

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 6 (2003)

Artikel: Notes sur quelques stratégies non compositionnelles
Autor: Besson, Adrien
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984487>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

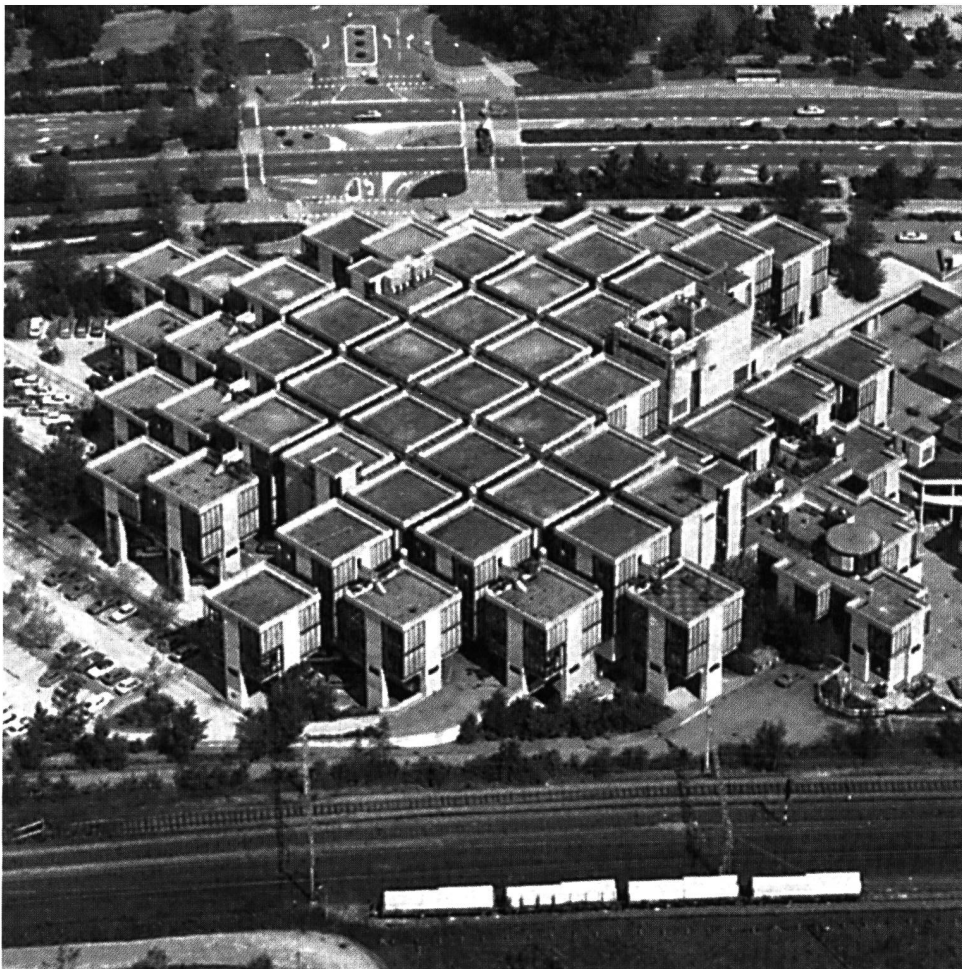
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Notes sur quelques stratégies non compositionnelles

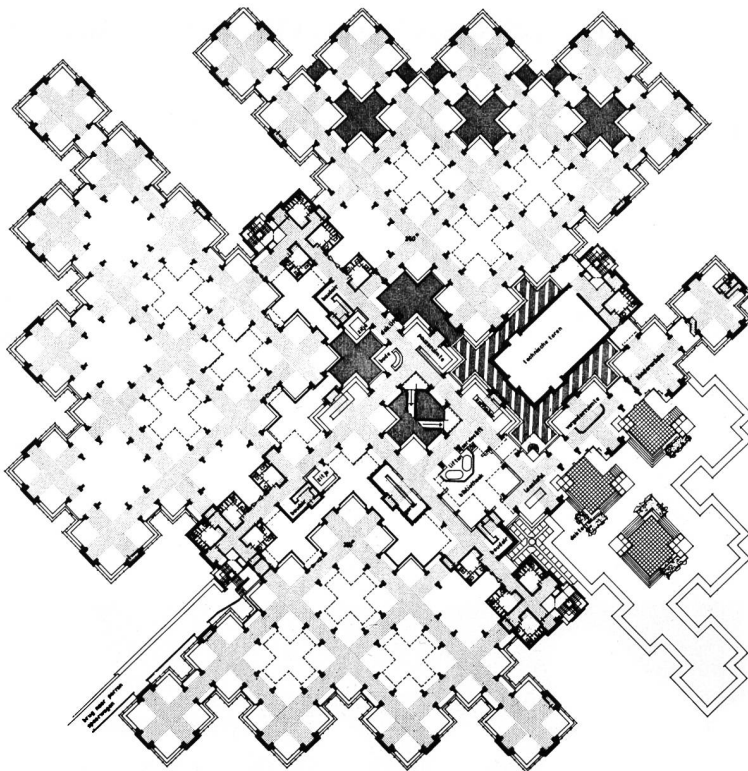
Adrien Besson

Grille

Le complexe administratif Centraal Beheer à Apeldoorn, construit en 1970-72 par Herman Herzberger, apparaît comme une colonie constituée d'un grand nombre d'unités spatiales. Ce bâtiment a été conçu comme une organisation visant à concrétiser un besoin d'humanisation. La polyvalence des différentes unités permet d'échanger leur rôle et d'introduire ainsi la clé d'un principe fondamental d'adaptabilité dans la structure du bâtiment: *«Le changement a un caractère permanent. Dans chaque nouvelle situation, les parties composantes doivent pouvoir remplir un autre rôle de manière à ce que l'ensemble conserve son équilibre en tant que système.»*¹ Le bâtiment n'a pas de forme extérieure précise, son contour est incertain. Entretenant un rapport indifférent avec son contexte, il est isolé au milieu du site, sans relation avec les bâtiments environnants. Sans orientation ni entrée principale, le bâtiment est un réseau, une ville dans la ville, un système extensible dans toutes les directions: *«Il s'agit ici d'une notion de forme autre que celle qui, habituellement, part d'une relation formelle et immuable entre l'objet et l'observateur. Pour nous ce n'est pas l'apparence de la forme enveloppant l'objet qui est essentielle, mais l'importance et la signification de son contenu potentiel»*², dit Herzberger.

Le système est basé sur un élément unitaire: un carré de 9,30 mètres de côté, autonome, ayant sa propre structure et contenant les zones de travail et les zones de circulation. Cet élément unitaire est répété selon un système de distribution basé sur une grille. Le plan en grille offre la capacité d'enlever ou d'ajouter un élément sans mettre en péril le système. Logiquement, la grille est susceptible de s'étendre dans toutes les directions à l'infini. Les limites qui lui sont données ne peuvent être qu'arbitraires. On ne voit qu'un fragment d'une pièce beaucoup plus étendue. A propos de la grille, Rosalind Krauss commente: *«Spatialement, la grille affirme l'autonomie de l'art: bidimensionnelle, géométrique, ordonnée, elle est antinaturelle, antimimétique et s'oppose au réel. C'est à quoi l'art ressemble lorsqu'il tourne le dos à la nature. Par la planéité qui résulte de ses coordonnées, la grille permet de refouler les dimensions du réel et de les remplacer par le déploiement latéral d'une seule surface. L'entière régularité de son organisation est le résultat*

Page de gauche: Hermann Herzberger, complexe Centraal Beheer, Apeldoorn, 1970-1972.



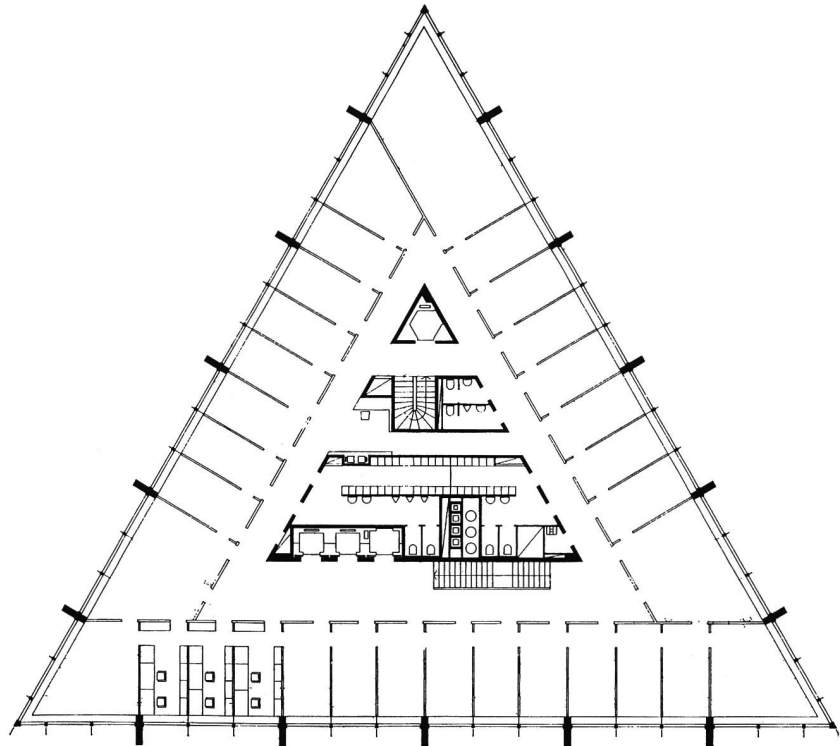
Hermann Herzberger, complexe
Centraal Beheer, Apeldoorn, plan.

non de l'imitation, mais d'un décret esthétique. Dans la mesure où son ordre est celui de la relation pure, la grille est une manière d'étouffer la prétention qu'ont les objets naturels d'avoir un ordre propre. [...] La grille proclame d'emblée l'espace de l'art comme autonome et autotélèque.»³

En 1959, Herzberger devient rédacteur de la revue *Forum*⁴, fondée par des membres de Team Ten, dont Aldo Van Eyck⁵. En réaction aux CIAM, ce groupe s'intéresse à de nouvelles thématiques telles que le *cluster* (agrégat, agglomérat), les phénomènes de transformation et de croissance, l'esthétique du nombre, l'architecture pour le grand public, ou encore la participation des usagers. A ce sujet, Aldo Van Eyck écrit en 1959: «On constate une tendance à abandonner les petites unités cellulaires de cluster, utilisées de manière additive, au profit de la création d'un élément structurel majeur qui agrandit l'échelle et ce faisant la rend plus compréhensive.»⁶ Ainsi, tout est en place pour qu'une technique de structuration comme celle de la grille puisse résoudre les problèmes de série.

Les bâtiments de Herzberger sont basés sur des principes de grille⁷, de réseau en maille, de réseau en parallèle, et de structures linéaire, radiale et symétrique: «Grâce à la grille, l'œuvre d'art se présente comme un simple fragment, comme une petite pièce arbitrairement taillée dans un tissu infiniment plus vaste. Ainsi envisagée, la grille [...] nous oblige à une reconnaissance du monde situé au-delà du cadre. Il s'agit là de la lecture centrifuge. [...] le parti centrifuge suppose une continuité théorique entre l'œuvre d'art et le monde»⁸, continuité qu'utilise Herzberger dans le cas de Centraal Beheer pour faire entrer le monde extérieur à l'intérieur de son bâtiment.

Jean Tschumi, immeuble administratif
André et Cie, Lausanne 1954-1962,
plan de l'étage type.

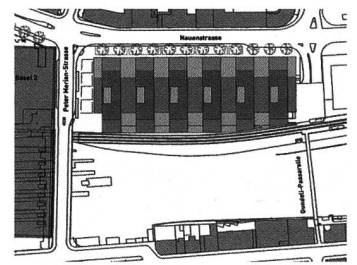


Offset, déductif du contour

Le plan de l'immeuble administratif André et Cie à Lausanne conçu par Jean Tschumi est un triangle équilatéral. Sa forme primaire s'insère dans la géométrie complexe du site. Le bâtiment est organisé en couches successives. Depuis la façade, une première structure en lames est disposée perpendiculairement au vitrage, basée sur une trame de 7,50 mètres. Les angles libres permettent de faire "flotter" la forme afin d'accentuer la continuité des façades. Le bureau est considéré comme une unité de base dont la répétition constitue la périphérie du bâtiment. La largeur de la cellule de base est de 2,50 mètres, suite à un dimensionnement du mobilier et des espaces de circulation⁹. Le couloir principal de distribution et le noyau de service central sont tous deux des triangles équilatéraux, réduction par homothétie du contour extérieur du bâtiment.

Cette succession de couches par homothétie – structure, couronne de bureaux, couloir et noyau – constitue un mode d'organisation déductif. Toutes les divisions internes du plan sont déductibles de la forme extérieure du bâtiment, comme une composition centripète qui va naturellement des limites extérieures de l'objet vers l'intérieur. Cette composition admet la façade comme limite et reconnaît ainsi l'intérieur de la forme comme un monde fini. A la manière de poupées russes ou de tables gigognes, les éléments s'emboîtent les uns dans les autres.

Dans les années 1960, ce mode d'organisation déductif en partant des bords extérieurs apparaît chez des artistes comme Barnett Newmann, Kenneth Noland et Frank Stella¹⁰. Leur préoccupation était de savoir comment faire des tableaux dans lesquels la structure picturale et les éléments singuliers rendent explicite la reconnaissance du bord du support:



Hans Zwimpfer, Peter Merian Haus, Bâle, 1986-2000.

«On dit communément que la peinture de Stella est structurée de manière déductive, au sens où toutes les différenciations internes de ses surfaces dérivent de la configuration du bord de la toile.»¹¹ Les bandes semblent émaner du bord du cadre vers le centre de la toile. Ces artistes voulaient abolir tout contraste, éliminer toute relation et tout équilibre entre les parties. Donald Judd dit à ce propos: «mes pièces sont symétriques parce que je voulais éliminer tout effet de composition, et le meilleur moyen d'y parvenir c'est d'être symétrique»¹². L'organisation déductive du contour permet de supprimer les relations entre les parties au profit du *tout*.

Tschumi ne cherche pas d'effets compositionnels; il a toujours eu un grand intérêt pour les formes géométriques simples, prismatiques et insécables: comme par exemple au siège administratif de Nestlé à Vevey, dans l'immeuble administratif André & Cie, à l'OMS à Genève et dans le bâtiment de La Vaudoise Assurances à Lausanne. Il utilise la symétrie pour évacuer tout équilibre, dans un souci de rationalisation. Il disait, dans une lettre à la commune de Vevey, à propos du siège administratif de Nestlé: «Dans un plan en Y, avec angles arrondis, la hauteur des branches doit impérativement et rigoureusement être la même, sinon apparaît un déséquilibre fâcheux.»¹³

Offset correspond donc à une opération de décalage à partir d'une forme quelconque donnée. Dans le cas de l'immeuble administratif André et Cie, *offset* permet, dans une configuration difficile liée à la forme triangulaire, d'éviter tout discours entre les parties du plan grâce à un phénomène d'inclusion, privilégiant ainsi la forme du *tout*.

Répétition

En 1969, Donald Judd crée *Untitled, Six Steel Boxes*, œuvre exposée à l'époque au Musée des Beaux-arts de la ville de Bâle¹⁴. Elle est constituée de six cubes identiques en acier laminé à froid, de un mètre de côté chacun, alignés et distants les uns des autres de vingt-cinq centimètres. Dans un ouvrage consacré à cette œuvre, Rémy Zaugg décrit, entre autres, le rapport qu'entretiennent les objets unitaires, les cubes, avec la constitution du *tout*. Il conclut que Donald Judd a choisi le nombre de six objets car ils constituent ainsi «une simple et toute banale juxtaposition, dans laquelle tous les objets ont la même valeur et sont égaux, sans distinction ni hiérarchisation»¹⁵. L'intervalle de vingt-cinq centimètres entre chaque élément assure l'intégrité de chaque objet et sa participation à la réalisation du *tout*.

Dans un arrangement comprenant un nombre inférieur d'éléments, la notion de répétition n'apparaîtrait pas, la lecture serait celle d'éléments singuliers. Si le nombre d'éléments était supérieur à six, la lecture de l'élément unitaire disparaîtrait. L'intervalle équivalent au quart de l'arête du cube permet, selon Zaugg, «à chaque objet cubique d'entretenir un rapport ambigu, dynamique et précis avec l'ensemble; quand il est plus petit, l'unité se confond avec l'ensemble; quand il est plus grand, le rapport entre l'unité et l'ensemble perd toute tension et apparaît comme figé». Il conclut: «Le système de distribution des six mêmes unités est déduit des propriétés de l'unité ou de toutes les unités. Ce système est inscrit en puissance dans la forme géométrique du cube et dans sa nature d'objet pesant posé sur le sol.»¹⁶

En 1994, Judd participe à la conception de la Peter Merian Haus à Bâle¹⁷. Situé le long des voies de chemin de fer, à côté de la gare, le bâtiment occupe une surface de 180 mètres par 60. Conçu par l'architecte Hans Zwimpfer et terminé en 2000, il contient essentiellement des bureaux. De loin, le bâtiment apparaît comme une succession de six blocs liés par une peau, transparente au droit des cours et translucide au contact des blocs.

La constitution de ce bâtiment est semblable à celle de la sculpture de Judd. Il utilise la répétition comme mode de conception. Il est constitué de six corps. Ce nombre permet de déjouer l'effet hiérarchisant de la symétrie. L'ensemble peut se subdiviser en deux groupes de trois ou en trois paires, et cependant l'intervalle central n'est pas privilégié, chaque unité étant strictement semblable aux autres. Les six unités forment donc un *tout* constitué des mêmes objets possédant chacun une valeur perceptive identique. Les intervalles, les dimensions des cours – presque identiques aux corps bâtis répétés – donnent une réelle autonomie aux parties.

La réalisation du *tout* est assurée par la peau en verre qui lie les éléments entre eux, qui isole ainsi les cours du bruit et qui rend lisible la structure du bâti. La constitution de cette peau est également basée sur un principe de répétition: celle de panneaux de verre transparents et opaques, mats et brillants, qui ont pour effet de constituer un motif abstrait rendant le volume unitaire, sans distinction entre le haut et le bas, comme si l'on pouvait retourner le bâtiment. La présence de cette peau renforce ainsi la lecture des volumes comme un *tout*. Judd dit, dans une interview: «Ce qui m'intéresse, c'est d'avoir une œuvre qui me paraisse intéressante dans son *tout*. Je ne crois pas qu'il y ait une manière de jouer avec une composition pour en rendre les parties intéressantes.»¹⁸ Ce qui est en jeu ici, c'est le principe de répétition comme mode de conception. Poser une chose après l'autre est une stratégie non compositionnelle qui permet d'échapper à la composition relationnelle.



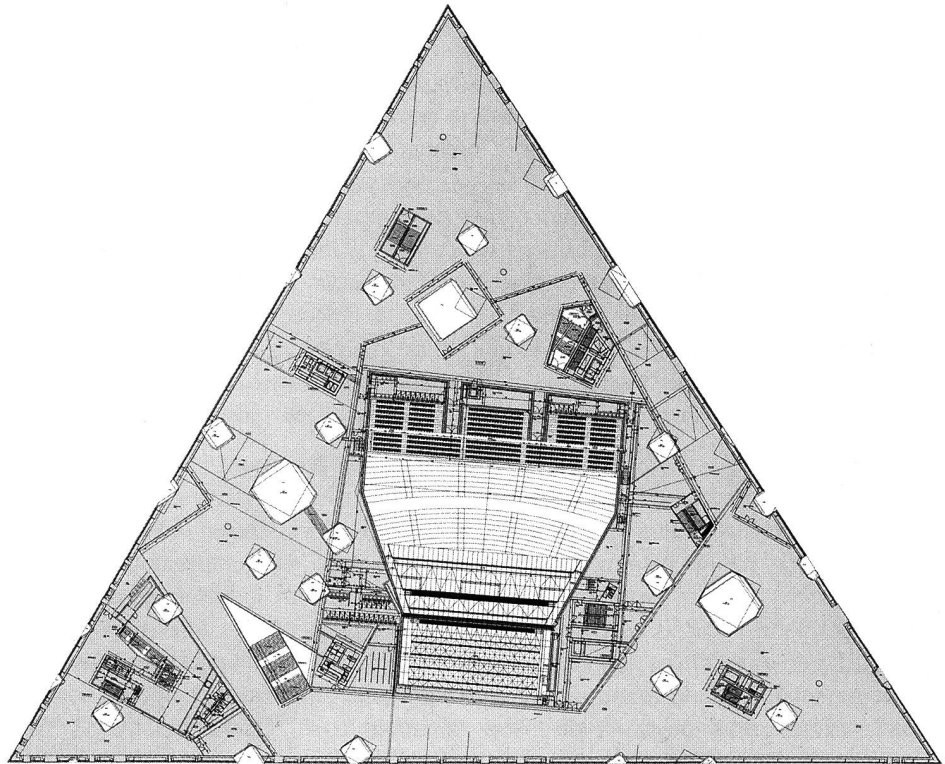
Herzog & de Meuron, Forum 2004 building and plaza, Barcelone.

All over

Le projet de Herzog & de Meuron pour le Forum 2004 Building and Plaza¹⁹, à Barcelone, fait partie d'une catégorie d'objets qui résout le rapport au contexte à l'aide d'une forme prismatique triangulaire, issue dans ce cas de la rencontre de la grille du plan Cerda et de l'Avinguda Diagonal. Le bâtiment est composé d'une masse monolithique qui flotte au-dessus d'un espace public couvert. Au centre du plan, l'auditoire principal est accessible directement depuis l'extérieur.

A l'étage supérieur, les éléments unitaires du plan, les "patios-lumière"²⁰, tous issus d'une même famille de formes, sont de dimensions variables. Ils servent de fenêtres de vue et de patios pour éclairer l'espace public au rez-de-chaussée ainsi que le foyer au premier étage. Ils sont organisés de l'intérieur vers l'extérieur selon une distribution qui offre une lecture centrifuge, impliquant une reconnaissance du monde situé au-delà du cadre fixé par le bâtiment. La masse triangulaire apparaît comme un fragment taillé dans un ensemble infiniment plus grand. Pour rester sans tension et répondre aux géométries principales du site, c'est-à-dire ne favoriser aucun des côtés du triangle, les patios se distordent sur leur axe vertical: leur base pivote de trente degrés par rapport à leur sommet sans faire apparaître de surfaces gauches. Ils apparaissent comme des corps cristallins naturels, mais

Herzog & de Meuron, Forum 2004 building and plaza, Barcelone, plan du premier étage.



leur forme résulte d'un geste conceptuel. «Les éléments sculpturaux et même apparemment accidentels, le figuratif et le chaotique, qui sont depuis peu apparus dans notre travail, sont la conséquence de stratégies conceptuelles, comme l'était notre langage formel du début, et non le résultat d'un geste artistique singulier»²¹, soulignent Herzog & de Meuron. Ils créent ainsi un milieu, un espace où le visiteur est baigné dans un environnement homogène. Les ouvertures en façade, qui apparaissent comme des failles dues à l'érosion, sont le résultat de la rencontre hasardeuse des "patios-lumière" et du bord de la masse de matière et provoquent ainsi une disposition *all over*.

All over se dit de peintures couvertes d'un bord à l'autre par des motifs identiques, espacés régulièrement comme les éléments d'un papier peint, qui suggèrent ainsi la possibilité de répéter le tableau au-delà de son cadre, à l'infini²². *All over* est apparu dans la peinture américaine des années 1950 avec Arshile Gorky et Jackson Pollock.

La masse de matière triangulaire semble venir d'un autre temps. Elle pourrait être une couche géologique, une plaque tectonique ou un morceau de terrain stratifié. Elle apparaît comme un *fossile du futur*: une œuvre faite dans le futur, redécouverte dans le présent, érodée. Cette idée a été utilisée dans les années 1970 par Robert Smithson dans *The Spiral Jetty*²³ ou par Stanley Kubrick dans *2001 Space Odyssey*²⁴, forme pure comme un étrange prisme noir énigmatique. Herzog & de Meuron affirment à ce sujet: «Nous mêlons le naturel et l'artificiel de façon à obtenir des formes qui présentent une ressemblance immédiate avec certaines formes de la nature et qui émettent souvent une certaine sensualité; mais elles ne se laissent pourtant pas déchiffrer avec précision.»²⁵

Stratégies

Les stratégies non compositionnelles sont apparues dans les arts plastiques aux alentours de 1950, peu après la Deuxième Guerre mondiale, avec les premières œuvres de Ellsworth Kelly et Jackson Pollock. Elles provoquent une cristallisation des idées latentes depuis le début du siècle. Juste avant la guerre, Mondrian a expérimenté jusqu'à la limite les procédures de composition. Il a ouvert à ses successeurs la voie de la non-composition. Ce qui suivra intégrera l'abandon des procédures de compositions équilibrées, hiérarchiques et relationnelles au profit de dispositions symétriques et non relationnelles. Ce sera aux architectes de la génération d'après-guerre qu'il reviendra de réagir contre l'idéologie contemporaine des CIAM. Ils donneront forme au mécontentement profond qu'ils éprouvaient à l'encontre des paradigmes officiels de l'architecture moderne, en particulier des rationalisations ayant la *"tabula rasa"* comme condition. Ces changements idéologiques n'ont-ils pas permis le démarrage de nouveaux principes de composition en architecture?

Les bâtiments décrits ci-dessus sont emblématiques de préoccupations relatives à des processus de conception. De par leurs formes non parallélépipédiques, ils font, pour la plupart, d'autant plus apparaître les caractéristiques de processus qui visent à assembler des éléments de nature hétérogène en un tout cohérent. La composition désigne les relations entretenues par les différentes parties; les processus examinés plus haut sont non compositionnels car ils ne décrivent pas les relations entre les différentes parties et mettent ainsi en question les notions classiques de composition. On peut, par conséquent, s'interroger sur l'usage du terme de *"composition"*, désormais trop chargé de sens. Les nouvelles désignations devraient-elles être *"a-composition"*, *"anti-composition"*, *"non-composition"*²⁶ ou *"organisation non relationnelle"*²⁷?

A-t-on recours à des stratégies non compositionnelles pour établir une distance, pour faire disparaître *"l'intentionnel"*? Cette préoccupation nous rappelle le travail du peintre Ellsworth Kelly, qui a longtemps cherché à détacher la subjectivité de son travail. Comme l'explique Yve-Alain Bois: *«Dans son appétit visible pour les traces non intentionnelles, Kelly a recours à un procédé que les formalistes russes nommaient ostranenié (désautomatisation de la perception), dont Picasso avait fait grand usage et qui consiste à pointer le doigt sur un aspect ignoré du monde sensible (ignoré parce que trop connu) en l'isolant du contexte, en le privant de sa fonction ou de son explication causale, en l'inversant.»*²⁸

A-t-on recours à des stratégies non compositionnelles pour effacer la main de l'auteur et donner l'impression que la forme et la raison de la forme sont la propriété de l'œuvre? Max Bill, dans son manifeste pour l'art concret, dit: *«Nous appelons art concret les œuvres d'art qui sont créées selon une technique et des lois qui leur sont entièrement propres, – sans prendre extérieurement appui sur la nature sensible ou la transformation de celle-ci, c'est-à-dire sans l'intervention d'un processus d'abstraction.»*²⁹ Quand ces stratégies sont en action, elles donnent l'impression de ne pas avoir de cause. Elles ne portent aucune marque révélant la volonté subjective de l'auteur qui, de ce fait, semble presque ne pas être responsable de leur logique formelle. Elles paraissent inconditionnelles, sans trace de décision arbitraire. Tout arbitraire serait l'indice révélateur de quelque cause extrinsèque, par exemple d'un choix subjectif imputable à son auteur. Appliquer des stratégies non compositionnelles, est-ce donc reconnaître que la logique architecturale appartient au monde des formes?

Notes

- ¹ Arnulf Lüchinger, *Herman Herzberger Buildings and Projects, 1959-1986*, Arch-Edition, La Haye, 1987, p. 90.
- ² Ibid., p. 12.
- ³ Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris, 1993, p. 94.
- ⁴ A. van Eyck, J. Bakema, G. Boon et J. Hardy étaient les principaux membres de la rédaction de la revue *Forum* en 1959. Hermann Herzberger y fut accueilli comme jeune architecte.
- ⁵ L'orphelinat d'Aldo van Eyck à Amsterdam, construit en 1957-60, est aussi un bâtiment conçu sur une grille.
- ⁶ Aldo van Eyck, *Forum*, n° 7, 1959, p. 232.
- ⁷ D'autres architectes se sont intéressés à la grille: le projet de Louis I. Kahn pour le Yale Center for British Art à New Haven, l'immeuble Schwitter à Bâle de Herzog & de Meuron, l'auditoire de musique de Rafael Moneo à Barcelone, etc.
- ⁸ Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, op. cit., pp. 102-103.
- ⁹ François Joliet, «L'immeuble administratif André & Cie», *Faces*, n° 39, 1996, p. 37.
- ¹⁰ Michael Fried, «Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella», in *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, Chicago, 1998, pp. 213-265.
- ¹¹ Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, op. cit., p. 40.
- ¹² Interview par Bruce Glaser, «Question to Stella and Judd», in *Regards sur l'art américain des années soixante*, anthologie critique, traduction et introduction par Claude Gintz, Editions Territoires, Ville, 1979, p. 54.
- ¹³ Archives de la ville de Vevey, lettre du 20 mars 1958 de Jean Tschumi à la municipalité de Vevey, extrait publié in Nicole Staehli-Canetta, «Le siège administratif de Nestlé à Vevey», *Faces*, n° 39, 1996, p. 44.
- ¹⁴ Cette œuvre est actuellement exposée au Museum für Gegenwartkunst à Bâle.
- ¹⁵ Rémy Zaugg, *La ruse de l'innocence*, Les Presses du réel, Dijon, 1997, p. 53.
- ¹⁶ Ibid., p. 45.
- ¹⁷ D'autres artistes ont également collaboré au projet: Roni Horn, Brigitte Kowanz, Ursula Mumenthaler, Pipilotti Rist, François Morellet, Beat Zoderer et Hans Danuser; voir à ce sujet: Hans Zwimpfer, *Peter Merian Haus Basel*, Birkhäuser, Bâle, 2002.
- ¹⁸ Interview par Bruce Glaser, «Questions to Stella and Judd», op. cit., p. 54.
- ¹⁹ Le concours est gagné en 2000, l'achèvement de la construction est prévu pour 2004.
- ²⁰ Herzog & de Meuron les nomment «skylights», in *El Croquis*, n° 109/110, 2002.
- ²¹ Jacques Herzog & Pierre de Meuron, «The Pritzker Prize 2001», in *El Croquis*, op. cit., pp. 8-14.
- ²² Voir à ce sujet Clement Greenberg, «Peinture à l'américaine», in *Art et culture: essais critiques*, éditions Macula pour la traduction française, Paris, 1992, pp. 226-248.
- ²³ Œuvre réalisée à Great Salt Lake, Utah, 1970. Il s'agit d'une jetée en forme de spirale dans un lac salé.
- ²⁴ Stanley Kubrick, *2001 Space Odyssey*, 1968.
- ²⁵ Sous la direction de Philip Ursprung, *Herzog & de Meuron – Histoire naturelle*, Lars Müller Publisher, Baden, 2002.
- ²⁶ Ensemble des dénominations citées par Yve-Alain Bois dans «Kelly en France ou l'anti-composition dans ses divers états», in *Ellsworth Kelly les années françaises, 1948-1954*, Editions du Jeu de Paume, Paris, 1992.
- ²⁷ Frank Stella utilise le terme «non relationnel» dans l'interview de Bruce Glaser: «Question to Stella and Judd», op. cit., p. 54. Martin Steinmann, dans son article «le regard producteur», *Faces*, n° 41, 1997, situe la maison Kohlenberg de Diener & Diener, à Bâle, entre l'art relationnel et l'art non relationnel, en prenant en compte l'équilibre et le déséquilibre que le décalage des fenêtres crée.
- ²⁸ Yve-Alain Bois, «Kelly en France ou l'anti-composition dans ses divers états», in *Ellsworth Kelly les années françaises, 1948-1954*, op. cit., p. 20.
- ²⁹ Max Bill et Valentina Anker, *Max Bill*, exposition au Musée Rath à Genève, 1972, p. 71. Ce texte a d'abord été publié dans le catalogue de l'exposition «Problèmes actuels de la peinture et de la sculpture suisse». Max Bill avait initialement formulé son principe de l'art concret en 1936.