

Maurice Marinot artisan et démiurge de la matière

Rossella Froissart

► **To cite this version:**

Rossella Froissart. Maurice Marinot artisan et démiurge de la matière. Jean-Luc Olivié; Cristina Beltrami. Maurice Marinot. Il vetro 1911-1934, Skira, 2019. hal-02338086

HAL Id: hal-02338086

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02338086>

Submitted on 29 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Rossella Froissart
UMR 7303-TELEMME CNRS Aix-Marseille Université

Maurice Marinot, artigiano e demiurgo della materia / Maurice Marinot, artisan et démiurge de la matière*

« [...] la loi suprême de l'invention humaine est que l'on n'invente qu'en travaillant. Artisan d'abord. »
 Alain, *Système des beaux-arts*, 1920, p.34

A la fin du XIXe siècle la valorisation des arts appliqués ouvre deux voies bien distinctes : à une volonté affichée (mais pas toujours réalisée) de concevoir des formes utiles et adaptées à une fabrication industrielle, s'oppose une redécouverte des métiers d'art qui, de la tapisserie à la céramique, en passant par l'ivoire ou le verre, met l'accent sur le retour à des traditions délaissées, revivifiées par la connaissance scrupuleuse des matières et par l'expérimentation technique. La critique suit avec attention ces peintres, sculpteurs ou architectes qui portent un regard neuf sur le décor en oeuvrant en faveur de l'abolition de la hiérarchie académique des arts. Pétrie de culture symboliste tout autant que des théories de Viollet-le-Duc, elle a commencé à arpenter, dès la fin des années 1890, les sections des Salons nouvellement consacrées aux « objets d'art » et les galeries vouées à la promotion de l'Art nouveau, où se structure un marché encore embryonnaire¹. Léandre Vaillat, François Thiébault-Sisson, Louis Vauxcelles, Gustave Kahn, Léon Rosenthal, Gabriel Mourey, Henry Clouzot, René Chavance et Guillaume Janneau appartiennent à cette nouvelle génération engagée dans une presse spécialisée ouverte à l'avant-garde décorative. Servis par une langue d'une grande richesse, ce sont eux qui analysent les recherches de Marinot, tout en redéfinissant les conditions rationnelles et matérielles de la création. Bien au-delà d'une finalité promotionnelle toute contingente, ces lectures contribuent à faire de l'artisan un artiste à part entière et à remettre en cause, de ce fait, la relation de subordination à l'industrie à une époque où la production d'objets en série et à bas prix est pourtant considérée comme une priorité.

Si le rôle de ces critiques reste crucial pour l'inscription de Marinot au sein de cette mutation, il ne peut pas être dissocié de celui joué par l'artiste lui-même, qui n'a pas cessé d'échanger ses réflexions avec ses interlocuteurs, en les mettant très souvent sur le chemin d'une compréhension plus fine de ses intentions. Ecrits, notes et correspondances abondent en suggestions et prises de position attestant d'une conscience aigüe quant à une nouvelle identité de l'artisan ainsi qu'à l'égard des implications esthétiques du travail du verre. Certes Marinot a réussi à « penser *en verre* »², mais les considérations que son œuvre a suscitées permettent aussi d'observer de près la construction d'une « pensée *du verre* », véritable poésie de la forme en action.

L'émail ou « la séduction de l'ordre qui plaît à l'esprit »³

* Je tiens à remercier Jen-Luc Olivié et Véronique Ayrolles, respectivement Conservateur et Assistante de conservation du Musée des Arts décoratifs de Paris, pour leur confiance et leur accueil ; Cristina Beltrami a été une aide précieuse tout au long des recherches.

¹ Les sections Objets d'art ouvrent aux Salons de la Société nationale des Beaux-Arts et de la Société des Artistes français respectivement en 1891 et 1895 ; les galeries de l'Art nouveau de Siegfried Bing, de La Maison moderne de Julius Meier-Graefe et des Artistes modernes où expose L'Art dans tout, sont actives respectivement à partir de 1895, 1898 et 1896. Sur cette évolution je me permets de renvoyer à mon ouvrage : *L'Art dans Tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, CNRS, 2004.

² M. Marinot, « J'étais peintre, je suis devenu verrier », notes dactylographiées. INHA, Archives Marinot.

³ M. Marinot, « La décoration du verre », *Revista Nova*, 11 juin 1914 p. 5.

Jusqu'ici considérée comme le creux de la vague – entre les fantaisies curvilinéaires de l'Art nouveau et les rigueurs géométriques de l'Art déco – la décennie qui s'ouvre en France avec le « salon Munichois » (1910) et se clôt avec la fondation de la Compagnie des Art français (1919) est en réalité un jalon essentiel pour la consolidation des recherches d'un style unitaire engagées depuis l'Art nouveau. André Vera, Charles Saunier ou Louis Vauxcelles font alors du « décoratif la pierre de touche de toute création »⁴ et attribuent le mérite de cette évolution aux peintres, à l'origine de l'harmonisation coloriste de l'intérieur. La Maison cubiste, conçue sous la direction d'André Mare pour le Salon d'Automne de 1912, est exemplaire en ce sens : Marinot y présente ses premières verreries, très remarquées, contrairement aux tableaux exposés les années précédentes, objets de maigres et fort déplaisants commentaires. Leur modernité ne fait aucun doute, bien qu'elle se définisse non pas par rapport à l'« utilité » ou à la « fonctionnalité » mais à l'aune d'une invention formelle qui s'intègre pleinement à l'avant-garde conservatrice du « retour à l'ordre ». Parfaitement conscient de l'enjeu, l'artiste déclare en 1914, dans un esprit tout cézannien, avoir choisi de revenir à l'éclat des émaux et à la limpidité du verre pour pouvoir associer à « la fraîcheur toute sensuelle de l'impression » « la séduction de l'ordre qui plaît à l'esprit »⁵. Il répond par ailleurs à la mise en garde de Vauxcelles contre la tentation de céder à un bariolage facile en se lançant dans l'étude de la composition chimique des émaux et dans le soufflage des pièces, refusant le rôle de l'« artiste décorateur » qui se limiterait à « tracer des lignes et [à] poser des taches »⁶.

L'appréciation de la critique est alors unanime. Rosenthal, Kahn, Thiébault-Sisson ou Vera admirent ces verres dont les « simplifications, qui semblent une régression aux périodes primitives »⁷ s'accordent parfaitement à une « ornementation fruste et restreinte »⁸, marquée par une polychromie naïve passée au filtre d'un fauvisme assagi. Il est bien question, pour ces critiques qui ont connu les créations d'Emile Gallé, d'un tournant radical : aux volumes et surfaces tourmentées, censées « exprimer des sensations, des passions et des idées » et enfermant dans un vase « toute une philosophie », Marinot oppose une « pure décoration sans signification » – fleurs stylisés, oiseaux, figures nues ou drapées – « s'inscrivant dans de nobles arabesques » et orchestrée en « notes élémentaires »⁹. Le sens donné au choix du verre émaillé est tout d'abord celui d'une rupture avec les opacités précieuses de l'Art nouveau, qui se réalise dans la capacité de l'artiste à « incorporer très complètement » la ligne colorée à la surface transparente, abolissant ainsi les limites entre peinture et verrerie. Clouzot, l'historien et conservateur du musée Galliera, souligne en 1923, à l'occasion d'une exposition de verrerie, à quel point l'émail « gras, vibrant, somptueux » de Marinot surgit comme une nouveauté dans le paysage artistique des années 1910¹⁰. Néanmoins, si l'historiographie moderniste insiste sur la distance qui sépare Marinot de Gallé, il n'est pas sûr que le Champenois ait méprisé son aîné nancéen ; en tout cas le nom du célèbre verrier n'apparaît qu'une fois dans une lettre à Rosenthal datée de mars 1922, où il dit avoir gardé « précieusement le souvenir des très beaux et très passionnants Gallé »¹¹ que son ami vient très vraisemblablement de lui montrer.

Quelques critiques préfèrent du reste associer Marinot à un autre aspect du « retour à l'ordre », celui qui relève de la redécouverte d'une tradition supposément populaire, enracinée dans une France intemporelle. Le régionaliste Vaillat et le poète Ami Chantre voient dans certains fonds laiteux ou

⁴ C. Saunier, « Une exposition d'art décoratif A l'Hôtel de la Revue *Les Arts* », *Les Arts*, n. 150, juin 1914, p. 15.

⁵ Marinot, « La décoration du verre », *op. cit.*

⁶ M. Marinot, « Le métier du verre soufflé », *L'Amour de l'art*, n. 5, septembre 1920, p. 148.

⁷ L. Rosenthal, *La verrerie française depuis cinquante ans*, Paris et Bruxelles, G. Vanoest, 1927, p. 30.

⁸ A. Vera, « Les arts décoratifs au Salon d'Automne », *La Grande Revue*, octobre 1912, p. 838.

⁹ Rosenthal, *La verrerie*, *op. cit.*, p. 22 et 25.

¹⁰ H. Clouzot, « Verreries françaises modernes », *Art et Décoration*, octobre 1923, p. 104.

¹¹ Lettre de M. Marinot à L. Rosenthal, datée du 4 mars 1922. Paris, Archives littéraires Jacques Doucet.

dans le grésil du malin les « cieux finement cendrés »¹² de la Champagne, et font de l'harmonie des compositions un trait propre au « pays latin »¹³, rendant compte de la volonté du verrier de se situer entre « jonglerie » vénitienne¹⁴ et lourdeur allemande. C'est l'artiste lui-même qui mentionne dans une longue lettre à Chantre les pièces simples et robustes observées au Louvre et à Cluny, frappé par la vivacité des émaux dont il dit vouloir élargir la gamme¹⁵. Il est amusant de noter que ces verreries, identifiées par l'historiographie de la fin du XIXe siècle comme poitevines, sont en réalité de « façon vénitienne »¹⁶.

Quel que soit le bien-fondé des références, le choix de l'émail permet à Marinot de remettre la verrerie sur les rails de la modernité décorative. Lorsqu'en 1919 aquarelles et émaux sont montrés chez Hébrard côte à côte, la critique loue l'égalité donnée par le peintre aux deux techniques, les touches vives du pinceau adhérant avec un égal bonheur à des « subjectiles »¹⁷ pareillement diaphanes. Le commentaire de Vaillat sonne alors presque comme une revanche pour celui qui se voyait comme un « isolé » dans l'avant-garde fauve : « Le raffinement d'un Matisse – écrit-il - m'introduit de plain-pied à celui d'un Marinot. »¹⁸

Raison et rêverie de la matière

Gallé avait réussi à faire de ses pièces des poèmes, mais pour Clouzot, Janneau ou Rosenthal s'affirmer en tant qu'artiste signifie rejeter toute littérature pour se préoccuper uniquement des propriétés expressives de la matière. C'est le cas avec Marinot qui, après les émaux, met en œuvre des savoirs techniques de plus en plus complexes visant, par la gravure et ensuite le modelage à chaud, la réalisation d'« hypothèses plastiques »¹⁹, dans l'indifférence complète envers un quelconque sujet. Pour ces critiques modernistes le verrier incarne un double paradoxe : à l'opposé de Gallé ou de Lalique, artistes mais aussi industriels intéressés par la fabrication en série, Marinot persiste à façonner, seul et avec des outils « primitifs », des objets uniques et parfaitement inutiles ; c'est précisément ce mode de création « anti-moderne » qui, en rendant au travail de l'artisan son caractère expérimental, l'élève à la dignité artistique et crée les conditions de l'invention.

Dans la courte et dense monographie consacrée par Janneau à Marinot, l'originalité de celui-ci se définit par rapport à une démarche qui n'appartient qu'à ceux qui « créent directement, la main diligente exprimant sans intermédiaire la pensée qu'elle concrétise »²⁰. Ce « Prométhée suscitant la vie », qui commence par « cueillir la poste » et qui, sans repentir, par un « travail de trapéziste », arpente l'espace et défie la pesanteur en imprimant une incessante rotation au fluide incandescent au bout de sa canne, n'a rien ni du concepteur assis à sa table ni de l'ouvrier d'art, docile exécutant d'un projet. Il s'agit là d'une nouvelle catégorie d'artisans-créateurs émergée au début des années 1910 à l'origine, selon Janneau, d'une révolution du style qui ne relève ni de la volonté commerciale

¹² L. Vaillat, « L'Art décoratif. Marinot, peintre verrier. A propos de l'exposition de la galerie Hébrard », *L'Art et les Artistes*, mai 1914 p. 139.

¹³ A. Chantre, « Les verreries de Maurice Marinot », *Art et Décoration*, mai 1920, p. 143.

¹⁴ M. Marinot, « Le métier du verre soufflé », *op. cit.*, p. 148.

¹⁵ Lettre de M. Marinot à A. Chantre, s.d. [1919]. INHA, Archives Marinot.

¹⁶ Cf. B. Fillon, *L'Art de terre chez les Poitevins*, L. Clouzot, 1864, p. 213 et pl. et H. Havard, *Les arts de l'ameublement. La verrerie*, Paris, Ch. Delagrave, s.d., p. 180 et sq., dont Marinot possédait un exemplaire. Mais déjà E. Garnier parlait de production « italo-française » dans son *Histoire de la verrerie et de l'émaillerie*, Tours, Mame, 1886, p. 122. Voir l'étude récente de M. -L. de Rochebrune, « Le verre de Venise et "à la façon de Venise" » en France aux XVIe et XVIIe siècles », *Revue de la Société des amis du Musée national de la céramique*, n° 13, 2004, p. 16-32.

¹⁷ [G. Janneau], « Rapport », [Rapport dactylographié préparatoire au Rapport général de la Classe 12 – Art et industrie du verre. *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, 1925], p. 4. INHA, Archives Marinot.

¹⁸ L. Vaillat, « L'Art ornemental au Salon d'Automne », *Le Temps*, 9 novembre 1919.

¹⁹ G. Janneau, *Le verre et l'art de Maurice Marinot*, Paris, H. Floury, 1925, p. 4.

²⁰ *Ibidem*, p. 1-2.

d'anticiper les évolutions du goût, ni de l'adresse décorative typique des dessinateurs fin-de-siècle²¹. Le dialogue intense qui s'établit entre Marinot et le critique au début des années 1920 dans les pages du *Bulletin de la vie artistique* et à l'occasion de la publication de l'ouvrage, permet à l'artiste de détailler le processus par lequel les formes nouvelles surgissent. Celui-ci s'inscrit au cœur d'une esthétique matérialiste, seule susceptible de rendre à la pâte vitreuse sa « profondeur »²² : « observer la vie secrète de la matière, saisir les lois de ses cristallisations », « composer sur un thème » pour ensuite « laisser à la matière beaucoup de liberté », seule manière d'obtenir « des formes significatives », qui suggèrent le mieux « l'idée du souffle » « et dont les courbes [...] expriment [...] le moyen de réalisation »²³. Janneau insiste en particulier sur l'exercice du dessin dont Marinot se sert, une fois la pièce achevée, pour déployer sur la feuille les diverses possibilités plastiques entrevues lors de la manipulation de la paraison²⁴ - un moyen de seconder cette « vocation formelle » de la matière que Focillon placera, quelques années plus tard, à la source de la création²⁵. Dans cette interversion des phases de la conception et de l'exécution Janneau emboîte le pas à Alain, pour qui « aucune conception n'est œuvre », « aucun possible n'est beau », l'œuvre ne pouvant être pensée qu'une fois qu'elle a été faite²⁶.

La distinction opérée par Janneau entre l'ouvrier, qui se borne à réaliser et à décorer des formes préconçues, et l'artiste, qui « crée la matière », recoupe la hiérarchie établie par Focillon entre métier et technique. Ensemble de « recettes » produisant un résultat attendu et bien maîtrisé par le virtuose, le métier s'oppose à la technique, qui est à la fois une « science de l'observation » et le « processus » par lequel l'artiste accompagne la matière dans ses métamorphoses, faisant de l'objet d'art une « concrétion merveilleuse, élaborée par le feu et par des hasards souterrains », proche dans son imprévisibilité des « curiosités naturelles »²⁷. A Janneau qui l'interpelle au sujet de son *modus operandi*, Marinot précise qu'il ne connaît pas de « cahiers secrets [...] ni sentences morales, ni oraisons »²⁸, et que « c'est de l'intérieur du métier qu'il faut concevoir »²⁹. La formulation des lois du verre n'a, dès lors, rien d'abstrait car, comme l'explique le critique, l'« œuvre entier constitue un corps de doctrine, en même temps qu'un exemple »³⁰.

Le primat technique qui s'affirme dans les textes de Janneau, étayé par les échanges très féconds avec le verrier, trouve son affirmation la plus éclatante dans le film réalisé par Jean Benoît-Lévy, Edmond Floury et Chavance en 1933-1934³¹. Entretemps Marinot est passé au dernier stade de ses recherches en abordant le verre en modelleur-sculpteur, capable d'incorporer dans une même pièce les jeux multiples de l'opacité et de la transparence, de l'épaisseur et de la fragilité, de l'effervescence dynamique et de la cristallisation. Bien que ce tournant ait été pris après la publication de la monographie de Janneau, la reconstitution que donne la caméra de l'action créatrice de Marinot repose essentiellement sur une dramaturgie forgée au début des années 1920 : une succession cadencée et haletante des étapes de la lutte démiurgique entre l'artiste et la matière engendrant des formes inédites,

²¹ G. Janneau, « Maîtres de la matière », in : G. Janneau, R. Chavance, L. Chéronnet, *Les Beaux Métiers. Artistes-Artisans*, [1943].

²² Note de M. Marinot aux épreuves de Janneau, *Le verre...*, *op. cit.* p. 36. INHA, Archives Marinot.

²³ G. Janneau, « Les maîtres artisans. Le verrier Maurice Marinot », *Bulletin de la vie artistique*, 1^e décembre 1924, p. 527.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ H. Focillon, *La vie des formes*, Paris, PUF, 1964 (1934), p. 52.

²⁶ Alain [Emile Chartier], *Système des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1926 (1^e éd. 1920), p. 30.

²⁷ Focillon, *op. cit.*, p. 53.

²⁸ M. Marinot, note non datée adressée à G. Janneau en vue de la publication de l'ouvrage *Le verre et l'art de Maurice Marinot* (1925). INHA, Archives Marinot.

²⁹ M. Marinot, « L'enseignement rationnel des arts et techniques. Une enquête – III », *Bulletin de la vie artistique*, 1^e septembre 1923, p. 356.

³⁰ - G. Janneau, *Au chevet de l'Art moderne*, Paris, Alcan, 1923, p. 130.

³¹ « Un grand verrier : Maurice Marinot », film réalisé par Edmond Floury, scénario de Jean Benoît-Lévy et René Chavance, musique de Jean Wiener, 1934.

impossibles à reproduire et, pour cela-même, modernes. Le chapitre de *La vie des formes* que Focillon consacre à la matière peut être considéré à ce propos comme le socle esthétique dont le film de Benoît-Lévy serait la mise en images. La proximité de l'historien et du réalisateur a été relevée³² et il suffit de s'arrêter sur le thème de la main pour se convaincre de la justesse du rapprochement : sujet d'échanges entre Marinot et Janneau – le verrier insiste sur l'importance de la main gauche pour imprimer le mouvement de rotation qui contrarie la force de gravité³³ –, la main fait l'objet de plusieurs plans rapprochés dans le film ainsi que des pages du célèbre « Eloge » de Focillon.

Cependant la force suggestive des images déborde largement les finalités pédagogiques du documentaire. Les fondus enchaînés sur les éléments de la nature – écoulement d'un ruisseau, stalactites, flammes – reprennent une mythologie qui, très présente dans le premier article consacré en 1914 par Viallat au verrier, a été quelque peu marginalisée par la lecture rationaliste de Janneau. Ces visions inscrivent de fait l'art de Marinot dans le courant biomorphique qui s'affirme autour des années 1930, en réaction à toute modernité industrielle. Les écrits de Thiébault-Sisson, Renée Moutard-Uldry et Louis Vaudoier sont en cela éclairants qui évoquent les « formes [...] palpitantes de la vie du liquide cristallin »³⁴ ou les « impressions de nature en quelque sorte organiques » issues « d'une imagination strictement sensualiste »³⁵. Plus tard, face probablement aux verres « silex », René Jullian pensera aux traces laissées par quelque cataclysme, aux chefs-d'œuvre minéralogiques, aux pierres sculptées par des civilisations lointaines, intégrant un imaginaire où il ne reste plus grand-chose des lois logiques du travail de la matière énoncées par Janneau³⁶.

*

Il y a quelque chose d'exemplaire dans la trajectoire de Maurice Marinot qui fait de lui l'un des créateurs les plus représentatifs non seulement pour l'art verrier, mais pour les arts appliqués tout court. Cette histoire est certes celle de l'émergence et de l'évolution d'une esthétique, mais elle relate aussi les étapes de l'affirmation d'une catégorie d'artistes et de productions dans le champ large de la critique et de la théorie. Regarder son œuvre au prisme de la réception critique que des archives providentielles documentent très abondamment, signifie bien plus que retracer sa « fortune » : il serait en effet assez vain d'en chercher l'hypothétique progression, tant elle est immédiate et unanime, faisant état d'un émerveillement toujours renouvelé au fur et à mesure que les expositions se succèdent, une année après l'autre. Ce que le foisonnement de la presse spécialisée donne à voir est bien plutôt la légitimation des arts appliqués au sein du système des beaux-arts ainsi que, par une corrélation directe, l'affirmation de la figure de l'artisan-créateur.

Au regard d'une invention des formes résolument uniques et aux moyens « primitifs » de leur mise en œuvre, où se situe alors la modernité dont la critique pare les verreries féériques de Marinot ? Si, comme l'affirme Janneau à son propos, « le rationalisme est [...] l'héritage des artisans français »³⁷, c'est d'abord par sa recherche d'une parfaite adaptation de l'intention artistique à la matière qu'il rejoint l'avant-garde de l'entre-deux-guerres, en ayant à l'esprit la réflexion engagée par Alain, Focillon ou Paul Valéry sur les vertus poétiques du « faire ». Mais une autre modernité s'esquisse qui,

³² V. Vignaux, « Henri Focillon et le cinéma, une archéologie du documentaire sur l'art » in : P.H., Frangne, G. Mouëllic, C. Viart, *Filmer l'acte de création*, Rennes, PUR, 2009, p. 161-168.

³³ M. Maurinot, note non datée adressée à G. Janneau en vue de la publication de l'ouvrage *Le verre et l'art de Maurice Marinot* (1925). INHA, Archives Marinot.

³⁴ R. Moutard-Uldry, [sans titre], *Beaux-Arts*, 10 mai 1935.

³⁵ J.-L. Vaudoier, « De l'art du feu à l'art de l'eau », introduction dactylographiée à *Marinot. Aquarelles*, Tedesco, 1945. INHA, archives Marinot.

³⁶ G. Janneau, « La vie artistique - Les petites expositions. Les cristaux ornés de Marinot », *La Renaissance politique-littéraire-artistique*, n° 40, 11 décembre 1920, p. 12 ; propos repris ensuite dans plusieurs textes.

³⁷ G. Janneau, *Emile Decoeur céramiste*, Paris, La Connaissance, 1923, p. 19.

sans être l'antagoniste de la première, ouvre sur une toute autre vision esthétique : ses ramifications conduisent à la rêverie autour des éléments – le feu, l'air, l'eau, la terre - à la base du pancalisme de Gaston Bachelard³⁸ ou à l'observation des « formes autogénérées » – « courbes d'un galet, architecture des nuages, flammes, cascades, dessins de marbres, craquelures, terre desséchée » - d'un Roger Caillois³⁹. L'incessante expérimentation menée par Marinot empêche de figer son œuvre dans une lecture univoque et dans une modernité réduite à un simple effet de style.

³⁸ Voir, dans G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté* (Paris, José Corti, 1948) les pages consacrées à la dialectique de la matière et de l'énergie, à la pesanteur, à la « main pétrissante », le matérialisme du travail incarné par la figure du forgeron et du potier ou la cosmogonie rêvée du maître verrier.

³⁹ Voir, dans *Esthétique généralisée* (1962) et *Dyssymétrie* (1973) la réflexion sur les « cohérences diagonales » entre art et nature et sur les « hasards conjugués ».