

LES AMBIVALENCES DE L'ART ABSTRAIT

Jean Perreau

L'art abstrait est apparu il y a exactement un siècle avec une aquarelle non-figurative de Wassily Kandinsky intitulée fort à propos *Première aquarelle abstraite*. En abandonnant tout rapport apparent avec la réalité, Kandinsky a voulu que la peinture devienne l'expression libre d'une sensibilité, démarche qu'il a ensuite formulée ainsi : « substituer à l'apparence visible du monde extérieur la réalité intérieure pathétique et invisible de la vie¹. » Peu après, sans concertation, d'autres peintres se sont tournés vers l'abstraction.

Avant 1910, il y a certes eu des réalisations abstraites avec l'emploi de symboles adoptés par toute une société à un moment donné, le plus souvent des signes géométriques ou des schématisations d'éléments naturels. Mais, il s'agit en général de décors destinés à embellir des objets ou des architectures. L'art abstrait, qui se crée dans les années 1910 en Allemagne, en Russie et en Hollande, est d'une autre nature. C'est un véritable bouleversement dans les arts plastiques car jusque là les artistes ont toujours été plus ou moins inspirés par la réalité extérieure même pour représenter des visions imaginaires.

Après les nombreuses et riches expériences mystico-philosophiques des pionniers au cours des années 1910, l'art abstrait se développe entre les deux-guerres à Paris dans l'environnement hostile du retour à l'ordre et aux traditions. A partir de 1945, devenu synonyme de liberté, il domine sans partage la scène artistique aussi bien à Paris qu'à New York, jusqu'au retour en force de la figuration dans les années 1960. En réaction, l'art abstrait se renouvelle sous d'autres formes et féconde de nombreux mouvements contemporains.

Je vais tenter de retracer l'histoire mouvementée de cet art emblématique du XX^e siècle dont les ambivalences sont sources de mésinterprétations et d'incompréhensions. La démarche spiritualiste, expression d'une vision intérieure, s'oppose au formalisme qui ne voit dans l'abstraction qu'une combinaison purement esthétique de lignes, de formes et de couleurs. La distinction entre abstraction lyrique et abstraction géométrique, c'est-à-dire entre un art subjectif et un art visant l'universalité par son objectivité, n'est pas non plus exempte d'ambiguïté. Enfin, l'art abstrait peut être le résultat d'une épuration des formes de la nature ou bien l'utilisation d'emblée d'éléments abstraits.

¹ Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* 1912, Berne, Benteli Verlag.

Au cours des temps, le terme abstraction a eu divers sens. A la fin du XVIII^e siècle, il est associé à la beauté idéale, celle qui n'existe pas mais que l'on abstrait de la nature. Cette définition d'une démarche permettant d'atteindre le général en s'élevant au dessus des particularités, a traversé tout le XIX^e siècle. En plein réalisme, Charles Blanc, le rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*, fait l'éloge des statues grecques qui réconcilient la nature et l'idéal, c'est-à-dire : « marient le charme de la vie à la dignité de l'abstraction². »

Avec le concept d'autonomie de la peinture, tel que le conçoit Edouard Manet, c'est-à-dire un art non asservi à l'imitation vraisemblable de la nature, le sujet devient secondaire par rapport à l'emploi des moyens picturaux. Les couleurs sont utilisées d'une manière audacieuse en exploitant, entre autres, les découvertes du chimiste Eugène Chevreul³ sur l'interaction des couleurs complémentaires. Dans cet esprit, les impressionnistes révolutionnent la peinture en s'intéressant surtout aux vibrations lumineuses.

Le développement de la photographie, beaucoup plus apte à rendre compte du réel que le dessin ou la peinture, accentue la dévalorisation du sujet et la découverte des arts des civilisations orientales, noires, océaniques, montre la relativité de la figuration naturaliste dans l'espace et le temps.

A la fin du XIX^e siècle, les représentations de la nature sont progressivement délaissées au profit d'œuvres subjectives. L'abstraction fait alors l'objet de discussion dans les ateliers mais ce concept est encore vague comme le montrent les écrits des artistes.

Pour Paul Gauguin, c'est un éloignement de la nature par le symbole. A propos de son *Autoportrait* dit *Les Misérables*, Gauguin écrit à Schuffenecker en 1888: « C'est je crois une de mes meilleurs choses ; absolument incompréhensible tellement il est abstrait. Tête de bandit au premier abord, un Jean Valjean personnifiant aussi un peintre impressionniste, déconsidéré et portant toujours une chaîne pour le monde. Le dessin en est tout à fait spécial (abstraction complète)... La couleur est une couleur assez loin de la nature⁴. »

Pour Vincent van Gogh, le terme abstrait est utilisé dans un sens psychologique répandu à l'époque, celui de songeur. En juillet 1880, Vincent écrit à son frère : « ...par moments, on pourrait bien être un peu abstrait, un peu rêveur... »⁵ L'abstraction dans l'art est pour lui la matérialisation d'une méditation ou encore une représentation peinte de mémoire.

² Charles Blanc *Grammaire des arts du dessin*, 1867

³ Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, 1839

⁴ lettre à Schuffenecker du 8 octobre 1888

⁵ lettre à Théo juillet 1880

Rappelons la célèbre définition de la peinture moderne par Maurice Denis en 1890: « une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées⁶. » En 1920, le peintre a précisé son propos: «[cette définition] tendait avec tout son contexte, à orienter la peinture dans la voie de l'abstraction. »

Même s'il plante son chevalet devant le motif, Paul Cézanne cherche à s'élever au dessus des particularités afin d'atteindre l'essence du paysage observé, une abstraction. Dans le même esprit, Henri Matisse, qui d'après son maître Gustave Moreau était né pour simplifier la peinture, déclare: « Tout art est abstrait en soi quand il est l'expression essentielle dépouillée de toute anecdote. »

Cet éloignement de la nature par le symbolisme, l'imagination, la sublimation des moyens picturaux, la recherche de simplicité, est au début du XX^e siècle à l'origine d'une révolution artistique sans précédent.

Les Fauves accentuent les contrastes colorés, les expressionnistes violentent les formes pour les rendre plus tragiques, les cubistes décomposent leur motif en plusieurs plans et les futuristes donnent à voir les moments successifs du mouvement pour rendre la vitesse. Cela donne parfois des représentations difficilement lisibles. Le mot abstraction est alors utilisé péjorativement par la critique d'art pour disqualifier des œuvres qu'elle trouve incompréhensibles.

Dans le contexte des recherches picturales du début des années 1910, Robert Delaunay exalte la couleur et le mouvement dans une peinture qu'il appelle *Simultanisme* car elle se réfère, comme dans le néo-impressionnisme, à la loi de Chevreul sur le contraste simultané des couleurs. La vibration des couleurs juxtaposées donne l'illusion d'un mouvement. Baptisée *Orphisme* par Guillaume Apollinaire, ce style touche peu de peintres et ne dure que quelques années.

Proche de Delaunay, Jacques Villon, dessinateur virtuose et excellent graveur, synthétise les formes. Ses tentatives pour rendre le mouvement le conduisent ainsi aux limites de l'abstraction mais il s'en détourne aussitôt. Ce n'est qu'au début des années 1930 qu'il rejoindra les peintres abstraits. Dans ces années qui précèdent la première guerre mondiale, son influence est grande auprès des jeunes peintres, intéressés par les formes non-figuratives, qui se réunissent dans son atelier de Puteaux.

Il y a le Tchèque František Kupka, installé à Paris depuis 1895, dont les recherches aboutissent à une peinture de bandes colorées étroites et parallèles, et un ami de Delaunay, Fernand Léger, grand admirateur de Cézanne, dont la peinture, composée de forts contrastes de couleurs et de

⁶ Maurice Denis, *Définition du néo-traditionalisme*, 1890

formes, confine à l'abstraction. Après la guerre, c'est toutefois dans un style figuratif qu'il va s'imposer.

Un autre peintre de ce groupe, Francis Picabia, abandonne son style impressionniste en 1913 pour exécuter de grandes toiles montrant une autre réalité que celle de la nature. Il s'agit pour lui « d'une peinture située dans l'invention pure qui recrée le monde des formes suivant son propre désir et sa propre imagination. » Picabia va s'épanouir ensuite dans une figuration onirique au sein des mouvements Dada et Surréaliste.

A Moscou, l'artiste d'avant-garde Mikhaël Larionov, grand admirateur de Turner, s'intéresse aux problèmes de la lumière-couleur dans la peinture. Il fonde vers 1909, avec sa compagne Natalia Gontcharova et une dizaine d'autres peintres, le premier mouvement important de la peinture non figurative, le *Rayonnisme*. Les œuvres de Larionov sont construites avec des faisceaux colorés de lignes identiques à des rayons lumineux qui s'entremêlent donnant une composition abstraite. Exposé à Paris en 1914, le *Rayonnisme* apparaît alors comme l'aboutissement des courants les plus novateurs à l'époque, le cubisme, le futurisme et l'orphisme.

Le déclenchement de la guerre stoppe net l'élan créateur de l'époque. A l'exception des recherches de František Kupka, toutes ces expériences purement esthétiques sur l'utilisation des lignes, des formes, et des couleurs, conduisant aux limites de l'abstraction, restent sans lendemain.

C'est d'une toute autre démarche que naît l'art abstrait, à la même époque, dans les pays de culture slave ou germanique. Le principe de cette création a été analysé par l'historien de l'art allemand Wilhelm Worringer dans sa thèse, *Abstraction et Einfühlung, contribution à la psychologie du style*. Il est « le premier à dégager la notion d'abstraction en tant que donnée esthétique⁷ » et il démontre que le réalisme ou l'abstraction dans l'art est lié au degré d'*Einfühlung*, mot allemand intraduisible désignant en gros l'empathie entre l'être humain et ce qui l'entoure. Pour Worringer, le réalisme témoigne de la domination du monde extérieur et de la supériorité de la raison sur l'instinct. En revanche : « la poussée de l'abstraction est la conséquence d'une grande inquiétude intérieure chez l'homme provoquée par les phénomènes du monde extérieur...⁸ »

⁷ Alain Bonfand, *L'art abstrait*, PUF, 1994

⁸ *Abstraction et Einfühlung*, Munich 1908

Il y a donc, selon lui, des moments où l'incertitude de l'existence, ressentie comme une menace, provoque une grande anxiété. La sensibilité est alors « attirée par ce qui est hors d'atteinte⁹. »

C'est le cas des pionniers de l'abstraction, les Russes Kandinsky et Malevitch, et le Hollandais Mondrian. Ce sont des peintres-philosophes que de profondes préoccupations spiritualistes, mystiques ou théosophiques, conduisent à élaborer une nouvelle forme d'art.

Né à Moscou en 1866, dans le milieu de la grande bourgeoisie, Wassily Kandinsky sera naturalisé Allemand puis Français. Il apprend la musique, fait des études de juriste et devient professeur de droit. Sensible aux couleurs vives des images populaires, c'est toutefois devant une *Meule de foin* de Monet, exposée à Moscou en 1895, qu'il devine des possibilités insoupçonnées de la peinture. Dans son ouvrage *Regards sur le passé*, Kandinsky raconte « qu'il sentit sourdement que l'objet manquait dans cette œuvre. » Dès lors, l'objet, c'est-à-dire le sujet, et cette hésitation dans les termes est révélatrice, n'est plus pour lui l'essentiel dans le tableau.

L'année suivante, il décide de se consacrer à la peinture et pour cela, il s'installe à Munich afin d'acquérir une bonne formation technique. Déçu par le conservatisme du milieu artistique munichois, à partir de 1903 il voyage en Europe, ce qui le mène à Moscou à plusieurs reprises, dans diverses villes dont Paris où il séjourne une année avant de se fixer en 1908 à Murnau près de Munich. Sensible au lyrisme graphique de l'Art Nouveau et à la touche impressionniste, Kandinsky peint des paysages dans lesquels la couleur s'organise progressivement en plages distinctes.

C'est à Murnau que se situe ce qu'il a appelé son *saut dans l'abstraction*. Regardant un soir une de ses toiles, qu'il ne reconnaît pas car elle est posée sur le côté dans son atelier, il découvre avec stupéfaction : « un tableau d'une beauté indescriptible » sur lequel il ne voit « que des formes et des couleurs, et dont le sujet [est] incompréhensible¹⁰. » Kandinsky a ainsi la révélation que l'objet, déjà ressenti comme secondaire dans la *Meule de foin* de Monet, est inutile dans la peinture.

En 1910, il peint sa première œuvre abstraite à l'aquarelle, technique qui lui procure une totale liberté et permet une grande vitesse d'exécution. Avec la peinture à l'huile, il lui faudra encore quelques années pour que ses représentations expressives de la nature cèdent la place à des formes et des couleurs imaginaires.

En 1911, Kandinsky commence à rédiger *Du spirituel dans l'art*¹¹, qui paraîtra l'année suivante, et avec le peintre Franz Marc, il fonde à

⁹ Dora Vallier, *L'art abstrait*, Paris 1980

¹⁰ Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes 1911-1912*, ed. Hermann 1974

¹¹ *Du spirituel dans l'art*, opus cité

Munich le groupe expressionniste *Le Cavalier bleu*. Héritier du mouvement symboliste, ce groupe rejette les conventions académiques et le réalisme pour célébrer la force de l'instinct. Il y a le Suisse Paul Klee, les Allemands Franz Marc et August Macke, le Russe Alexis Jawlensky. Tous s'intéressent à la puissance expressive des couleurs et aux affinités entre la peinture et la musique. Le compositeur Arnold Schoenberg est invité aux expositions organisées en 1911 et 1912.

La musique, dont l'impact sur les sens et l'esprit ne dépend pas d'une représentation du monde extérieur, est pour Kandinsky une référence. Après avoir assisté à une représentation de *Lohengrin*, il écrit : « ...je croyais voir toutes mes couleurs, je les avais sous les yeux¹². »

Pour imaginer un art de lignes, de formes et de couleurs, prises pour elles-mêmes et non utilisées comme moyens descriptifs, il s'inspire aussi de la force expressive et émotionnelle intrinsèque des mots dans le langage poétique.

L'anecdote de Murnau, largement répandue par Kandinsky lui-même, a occulté la dimension spirituelle originelle de la démarche d'un artiste habité par une grande inquiétude intérieure. Elle a conforté le grand public dans l'idée qu'il n'y a rien à comprendre dans l'abstraction, et conduit de nombreux critiques et historiens d'art vers une vision formaliste de l'art abstrait (c'est-à-dire un art reposant sur de simples arrangements esthétiques de lignes, de formes et de couleurs).

Pourtant, cette anecdote montre que l'abstraction de Kandinsky procède d'une apparition et d'une extase. La création progressive de la forme dans sa peinture est la représentation d'une vision et non pas le résultat d'une épure des formes de la nature.

L'artiste a explicité sa démarche dans son ouvrage *Du spirituel dans l'art* : « J'avais le sentiment de plus en plus fort, de plus en plus clair, que dans l'art les choses ne dépendent pas du formel mais d'un désir intérieur-le contenu-qui délimite le domaine du formel... Ce fut un grand pas en avant que de résoudre entièrement le problème de l'art sur la base de la nécessité intérieure qui avait la force angoissante. » En remplaçant l'objet devenu inutile, la spiritualité, devient à ses yeux le véritable sujet de l'art.

A la déclaration de guerre, Kandinsky retourne à Moscou. Après la révolution de 1917, il est associé au développement artistique du pays mais devant « tout l'enthousiasme culturel qui s'effrite peu à peu¹³ », il revient en Allemagne. En 1921, il est nommé professeur au *Bauhaus*, une

¹² *Regards sur le passé*, opus cité

¹³ *Regards sur le passé*, opus cité

école d'architecture et d'arts appliqués tout à fait nouvelle fondée à Weimar par l'architecte Walter Gropius dans le but de faire tomber, selon lui, « l'orgueilleux mur entre les artistes et les artisans. » Gropius fait appel à des peintres d'avant-garde car : « depuis le début du siècle, la peinture dominait les autres arts... [et] ...avait créé une esthétique nouvelle qui fournissait les principes d'une architecture nouvelle. »

Kandinsky apprend à ses élèves « à observer et représenter non pas les apparences extérieures d'un objet mais ses éléments constructifs, ses lois de tension¹⁴... » Dans son ouvrage, *Point, Ligne, Plan*, il montre par exemple que le point perd dans la peinture la fonction qu'il a dans l'écriture pour dévoiler son essence, sa charge de présence. Alors qu'un point isolé ne montre aucune tendance de mouvement, poussé dans une direction il crée une ligne. Cette ligne, résultat d'une tension sur le point, existe par elle-même et ne sert plus à définir une forme objective. Quant au plan, c'est le support, la toile vierge qui devient le lieu d'une cosmogonie avec l'utilisation des éléments picturaux. Dans cette peinture, qualifiée alors de *géométrisme lyrique*, chaque forme, chaque couleur, et leur organisation dans l'espace, ont une fonction précise.

Le *Bauhaus* déménage à Dessau en 1925 puis est fermé par les Nazis en 1933. Kandinsky s'établit alors en France à Neuilly sur Seine où il entame la troisième période de son œuvre. L'amenuisement des formes et le compartimentage de la toile font penser à des idéogrammes. Dans son essai sur le peintre, le philosophe Michel Henry a souligné la coïncidence étroite entre abstraction, anxiété et contemplation : « Nous regardons pétrifiés, immobiles eux aussi ou évoluant lentement sur le fond d'un firmament nocturne, les hiéroglyphes de l'invisible¹⁵. »

Kandinsky décède à Neuilly en 1944. Malgré son grand prestige auprès de la communauté artistique, l'importance de son œuvre ne sera vraiment reconnue qu'après la guerre, dans le contexte parisien de l'abstraction lyrique.

Tout oppose l'intellectuel aristocrate Kandinsky à Malevitch né près de Kiev, vers 1878, dans un milieu paysan. Kazimir Malevitch entreprend des études à l'âge de vingt ans, puis commence à peindre à Kursk où ses parents ont été s'établir. Ses premières peintures hésitent entre le style impressionniste et l'art nouveau, puis évoluent dans une manière proche des expressionnistes allemands. En 1905, il s'installe à Moscou et à partir de 1910, il participe aux expositions de l'avant-garde russe avec Larionov

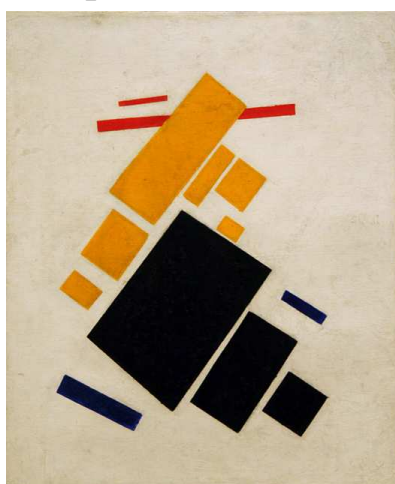
¹⁴ Vladimir Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, 1926

¹⁵ Michel Henry *Voir l'invisible*, ed. François Bourin, 1988

et Tatline. En 1912, il est invité par Kandinsky à la deuxième exposition du *Cavalier bleu* à Munich.

La fragmentation cubiste des volumes dans sa peinture montre une connaissance des toiles de Braque et Picasso qu'il a sans doute vues dans les grandes collections privées moscovites. Les thèmes et la couleur font référence aux œuvres des futuristes qui ont profondément marqué la vie culturelle russe.

Puis, Malevitch se détourne de Larionov car il reproche au *Rayonnisme* de trop garder *le souvenir du réel*¹⁶ et, en cherchant à atteindre comme Kandinsky l'essence de la forme, il s'éloigne aussi de Tatline. Entre 1913 et 1915, dans sa peinture protéiforme et expérimentale, les agencements de figures abstraites géométriques colorées lui permettent de s'éloigner de la réalité et des notions de pesanteur.



Kazimir Malevitch, *Avion volant*, 1914/1915 MoMA

Malevitch nomme *suprême* cette peinture débarrassée de l'objet, et il publie en décembre 1915 un *Manifeste Suprématiste* dans lequel il déclare : « La sensibilité est la seule chose qui compte et c'est par cette voie que l'art, donc le suprématisme, parvient à l'expression pure sans représentation. »

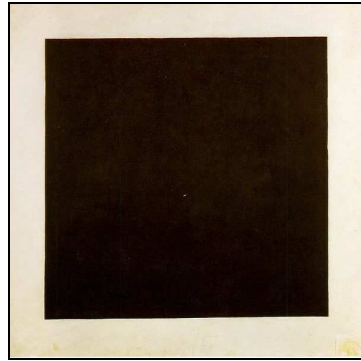
En affirmant que l'objet n'a plus sa place en peinture, et que celle-ci doit respecter l'espace du tableau de chevalet, Malevitch s'oppose au matérialisme et au collectivisme. Il s'en suit une rupture définitive avec Tatline et un violent conflit avec les *Constructivistes*.

Cette même année, Malevitch expose ses premières toiles marquant l'avènement de la peinture pure dont *Carré noir sur fond blanc*. Ce tableau, peint deux ans plus tôt, représentant une sorte de portrait sans visage, est accroché dans la partie supérieure d'un angle du mur comme le sont les icônes centrales dans les maisons orthodoxes.

L'anxiété détache Malevitch de la contemplation de la nature et sa recherche obsessionnelle de la pureté, tout comme son rejet de

¹⁶ in Manifeste suprématisme : *Le Nouveau Réalisme pictural* , 1915

l'esthétique, le conduisent à ne représenter que la sensibilité. Le carré noir symbolise *la sensibilité de l'absence d'objet* et le fond blanc le *rien*, tout ce qui n'est pas cette sensibilité.



Kazimir Malevitch, *Carré noir sur fond blanc*, 1913, huile sur toile 1,06 m de côté

A l'opposé du spiritualisme de Kandinsky, la question de Dieu est omniprésente chez Malevitch. Il rejette le Dieu anthropomorphique des religions et recherche une nouvelle figure de celui qu'il appelle *l'acteur du monde*, celui qui se dissimule dans le noir absolu pour ne pas montrer son visage. L'artiste écrira plus tard : « Lorsqu'en 1913, dans mon effort désespéré de libérer l'art du poids inutile de l'objectivité, je me réfugiai vers la forme du carré et exposai une icône qui ne représentait qu'un carré noir sur champ blanc, la critique soupira et avec elle la société : *Tout ce que nous avons aimé a péri : nous sommes dans un désert...* Plus de répliques de la réalité, point de représentations idéelles, rien qu'un désert. Mais le désert est empli de l'esprit de la sensibilité inobjective qui pénètre tout. ¹⁷»

Au Salon d'Etat de 1918 à Moscou, Malevitch expose un *Carré blanc sur fond blanc*. Ce n'est pas un monochrome absolu car le carré se distingue du fond par une petite inflexion de la touche et une légère nuance. Le blanc, à l'origine de toutes les couleurs, comme le montre la décomposition de la lumière, est ici magnifié. La forme et l'espace autour se rejoignent pour exprimer le *rien*, une pureté absolue. Cette œuvre n'est plus qu'une allusion à la peinture, l'état suprême de la peinture, une limite difficile à dépasser.

A partir de 1917, il enseigne à l'Académie de Petrograd, puis à celles de Moscou et de Vitebsk, ce qui ne lui laisse pas beaucoup de temps pour peindre. Opposé aux nouvelles orientations culturelles après la mort de Lénine, il tombe en disgrâce. Malevitch écrit alors de nombreux textes sur le suprématisme et pour vivre, il fait des paysages et des portraits. Comme il lui est impossible de dépasser les carrés noirs ou blancs, devenus des sortes d'icône, il peint alors des personnages sans visage. Lorsqu'il meurt à Leningrad en 1935, son cercueil, décoré dans le style

¹⁷ in Emmanuel Martineau, *Malevitch et la philosophie*, 1977

suprématiste, est transporté sur un camion dont le capot est orné d'un grand carré noir.

Toute sa vie, Malevitch est resté attaché au tableau de chevalet, devenu le lieu métaphysique d'une résistance à la liquidation de la peinture souhaitée par le *Constructivisme* dont Tatline est un des précurseurs.

Vladimir Tatline, après avoir étudié la peinture en province, s'installe à Moscou en 1911. La découverte du cubisme synthétique de Braque et Picasso, au cours d'un séjour à Berlin en 1913, est déterminante. Il crée alors un art non figuratif avec des *tableaux reliefs* qui ne sont plus peints mais composés de matériaux divers. Le tableau est ensuite remis en cause avec des *contre-reliefs*, dans lesquels la composition prend place dans un espace en avant de la surface ou entre deux plans perpendiculaires.

Tatline joue un rôle important dans l'élaboration du nouveau système d'enseignement soviétique qui regroupe matière artistique et connaissance industrielle afin d'abolir, comme au Bauhaus, la frontière entre art pur et art appliqué. Il devient célèbre avec son ambitieux projet de *Monument à la IIIe Internationale*, une structure en spirale sur un axe oblique de 400m de haut, censée supporter des volumes de verre aux formes géométriques. Bien que considéré comme parfaitement réalisable par un comité d'experts, le monument ne sera pas construit.

La conception matérialiste de l'art, fondée sur la nature des matériaux et leurs propriétés constructives, est à l'origine du *Constructivisme* qui apparaît à Moscou en 1922. Les constructivistes proclament l'abandon du tableau de chevalet, expression individuelle dans un contexte bourgeois et marchand, au profit d'un art collectif accessible au plus grand nombre. Dans le manifeste *Les constructivistes s'adressent au monde*, le poète Vladimir Maïakovski proclame: « Nos rues sont des pinceaux, nos places sont des palettes. »

Un des fondateurs du constructivisme, Alexandre Rodtchenko, peint en 1918 de nombreuses compositions en noir dont un tableau intitulé *Noir sur noir*, afin de montrer par ce glas de la couleur l'impasse du *Suprématisme*. En 1921, il présente trois monochromes peints chacun uniformément dans une couleur primaire. L'historien de l'art Nikolaï Taraboukine¹⁸ nomme ce triptyque *le dernier tableau* car il y voit le terme du long chemin de la représentativité. Si le carré noir ou blanc de Malevitch contenait, en dépit de la pauvreté de son sens esthétique, une certaine idée picturale, les monochromes lisses de Rodtchenko, dépourvus de tout contenu, proclament la fin de l'abstraction dans le

¹⁸ Nikolaï Taraboukine (1899-1956), secrétaire de l'Institut de Culture artistique de Moscou au début des années 1920, *Le Dernier Tableau* 1923

tableau de chevalet. La voie est désormais libre pour une peinture figurative au service de la propagande soviétique, le réalisme socialiste.

Né en Hollande en 1872, dans un milieu calviniste, Mondrian, après avoir envisagé des études de théologie, prépare le professorat de dessin. Son diplôme obtenu, il renonce à l'enseignement et s'inscrit à l'Académie des beaux-arts d'Amsterdam. Pour gagner sa vie, il fait des portraits et peint surtout des paysages en plein air. A partir de 1908, il se détourne de la représentation naturaliste et commence à simplifier les formes.

En 1909, Mondrian devient membre de la Société théosophique hollandaise. Il est difficile d'établir un lien étroit entre l'abstraction qu'il commence à aborder deux ans plus tard et la théosophie visant à la connaissance de Dieu par l'approfondissement de la vie intérieure. La puissance de son œuvre, sa cohérence et sa concision, relèvent plus d'une quête mystique personnelle que de l'influence d'une doctrine confuse.

En 1912, Mondrian s'installe à Paris où il découvre le cubisme de Braque et Picasso. Poursuivant des variations sur le motif de l'arbre, il schématise encore plus et refuse la profondeur. Il tente ainsi d'éliminer toute trace de subjectivité en simplifiant les formes naturelles et les couleurs, comme les peintres cubistes.

A la déclaration de la guerre, le peintre retourne en Hollande. Il traite alors ses compositions avec des signes plus et moins, puis revient progressivement à la couleur. A partir de 1917, il commence à peindre sur un fond blanc ou gris des sortes de mosaïques colorées constituées d'éléments rectangulaires de dimensions variables.

Mondrian fonde avec Théo van Doesburg la revue *De Stijl*¹⁹, une publication d'art se proposant de définir le style de l'époque. Il y exprime ses idées et, dans les années 1920, plusieurs artistes et architectes, attirés par son style géométrique, forment un groupe qui adopte le nom de cette revue.

Tout en participant à *De Stijl*, Mondrian revient à Paris en 1919. Il accentue l'orthogonalité des formes dans des formats variés et utilise le plus souvent les couleurs primaires pures rigoureusement délimitées par des lignes noires verticales et horizontales qui vont bientôt s'épaissir. Le tableau apparaît comme un fragment d'un ensemble plus vaste dans lequel la troisième dimension est définitivement absente. Aucune couleur ne doit dominer les autres et le rouge par exemple, qui pour Goethe et Kandinsky *s'enfonce dans l'œil*, doit être neutralisé par le noir, le gris ou le blanc pour ne pas troubler l'équilibre de la composition. Cette peinture abstraite géométrique appelée *Néoplasticisme*, mauvaise traduction de

¹⁹ *Le Style*

l'expression néerlandaise *Nieuwe beelding* signifiant *Reconstruction du monde*, montre dans une structure en damier l'opposition des couleurs primaires et des non-couleurs, l'opposition vertical/horizontal, et l'opposition des dimensions.

Hostile à l'introduction de la ligne oblique par van Doesburg, Mondrian quitte le mouvement *De Stijl* en 1924, jugeant que le dynamisme de cette ligne détruit l'équilibre plastique !

Alors que chez Kandinsky la ligne est mouvement, chez Mondrian elle est immobile. Alors que chez Kandinsky les limites de la toile sont respectées, chez Mondrian les horizontales et les verticales cherchent à dépasser la surface du support. L'artiste voit à travers une grille, si bien que l'abstraction est dans son regard, avant d'être concrétisée sur la toile. En soumettant à cette grille les objets du monde en mouvement, il impose un point de vue unique leur assurant une immobilité totale. Toute d'équilibre et de silence, sa peinture est une reconstruction rigoureuse dans laquelle la subjectivité, l'émotion, l'inquiétude, la peur, sont contenues. Pour l'artiste-théosophe, la forme abstraite trouvée par l'approfondissement de sa vie intérieure est la matérialisation de l'Absolu. Monde hors du temps, sans vie ni mort, son œuvre n'évoluera plus jusqu'à son exil américain.

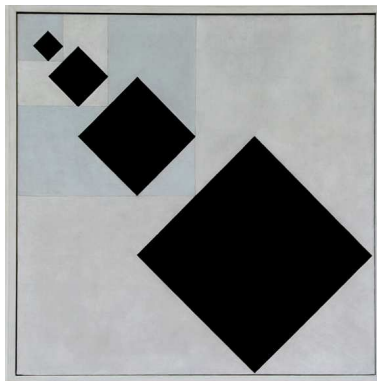
En 1940, Mondrian se réfugie à New York où il est chaleureusement accueilli. Cette ville absolument rectiligne l'impressionne tellement que son style se modifie, d'abord par l'introduction de lignes de couleur qui se substituent au quadrillage noir, puis par de nouvelles combinaisons des éléments plastiques utilisés jusque là. Dans *Broadway Boogie-Woogie*, commencé en 1942, les lignes sont composées de séquences rythmiques, de compartiments rouges, bleus, jaunes et gris. La densité des éléments colorés augmente dans sa dernière œuvre inachevée de 1944, *Victory Boogie-Woogie*.

Ces peintures ultimes montrent que Mondrian exprime ce qu'il a tenté de maîtriser toute sa vie, la sensibilité. De plus, sans s'en rendre compte, il représente quelque chose, ce que le peintre américain Robert Motherwell a très bien vu: « ...un sujet est là, non en vertu de son absence, mais réellement là, même si on est loin de l'aspect extérieur des choses et si seule la structure est mise à nu. La ville moderne précise, rectangulaire et aussi bien d'aplomb vue par-dessus que par-dessous ou de côté ; lumières vives et vie stérilisée... Mondrian a quitté son paradis blanc pour rejoindre le monde.»

L'abstraction, encouragée par *De Stijl* et développée à Paris par Mondrian, va susciter, à la fin des années 1920, une rhétorique de l'art abstrait qui va se développer au sein de plusieurs groupes en réaction à l'omniprésence de la peinture figurative.

En 1929, Michel Seuphor et le peintre uruguayen Torrès-Garcia fondent à Vanves, dans la banlieue parisienne, *Cercle et Carré*, une association éphémère regroupant des artistes opposés au surréalisme et à l'académisme naturaliste. Une seule exposition aura lieu en 1930 avec des peintres se réclamant de l'abstraction géométrique dont certains sont partisans d'une *humanisation* de la géométrie. L'art abstrait géométrique montre ainsi une ambivalence entre l'objectivité et la subjectivité, c'est-à-dire entre un art rigoureux, cachant l'émotion de l'artiste dans un souci d'universalité, et un art plus personnel laissant apparaître des traces de cette émotion.

Des dissensions aboutissent à la création d'un nouveau groupe nommé *Art concret*. Le terme *concret* a été rendu célèbre par la définition de Jean Arp: « L'homme appelle abstrait ce qui est concret ». Considérant « qu'un carré, un cercle, une couleur, sont des éléments concrets tels une vache ou un arbre ²⁰», Van Doesburg jette les bases théoriques d'un art calculé, logique, excluant toute expression subjective.



Theo Van Doesburg, *Composition arithmétique*, 1930

Ce groupe dont font partie Jean Hélion et Léon Tutundjian, entre autres, revendique l'autonomie d'un langage plastique capable de créer une réalité nouvelle, en dehors de toute référence à la réalité du monde extérieur. L'art concret s'épanouira après la guerre en incarnant la tendance la plus rigoureuse de l'art abstrait géométrique.

Dans un souci d'œcuménisme, le groupe *Abstraction-Création*, né en 1931, va rassembler jusqu'à 400 artistes abstraits de diverses tendances et nationalités, dont les peintres Auguste Herbin, František Kupka, Georges Valmier...

²⁰ in *Manifeste de l'art concret* 1930

On peut lire dans la préface du comité directeur du groupe: « Abstraction parce que certains artistes sont arrivés à la conception de non-figuration par l'abstraction progressive des formes de la nature. Création parce que d'autres artistes ont atteint directement la non-figuration par une conception d'ordre purement géométrique ou par l'emploi exclusif d'éléments communément appelés abstraits tels que cercles, plans, barres, lignes, ... »

Ce texte occulte complètement le fondement spirituel et métaphysique de l'abstraction. Cela s'explique par le contexte matérialiste de l'époque. Déjà en 1924, l'ouvrage *Les ismes dans l'art* de Jean Arp et El Lissitzky proposait une histoire de l'art moderne vue comme une suite de mouvements s'inscrivant dans un progrès continu. En 1935, Alfred Barr, le directeur du *Museum of Modern Art* à New York, développe la théorie suivant laquelle l'art abstrait se situe dans la suite du cubisme²¹. Cette approche esthétique formaliste, reprise dans les années 1950 par le célèbre critique d'art Clement Greenberg, est toujours bien ancrée chez ceux qui persistent à voir de l'abstraction dans l'aspect hermétique du cubisme ! Or, derrière l'effet de brouillage de la représentation, trop vite assimilé à de l'abstraction, il y a chez les cubistes la volonté de créer à partir d'un objet, une image plus puissante que l'objet lui-même, ce qui est complètement à l'opposé de la démarche des peintres abstraits pour lesquels l'objet est inutile.

L'abstraction géométrique, encouragée par un groupe d'artistes et de critiques intransigeants, s'impose au sein d'*Abstraction-Création*. Devenue un nouvel académisme, elle provoque des dissensions. Un tableau de Valmier est refusé au motif qu'on peut y reconnaître des formes figuratives, alors que des œuvres médiocres sont acceptées au seul critère qu'elles sont résolument géométriques. Boudé par le grand public, le groupe *Abstraction-Création* se dissout en 1936.

En marge du tableau de chevalet, l'abstraction se déplace dans la vie courante sous l'influence des promoteurs de formes d'art accessibles à tous : l'art mural, les arts appliqués, le design, l'architecture.

On a vu comment en Russie le *Constructivisme*, art matérialiste et productiviste au service du collectivisme, s'est opposé à la démarche mystique et individualiste de Malevitch fidèle au tableau de chevalet.

En Hollande, les rigoureux principes du *Néoplasticisme* énoncés dans la revue *De Stijl* sont appliqués à l'architecture et aux arts décoratifs dans le but d'harmoniser les espaces extérieur et intérieur. Par le strict géométrisme et l'usage de la couleur pure prônés dans la revue *De Stijl*, la maison Schröder de l'architecte Gerrit Thomas Rietveld, construite à Utrecht en 1924, répond parfaitement à l'injonction de Mondrian :

²¹ in catalogue de l'exposition du MoMA : *Cubism and Abstract Art*, 1935

«l'architecture n'a qu'à réaliser dans le concret ce que la peinture montre dans la nouvelle plastique d'une façon abstraite.»

En Allemagne, le *Bauhaus*, qui souhaite réconcilier l'art et la technique, accueille le *Néoplasticisme* et le *Constructivisme*. Des créations radicalement nouvelles apparaissent dans le design et une architecture fonctionnelle aux formes simples et dépouillées se développe sous l'appellation de style international. Le rayonnement du Bauhaus, qualifié de *Grand Atelier du 20^e siècle*, a contribué à répandre dans le monde occidental les formules les plus sévères de l'art abstrait. A sa fermeture en 1933, la plupart des artistes émigrent vers Paris, Londres et les Etats-Unis.

Au lendemain de la guerre, des deux côtés de l'Atlantique, l'abstraction apparaît comme l'expression artistique du monde libre face à l'art officiel soviétique.

En France, la libération militaire et politique est suivie d'autres libérations, matérielles, intellectuelles et artistiques. Une nouvelle conception du monde et de l'homme suscite des initiatives créatrices dans tous les domaines et Paris croit pouvoir redevenir le foyer de l'art moderne.

Kandinsky est reconnu comme le pionnier et le chef de file d'une abstraction spontanée et directe, appelée maintenant *lyrique*, opposée au dogmatisme de l'abstraction géométrique, rigoureuse et austère. De nombreux artistes regroupés sous la dénomination factice mais commode de *Nouvelle* ou *Seconde École de Paris*, manifestent alors un intérêt pour le geste qu'ils inscrivent sur leurs toiles sous la forme de traces graphiques énergiques. Sauf à donner à cet exposé une allure de catalogue, il est impossible de nommer tous les artistes créateurs qui ont participé à cette *Envolée lyrique* de l'abstraction, pour reprendre le titre d'une récente exposition. Je vais me limiter aux plus importants.

Hans Hartung, français d'origine allemande, poursuit des expériences tentées avec succès avant la guerre ce qui en fait un précurseur de Pollock aux Etats Unis. Son art gestuel imprégné d'un profond lyrisme s'impose par la liberté de son dynamisme subjectif. Sa peinture présentée au public en 1947 suscite de nombreuses vocations.

Dans une démarche semblable, Pierre Soulages s'exprime presque exclusivement par le noir, en de larges traces, alignées ou enchevêtrées, réalisées par un geste rapide, ou de grands aplats dont la matière épaisse et irrégulière irradie la lumière.

Georges Mathieu développe une peinture spontanée influencée par la calligraphie extrême-orientale. Doué d'une rapidité d'exécution

stupéfiante, il réalise à partir des années cinquante une série de grandes compositions. Dans les arts décoratifs, il crée des tapisseries, des affiches publicitaires, des illustrations.

Jean Degottex reprend l'automatisme des surréalistes puis, sous l'influence de la pensée Zen et de la calligraphie chinoise, il essaie, suivant ses propos, de « dégager dans l'écriture occidentale un sens graphique perdu²². »

Gérard Schneider peint avec des couleurs vives ou éteintes en utilisant aussi du noir. Malgré l'aspect d'une improvisation véhémence, la disposition des éléments et leurs rapports montrent une composition parfaitement maîtrisée. Dans sa peinture, il affirme, dit-il, « libérer ce qui est en lui, mais n'a pas de nom²³. »

Jean-Michel Atlan, redoutant un dogmatisme de l'abstraction lyrique, trouve un style original pour évoquer une nature primitive, des végétaux, des formes qu'il qualifie d'*érotiques, magiques ou mystiques*²⁴. Ses œuvres de format moyen, fruit d'une imagination puissante, sont structurées par d'épais cernes noirs.

Olivier Debré, après avoir peint des tableaux noirs inspirés des horreurs de la guerre, aborde l'abstraction dans de grandes toiles presque monochromes ponctuées de forts empâtements colorés. Ce style ample trouve son accomplissement dans des représentations oniriques des paysages de la Touraine et des commandes de rideaux de théâtre.

Certains abstraits lyriques viennent du surréalisme. C'est le cas de Camille Bryen et de Wols qui proposent une peinture mystérieuse souvent appelée *informelle*. L'expression *art informel*, inventée par le critique d'art Michel Tapié²⁵ en 1951, regroupe diverses formes d'abstraction lyrique, la calligraphie, le *tachisme*, le *nuagisme*, l'*art brut*. Cet art n'exclue pas l'allusion aux formes du réel comme le montre la série des *Otages* de Jean Fautrier dans laquelle des formes vagues aux coloris sourds, traitées dans une matière épaisse, sont l'évocation du sacrifice.

Une autre voie est ouverte par un peintre d'origine russe, Serge Poliakoff, qui a participé aux recherches d'avant-guerre et auquel Kandinsky promettait un bel avenir. Ses toiles paraissent à première vue géométrisantes mais un travail de la matière rompt la planéité et l'interpénétration des plans colorés supprime toute opposition entre le fond et la forme. La superposition des couches de couleur donne une

²² déclaration de l'artiste

²³ déclaration de l'artiste

²⁴ déclaration de l'artiste

²⁵ Michel Tapié, *Un Art Autre*, 1952

grande densité chromatique, sensorielle et plastique, semblable à celle des icônes.

Ce goût de la matière guide aussi un autre peintre d'origine russe², Nicolas de Staël, vers une abstraction dominée par la qualité des harmonies colorées. En 1952, il revient à une figuration sublimée dont les plages de couleur et la matière habilement utilisées, confèrent une qualité poétique à ses peintures. L'abstraction est présente puisque ce sont les éléments picturaux, formes, couleurs, matière, qui s'imposent au premier abord, bien avant ce qui est signifié.

Citons encore des peintres qui ont affirmé sous l'Occupation leur volonté de pratiquer un art considéré comme *dégénéré*, Alfred Manessier, Jean Bazaine, Maurice Estève. La filiation de leur peinture avec le réel justifie la qualification fréquemment utilisée de *paysagisme abstrait*.

Ils sont rejoints après la Libération par Jean Le Moal, Raoul Ubac, Roger Bissière, Maria Elena Vieira da Silva, Gustave Singier. Les œuvres de ce groupe d'artistes sont appelées *non-figuratives*, une expression qui prend là un sens particulier pour désigner au sein de la *deuxième école de Paris* une abstraction non entièrement détachée des formes de la nature. Devenus dans les années 1950 des figures dominantes de l'abstraction lyrique, certains d'entre eux participent au renouveau de l'art religieux en réalisant des vitraux abstraits, sous l'action énergique du R.P. Couturier.

Tous ces artistes expriment pleinement une subjectivité qui les éloigne du formalisme vers lequel tend le *Salon des Réalités Nouvelles* créé en 1947. Destiné à promouvoir un art de tradition géométrique, ce Salon, présidé par Auguste Herbin, se veut l'héritier d'*Abstraction-Création* dissout en 1936. Or, à l'exception de quelques personnalités marquantes, la plupart des participants sont incapables de renouveler les modèles géométriques de l'avant-guerre. L'invitation d'abstrait lyriques, tels Hartung, Atlan ou Mathieu, pour rehausser le niveau général, entraîne une vive réaction d'Herbin, ce qui provoque le départ de nombreux peintres. Après la démission d'Herbin en 1956, les organisateurs modifient les statuts pour prendre en compte les différents courants de l'art abstrait.

Dans ce contexte chaotique, les monochromes d'Yves Klein, exposés en 1956, sont vus à tort comme l'expérience ultime de la peinture abstraite. Or, le monochrome n'est pas nouveau, contrairement à ce qu'affirment à l'époque ceux qui ignorent délibérément les expériences passées, celles humoristiques d'Alphonse Allais lors de son exposition des arts incohérents en 1884, et surtout celles de Rodtchenko en Russie en 1921 dans le contexte polémique de l'affirmation du *Constructivisme* contre

l'art bourgeois incarné par le tableau de chevalet. Ces expériences minimalistes n'ont en rien empêché, nous l'avons vu, le développement de l'art abstrait.

En fait, les toiles de Klein ne sont pas des surfaces aussi neutres que ce que les reproductions laissent supposer. Peintes avec l'*International Klein Blue*, elles captent le regard par la pulvérulence pigmentaire qui scintille dans la lumière. Pour l'artiste, ces œuvres expriment *l'expansion infinie de l'univers* et non la finitude de la peinture abstraite.

En réaction au retour en force de la figuration et du réalisme dans les années 1960, l'abstraction géométrique, qui par sa maîtrise rationnelle incarne les idéaux d'ordre, d'équilibre, de pureté, adopte des formes nouvelles.

Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niel Toroni, associés sous le sigle *B.M.P.T.* constitué de leurs initiales, dénoncent l'illusionnisme de la peinture et s'en tiennent à un matérialisme radical. Ils recherchent comme l'a écrit la critique d'art Catherine Millet: « ...la simplicité maximale, le degré zéro de la peinture en prônant une peinture nettoyée de tout objet ou figure propre à susciter l'imagination. »

Buren affirme vouloir seulement souligner l'espace en donnant à voir. Son ambition est, dit-il, « de dévoiler, transformer, questionner, repositionner, » les lieux de ses interventions.

Dans ce courant minimaliste, des artistes poursuivent avec l'art optique²⁶ et l'art cinétique les expériences de Josef Albers, un ancien du *Bauhaus*, influencé par les découvertes de Chevreul. En utilisant presque exclusivement des carrés, placés les uns à l'intérieur des autres et diversement colorés, Albers crée l'illusion d'un mouvement perpendiculaire au support.

Victor Vasarely, artiste français d'origine hongroise, compose des œuvres picturales abstraites à partir de la répétition de formes géométriques simples mises en perspectives pour créer une impression de volume concave ou convexe.

Jean Dewasne, cofondateur du *Salon des Réalités Nouvelles*, crée en 1950 l'*Atelier de l'art abstrait* dans lequel il donne un cours intitulé *Technologie de la peinture*. Il déploie dans des espaces architecturaux de grandes fresques emplies d'éléments géométriques sophistiqués qui paraissent en mouvement.

L'art cinétique de Nicolas Schöffer, un autre français d'origine hongroise, combine lumière et formes en mouvement dans des œuvres qu'il qualifie de *spatio-lumino-chrono-dynamiques*. Les sources de lumière

²⁶ appelé Op Art (diminutif de Optical Art) aux Etats-Unis

envahissent l'espace sous des aspects constamment renouvelés par des filtres colorés interposés dans les faisceaux lumineux.

François Morellet convie le spectateur à troubler la surface liquide sur laquelle se reflète une grille de néons. Il remet ainsi en question les certitudes d'une abstraction géométrique académique figée dans le culte des années trente.

Dès les années 1920, New York montre un grand intérêt pour l'art européen d'avant-garde. Le *Museum of Modern Art* (MoMA), ouvert en 1929, presque 20 ans avant l'inauguration de notre premier musée national d'art moderne, et le *Guggenheim Museum*, crée en 1937, participent activement au développement de la culture du public grâce à leurs riches collections et des expositions qui n'ont pas leur équivalent en Europe. Au contraire de ce qui se passe sur le vieux continent, les mouvements artistiques d'avant-garde sont plutôt bien acceptés par la société américaine éprise de technique et d'innovations.

Les artistes européens qui se réfugient en Amérique, ceux du *Bauhaus* à partir de 1933 et ensuite ceux qui fuient la guerre, notamment les *Surréalistes*, contribuent par leur présence et leur enseignement à la formation des jeunes créateurs américains. Ceux-ci sont soutenus par Peggy Guggenheim qui ouvre à New York, en 1942, sa galerie *Art of this Century*.

La dénomination *Expressionnisme abstrait*, utilisée en 1929 à propos de Kandinsky, est reprise en 1945 pour désigner le premier mouvement authentique de l'abstraction américaine. Celui-ci est initié par Arshile Gorky qui, après avoir été tenté par l'exemple des peintres européens, de Cézanne à Kandinsky, subit l'influence des surréalistes à New York. Gorky trouve une voie originale vers 1942 en associant l'automatisme gestuel à une figuration inspirée des figures biomorphiques de Miro. Les couleurs expressives et la vigueur de son écriture donnent une forte présence à ses œuvres abstraites composées de formes allusives flottantes.

La plupart des artistes de ce mouvement, baptisé aussi *Ecole de New York*, sont à l'aise avec les grandes surfaces car la plupart d'entre eux ont travaillé dans les chantiers créés par Roosevelt après la crise de 1929. Ils réalisent naturellement d'immenses compositions, appelées *all over*, dominant d'autant plus le spectateur qu'elles n'ont plus de centre et que leurs limites semblent arbitraires. Grâce à Peggy Guggenheim, Jackson Pollock, influencé par André Masson, attire l'attention en 1946 avec sa pratique du *dripping* sur de grandes toiles posées au sol. Cette technique gestuelle liée au déplacement de l'artiste, laissant une grande part au

hasard, aboutit à un langage complètement abstrait baptisé *action painting*. Pour beaucoup, Pollock et les artistes œuvrant dans cette nouvelle manière, à l'opposé de la peinture de chevalet de *la Nouvelle Ecole de Paris*, dépassent l'héritage européen. L'abstraction américaine n'a plus de leçons à recevoir, ce que Clément Greenberg formulera ainsi plus tard : « New York avait rattrapé Paris et un groupe d'artistes américains relativement obscurs possédait déjà la plus ample culture picturale de son temps ! »

Dans ce courant dominant de l'expressionnisme abstrait, Franz Kline réduit sa palette au blanc et au noir. Il zèbre ses toiles de signes proches de la calligraphie orientale avec de larges bandes noires dessinées d'un coup de pinceau brutal. Sa manière est proche de celle de Soulages bien qu'il n'y ait aucun contact entre les deux peintres.

Willem De Kooning garde des titres qui font allusion à la réalité. Ses coups de pinceau, cinglants et violents, laissent des trainées et des éclaboussures.

Un autre courant de *l'Expressionnisme abstrait*, regroupe en 1947 des artistes plus méditatifs dans ce qu'on appelle la peinture *Color-field*, c'est-à-dire *des champs colorés*. Avec des œuvres calmes, sans aucune violence, ces peintres s'attachent aux potentialités expressives de la couleur, tout en évitant de tomber dans l'informe. Au-delà des problèmes plastiques, résolus par chacun selon ses moyens, ils ont l'ambition de créer un art abstrait suggérant le sublime, la transcendance, la révélation.

Mark Rothko est celui dont les œuvres sont les plus picturales. Au début des années 1950, il ne subsiste dans ses grandes toiles que des superpositions de surfaces rectangulaires aux contours flous semblant flotter. La profondeur du coloris, qui doit beaucoup à Matisse et Bonnard, produit des œuvres mystérieuses dissimulant mal des intentions philosophique, religieuse, voir mystique.

Clyfford Still en quête d'une émotion absolue et spirituelle, couvre la surface de ses toiles de plans verticaux colorés, dentelés ou déchiquetés comme de gigantesques écorces d'arbre, évoquant ainsi ces vers de Rainer Maria Rilke :

« Car nous ne sommes que l'écorce, que la feuille,

Mais le fruit qui est au centre de tout

C'est la grande mort que chacun porte en soi...²⁷ »

A partir de 1950, le noir envahit parfois presque toute la toile pour que dit-il : « le déguisement de l'environnement soit complet et que l'identité familière des choses soit anéantie. ²⁸ »

²⁷ R.M. Rilke, *Le livre de la pauvreté et de la mort* in *Rilke*, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1949

²⁸ propos de l'artiste

Après avoir pratiqué l'écriture automatique des surréalistes, Barnett Newman, inspiré par la lecture de textes mystiques juifs, peint à partir de 1948 de grands monochromes, rompus seulement par des bandes verticales. Avec ce langage austère et grandiose, Newman pousse la peinture *Color-field* à l'extrême dans la recherche de l'image absolue.

Aux peintres de l'action painting et du *Color-field* s'opposent d'autres artistes soucieux d'éliminer toute trace de subjectivité dans leur œuvre.

A la fin des années 1930, Ad Reinhardt peint des formes géométriques, puis son travail s'oriente dans les années 1950 vers des toiles dont les différentes nuances de la même couleur laissent à peine entrevoir un motif. Réclamant de façon polémique et autoritaire la purification de la peinture, il exalte la puissance formelle de l'œuvre et s'en prend aux peintres américains du *Color-field* pour, dit-il, « cette absurde transcendance, cette représentation d'une réalité derrière la réalité... »

Sous l'influence d'Albers, Frank Stella recherche un rapport étroit entre la composition et la forme de la surface. On appelle *shaped canvas* ces toiles découpées sur lesquelles il trace des bandes de couleurs vives et décoratives adaptées à la forme du support. Stella accroît ainsi la planéité et réalise des œuvres uniquement formelles pouvant être considérées comme des objets en soi. Dans les années 1980, il crée des compositions baroques en relief dans lesquelles il entrelace une multitude de formes découpées ornées de couleurs vives. Par cette évocation des tableaux reliefs de Tatline, l'opposition entre le *Suprématisme* et le *Constructivisme* se rejoue aux Etats-Unis à un demi-siècle de distance. Indifférent au contenu philosophique ou théologique des œuvres des pionniers de l'abstraction et surtout de ses contemporains du *Color-field*, Stella cherche à éliminer tout ce qui prête à réflexion.

Tout comme Reinhardt qui déclare : « La seule chose à dire au sujet de l'art, c'est qu'il est... L'art, c'est l'art en tant qu'art, et tout le reste, c'est tout le reste²⁹. » Ce qui peut être vu comme une injonction adressée au public : regardez, il n'y a rien d'autre à voir que ce que vous voyez !

Par leur désir d'épuration, ces œuvres relèvent du *minimalisme*, une sorte d'ascèse esthétique que l'on a évoquée à propos des réalisations de Buren, une des réponses apportées à la domination de la production artistique par la figuration et l'objet à partir des années 1960.

S'inscrivant délibérément dans ce mouvement, Ellsworth Kelly expose des tableaux monochromes assemblés pour former ce qu'il appelle des *peintures à panneaux*. Il exploite le tableau comme élément architectural

²⁹ Ad Reinhardt, *Art-as-art*, in Art International du 20 décembre 1962

et crée ainsi un effet d'ambiance bien que chaque peinture ne donne que peu à voir.

Il réalise aussi de grandes toiles apparemment impersonnelles, aux formes nettes, nommées *hard edge painting*, dans lesquelles la forme colorée se découpant sur le blanc de la toile prend toute sa dimension avec l'espace qui l'entoure. Les rapports entre le peint et le non-peint, entre la forme et la couleur, entre l'œuvre et son environnement architectural, sont au cœur d'une démarche en perpétuel renouvellement, comme en témoignent ses sculptures monumentales, lisses, aux géométries complexes et aux lignes tranchantes.

Les frontières entre les diverses disciplines artistiques sont abolies. Les artistes réfutent la planéité du tableau prônée par l'art moderne. Donald Judd déclare en termes provocateurs : « La principale chose qui cloche dans la peinture est que c'est une forme rectangulaire placée à plat contre un mur. ³⁰ » Là aussi, l'attaque contre la peinture de chevalet rappelle celle du constructivisme russe dont il s'inspire pour certaines de ses réalisations.

L'art abstrait quitte le quadrilatère habituel pour de multiples expériences avec l'utilisation des médiums et des supports les plus inattendus, par exemple des éclairages fluorescents. L'espace illusionniste de la peinture est remplacé par un espace bien réel, celui du déplacement de l'artiste et du spectateur autour de l'œuvre.

Dan Flavin assemble des tubes néons. Il se réclame ouvertement, lui aussi, du constructivisme russe dans une série dédiée à Tatline. Remarquons cependant que la fonction sociale de l'art abstrait des années 1920/1930, dans l'architecture et les arts appliqués au sein du *Constructivisme*, du *Bauhaus* et du groupe *De Stijl*, est totalement absente dans ce minimalisme de la deuxième moitié du XXe siècle.

En négligeant la dimension du sens, les artistes minimalistes que nous venons de voir sont dans la logique matérialiste des historiens de l'art américains fascinés par les évolutions formelles et souvent indifférents aux préoccupations spirituelles des créateurs. On a vu que pour Alfred Barr, le premier directeur du *Museum of Modern Art*, chaque mouvement artistique n'est que l'aboutissement logique des précédents. Pour l'historien de l'art Meyer Schapiro l'art abstrait est « un art de forme pure sans contenu³¹ » et pour le critique d'art Clement Greenberg : « Les qualités plastiques ou abstraites de l'œuvre d'art sont les seules qui comptent³². »

³⁰ in Arts magazine 1963

³¹ Meyer Schapiro, analyse du catalogue de l'exposition *Cubism and Abstract Art*, 1937.

³² Clement Greenberg *Towards a Newer Laocoon* 1940

Défenseur intransigeant de l'art moderne américain, Clement Greenberg fait triompher *l'Ecole de New York* dans le monde occidental et ses écrits rencontrent un grand succès car ils s'inscrivent dans le courant dominant de la désacralisation de l'art et de la fin de la métaphysique en philosophie. Son formalisme influence de nombreux artistes et critiques d'art au point de les pousser à nier toute dimension spirituelle dans l'art abstrait, même chez les pionniers de l'abstraction.

En 1984, Frank Stella déclare : « Je n'ai aucun problème pour apprécier la grande peinture abstraite du passé moderniste, celle de Kandinsky, Malevitch et Mondrian, mais j'ai plus de difficulté avec leurs affirmations, leur plaidoirie, leur défense de l'abstraction... ces raisons, ces étayages théoriques marqués de théosophie et d'antimatérialisme ont donné à la peinture abstraite un certain handicap qui a contribué à sa situation critique actuelle³³. »

Cette *situation critique actuelle* de la peinture abstraite découle d'une résistance à la domination du formalisme et de l'obstination d'un certain nombre de peintres à vouloir transcender la réalité en exprimant des émotions au lieu de se cantonner dans la réalisation d'œuvres matérielles, plus ou moins décoratives, ne renvoyant qu'à elles mêmes.

Dans les années 1950, Frank Stella avait déjà écrit: « Mon principal objectif était de rendre ce qu'on appelle communément *peinture décorative* réellement viable en tant qu'abstraction, sans la moindre équivoque, de l'impliquer dans des préoccupations et problèmes picturaux...»

Depuis, la peinture décorative, longtemps méprisée comme le laisse entendre Stella, a été réhabilitée pour accéder au statut d'œuvre d'art. C'est ce que montre la récente déclaration du philosophe-critique d'art Yves Michaud: « La fétichisation des œuvres nous a empêché... d'aller jusqu'au bout vers la prise en compte sérieuse du décoratif... La peinture est effectivement une délectation et cette délectation ne demande pas que l'on s'empoisonne la vie à chercher des prétextes ou à donner des leçons³⁴. »

Il est vrai que dans l'art abstrait, c'est l'aspect décoratif qui s'offre d'emblée au spectateur. Lorsqu'il est séduit, celui-ci a tendance à ne rien demander de plus que ce qu'on lui propose. Et pourtant, il y a souvent beaucoup plus à voir et à ressentir. Comme l'a écrit Alain : « Tous les arts sont comme des miroirs où l'être humain connaît et reconnaît quelque chose de lui-même qu'il ignorait. »

³³ Conférence de Frank Stella à Amsterdam en 1984, cité par Alain Bonfand, PUF Paris.

³⁴ Yves Michaud, in *Catalogue de l'exposition Jérôme Dupin*, Hôtel des Arts, Toulon 2010.

A la différence des arts du spectacle, une œuvre d'art plastique ne se livre jamais d'emblée. Le geste ordonné ou spontané, appliqué ou véhément, le choix des matériaux, des supports, de l'environnement, l'emploi d'une couleur symbolique, de formes et de signes étrangers à la réalité perçue, sont à la fois le résultat de décisions difficiles de l'artiste pour résoudre des problèmes plastiques, et des traces de son anxiété, de son empathie avec ce qui l'entoure, l'*Einführung* de Worringer, de sa *nécessité intérieure* selon la formule de Kandinsky.

La méconnaissance des motivations de l'artiste et des circonstances de la genèse de son œuvre, le peu de temps accordé à la réflexion et à la contemplation des œuvres dans notre société de *zapping*, font oublier qu'il y a le plus souvent un arrière-monde spirituel, mystique et philosophique à la source de la création artistique.

L'exploitation à des fins publicitaires ou décoratives de l'œuvre de Mondrian, par exemple, occulte le fait qu'elle est le fruit d'un travail intellectuel austère et acharné pour épurer les formes et les couleurs, sous tendu, on l'a vu, par une grande inquiétude métaphysique. Cet art de clarté et de discipline se veut le reflet des lois de l'univers, des réalités immuables dissimulées derrière les formes changeantes de l'apparence subjective.

Au-delà de l'emploi minimaliste des moyens picturaux et du gigantisme des formats, les œuvres de Barnett Newman témoignent d'un spiritualisme profond. Cet artiste, qui a beaucoup écrit et réfléchi sur l'art, cherche à exprimer le mystère plutôt que le beau, à évoquer l'inconnu comme Malevitch en 1913. Dans les toiles de Newman, la couleur suggère le sublime, et la ligne verticale l'inconnu, un cri dans le vide, une question sans réponse.

Même les œuvres d'Ad Reinhardt ne sont pas aussi neutres qu'il l'affirme dans ses écrits polémiques contre le spiritualisme des peintres du *Color-field*. Attiré par l'Islam et l'Orient, Ad Reinhardt a créé une peinture intimiste aux valeurs très proches, presque ton sur ton. Ces œuvres ascétiques, « les dernières peintures que l'on peut peindre », disait-il, sont empreintes d'un mystère qu'il n'a pas réussi à dissimuler.

Je pourrais citer encore de nombreux exemples ainsi que d'autres mouvements contemporains qui relèvent de l'art abstrait. Je pense toutefois avoir montré, au cours du temps qui m'était imparti, que les ambivalences spiritualisme/formalisme, abstraction lyrique/ abstraction géométrique, sont depuis un siècle au cœur même de l'art abstrait. Elles en sont son essence, ses ambiguïtés et les clés de sa compréhension.

N'oublions pas que l'art ne se voit pas uniquement avec les yeux. Il se regarde à l'éclairage d'acquis culturels et, comme pour tout domaine

relevant de l'activité humaine, les explications sont nécessaires afin de garder l'esprit alerte et d'accueillir le présent avec la sagesse du passé.