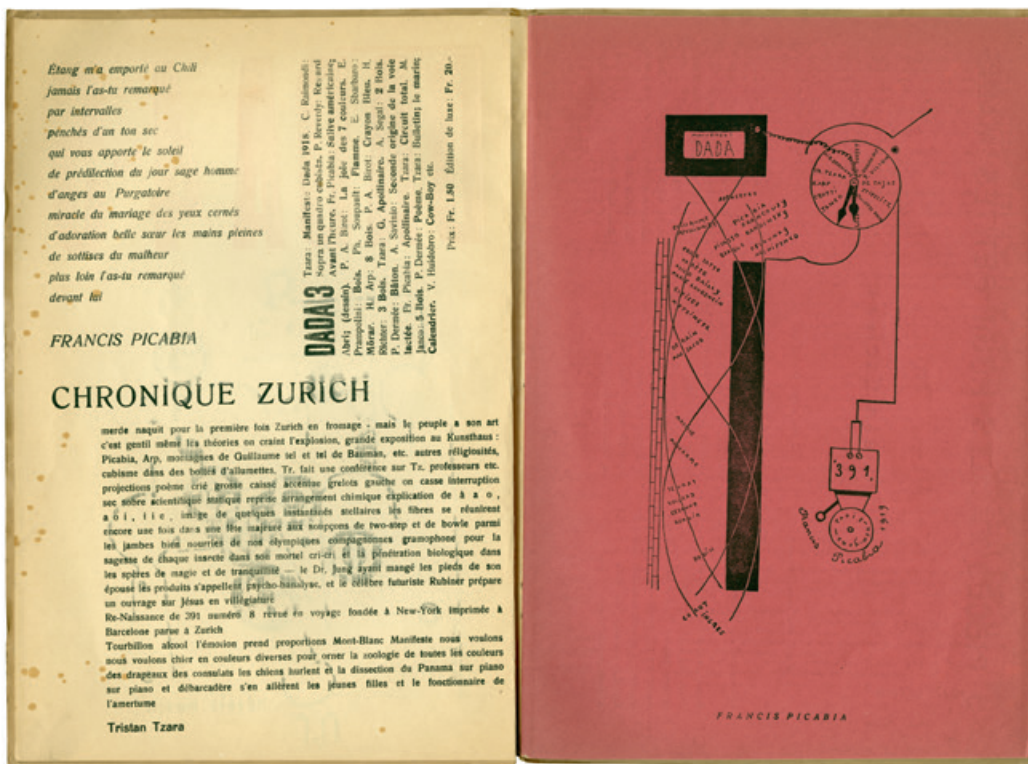
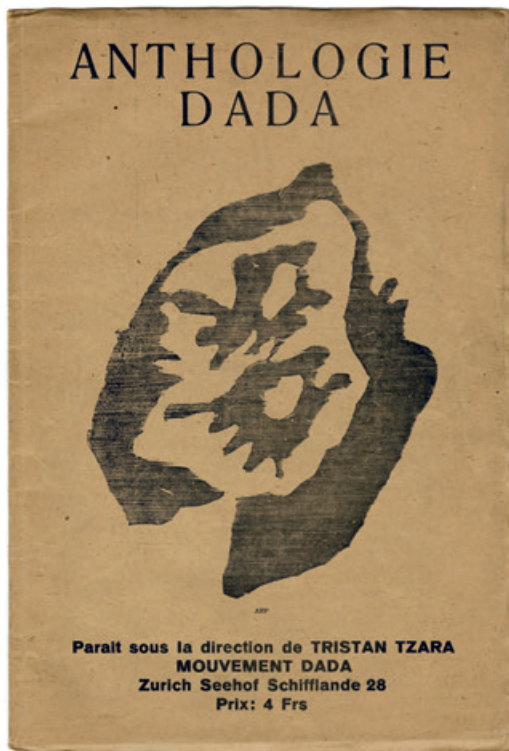
51 **GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES**
Gravité de l'ironie, 1919-1920

Graphite sur papier; 47 x 30 cm
Collection privée



52 **GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES**
Grand musicien, 1920

Huile sur carton; 75,6 x 57 cm
Musée des Beaux-Arts de la Ville de Reims



53 HANS ARP, FRANCIS PICABIA
Revue *Anthologie Dada* nr. 4/5, (dir.) Tristan Tzara, 1919

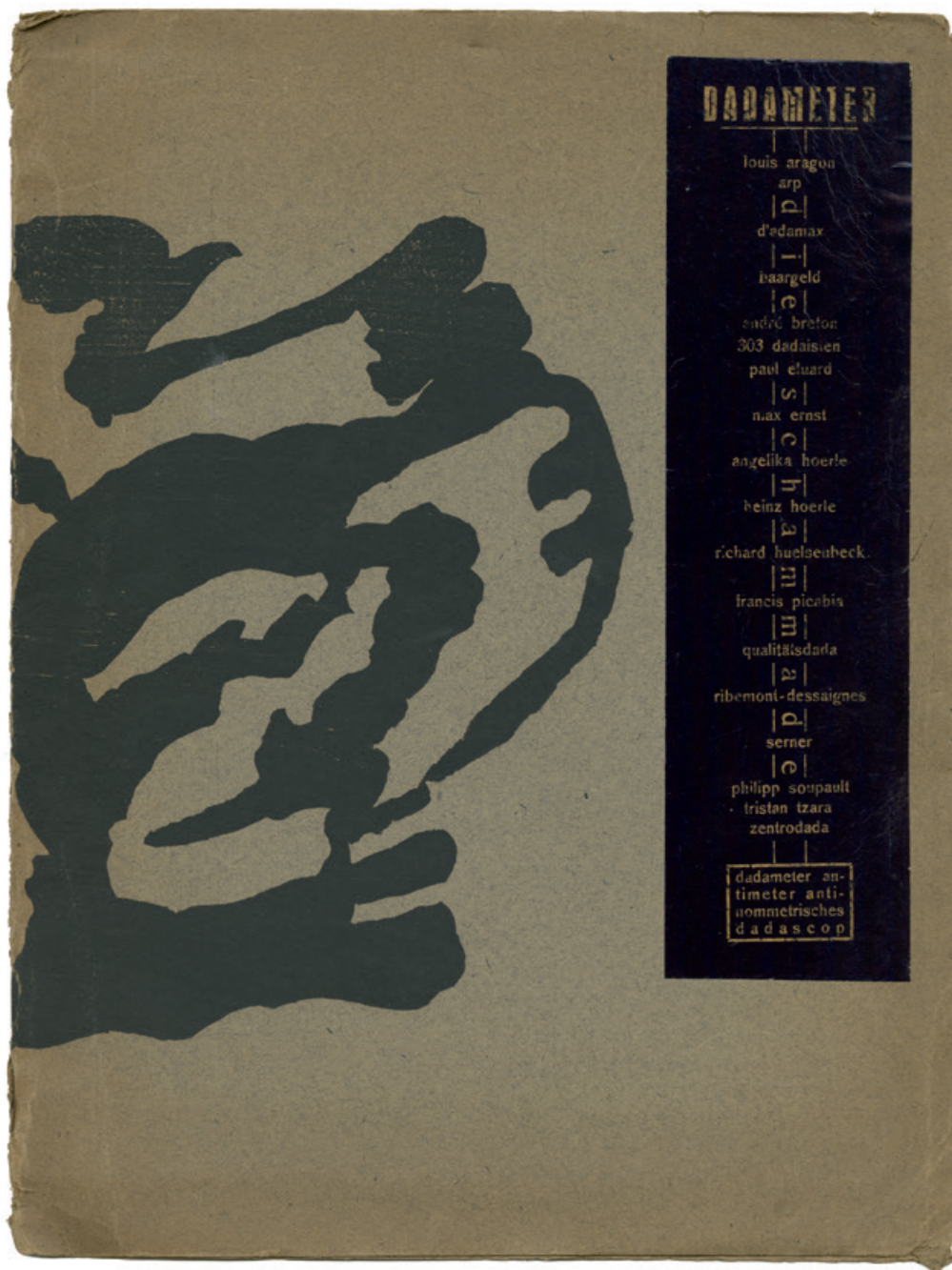


54 **FRANCIS PICABIA**

Le surréalisme crucifié, ca. 1924-1925

Crayon et aquarelle sur papier; 31,8 x 25,2 cm

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris. Inv. AMD 942



55 HANS ARP

Couverture de la revue *Dadameter*, (dir.) Max Ernst, 1920

Imprimé; 33 x 25 cm
Collection privée



56 HANS ARP
Tête, 1926

Aquarelle sur papier; 22,5 x 19,5 cm
Collection privée



Fig.1 Lucia Moholy, Theo et Nelly van Doesburg à Weimar, 1921.
RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, La Haye.

Derrière la terrasse

Depuis le toit de mon hôtel, je vois dans le lointain la maison de Goethe. Weimar. Premier séjour dans cette ville qui me fait à la fois penser à Hansel et Gretel et à Theo et Nelly van Doesburg. Je suis venu à la rencontre de leur œuvre et j'ai cherché quelques poèmes écrits ici, par eux ou pour eux.

Ils sont arrivés au printemps 1921, Theo la tête pleine de sons sans signification, Nelly emplie de musique nouvelle, qu'elle n'allait pas tarder à jouer à l'occasion de petites soirées : Stravinsky, Rieti, Satie.

Ce poème a été composé par Van Doesburg sous le nom d'I.K. Bonset dans la maison qu'il louait au comte Keyserling, Am Horn 53, sur une colline à l'arrière d'un parc.

| | | | |
|----|----|-------|----|
| U' | J_ | m' | n' |
| U | J_ | m' | n' |
| V_ | F_ | K' | Q' |
| F' | V_ | Q' | K' |
| X' | Q' | V' | W' |
| X' | Q' | W | V |
| U' | J_ | m_ | n_ |
| | | g' | |
| A_ | O_ | P' | B' |
| A_ | O_ | P' | B' |
| D_ | T_ | O' | E_ |
| d | t | o | e |
| | | O' E' | |
| | | B' D' | |
| Z' | C | S | B |
| | | | P |
| | | | D |
| | | j | |

Un an plus tard, Tristan Tzara participait dans cette ville à un congrès dadaïste avec un poème tout aussi libre écrit pour Nelly, dont le nom entier était Petronella van Moorsel. Cette pianiste haguoise à l'éducation très catholique avait fui la maison familiale et abouti à Weimar après un long voyage à travers l'Europe en compagnie de Van Doesburg, de seize ans son aîné (fig. 1).

*An Pétro
madame*

*madame
madme
madamame
madamame
e
mudame
madame
madame
madame
madame
madame*

Le poème de Tzara a paru plus tard dans *Merz 7* (1924), la revue de Kurt Schwitters. Au congrès, Pétro/Nelly a été proclamée instrument de musique dadaïste incontournable d'Europe.

Là, elle se trouve au milieu d'un petit groupe de dadaïstes devant un bâtiment de Weimar. Que ne se sont-ils pas dit comme choses insensées : Kurt Schwitters (tout à fait à gauche), derrière Hans Arp, Hans Richter (cinquième en partant de la gauche), Van Doesburg (quatrième en partant de la droite), à côté, Nelly coiffée d'un chapeau. Tzara n'est pas dessus, il est parti visiter Weimar sur les traces de Goethe.

C'est dans cette ville que Van Doesburg a compilé le journal dada *Mécano* et qu'il a travaillé aux jeux chromatiques destinés aux habitations de classe moyenne et aux écoles de l'architecte C.R de Boer à Drachten.

Un travail à temps plein. Façades principales, latérales, salles, escaliers, murs, toits, cuisines, jardins, sans oublier un faucheur, un bêcheur et un semeur en vitrail pour l'école agricole d'hiver. À Weimar, il n'a presque pas peint. Mais il a conçu la couleur de toute une rue. Il avait un vaste atelier à Oberweimar.

Dans une ville que vous découvrez pour la première fois, tout vous distrait, vous vivez des choses où Theo et Nelly n'ont rien à voir.

Ou bien justement si ?

Redescendu après une demi-heure passée sur le toit de mon hôtel, j'aperçois dans une boutique, à l'angle de la rue, un échiquier. Je le reconnais aussitôt, pour l'avoir vu sur des illustrations. En vrai, c'est la première fois.

Il existe donc. Les pièces semblent perchées sur les créneaux d'un château. Elles ont quelque chose de massif, elles n'ont pas l'élégance du jeu Staunton.

Mais il est beau quand-même. Combien coûte-t-il ? Presque cinq cents euros, le prix est à moitié caché sur une minuscule étiquette ronde. Finalement, je peux aussi bien le photographier. Il ressortira tout plat, mais je me le serai en quelque sorte approprié. L'appareil refuse, reste inerte.

Retournerais-je sur le toit de l'hôtel pour mieux profiter de la vue dans cette lumière éclatante ? J'y suis déjà, je regarde vers la gauche, m'étire. Je ne peux pas voir la maison de Schiller d'ici, mais je vois toujours encore celle de Goethe, oui. J'ai beau tourner, tourner, l'appareil reste tout aussi inerte, plus inerte encore.

De Goethe, je déplace le regard vers la gauche et soudain : FOTO, le mot surgit de nulle part, au-dessus d'un magasin, assez grand, il devrait donc aussi se trouver sur une des photos que j'ai prises ici sur le toit.

Je ne peux pas laisser passer ça, je me précipite vers ce magasin. Avant de traverser, juste un petit détour par le coin de la rue. Je l'achèterais quand

même ? L'échiquier est bien tentant, je sais déjà où je le mettrais à la maison.

C'est une création de Josef Hartwig, de l'époque où il étudiait au Bauhaus de Weimar, dans les années 1923-1924. C'est indiqué. Une petite croix sur la tête du fou signale qu'il se déplace en diagonale, chaque pièce est ainsi marquée.

Dans la Marienstraße, le photographe Louis Held est établi depuis 1862 dans une boutique à lambris bruns, qui n'a pu se débarrasser d'un soupçon de pauvreté.

Au mur, les unes à côté des autres, des photos de stars, tous domaines confondus, Marlene Dietrich, Georg Grosz, Walter Gropius du Bauhaus ; je fais un pas de côté et plus à l'intérieur, Franz Liszt prend également la pose dans la boutique.

Je suis encore passé hier à sa maison de la Hofgärtnerei, dont l'entrée est un peu cachée, derrière une série d'arbres. Liszt n'était pas un philanthrope. Il paraît que le décor est resté exactement comme dans les années 1869-1886, quand il y habitait.

C'est dans cet intérieur chichement éclairé que le compositeur absent est honoré. Cela a quelque chose d'oppressant. Il y a un lit tout simple dans un angle, il ne peut en sortir que par un côté, je m'y m'assois un instant. Il n'a pas de ressorts.

À ce moment, il me vient à l'esprit que Liszt a travaillé ici au *Via Crucis*, les stations du chemin de croix. Dans l'escalier, j'en réentends des bribes, Reinbert de Leeuw lors de la disparition de Henk Bernlef, octobre 2012. La renaissance d'une mélodie, entrecoupée de silences, qui s'effondre, revient, retombe.

Chez Held, le vendeur a débloqué l'appareil en quelques mouvements de rotation. Theo et Nelly se sont-ils également fait photographier ici ? Ils ont débarqué à Weimar en mars 1921, juste un peu trop tôt pour pouvoir jouer aux échecs avec Josef Hartwig et trop tard pour découvrir chez Liszt comment l'art allait implorer au XX^e siècle.

Theo avait quitté les Pays-Bas avec Nelly, ils étaient passés par Paris, avaient parlé avec Duchamp, Tzara, Brancusi, Nelly me l'a raconté elle-même.

Puis ils étaient allés à Menton, où vivait le sculpteur belge Georges Vantongerloo et de là, à Milan où Van Doesburg voulait présenter sa fiancée de vingt-et-un ans au futuriste Marinetti, mais celui-ci était parti en Sicile.

Je traverse en biais la place s'étendant devant la maison de Goethe et m'assieds sur une terrasse. Derrière moi, il y a une femme, grasse de partout, sa beauté cherchant une issue.

Quelques tables plus loin, un homme reproduit une partie sur base du journal, pas sur un Hartwig; cela peut se faire avec les pièces les plus ordinaires. Que faire, ralentir un peu le pas à sa hauteur, ou plutôt aller moi-même acheter un journal ?

D'Italie, le voyage s'est poursuivi à travers l'Autriche vers Munich, où Nelly et Theo ont admiré Cranach l'Ancien dans l'Alte Pinakothek. Un conseil donné par Duchamp à Paris ? Deux ans plus tôt, Marcel avait lui aussi visité la pinacothèque. C'est ainsi que la mariée de Duchamp s'était parée, dans la chambre louée de la Barerstraße, à deux pas de là, de la teinte ocre des nus de Cranach.

Qu'ont pu faire Theo et Nelly pendant leurs premières semaines à Weimar ? Se sont-ils aussi laissés distraire par tout ce qui se présentait ?

Le retable Cranach de 1555 se trouve dans la Herderkirche, où je me rends à leur suite. Au centre de cette petite église évangélique luthérienne, le triptyque semble un peu moins grave que la plupart des crucifixions.

Lucas Cranach y figure lui-même, entre Jean Baptiste et Martin Luther. Le peintre porte un manteau de fourrure brun et des bottes jaunes. Le sang jailli de la poitrine du Christ atteint en un long filet ses cheveux grisonnants, comme s'il avait été désigné pour cette œuvre, ou bien comme si Lucas tournait la scène en dérision en lui imposant cette dimension terrestre.

Dans le lointain, Adam tente, les bras levés, d'échapper aux flammes. Theo a donné un coup de coude à Nelly; quelque chose dans l'allure ostentatoire d'Adam trahit le fait que le premier homme a lui aussi compris

que ce n'était qu'un jeu : tantôt, je pourrai rentrer chez moi, lorsque j'aurai fini ma partie.

Les différentes maisons de Van Doesburg ne sont pas éloignées les unes des autres, Weimar n'est pas si grande. Dans la maison Am Horn, Paul Klee a également loué des chambres quand il enseignait au Bauhaus. La maison blanche de Georg Muche, datée de 1923, se trouvait dans les environs.

Les maisons spacieuses étaient dans les plus beaux quartiers. Au 25 de la Lisztstraße, de l'autre côté de la ville, ils ne sont restés que peu de temps. Pourtant, ils l'avaient soigneusement choisie, quelque part entre le style Kensington et Amsterdam-Sud. L'anthroposophe Rudolf Steiner y est passé, son nom figure sur une petite plaque.

Les itinéraires de Van Doesburg à travers Weimar sont restés inchangés. De la maison Am Horn, je traverse le parc et j'atteins après vingt-cinq minutes le 48 de la Belvederer Allee. C'est ici qu'ils ont séjourné le plus longtemps.

Un numéro en fer forgé est fixé sur la façade. S'il n'était pas si haut, on pourrait facilement glisser le bras derrière lui.

Les trois principales résidences de Van Doesburg ont quelque chose de distant; elles se gardent bien d'un excès de chaleur humaine. *Poètes à l'écart - Anthologie der Abseitigen* : c'est le titre du recueil dans lequel Carola Giedion-Welcker a réuni en 1946 une série de poètes, dont Jarry, Ball, Arp et Van Doesburg.

La compilatrice a surtout cherché des poètes qui étaient aussi plasticiens. Travail en marge, petits tirages, parfois pas plus de dix exemplaires. Ce genre d'édition est plus proche de l'eau-forte ou de la lithographie que du livre.

Du numéro 48, je poursuis vers le Bauhaus, pas très loin de là. Il se compose de plusieurs bâtiments situés sur cette même avenue; je suis surtout curieux de voir les murs peints par Oskar Schlemmer dans un escalier en colimaçon.

Plus rien ne distingue un échiquier, un bâtiment d'une peinture. Van Doesburg l'avait prévu en grande

partie. Cela a débouché sur une offensive de De Stijl contre les forces tranquilles du Bauhaus. Le professeur Johannes Itten portait parfois une capuche de moine.

Van Doesburg y venait de temps à autre, mais préférait tout de même recevoir les étudiants dans son atelier, à Oberweimar. « Je reçois énormément de visites », écrit-il le 23 juin 1921 à Evert Rinsema. « Tout un groupe de jeunes gens, qui sympathisent avec la nouveauté. »

Ne sachant pas où le Bauhaus se trouve précisément, j'essaie tout en marchant de deviner son emplacement. Il se trouve en diagonale de Franz Liszt, ai-je vu sur la carte. Cette maison-là n'est pas non plus facile à repérer parmi la végétation.

J'entends alors le tintement de cuillers d'argent contre la porcelaine, je regarde un peu plus haut et j'aperçois un dos assis entre les feuilles. Irais-je voir de plus près ?

Mes jambes sont assez tentées, mais je m'efforce de ne pas céder à leur volonté. Qu'est-ce que cette diversion a à voir avec le Bauhaus ? Cela ne fait que me détourner de quelque chose de neuf que j'espère découvrir à Weimar au sujet de Van Doesburg. Pourtant, on se dit parfois que l'on y est presque.

Je monte l'escalier. « Le lecteur lui-même est toujours, dans une certaine mesure, le sujet des vers. » Voilà qui aide peut-être. C'est une phrase de Van Doesburg, que Jan Hanlo a reprise comme leitmotiv dans son recueil *Niet ongelijk* (1957).

Une terrasse dans un cadre vert, je devrais tout de même la traverser. Huit personnes boivent un café, dispersées parmi quinze petites tables.

Un peu plus loin, des cafetières d'argent attendent à côté de tasses blanches. Les gens arrivent de plus en plus nombreux, pour le lunch, il est encore tôt...

Encore un café, puis je demande l'addition. « Non, vous n'allez tout de même pas payer ? », me dit le jeune serveur avant de s'éloigner d'un pas assuré.

À quel moment une scène est-elle terminée ? Peut-on encore éventuellement y ajouter quelque chose ? Boire un café, quoi de plus simple et pourtant,

on dirait qu'un élément m'échappe pour pouvoir apprécier l'épisode à sa juste valeur.

Cela ressemble au prologue d'un événement, comme dans le saut en longueur ou en hauteur, sans qu'il ne se passe rien. Ni effort ni détente. Rien ne doit mener à quoi que ce soit.

L'une des rares peintures que Van Doesburg ait réalisées à Weimar, *Composition XXII* (cat. 11, p. 43), montre un grand à-plat jaune, me rappelai-je. En partie recouvert par d'autres, beaucoup plus petits, rouge, noir, bleu, gris et blanc – comme si quelqu'un se tenait à moitié devant ou en travers de quelque chose que l'on ne peut pas voir complètement.

C'est ce qui rend la toile de 1922 si mobile. L'ensemble n'est pas conçu comme un point final, mais plutôt comme un état intermédiaire entre différentes formes, qui ne se fixera jamais.

Van Doesburg l'a réalisée pour un ami, le cordonnier-peintre Thijs Rinsema, de Drachten. Je me lève pour explorer les différents côtés d'un endroit. Je retourne en vitesse au Bauhaus, en sachant maintenant que la rue juste en face de moi m'amènera plus ou moins où je veux aller.

Le prologue, en cas de conscience momentanée, fait-il partie d'un événement, de tout ce qu'il ne faut retenir que pour un court moment : l'heure de départ du train, une égratignure cicatrisée ou le prix d'une chemise ? Ou les prologues de ce qui ne se passe pas sont-ils justement la majorité, si on les compare avec les faits momentanés ?

Je descends l'escalier sans avoir payé, je jette un dernier coup d'œil autour de moi, mais le serveur ne me suit pas.

La grosse femme sur la terrasse à Weimar, je ne lui ai pas parlé, la musique de Liszt sur son propre piano à queue, pas entendue, Mathilde von Freytag-Loringhoven (1860-1941), pas cherchée.

Il doit y avoir ici quelque part un Schirmmuseum, rien que des parapluies, mais le réceptionniste de mon hôtel ne le connaît pas et je n'arrive pas non plus à mettre la main sur le poème que Hans Arp a écrit pour Theo van Doesburg.

Un enchevêtrement de prologues et de connaissances momentanées, c'est cela l'existence. Chez Van Doesburg, cela devient élémentaire. Ce n'est jamais terminé, l'élémentaire ne peut être au mieux qu'un début pour ce qui vous échappe partiellement.

Vous devez faire avec ça, il n'y a pas moyen de lui donner plus d'ampleur. Van Doesburg s'offre le luxe de le montrer dans son état inachevé, toujours comme le début de quelque chose.

Un beau visage que l'on ne fait qu'apercevoir dans le tram. Un peu plus tard, le parfum aigre-doux d'un plat que l'on ne goûtera malheureusement pas s'échappe par une fenêtre ouverte.

J'encadre Weimar, comme Van Doesburg le fait sur *Composition XXII* : quelque chose qu'il voit, dans son atelier ou dehors, des objets qui sont toujours légèrement dans le chemin. Il l'agrandit sur la toile à quelque chose qui peut se produire partout, complet à l'intérieur de ses limites.

Retour à la terrasse. Ce qui rend l'échiquier de Hartwig si attirant, c'est qu'il s'écarte de la norme. On ne disputerait pas si facilement une partie avec ce jeu, me dis-je. On ne peut pas lutter avec ce qui est trop beau.

Un prologue, un fait momentané, cela doit être un déjeuner tardif, ou le moment du café que l'on boit juste avant le lunch, qui m'a retenu d'un élargissement à quelque chose de plus grand.

Dans la végétation qui recouvre le mur, il y a une porte vitrée. Je la vois seulement maintenant. Le serveur me salue, me reconnaît, trouve que je n'ai pas seulement ma place sur la terrasse, mais aussi dans la salle à manger. Oui, j'y ai vraiment ma place. Il pense que je viens juste d'en sortir.

Alors j'entre. C'est un hôtel, et pas spécialement un petit hôtel. Partout, des gens sont assis en train de prendre leur petit-déjeuner, leur déjeuner, quelle heure est-il ? L'hôtel Leonardo, comme il s'appelle, le large escalier courbe s'élève dans le vaste hall, j'ai tout de même retrouvé *Pour Theo van Doesburg* de Hans Arp :

tête inclinée
jambes en l'air
il se jette dans le vide
qui l'a engendré

il ne place plus d'honneur dans son corps
il ne mord plus à belles dents
dans les choses à mordre
il ne rend plus les salutations
il ne fait même plus attention
quand on se met à genoux devant lui

tête inclinée
jambes en l'air
il se jette dans le vide
qui l'a engendré

comme une soucoupe poilue
comme une chaise allaitante à quatre pieds
comme une branche d'écho sourde
moitié pleine moitié vide

tête inclinée
jambes en l'air
il se jette dans le vide
qui l'a engendré

Hans Arp (Meudon, mars 1931)
Extrait de : *De Stijl* (janvier 1932),
dédié à Theo van Doesburg (1883-1931)





FILM

FILM

FILM

FILM

FILM

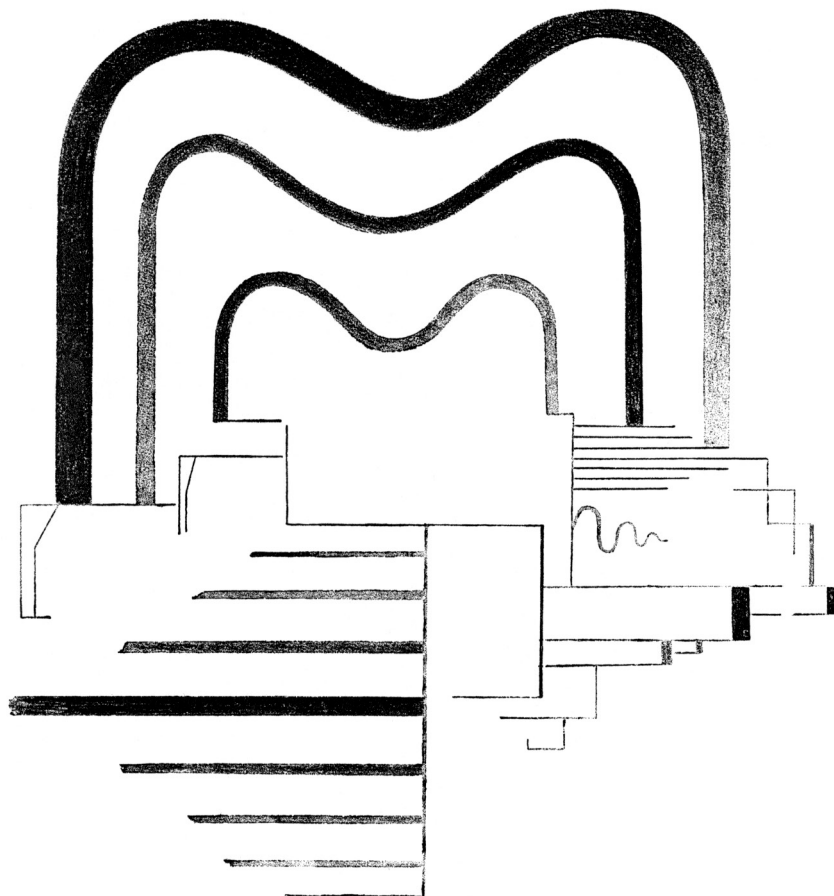
FILM

5-6



57 **VICTOR SERVLANCKX**
Opus 11 (Ciné), 1920

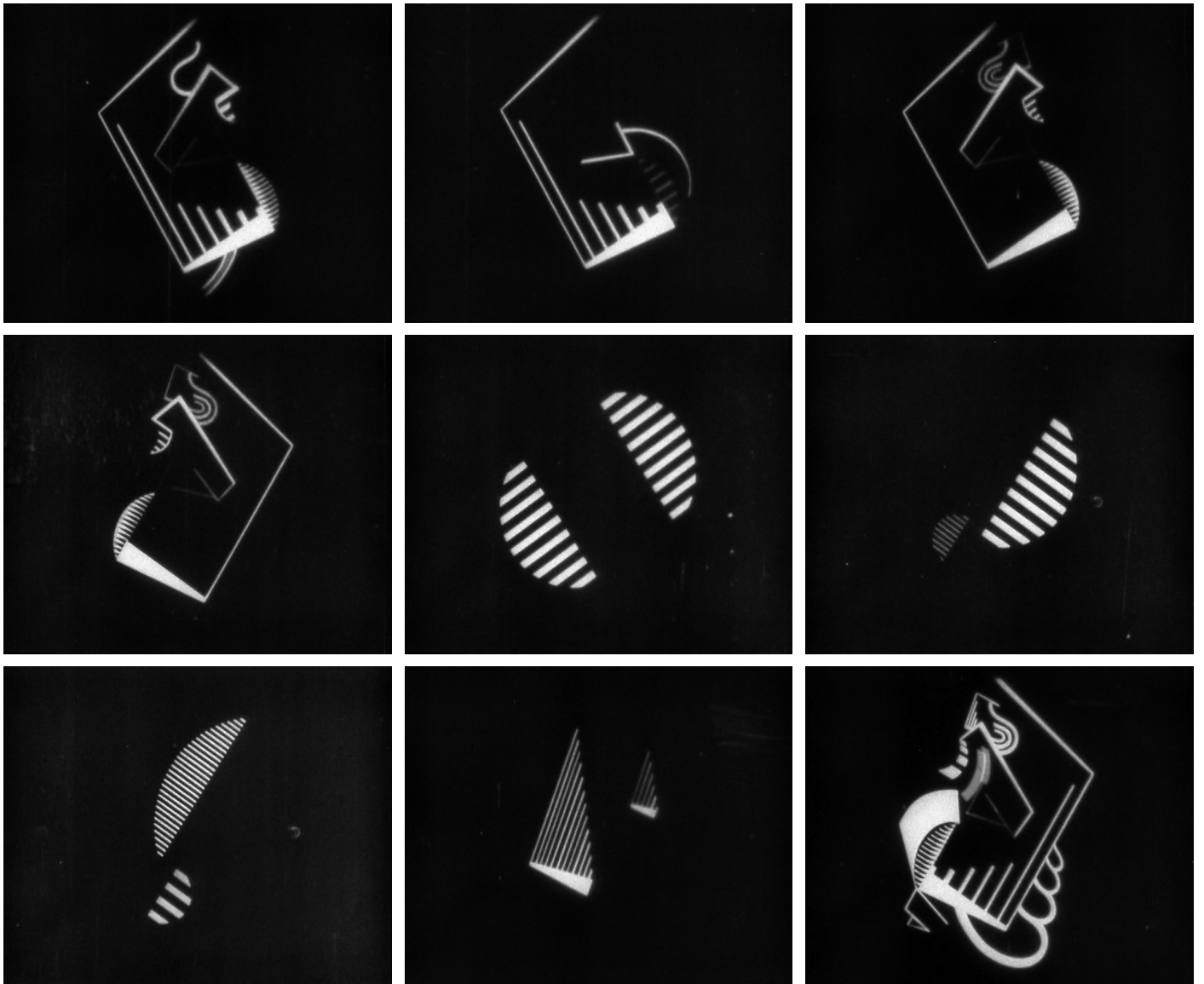
Gouache sur papier; 28,5 x 28,5 cm
Collection privée, Gand



58 **VIKING EGGELING**

Étude pour Vertical-horizontal orchestra
tiré de la revue *De Stijl* 7, 1921

Imprimé; 21 x 26 cm
Collection privée



59 **VIKING EGGELING**
Symphonie diagonale, 1924

Film; 7', silencieux, 35 mm
Moderna Museet, Stockholm. Inv. MOMFi 81

FILMPARTITUR KOMP. II/22

I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII XIII XIV XV XVI XVII XVIII XIX



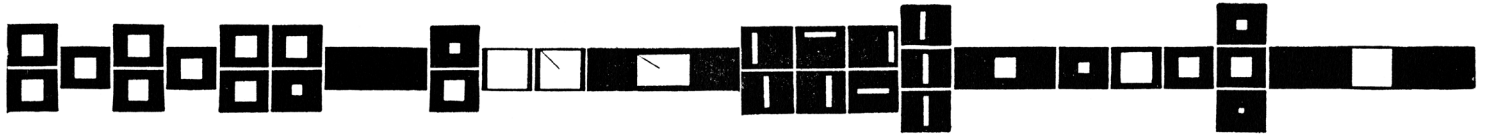
sec
0 1 1/4 3 →

60 **WERNER GRAEFF**
Filmkomposition II/22, 1922-1977

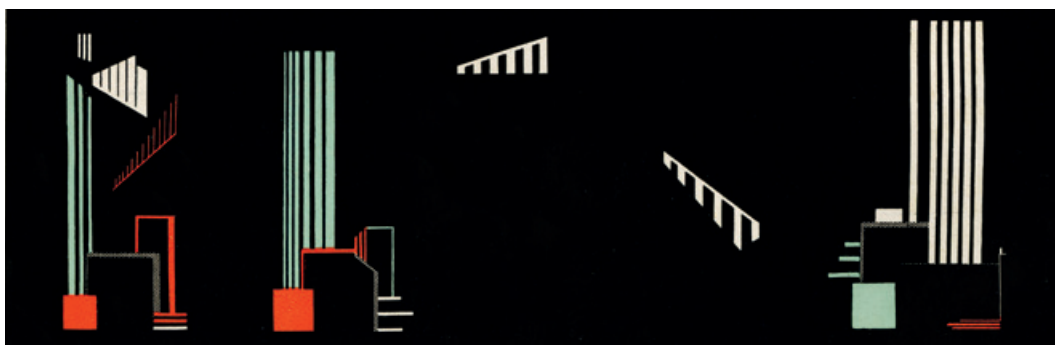
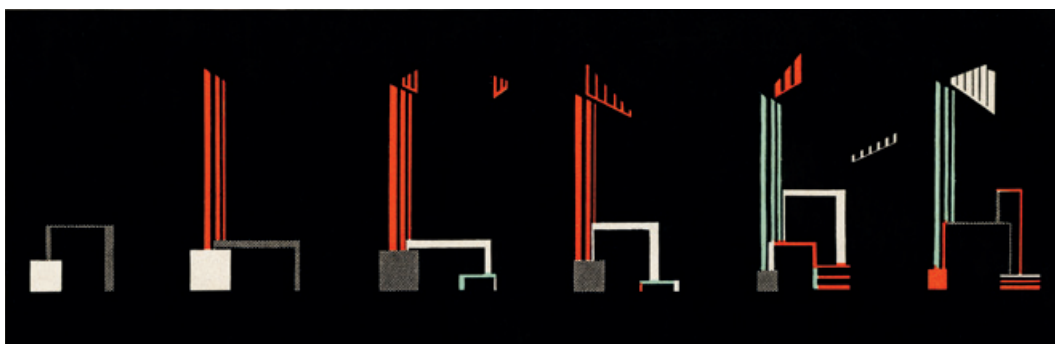
Film; 2'09", silencieux, 16 mm
Centre Pompidou. Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, Paris
Inv. AM1978-F1029

WERNER GRÄFF

XX XXII XXIII XXIV XXV XXVI XXVII XXVIII XXIX XXX XXXI XXXII XXXIII XXXIV XXXV XXXVI XXXVII XXXVIII XXXIX XL XLI XLII XLIII XLIV XLV XLVI XLVII XLVIII XLIX L LI



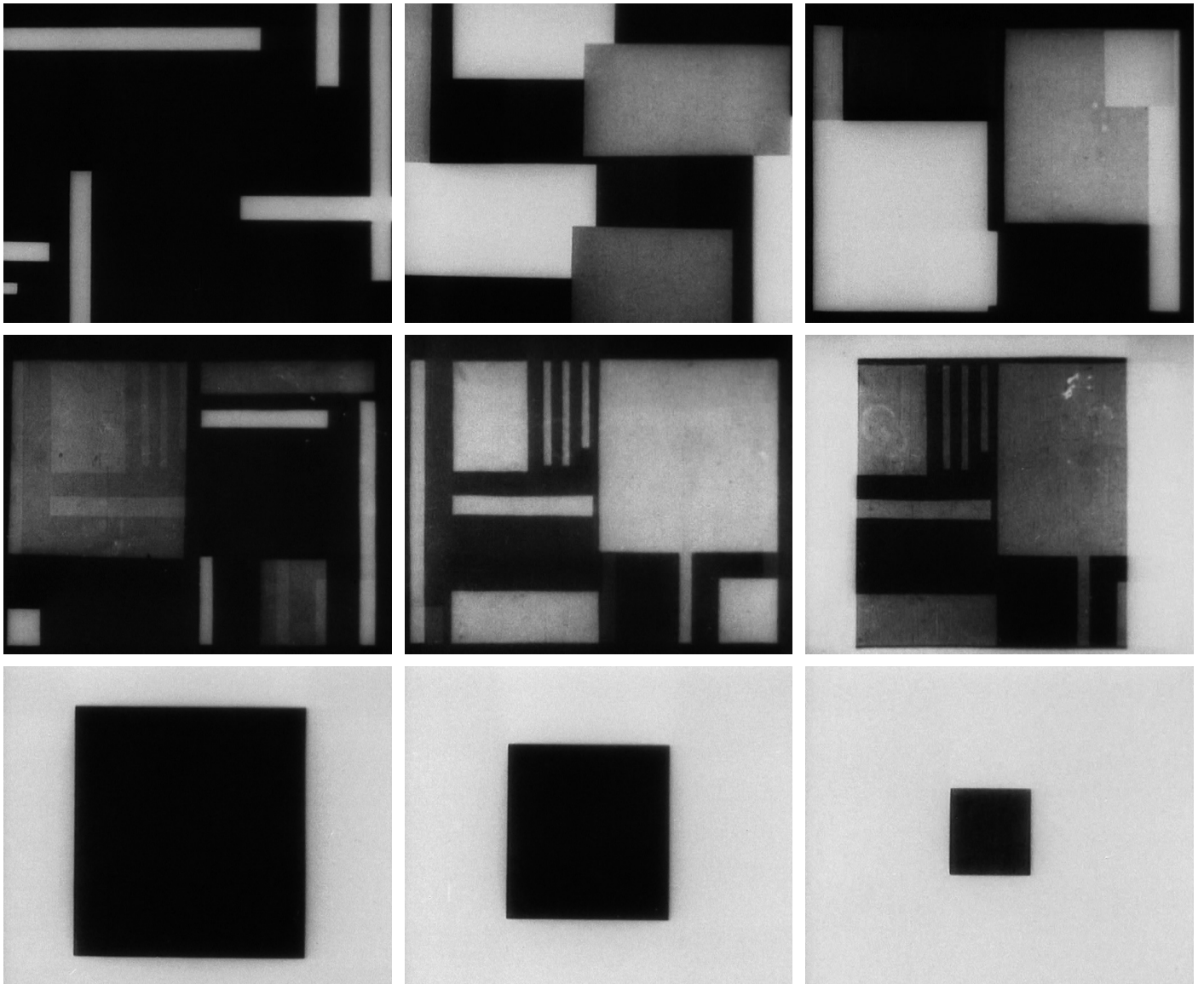
→ 39%



61 **HANS RICHTER**

Partition graphique pour *Fuge aus einem absoluten Film* (1920),
tiré de la revue *G* nr. 5/6, 1926

Imprimé; 25 x 34 cm (ouvert)



62 **HANS RICHTER**
Rythmus 21, 1921-1924

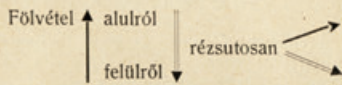
Film; 3'30", silencieux, 35 mm
Distribution Cinédoc Paris Film Coop, Paris

MOHOLY-NAGY: FILMVÁZ • A NAGYVÁROS dinamikája

Minden jog, különösen a fordítás és filmben való megvalósítás joga, fentartva
Copyright by Staatliches BAUHAUS WEIMAR



Vasdaru építése
(A trükkasztal-fölvétel — rajz — lassan természetfölvételbe olvad át)
Házépítésnél mozgó emelő



Tégla-fölvonó.
Körben-mozgó darú



Ezt a mozgást tovább folytatja egy automobil, amelyik balra rohan. A kép közepén folyton egy és ugyanazt a házat látni; (t. i. a házat mindig vissza kell a középre fotografálni). Megjelenik egy másik automobil, amelyik az elsővel egyidejűleg, csak ellenkező irányban, száguld.

TEMPO
TEMPO

Az utca egyik házsora ugyanebben az irányban rohan úgy, hogy a kép közepén levő ház átlátszik rajta. A házsor elfut: és visszajön

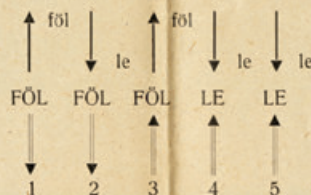
Szemközti házsorok egymáson átlátszóan ellentétes irányban rohannak és az autók is mindig gyorsabban, hogy rövidesen káprázzik a szembe.



Tigris jár ketrecében
dühösen föl s alá
Magasan — fönt — tisztán szemaforok



automatikusan
a-u-t-o-m-a-t-i-k-u-s-a-n
mozognak (nagy részletfölvétel)



Teherpályaudvar
Váltoállomás
Raktárépületek és pincék

SÖTET SÖTÉT
SÖTÉTSEG

Vasut:

Országút (járművekkel). Hid. Viadukt. A mélyben: uszó hajók. Fölötte lebegő vasut (Elberfeld)

Vonatfölvétel magas töltésről: rézsutosan
Bakter haptáknban szalutál
Szemei megüvegesednek (Nagy RÉZSLET-fölvétel)

A vonat egy hidról: fölülről

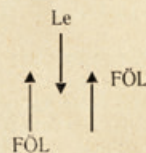
Alulról: egy a sinek közötti árokból a vonat hasa, ahogy elvágtat
Kerék forog — elmosódott vibrálásig



TEMPÓÓ
TEMPÓ
TEM PÓ
TEM PÓ

TEEM
M MP P Ó Ó Ó Ó

Aruházban üveg-fölvonók négergyerekkel
Ferdén
Eltorzított perspektiva



Kilátás. CSÖDÜLET

A bejáratnál kikötött kutyák
Az üveg-fölvonók mellett üveges telefonfülke telefonálással
Földszintfölvétel az üveglapokon át
A telefonálóknak foszforszkáló anyaggal bedörzsölt (hogy ne keletkezzék sziluet) ARCA közvetlenül a fölvévegép mellett lassan elfordul jobbra
Feje fölött spirálisan huzódik el egy messziről röpülő aeroplán



Röpülőfölvétel csekély magasságból: tér, ahová sok utca torkollik



Járművek tömege: villanyos, autó, teherkocsi, konflis, bicikli, autóbusz, ciklonett hajt gyors tempóban kifelé egyszerre visszafordul mind a közepén összefutnak



Rézsút
rézsút
RÉZSÚT

a tér közepe megnyílik, minden belesüllyed

(A felvevőgépet fölbillentik, hogy a nézőben a zuhanás érzése támadjon)

TEMPÓ

Földalatti
Kábelek
Gáztartány
Csatornák (mélyen a város
alatt kiépített kloakák)

Fény tükrözik a vizeken

Ivlámpa



Szikra SPRICCEL
Autótú éjjel, csillogó aszfalt

Földről és elsuhanó ^{rézsút} autók
5 MÁSODPERCIG csak FEKETE vászon
Fényreklám eltűnő és megjelenő fényirással:

ΠΙΣΤΟΛΑΚΑ ΠΙΣΤΟΛΑΚΑ

Tűzijáték az Angolparkban



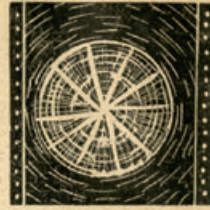
Utazás a
Hullámviasuton
Száguld
ORÍÁSKERÉK
A csudaház
Torztükrök
MÁS VICCEK
Kiállítás- vagy pályaudvar-csatornák felvétel:
A felvevőgépet vízintés körben,
utána függőleges körben forgatják
Feszülő
Telefónhuzalok és sürgönydrótok a házak között

Porcellánszigetelő-tornyok

Antennák a háztetőn



Gyár:



Kerekek forognak

Artista forog, bukfacezik

Rudugrás. Lezuhan. 10X egymásután.

Varieté. Örült tevékenység
Labdarugóprerközés. Gorombán. Erős tempó
Nőbirkózás. Giccs!
Jazzbandhangszerek (Részletfelvétel)



A PUBLIKUM ELLEN

Belül üres, csillogó fémtölesért
hajítanak a felvevő-
gép lencséjéhez
(Közben:)
Egy ember
villámgyorsan
elrántja tőle a
fejét (Részletfelvétel)

VIZ

Pohár
(csak a víz tükre nagy részletfelvételen)
Mozgásban
Fölcsep mint Sz ö k ö k u t

Jazzband a beszélő filmmel

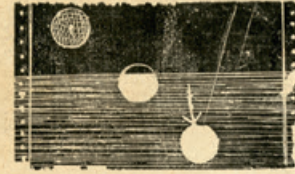
FORTISSZIM

Vad tánckarikatura
Utcalányok
Boxolás. Részletfelvétel:

CSAK a gömböskeztük
az időnyújtó- (Zeitlampe) géppel
Füstgomolyog (hid fölött, ahogy vonat fut el alatta)

Gyárképmény ^{rézsút}

Buvár fejfel sülyed a vízbe
Propeller munkában a víz alatt
Csatornanyílások a víz fölött és víz alatt



A csatornán köröszkül mótórcsónakkal a

SZEMÉTGYÁRBA

Szemét földolgozás.

Öcskavashegyek.
Öregcipődombok
Konzervdobozkazlak

PÁTERNOSZTER-fölvonó kilátással. Körben.

Innen az egész részt a
JAZZBANDig (ezt is megfordítva)
fejte. Öre állítva vissza kell kurblizni

fortisszimótól PIANISSZIMÓIG

Hullaház. Földről
Katonaparádé
Mars — mars



Nők lovagolnak
A két felvétel egymásra másolva átlátszón

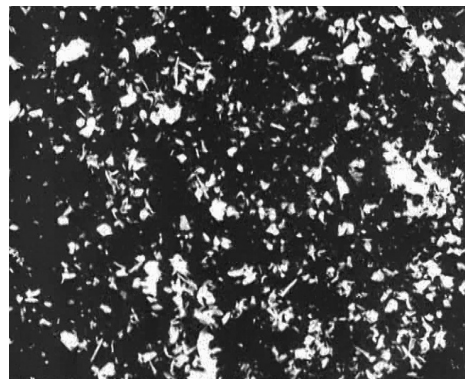
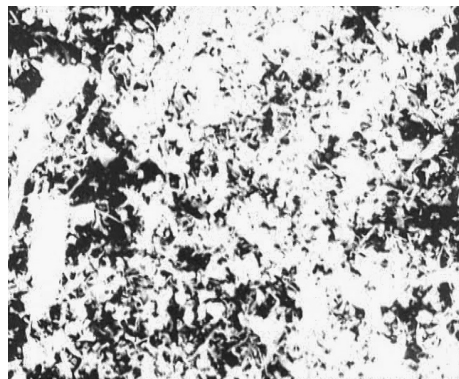
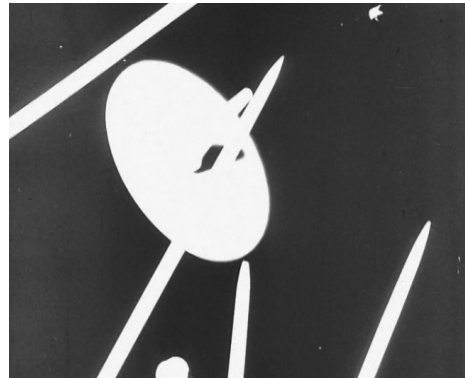
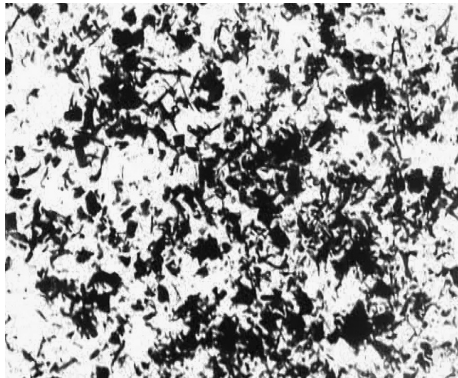
Vágóhid. Ökrök
A hütőterem gépei
Kolbászgép. Kolbász ezerszámra
Vicsorgó OROSZLANFEJ (Részletfelvétel)
Szinház. Zsinórpadlás
Vicsorgó OROSZLANFEJ (Részletfelvétel)
Rendőrgummibottal forgalmas tér közepén
A BOT (Részletfelvétel)
Szinházpublikum
Vicsorgó OROSZLANFEJ (Részletfelvétel)

Pár másodpercig feketeség.

KÖR

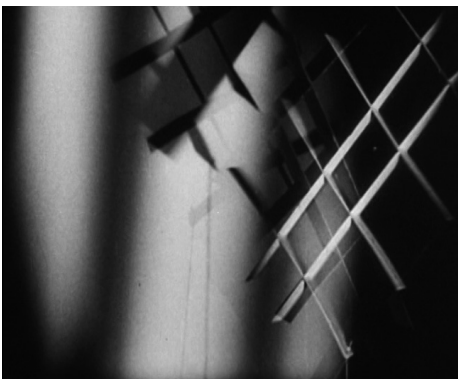
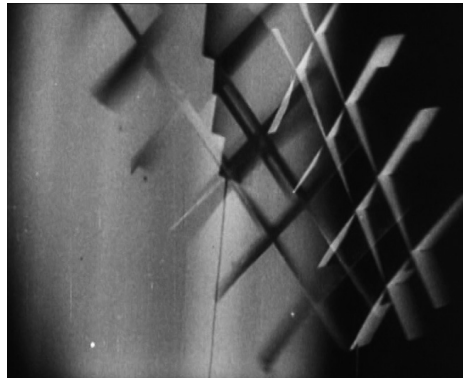
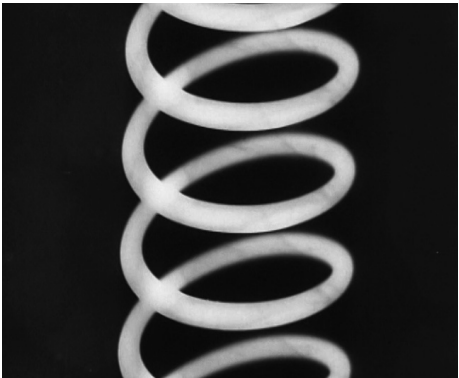
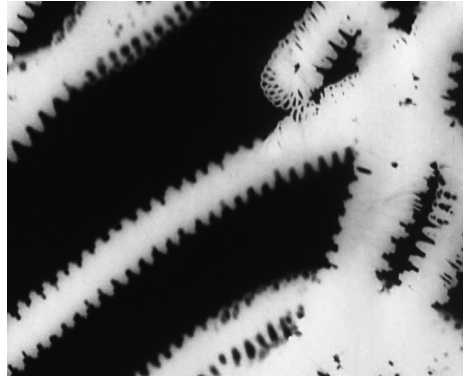
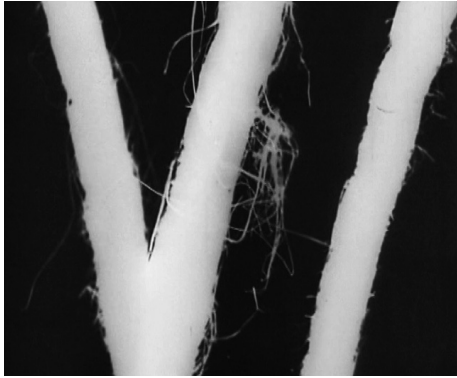
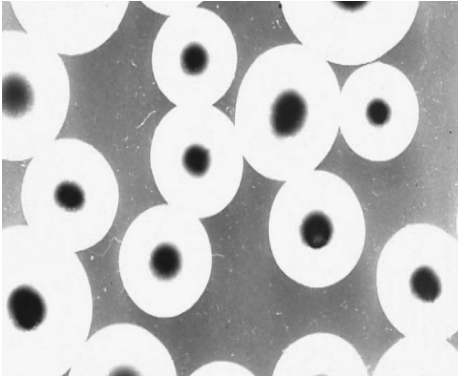
Cirkusz.
Trapéz.

TEMPÓ



64 **MAN RAY**
Le retour à la raison, 1923

Film; 2', silencieux, 35 mm
Distribution Cinédoc Paris Film Coop, Paris





65 **MAN RAY**
Rayogramme, 1923

Tirage argentique; 29,1 x 21,9 cm
Museum Folkwang, Essen. Inv. 785a/82



66 **MAN RAY**
Rayogramme, 1921

Tirage argentique; 29,3 x 22,1 cm
Museum Folkwang, Essen. Inv. 786a/82



67 **LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY**
Sans titre, 1925

Tirage argentique; 23,9 x 17,9 cm
Museum Folkwang, Essen. Inv. 20/95



68 **LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY**
Sans titre, 1925-1928

Tirage argentique; 23,9 x 17,9 cm
Museum Folkwang, Essen. Inv. 46/95

IV.

DER STURM RIVISTA MENSILE
diretta da H. WALDEN

Abbonamento a 12 numeri L. 86

BERLINO W. 9 = Potsdamerstrasse 134-a

ESPOSIZIONE PERMANENTE

ZWROTNICA

Jagiellońska 5

KRAKÓW (Polonia)

G. □. RIVISTA COSTRUTTIVISTA
— RADICALISTA —

Direzione: H. RICHTER - M. V. D. ROHE -

E. SCOHE - D. GABO - E. GRAEF

BERLINO - FRIEDENAU - Escheustr 7

STAVBA RIVISTA INTERNAZIONALE
— DI ARCHITETTURA —Redazione: C. TEIGE - F. CTRNACTY - G. FEU
STEIN - J. JSRA - S. E. KOULA - L. KISCH
O. S. STARY - O. TILY

PRAGA - Kolkovna-

BULLETIN DE "L'EFFORT MODERNE," Direttore: LEONC ROSE

19, Rue de la Baume - PARIS (8) — 10 numeri all'anno, 16 pagine di testo, 28 ripro

Un numero, fr. 3,50 - Abbonamento Francia, fr. 35 - Estero, 1

7ARTS SETTIMANALE
DI CRITICADirezione: P. BOURGEOIS - V. BOURGE-
OIS - G. MONIER - FLOUQUET - K. MAES

BRUXELLES - Boulevard Leopold II, 271

B L O KRIVISTA D'ARTE
D'AVANGUARDIA**VARSAVIA**

V. Wspolna, N. 20

Redazione: Stazewski -
Zannowerova - Mieczysla
- Szczvka - Miller**"WIADOMOSC
LITERACHICH"**

SETTIMANALE ARTISTICO

Redattore: M. GRYOZEWSKI

VARSAVIA - Zlota nr 8, m

LA VIE DES LETTRES ET DES ARTS

Direttori: NICOLA BEAUDUIN e WILLIAM SP

Abbonamento Frs. 30

PARIS - 20, Rue de Chartres-Neully

Un num

DESTIJL MENSILE ILLUSTRATA
— COSTRUTTIVISTA —

Direttore: THEO VAN DOESBURG

L'AJA (Olanda) - Klimopstraat, 18

Redazione: Av. Schnelder, 64 - Clamart, 5 - PARIS

MA MENSILE ILLUSTRATA DE
L'ATTIVISMO ARTISTICO

Direttore: L. KASSA

VIENNA - Amalienstrasse 26

MANOMETREINDICA LA PRESSIONE
DI TUTTI I MERIDIANI
SUPERNAZIONALI

Direzione: E. MALE

LIONE - 49, Cours G

DISK RIVISTA INTERNAZIONALE
D'ARTE D'AVANGUARDIA

Direzione: KREJCAR-SEIFERT-TEIGE

PRAGA II - Ārna Ulice, 12a

DAS KUNSTBLATT

Direttore: P. WESTHEIM

BERLIN-STEGLITZ - Albrechtstr, 78

HET OVERZICHTMENSILE Direzione: F. BERCKELAERS e J. PE
D'AVAN- ANVERSA (Belgio) - Turnhoutscheba
GUARDIA ABBONAMENTO A 12 NUMERI L**ZENIT**

RIVISTA INTERNAZIONALE ZENIT

Direttore: L. MITZITCH BELGRADO 12, Rue de Birto

Abbonamento a 12 numeri lire 30

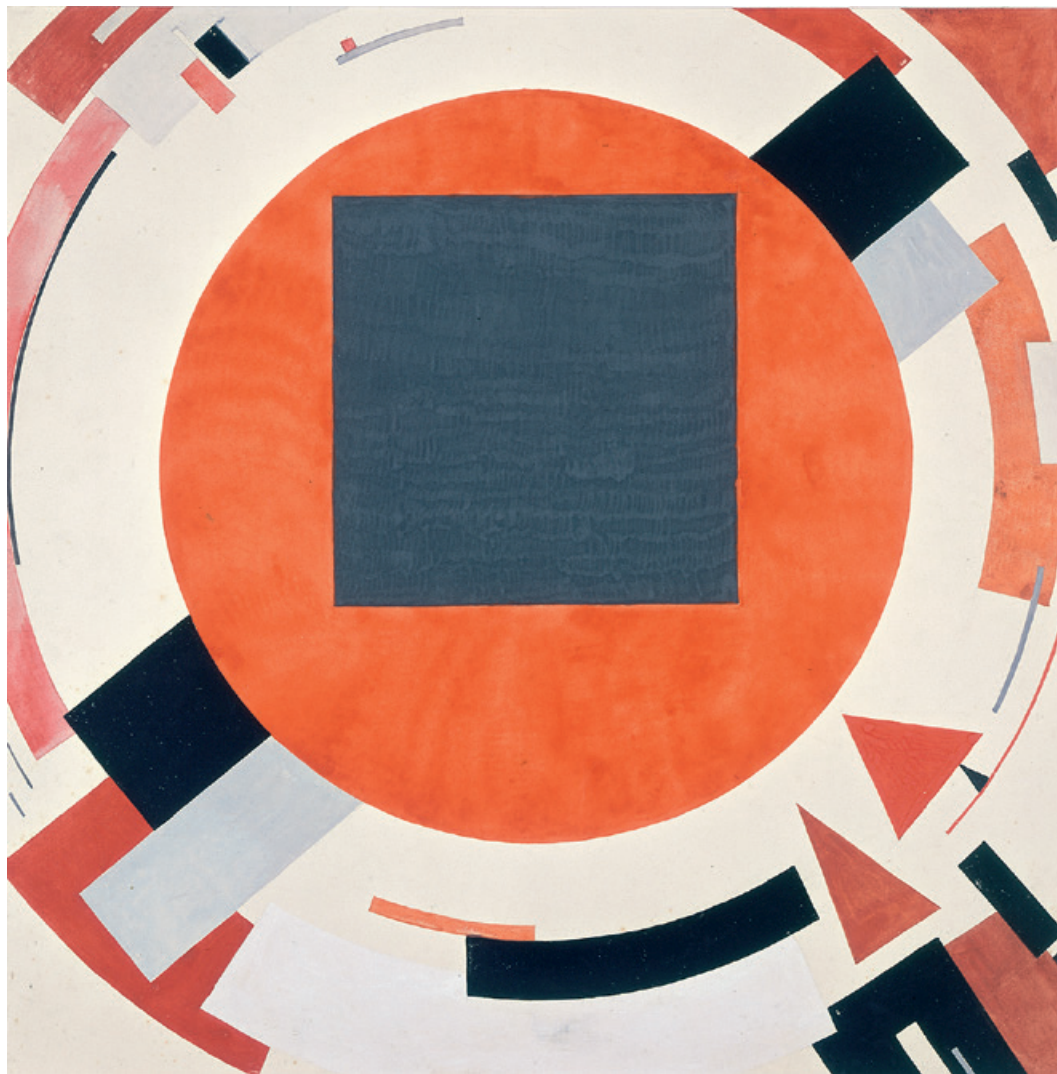
CONTIMPORANULRivista quindicinale rumena
e letteratura d'avangu

Direttori: I. VINEA e M. JANCO

BUCAREST - Str. Trinitatii, 29

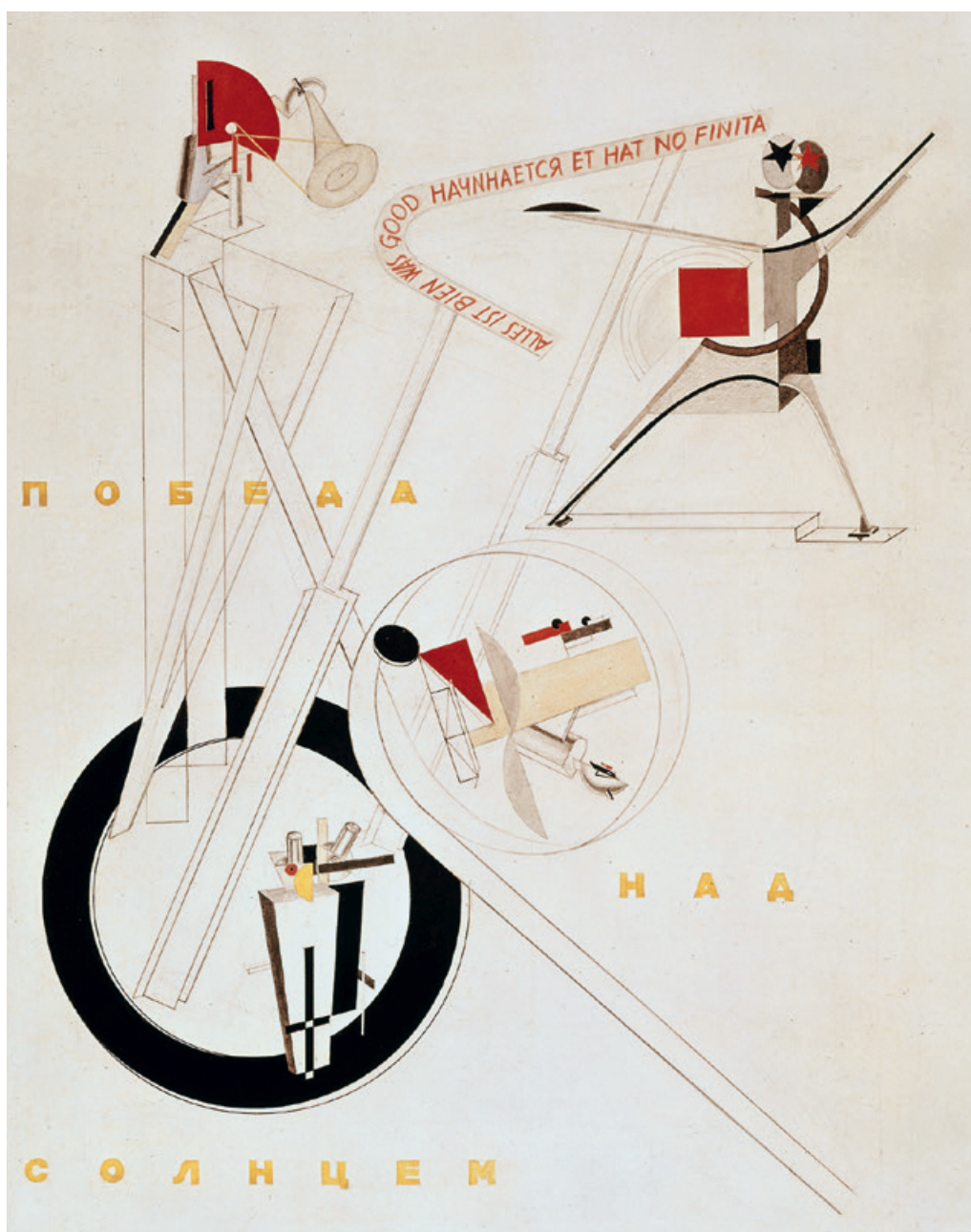
ROM





69 **EL LISSITZKY**
Proun, ca. 1922-1923

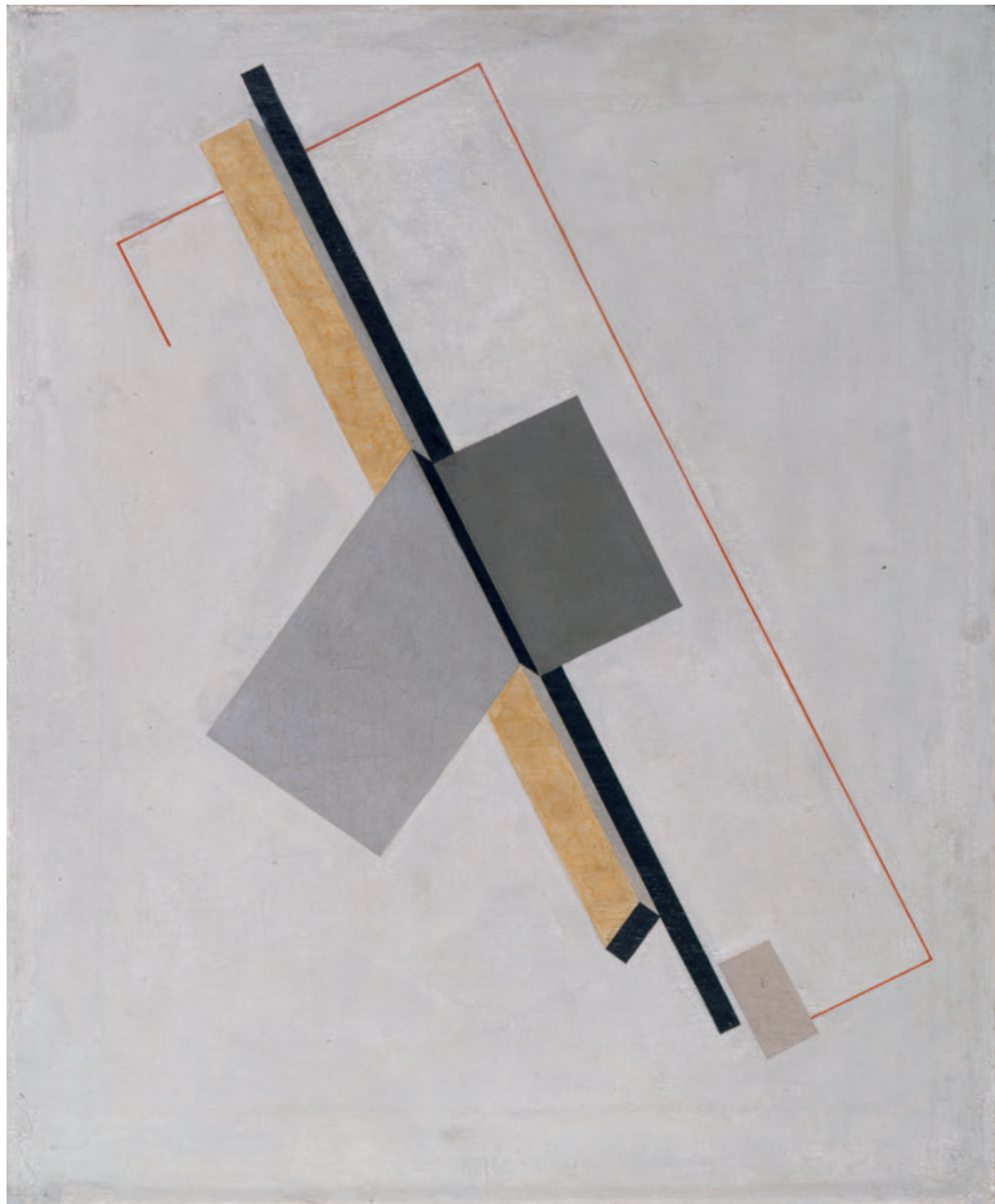
Crayon et gouache sur papier; 52 x 50 cm
Van Abbemuseum, Eindhoven. Inv. 271



70 EL LISSITZKY

Projet pour page de titre pour le portfolio *La Victoire sur le soleil*
(spectacle électro-mécanique), publié en 1923, s.d.

Crayon et gouache sur papier; 53,3 x 47,2 cm
Van Abbemuseum, Eindhoven. Inv. 247



71 EL LISSITZKY
Proun 55. Petite toile, 1919-1926

Détrempe sur toile; 58 x 47,5 cm
Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Halle (Saxe-Anhalt). Inv. MOI00321



72 EL LISSITZKY, HANS ARP
Kunst / Ism 1914-1924, 1925

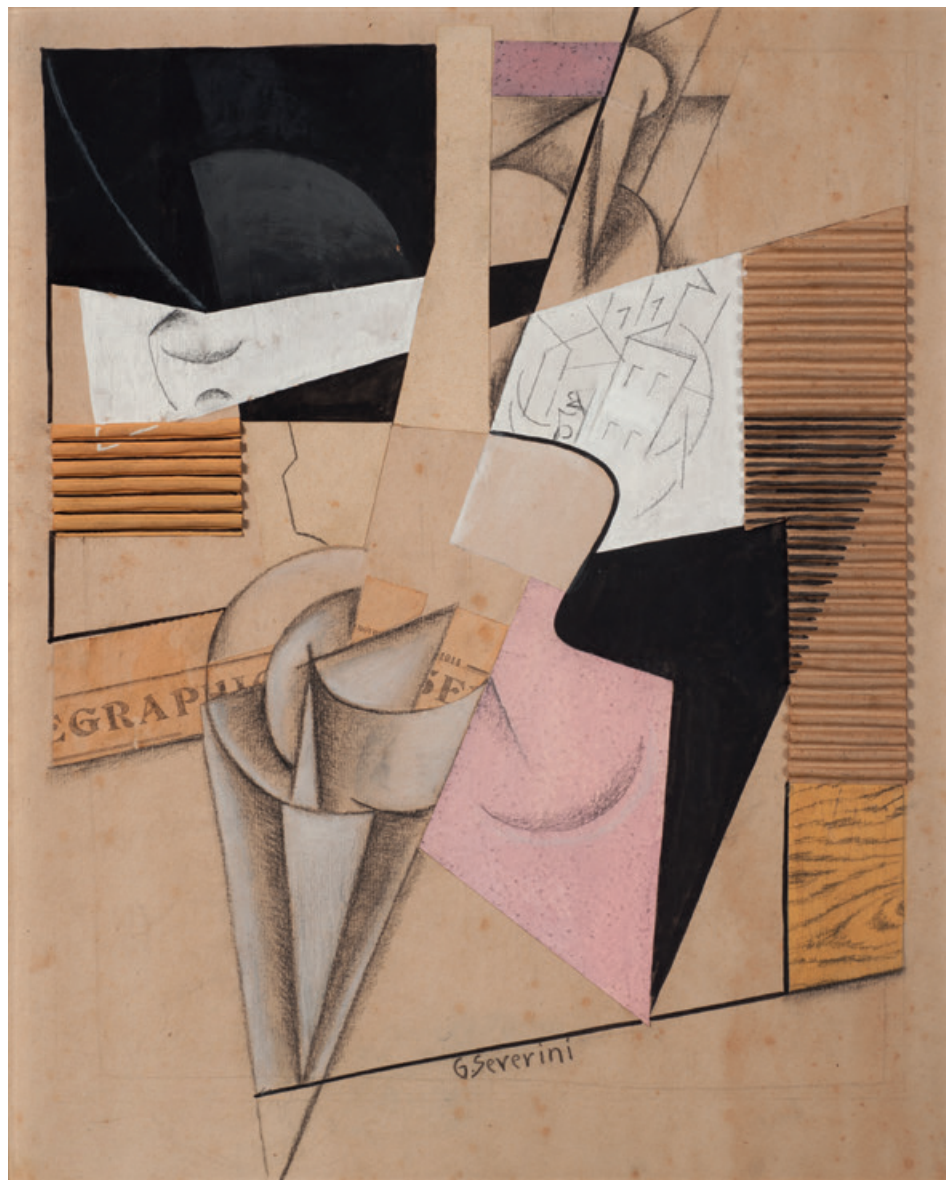
Livre; 26,2 x 20,6 cm
Collection privée



73 EL LISSITZKY

Graphisme pour le recueil de poèmes de Vladimir Maïakovsky,
Dlia golosa [Pour la voix], 1923

Livre; 19 x 13,5 cm
 Collection privée



74 **GINO SEVERINI**
Sans titre, ca. 1914-1916

Collage; 50 x 45,5 cm
Collection privée



75 **JULIUS EVOLA**
Paysage intérieur, 10h30, 1918

Huile sur toile; 100 x 63 cm
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome. Inv. 5183



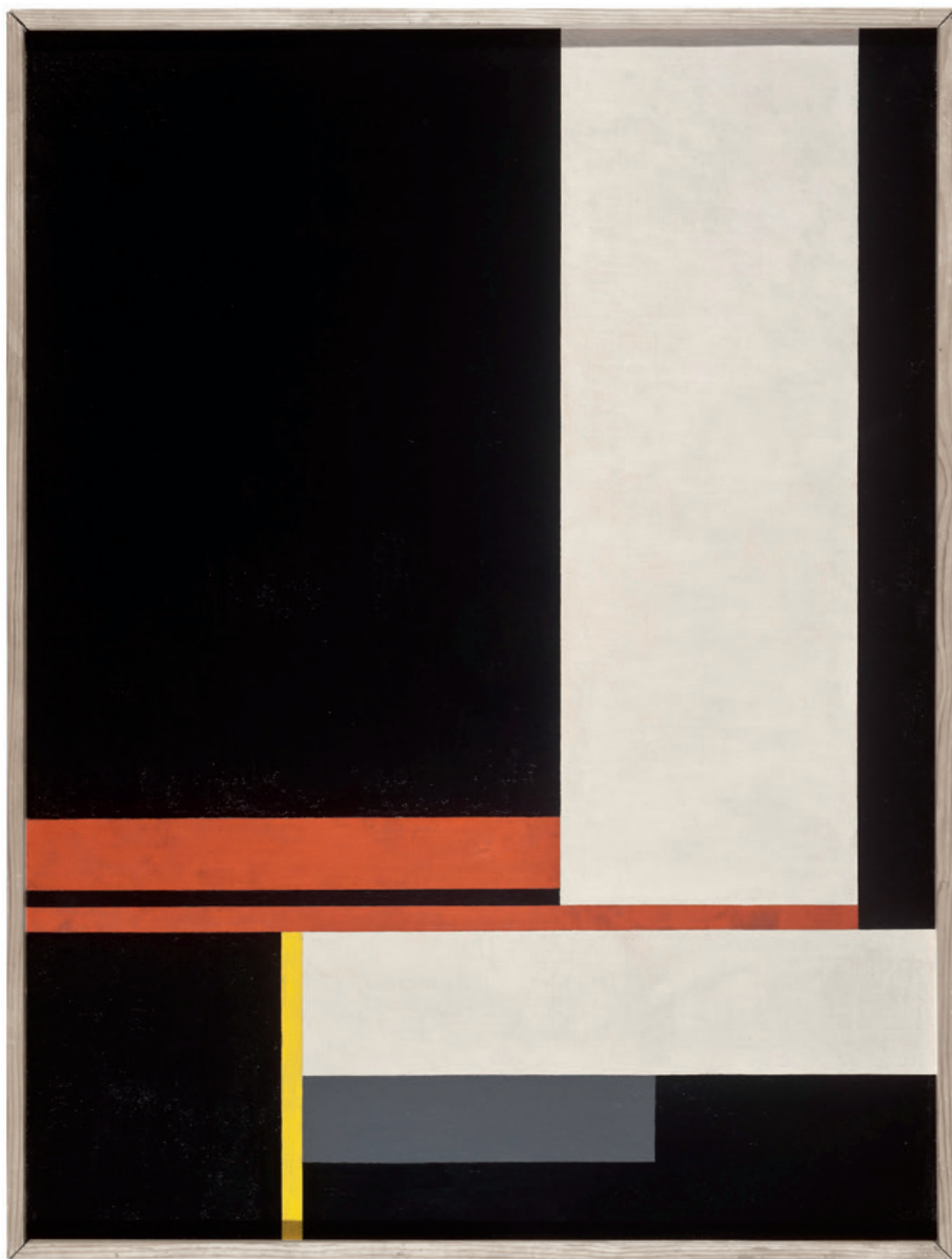
76 **ENRICO PRAMPOLINI**
Portrait de F.T. Marinetti, synthèse plastique, 1924-1925

Huile sur panneau; 78 x 77 cm
GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin. Inv. P/1691



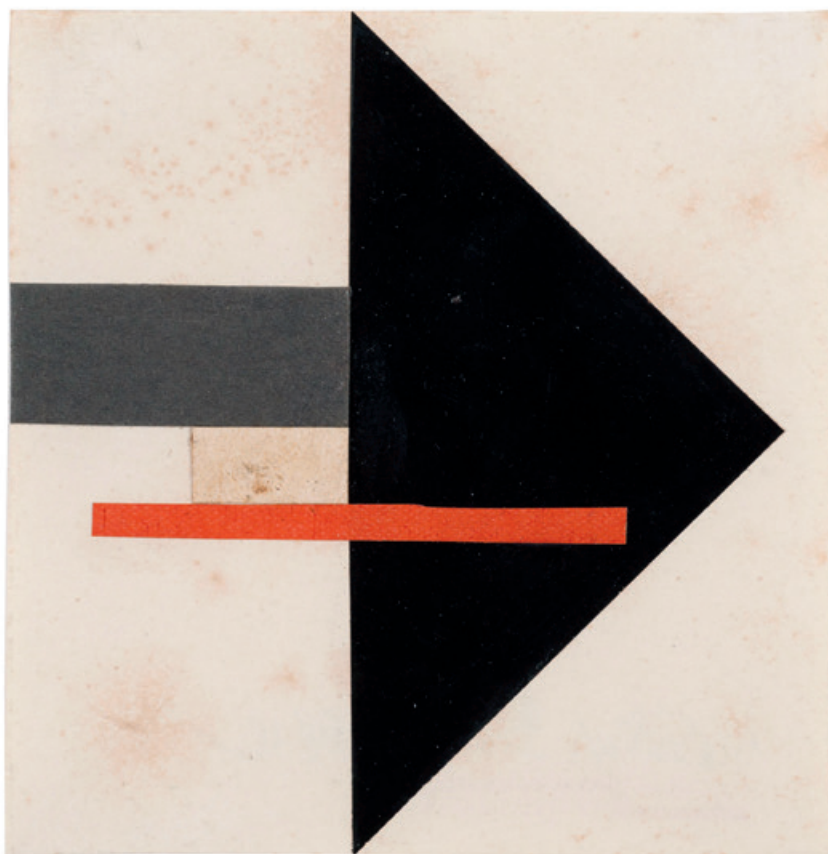
77 **WALTER DEXEL**
Composition 24 A avec carré noir, 1924

Huile sur toile; 59,8 x 60,3 cm
Galerie Berinson, Berlin



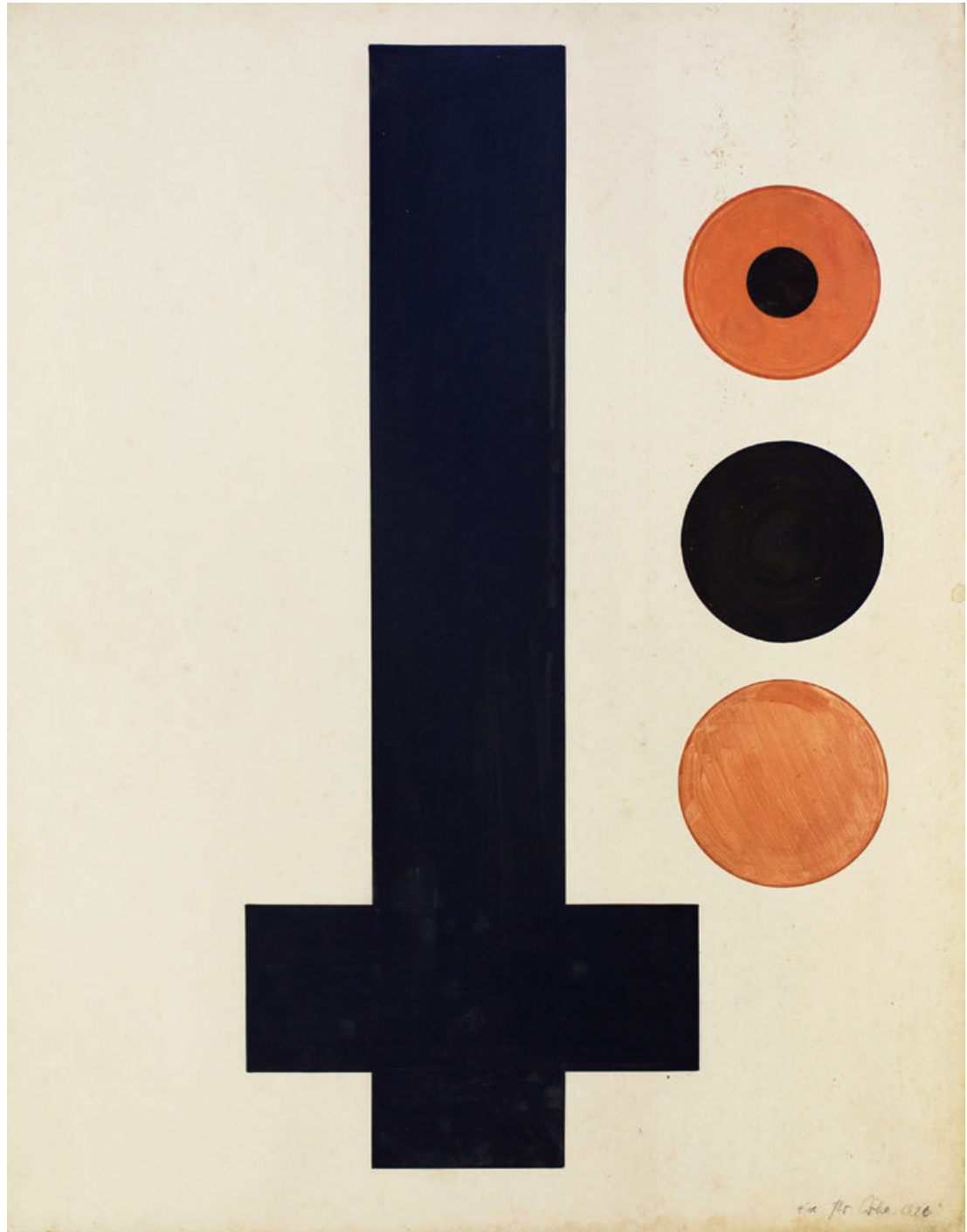
78 **WALTER DEXEL**
1927 ou Composition sur fond noir, 1927

Huile sur toile; 94 x 71,5 cm (avec cadre)
Galerie Berinson, Berlin



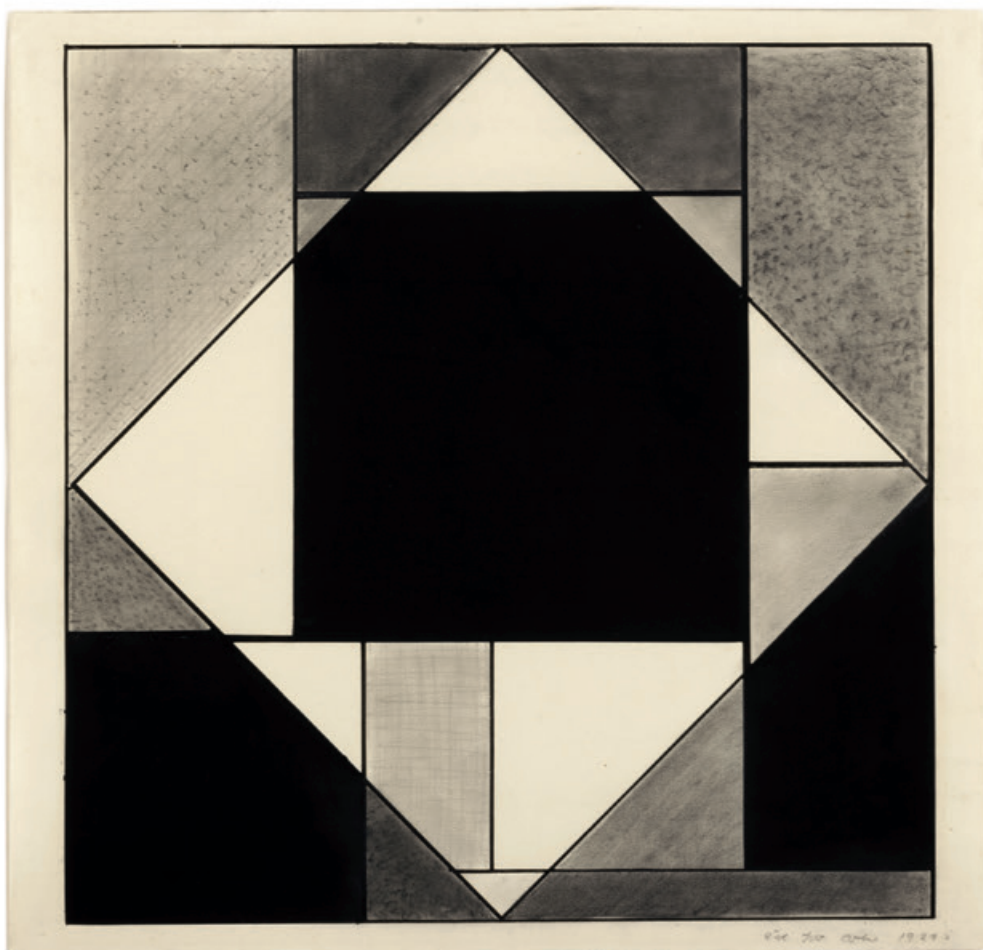
79 **WALTER DEXEL**
Sans titre, 1923

Collage; 9,9 x 9,4 cm
Collection Gilles Gheerbrant, France



80 **PETER RÖHL**
Sans titre, s.d.

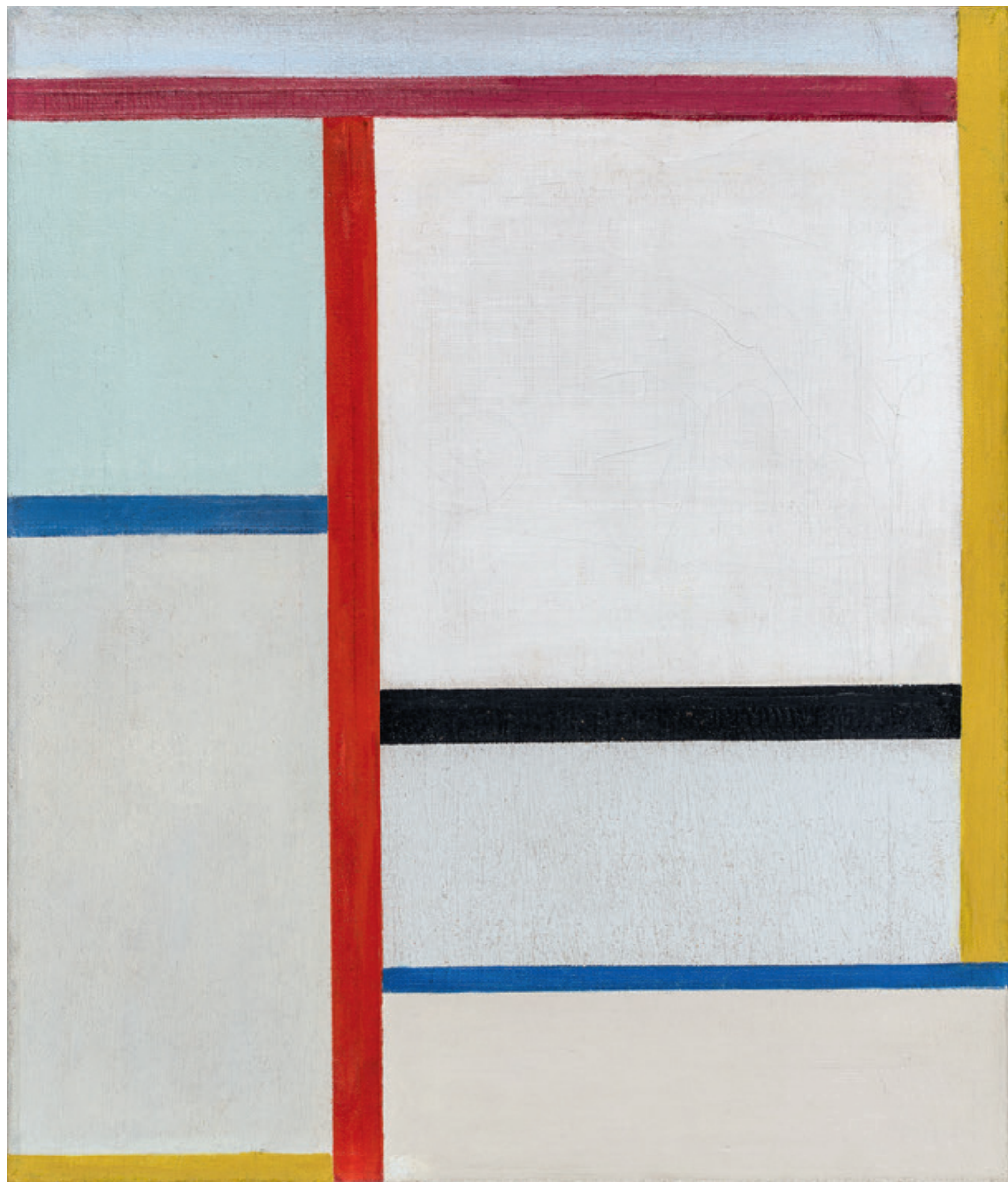
Gouache sur papier; 64 x 50 cm
Collection privée



81 **PETER RÖHL**

Composition avec un carré placé sur la pointe, 1921

Crayon et encre de Chine sur papier; 32,5 x 31,5 cm
Avec l'aimable autorisation de la Galerie Gmurzynska AG



82 **PETER RÖHL**
Composition De Stijl, 1922

Huile sur toile; 46,8 x 39,8 cm
Galerie Berinson, Berlin



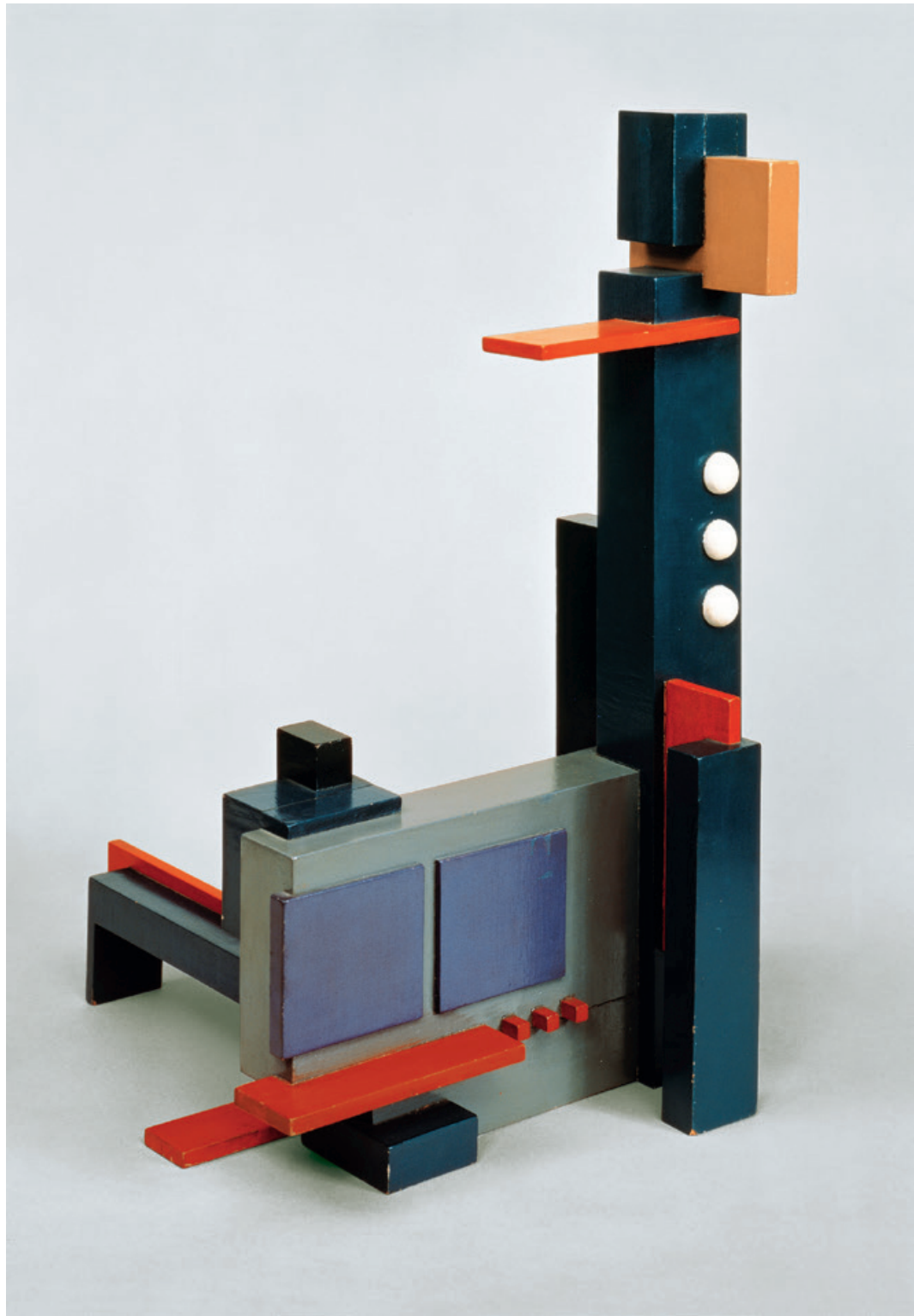
83 **PAUL JOOSTENS**
Objet dada, ca. 1920

Assemblage en bois ; 28 x 25,7 x 14,7 cm
Collection privée, avec l'aimable autorisation de Roberto Polo Gallery, Bruxelles



84 **VICTOR SERVLANCKX**
Opus 43, 1923

Huile sur toile; 70 x 52 cm
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles. Inv. 6616



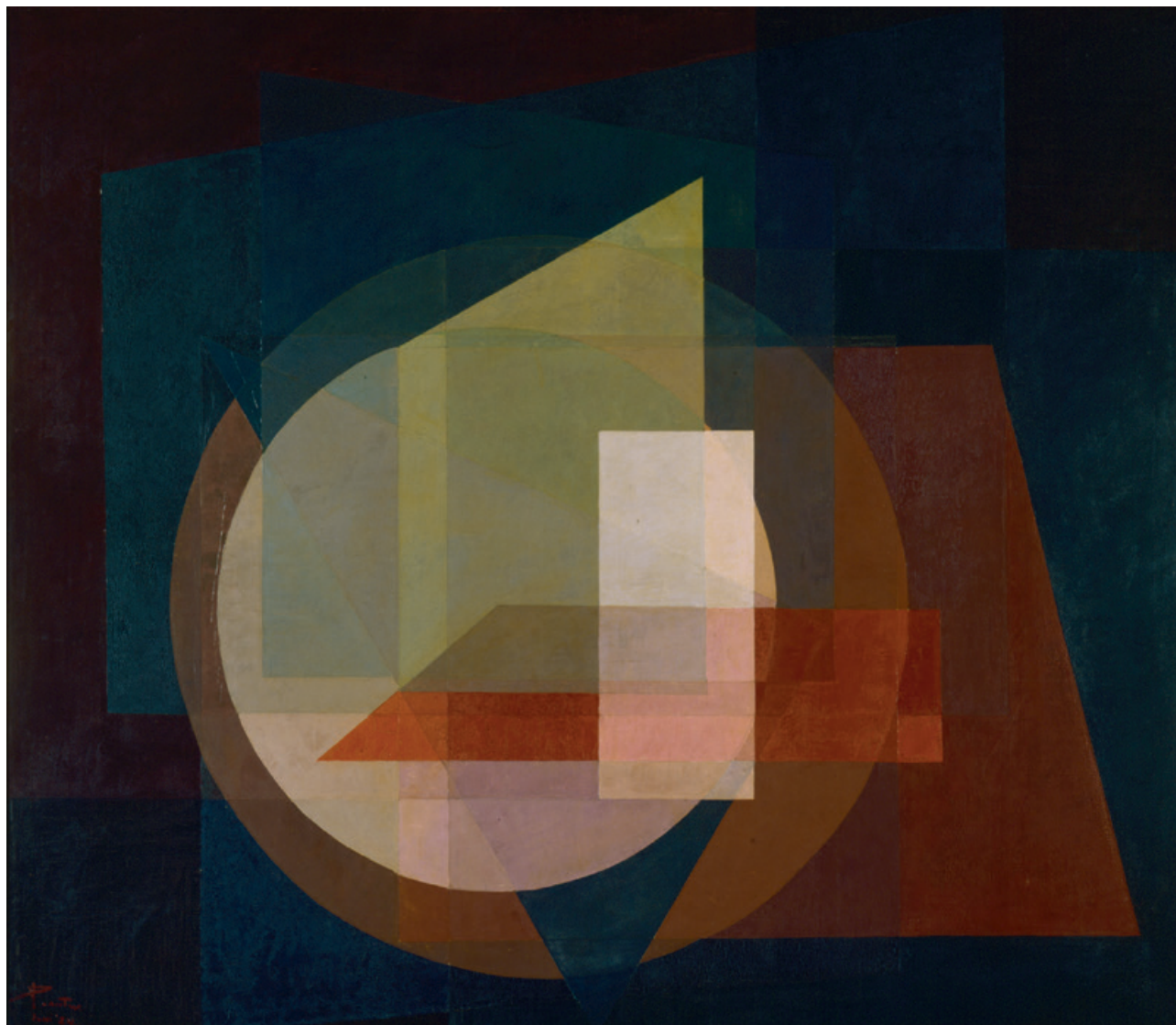
85 **VICTOR SERVRANCKX**
Opus 1, 1925

Bois peint; 65,5 x 48 x 45,5 cm
Lehmbruck Museum, Duisburg. Inv. 1694/1974



86 **JOZEF PEETERS**
Synthèse, 1924

Huile sur toile; 196 x 100 cm
Collection privée, avec l'aimable autorisation de Roberto Polo Gallery, Bruxelles



87 **JOZEF PEETERS**
Huile nr. 21, 1924

Huile sur toile; 144 x 166,5 cm
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles. Inv. 6892



88 **HUIB HOSTE**
Composition abstraite, ca. 1925

Huile sur verre; 29,5 x 22,5 cm
FIBAC, Enghien



89 **KAREL MAES**
Peinture nr. 2, 1921

Huile sur toile; 63 x 42 cm
Fédération Wallonie-Bruxelles. Administration générale de la culture –
Direction du Patrimoine culturel – Pôle Valorisation, Bruxelles. Inv. 13.432



Fig.1 Victor Bourgeois, Immeuble à appartements de la rue du Cubisme à Koekelberg, 1922-1923.
Fragment de la façade avec vitraux. A.A.M., Bruxelles.

De Stijl et la Belgique

IWAN STRAUVEN
PAUL DUJARDIN

L'existence d'échanges significatifs entre le néoplasticisme hollandais et la scène artistique belge pendant les premières années de l'entre-deux-guerres n'est pas évidente. En dehors de l'œuvre de Georges Vantongerloo, unique membre belge de De Stijl, et de Marthe Donas, le lien de la Belgique avec le mouvement néerlandais semble se limiter à quelques contacts personnels, à deux conférences de Theo van Doesburg à Anvers et Bruxelles et surtout, à une série d'échanges plutôt superficiels dans le cadre de l'édition de revues d'avant-garde¹. L'influence de Van Doesburg et De Stijl est toutefois loin d'être négligeable. Suivons donc la trace de deux architectes qui ont compté pendant l'entre-deux-guerres : Huib Hoste et Victor Bourgeois.

Le travail de l'avant-garde belge des années 1920 se présente comme un ensemble de « variations non orthodoxes sur les styles dominants », comme la synthèse ou l'interprétation personnelle des nombreux mouvements internationaux d'avant-garde, tels le cubisme, le futurisme, le constructivisme et le Bauhaus². Le néoplasticisme ne semble donc pas occuper de position dominante dans cette constellation internationale. Dans le domaine architectural, son influence semble même quasiment inexistante. Notre pays n'a produit dans l'entre-deux-guerres aucune œuvre emblématique qui puisse rivaliser avec la maison Rietveld-Schröder d'Utrecht. Les architectes belges n'ont pas non plus réalisé de projets comparables à celui de la Maison d'artiste de Cornelis van Eesteren et Theo van Doesburg, exposé en 1923 à la galerie L'Effort Moderne à Paris. L'architecture très reconnaissable de De Stijl – usage de couleurs primaires et quête de spatialité anti-cubiste – était étrangère à l'architecture belge des années 1920. On pourrait être

tenté d'en déduire qu'il n'y a guère ou pas de parenté entre De Stijl et la sculpture, la peinture et l'architecture belges de cette époque. Or, rien n'est moins vrai.

De Stijl et son principal représentant, Theo van Doesburg, ont joué un rôle important dans l'éclosion de plusieurs mouvements d'avant-garde du début de l'entre-deux-guerres. Après la Première Guerre mondiale, les peintres bruxellois et anversoises ont entamé une conversion accélérée à l'art abstrait. Prosper De Troyer, Felix De Boeck, Oscar et Floris Jaspers, Jos Léonard, Jozef Peeters, Edmond Van Doren, Karel Maes, Victor Servranckx, Pierre-Louis Flouquet, René Magritte : après la publication du *Manifest I* de De Stijl en novembre 1918, tous étaient plus ou moins redevables aux idées défendues avec tant de ferveur par Van Doesburg. Cette influence est à la fois verticale et horizontale : elle concerne non seulement le cadre conceptuel et la terminologie précise utilisée pour parler de l'art abstrait émergent, mais aussi une large gamme de disciplines, que ce soit la peinture et la sculpture ou, peut-être plus encore, l'architecture et la décoration d'intérieur.

Le fait que cette influence soit tombée dans l'oubli tient à plusieurs causes. Il s'explique d'abord par le caractère changeant et irritable de Theo van Doesburg. Au début des années 1920, pris d'une intuition stratégique, celui-ci se rapproche explicitement de la scène artistique des deux villes concurrentes d'Anvers et de Bruxelles, espérant notamment se faire remarquer à Paris par l'intermédiaire des cercles belges francophones. Mais malgré son enthousiasme initial, il tiendra ensuite des propos de plus en plus négatifs au sujet de ses voisins du Sud³. Cela explique sans doute aussi que les Belges lui tourneront le dos et minimiseront par la suite – ou du moins, n'avoueront pas

explicitement – leur dette envers les idées et les réalisations de De Stijl.

Un autre motif justifiant que cette influence soit un peu passée à l'arrière-plan est que les échanges ont eu lieu à un stade très précoce. Ils se sont déroulés pendant les premières années de De Stijl, entre 1917 et 1922, avant même que Van Doesburg ne publie son manifeste sur l'architecture, *Vers une construction collective*, et qu'il ne réalise ses projets architecturaux typiques dominés par des couleurs primaires. Les premiers contacts se sont en effet produits pendant la guerre, au moment où une série d'artistes et d'architectes ont fui la Belgique occupée et se sont exilés aux Pays-Bas, restés neutres. Huib Hoste est sans doute le premier à avoir fait la connaissance de différents membres de De Stijl par ce biais. Il est aussi le seul Belge à avoir publié un texte sur l'architecture dans la revue hollandaise. Georges Vantongerloo a également fui la Belgique pour les Pays-Bas pendant le conflit, à la faveur de quoi il a rencontré Theo van Doesburg et le néoplasticisme par l'intermédiaire du futuriste belge Jules Schmalzigaug.

Portée par un échange intense avec Van Doesburg, l'œuvre de Vantongerloo a évolué entre 1917 et 1920 de la figuration vers l'abstraction. La pensée du prêtre néerlandais Mathieu Schoenmaekers et la philosophie de Baruch Spinoza ont également joué un rôle fondamental à cet égard. Vantongerloo a fourni plusieurs articles à la revue *De Stijl* et été l'unique signataire belge du premier manifeste de De Stijl, ce qui a fait de lui le pionnier le plus connu de l'art abstrait dans notre pays. Après la guerre, Vantongerloo est brièvement retourné à Bruxelles, où il a sans aucun doute contribué à la diffusion des idées de De Stijl, avant de s'établir définitivement en France et de se distancier du mouvement d'avant-garde hollandais.

Le cubisme architectural

Contrairement à Georges Vantongerloo, Huib Hoste allait après l'armistice retourner définitivement en Belgique et continuer à entretenir des contacts avec

les membres de De Stijl, comme Robert van 't Hoff, qu'il inviterait à venir parler au Deuxième congrès d'art moderne à Anvers en 1922. Sa propre œuvre opère sous l'influence de De Stijl une véritable mutation, et cela, dès la Première Guerre mondiale. L'approche néogothique de ces années d'avant-guerre fait place à des travaux s'inscrivant progressivement dans la tendance du mouvement moderne international. Les expérimentations formelles néoplastiques auxquelles Hoste se livre dans les cités jardins Klein Rusland à Zelzate et Kapelleveld à Woluwe-Saint-Lambert représentent une étape fondamentale dans ce parcours. Il a trouvé l'inspiration dans les exemples précoces de l'architecture de De Stijl, à savoir la villa Henny (1915-1919) à Huis ter Heide (commune de Zeist), de l'architecte van 't Hoff, membre de De Stijl de 1917 à 1919, et l'hôtel De Dubbele Sleutel de Jan Wils, également compagnon de route éphémère du mouvement d'avant-garde néerlandais. Ces réalisations, considérées comme des œuvres clés de la première période de De Stijl, trahissent une admiration pour le travail de l'architecte américain Frank Lloyd Wright. Elles n'ont pas encore la signature typique de De Stijl, qui apparaîtra en 1922-1923 dans une série de projets de Rietveld ou de Van Doesburg et Van Eesteren.

Comme il ressort du titre de l'article publié par Hoste dans *De Stijl*, « De roeping der moderne architectuur » (« La vocation de l'architecture moderne »), ces réalisations ne constituent pas de simples imitations de style, mais sont enracinées dans la conviction profonde que le néoplasticisme renferme la promesse de la faisabilité, après la Première Guerre mondiale, d'un art et d'un ordre mondial nouveaux, radicalement démocratiques. Hoste tente dans ce contexte de concilier les conceptions théosophiques de Piet Mondrian et d'autres membres de De Stijl avec sa propre foi catholique et les intègre dans une vision mystique, syncrétique, de l'architecture et de la société. Hoste entretient des contacts étroits avec le groupe d'avant-garde anversoise entourant Jozef Peeters et préside le Troisième congrès d'art moderne, organisé en 1923 à Bruges.



Fig. 2 Huib Hoste, Habitations mitoyennes dans la cité-jardin Kapelleveld à Woluwe-Saint-Lambert, 1923-1926. Sint-Lukasarchief, Bruxelles.

Les expériences de Huib Hoste, principal architecte moderniste flamand de l'entre-deux-guerres, ne sont pas isolées. Victor Bourgeois, son pendant francophone nettement plus jeune, subit également l'influence de De Stijl au début des années 1920. Après avoir étudié pendant la guerre à l'Académie des Beaux-arts de Bruxelles, il devient avec son frère Pierre l'une des chevilles ouvrières du Centre d'art et de revues d'avant-garde comme *Au volant*, *Le Geste* et *7 Arts*. La dernière de cette revue paraîtra de 1922 à 1929, ne tardant pas à devenir l'une des principales publications d'avant-garde de l'entre-deux-guerres en Belgique. Juste avant la fondation de *7 Arts*, Bourgeois a entrepris une série de voyages d'étude aux Pays-Bas. Pour les préparer, il a pris contact avec Van Doesburg, qui lui envoie une remarquable lettre depuis Weimar :

« C'est très très dommage que je suis absent de la Hollande. Je demeure et travaille pendant 2 mois à

Weimar et à cette Weimar très isolé de tous, après un long voyage en Italie, Autriche, Belgique, France, Espagne, Suisse, Allemagne, etc. [...] Votre idée donc, d'éditer une revue de l'Art Moderne me plaît beaucoup et quand cette revue est particulièrement radicale et constructive je collaborerai volontiers avec elle. Mais je ne suis pas au courant des événements de mon pays. Je ne lis aucune journal Néerlandais et j'ai partis de la Hollande à 7 Mars 1921 pour toujours ! Il me n'étais pas possible de rester plus longtemps la bas, entre cette bourgeoisie - beurrée et grasse et réactionnaires (les artistes inclus. Tout sont satisfait !) Les hollandais sont des assassins de chaque personnalités (regarder les vieux artistes et le modernes inclus : les 3 frères Maris (des fugitifs) les Israels (des fugitifs) Kees Van Dongen (Fugitif) Vincent v. Gogh (Fugitif) Piet Mondrian et beaucoup des autres ! Quand vous aller à la Holland n'oubliez pas le fouet. Tous que est moderne la bas sont seulement les traces de mon



Fig. 3 Jan Wils, complexe d'habitations Papaverhof, Daal en Berg, à La Haye, 1921. Collection Het Nieuwe Instituut, Rotterdam.



Fig. 4 Jan Wils, Le Dubbele Sleutel à Woerden, 1918. Collection Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, donation Van Moorsel.

esprit. Tous dans l'architecture, tous dans la peinture (de moi et de mon ami Mondrian). Tous etais la sculpture et l'art appliquée, la poésie et la littérature inclus. [sic]⁴.»

Van Doesburg donne ensuite un inventaire détaillé de ses propres réalisations aux Pays-Bas, généralement des compositions en vitrail réalisées en collaboration avec les architectes Oud et Wils. La liste comprend également les principales expériences architecturales du groupe De Stijl : les immeubles du quartier Spangen à Rotterdam, l'habitation du bourgmestre De Geus à Broek in Waterland, la maison de vacances De Vonk à Noordwijkerhout, la Villa Allegonda à Katwijk aan Zee, le tout signé Oud ; la maison De Lange à Alkmaar, l'école et une maison de campagne à Bergermeer ainsi que le quartier hagueois Daal en Berg (Papaverhof), tous de Wils. Il mentionne également la Villa Henny de Van 't Hoff. Une semaine plus tard, Van Doesburg envoie une carte postale où il ajoute une œuvre à la liste : l'hôtel-café-restaurant De Dubbele Sleutel à Woerden, de Wils, un « bâtiment très moderne⁵ ».

Bien que l'on ne puisse dire avec certitude quelles réalisations Bourgeois ira effectivement voir, la rencontre avec l'architecture précoce de De Stijl influencera profondément sa conception de l'architecture moderne telle qu'elle s'exprime notamment dans la célèbre Cité Moderne (1922-1925) de Berchem-

Sainte-Agathe⁶. Mais l'influence de De Stijl va bien plus loin que ce que l'on suppose généralement. Elle n'est pas seulement perceptible dans l'œuvre d'une série d'architectes dont Hoste et Bourgeois sont les plus éminents, elle s'exprime aussi dans la terminologie créée dans ces années pour parler de la nouvelle architecture en Belgique. Elle transparaît dans *7 Arts*, mais des revues plus établies, comme *La Cité*, parlent également de « cubisme architectural », une expression critique qui trouve son origine aux Pays-Bas, plus précisément dans les écrits d'Oud, et qui est couramment utilisée au même moment par les membres de De Stijl. Dans *7 Arts*, on évoquera quatre ans après le voyage de Bourgeois le « cubisme architectural hollando-belge » comme s'il s'agissait d'un seul et même courant opposé au « romantisme fantaisiste » et à l'« ivresse de l'invention perpétuelle » de l'école amstellodamoise⁷.

Œuvre d'art totale

Tout comme *De Stijl*, *7 Arts* ambitionne, ainsi que son nom l'indique, la création d'une œuvre totale issue de l'intégration des différents arts à l'architecture. Pour y parvenir, Bourgeois invite le peintre Pierre-Louis Flouquet à concevoir des vitraux à la façon de Van Doesburg pour le bâtiment principal de la Cité Moderne. Nous rencontrons de tels vitraux dans une œuvre antérieure, l'immeuble de la rue du Cubisme à



Fig. 5 Victor Bourgeois, Cité Moderne à Berchem-Sainte-Agathe, 1922-1925. A.A.M., Bruxelles.

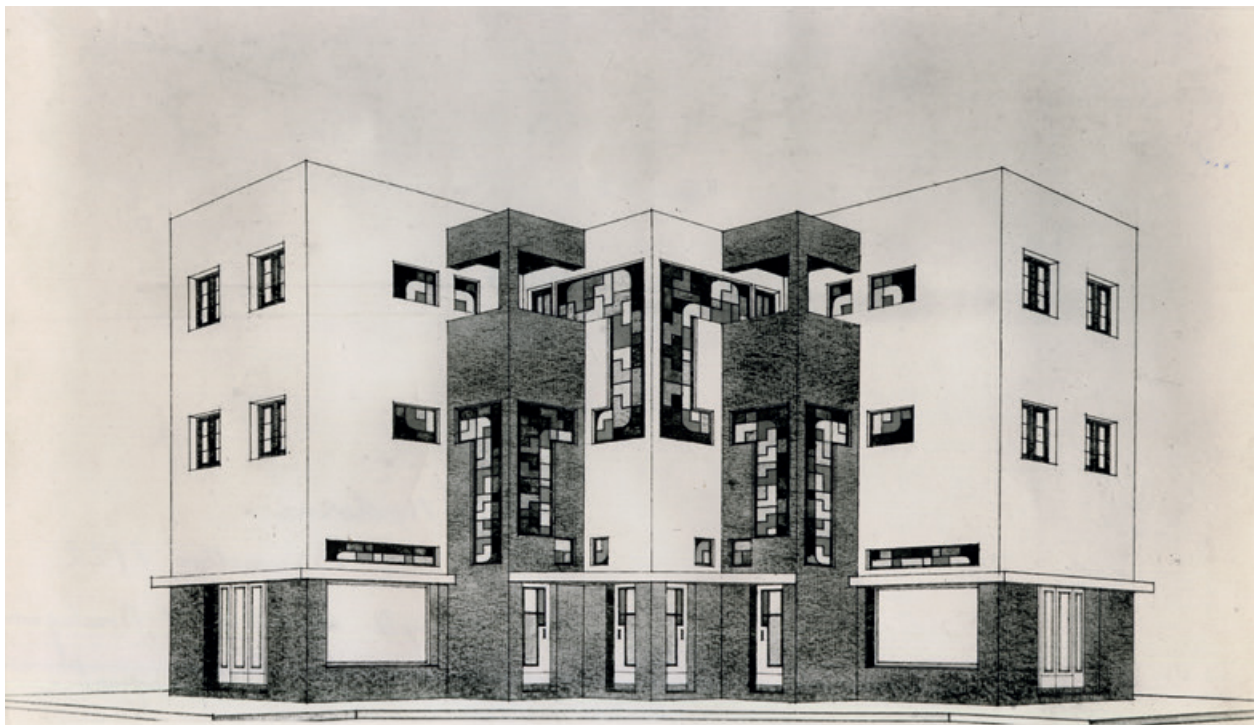


Fig. 6 Pierre-Louis Flouquet, avant-projet de vitrail pour le bâtiment central de la Cité Moderne à Berchem-Sainte-Agathe, 1922-1925. A.A.M., Bruxelles.



Fig. 7 Stand 7 Arts, II Mostra internazionale delle arti decorative, Monza. Avec des œuvres de J.J. Gaillard, K. Maes, J. Peeters, P.-L. Flouquet, V. Servranckx, É. Henvaux, M. Eemans et M.-L. Baugniot. Les meubles ont été conçus par Victor Bourgeois.

Koekelberg. Mais c'est peut-être le terme désignant le nouvel art abstrait – la Plastique pure, traduction littérale, peut-être due à Van Doesburg lui-même, de *Zuivere Beelding* – qui exprime le plus clairement la volonté de 7 Arts de reprendre le programme de la période initiale de *De Stijl*, en particulier à ses débuts. Le 13 mars 1920, deux ans avant la fondation de 7 Arts, Van Doesburg a en effet donné une conférence au Centre d'art, dirigé par Bourgeois, situé au 6 du Mont des Arts, à un jet de pierre de l'endroit où Victor Horta bâtirait quelques années plus tard le Palais des Beaux-Arts. La conférence n'est entendue que par une quinzaine de personnes, dont René Magritte, Georges Vantongerloo, Victor Servranckx, Karel Maes, Pierre-Louis Flouquet et les frères Bourgeois. Les quatre derniers feront partie de la rédaction de 7 Arts, née selon Pierre Bourgeois de l'enthousiasme suscité par l'exposé de Van Doesburg. Au début, celui-ci est traduit simultanément par War Van Overstraeten, mais le chef de file de *De Stijl* est mécontent du vocabulaire choisi et décide de poursuivre en français. Pierre Bourgeois se souviendra plus tard : « Le bilinguisme se

révéla d'une étonnante puissance d'expression... L'enthousiasme n'en fut que plus grand. » Et, plus loin : « Ce fut Van Doesburg [...] qui nous parla, le tout premier, de Piet Mondrian et de l'art non figuratif⁸. »

L'exposé bruxellois de Van Doesburg est suivi un mois plus tard d'un événement de plus grande ampleur à Anvers, où, le 13 février 1920, il tient pour un large public une conférence intitulée « Klassiek – Barok – Modern ». Dans cette ville aussi, les idées de *De Stijl* sont à l'origine accueillies très positivement. Dans ses écrits, Jozef Peeters, rédacteur en chef de *Het Overzicht* et plus tard de *De Driehoek*, cite toujours la *Zuivere Beelding* et l'art communautaire comme référence de l'art abstrait émergent, que l'avant-garde anversoise tient en haute estime. On trouve une importante figure de liaison entre scène anversoise et bruxelloise en la personne de Karel Maes, un jeune peintre et créateur de meubles bruxellois qui est à la fois membre du cercle anversois *Moderne Kunst*, fondé par Peeters, et l'un des cinq rédacteurs en chef de 7 Arts. Il est le seul Belge à signer avec Van Doesburg et d'autres coryphées internationaux le célèbre

manifeste de l'Internationale constructiviste (Konstruktivistische Internationale Beeldende Arbeids-gemeenschap) à Weimar et applique les nouvelles idées à ses projets de meubles et de tapis, explorant de cette manière les possibilités de la Zuivere Beelding dans le développement des intérieurs modernes. Maes conçoit entre autres du mobilier pour la salle du conseil de la Cité Moderne de Bourgeois. Dans ces années, Marcel-Louis Bagniet, Louis-Herman De Koninck, Bourgeois et Hoste réalisent également des intérieurs néo-plastiques dans lesquels meubles, revêtements de sols et peintures concourent à la création d'une œuvre d'art totale contemporaine.

L'Europe en reconstruction

Comme le montrent ces exemples, la Plastique pure des frères Bourgeois et la Zuivere beelding de Jozef Peeters sont, plus que le « cubisme architectural », des concepts très extensibles, à travers lesquels les deux revues majeures que sont *7 Arts* et *Het Overzicht* se réfèrent au nouvel art abstrait. Dotés d'un contenu à géométrie variable, ils ouvrent la voie à des variations non orthodoxes sur les styles dominants dont il a été question ci-dessus. Ce sont, autrement dit, des termes génériques désignant de nombreuses expériences d'avant-garde. Ce qui n'empêche que les termes précis avec lesquels l'avant-garde belge des années 1920 décrit ses propres réalisations renvoient à l'importance décisive de Van Doesburg et de De Stijl pour la naissance de l'art abstrait belge après la Première Guerre mondiale.

Le rôle de Van Doesburg dans le développement de l'art belge du XX^e siècle offre une bonne image du *modus operandi* et de l'influence indéniable des principaux réseaux artistiques dans l'Europe des années 1920. Nous voyons l'initiateur de De Stijl à l'œuvre par l'entremise de la poignée d'artistes avec lesquels il est en contact en Belgique ; outre les échanges intenses et profonds entretenus avec des gens comme Vantongerloo et Hoste, il y en a d'autres, plus superficiels, liés aux publications dans les revues locales d'avant-

garde après la fin de la guerre. Mais c'est dans ses conférences que l'enthousiasme communicatif de Van Doesburg apparaît le plus efficace. Grâce à cela, le néoplasticisme peut avoir dans notre pays une forte résonance théorique, tandis que les expériences formelles de la scène architecturale locale trouvent un cadre conceptuel. Ces rencontres par-delà les frontières nationales et politiques de l'époque font de Van Doesburg l'une des incarnations les plus représentatives d'une Europe culturelle en reconstruction.

NOTES

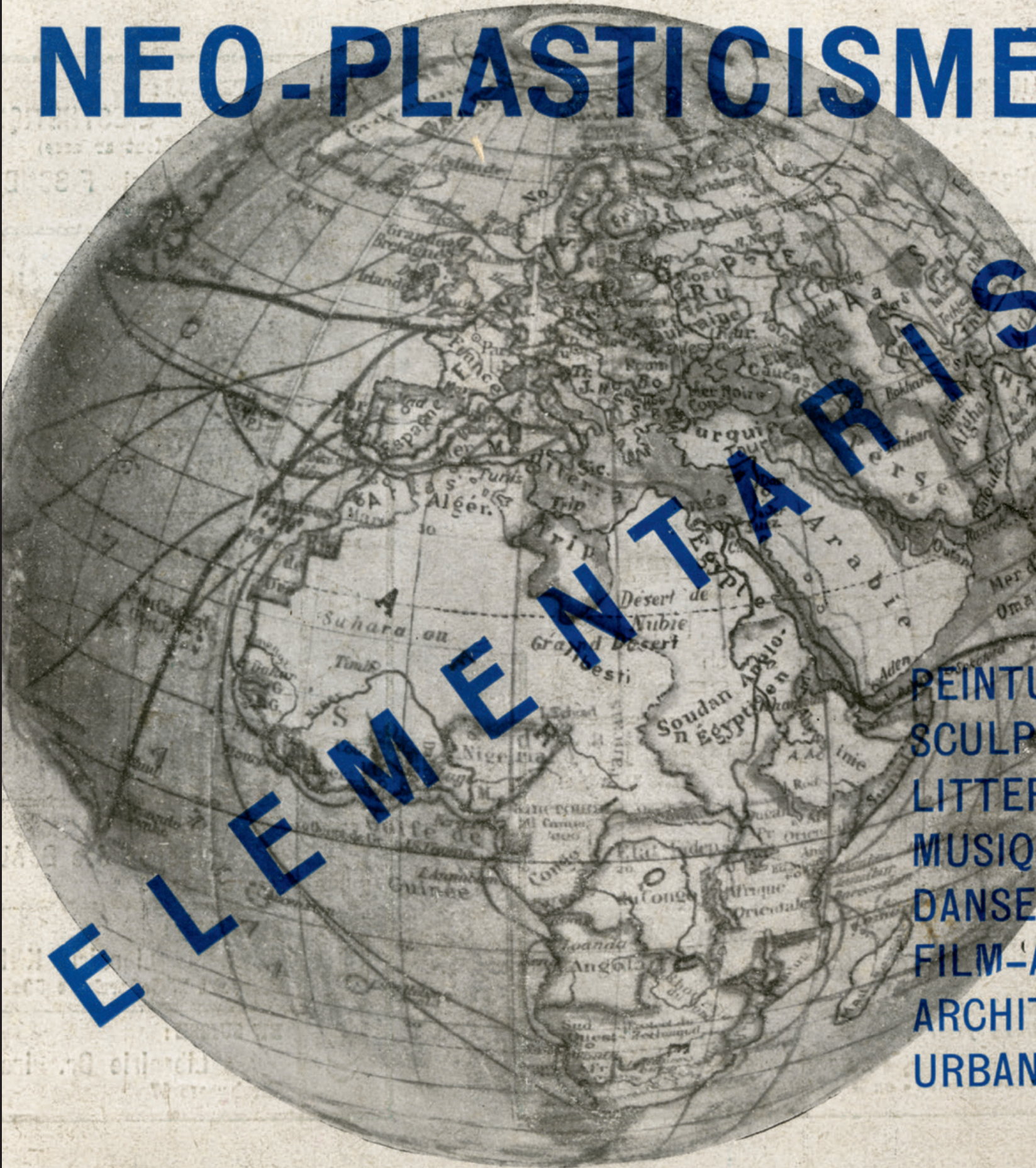
1. Ceri-Anne Van de Geer, Angelica Overmater et Laura Kollwelter, « Het internationalisme van de modernistische tijdschriften », in *Gent* 2013, pp. 165-185.
2. Éric Pil, « Glissements au sein de l'avant-garde. Évolutions dans les arts plastiques en Belgique, 1917-1929 », in Éliane De Wilde, Lydia Schoonbaert, *L'Avant-garde en Belgique. 1917-1929*, Bruxelles 1992, p. 59 ; Jean Weisgerber (dir.), *Les Avant-gardes littéraires en Belgique : au confluent des arts et des langues, 1880-1950*, Bruxelles 1991, p. 20.
3. Voir aussi l'article de Marguerite Tuijn dans cette publication.
4. Voir la lettre de Van Doesburg à Bourgeois, 7 juillet 1921 (A.A.M. 12.750).
5. Carte postale de Van Doesburg à Bourgeois, 14 juillet 1921 (A.A.M. 12.751).
6. Iwan Strauven, *Victor Bourgeois 1897-1962. Radicaliteit en Pragmatisme. Moderniteit en Traditie*, Malines, 2015.
7. « Pavillons d'Honneur, La Servitude du Luxe, Belgique et Hollande », in *7 Arts*, 3 (30 avril 1925) nr. 25, pp. 2-3.
8. Albert Guislain, « Architecture et poésie... interview avec Pierre Bourgeois », in *Le Soir*, 17 décembre 1962.

V.

1917

1928

NEO-PLASTICISME



ELEMENTARIS

PEINTURE
 SCULPTURE
 LITTÉRATURE
 MUSIQUE
 DANSE
 FILM-ART
 ARCHITECTURE
 URBANISME

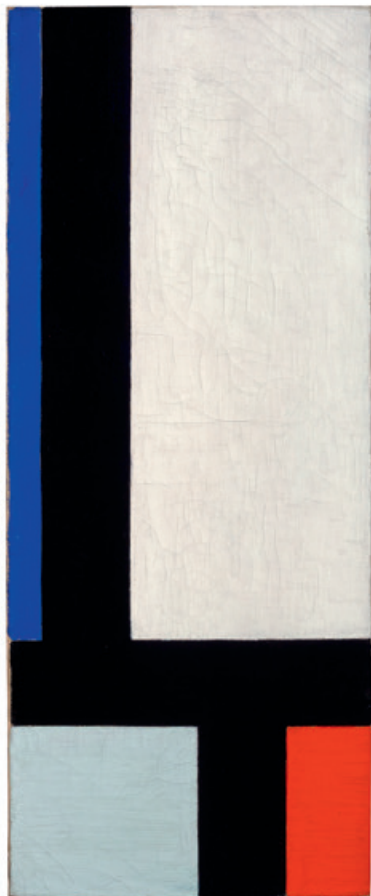
1928





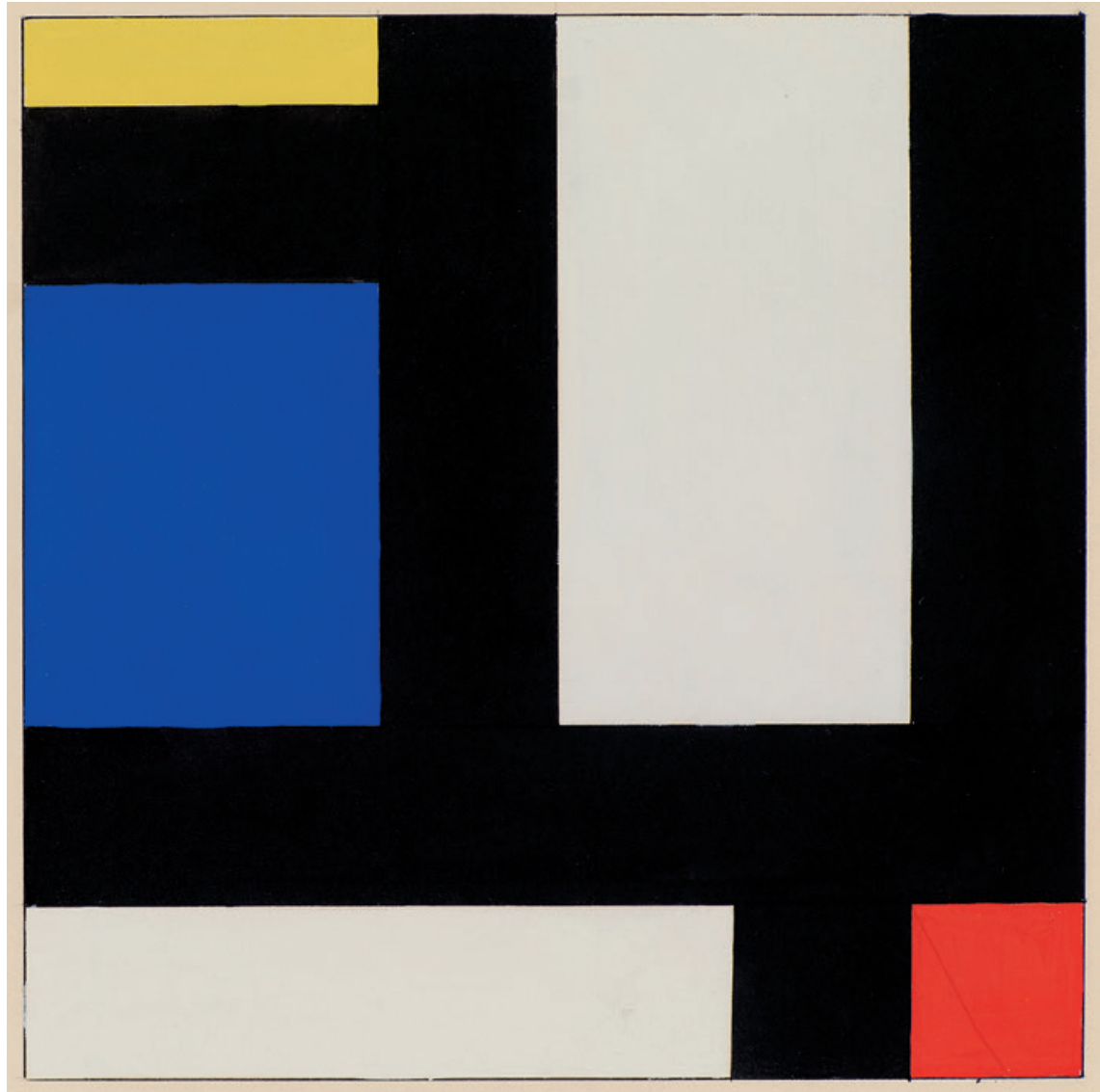
90 **THEO VAN DOESBURG**
Composition XXI, 1923

Huile sur toile; 41 x 33,5 cm
Collection privée



91 THEO VAN DOESBURG
Contre-composition XII, 1924

Huile sur toile; 52,5 x 21,5 cm (avec cadre)
Musée de Grenoble. Inv. MG 3359



92 **THEO VAN DOESBURG**
Contre-composition IV, 1925

Gouache sur carton; 69 x 58,5 cm
Museum für Angewandte Kunst (MAKK), Cologne. Inv. MK 15 w



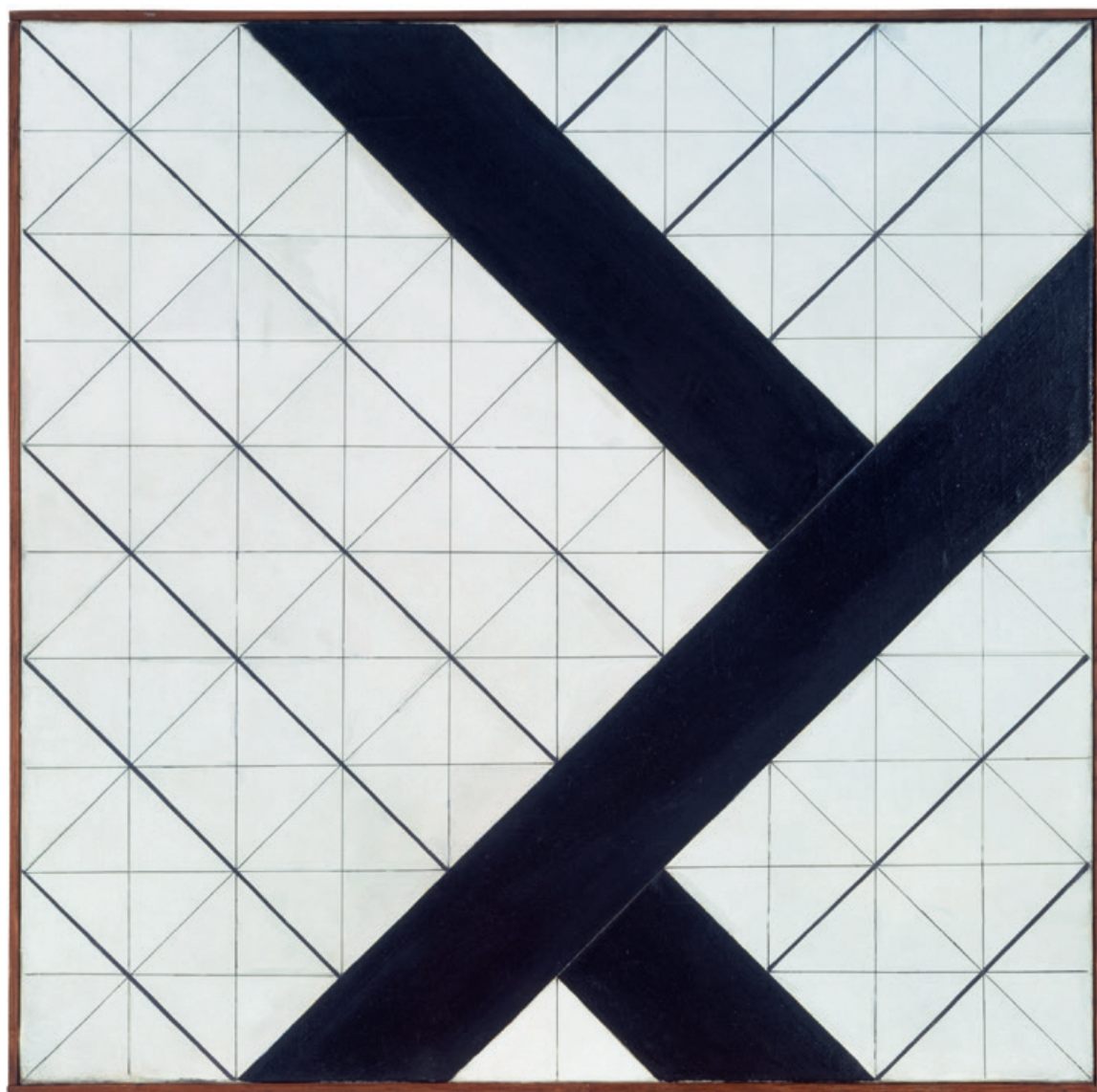
⁹³ **THEO VAN DOESBURG**
Contre-composition XIII, 1925-1926

Huile sur toile; 49,9 x 50 cm
Peggy Guggenheim Collection (Solomon R. Guggenheim Foundation, New York), Venise



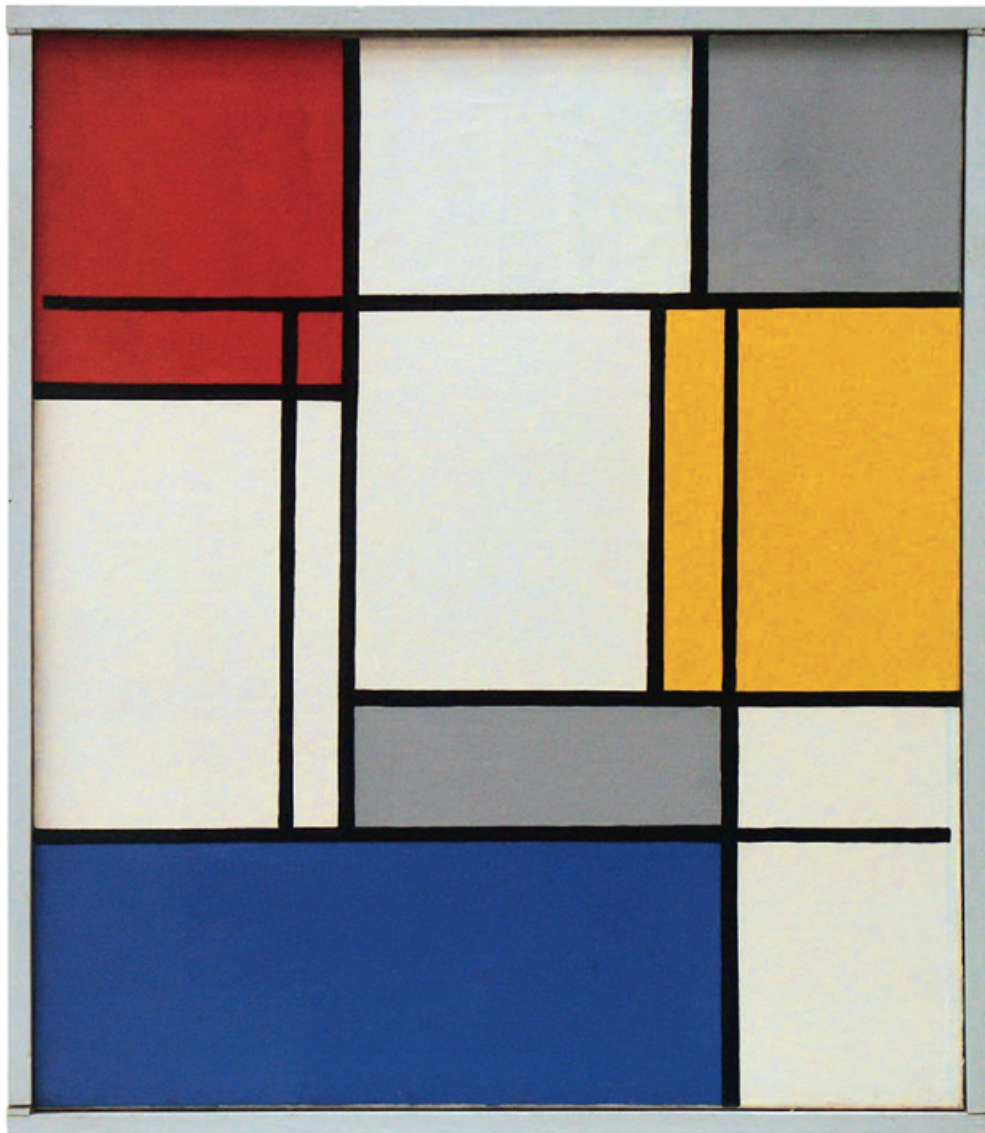
94 THEO VAN DOESBURG
Contre-composition V, 1924

Huile sur toile; 100 x 100 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam. Inv. VDA 567



95 **THEO VAN DOESBURG**
Contre-composition VI*, 1925

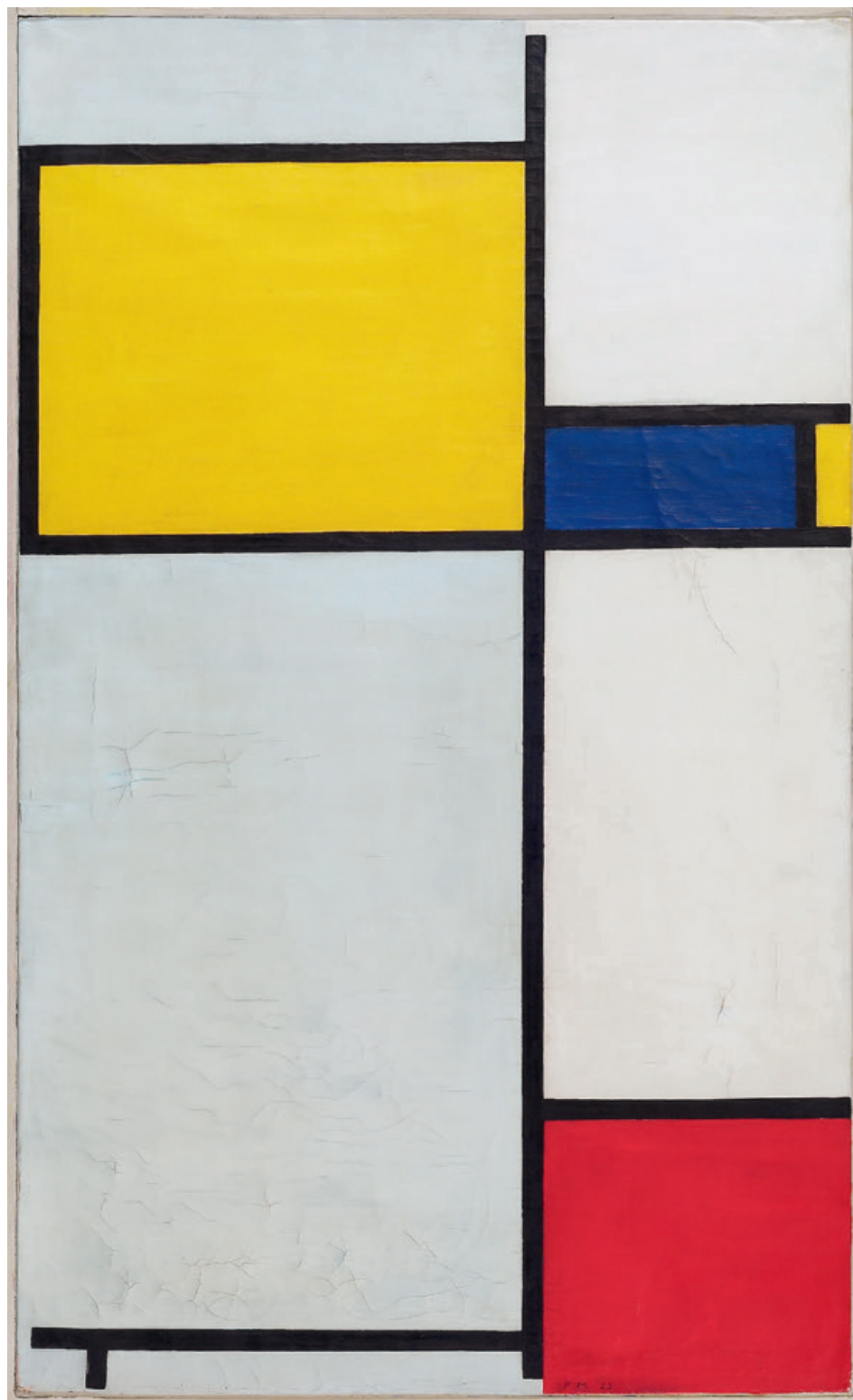
Huile sur toile; 50 x 50 cm
Tate Gallery, Londres



96 **JEAN GORIN**

Composition nr. 3 (émanant du triangle équilatéral), 1926-1927

Laque sur toile; 68,5 x 59,5 cm
Collection privée



97 **PIET MONDRIAN**
Sans titre, 1923

Huile sur toile; 85 x 51,5 cm
Collection privée, Suisse





98 **CÉSAR DOMELA**
Composition néo-plastique nr. 5A, 1924

Huile sur toile; 58 x 58 cm
Collection Gemeentemuseum Den Haag, prêt Collection Triton Foundation



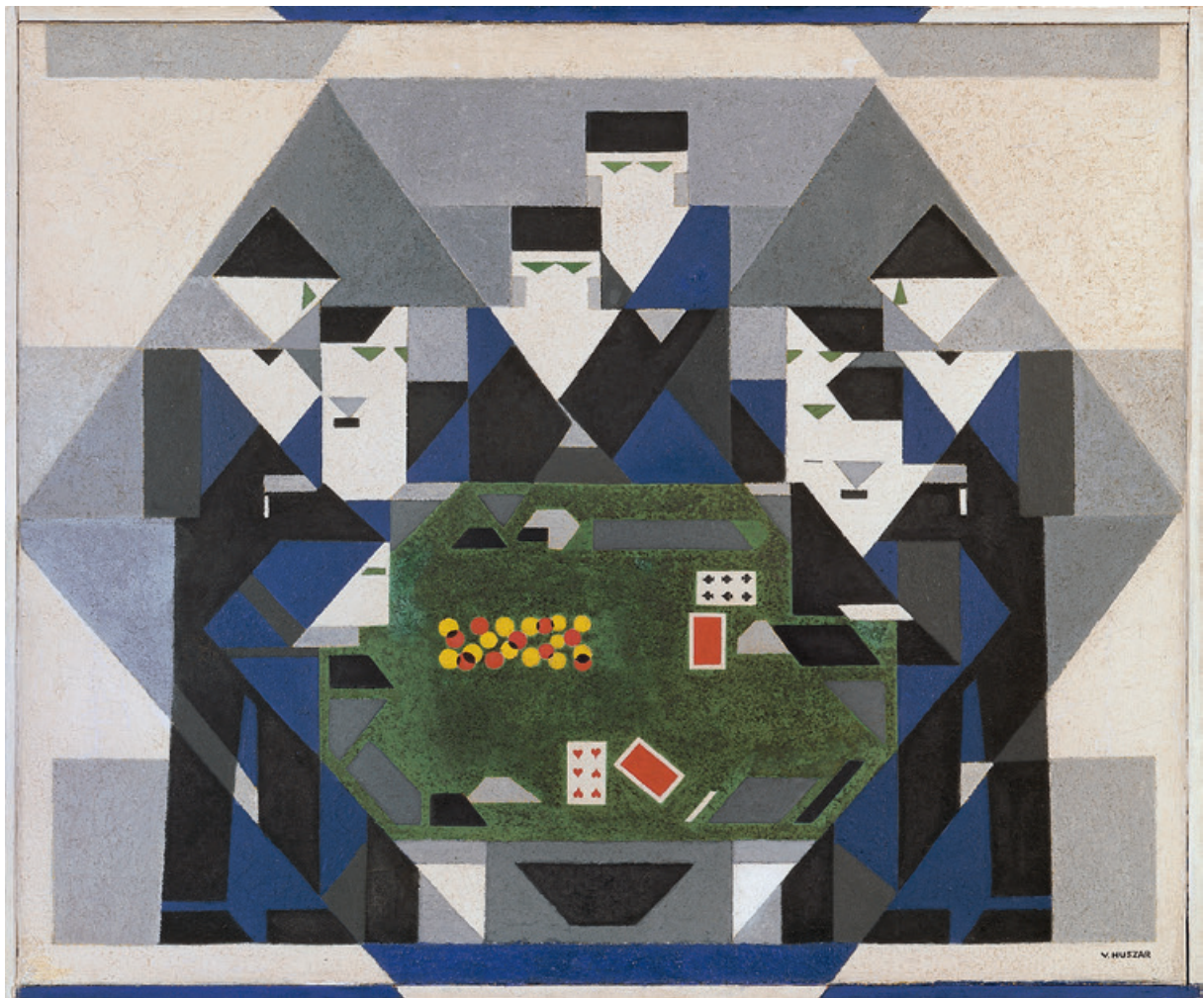
99 **CÉSAR DOMELA**
Composition néo-plastique nr. 5C, 1925

Huile sur toile; 70,6 x 61 cm
Centraal Museum, Utrecht. Inv. 18450



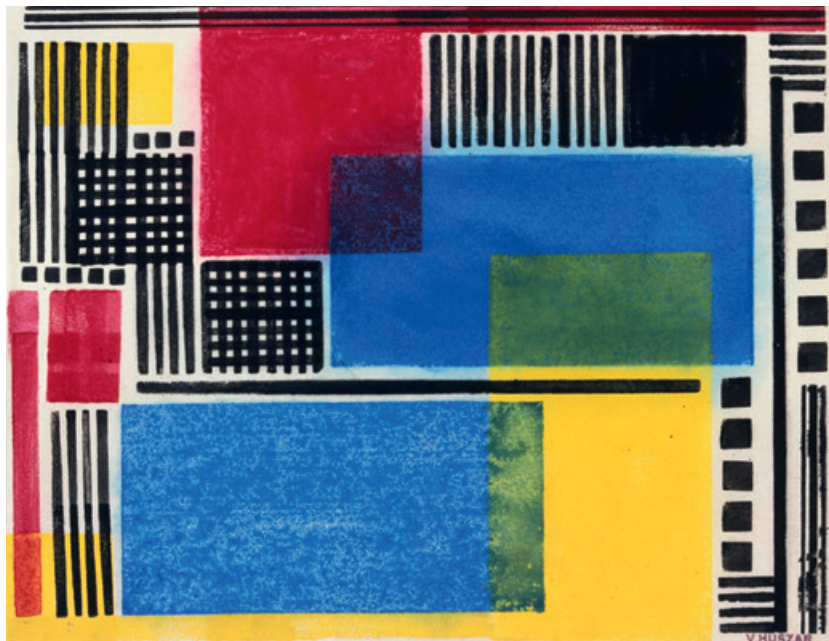
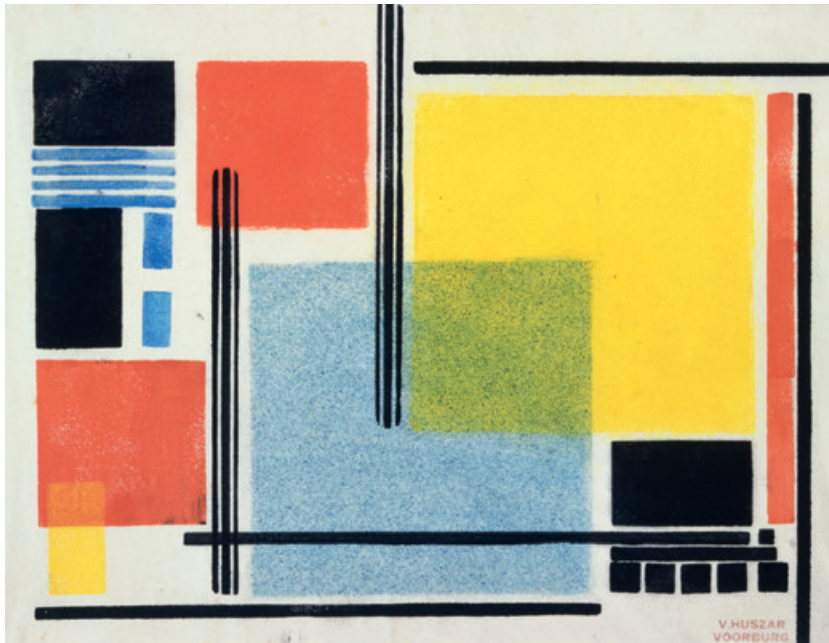
100 **CÉSAR DOMELA**
Composition nr. 5K, 1926

Huile sur toile; 55 x 74 cm
Collection privée Atelier Domela, Paris



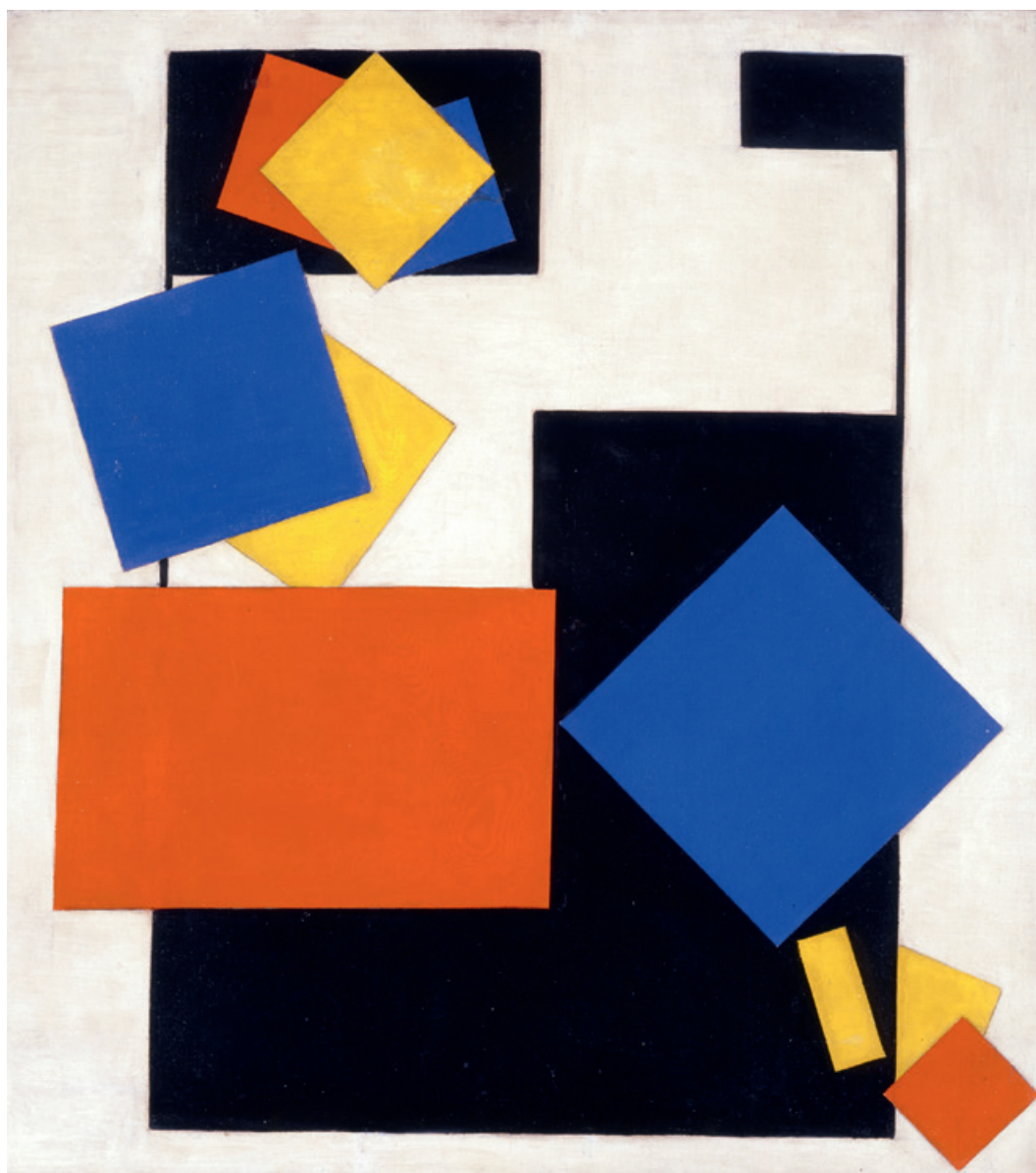
101 **VILMOS HUSZÁR**
Jeu de baccara, ca. 1928-1929

Huile sur toile; 67,6 x 82,2 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Inv. 598 (1979.79)



102 **VILMOS HUSZÁR**
Monotype, 1924

Gouache sur papier; 23,3 x 30,5 cm / 23 x 30,3 cm
Centraal Museum, Utrecht. Inv. 27423 et 27424

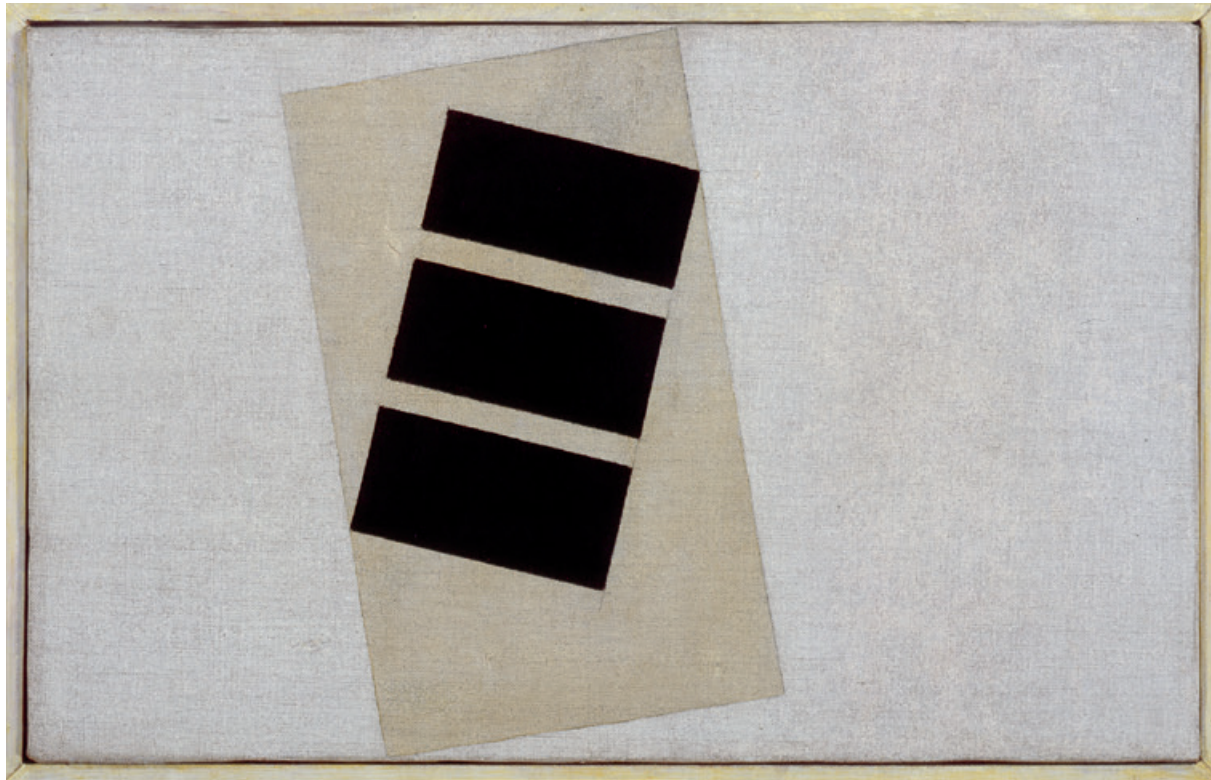


103 **VILMOS HUSZÁR**

Composition: la figure humaine, 1926

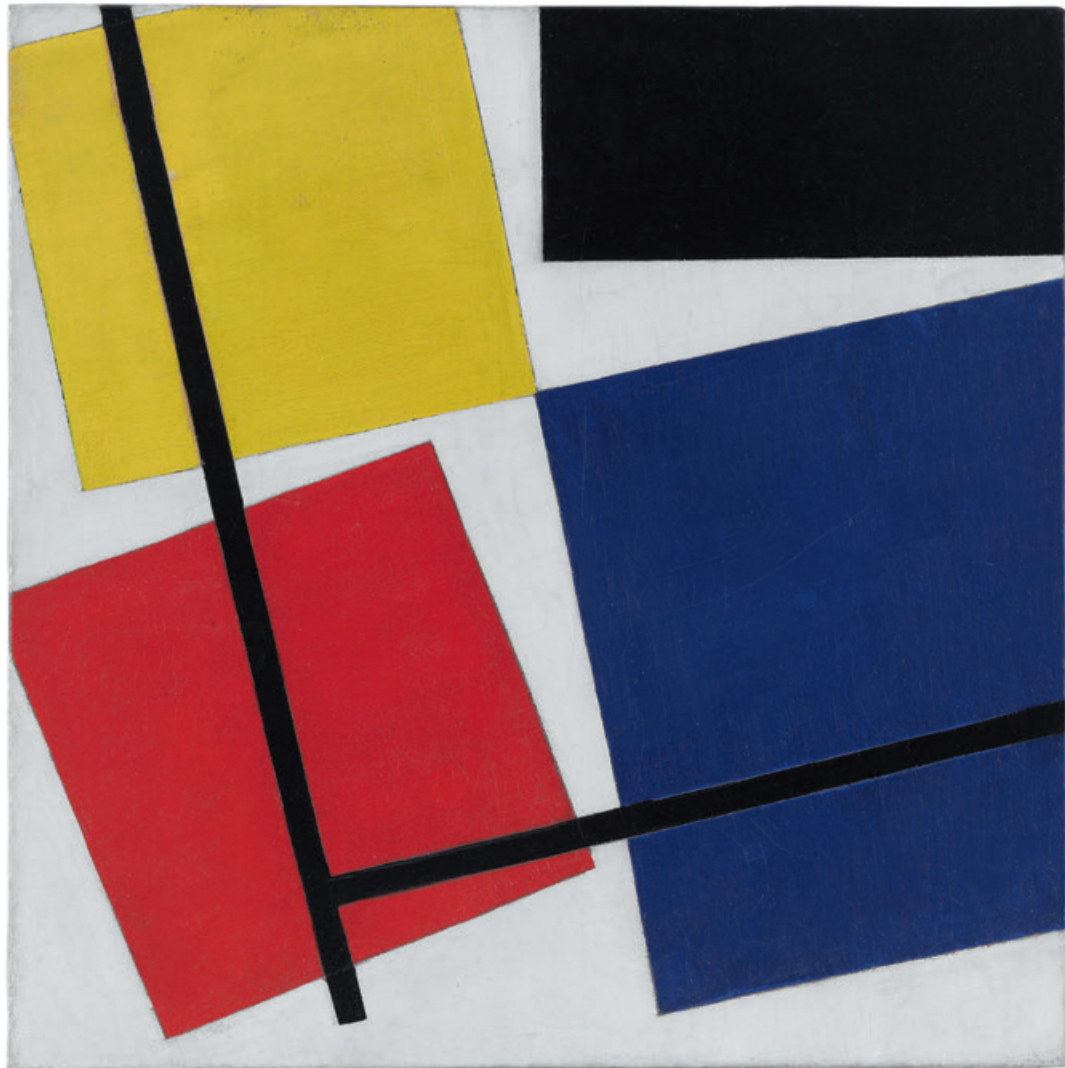
Huile sur toile; 61 x 54 cm

Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódz. Inv. MS/SN/M/35



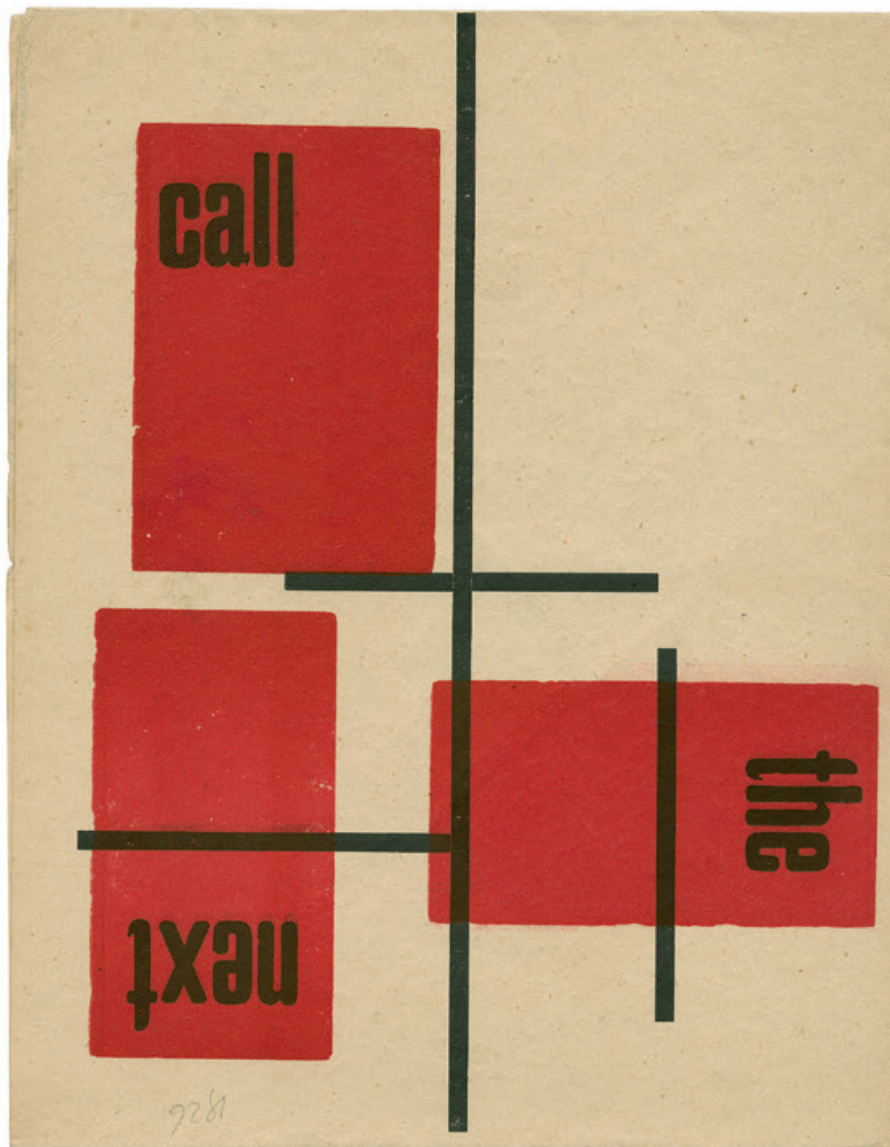
104 **FRIEDRICH VORDEBERGE-GILDEWART**
Composition nr. 60, 1930

Huile sur toile; 24,5 x 40 cm
Collection Anneli Juda Fine Art, Londres. Inv. FVG0164



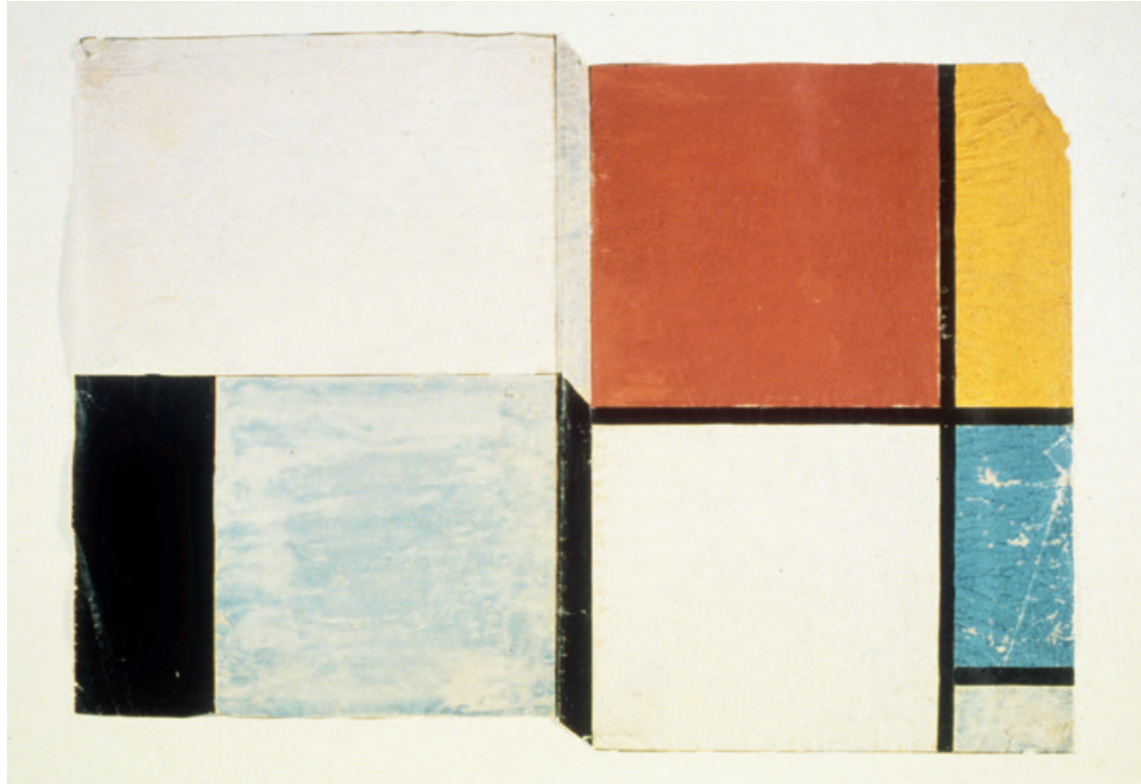
105 **THEO VAN DOESBURG**
Contre-composition spontanée*, 1930

Huile sur toile; 50 x 50 cm
The Museum of Modern Art, New York. The Sydney and Harriet Janis Collection. Inv. 588.1967



106 HENDRIK NICOLAAS WERKMAN
The Next Call 7, 1926

Imprimé et linogravure, encre sur papier; 27,5 x 21,5 cm
Collection Gemeentemuseum Den Haag. Inv. PRE-1968-003



107 **THEO VAN DOESBURG**

Projet de couverture pour *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, 1924

Encre de Chine et gouache sur papier transparent; 20,5 x 28,5 cm (ouvert)
Centraal Museum, Utrecht, prêt longue durée Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed.
Inv. AB4998





109 PIET ZWART

Page du folder publicitaire de l'imprimerie Trio, 1931

Imprimé; 31 x 22 cm

Collection Gemeentemuseum Den Haag. Inv. PRE-1970-0350



110 **GERRIT RIETVELD**

Vue sur la façade nord-est de la Schröderhuis, Utrecht, 1925



111 GERRIT RIETVELD

Plafonnier, 1920 (réalisation début 1950)

Lampes-tuyaux, panneau de plafond en chêne peint, raccords peints; 80 x 40 x 40 cm
Collection privée, avec l'aimable autorisation de Roberto Polo Gallery, Bruxelles



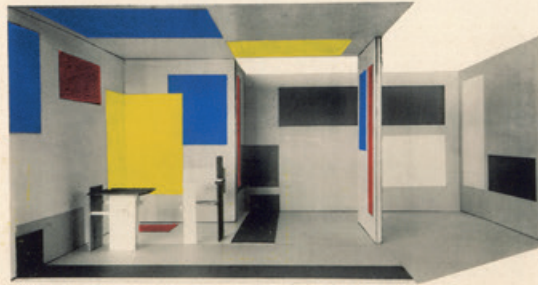
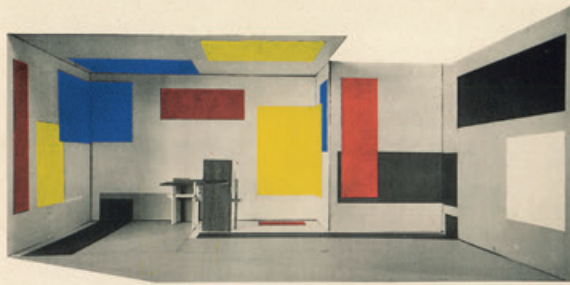
112 **GERRIT RIETVELD**
Chariot pour enfant, 1922 (réalisation 1925)

Pin, hêtre, chêne, triplex; 65 x 112 x 65 cm (avec timon replié)
Centraal Museum, Utrecht. Inv. 22756



113 **GERRIT RIETVELD**
Chaise rouge et bleue, 1918-1923

Chêne, multiplex; 86 x 66 x 87 cm
Centraal Museum, Utrecht. Inv. 29266



MAQUETTE

V. HUSZAR
INTERIEUR 1924

*Une telle composition demande une interprétation -
un ornementaire - qui n'est point capricieuse!
Je ne comprends rien des gens!!... H 1924*

Édition Albert Morand
Copyright 1924

114 **VILMOS HUSZÁR, GERRIT RIETVELD**
Maquette de Composition - Espace - Couleur,
pour l'exposition *Juryfreie Kunstschau* (Berlin, 1923),
tiré de la revue *L'Architecture vivante*, automne-hiver 1924



115 **GERRIT RIETVELD**
Chaise berlinoise, 1923

Multiplex, chêne; 106 x 69,9 x 54,9 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam. Inv. KNA 1271



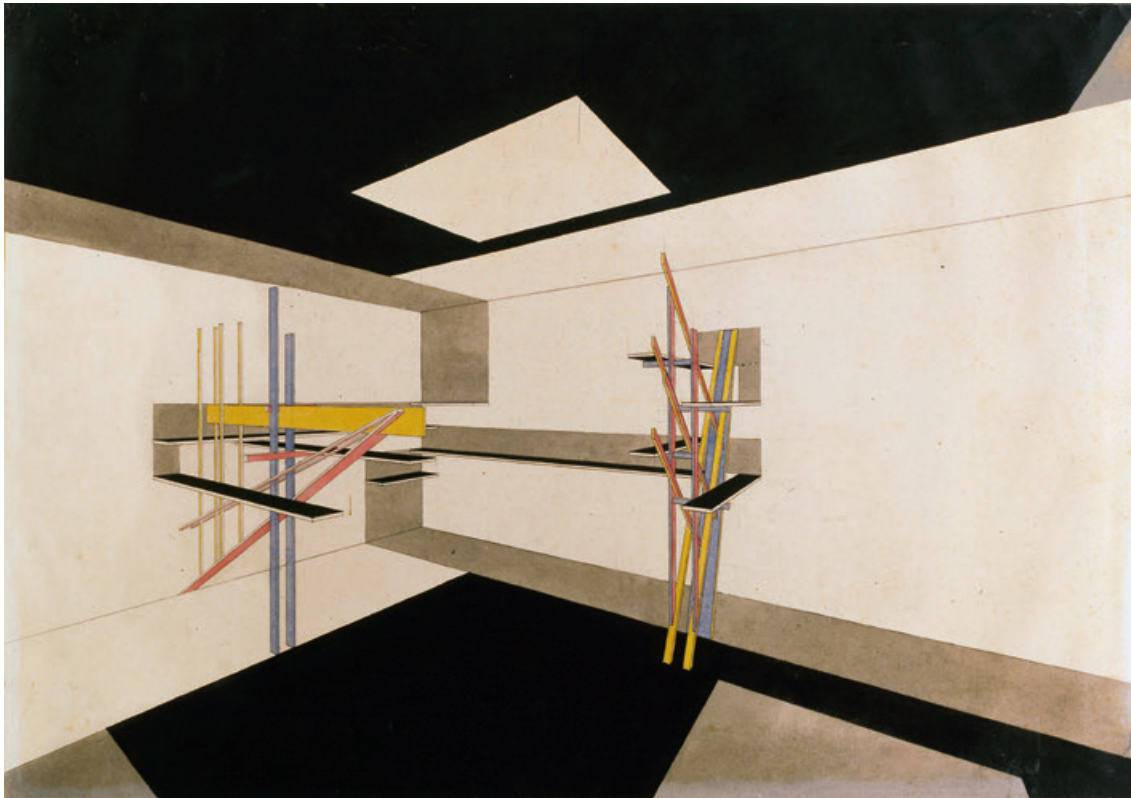
116 **GERRIT RIETVELD**
Chaise militaire, 1923

Chêne peint; 90,5 x 41 x 51 cm
Museum für Angewandte Kunst (MAKK), Cologne. Inv. A 1957 W



117 **GERRIT RIETVELD**
Chaise zigzag, 1923

Chêne peint; 78 x 38 x 38 cm
Museum für Angewandte Kunst (MAKK), Cologne. Inv. A 1960 W



118 **PIET ZWART**

Projet pour un stand de foire annuelle, ca. 1923

Aquarelle, encre de Chine et crayon de couleur sur papier sur carton; 45 x 64,7 cm
Collection Gemeentemuseum Den Haag. Inv. TEK-1970-0208



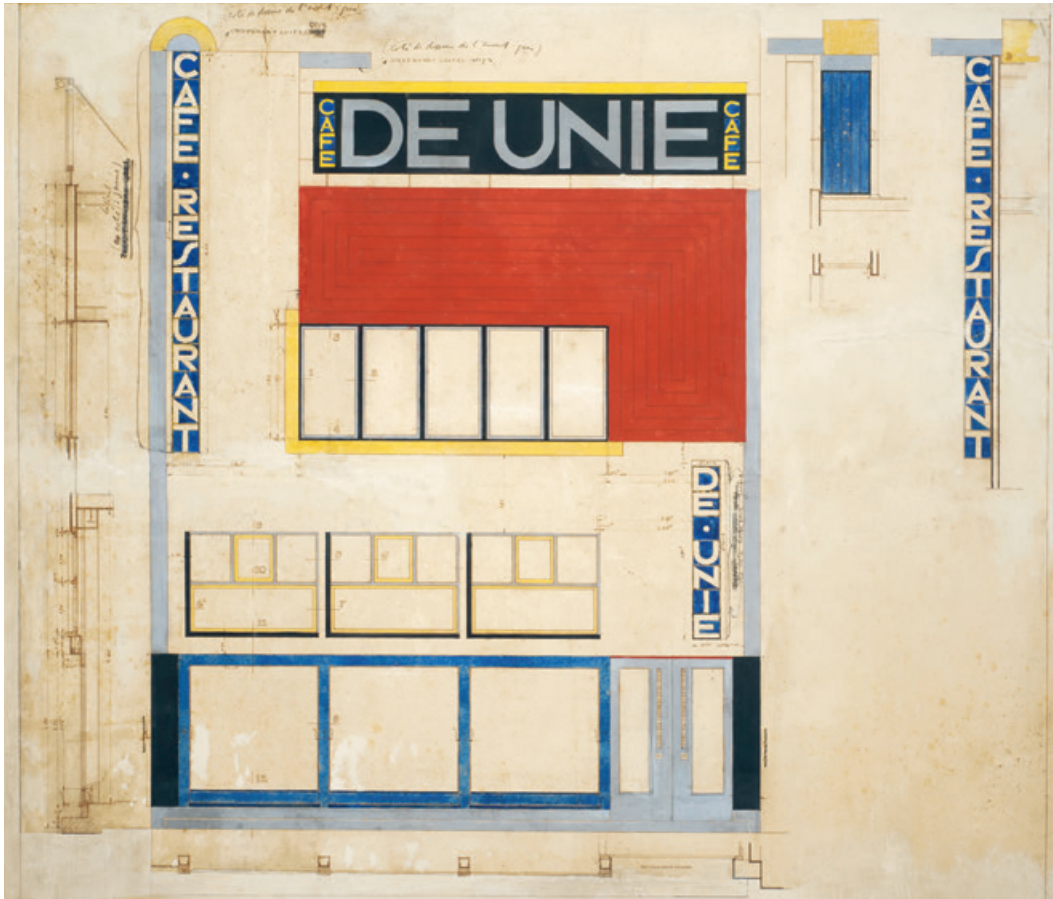
119 **THEO VAN DOESBURG**

Axonométrie de la Maison particulière, vue d'en-haut, 1923

Encre de Chine, gouache en collage sur papier; 56 x 56 cm

Collection Het Nieuwe Instituut, Rotterdam.

Prêt de Van Eesteren-Fluck & Van Lohuizen Stichting, La Haye. Inv. EEST 3.181/p54



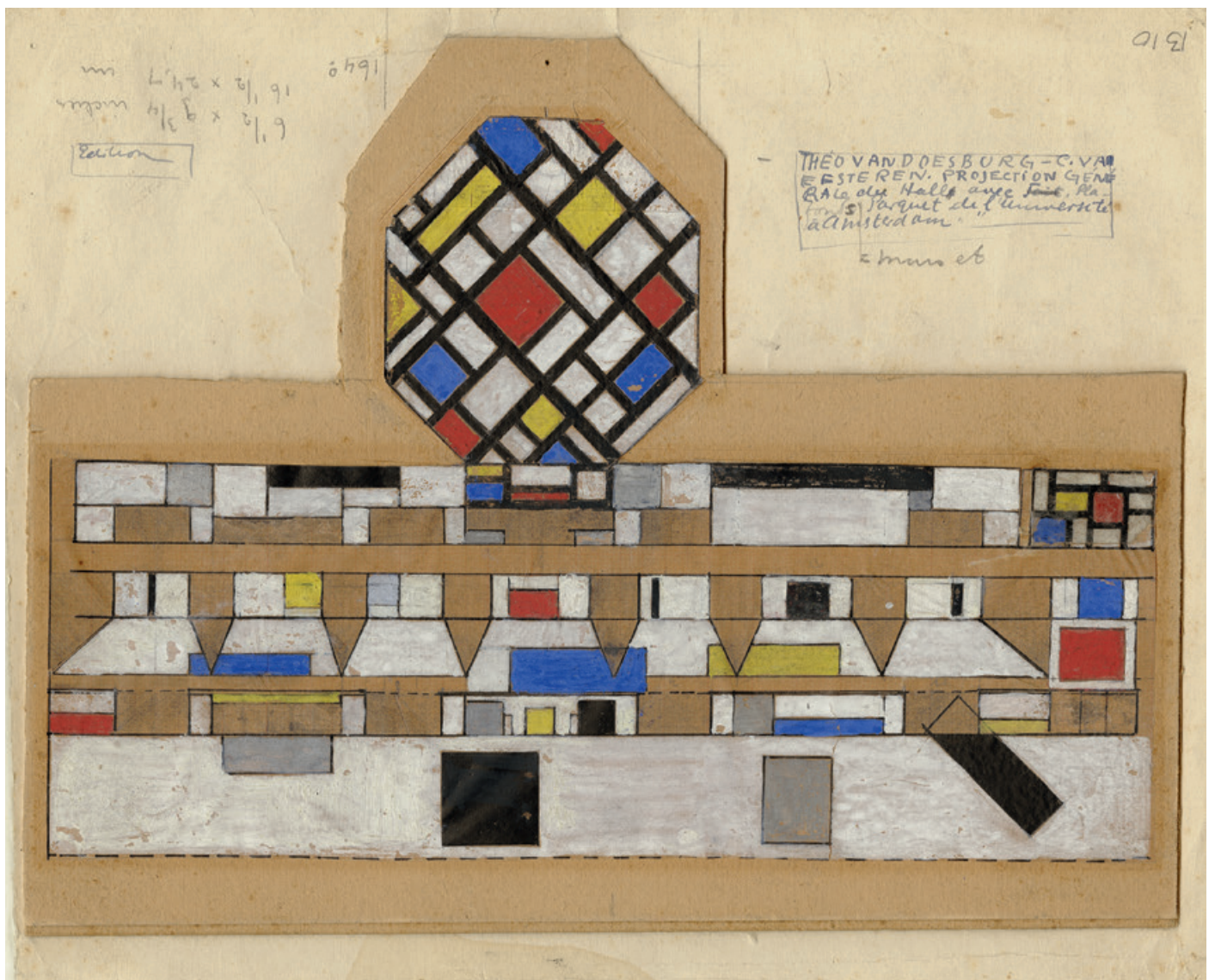
120 **JACOBUS JOHANNES PIETER OUD**
Café De Unie, 1925

Crayon de couleur, encre, aquarelle et gouache sur papier; 73 x 84 cm
Collection privée



121 **THEO VAN DOESBURG, CORNELIS VAN EESTEREN**
Perspective avec projet de mise en couleur. Galerie commerciale
avec café-restaurant, Laan van Meerdervoort, La Haye, 1924

Crayon, encre de Chine, gouache et collage sur papier; 53 x 51,5 cm
Collection Het Nieuwe Instituut, Rotterdam.
Prêt de Van Eesteren-Fluck & Van Lohuizen Stichting, La Haye. Inv. EEST 3.250



122 **THEO VAN DOESBURG**

Projet de mise en couleur pour le sol, les murs et les plafonds,
direction cage d'escalier, salle de l'université d'Amsterdam, 1923

Crayon, encre de Chine et gouache sur papier millimétré sur carton; 13,5 x 17,5 cm
Collection Het Nieuwe Instituut, Rotterdam. Donation Van Moorsel. DOES AB5110



123 **THEO VAN DOESBURG**

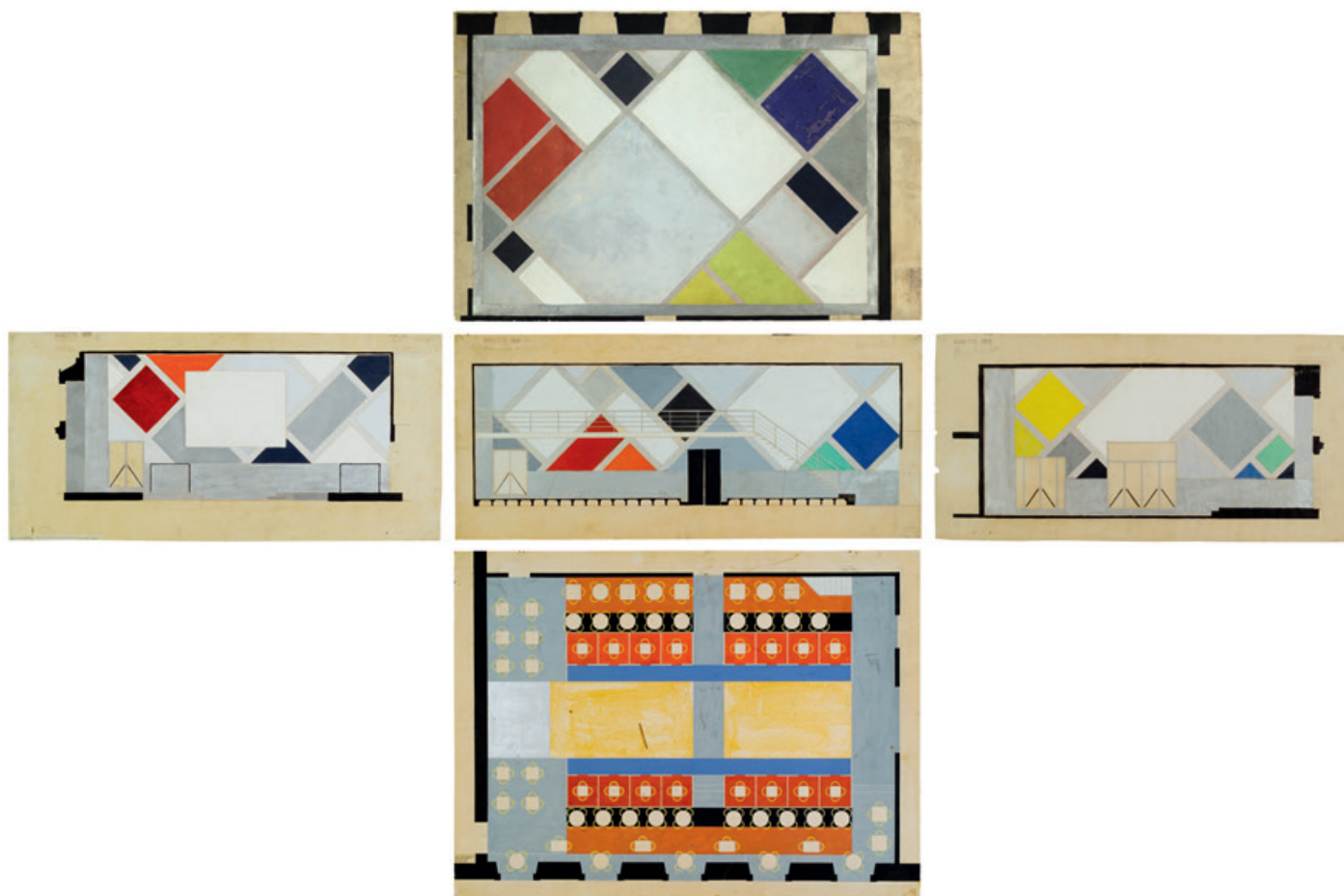
Projet en perspective pour la salle de l'université d'Amsterdam,
direction cage d'escalier*, 1923

Crayon, gouache et collage sur papier; 62 x 144 cm

Collection Het Nieuwe Instituut, Rotterdam.

Prêt de Van Eesteren-Fluck & Van Lohuizen Stichting, La Haye. Inv. III 168





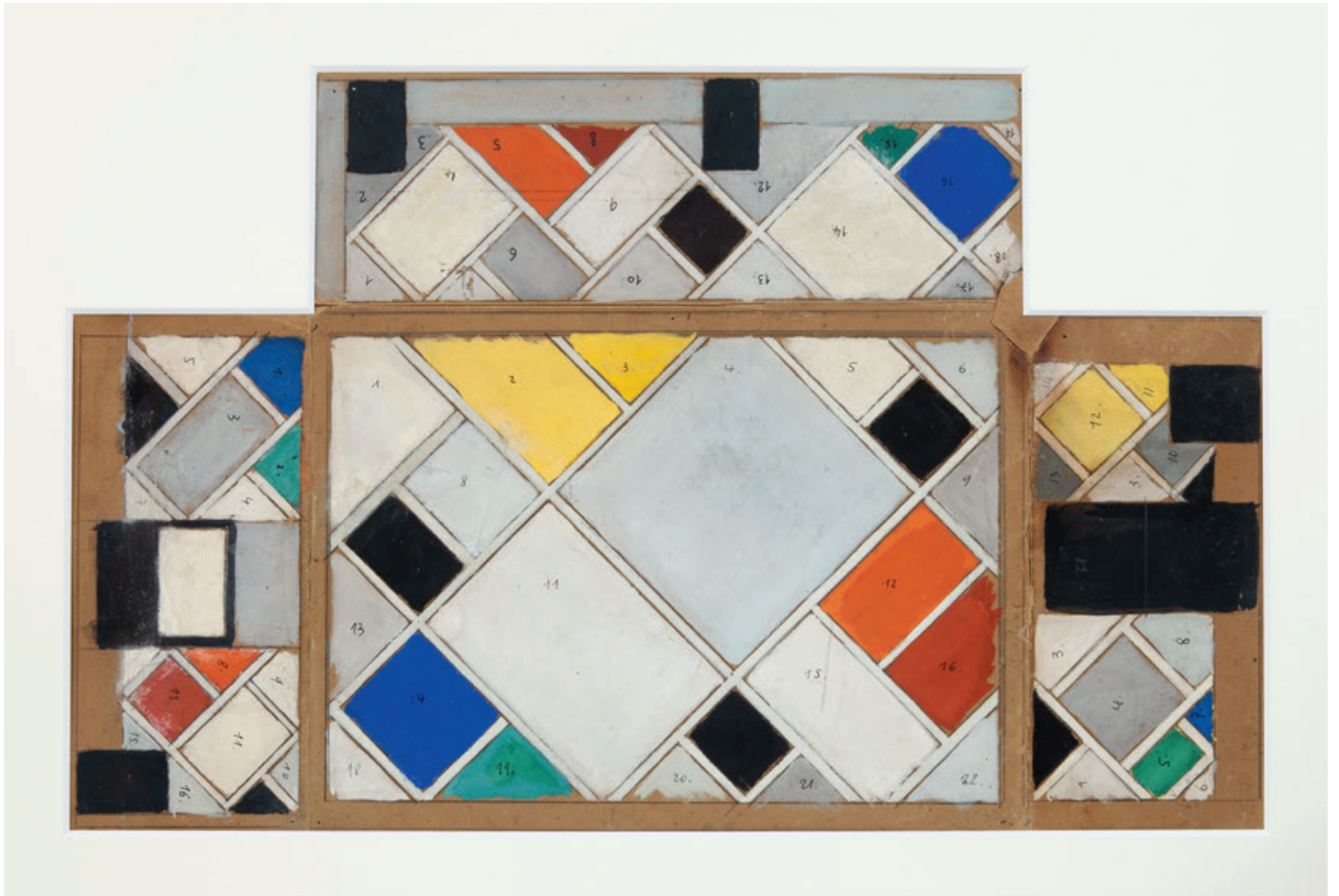
124 **THEO VAN DOESBURG**

Projet de mise en couleur pour la grande salle
du ciné-dancing de l'Aubette, 1927

Crayon encre de Chine et gouache sur phototypie

Collection Het Nieuwe Instituut, Rotterdam. Donation Van Moorsel.

Inv. DOES AB5188 (plafond, 73 x 110 cm), DOES AB5206 (mur avec écran de projection,
46 x 105cm), DOES AB5209 (mur avec galerie, 46 x 105,5 cm), DOES AB5208
(mur côté Petit salle des fêtes, 44,5 x 89 cm), DOES AB5160 (sol, 79,5 x 107 cm)



125 **THEO VAN DOESBURG**

Projet de mise en couleur pour le plafond et trois murs
du ciné-dancing de l'Aubette, Strasbourg, 1926-1927

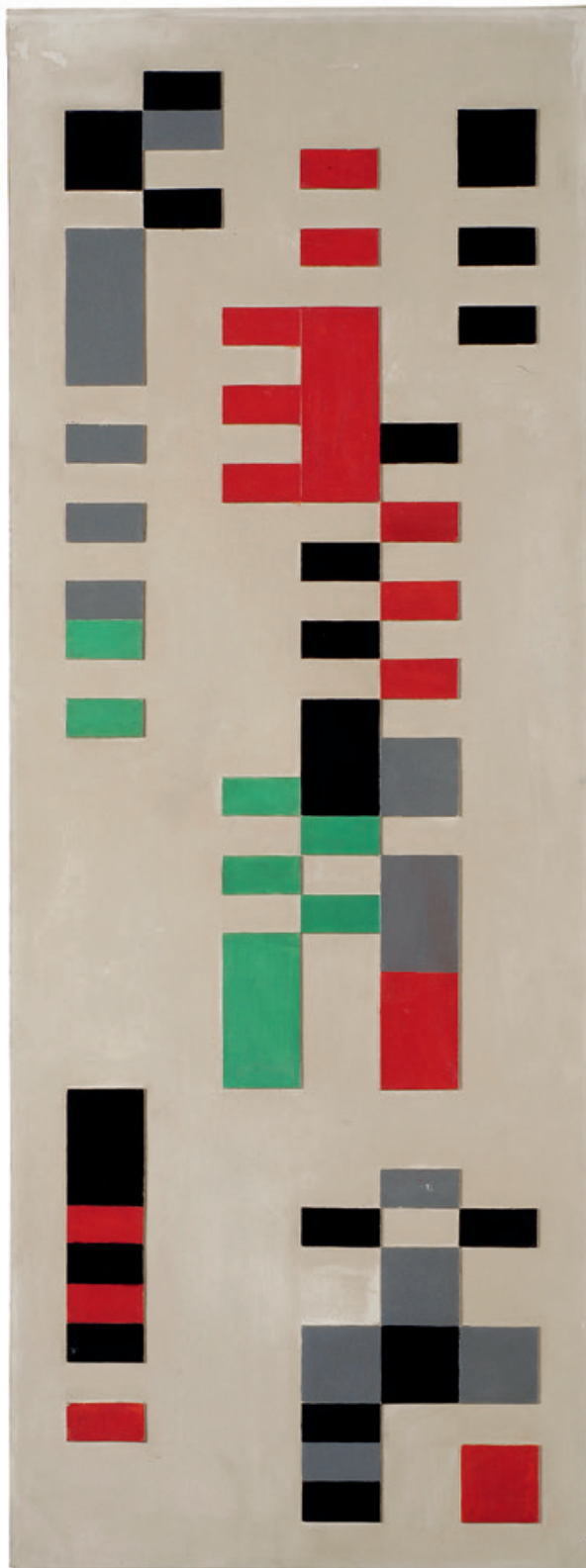
Gouache sur carton; 43 x 74,5 cm

Avec l'aimable autorisation de la Galerie Gmurzynska AG



126 **SOPHIE TAUEBER-ARP**
Deux personnages étendus, 1926

Gouache sur papier; 28 x 21 cm
Collection privée



127 **SOPHIE TAUEBER-ARP**
Composition Aubette, s.d.

Carton peint sur pavatex; 108 x 39,5 cm
Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg. Inv. 55.974.0.842



128 **HANS ARP**
Tête d'hiver, 1928

Carton collé; 64 x 53 cm (avec cadre)
Collection privée



129 **HANS ARP**

Tête (Lèvres écossaises), 1927

Carton peint et découpé; 64 x 53 cm (avec cadre)

Collection privée



130 **THEO VAN DOESBURG**

Tabouret et chaise pour habitation-atelier Meudon, 1929

Métal; 45,5 x 42 x 42 cm / 61 x 55,5 x 57,5 cm (simili)cuir
Prêt du Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed au Museum De Lakenhal, Leyde.
Inv. B 1488 (RCE AB5379) et B 1489 (RCE AB5380)



¹³¹ **THEO VAN DOESBURG**

Maquette d'habitation-atelier (reconstruction), Meudon, 1982

Technique mixte (métal, synthétique, peinture); 20,6 x 46,7 x 26,7 cm
Collection Het Nieuwe Instituut, Rotterdam. Inv. MAQV114

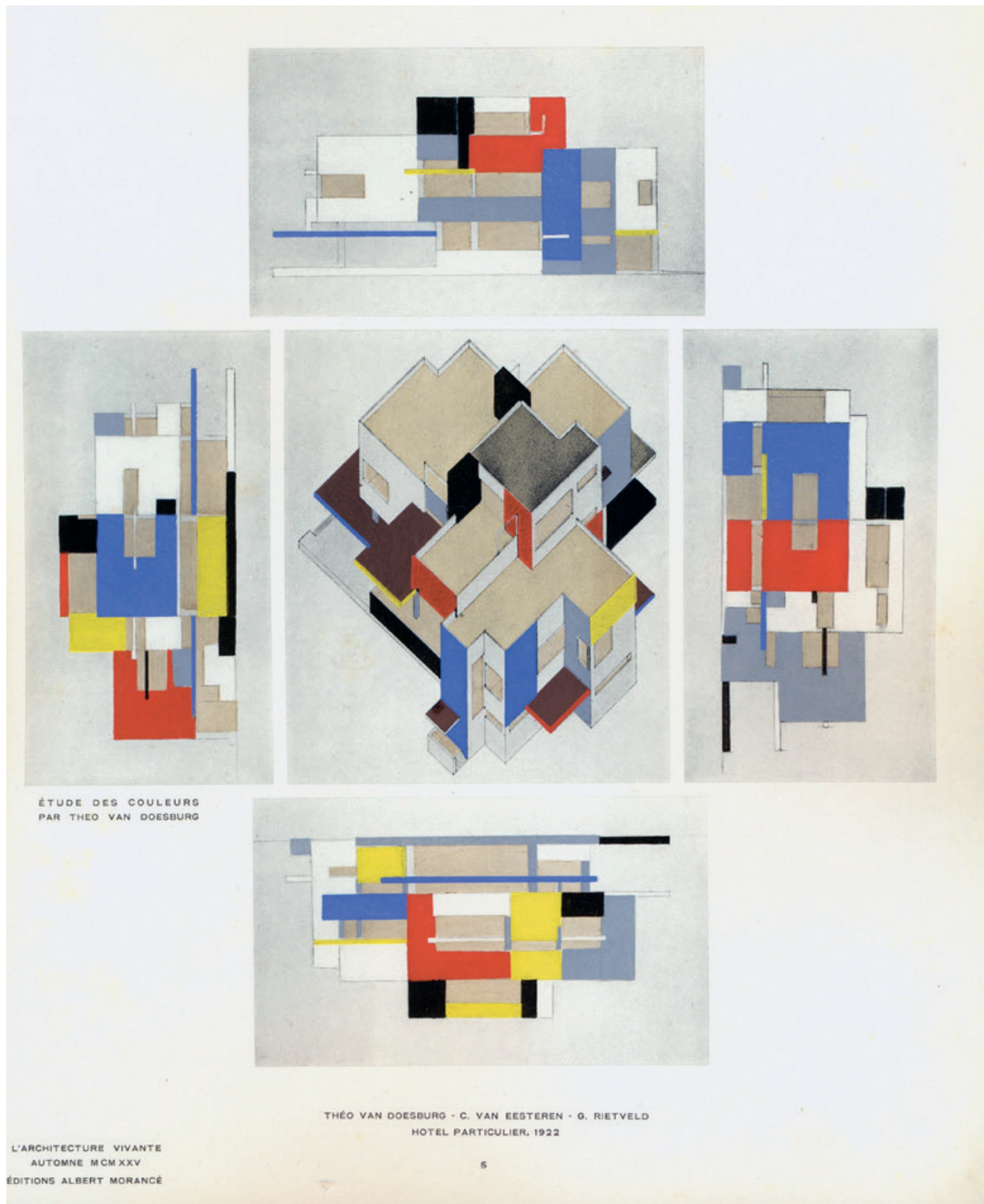


Fig.1 Page tirée de la revue *L'Architecture vivante*, automne 1925, Éditions Albert Morancé.
Theo van Doesburg, Étude de mise en couleur pour l'Hôtel particulier, 1922 (en fait 1923). Collection privée.

Le désir d'un espace « habité »

Le moment précis où Theo van Doesburg devient « moderne » peut être situé au cours de l'été 1914. Le 8 août, une semaine après l'éclatement de la Première Guerre mondiale, un article de sa main paraît dans l'hebdomadaire *Eenheid*. On y découvre un artiste fervent, qui souhaite libérer l'art de sa « béquille », c'est-à-dire de la nature. Les lecteurs de quotidiens et de périodiques connaissent Van Doesburg depuis 1912 pour ses articles sur l'art. Jusque-là, ceux-ci disent en substance qu'un nouvel art, dans un langage intelligible, va naître et qu'il véhiculera le « message de l'Amour »¹. Le jeune peintre et littérateur suit effectivement les développements artistiques depuis quelques années, mais rejette en bloc le fauvisme, le cubisme, le futurisme et l'expressionisme. Il trouve par exemple qu'avec l'œuvre de Wassily Kandinsky, « on atteint l'égoïsme suprême dans le domaine artistique ». Cet art sans représentation est diamétralement opposé à la « loi inviolable en vertu de laquelle les formes naturelles restent indispensables à la compréhension de l'art² ». Ses propres peintures et dessins, figuratifs et médiocres, trahissent çà et là son admiration pour des artistes aussi divers que Rembrandt, Honoré Daumier, Vincent van Gogh et Matthijs Maris. Ses anciens journaux intimes révèlent un être romantique, percevant la vie et l'art de façon exaltée. Il a découvert très tôt qu'il avait aussi un talent littéraire. Ses premiers pas dans l'écriture sont, selon les normes actuelles, plus prometteurs que ses réalisations graphiques. En 1906, par exemple, il griffonne dans son carnet les mots suivants, qui lui ont été inspirés par le bruit d'une lourde charrette de brasseur tirée par un cheval sur un pont-levis en bois (et précise en note qu'il s'agit de nouvelle poésie):

planke - planke ; - planke - planke;
 planke - planke, plots;
 plonke, plonke, plots;
 plots - plits - plots - plits
 prrrrrrrrr³

L'influence fondamentale, si pas décisive, de la guerre sur sa conversion artistique ressort à la fois des faits et des confidences conservées de l'artiste. Dans « Een Biecht » (« Une confession »), un manuscrit daté du 18 novembre 1914 écrit lors de sa mobilisation à la frontière belgo-néerlandaise (les Pays-Bas restent neutres pendant ce conflit), on lit : « Ne l'ai-je pas prêché : l'amour comme base de toute forme d'art. Oui je l'ai fait [...] J'étais juste sur le point d'encercler et d'investir hardiment l'ancien monde de l'art et son intellect quand soudain, un obus semant la terreur a fait germer dans mon cerveau l'idée de la possibilité d'une guerre européenne (ce qui signifiait pour moi la victoire de ce monde sale et hypocrite sur le monde noble, spirituel). La seule possibilité de cette Guerre détruisant toute beauté et toute culture a suffi à ce que je me sente personnellement vaincu. J'avais eu trop confiance dans ce qu'il y avait d'élevé, de spirituel dans l'humain. Subitement, j'étais confronté à la Réalité nue. Ni Art, ni amour, ni sagesse, mais des obus, des obus, toujours des obus ! J'ai écrit une dernière fois sur [...] l'Amour : "Le chant de la bête sauvage" [...] Je l'ai envoyé une heure avant la mobilisation, puis j'ai dit adieu à tout ça : les idéaux, mes passions, tout⁴. »

La sincérité de ses paroles est démontrée par la suite : il embrasse Kandinsky, les cubistes et les futuristes, se met à appliquer leurs principes dans son travail, noue des relations avec des artistes d'avant-garde,

adapte sa vision à l'évolution de l'art, quitte sa femme et sa maison et se crée un nouveau cercle d'amis. Lorsqu'il fait la connaissance de Piet Mondrian en 1915 et de Bart van der Leck l'année suivante, son développement connaît une accélération. Dès 1917, son travail s'est pratiquement affranchi de la « béquille de la nature » et Van Doesburg est devenu un important représentant d'une nouvelle tendance abstraite. Il consacre maintenant toute son énergie à répandre le message de ce nouvel art, nommé par Mondrian « néoplasticisme ». La rédaction de la revue *De Stijl*, dont le premier numéro paraît en octobre 1917, ne représente qu'une facette de son activité. Van Doesburg entame une période d'écriture et de voyages, dans le but de nouer et d'entretenir des contacts avec des artistes, des conservateurs de musée, des commissaires d'exposition, des collectionneurs, des commanditaires potentiels et des rédacteurs, mais aussi de donner des conférences, des cours et de faire la promotion du mouvement De Stijl. Tout comme à ses débuts, son enthousiasme est tempéré par les déceptions – elles sont même nombreuses – mais à chaque fois, un nouvel élan et son désir de renouveau le font rebondir. Van Doesburg est désormais un pionnier débordant d'idées, qui place la collaboration au centre de son idéologie, même s'il doit bien constater que pour un homme, et a fortiori pour un artiste, renoncer à une part de son individualité peut s'avérer problématique. Néanmoins, la collaboration des individus et des disciplines individuelles, architecture, peinture et sculpture, reste essentielle, non seulement à ses yeux, mais aussi aux yeux des autres artistes qui gravitent autour de De Stijl. Le nouvel art qu'il envisage doit avoir un caractère universel et contribuer à créer un environnement dynamique stimulant pour l'esprit, qui amène l'homme dans une dimension éthique supérieure.

Van Doesburg met progressivement son art au service de la traduction plastique de cet environnement. Cela signifie tout d'abord qu'il doit se forger une opinion sur l'architecture. Alors que les innovations se succèdent dans les arts plastiques, l'architecture reste selon lui à la traîne. Aux Pays-Bas, c'est sans

doute encore Hendrik Petrus Berlage qui est, avec son approche rationaliste, le plus progressiste. Dans ses réalisations, la structure est clairement mise en exergue, accentuée plutôt que masquée par l'ornementation. Mais sa pratique de l'« art communautaire », dans laquelle des artistes appartenant à d'autres disciplines ont la possibilité de placer des œuvres à des endroits indiqués par l'architecte, et son obstination à vouloir appliquer un décor, rebutent Van Doesburg et ses compagnons de De Stijl. Leur conception de l'œuvre d'art totale ne diffère il est vrai pas entièrement de celle de Berlage, mais ils n'adhèrent pas au principe de la primauté de l'architecture. Au sein du mouvement, on pense qu'il doit y avoir une stricte répartition des tâches sur une base égalitaire : architecte, peintre et sculpteur doivent créer ensemble une œuvre plastique, sans que l'un ou l'autre ne domine. En pratique, la mission est infinie. La théorie du néoplasticisme, dont l'essence a été formulée par Piet Mondrian et publiée à partir de 1917 dans *De Stijl*, pose à l'apparence du nouvel art des exigences qui s'appliquent également à l'architecture. Le but consiste à rechercher l'harmonie en équilibrant les contraires, de manière à tendre dans l'art et dans la vie vers un ordre qui reflète l'équilibre cosmique. Que ce soit pour la société en général ou pour l'art plastique et l'architecture en particulier, on veut établir à nouveau les éléments de base devant servir à « construire » la nouvelle image du monde. C'est ainsi que l'on parvient à un langage formel composé de surfaces rectangulaires, de couleurs primaires (rouge, jaune et bleu), de non-couleurs comme le blanc, le noir et le gris, d'horizontales et de verticales, de volumes cubiques, etc. D'un art illustratif, on souhaite passer à un art qui montre la nature à percer, où l'esprit domine et où l'individuel est subordonné au général. On parle de victoire de l'esprit sur la nature. Pour l'architecture, cela signifie que toute tendance historicisante doit être réprimée et que les moyens d'expression élémentaires de la construction doivent être développés sur la base des principes généraux du néoplasticisme.

Pour Van Doesburg, la quête de l'architecture

idéale passe par différentes phases. Au début, en 1916, il se réfère encore, pleinement fidèle à l'esprit de l'art communautaire, aux pyramides égyptiennes et aux cathédrales médiévales, dans lesquelles les architectes, les peintres et les sculpteurs collaborent selon lui à la création d'un microcosme reproduisant le macrocosme. À l'avenir, la peinture abstraite doit veiller à établir un contact avec l'Univers en appliquant ses relations arithmétiques sur la surface plate du mur. Cet édifice idéal reste donc un temple, et c'est d'ailleurs ainsi que le désigne Van Doesburg⁵. Dans cette vision, le peintre devra, comme le ferait un prêtre, montrer la voie à l'architecte et au sculpteur. Huit bonnes années plus tard, il a eu le temps de développer sa conception d'une vision synthétique, qu'il résume en seize points et qui lui servira de fil rouge jusqu'à sa mort, moyennant les modifications et les ajustements nécessaires⁶. De la nouvelle architecture, il dit désormais qu'elle doit être élémentaire, c'est-à-dire fondée sur la fonction, la masse, la surface, le temps, la couleur et le matériau, les éléments plastiques. Les exigences pratiques doivent être prises en compte. La forme, pour autant qu'elle soit nécessaire, doit être déterminée par des surfaces quadrangulaires. Il ne peut y avoir aucun moment passif sous forme de trou ou de vide. Le plan doit être ouvert. La distinction entre intérieur et extérieur est abolie. Les murs sont percés et n'exercent plus de fonction porteuse, ils ne sont plus que des points d'appui. Il faut donc créer un espace continu et le diviser au moyen de cloisons mobiles. Espace et temps ne font qu'un. La nouvelle architecture est anti-cubiste, ses cellules spatiales doivent être projetées du centre vers l'extérieur et elle doit donner dans son ensemble l'impression de flotter. Il n'y a ni symétrie ni répétition, mais un rapport équilibré entre des parties inégales. Cette architecture n'a pas de façade, mais repose sur un fonctionnement spatio-temporel multidirectionnel. La couleur est conçue dans ce cadre comme un moyen d'expression organique.

Van Doesburg rêve surtout de créer à l'aide de tous ces principes une atmosphère dans laquelle la couleur joue le rôle principal. Il veut des « espaces fermés clairs

et lumineux, accentués par des couleurs denses et pures », exerçant un « impact moral sur les occupants, car l'environnement domine leurs actes et leur pensée⁷ ». La couleur, la lumière, le temps et le mouvement sont tous nécessaires pour atteindre ce but. L'objectif est de créer une architecture qui dégage un rayonnement spirituel et démontre la victoire de l'esprit sur la nature et la matière, mais aussi sur la technologie. Quels sont les moyens mis en œuvre par Van Doesburg pour atteindre ce but ? Je développe ici trois de ses pratiques favorites : l'utilisation du vitrail, la mise en couleur des intérieurs et des extérieurs et enfin, l'intégration de la lumière comme élément architectonique.

Disparu depuis le Moyen-Âge, le vitrail a fait son glorieux retour dans la communauté artistique néerlandaise à la fin du XIX^e siècle. Rempli de symboles neufs et anciens, porté par le réveil catholique romain contemporain, ce médium artistique connaît alors de multiples applications. Il conquiert même l'architecture privée et de nombreux ateliers spécialisés voient le jour. Van Doesburg l'utilise depuis sa première collaboration avec des architectes, remontant à 1916, jusqu'à sa mort en 1931. Au début, cela n'a d'ailleurs rien d'inhabituel, car il existe une tradition à cet égard. Van Doesburg juge d'emblée important qu'un vitrage coloré puisse faire naître chez le visiteur une perception presque mystique de l'espace. Le vitrail permet de créer une composition lisible et déterminante pour l'espace à partir de proportions équilibrées. La combinaison de couleur et de lumière peut quant à elle produire un effet de dématérialisation de l'espace architectonique. Ce médium convient à la perception de l'espace, d'inspiration essentiellement religieuse, de l'artiste et à son indéfectible foi en la couleur comme élément architectonique primordial. En 1929-1930, il lui consacre encore une série d'articles, notamment pour justifier le fait qu'il persiste à utiliser une technique perçue comme particulièrement désuète. Il pense que le vitrail a un rôle à jouer en tant que représentant de la pensée créatrice et contre-poids au rationalisme : « La nouvelle peinture conçue comme liturgie de la lumière ne peut se manifester de

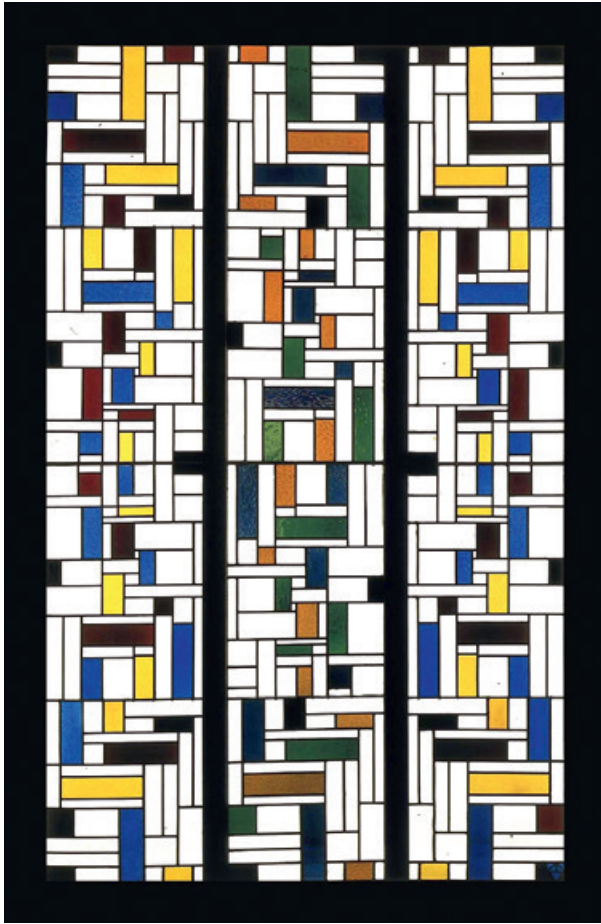


Fig. 2 Theo van Doesburg, *Composition en vitrail IV*, 1917.
Kröller-Müller Museum, Otterlo.

façon plus grandiose que dans le lien intime avec l'architecture, que ce soit dans la peinture d'intérieur en trois dimensions ou sous forme de vitrail⁸.» Des architectes comme J.J.P. Oud, Jan Wils et C.R. de Boer vont donner à Van Doesburg la chance de créer des vitraux dans quelques-uns de leurs bâtiments. En 1917, il conçoit par exemple dans la maison d'un enseignant, construite par Wils à Sint Anthoniepolder l'année précédente, une série de fenêtres identiques éclairant un palier. À la maison De Lange à Alkmaar (1917) (fig. 2), la même collaboration débouche sur la création d'un triptyque monumental dans la cage d'escalier, devant lequel Van Doesburg constate avec joie que la composition chromatique « apparaît entièrement libre dans l'espace ». À la fin des années 1920, alors qu'il est personnellement chargé de la transformation de l'appar-

tement d'André Horn, l'un des exploitants de l'Aubette à Strasbourg, il fait fabriquer un vaste ensemble en vitrail d'après un de ses propres projets et un projet de Hans Arp et de Sophie Taeuber-Arp. Il place également un vitrail dans sa propre maison, qu'il conçoit et fait construire en 1929-1930, en guise d'éclairage zénithal dans le bureau.

La peinture sous forme de couleur appliquée à l'intérieur et à l'extérieur des bâtiments est un autre mode de « plasticisme » que Van Doesburg utilise depuis 1917 jusqu'à sa mort. Dès les premiers numéros de *De Stijl*, l'artiste Bart van der Leek explique que dans le nouvel art, le peintre et l'architecte devront travailler ensemble : l'architecte fournit la structure, la masse, avant que le peintre ne lui fasse contrepoids avec la couleur (et la lumière). La couleur combat (Van der Leek utilise le verbe « détruire », Van Doesburg préfère celui de « libérer ») en quelque sorte la pesanteur, elle ouvre l'architecture et renforce les proportions spatiales. « Si l'architecture est limitation de l'espace, la couleur et la représentation spatiale des proportions complètent le caractère cosmique de l'architecture⁹ ». Dans un premier temps, Van Doesburg applique ce principe en répartissant sur les murs, les sols et les plafonds des surfaces colorées. Cette « peinture en trois dimensions », ainsi qu'il l'appelle, est par exemple illustrée dans la composition qu'il réalise en 1919 dans l'habitation de Bart de Ligt à Katwijk aan Zee. Le principe consiste en fait à répartir sur quatre, cinq ou six surfaces d'un même espace des compositions néoplastiques devant pouvoir être saisies en une fois par le regard. Ayant constaté que c'était difficile, voire impossible à réaliser, il tient davantage compte dans ses projets ultérieurs du fait que l'on doit bouger dans la pièce et percevoir les couleurs les unes après les autres. Cela lui permet en outre de donner une place à la relation dynamique entre espace et couleurs. On le voit notamment dans la Chambre aux fleurs de la villa Noailles (fig. 3) à Hyères dans le Sud de la France, que Robert Mallet-Stevens fait construire en 1924-1925 pour le vicomte de Noailles, où les surfaces de couleur sont pour certaines placées en biais. Les relations réci-

proques entre les couleurs et les surfaces animent l'espace. L'agencement des couleurs dans les différentes pièces ou sur les murs extérieurs a donc de l'importance et Van Doesburg entreprend d'approfondir ce principe. Il ne travaille pas seulement de manière intuitive, mais expérimente aussi des méthodes, par exemple lors de sa collaboration avec Oud dans les immeubles VIII et IX à Spangen (Rotterdam). Son projet de mise en couleur de ces immeubles, auquel Van Doesburg travaille dans le courant de l'année 1921, signe aussi la fin de leur collaboration. Van Doesburg a distribué une triade de bleu, de jaune et de vert sur les façades selon un schéma d'arcs, de diagonales et de surfaces. Quand Oud, qui s'était à l'origine montré enthousiaste, émet quelques objections, Van Doesburg en fait une question de principe et exige que son projet soit entièrement réalisé ou pas du tout. Oud refuse et les deux hommes rompent. Cet épisode ne fait que renforcer chez Van Doesburg la conviction qu'il a un rôle à jouer dans l'architecture. Dans les maquettes de deux maisons qu'il conçoit en 1923 avec Cornelis van Eesteren, la Maison particulière (fig. 4) et la Maison d'artiste, la couleur s'apparente davantage à un matériau de construction et est non plus le véhicule d'une composition dérégulatrice, mais l'élément qui influence la perception de l'espace. Van Doesburg applique alors des couleurs primaires, du noir, du blanc et du gris sur la totalité des murs, sols et plafonds et dans certains cas, sur les parties de murs délimitées par des fenêtres ou des angles. Il les fait donc coïncider avec des éléments architectoniques, si bien que la couleur renforce le rôle de la lumière en tant qu'élément luttant contre la gravité.

La lumière comme élément architectonique ne cesse de fasciner Van Doesburg. Il la relie au mouvement et à la dynamisation du temps et de l'espace, qui l'éloignent progressivement de Mondrian au milieu des années 1920. Celui-ci affirme en effet que la suspension du temps et de l'espace au profit, pourrait-on dire, d'un équilibre éternellement statique et harmonique, doit constituer une donnée centrale du néoplasticisme. Ce point précis mène à une divergence

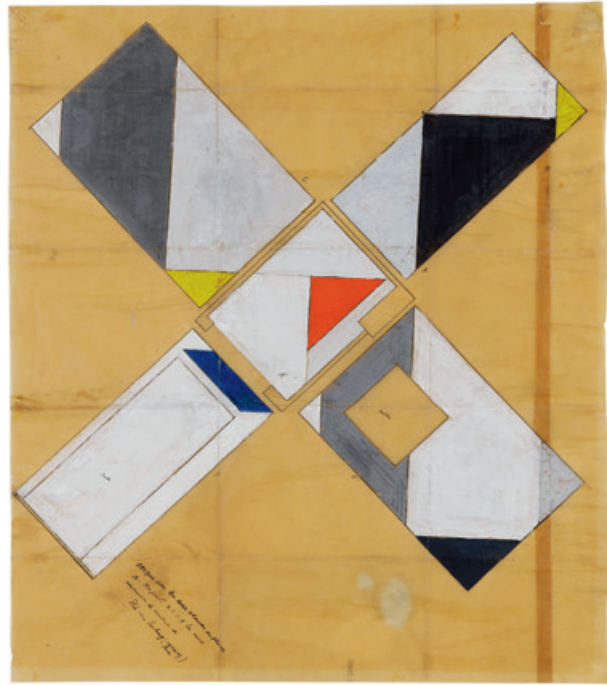


Fig. 3 Theo van Doesburg, Projet de mise en couleur pour la Chambre aux fleurs de la villa Noailles, Hyères, 1924-1925. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.



Fig. 4 Theo van Doesburg, Maquette pour la Maison particulière (perdue), 1923.

d'opinion avec Van Doesburg, qui veut figurer un équilibre dynamique en exploitant la tension entre temps et espace. Mondrian ne voit pas d'inconvénient à ce qu'il utilise dans ce but la diagonale, mais refuse de le voir enfreindre le dogme néo-plastique de la suspension du temps. Mondrian a lui-même utilisé la diagonale en 1919. Il ne s'oppose pas non plus à la « position oblique » dans les années 1920, pour peu que les lignes se croisent perpendiculairement et que les surfaces aient également des angles droits. Il constate en 1927 « que dans l'art néo-plasticien, la position perpendiculaire est la question essentielle, donc le rapport à obtenir, et non la position verticale ou horizontale. C'est le rapport qui exprime l'immuabilité en opposition à la nature muable. On peut donc faire de très belles choses tout en plaçant ce rapport en biais¹⁰. » La littérature suggère parfois que l'emploi de la diagonale par Van Doesburg constitue la raison de l'éloignement (temporaire) entre les deux hommes, mais cette déclaration de Mondrian prouve que ce n'est pas le cas.¹¹

La lumière et le mouvement (et donc aussi le temps) jouent un rôle important dans l'Aubette à Strasbourg (fig. 5). On s'en aperçoit entre autres au vu du plan de circulation sophistiqué du complexe, dans lequel Van Doesburg a essayé de faire se succéder les espaces de manière à ce que le public puisse aller et venir sans se sentir obligé de s'attarder à tel ou tel endroit. Cela ressort aussi de l'emploi de miroirs, de matériaux réfléchissants et de surfaces polies ou d'un léger relief entre les plages de couleur, ainsi que du traitement de la lumière artificielle en tant qu'élément à part entière du projet. Son intention était qu'à chaque moment, on puisse disposer dans chaque pièce de ce complexe de loisirs d'un éclairage égal et généreux, comportant le moins de zones d'ombre possibles. Il envisage aussi une façade dominée par la lumière au néon (utilisée à des fins publicitaires), mais n'obtient pas l'autorisation. Ses projets d'architecture de lumière sont quant à eux réellement utopiques. Enthousiasmé par le potentiel du cinéma, il philosophe sur la possibilité de faire coïncider à l'avenir espace public et surface de projection, afin que le spectateur puisse vivre psychologiquement et

physiquement le film, dans un espace où la « succession » de la musique se fondrait à la « juxtaposition » de la peinture. Ce continuum illimité du film devrait être construit à l'aide de lumière, de mouvement, de temps, d'ombre et de couleur et développé en collaboration avec des spécialistes des sciences exactes¹². Le désir d'un espace « habité » n'est jamais bien loin des pensées de Van Doesburg. Celui-ci continue en effet à concevoir l'espace néo-plastique comme un temple, un ensemble monumental impressionnant, où les trois dimensions convergent avec le temps et où l'homme peut se sentir faire un avec l'Univers. À plusieurs reprises, il compare le néoplasticisme ou un aspect de celui-ci avec la religion. Le néoplasticisme est pour lui une foi, mais de la même façon que la science en est également une à ses yeux. Tester la limite entre compréhension et non-compréhension et chercher sans cesse à faire reculer cette frontière lorsqu'il pense avoir gagné prise représente dans son travail (et sa vie) une constante. Cette attitude me semble typique d'un avant-gardiste de la première génération. Il se conçoit comme un pionnier qui s'est donné pour mission d'être le héraut d'une révolution dans la culture. Ou, comme l'a écrit Bart van der Leek : « [...] nous sommes [...] les primitifs des temps nouveaux et il s'agit ni plus ni moins de trouver la juste image du nouvel esprit du temps¹³. »

Dans de telles conceptions de la foi et de la science, il n'y a pas de place pour des attentes technologiques démesurées. La technologie doit certes être au service de la promotion de l'universel aux dépens de l'individuel, mais elle doit aussi être maîtrisée par l'esprit et contribuer à créer une sphère vitale dénuée de matérialisme et de rationalisme. Les avancées technologiques doivent donc aider à concrétiser la société du néoplasticisme. D'une part, Van Doesburg s'intéresse de près au développement de nouveaux matériaux et attend beaucoup d'eux : « Seuls ceux qui interviennent sur le monde de la matière selon l'esthétique idéale découvriront par des moyens mécanico-techniques des matériaux qui, grâce à leur énergie contrastante, dissonante ou complémentaire, permettent l'application du néoplasticisme en architecture¹⁴. » Il espère

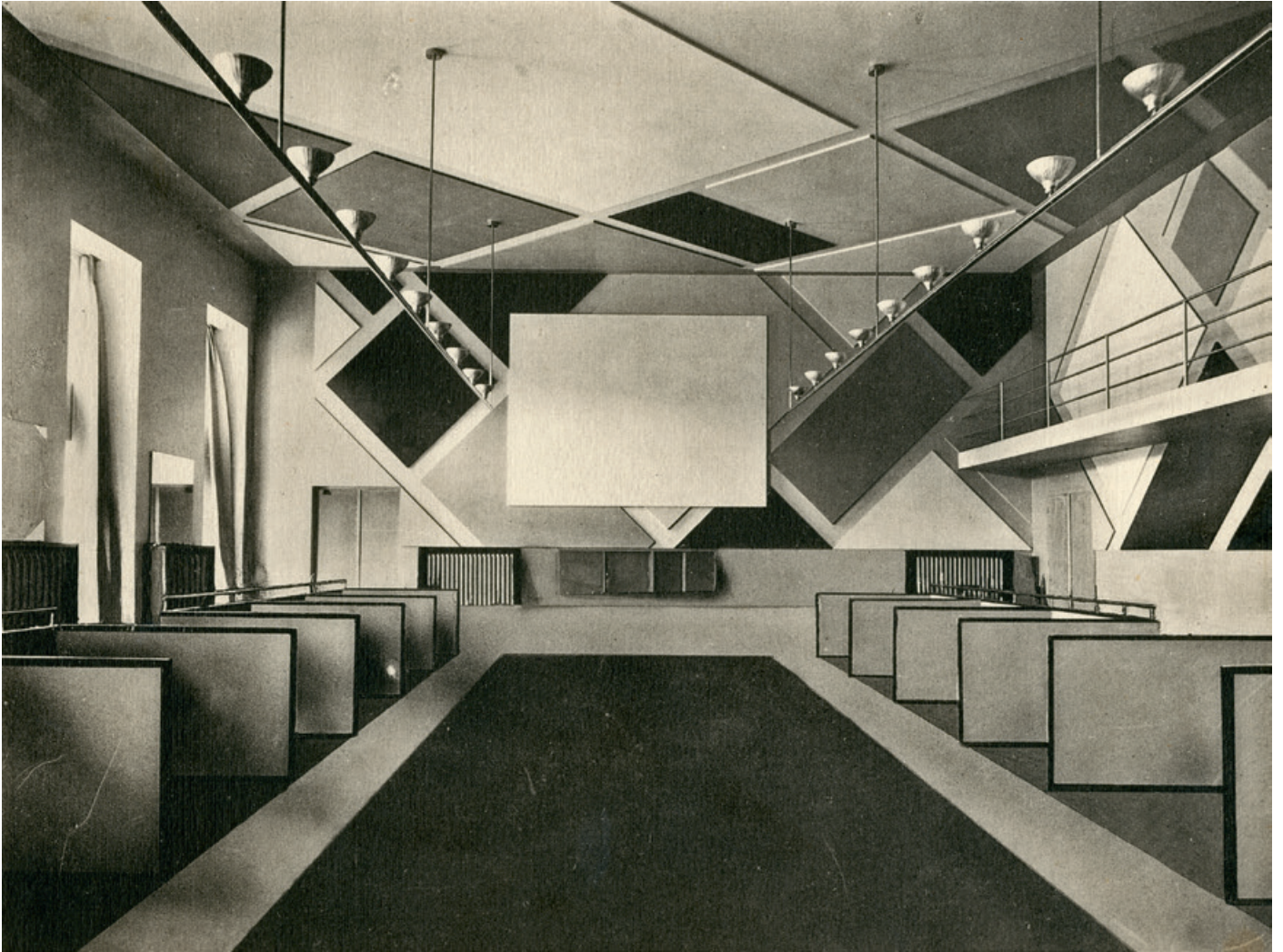


Fig. 5 Ciné-dancing de l'Aubette à Strasbourg (intérieur).
RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, La Haye.



Fig. 6 La maison-atelier de Van Doesburg à Meudon, vue depuis le jardin, début 1930. VDA.



Fig. 7 Atelier, vu depuis le palier situé en haut de l'escalier menant à la terrasse en toiture, début 1930. VDA.

concrètement que l'on produira des matériaux de construction colorés dans la masse qui rendront la peinture superflue. Mais d'autre part, il ne se laisse pas guider dans ses projets par les possibilités techniques. Mick Eekhout, qui a enseigné jusqu'en 2015 le développement de produits à l'Université de technologie de Delft, a récemment cherché à vérifier avec ses étudiants si le projet de la Maison d'artiste était ou non constructible. Sa conclusion a été qu'en raison des grands espaces en porte-à-faux entourant un petit noyau, la mise en œuvre du projet à un cinquième de la taille envisagée était possible à l'aide d'acier, de béton et de composites, mais que l'état actuel de la technologie ne permettait pas d'aller plus loin¹⁵.

À quoi ressemble la vie dans un environnement devant répondre à un tel ensemble d'exigences ? Dans la vision presque messianique de la tâche de l'artiste qui caractérise Van Doesburg, l'homme pour qui cette nouvelle culture est créée joue un rôle subalterne. Dans la perspective de *De Stijl*, le spectateur ou l'occupant est à l'origine un objet indirect, un simple élément de la partition. Ce que l'« on » en pense s'exprime bien entendu à travers les réactions des visiteurs des expositions, des lecteurs de la revue *De Stijl*, des critiques, etc. C'est précisément dans les contacts entre les artistes et les architectes que l'absence de l'homme dans l'univers néo-plastique se révèle être un obstacle. L'architecte est non seulement le fournisseur de la

construction (et possède souvent son propre égo), mais aussi le porte-parole du commanditaire, de l'occupant ou des utilisateurs. Les conflits liés aux projets de Van Doesburg dans le domaine de l'architecture (et à ceux de ses collègues de *De Stijl*) sont d'ailleurs le plus souvent liés à une trop faible prise en compte des intérêts des autres personnes impliquées. Le principe d'une collaboration sur un pied d'égalité entre disciplines artistiques ne peut être réalisé que si on commence par faire taire les égos et que l'on accorde aussi de l'attention aux autres parties. Dans le cas de l'Aubette, la situation est idéale : il y a des commanditaires bien disposés à l'égard des trois artistes – Arp, Tœuber-Arp et Van Doesburg – qui ont été chargés de l'aménagement d'une série de salles dans un bâtiment du XVIII^e siècle. Il n'y a pas d'architecte, mais il y a un dessinateur, qui peut traduire les souhaits sous forme architecturale. Les axes de circulation du complexe font l'objet d'une réflexion approfondie, comme s'il s'agissait d'une ville fonctionnelle. Malgré cela, les locataires s'empressent après la livraison d'« arranger » les intérieurs lorsque le public n'est pas au rendez-vous. Van Doesburg ne parvient d'ailleurs pas à admettre la « grossièreté avec laquelle le public strasbourgeois se comporte » et se console à l'idée que dans ce projet, on a en tout cas tenté, « contrairement au rationalisme, de tout faire converger afin de créer l'atmosphère d'une architecture plastique¹⁶ ».

La collaboration sur la base d'une répartition des tâches est une donnée centrale pour De Stijl. Dans les premières années, Van Doesburg a l'occasion de réaliser divers projets avec quelques architectes. Il endosse alors le rôle du peintre qui ôte sa gravité à l'architecture en usant de la couleur, que ce soit avec Wils à la maison De Lange ou avec Oud à la maison De Vonk. Dès que l'architecte estime que la contribution du peintre va trop loin, il renonce ; on le voit par exemple avec Oud dans le cadre des projets d'immeubles d'habitation VIII et IX à Spangen. Entre-temps, les idées de Van Doesburg sur l'architecture se sont considérablement développées, à tel point qu'il ne se contente plus d'une place « subalterne » en tant que peintre. Quand en 1923, il travaille avec Van Eesteren aux maquettes de la Maison particulière et de la Maison d'artiste, la collaboration repose sur une relation d'égal à égal. C'est l'un des rares exemples de coopération fructueuse, chose que l'on doit notamment au fait que Van Eesteren vient d'obtenir son diplôme et est encore dans ses années de formation, que Van Doesburg a besoin d'un architecte avec des connaissances techniques et surtout, qu'une synergie créative naît entre les deux hommes. Avec le même Van Eesteren, il développe par la suite une série de compositions chromatiques selon l'ancien canevas, par exemple pour la maison Van Zessen à Alblasterdam en 1923, et pour une galerie marchande de La Haye en 1924. Ensuite, Van Doesburg prend lui-même les choses en main. Pour concevoir son habitation de Meudon (fig. 6-7), par exemple, il engage en 1929 le jeune architecte Abraham Elzas. Pendant toutes ces années, on observe chez Van Doesburg une même alternance entre enthousiasme et déception : il se jette sur l'architecture, ne reçoit pas de commandes, renie l'architecture, se jette sur la peinture, etc. Au bout du compte, il ne reste manifestement plus grand-chose des attentes élevées qu'il nourrissait au sujet de la collaboration. Il est arrivé à la conclusion – et il n'est pas un cas unique – que l'art était avant tout une responsabilité individuelle, devant être portée seul. La collaboration est belle en tant qu'idéal, mais quand on en arrive à la réalisation

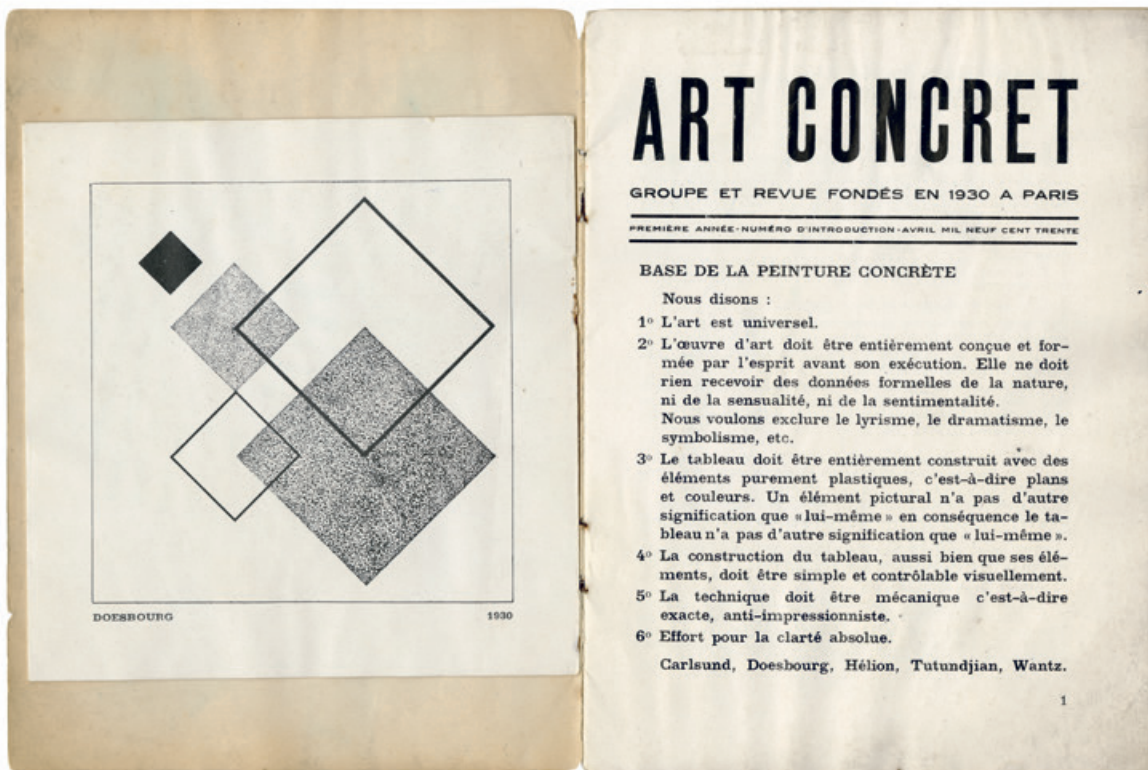
concrète, il n'y a généralement qu'une seule personne qui soit capable de diriger les opérations. Si Mondrian s'est déjà rendu à cette évidence précédemment, c'est aussi la conclusion qui s'impose à Van Doesburg à la fin des années 1920 : « Seul ce qui vient de l'individu lui-même peut (du moins est-ce ma conviction) être important pour la communauté...¹⁷. »

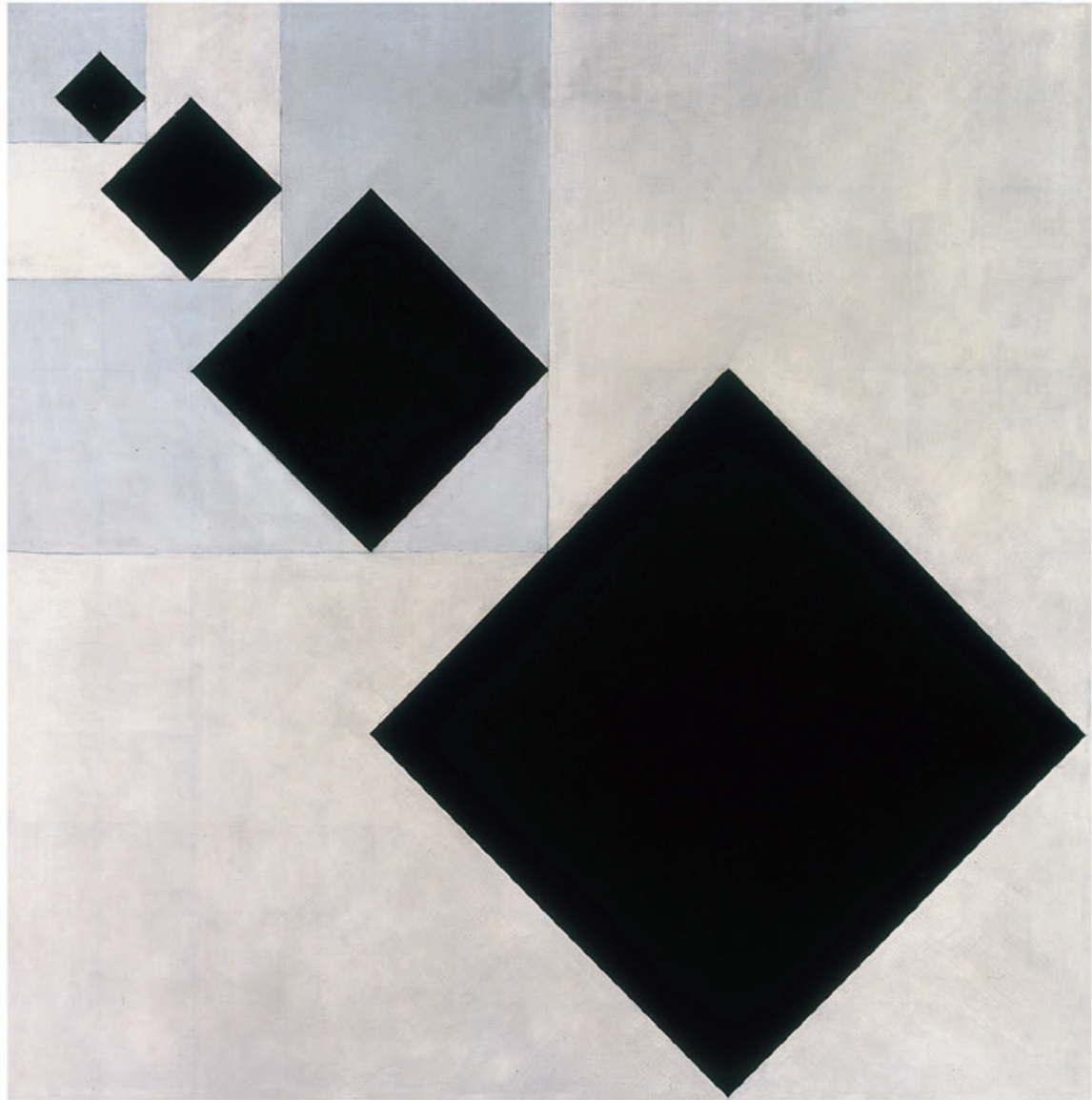
NOTES

1. Theo van Doesburg, « Onafhankelijke bespiegelingen over de kunst (Slot). Van oude en nieuwe waarden », in *De Avondpost* (28 février 1914). Cité dans Joosten 1982.
2. Theo van Doesburg, « Onafhankelijke bespiegelingen over de kunst (Slot) », in *De Avondpost* (18 octobre 1913). Cité dans Joosten 1982.
3. Theo van Doesburg, *Dagboek I*, La Haye, RKD, cité d'après Straaten 1983, p. 29.
4. Theo van Doesburg, *Brieven aan Bertha. Derde Brief*, in Hoek 2000, pp. 623-624, la citation se trouve p. 624. "Het Lied van het Wilde Beest" est publié dans *Eenheid* (1^{er} août 1914), rééd. in Hoek 2000, p. 620.
5. Theo van Doesburg, « De schilderkunst en haar omgeving » (juin 1916), in Straaten 1988, pp. 12-13.
6. Theo van Doesburg, « Tot een beeldende architectuur », in *De Stijl* 6 (1924) nr. 6/7, pp. 78-83.
7. Theo van Doesburg, « De beteekenis der mechanische esthetiek voor de architectuur en de andere vakken », in *Bouwkundig Weekblad* 42 (1921) nr. 25, p. 220.
8. Theo van Doesburg, « Het glas-in-lood in de oude en de nieuwe architectuur », in *Bouwbedrijf* 7 (1930) nr. 2, p. 124.
9. Bart van der Leek, « De plaats van het moderne schilderen in de architectuur », *De Stijl* 1 (octobre 1917) nr. 1, pp. 6-7. Voir aussi au sujet de « déconstruire » et « libérer » : Straaten 1988, pp. 39-40.
10. Voir Piet Mondriaan, « Neo-Plasticisme. De Woning – De Straat – De Stad », in *i10*, 1 (1927) nr. 1, pp. 12-18, citation p. 13.
11. Comme montré dans Carsten-Peter Warncke, *Het ideaal als kunst. De Stijl 1917-1931*, Keulen 1990, p. 172; Overy 1991, pp. 69-70 et Serge Lemoine, *Mondrian et De Stijl*, Paris, 2010, p. 82.
12. Theo van Doesburg, « Film als reine Gestaltung » in *Die Form* 4 (1929) nr. 10, pp. 241-248. Voir aussi : Straaten 1988, pp. 190-195.
13. Bart van der Leek, « Over schilderen en bouwen », in *De Stijl* 1 (février 1918) nr. 4, pp. 37-38.
14. Theo van Doesburg, « Van de esthetiek naar het materiaal », in *Bouwkundig Weekblad* 43 (1922), p. 374.
15. Mick Eekhout, *Technologisch ontwerpen in spagaat tussen innovaties en wetenschap*, Delft, 2015, pp. 15-19.
16. Theo van Doesburg, « Architectuurvernieuwing in het buitenland. De ombeelding van de Aubette in Straatsburg », in *Bouwbedrijf* 6 (1929) nr. 6, pp. 116-122. Citations p. 122.
17. Theo van Doesburg, « 10 Jaren Stijl. Algemeene Inleiding », in *De Stijl* 7 (1927) nr. 79/84, p. 3.

VI.

**NUMÉRO D'INTRODUCTION DU GROUPE
DE LA REVUE ART CONCRET. 3 FR.**





133 **THEO VAN DOESBURG**
Composition arithmétique, 1929-1930

Huile sur toile; 101 x 101 cm
Kunstmuseum Winterthur



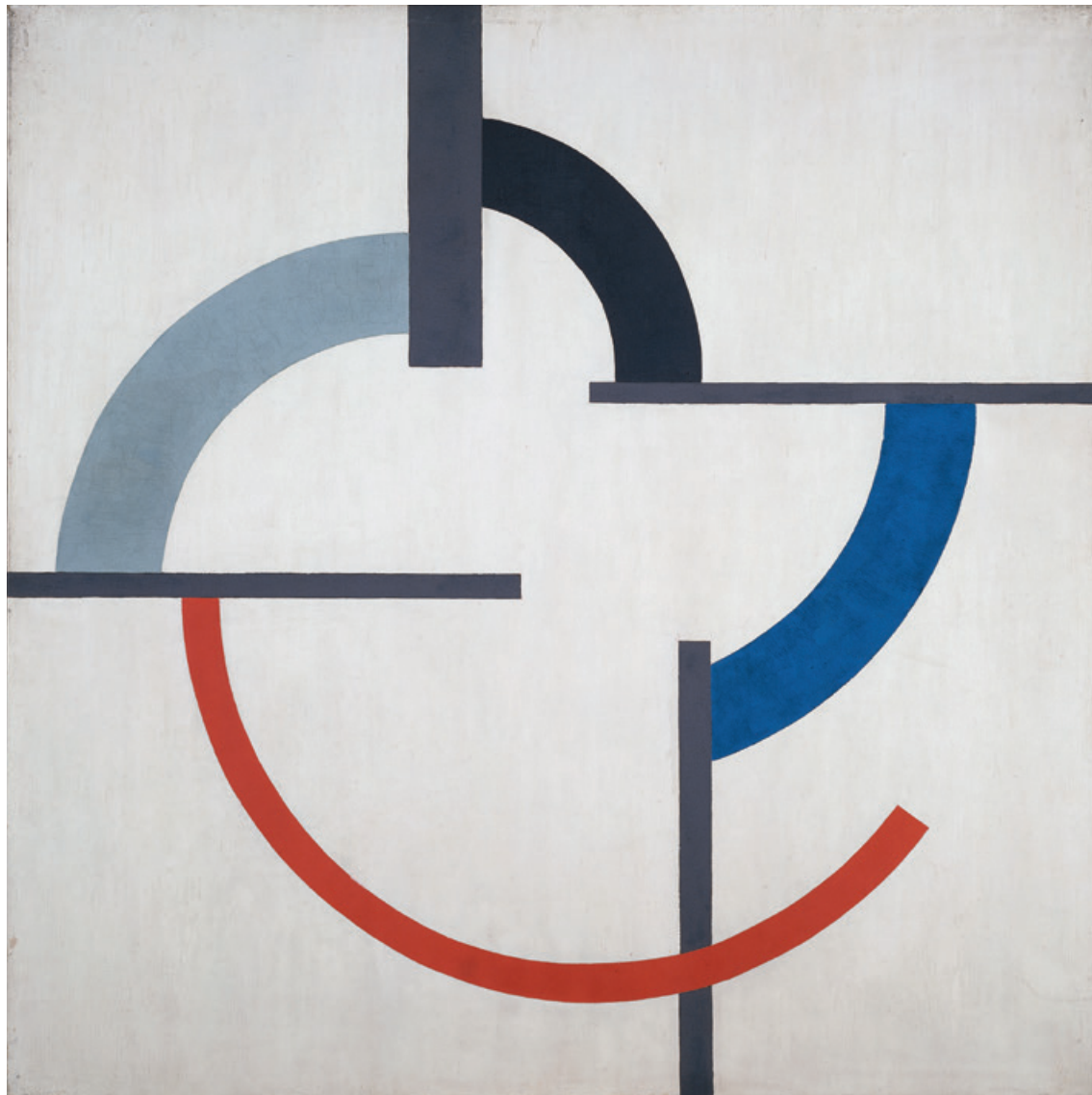
134 **OTTO GUSTAF CARLSUND**
Manifeste pour l'Art Concret, 1930

Huile sur panneau; 33 x 33 cm chacune
Eskilstuna Konstmuseum, Eskilstuna. Inv. 126, 264, 265, 266 et 270.



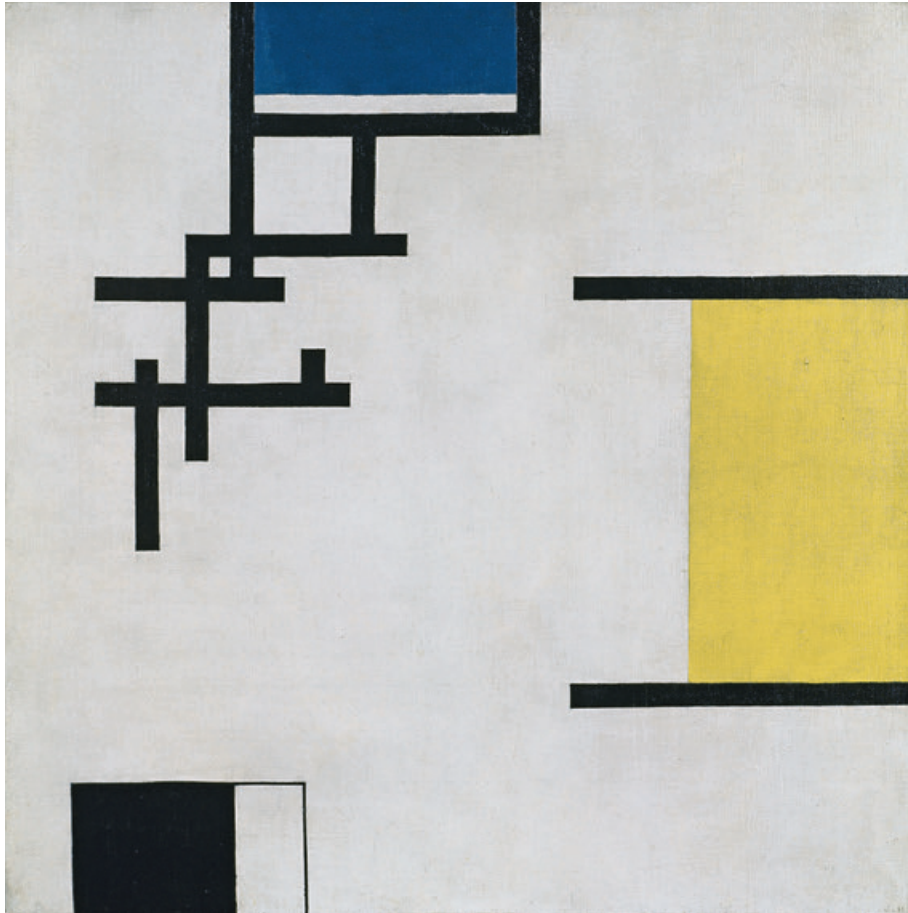
135 **OTTO GUSTAF CARLSUND**
Manifeste pour l'Art Concret, 1930

Huile sur panneau; 33 x 33 cm
Eskilstuna Konstmuseum, Eskilstuna. Inv. 265.



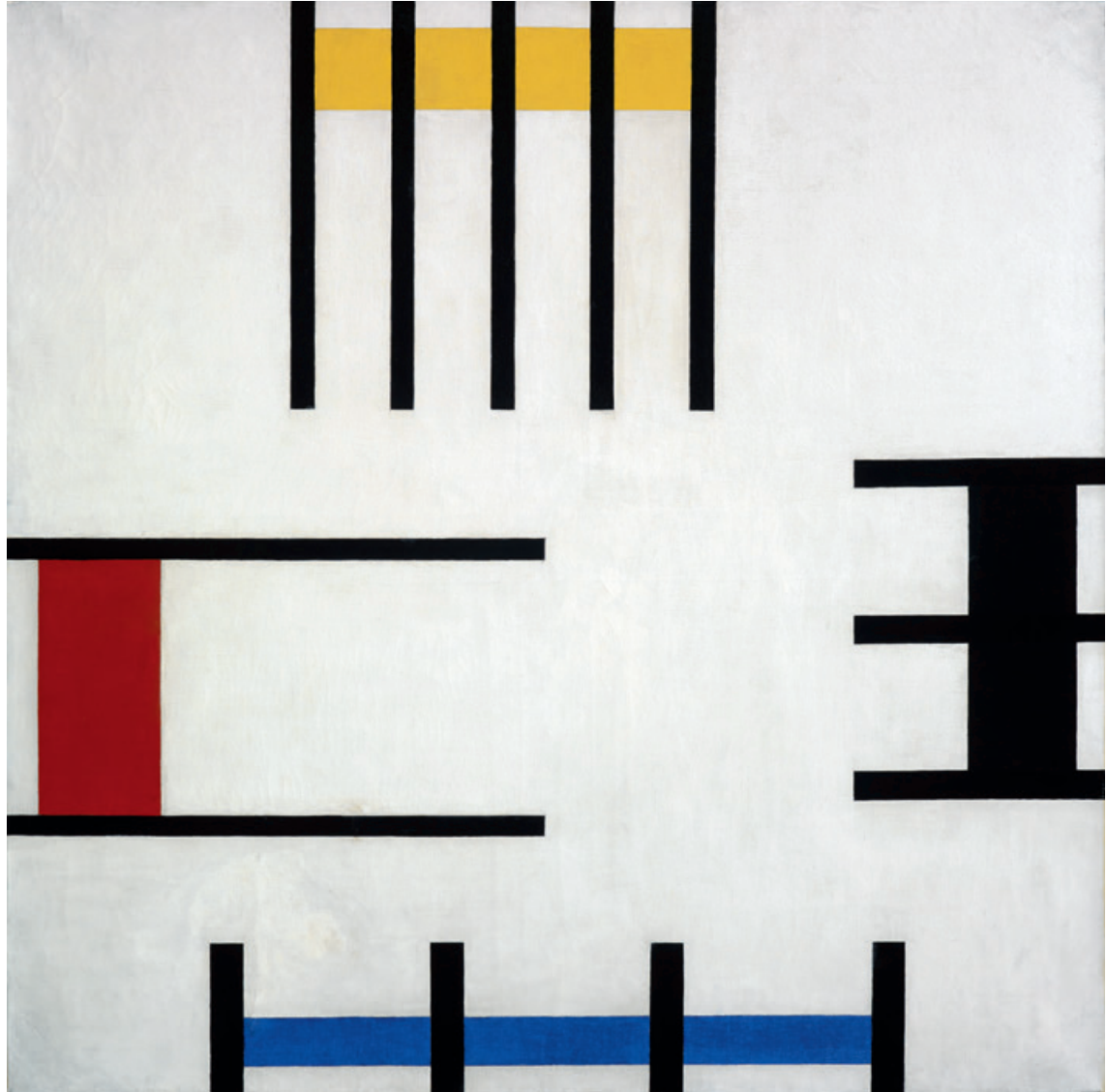
136 **JEAN HÉLION**
Tensions circulaires, 1931-1932

Huile sur toile; 75 x 75cm
Collection privée



137 **JEAN HÉLION**
Composition, 1930

Huile sur toile; 50 x 50 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź. Inv. MS/SN/M/22



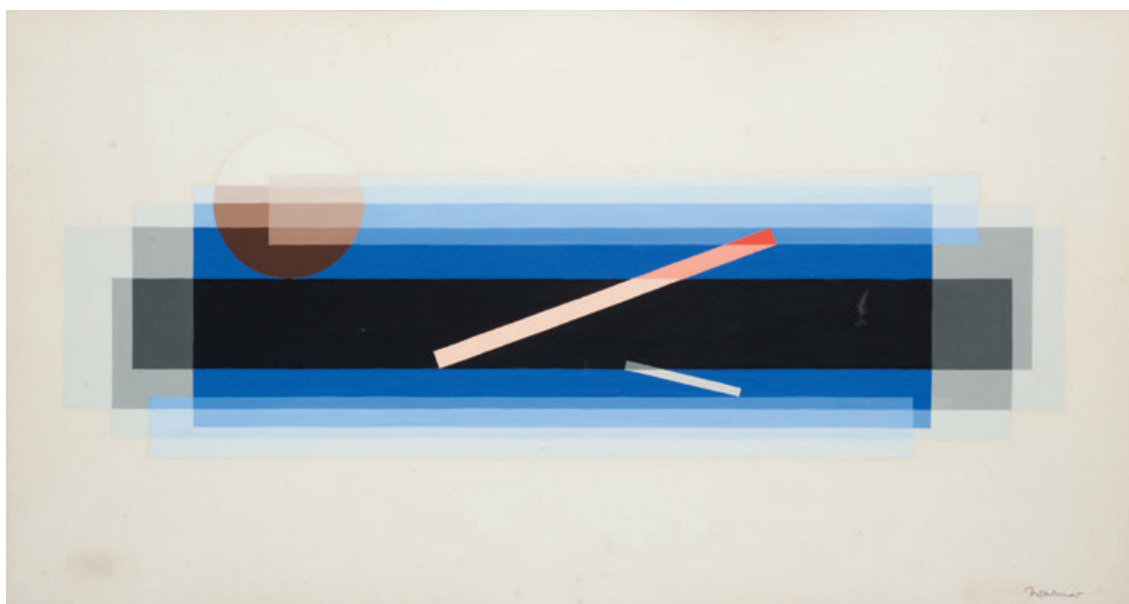
138 **JEAN HÉLION**
Composition, 1932

Huile sur toile; 90 x 90 cm
Musée de Grenoble. Inv. MG 1993-71



139 **WALMAR SHWAB**
Peinture intégrale, 1929-1930

Gouache sur papier; 61,5 x 61,5 cm (avec cadre)
Collection privée



140 **WALMAR SHWAB**
Peinture intégrale, bleue, horizontale, ca. 1927

Gouache sur papier; 30,5 x 57 cm
Collection privée



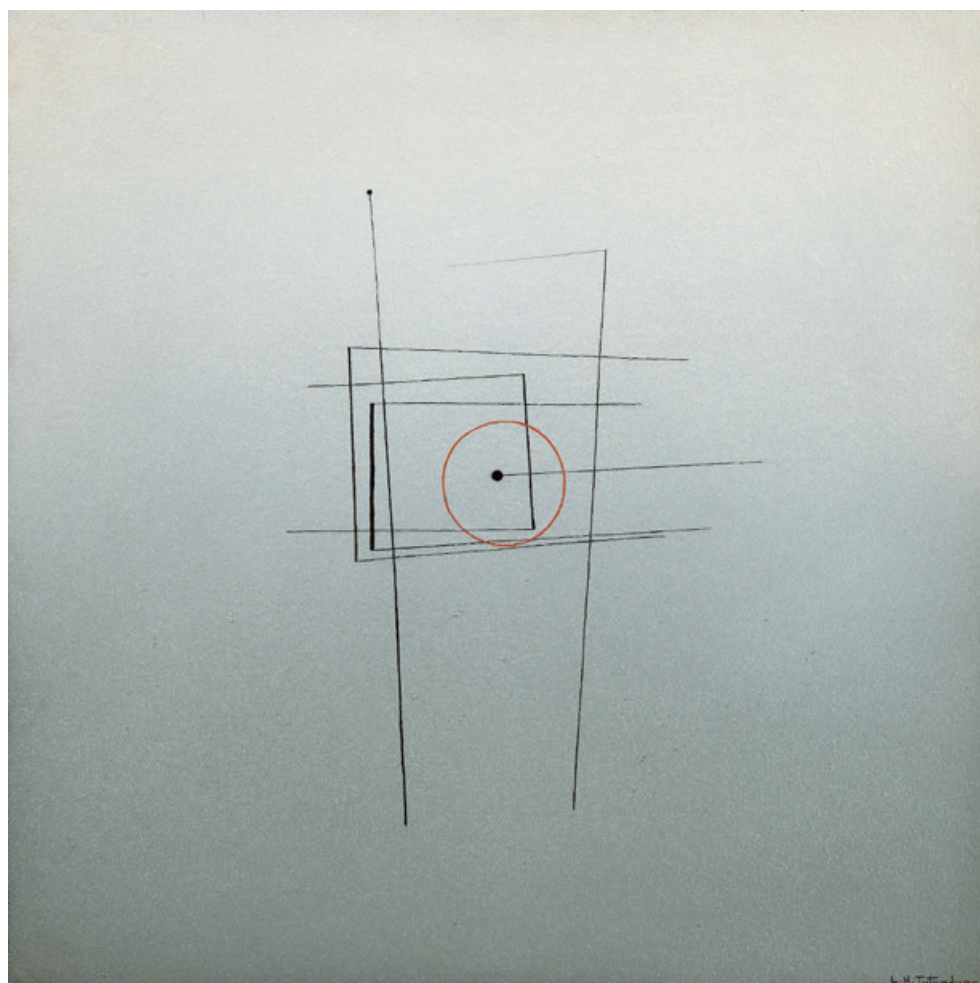
141 **WALMAR SHWAB**
Peinture intégrale, 1927-1928

Huile sur toile; 56 x 83 cm (avec cadre)
Collection privée



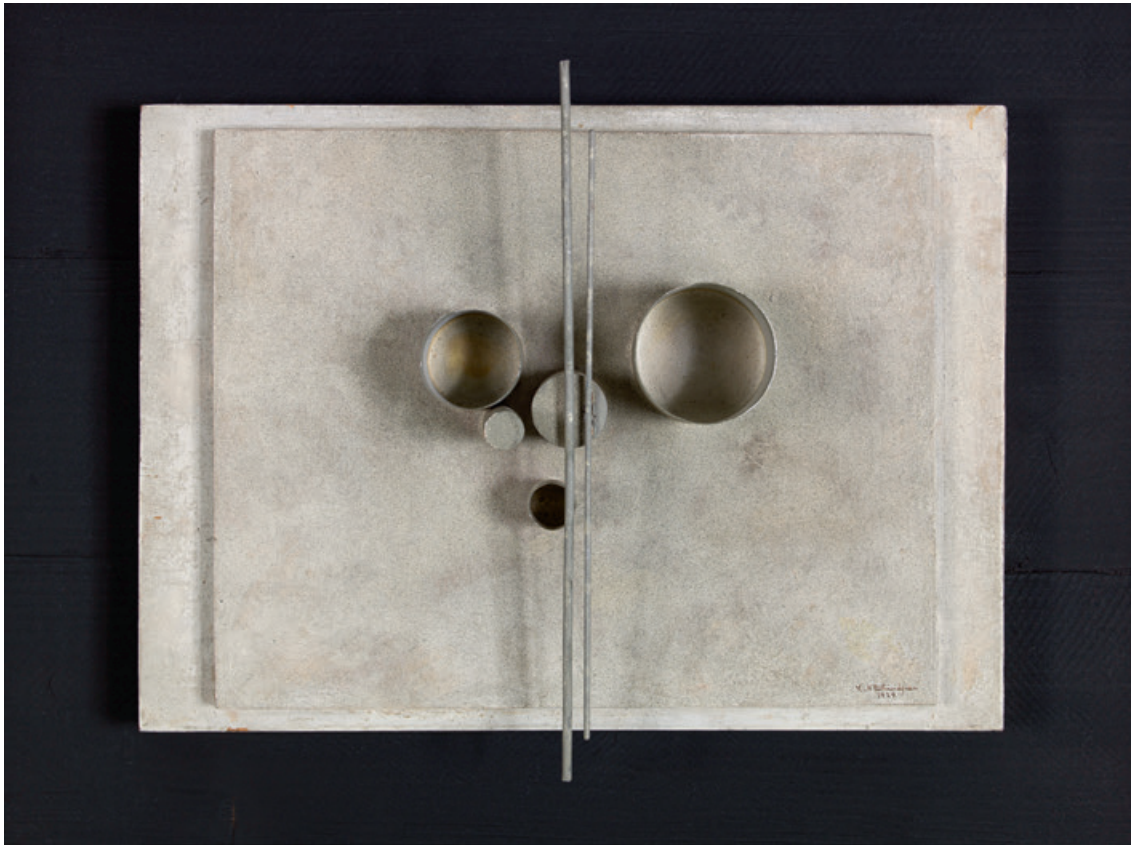
142 **LÉON TUTUNDJIAN**
Sans titre, 1929

Peinture sous verre; 12,5 x 16,5 cm
Collection privée



143 **LÉON TUTUNDJIAN**
Sans titre, 1927

Huile sur toile; 46 x 46 cm (avec cadre)
Collection privée. Inv. LTH026



144 **LÉON TUTUNDJIAN**
Sans titre, 1929

Bois peint en gris et métal; 23,5 x 29 x 8 cm
Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Inv. AMVP-2015-2



145 **LÉON TUTUNDJIAN**
Relief, 1929

Bois et métal; 56 cm (diam.)
Collection privée. Inv. LTR06

CHRONOLOGIE

Theo van Doesburg (1883 - 1931)



1



2

1916 Renvoyé de l'armée, Theo van Doesburg se rend à Laren pour y rencontrer Piet Mondrian. Il y fait aussi la connaissance du compositeur Jakob van Domselaer, occupé à explorer les possibilités du néoplatonisme en musique, ainsi que du théosophe et mathématicien Mathieu Schoenmaekers.

Mars-mai : À La Haye, Van Doesburg fonde avec Erich Wichmann et Louis Saalborn l'association artistique De Anderen. Ils exposent à la galerie Audretsch (7 mai-7 juin), avec la participation de Vilmos Huszár. À la fin mai, Theo van Doesburg se rend à Leyde, où il s'installe et contribue à la création d'un autre club d'artistes, De Sphinx, qui comprend notamment les architectes J. J. P. Oud et Jan Wils.

Mondrian présente Bart van der Leek à Van Doesburg. Avec Vilmos Huszár, celui-ci visite la maison de Madame Kröller-Müller pour y voir le triptyque *Mine* de Van der Leek. Non mobilisable pour des raisons de santé, Georges

Vantongerloo emménage à La Haye pour échapper à la guerre.

1917 Van Doesburg rencontre Gino Severini par l'entremise du poète néerlandais Dop Bles. Severini le présente à Mario Broglio, qui éditera le journal italien *Valori Plastici* (1918-1922) et distribuera la revue *De Stijl* en Italie.

Juin : Enrico Prampolini fonde avec Bino Sanminiatielli le magazine *Noi* (1917-1925) à Rome.

Octobre : Le premier numéro de *De Stijl* sort à Leyde, édité par Van Doesburg. Les co-fondateurs sont Piet Mondrian, J.J.P. Oud, Antony Kok, Vilmos Huszár et Bart van der Leek. Le numéro contient des articles de Jan Wils, Gino Severini et Robert van 't Hoff.

1918 **Septembre-octobre :** Van Doesburg expose au cercle De Branding à La Haye.

Novembre : Manifeste I de *De Stijl*, cosigné par Theo van Doesburg, Robert

van 't Hoff, Vilmos Huszár, Anthony Kok, Piet Mondrian, Georges Vantongerloo et Jan Wils (*De Stijl* 2, nr. 1)

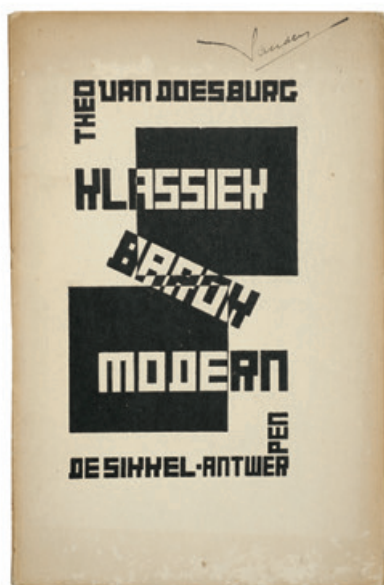
Décembre : Première session du Groupe de Novembre à Berlin.

1919 Une pétition adressée au Parlement néerlandais pour demander le rétablissement des relations avec la Russie est signée par Theo van Doesburg, Charley Toorop, Nico Eekman, Vilmos Huszár, Matthijs Vermeulen, Antony Kok, Gerrit Rietveld et Jan Wils.

L'école du Bauhaus ouvre à Weimar, sous la direction de Walter Gropius.

Piet Mondrian retourne à Paris.

Octobre : Tenue de l'Internationale Vereinigung der Expressionisten, Kubisten und Futuristen à Berlin, qui sera rejointe plus tard par László Moholy-Nagy, Lothar Schreyer, László Péri, Ivan Puni, Erich Buchholz et Ruggero Vasari.



3



4

1920 Van Doesburg publie à Anvers l'ouvrage *Klassiek-Barok-Modern*. Une version française paraîtra l'année suivante à Paris.

Van Doesburg entreprend ses premiers voyages à l'étranger pour diffuser les idées de *De Stijl*. Le magazine *Le Geste* (1920), fondé par l'architecte Victor Bourgeois, invite Van Doesburg à donner une conférence à Bruxelles. Georges Vantongerloo, Pierre-Louis Flouquet, Victor Servranckx, René Magritte et War van Overstraeten font partie du public.

Pendant un court séjour à Paris, Van Doesburg assiste à une performance dada avec Piet Mondrian et visite le Salon des Indépendants. Il voit aussi l'exposition de la Section d'Or à la galerie La Boétie. Van Doesburg rencontre beaucoup de ces artistes ainsi que le marchand d'art Léonce Rosenberg.

Avril : Cosigne avec Piet Mondrian et Antony Kok le Manifeste II de *De Stijl* (« La Littérature ») (*De Stijl* 3, nr. 6).

Mai : Van Doesburg publie le poème « X-Beelden » (« Images X ») sous son nouveau pseudonyme d'I. K. Bonset (*De Stijl* 3, nr 7).

Juin-août : La première Foire internationale dada se tient dans la boutique du marchand d'art Dr. Burchard à Berlin.

Van Doesburg organise une exposition itinérante de la Section d'Or à Rotterdam, La Haye, Arnhem, Amsterdam et Bruxelles, ajoutant des œuvres de lui-même, de Vilmos Huszár et de Piet Mondrian à une version allégée de la sélection française.

Deux magazines d'art sont fondés : *Bleu à Mantoue* (1920-1921), édité par Gino Cantarelli et Aldo Fiozzi, dont le premier numéro fait paraître l'article « L'art monumental » de Van Doesburg, et *L'esprit nouveau* à Paris (1920-1925), dirigé par Paul Dermée, Amédée Ozenfant et Le Corbusier.

L'exposition itinérante *Junge Niederländische Kunst* s'arrête d'abord à Berlin

avant de rejoindre Leipzig, Hanovre, Hambourg et Düsseldorf ; elle comprend des œuvres de Piet Mondrian, Vilmos Huszár, Theo van Doesburg et d'autres.

Theo van Doesburg se rend à Berlin, où il rencontre Adolf Behne, Bruno Taut, Walter Gropius, Adolf Meyer, Alfréd Forbát, Hannes Meyer et Mies van der Rohe.

1921 El Lissitzky est nommé recteur de la section architecture des VKhUTEMAS (acronyme d'Ateliers supérieurs d'art et de technique) à Moscou.

Janvier : *De Stijl* change de format et de couverture.

Ilya Ehrenburg quitte Moscou pour Paris où il arrive le 8 mai. Il séjourne quelques mois à Bruxelles, avant de s'installer à Berlin en novembre. Il contacte Van Doesburg pour lui demander des illustrations pour son ouvrage *A vse taki ona vertitsa* (« Et pourtant elle [la terre] tourne »). En contrepartie, il



5

envoi à Van Doesburg des photos d'œuvres d'avant-garde russe.

Theo et Nelly van Moorsel (sa future troisième épouse) quittent les Pays-Bas et entament un long périple à travers la Belgique (Anvers et Bruxelles, où il donne des conférences), la France, l'Italie et l'Allemagne.

Avril-mai : L'exposition de la Section d'Or a cette fois lieu à Rome, où elle est organisée par Enrico Prampolini, qui ajoute à la sélection française originale des œuvres de Theo van Doesburg, de Giacomo Balla et de lui-même.

Theo et Nelly van Doesburg s'établissent à Weimar, où ils rencontrent des étudiants du Bauhaus : Peter Röhl, Werner Graeff, Marcel Breuer et Max Burchartz. *De Stijl* sera publié dans cette ville à partir de juin.

Juin : Dans ce numéro (*De Stijl* 4, nr. 5), Van Doesburg publie la première partie de son essai dadaïste *Camino-scopie, 'n antiphilosofische levensbeschouwing*

zonder draad of systeem (« Camino-scopie, une conception de la vie antiphilosophique sans fil ni système ») usant du pseudonyme d'Aldo Camini. Van Doesburg séjourne chez Hans Richter à Klein Kölzig.

Récitals poétiques et conférences de Kurt Schwitters à Dresde, Erfurt, Leipzig, Léna et Weimar, où il rencontre très probablement pour la première fois Van Doesburg, ainsi que Hans Arp. Il publie de premiers poèmes dans *De Stijl* (4, nr. 7). Michel Seuphor lance le périodique *Het overzicht* (1921-1925) à Anvers.

AOÛT : Manifeste III de *De Stijl* « Tot een nieuwe wereldbeelding » (« Vers une nouvelle formation du monde ») (*De Stijl* 4, nr. 8).

OCTOBRE : Invité par Jozef Peeters, Van Doesburg tient une conférence à Berlin. L'« Aufruf zur elementaren Kunst » (« Appel pour l'art élémentaire »), co-signé par Raoul Hausmann, Hans Arp, Ivan Puni et László Moholy-Nagy à Berlin, est publié dans *De Stijl* (4, nr. 10).

Décembre : Nelly van Doesburg donne un concert à Vienne. Elle rencontre les compositeurs Alban Berg, Anton Webern, Béla Bartók, Vittorio Rieti et Josef Matthias Hauer.

Fin 1921 : El Lissitzky quitte la Russie et s'établit à Berlin.

1922 Van Doesburg rencontre El Lissitzky et Ilja Ehrenburg à Berlin.

Février-mars : Publie l'article « Der Wille zum Stil (Neugestaltung von Leben, Kunst und Technik) » (*De Stijl* 5, nrs. 2/3).

Le premier numéro du périodique dada *Mécano* (1922-1924) est publié par I. K. Bonset (Theo van Doesburg) à Weimar, incluant l'article « Antikunstenzuivere-redemanifest » (« Manifeste sur l'anti-art et la raison pure ») signé par lui-même. *Mécano* publiera des contributions d'artistes comme Tristan Tzara, Raoul Hausmann, Peter Röhl, László Moholy-Nagy, Kurt Schwitters, Hans Arp, Man Ray, Georges Ribemont-Dessaignes, Serge Charchoune, Piet Mondrian, Cornelis



6



7

van Eesteren, Jean Crotti, Georges Vantongerloo, Francis Picabia, Max Ernst et Marthe Donas.

Un groupe constructiviste se réunit dans l'atelier de Gert Caden à Berlin, incluant Hans Richter, El Lissitzky, Naum Gabo, Theo van Doesburg, Nathan Altmann, Antoine Pevsner, Alfréd Kemény, László Moholy-Nagy, László Péri, Ernő Kállai, Hans Arp, Willi Baumeister, Viking Eggeling, Werner Graeff, Ludwig Mies van der Rohe et Cornelis van Eesteren.

Mars-mai : Les trois numéros de la revue *Veshch*, *Gegenstand*, *Objet* sortent à Berlin, édités par El Lissitzky et Ilya Ehrenburg. Le numéro 1/2 publie l'article « Monumentale Kunst » de Van Doesburg.

Van Doesburg donne dans l'atelier de Peter Röhl à Weimar un cycle de cours indépendant, *De Stijl Kurs I*, à l'intention des étudiants du Bauhaus. Sont présents Werner Graeff, Andor Weininger, Max Burchartz, Farkas

Molnár, Karel Maes, Egon Engelen, Peter Keler, Kurt Schmidt, Gyula Pap et d'autres.

Mai-juillet : Première exposition internationale des arts à Düsseldorf.

Fin mai : Le Congrès international des artistes progressistes (Kongress der Union internationaler fortschrittlicher Künstler) a lieu à Düsseldorf. Dans l'assistance, il y a Van Doesburg, El Lissitzky, Werner Graeff, Franz Seiwert, Viking Eggeling, Cornelis van Eesteren, Enrico Prampolini, Ivan Puni, Raoul Hausmann, Hans Richter, Otto Dix and Tomoyoshi Murayama. Van Doesburg préconise le développement de moyens d'expression universels et défend la communion de l'art et de la vie. Il cosigne avec El Lissitzky et Hans Richter la « Deklaration an den ersten Kongress fortschrittlicher Künstler » (*De Stijl 5*, nr. 4).

Août : Theo van Doesburg cosigne avec Hans Richter, El Lissitzky, Karel Maes et Max Burchartz le manifeste « K.I. Konstruktivistische Internationale

beeldende Arbeidsgemeenschap » (« Communauté de travail créatrice, internationale et constructiviste ») (*De Stijl 5*, nr. 8).

Septembre : Le Congrès constructivisme-dadaïsme (Internationale Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten) a lieu à l'hôtel Fürstenhof à Weimar. Accueilli par Van Doesburg, il réunit Tristan Tzara, Hans Arp, Nelly van Doesburg, Kurt Schwitters, El Lissitzky, Lucia and László Moholy-Nagy, Hans Richter, Hannah Höch, Cornelius van Eesteren, Karel Maes, Alfréd Kemény, Werner Graeff, Peter Röhl, Max Burchartz, Nini Smith, Harry Scheibe, Bernhard Sturtzkopf et Hans Vogel.

27 septembre : Soirée « Dada Jena » à la Kunstverein Jena, dont le directeur est Walter Dexel.

29 septembre : soirée « Dada Revon » à la galerie Von Garvens à Hanovre, avec Theo van Doesburg, Nelly van Doesburg, Tristan Tzara, Kurt Schwitters, Hans Arp, Walter Dexel, Lucia et



9



8



10

László Moholy-Nagy, Max Burchartz et El Lissitzky.

30 septembre : soirée « Dada Revon » à la galerie Von Garvens à Hanovre, avec Kurt Schwitters, Hans Arp, Nelly et Theo van Doesburg.

Octobre : Première exposition d'art russe à Paris, à la galerie Van Diemen. *Der Sturm* 13, nr. 10 publie « DADA/HOLLANDI.K.B. ».

Décembre : László Moholy-Nagy et Alfréd Kemény publient le manifeste « Dynamisch-konstruktives Kraftsystem » (« Système de forces dynamique constructif ») dans la revue *Sturm*.

1923 Van Doesburg publie la brochure *Wat is Dada ????????* à La Haye.

Jean Badovici fonde à Paris le journal *L'Architecture vivante* (1923-1933), tandis que Hans Richter lance à Berlin la revue *G* (1923-1926).

Van Doesburg entame avec Cornelis van Eesteren une collaboration portant sur la création de trois maquettes pour l'hôtel particulier de Léonce Rosenberg et ils collaborent également à la présentation du projet de la Maison particulière et de la Maison d'artiste.

Janvier : Le premier numéro du magazine *Merz* (1923-1932) est édité par Kurt Schwitters à Hanovre sous le titre de *Merz 1. Holland Dada*.

Exposition individuelle El Lissitzky à la Kestner-Gesellschaft d'Hanovre.

Janvier-février : Début de la tournée dada de Nelly et Theo van Doesburg, Kurt Schwitters et Vilmos Huszár aux Pays-Bas.

Mars : László Moholy-Nagy est engagé par le Bauhaus pour donner la leçon inaugurale après le départ de Johannes Itten.

Van Doesburg rencontre Frederick Kiesler à Berlin par l'intermédiaire de son ami Hans Richter.

Avril : Le « Manifest Proletkunst » paraît dans *Merz* nr. 2 signé Van Doesburg, Kurt Schwitters, Hans Arp, Tristan Tzara et Christof Spengemann.

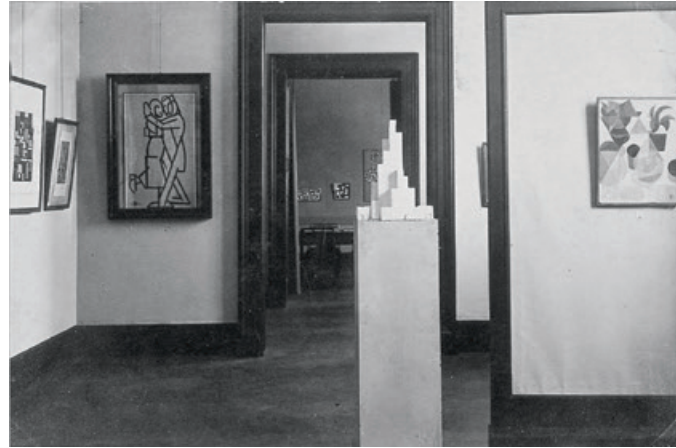
Theo et Nelly van Doesburg partent pour Paris et s'installent au 51 rue du Moulin Vert. Ils entrent en contact avec les compositeurs Arthur Honegger et George Antheil.

Mai-septembre : La session du Groupe de Novembre à la Grande exposition d'art de Berlin montre des œuvres de Van Doesburg, Vilmos Huszár, Gerrit Rietveld, César Domela, Egon Engelien, Max Burchartz, Walter Dexel, Werner Graeff, Peter Röhl et d'autres. El Lissitzky présente son *Prounen Raum* (« Espace Proun »).

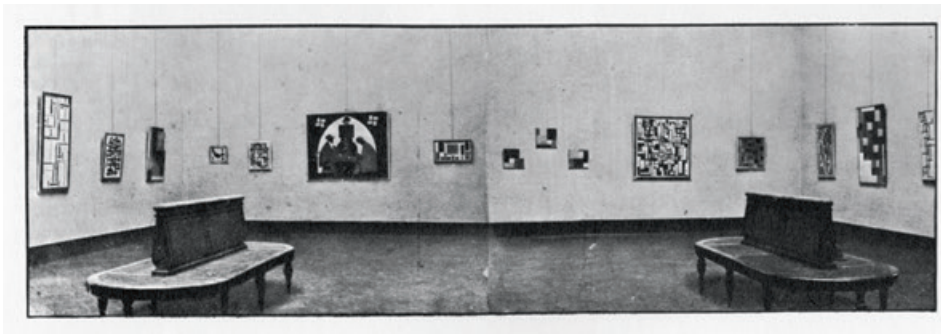
7 juillet : Theo et Nelly van Doesburg assistent à la Soirée dada « Cœur à barbe », organisée au théâtre Michel à Paris par Tristan Tzara. La manifestation se termine par une brouille entre André Breton et Tristan Tzara.



11



12



13

Août-septembre : Grande exposition Bauhaus à Weimar.

Octobre-novembre : Exposition d'architecture De Stijl à la galerie L'Effort Moderne, de Léonce Rosenberg, à Paris. Van Doesburg et Cornelis van Eesteren présentent le dessin et les modèles de la Maison particulière. On peut aussi voir des œuvres de Vilmos Huszár, Willem Van Leusden, J. J. P. Oud, Gerrit Rietveld, Jan Wils et Ludwig Mies van der Rohe. Impressionné, le vicomte Charles de Noailles commande à la mi-1924 un décor mural à Theo van Doesburg pour une pièce de sa villa d'été de Hyères, construite par Robert Mallet-Stevens.

Décembre 1923-Janvier 1924 : Exposition individuelle Van Doesburg au Landesmuseum de Weimar.

1924 Van Doesburg et Van Eesteren publient un nouveau manifeste de De Stijl, « Vers une construction collective », qui selon la signature, a été écrit l'année précédente à Paris (*De Stijl* 6, nrs. 6/7).

De Stijl (6, nr. 8) fait paraître la liste de ses échanges artistiques et littéraires avec 75 revues d'avant-garde publiées dans les pays suivants : Allemagne, Argentine, Autriche, Belgique, France, Grande-Bretagne, Hollande, Hongrie, Italie, Japon, Lettonie, Pologne, Roumanie, Suisse, Tchécoslovaquie et USA.

Le *Bulletin de l'Effort moderne* (1924-1927) est publié par Léonce Rosenberg à Paris.

Gerrit Rietveld et Truus Schröder-Schröder dessinent et construisent ensemble la maison Schröder à Utrecht, première habitation construite selon les principes de De Stijl.

Frederick Kiesler organise et conçoit l'*Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* à Vienne.

César Domela rencontre Van Doesburg et Mondrian et devient membre de De Stijl.

Février : Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp et Mart Stam accueillent El Lissitzky à Zurich. Celui-ci entame un long séjour en sanatorium à Davos pour y soigner sa tuberculose.

Mieczysław Szczuka et Teresa Zarnower lancent à Varsovie le journal *Blok* (1924-1926). Artuš Cerník édite *Pasmo* à Brno (1924-1926).

Printemps : Theo van Doesburg organise une exposition hébergée par l'École spéciale d'architecture, sur le boulevard Raspail à Paris, avec des projets architecturaux de lui-même, de Gerrit Rietveld et de Cornelis van Eesteren. À la même époque, des copies de ces projets sont montrées dans une rétrospective au musée de Weimar. L'exposition parisienne amène l'éditeur Albert Morancé à réaliser l'année suivante un numéro spécial de *L'Architecture vivante* (3, nr. 9, 1925), présentant un compte rendu de ce qui a été fait depuis 1915. Les articles ont été écrits par Jean Badovici, Piet Mondrian et Theo van Doesburg, et le journal est accueilli avec enthousiasme



14



15

par des architectes et des peintres progressistes à Paris.

Avril : Exposition individuelle de Van Doesburg à la Kestner-Gesellschaft d'Hanovre.

Mai : Exposition du Groupe K à la Kestner-Gesellschaft d'Hanovre, avec entre autres Hans Nitzschke et Friedrich Vordemberge-Gildewart.

Août : Après un différend avec Van Doesburg au sujet de son introduction de diagonales dans la peinture, Mondrian publie ses dernières contributions dans *De Stijl* (6, nrs. 6/7).

Octobre : Van Doesburg donne des conférences à Vienne et à Prague.

Kurt Schwitters se joint à une exposition de la Kestner-Gesellschaft d'Hanovre avec Hans Arp et Alexej von Jawlensky.

Décembre : Le Bauhaus de Weimar ferme pour des raisons économiques et politiques.

1925 Piet Mondrian publie à Munich *Neue Gestaltung : Neoplastizismus Nieuwe Beelding* dans la série Bauhausbücher (nr. 5).

Van Doesburg publie avec Kurt Schwitters et Käte Steinitz un livre pour enfants, *Die Scheuche. Märchen* (« L'épouvantail. Un conte ») à Hanovre.

Les *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst* (« Principes du nouvel art plastique ») de Van Doesburg sont publiés dans la collection Bauhaus à Munich (nr. 6).

Janvier : Nelly van Doesburg donne un concert à la galerie Der Quader, à Hanovre.

Février : Soirée récital commune de Kurt Schwitters et de Nelly van Doesburg à Postdam, où il interprète pour la première fois la Ursonate.

Mars-avril : L'œuvre de Van Doesburg est montrée dans une exposition collective à la Little Review Gallery de New York.

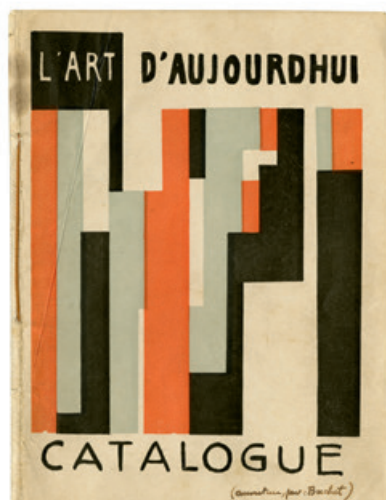
1^{er} mars : Theo van Doesburg expose à la galerie Der Quader, Hanovre.

Mai : Le Groupe de Novembre organise à Berlin une matinée cinématographique, *Der Absolute Film : sechs Kurzfilme* avec des œuvres de Walter Ruttmann, Hans Richter, Ludwig Hirschfeld Mack, Viking Eggeling, René Clair, Fernand Léger et Dudley Murphy.

Juillet : Theo van Doesburg et László Moholy-Nagy visitent ensemble l'*Exposition internationale d'Arts décoratifs et industriels modernes* à Paris, qui a rejeté un pavillon de De Stijl. Van Doesburg et d'autres représentants de l'avant-garde européenne cosignent l'« Appel de protestation contre le refus de la participation du groupe "De Stijl" à l'Exposition des Arts décoratifs (Section des Pays-Bas) » (*De Stijl* 6, nrs. 10/11).

Octobre : L'école Bauhaus rouvre à Dessau.

Décembre : De Stijl et les artistes allemands livrent une importante contri-



16



17

bution à l'exposition collective *L'Art d'aujourd'hui*, première exposition internationale d'art d'avant-garde organisée à Paris depuis la fin de la guerre.

1926 Mars : De Stijl participe à la deuxième exposition annuelle à Nancy (Galeries Poirel).

Juillet : Deux fragments de manifeste sur l'élémentarisme sont publiés dans *De Stijl*, signés depuis Rome en juillet (*De Stijl 7*, nrs. 75/76) et depuis Paris en décembre (*De Stijl 7*, nr. 78).

Vacances en Italie, où Van Doesburg rencontre Filippo Tommaso Marinetti, Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi, Giacomo Balla et Ruggero Vasari.

Septembre : Van Doesburg, Hans Arp et Sophie Taeuber-Arp entament une collaboration concernant la rénovation intérieure du café de l'Aubette à Strasbourg.

1927 Van Doesburg prépare une édition spéciale « dixième anniversaire » de *De Stijl*,

célébrant les réalisations du groupe au cours de la décennie précédente.

Le rénovation architecturale se poursuit à l'Aubette avec Hans Arp et Sophie Taeuber-Arp. Toujours à Strasbourg, Van Doesburg entreprend la reconstruction de la maison Meyer.

El Lisztizky conçoit pour ce qui s'appelle alors Provinzialmuseum d'Hanovre le Kabinett der Abstrakte, où figure une œuvre de Van Doesburg.

Eugene Jolas fonde à Paris le journal littéraire *Transition* (1927-1938). Sidney Hunt publie à Londres la revue *Ray. Art Miscellany* (1927), dont le deuxième numéro contient un article de Van Doesburg, « The Progress of the Modern Movement in Holland ».

Mai-juin : Van Doesburg participe à l'exposition *Neue Reklame* à la Société des artistes à Iéna.

Kurt Schwitters fonde le Ring neuer Werbegestalter (« Cercle des nouveaux

dessinateurs publicitaires ») avec César Domela, László Moholy-Nagy et Friedrich Vordemberge-Gildewart et en devient le président. Willi Baumeister, Walter Dexel, Max Burchartz et d'autres en font également partie.

1928 Février : L'Aubette est inaugurée à Strasbourg. Le dernier numéro de *De Stijl* (87/89) lui est entièrement consacré.

Juin : Le Corbusier, Gerrit Rietveld, Sigfried Giedion, Mart Stam, Alberto Sartoris et Hannes Meyer, Victor Bourgeois et d'autres cosignent lors de la réunion fondatrice du CIAM (Congrès international d'architecture moderne), dans la localité suisse de La Sarraz, la déclaration éponyme.

1929 En collaboration avec l'architecte Abraham Elzas, Van Doesburg dessine et construit sa maison-atelier de Meudon, qui est terminée l'année suivante.

Mai-juin : L'exposition internationale *Film und Foto* se déroule à l'Interimtheaterplatz de Stuttgart, avec des



18



20



19

œuvres de László Moholy-Nagy et Sigfried Giedon dans la même pièce.

Août : Magdebourg accueille la *Sonderchau Neue Typographie* (« Exposition spéciale nouvelle typographie »), organisée par le Cercle des nouveaux dessinateurs publicitaires, on y trouve des œuvres de Willi Baumeister, Max Burchartz, Walter Dexel, César Domela, Hannes Meyer, Paul Schuitema, Kurt Schwitters, Jan Tschichold, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Walmar Shwab et d'artistes invités comme Theo van Doesburg, Herbert Bayer, John Heartfield, Lajos Kassák, László Moholy-Nagy.

Nelly van Doesburg organise au Stedelijk Museum d'Amsterdam (octobre-novembre) et à l'atelier Pulchri de La Haye (décembre-janvier) les *Expositions sélectes d'art contemporain*, réunissant des œuvres de Van Doesburg, Cupera (Nelly van Doesburg), Hans Arp, Marcelle Cahn, Massimo Campigli, Serge Charchoune, Pierre Daura, Serge Férat, Ernest Engel-Pak, Otto Freundlich, Luis Fernández, Joaquín

Torres-García, Jean Crotti, František Kupka, Joan Miró, Piet Mondrian, Vicente do Rego Monteiro, Pablo Picasso, Gino Severini, Léopold Survage, Léon Tutundjian, Walmar Shwab, Jacques Villon, Hannah Kosnick-Kloss et Francisco de Asis Planas Doria.

Octobre-novembre : Van Doesburg participe à l'*Abstrakte und Surrealistische Malerei und Plastik* à la Kunsthau de Zurich.

Otto Carlund, Auguste Herbin, Léon Tutundjian et Theo van Doesburg exposent au premier Salon des Sur-indépendants, Paris.

Van Doesburg participe à l'Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero, Galerías Dalmau, Barcelone.

Décembre : Rencontre au Café Le Zeyer à Paris de Van Doesburg, Otto Carlund, Luis Fernández, Jean Hélión, Antoine Pevsner, Walmar Shwab et Léon Tutundjian, qui résultera en la formation du collectif l'Art Concret.

1930 Mars : Michel Seuphor et Joaquín Torres-García fondent à Paris l'association et la revue *Cercle et Carré*.

Avril : Fondation du collectif Art Concret à Paris, dont les membres (Van Doesburg, Otto Carlund, Jean Hélión, Léon Tutundjian et Walmar Shwab) publient le premier et unique numéro de la revue *Art Concret*, avec en première page le manifeste « Base de la peinture concrète ». Le nom de Shwab n'apparaît pas sous ce manifeste, au contraire de celui de Marcel Wantz, un typographe qui a également été peintre pendant une très brève période.

Avril-mai : Première et unique exposition de Cercle et Carré à la Galerie 23 à Paris.

Van Doesburg donne des conférences sur l'architecture à Madrid et à Barcelone.

Août : Otto Carlund (cofondateur du collectif Art Concret) organise à Stockholm l'*Internationell Utställning av Post-kubistisk Konst* (« Exposition



21



22

internationale d'art post-cubiste »), avec une sélection similaire à celle de l'ESAC, mais incluant des artistes d'avant-garde suédois.

Octobre-novembre : Les œuvres de Van Doesburg sont également montrées à l'exposition *Production Paris 1930. Werke der Malerei und Plastik* (1930) et au Kunstsalon Wolfsberg de Zurich, organisé par Hans Arp et Sigfried Giedion.

Van Doesburg et Nelly assistent à une performance avec les marionnettes en fil de fer au cirque Calder à Paris.

1931 Février : Le collectif Abstraction-Création est formé à Paris, avec Auguste Herbin comme président, Van Doesburg comme vice-président et Jean Hélion comme trésorier. Hans Arp, Léon Tutundjian, Albert Gleizes, František Kupka et Georges Valmier sont membres du comité.

7 mars : Theo van Doesburg meurt d'un arrêt cardiaque faisant suite à une crise d'asthme à Davos, Suisse.

Juin : 1940. Première exposition à la galerie de la Renaissance à Paris, organisée par Auguste Herbin, montre des œuvres de la plupart des artistes non figuratifs y compris Van Doesburg.

Afin de créer une collection d'art d'avant-garde pour la classe prolétarienne à Łódź, les artistes Henryk Stazewski, Wladyslaw Strzeminski et les poètes Jan Brzekowski et Julian Przybos réunissent des contributions parmi les artistes internationaux vivant à Paris et en Pologne. La collection comprend notamment des œuvres d'artistes comme Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Theo van Doesburg et George Vantongerloo, Mondrian, Prampolini et Max Ernst.

1932 Janvier : Un numéro spécial de *De Stijl* est consacré à la vie et à l'œuvre de Van Doesburg.

Janvier-février : Une sélection de 59 œuvres est présentée à 1940. *Deuxième exposition. Rétrospective Van Doesburg*, au Parc des expositions, Porte de Versailles à Paris.

ILLUSTRATIONS CHRONOLOGIE

1. Theo van Doesburg au moment de sa mobilisation (d'août 1914 à février 1916).
2. Lena Milius et Theo van Doesburg dans un atelier à Kort Galgewater à Leyde, avril 1917.
3. La publication *Klassiek-Barok-Modern*, 1920. Collection Gilles Gheerbrant
4. Theo et Nelly van Doesburg avec Harry Scheibe dans l'atelier de Van Doesburg Am Schanzengraben à Weimar, 1922. RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis.
5. Carte postale du bâtiment du Bauhaus, envoyée à Antony Kok par Theo van Doesburg, 12 septembre 1921. RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis.
6. Revue *Veshch, Gegenstand, Objekt*, nr. 1/2, mars-avril 1922, mise en page par El Lissitzky et Ilia Ehrenberg.
7. Cliché pris lors de la réunion des constructivistes et des dadaïstes à Düsseldorf, mai 1922.
8. Congrès constructivisme-dadaïsme à Weimar, septembre 1922. RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis.
9. Brochure *Wat is Dada?* (tournée Dada dans les Pays-Bas 10 janvier-14 février 1923), La Haye, 1923. Centraal Museum Utrecht.
10. Cornelis van Eesteren et Theo van Doesburg travaillent sur la maquette de la Maison particulière dans l'atelier de Van Doesburg, rue du Moulin Vert à Paris, 1923.
11. Exposition d'architecture De Stijl à la galerie L'Effort Moderne, de Léonce Rosenberg, à Paris, 1923.
12. Vue de l'exposition individuelle consacrée à Theo van Doesburg au Landesmuseum, Weimar, 1923. Instituut Collectie Nederland.
13. Theo van Doesburg. Exposition à Weimar, 1923. Cliché tiré de la revue *De Stijl* 6 (1924) nr. 6/7.
14. Revue *L'Architecture Vivante*, fascicule spécial consacré aux architectes du groupe De Stijl en Hollande, éditions Albert Morancé, 1927. Coll. privée.
15. Atelier d'Hans Nitschke à Hanovre, 1925. De gauche à droite: Kurt Schwitters, Hans Nitschke, Käte Steinitz, Nelly van Doesburg, Friedrich Vordemberge-Gildewart et Theo van Doesburg.
16. *L'Art d'aujourd'hui*, catalogue de l'exposition, 1925. Coll. privée.
17. Theo van Doesburg, Sophie Taeuber-Arp et Jean Arp, Place Kléber, en face du complexe de l'Aubette à Strasbourg, printemps 1927.
18. Theo van Doesburg à Meudon.
19. Membres du groupe Art Concret dans l'atelier de Tutundjian à Paris, 1930. De gauche à droite debout: Jean Hélion, un inconnu, Mme Tutundjian, Otto Carlsund. Assis: amie de Jean Hélion, Theo et Nelly van Doesburg, Marcel Wantz. Leon Tutundjian a pris la photo. RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis
20. Revue *Cercle et Carré*, nrs 1/2/3, 1930.
- 21, 22. Revue *De Stijl*, dernier numéro, consacré à Theo van Doesburg, 1932.



« La Bataille pour un nouveau style »

Cette sélection d'extraits tirés du texte « De strijd om de Nieuwe Stijl » ont d'abord été publiés sous le titre « Der Kampf um den neuen Stil » publiés au cours de huit numéros de janvier à août 1929 dans *Neue Schweizer Rundschau*. Ils nous livrent la vision que Van Doesburg avait de sa propre action.

1916

La majeure partie de l'art moderne ayant sombré dans la décadence extrême (néo-classicisme, surréalisme, néo-fauvisme, etc.), il m'est assez difficile de me rappeler la situation d'ensemble de l'activité créative vers 1916.

À une époque où le monde entier ou presque était en guerre, et peut-être justement à cause de cela, toute l'Europe était gagnée par une atmosphère favorable à une action créative collective, héroïque.

Nous vivions tous dans un esprit de gestation. Même si dans les Pays-Bas neutres, il n'y avait pas la guerre, celle-ci nous affectait et créait une tension – d'une nature intellectuelle ; aucun endroit n'était plus propice au rassemblement de forces novatrices. La guerre qui faisait rage si près de nos frontières avait ramené à la maison de nombreux artistes ayant travaillé à l'étranger. Les peintres Piet Mondrian, Petrus Alma, Conrad Kickert, le compositeur Jacob van Domselaer et bien d'autres qui avaient des ateliers ou des maisons à Paris, étaient rentrés *nolens volens* dans leur pays natal pour y poursuivre leur travail créatif en contact étroit avec la petite colonie d'artistes de Laren (Hollande du Nord). L'architecte R. van 't Hoff était revenu d'Amérique où il avait travaillé dans l'atelier de Wright ; d'autres étaient rentrés d'Allemagne ou d'Italie.

[...]

1917

La vie artistique publique n'avait jamais été aussi animée chez nous qu'elle ne l'était aux alentours de 1917.

Dans presque chaque ville, des groupes d'artistes luttèrent : à Amsterdam Het Signaal, dirigé par le cubiste français Le Fauconnier, De Hollandsche Kunstkring dirigé par Conrad Kickert, et De Onafhankelijken. À Rotterdam, De Branding sévissait sous la direction de Laurens van Kuik, le sensitiviste ; à La Haye, Erich Wichmann et moi avons fondé De Anderen comme lieu de rencontre, et à Leyde, j'avais lancé avec l'architecte Oud le groupe Sphinx.

[...]

Nous faisons aussi notre propagande de façon plus pacifique. Presque tous les représentants d'un courant particulier donnaient des conférences, même dans les plus petits villages (entre 1914 et 1920, par exemple, j'ai donné 60 exposés publics en Hollande et en Belgique pour défendre le nouvel art, mais là aussi les gens en venaient souvent aux mains). Les nouvelles idées artistiques étaient ainsi propagées jusque dans les plus petits coins de Hollande, et on encourageait vivement leur mise en œuvre pratique.

[...]

Tout le monde était d'accord pour dire que la lutte était dirigée contre le baroque sous ses formes les plus diverses. Nous voulions détruire l'image du baroque, le morphoplasticisme, la courbe, parce qu'elle était incapable d'exprimer le nouvel esprit de notre époque et de donner forme à l'idée d'une nouvelle culture intellectuelle, virile.

Le critère de la justesse d'une œuvre d'art était : l'aspiration au Nouveau.

Nous voulions remplacer le *monde brun* par un *monde blanc*. Ces deux concepts de couleur couvraient toute la profonde différence entre l'Ancien et le Nouveau.

[...]

Vers 1917, il n'était cependant pas encore question de construction collective même si certains peintres tentaient en collaboration avec des architectes (Van der Leek avec Berlage, moi-même avec Oud, etc.), de faire passer leurs idées sur la peinture de la toile à l'espace tridimensionnel dans un rapport logique avec l'architecture. Le principe d'une idée stylistique universelle se trouvait déjà en germe dans la tentative de forger un lien organique entre architecture et peinture. À l'heure où les artistes les plus radicaux travaillant en Hollande se coupaient de la vie artistique publique, une idée avait jailli, à savoir le recours à un organe pour combattre l'individualisme, faire la clarté au sujet du travail commun et assembler toutes les forces créatives qui avaient accepté les conséquences du Nouveau dans leur domaine. C'est ce besoin collectif de clarification, de certitude et de logique dans les nouvelles conceptions artistiques qui m'a conduit à fonder la revue *De Stijl*.

[...]

1918

1^{er} manifeste de la revue d'art *De Stijl*. 1918

1 Il y a deux connaissances des temps : une ancienne et une nouvelle.

L'ancienne se dirige vers l'individualisme. La nouvelle se dirige vers l'universel.

Le débat de l'individualisme contre l'universel se révèle autant dans la guerre du monde que dans l'art de notre époque.

2 La guerre détruit l'ancien monde avec son contenu: la domination individuelle à tous points de vue.

3 L'art nouveau a mis au jour ce que contient la nouvelle connaissance des temps: proportions égales de l'universel et de l'individuel.

4 La nouvelle connaissance des temps est prête à se réaliser dans tout, même dans la vie extérieure.

5 Les traditions, les dogmes et les prérogatives de l'individualisme (le naturel) s'opposent à cette réalisation.

6 Le but est de faire appel à tous ceux qui croient dans la réforme de l'art et de la culture pour annihiler tout ce qui empêche le développement, comme ces collaborateurs l'ont fait dans le nouvel art plastique en supprimant la forme naturelle qui contrarie l'expression propre de l'art, la conséquence la plus haute de chaque connaissance artistique.

7 Les artistes d'aujourd'hui ont pris part à la guerre du monde dans le domaine spirituel, poussés par une même connaissance contre les prérogatives de l'individualisme et le caprice. Ils sympathisent avec tous ceux qui combattent spirituellement ou matériellement pour la formation d'une unité internationale dans la Vie, l'Art, la Culture.

8 L'organe *De Stijl*, fondé dans ce but, fait tous ses efforts pour placer la nouvelle idée de la vie dans la lumière. L'assistance de tous est possible:

I. Comme preuve d'assentiment, par l'envoi de votre nom, adresse, profession à la rédaction.

II. Contributions (critiques, philosophiques, architecturales, scientifiques, littéraires, musicales etc., ainsi que reproductions augmentatives) pour le journal mensuel *De Stijl*.

III. Traduction dans toute les langues et publication des idées données dans *De Stijl*.

Souscription des collaborateurs:

Theo van Doesburg, Rob. van 't Hoff,

Vilmos Huszár, Antony Kok, Piet Mondrian,

G. Vantongerloo, Jan Wils.

1919

Rien n'était plus important à nos yeux que de vérifier nos idées et notre travail en les comparant à ceux d'artistes d'autres pays. *Valori Plastici* a été le premier journal étranger à traiter en détail de nos tentatives d'innovation et à publier une série d'articles sur les aspirations de De Stijl afin de mieux les faire comprendre. La publication du Manifeste de novembre a convaincu les Italiens que nous étions sérieux dans notre combat pour un nouveau style. En réaction à notre manifeste, les éditeurs ont publié un article mettant en avant l'importance culturelle de De Stijl.

[...]

Néoplasticisme et production

Avant que les principes de De Stijl ne soient généralisés et repris par les architectes et les décorateurs, avant même qu'il y ait une école Stijl, toutes les idées secondaires étaient concentrées en un grand concept. Nous utilisons le mot *beelding* dans le sens de capacité créatrice pour désigner le concept fondamental.

Dans notre nouvelle terminologie, le mot avait toutefois une signification *fondamentalement* différente. Nous le percevions d'une autre façon ; pour nous, il signifiait quelque chose de supra-rationnel, d'a-logique, d'inexplicable ; la profondeur remontant à la surface, l'équilibre entre intérieur et extérieur, les résultats de notre combat créatif avec nous-mêmes.

Nous avons développé une nouvelle terminologie dans laquelle nous exprimions l'idée collective, ressort de l'action conjointe. Toutes les formes d'art, qu'elles soient acoustiques ou optiques, littéraires ou architectoniques étaient enracinées dans un seul et même terme : plasticisme. L'initiative créative-intellectuelle de l'individu était pour nous l'essentiel, et donc, une distinction claire devait être établie entre elle et la *production matérielle*. Chaque œuvre d'art était conçue comme une nouvelle invention intellectuelle, diamétralement opposée à l'objet fabriqué, au produit.

Ce n'est que plus tard, quand nos idées ont été traduites dans d'autres langues (vers 1921), que les gens

ont commencé à confondre les deux notions fondamentalement différentes de nouveau *plasticisme* (intellectuel) et de nouvelle *production* moderne (mécanique, standardisée).

Cette confusion, aujourd'hui particulièrement courante en Allemagne, était impossible au départ par le seul fait que l'ensemble de notre idéologie avait précédé notre travail créatif, avant même qu'il ne soit question d'un mouvement Stijl.

Dans plusieurs articles de journaux publiés par l'auteur à partir de 1912 (*Eenheid, De Avondpost, Nieuwe Amsterdammer*, etc.), celui-ci a décrit la base d'un nouveau style, tant dans ses principes que dans son apparence extérieure.

La nécessité de la ligne droite et de la forme rectangulaire comme moyen d'exprimer l'art et l'architecture du futur avait par exemple été établie.

[...]

L'art verbal

Après de nombreux efforts fournis pour combattre les préjugés et la convention et dans plusieurs œuvres de jeunesse dont seuls des fragments ont été publiés, le poète Bonset est parvenu à renouveler le langage en l'utilisant comme instrument plutôt que comme concept, de façon purement créative, plutôt que mythique.

Bien que les premières tentatives pour faire de l'art purement verbal aient effectivement eu lieu très tôt, vers 1909, en Italie et en France, elles différaient fondamentalement de la poésie de Bonset et de Kok, pour qui il ne s'agissait pas tant de lyrisme que de la formation d'un langage poétique élémentaire *par le biais du contraste*. Le mot se voit ainsi dépouillé de toute tendance conventionnelle (mythique, descriptive, symbolique, etc.). Il est perçu d'une façon totalement neuve, comme *énergie*, comme élément structurel direct. Le but n'était ni le mythe ni la parabole, ni l'anecdote ni le symbole, mais un plasticisme verbal *univoque*. Nous avons sorti notre manifeste littéraire en 1920, année de la parution des *X-Beelden* dans *De Stijl*.

[...]

On peut penser ce que l'on veut au sujet du dadaïsme, né en 1918 [n.d.e. il s'agit d'une erreur de VD, 1916 est la date correcte] en Suisse (Zurich); selon nous, c'était simplement une réaction contre la période constructive, mécanique que nous vivons actuellement. Les dadaïstes voulaient percer la surface métallique de l'époque, l'anéantir, mais ils ont manqué de force et ils ont fui le présent pour le passé, se réfugiant dans le romantisme et le lyrisme. Le mouvement dada a néanmoins fourni à la poésie de nouvelles impulsions. Car à partir du chaos des vestiges de l'ancien monde, le dadaïsme a créé avec le mot un nouveau monde imaginaire, de pure poésie.

Ce n'est pas non plus un hasard si les deux tendances diamétralement opposées, néoplasticisme et dadaïsme (aujourd'hui surréalisme), avaient comme commun dénominateur l'art verbal créatif. Cela explique aussi pourquoi, malgré l'opposition violente de beaucoup de leurs collègues, les leaders de De Stijl ont sympathisé avec Dada et déclaré publiquement cette sympathie.

En effet, dans notre pôle opposé aussi, le revirement du monde été très fortement ressenti, créant une atmosphère propice à un nouveau langage intellectuel pour une poésie apte à interpréter par le mot la nouvelle teneur du monde.

[...]

1921-1923

Plusieurs architectes et historiens sont venus en Hollande pour en savoir plus sur l'activité collective de notre groupe. Beaucoup ne connaissaient cette nouvelle Hollande que par De Stijl, l'organe responsable de ce changement de mentalité.

Au cours de cette même période, les initiateurs du mouvement ont été invités dans d'autres pays. Des étudiants et de jeunes artistes ont organisé des conférences pour nous en Belgique (Anvers, Bruxelles, Gand, Bruges etc.); notre première apparition active en Allemagne (à l'instigation de Viking Eggeling et Hans Richter d'abord, puis, plus tard, de l'architecte

Adolf Mayer et des jeunes artistes de Weimar) a eu lieu en 1921. C'est là que la participation a été la plus forte, la plus positive. D'Allemagne, où le Bauhaus avait été fondé en 1919 à Weimar sous la direction de Walter Gropius, nous avons reçu des messages prometteurs et c'est dans ce pays qu'il nous a paru possible d'intensifier notre propagande en contact étroit avec nos collègues allemands.

[...]

Venue de la plate et paisible campagne néerlandaise, l'œuvre de De Stijl doit leur avoir semblé très étrange. Néanmoins, ces idées innovantes avaient déjà franchi le seuil de Bauhaus à Weimar. Non seulement ces principes étaient diffusés par notre revue, mais ils étaient également mis en pratique dans l'école. Les dites *compositions de cubes* réalisées par les élèves d'ltten étaient empruntées aux sculptures de Vantongerloo. Les compositions noir et blanc de Mondrian et les peintures de Van der Leek et de l'auteur ont été utilisées comme patrons pour des broderies et des tapisseries. Cette application décorative contenait déjà les germes de l'actuel Bauhaus-baroque [...].

1923-1924

C'est à l'initiative de Léonce Rosenberg que le groupe De Stijl s'est lancé en 1923 dans une campagne de propagande active à Paris. Rosenberg a mis en perspective des possibilités de réalisation de projets; à la première exposition, qui a eu lieu en novembre et décembre 1923 à la galerie L'Effort Moderne, on pouvait voir, outre des œuvres déjà réalisées, de nombreux nouveaux projets. Cette exposition, qui a inspiré de jeunes architectes parisiens (Mallet-Stevens, Le Corbusier, Guévrékian, Lurçat et d'autres), a également été un moment charnière pour De Stijl. Au lieu de répéter ce que nous savions déjà, nous voulions élever l'architecture et la peinture à des hauteurs insoupçonnées jusque-là, cela, dans la plus grande cohésion interne possible.

[...]

Vers une construction collective

(Manifeste IV de De Stijl)

- 1 En travaillant collectivement, nous avons examiné l'architecture comme unité créée à partir de tous les arts (industrie, technique, etc.) et nous avons trouvé que le résultat donnera un style nouveau.
- 2 Nous avons examiné *les lois de l'espace* et leurs variations infinies (c'est-à-dire les contrastes d'espaces, les dissonances d'espace, les compléments d'espace, etc.) et nous avons trouvé que toutes ces variations de l'espace sont à gouverner comme une unité équilibrée.
- 3 Nous avons examiné *les lois de la couleur* dans l'espace et dans la durée et nous avons trouvé que les rapports équilibrés de ces éléments donnent une plastique nouvelle et positive.
- 4 Nous avons examiné le rapport entre l'espace et le temps et nous avons trouvé que l'apparition plastique de ces deux éléments par la couleur donne une nouvelle dimension.
- 5 Nous avons examiné les rapports respectifs de la proportion, de l'espace, du temps et des matériaux et nous avons trouvé pour seule méthode possible de les construire comme unité.
- 6 Nous avons, en rompant avec la fermeture (les murs) supprimé la dualité entre l'intérieur et l'extérieur.
- 7 Nous avons donné la vraie place à la peinture dans l'architecture et nous déclarons que la peinture, séparée de la construction architecturale (càd. le tableau) n'a aucune raison d'être.
- 8 L'époque de la destruction est totalement finie. Une nouvelle époque commence aujourd'hui : celle de la *Construction*.

Paris, 1923.

Theo van Doesburg

C. van Eesteren

G. Rietveld

1926-1929

Je suis fermement convaincu que les principes de De Stijl auront un effet durable sur la culture. Il n'est déjà plus possible à ce jour de dresser l'inventaire chronologique de tous les fruits de notre réforme depuis 1916. Chaque nouvelle réalisation est d'une certaine façon liée aux idées de De Stijl. Les jeunes artistes italiens, espagnols, russes et japonais ont rejoint nos rangs. Dans les écoles techniques, d'arts appliqués et d'architecture, les élèves demandent à être informés au sujet de notre mouvement. Les universités officielles nous invitent à donner des cours sur notre nouvelle esthétique. Nous sommes à mi-chemin de la victoire et nous restons sains et vigoureux.

Les dernières années ont été prioritairement consacrées au travail pratique. De 1926 à 1928, l'auteur a, en collaboration avec Hans Arp, transformé l'Aubette, un bâtiment public du centre de Strasbourg, principalement dans l'esprit du néoplasticisme et de l'élémentarisme.

[...]

La base scientifique (par Lorentz, Minkovsky, Hinton, Einstein) de la continuité temps-espace ayant réduit à néant la conception généralement occulte, magique, que les gens en avaient, il est à présent temps d'introduire la notion de quatrième dimension dans les arts plastiques. Le premier à s'y essayer, du moins théoriquement, a été le peintre Gino Severini (*De Stijl* 1, *La Peinture d'avant-garde*). George Antheil dans le domaine musical, Mondrian, Doesburg, Eesteren et Rietveld dans la peinture et l'architecture, Kiesler dans le théâtre : tous ont créé grâce à une nouvelle orientation de nouvelles possibilités pour le plasticisme.

La fonction de l'œuvre d'art

Pas plus que les objets, la peinture n'a de fonction en soi, mais uniquement une relation déterminée avec son propriétaire. La peinture est faite pour être regardée, mais que voit-on ? Uniquement un équilibre exprimé dans l'art. Non pas un équilibre acrobatique ou

mécanique, mais une harmonie résultant d'une adéquation de moyens d'expression contrastants. Exiger cette nouvelle harmonie, éveiller une nouvelle dimension dans l'esprit du propriétaire, telle est la fonction de l'œuvre d'art. Quelle est la forme répondant à cette fonction ? Aucune, car la peinture a sa propre forme, et le moyen plastique utilisé est la couleur, et la couleur est *informe*.

Les formes que les objets possèdent suivant leur fonction ne sont que l'expression d'une fonction physico-matérielle. Il y a toutefois aussi des fonctions a-physiques, c'est-à-dire des fonctions *intellectuelles* ; c'est précisément cela qui est le plus utile à l'homme.

La conquête du nouveau territoire du temps et de l'espace élargit les possibilités pour les arts plastiques et, de ce fait, la fonction de l'art.

Conformément à cela, une nouvelle optique (synoptique) a vu le jour, non seulement pour les arts visuels, mais aussi pour la poésie. La perception synoptique permet d'expérimenter comme une unité l'espace-temps et des impressions de nature plastique et phonétique.

Theo van Doesburg

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Baljeu 1974

Joost Baljeu, *Theo van Doesburg*, Londres, 1974.

Beckett 1979

Jane Beckett, "Dada, Van Doesburg and De Stijl", in *Journal of European Studies* 9 (1979) nr. 33/34, pp. 1-25.

Berg 2002

Hubert van den Berg, *The Import of Nothing: How Dada Came, Saw and Vanished in the Low Countries (1915-1929)*, coll. Crisis and the Arts, vol. 7, New Haven et Londres, 2002.

Berg/Buelens 2014

Hubert van den Berg et Geert Buelens, *Dan dada doe uw werk! Avant-gardistische poëzie uit de Lage Landen*, Nimègue, 2014.

Blotkamp 1986

Carel Blotkamp (dir.), *De Stijl: The Formative Years, 1917-1922*, Cambridge MA et Londres, 1986.

Blotkamp 1996

Carel Blotkamp (dir.), *De vervoljaren van De Stijl 1922-1932*, Amsterdam, 1996.

Boef/Faassen 1995

August Hans den Boef et Sjoerd van Faassen, "Een vriendschap van concurrenten", in *Bzzletin* 24 (1995) nr. 229, pp. 38-52.

Boef/Faassen 1999

August Hans den Boef et Sjoerd van Faassen, *Dada Den Haag: van Haagsche Kunstkring tot Haagsche Tramwegmaatschappij: de Dada-veldtocht van Theo van Doesburg en Kurt Schwitters begon in 1923 in Den Haag*, La Haye, 1999.

Boef/Faassen 2013

August Hans den Boef et Sjoerd van Faassen, *Van De Stijl en Het Overzicht tot De Driehoek. Belgisch-Nederlandse netwerken in het modernistische interbellum*, Anvers et Apeldoorn 2013.

Bois 1991

Yve-Alain Bois, "The De Stijl Idea" in *Painting as Model*, The MIT Press, Cambridge MA et Londres, 1991, pp. 101-122.

Doig 1986

Allan Doig, *Theo van Doesburg: Painting into Architecture, Theory into Practice*, Cambridge, 1986.

Dusseldorf/Halle 1992

Bernd Finkeldey, Kai-Uwe Hemken, Maria Müller, Rainer Stommer et al., *Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft, 1922-1927, Utopien für eine europäische Kultur* (cat. exp.), Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf – Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1992.

Eliason 2000

Craig Eliason, "De conferenties van 1922: Tristan Tzara als Van Doesburgs saboteur", in *Jong Holland* 16 (2000) nr. 2, pp. 31-37.

Eliason 2002

Craig Eliason, *The Dialectic of Dada and Constructivism: Theo van Doesburg and the Dadaists, 1920-1930*, New Brunswick N.J., 2002.

Entrop 1988

Marco Entrop, "Je suis contre tout et tous": I.K. Bonset en Tristan Tzara's Dadaglobe', in *Jong Holland* 4 (1988) nr. 3, pp. 23-32.

Entrop 1992

Marco Entrop, 'Holland Dada in Italië', *Het Oog in't Zeil* 9 (1991/1992) nr. 2, janv. 1992, pp. 17-20.

Entrop 1994

Marco Entrop, « Vive l'esprit mécanique! La revue dadaïste Mécano (1922-1923) », in *Reviews, Zeitschriften, Revues* (dir. Sophie Levie), Amsterdam, Atlanta, 1994, pp. 139-167.

Gand 2013

Johan De Smet (dir.), *Modernisme. L'art abstrait belge et l'Europe* (cat. exp.), Musée des Beaux-Arts de Gand, Fonds Mercator, 2013, pp. 26-32.

Guignon et al. 2006

Emmanuel Guignon, Hans van der Werf, Marriet Willinge et al., *De Aubette of de kleur in de architectuur. Een ontwerp van Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp en Theo van Doesburg*, Rotterdam, 2006. [Édition française: *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, éditions des Musées de Strasbourg, Strasbourg, 2006.]

Hoek 2000

Els Hoek (dir.), *Theo van Doesburg: Oeuvre catalogus*, Centraal Museum Utrecht, Kröller-Müller Museum Otterlo, THOTH, Bussum, 2000.

Jaffé 1956

Hans Ludwig Cohn Jaffé, *De Stijl, 1917-1931: The Dutch Contribution to Modern Art*, Amsterdam, 1956.

Jaffé 1983

Hans Ludwig Cohn Jaffé, *Theo van Doesburg*, Amsterdam, 1983.

Joosten 1982

Joop Joosten, "Rondom Van Doesburg. De Schilder- en Beeldhouwkunst binnen het verband van De Stijl, 1915-1922", in *Tableau* 5 (1982) nr. 1, sept. oct. 1982, pp. 49-61.

Lemoine 1990

Serge Lemoine (dir.), *Theo van Doesburg. Peinture, architecture, théorie*, Philippe Sers éditeur, Paris, 1990.

Leyde/Londres 2009

Gladys C. Fabre et Doris Wintgens Hötte (dir.), *Van Doesburg and the International Avant-garde, Constructing a new World* (cat. exp.), Stedelijk Museum De Lakenhal, Leyde – Tate Modern, Londres, Tate Publishing, Londres, 2009.

Lucbert 2015

Françoise Lucbert, *Cubists and Neo-Cubists in Holland: the exhibitions of the "Section d'or" in the early 1920s*, compte-rendu de conférence au Stedelijk Museum 13 février 2015, Amsterdam, 2015.

Mansbach 1980

Steven A. Mansbach, *Visions of Totality. László Moholy-Nagy, Theo van Doesburg and El Lissitzky*, coll. Studies in the Fine Arts, Avant-garde, 6, UMI Research Press, 1980.

Minneapolis 1982

Mildred Friedman (dir.), *De Stijl: 1917-1931. Visions of Utopia* (cat. exp.), Walker Art Center, Minneapolis, Abbeville Press, New York, 1982.

Moorsel 2000

Wies van Moorsel, *De doorsnee is mij niet genoeg. Nelly van Doesburg 1899-1975*, Nimègue, 2000.

Ottevanger 2007

Alied Ottevanger, *De Stijl in Tilburg: Over de vriendschap tussen Theo van Doesburg en Antony Kok*, Amsterdam, 2007.

Overy 1991

Paul Overy, *De Stijl*, Londres, 1991.

Polano 1979

Sergio Polano, *Theo van Doesburg Scritti di arte e di architettura*, Officina edizioni, Rome, 1979.

Schippers [1974] 2000

K. Schippers, *Holland Dada*, Amsterdam, [1974] 2000.

Straaten 1983

Evert van Straaten, *Theo van Doesburg 1883-1931. Een documentatie op basis van materiaal uit de schenking Van moorsel*, 's-Gravenhage, Staatsuitgeverij, 1983.

Straaten 1988

Evert van Straaten (dir.), *Theo van Doesburg. Schilder en architect [Theo van Doesburg. Painter and Architect]*, SDU, La Haye, 1988. [Édition française: *Theo van Doesburg. Peintre et architecte*, Gallimard/Électa, Paris, 1993.]

Straaten 1994

Evert van Straaten, *Theo van Doesburg: Constructor of the New Life*, Otterlo, 1994.

Troy 1983

Nancy Troy, *The De Stijl Environment*, Cambridge MA et Londres, 1983.

Tuijn 1999

Marguerite Tuijn, "C'est donc partout la même chose". Marthe Donas verkent de Engelse kunstwereld voor Theo van Doesburg", in *Jong Holland* 15 (1999) nr. 1, pp. 32-41. [Édition française, "C'est donc partout la même chose". Marthe Donas explore le monde de l'art anglais pour Theo van Doesburg. Publication du Musée Marthes Donas, Ittre, 2015.]

Tuijn 2003

Marguerite Tuijn, *Mon cher ami... Lieber Does. Theo van Doesburg en de praktijk van de internationale avant-garde*, thèse non publiée, Université d'Amsterdam, Amsterdam, 2003.

Utrecht 2000

Sjarel Ex (dir.), *Theo van Doesburg en het Bauhaus. De invloed van De Stijl in Duitsland en Midden-Europa* (cat. exp.), Centraal Museum, Utrecht, 2000.

Valence 1990

Gladys C. Fabre (dir.), *Paris 1930, Arte Abstracto, Arte Concreto, Cercle et Carré* (cat. exp.), Ivam Centre Julio González, Valence, 1990.

Vries 1993

Jan de Vries, "Theo van Doesburg. Terug naar de natuur", in *Jong Holland* 9 (1993) nr. 3, pp. 39-44.

Welsh 1976

Robert Welsh, "Theo van Doesburg and Geometric Abstraction" in Francis Bulhof (dir.), *Nijhoff, Van Ostaijen, "De Stijl". Modernism in the Netherlands and Belgium in the First Quarter of the 20th Century*, La Haye, 1976, pp. 76-94.

White 1997

Michael White, *Theo van Doesburg, 1924-1931. Towards Concrete Art*, Essex, 1997.

White 2003

Michael White, *De Stijl and Dutch modernism*, Manchester, 2003.

Wintgens Hötte 2006

Doris Wintgens Hötte, "De stilvenarchitect en de geometricus. De relatie tussen Emil Filla en Theo van Doesburg", in *Jong Holland* 22 (2006) nr. 2, pp. 37-45.

Ce catalogue a été publié à l'occasion de l'exposition

Theo van Doesburg.

Une nouvelle expression de la vie, de l'art et de la technologie

Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (BOZAR)

26 février - 29 mai 2016

Commissaire de l'exposition : Gladys C. Fabre

Dans le cadre de la Présidence néerlandaise du Conseil de l'Union européenne



Avec le soutien du Service Public Fédéral des Affaires étrangères



KINGDOM OF BELGIUM

diplomatie.belgium.be

et de la Vlaamse Gemeenschap



Vlaanderen
verbeelding werkt

Le Palais des Beaux-Arts tient à témoigner sa reconnaissance à :

Monsieur Didier Reynders, Vice-Premier Ministre et
Ministre des Affaires étrangères et européennes de Belgique

S. E. Chris Hoornaert,
Ambassadeur de Belgique aux Pays-Bas
S. E. Henne Schuwer,
ancien Ambassadeur des Pays-Bas en Belgique
S. E. Maryem van den Heuvel,
Ambassadeur des Pays-Bas en Belgique

Ce projet s'inscrivant dans le cadre de la Présidence néerlandaise du Conseil de l'Union européenne, nous tenons à remercier Marjo van Schaik, intendante du programme Arts and Design EU2016.

Nos plus vifs remerciements vont à Madame Gladys C. Fabre, commissaire de cette exposition

Nous remercions chaleureusement les personnes et les institutions qui ont accepté de prêter leurs œuvres :

Dorothee Augel, László Baán, Thomas Bauer-Friedrich, Hendrik A. Berinson, Guus Beumer, Tobia Bezzola, Daniel Birnbaum, Bernard Blistène, Kata Bodor, Dr. Till-Holger Borchert, Maria Vittoria Marini Clarelli, Wietse Coppes, Marlies Cordia, Söke Dinkla, Sandra Divari, Michel Draguet, Florian Ebner, Charles Esche, Marcel & David Fleiss, Gilles Gheerbrant, Madame Gmurzynska, Fabrice Hergott, Petra Hesse, Dr. Edwin Jacobs, David Juda, Meta Knol, Alain Le Gaillard, Ger Luijten, Paulo Martina, Nathalie Menke, Caroline Mierop, Ellen en Jan Nieuwenhuizen Segaar, Ricardo Passoni, Pascal Pere, Estelle Pietrzyk, Roberto Polo, Beatrix Ruf, Bart Rutten, Philip Rylands, Dieter Schwarz, Guillermo Solana, Han Steenbruggen, Jaroslaw Suchan, Benno Tempel, Marie Thonnard, Barbara Tomassi, Guy Tosatto, Madelene Unneberg, Phillip Van den Bossche, Jos Vandenbreeden, Mireille Verdonck, Dr. Simone Vermaat, Doris Wintgens Hötte.

ainsi que les collectionneurs qui ont désiré conserver l'anonymat.

Nos remerciements s'adressent également à toutes celles et tous ceux qui nous offrent leur précieuse collaboration dans l'élaboration de ce projet :

Kurt De Boodt, Sophie Krebs, Neelie Kroes, Germaine Kruij, Hanne Lapiere, Brigitte Léal, Martijn Sanders, K. Schippers, Bernard Steyaert, Iwan Strauven, Alain Tarica, Marguerite Tuijn, Sofie van de Velde, Wies van Moorsel, Evert van Straaten.

En addition à cette liste, ci-dessous, d'institutions, prêteurs et auteurs du catalogue, je tiens à évoquer le souvenir de Marc Dachy, un modèle hors norme de partage du savoir, avec lequel j'avais encore des contacts à propos du dadaïsme, peu avant son décès en octobre dernier.

Je tiens aussi à exprimer ma reconnaissance à Doris Wintgens Hötte, Herbert Molderings, Jacqueline Hélicon, Caroline Guiol, David Lévy et Patrick Derom pour leur aide dans l'obtention de certains prêts, à Françoise Lucbert, Krisztina Passuth, Jean-Marie Aendekerck, Monique Teunissen-Amagat, Stéphane Boudin-Lestienne pour leurs échanges enrichissants concernant l'histoire de l'art.

Ma gratitude va également à Paul Dujardin et Sophie Lauwers pour leur confiance, ainsi qu'à toute « l'équipe » de BOZAR si motivée, efficace et patiente face à des exigences parfois difficiles à réaliser. Un grand merci donc à Ann Geeraerts, Vera Kotaji et Jurgen Persijn, mes principaux interlocuteurs pour la réalisation de l'exposition et du catalogue.

Gladys C. Fabre

LISTE DES PRÊTEURS

Allemagne

Galerie Berinson, Berlin
Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Halle (Saxe-Anhalt)
Lehmbruck Museum, Duisbourg
Museum für Angewandte Kunst (MAKK), Cologne
Museum Folkwang, Essen

Belgique

Architecture Archive – Sint-Lukasarchief, Bruxelles
Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Arts Visuels de la Cambre, Bruxelles
Collection Ellen en Jan Nieuwenhuizen Segaar, Anvers
Collection Triton Foundation, Wuustwezel
Fédération Wallonie-Bruxelles. Administration Générale de la Culture – Direction du Patrimoine culturel – Pôle Valorisation, Bruxelles
FIBAC, Edegem
Musea Brugge, Groeningemuseum, Bruges
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles
Mu.ZEE, Ostende
Roberto Polo Gallery, Bruxelles

Espagne

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

France

Centre Pompidou. Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, Paris
Cinédoc Paris Films Coop, Paris
Collection Gilles Gheerbrant, Neffies
Collection privée Atelier Domela, Paris
Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paris
Galerie 1900-2000, Paris
Musée d'Art moderne de la Ville de Paris
Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg
Musée de Grenoble
Musée des Beaux-Arts de la Ville de Reims

Hongrie

Szépművészeti Múzeum, Budapest

Italie

Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome
GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin
Peggy Guggenheim Collection, Venice (Solomon R. Guggenheim Foundation, New York), Venice

Pays-Bas

Centraal Museum, Utrecht
Gemeentemuseum Den Haag, La Haye
Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap – Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (RCE), Sector Kunstcollecties, Rijswijk
Museum De Lakenhal, Leyde
Museum Dr8888, Drachten
Het Nieuwe Instituut, Rotterdam
Van Abbemuseum, Eindhoven
Museum Belvédère – Collection Thom Mercur, Heerenveen
Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis – RKD, La Haye
Stedelijk Museum, Amsterdam

Pologne

Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź

Royaume-Uni

Collection Annelly Juda Fine Art, Londres

Suède

Eskilstuna Konstmuseum, Eskilstuna
Moderna Museet, Stockholm

Suisse

Kunstmuseum Winterthur
Galerie Gmurzynska, Zurich

ainsi que les collectionneurs privés
qui ont désiré conserver l'anonymat.

BO ZAR

EXHIBITION

Head of Exhibitions
Sophie Lauwers

Curator
Gladys C. Fabre

Exhibition Coordinator
Ann Geeraerts

Assistant
Carlos González Íscar

Scenography
Jurgen Persijn – Asli Çiçek

Technical Coordinator
Nicolas Bernus

Art Handling and Installation
BOZAR Art Handlers

BOZAR EXPO Team
Axelle Ancion, Helena Bussers, Francis Carpentier,
Christophe De Jaeger, Rocio del Casar Ximénez,
Gunther De Wit, Ann Flas, Ann Geeraerts, Evelyne Hinqué,
Anne Judong, Vera Kotaji, Kathleen Louw, Alberta Sessa,
Christel Tsilibaris, Dieter Van den Storm.

DIRECTION COMMITTEE & MANAGEMENT

Chief Executive Officer – Artistic Director
Paul Dujardin

Director of Operations
Albert Wastiaux

Director of Finances
Jérémie Leroy

Head of Exhibitions
Sophie Lauwers

Head of Music
Ulrich Hauschild

Head of Cinema
Juliette Duret

Director of Marketing, Communication & Sales
Filip Stuer

Director of Technics, IT, Investments, Safety and Security
Stéphane Vanreppelen

Director of Human Resources
Marleen Spileers

Secretary general
Didier Verboomen

CATALOGUE

Édition

BOZAR BOOKS & Fonds Mercator, Bruxelles
(dir. Bernard Steyaert)

Direction scientifique

Gladys C. Fabre

Coordination éditoriale

Vera Kotaji

Auteurs

Paul Dujardin
Gladys C. Fabre
K. Schippers
Iwan Strauven
Marguerite Tuijn
Evert van Straaten

Traduction

Anne-Laure Vignaux

Rédaction finale

Vera Kotaji

Recherche iconographique

Sandra Darbé
Vera Kotaji

Production

Tijdsbeeld & Pièce Montée, Gand
(dir. Ronny Gobyn et Rik Jacques)

Coordination photogravure et production

Barbara Costermans, Tijdgeest, Gand
Ann Mestdag, Fonds Mercator, Bruxelles

Mise en page

Jurgen Persijn – nnbxl.com

Photogravure et impression

Graphius, Gand

Imprimé sur LuxoArt Samt 150 g

© BOZAR, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 2016

© Fonds Mercator, Bruxelles, 2016

Tous droits réservés.

Aucune partie de ce livre ne peut être reproduite ou cédée, sous quelque forme que ce soit, ou par n'importe quel moyen que ce soit (électronique, mécanique ou autre), sans l'autorisation écrite des ayants droits et de l'éditeur.

Dépôt légal D/2016/703/16

ISBN 978-94-6230-125-2

www.bozar.be

www.fondsmercator.be

Nota bene : les œuvres de la séquence catalogue de cet ouvrage, dont les titres sont marqués d'un astérisque, n'ont pas été présentées au sein de l'exposition.

Couverture

Theo van Doesburg, *Contre-composition V*, 1924,
Stedelijk Museum Amsterdam.

- p. 1 Theo van Doesburg au Ciné-dancing de l'Aubette à Strasbourg, 1927
- p. 5 Nelly et Theo van Doesburg, le chien Dada et la danseuse Kamares devant la *Contre-composition XVI* en 1925
- p. 31 Revue *De Stijl. Anthologie 1917-22*. Coll. privée.
- p. 77 *Mécano* no. 4/5 white, Blanc, Wit, Weiss (détail), *Mécano* Jaune, Geel, Gelb, Yellow (détail), 1922-1924 et une carte d'adresse. Centraal Museum, Utrecht
- p. 115 Revue *G*, nrs. 5/6, avril 1926. Coll. privée.
- p. 133 Quatrième de couverture de la revue *Noi*, nrs. 6/7/8/9. Numéro spécial *Teatro e Scena futurista*, Rome, 1924. Coll. privée.
- p. 167 Revue *De Stijl*, nr. 79-84, *10 jaren Stijl 1917-1927*, 1928. Numéro anniversaire.
- p. 227 Revue *Art Concret* (détail), nr. 1, avril 1930. Coll. privée.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

- A.A.M., Bruxelles** : p. 158 (fig. 1), p. 163 (fig. 5-6)
- Administration Générale de la Culture - Direction du Patrimoine culturel - Pôle Valorisation** © Sylvain Jennebauffe : p. 157 (cat. 89)
- Bauhaus-Archiv, Berlin** : p. 249 (fig. 8)
- BORZO Gallery, Amsterdam** : p. 176 (cat. 96)
- © **Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais, photo Philippe Migea** : p. 79 (cat. 30); **photo Hervé Véronèse** : pp. 120-121 (cat. 60)
- Collection Annelly Juda Fine Art, Londres** : p. 186 (cat. 104)
- Collection Ellen et Jan Nieuwenhuizen Segaar** : p. 46 (cat. 14)
- Collection Gemeentemuseum Den Haag, La Haye** : p. 188 (cat. 106), p. 191 (cat. 109), p. 200 (cat. 118)
- Collection Gilles Gheerbrant, France, © Philippe de Gobert** : p. 84 (cat. 34), p. 146 (cat. 79), p. 190 (cat. 108), p. 246 (fig. 3)
- Collection privée** : p. 19 (fig. 6-8), p. 23 (fig. 13), p. 24 (fig. 14), p. 25 (fig. 16), p. 31, p. 37 (cat. 5), p. 86 (cat. 36), p. 102 (cat. 51), 104 (cat. 53), p. 106 (cat. 55), p. 117 (cat. 57), p. 118 (cat. 58), p. 122 (cat. 61), p. 124-125 (cat. 63), p. 138 (cat. 72), p. 216 (fig. 1), p. 228 (cat. 132), p. 233 (cat. 136), p. 234 (cat. 137), p. 241 (cat. 143), p. 243 (cat. 145), p. 248 (fig. 6), p. 251 (fig. 14), p. 252 (fig. 16), p. 253 (fig. 20), p. 254 (fig. 21-22)
- Collection privée, © Pieter Boersma** : p. 52 (cat. 18), p. 89 (cat. 38)
- Collection privée, © Philippe de Gobert** : p. 90 (cat. 39), p. 91 (cat. 40), p. 92 (cat. 41), p. 93 (cat. 42), p. 96 (cat. 45), p. 107 (cat. 56), p. 139 (cat. 73), p. 141 (cat. 74), p. 147 (cat. 80), p. 202 (cat. 120), p. 210 (cat. 126), p. 212 (cat. 128), p. 213 (cat. 129), p. 237 (cat. 139), p. 238 (cat. 140), p. 239 (cat. 141), p. 240 (cat. 142)
- Collection privée, © François Doury photographe, Paris** : p. 181 (cat. 100)
- Collection privée, © Joop van Reeken** : p. 169 (cat. 90)
- Collection privée, Suisse** : p. 177 (cat. 91)
- Collection Stedelijk Museum Amsterdam** : p. 173 (cat. 94), couverture
- Collection Triton Foundation** : p. 41 (cat. 9), p. 179 (cat. 98)
- Courtesy Galerie Gmurzynska AG** : p. 33 (cat. 1), p. 39 (cat. 7), p. 44 (cat. 12), p. 50 (cat. 16), p. 148 (cat. 81), p. 209 (cat. 125)
- Eskilstuna Konstmuseum, Suède** : p. 230 (cat. 134), p. 231 (cat. 135)
- Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paris** : p. 56 (cat. 22), p. 57 (cat. 23), p. 81 (cat. 32)
- Fondazione Marguerite Arp, Locarno** : p. 17 (fig. 5)
- Fondazione Torino Musei, Turin / Rampazzi 1993** : p. 143 (cat. 76)
- Galerie 1900-2000, Paris** : p. 98 (cat. 47), p. 99 (cat. 48)
- Galerie Berinson, Berlin** : p. 144 (cat. 77), p. 145 (cat. 78), p. 149 (cat. 82)
- Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome.**
Avec la permission du ministère des Biens et des Activités culturels et du Tourisme : p. 49 (cat. 15), p. 142 (cat. 75)
- Het Nieuwe Instituut, Rotterdam** : p. 26 (fig. 18), p. 54 (cat. 20), p. 58 (cat. 24), p. 59 (cat. 25), p. 162 (fig. 3-4), p. 196 (cat. 114), p. 201 (cat. 119), p. 203 (cat. 121), p. 205 (cat. 122), p. 206-207 (cat. 123), p. 208 (cat. 124), p. 215 (cat. 131), p. 221 (fig. 4)
- Image & copyright Collection Centraal Museum, Utrecht** : p. 45 (cat. 13), p. 63 (cat. 29), p. 70 (fig. 4), p. 77, p. 82-83 (cat. 33), p. 85 (cat. 35), p. 87 (cat. 37), p. 180 (cat. 99), p. 184 (cat. 102), p. 189 (cat. 107), p. 193 (cat. 111), p. 194 (cat. 112), p. 195 (cat. 113), p. 197 (cat. 115) photo Ernst Moritz, p. 249 (fig. 9)
- Image collection privée De Ferm** : p. 156 (cat. 88)
- © **Julien Vidal / Musée d'Art Moderne / Roger-Viollet** : p. 101 (cat. 50), p. 242 (cat. 144)
- Kunsthau Zürich** : p. 20 (fig. 10)
- Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Allemagne / photographe © Klaus E. Göltz** : p. 137 (cat. 71)
- Kunstmuseum Wintherthur** : p. 40 (cat. 8), p. 229 (cat. 133)
- Lehmbruck Museum, Duisburg, photographe, Bernd Kirtz. copyright © VG Bild-Kunst, Bonn 2015** : p. 153 (cat. 85)
- Loan Cultural Heritage Agency of the Netherlands (RCE), on loan to Museum De Lakenhal, Leyde** : p. 34 (cat. 2), p. 38 (cat. 6), p. 55 (cat. 21), p. 214 (cat. 130)
- Musea Brugge © Lukas - Art in Flanders vzw, photo Dominique Provost** : p. 51 (cat. 17)
- © **Musée d'Art Moderne / Roger-Viollet** : p. 100 (cat. 49), p. 105 (cat. 54)
- Musée des Beaux-Arts de la Ville de Reims**
© **Photo : C. Devleeschauwer** : p. 103 (cat. 52)
- © **Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles / Bibliothèque** : p. 60 (cat. 26)
- © **Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, inv. 6616 / photo : J. Geleyns / Ro scan** : p. 152 (cat. 84)
- © **Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, inv. 6892 / photo : Guy Cussac, Bruxelles** : p. 155 (cat. 87)
- Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid** : p. 183 (cat. 101)
- Museum Belvédère, Heerenveen** : p. 95 (cat. 44)
- Museum Dr8888, Drachten** : p. 94 (cat. 43)
- Museum Folkwang, Essen** : p. 128 (cat. 65), p. 129 (cat. 66), p. 130 (cat. 67), p. 131 (cat. 68)
- The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence** : p. 15 (fig. 2), p. 16 (fig. 3-4), p. 187 (cat. 105)
- Mu.ZEE, Ostende** : p. 53 (cat. 19)
- Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź** : p. 185 (cat. 103)
- Peggy Guggenheim Collection (Solomon R. Guggenheim Foundation, New York), Venise** : p. 172 (cat. 93)
- Photo Musées de Strasbourg, M. Bertola** : p. 35 (cat. 3), p. 211 (cat. 127)
- Photographie © musée de Grenoble** : p. 170 (cat. 91), p. 235 (cat. 138)
- © **President and Fellows of Harvard College, imaging department** : p. 25 (fig. 17)
- Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Kunstcollecties, Rijswijk / Amersfoort** : p. 61 (cat. 27), p. 64 (fig. 1)
- RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, La Haye** : p. 1, 5, 12 (fig. 1), p. 67 (fig. 2), p. 69 (fig. 3), p. 71 (fig. 5), p. 73 (fig. 7), p. 80 (cat. 31), p. 108 (fig. 1), p. 223 (fig. 5), p. 224 (fig. 6-7), p. 246 (fig. 4), p. 247 (fig. 5), p. 248 (fig. 7), p. 249 (fig. 10), p. 250 (fig. 11-12), p. 252 (fig. 17), p. 253 (fig. 18-19)
- Robert Polo Gallery, Bruxelles** : p. 151 (cat. 83), p. 154 (cat. 86)
- SABAM** : p. 162 (fig. 3-4)
- Saša Fuis Photographie, Cologne** : p. 171 (cat. 92), p. 198 (cat. 116), p. 199 (cat. 117)
- © **Sint-Lukasarchief VZW** : p. 161 (fig. 2)
- Szépművészeti Múzeum / Museum of Fine Arts, Budapest** : p. 21 (fig. 11), p. 36 (cat. 4), p. 62 (cat. 28)
- © **Tate, Londres 2015** : p. 97 (cat. 46), p. 175 (cat. 95)
- Van Abbemuseum, Eindhoven / photo Peter Cox, Eindhoven** : p. 19 (fig. 9), p. 43 (cat. 11), p. 135 (cat. 69), p. 136 (cat. 70), p. 221 (fig. 3)

Nous adressons nos excuses aux détenteurs de copyrights qui malgré nos efforts auraient été involontairement oubliés. L'éditeur se tient à la disposition d'éventuels détenteurs de droits qu'il n'a pas été possible de contacter.