

THIERRY DUFRENE

Plus ou moins

Notes sur l'art pur

En 1959, en plein triomphe de l'Ecole de New York et du lyrisme le plus exacerbé de l'Expressionnisme abstrait, la présentation au MoMA pendant l'exposition *Sixteen Americans* de quatre *Black Paintings* du peintre minimaliste américain Frank Stella (1936) produit une totale stupeur. Moins de couleur : de la tension blanc-noir qui donnait la tonalité des Pollock, des Kline, des Motherwell et autres De Kooning, qui était devenue la marque de fabrique de toute une Ecole qui s'imposait peu à peu, Frank Stella ne gardait que le noir et de minces traînées de blanc qui n'étaient que réserves de la toile où se voyaient encore les ascétiques tirés du crayon à dessin.

Frank Stella,
Mas o menos,
1964
© MNAM/CCI

Moins d'accent : schéma orthogonal, déduction simple du contenu par le contenant édulcorant tout principe de composition – les bandes noires créées avec le pinceau du peintre en bâtiment se succèdent sans hiérarchisation parallèlement aux bords du tableau. Moins d'appui : l'épaisseur du châssis, dont le champ laissé brut est d'une largeur équivalente à celle d'une des bandes, pousse dans le vide la surface plane de la peinture qu'elle détache du mur. Frank Stella peint comme on crève un abcès. Dans le souci d'éviter toute interprétation abusive de son œuvre, le peintre eut quelques années plus tard cette formule : « Ma peinture est basée sur le fait que seul s'y trouve ce qui peut y être vu... Tout ce qui est à voir est ce que vous voyez. » Il n'y a rien de plus : grâce à la rigueur de conception et de réalisation, tout est sous contrôle de l'artiste qui revendique une responsabilité nouvelle, limitée, peu prêteuse.

Frank Stella est selon William Rubin, ancien directeur du Museum of Modern Art de New York, « l'un des premiers peintres majeurs de la tradition moderne à avoir été formé entièrement à la pratique de l'art abstrait ». C'est dire que le jeune étudiant qu'il fut à la Philips Academy d'Andover dans les années 1950 puis à Princeton, où il suivit un cursus d'histoire de l'art, n'eut aucun rapport avec le modèle vivant mais travaillait à des variations sur l'art de Mondrian. Les problèmes qu'il se posait étaient essentiellement techniques, fondés sur un principe d'économie : « Pourquoi Guston laissait-il à nu les bords de la toile ? Pourquoi Frankenthaler utilisait-elle de la toile non apprêtée ? [...] ». Ce principe d'économie, de réduction – fort d'une tradition dans l'histoire de l'architecture qui remonte à Adolf Loos (« L'ornement est un crime »), au constructivisme, au néo-plasticisme et au fonctionnalisme du « Style international » d'un Mies van der Rohe (« Less is more ») – a également dans les arts plastiques son histoire que la polémique qui éclate à la fin des années 1950 aux États-Unis révèle.

1. Repris dans Elaine de Kooning, *The Spirit of Abstract Expressionism. Selected Writings*, éd. George Braziller, New York, 1994, p. 159-163. Nous traduisons.

Pour ou contre M. Pur

Les spectateurs se sont probablement demandés si M. Pur imaginé par Elaine de Kooning (1918-1989) dans son article « Pure paints a picture » (Pur peint un tableau), paru dans *Art News* durant l'été 1957¹, ne s'était pas incarné en la personne de Frank Stella.

Dans la fiction de la femme de Willem de Kooning, antérieure on le voit à la percée de Stella, et qui vise ironiquement les peintres du monochrome, du néo-purisme américain, et notamment Reinhardt, M. Pur a été élevé par

un lointain cousin qui stérilisait les bidons de lait pour le compte d'une coopérative agricole. C'est en l'aidant que M. Pur avait eu la révélation de sa vocation de peintre pur :

« La pureté ne peut pas être créée directement, pas plus qu'elle n'existe préalablement dans la nature. Elle doit être obtenue négativement, c'est-à-dire, en ôtant les impuretés. Cette démarche négative est absolument nécessaire pour une peinture correcte. »

Il s'ensuit une « série de rejets » : aucun des tubes de couleurs accumulés par M. Pur sur ses étagères ne lui sert jamais puisqu'il n'utilise que le noir comme « non-couleur », selon la terminologie de Mondrian ; sa peinture n'a ni représentation ni même de sujet. Après avoir milité pour une réévaluation de la monotonie dans l'art contemporain, M. Pur énonce les Tables de la Loi de la nouvelle esthétique : les 10 Non (-savoureuse, -crédible, -odorante, -visible, -vendable, -observable, -remarquable, -soutenable, -aimable, -capable) qu'il résume par une maxime dérivée du célèbre Less is more : « Plus votre art est pur et plus vous pouvez donner moins » (*The more pure your art is, the more you can give less*).

Dans son atelier à l'unique fenêtre – en fait un hublot – toujours fermée d'un rideau, M. Pur a fini par ne faire que des cercles, mais encore ni à la main ni au compas, simplement en faisant un carré dont il rogne les coins ! Chaque séance de travail est précédée de la consultation de son dossier de reproductions d'œuvres de la Renaissance et du baroque jusqu'à ce qu'il ait accumulé suffisamment de dégoût pour pouvoir peindre sur une toile entièrement stérilisée. Elle ne dure que 45 minutes :

« Travailler à un tableau plus que 45 minutes, c'est être un gitan. L'art doit prendre le moins de temps possible. Il devrait également prendre le moins de place possible. Pour ma prochaine exposition, que je vais peindre la semaine prochaine, je vais utiliser des pièces de monnaie comme châssis. » Il ne faut voir aucune relation entre l'argent et l'art car comme le remarque M. Pur :

« Bien sûr, comme ce monde n'est pas parfait, vous ne pouvez pas être un artiste sans un minimum de vie, et vous ne pouvez être vivant sans un minimum de nourriture ; tenez-vous en simplement au minimum – et froidement, bien entendu ».

Sa démarche soustractive érigée en art de vie le conduit à ne rechercher qu'un succès : un échec total (celui qui se maintient toute une vie car il ne doit pas être atteint trop tôt !) :

« S'il reste la moindre peinture sur la toile à la fin de la journée de tra-

vail, j'ai échoué [...]. Et échouer [...] devrait être la plus haute aspiration d'un vrai artiste ».

Mas o menos

En février 1964, dans un entretien radiodiffusé avec Donald Judd et Bruce Glaser², Stella confesse une admiration pour M. Pur en faisant à son tour usage d'ironie :

« Le meilleur article que j'ai lu sur la peinture pure et le reste était celui d'Elaine de Kooning « Pure paints a picture ». Pur était très pur et vivait dans un logement nu, blanc, carré. Il était très méticuleux et il avait cessé de peindre avec des pinceaux et se contentait d'une seringue emplie d'un liquide incolore qu'il injectait dans sa mousse de caoutchouc expansé incolore et inodore. »

Judd parlait d'un « artiste radical ».

La même année 1964, Frank Stella peint *Mas o Menos* (*Plus ou moins*). Entré en 1983 dans les collections du Musée national d'art moderne (Centre Georges-Pompidou, Paris) grâce à la Scaler Foundation, ce tableau imposant (300 x 418 cm), peint à la poudre métallique dans de l'émulsion d'acrylique sur toile, est aujourd'hui visible dans l'accrochage réalisé sous la direction de Werner Spies pour la réouverture de Beaubourg³. Son titre fait référence à une interjection hispanique comme c'est le cas pour les autres tableaux de la série des « V courants » (*Running V*) à laquelle il appartient. Il est tentant de le placer sous le double signe de Vélasquez, que Stella admirait, et de Mondrian, une référence pour lui, qui avait réalisé en 1914 une série de dessins appelés *Plus et moins*.

Les « peintures noires » réalisées par Stella au début des années soixante évoquent en effet la conception que Mondrian s'était faite de l'équilibre quelque cinquante ans plus tôt, lorsqu'en 1914 dans l'île de Walcheren, à Domburg précisément, il s'efforce d'interpréter le rythme de la mer dans une longue suite de dessins. Entre 1914 et 1917, Mondrian réalise, sur le thème « Jetée et Océan » avec des signes noirs + et – sur fond blanc, une série qui culmine avec *Composition avec lignes* de 1917. Les horizontales expriment les ondes de la mer et les lignes de la plage alors que les verticales marquent les jetées et les brise-lames. Appelés plus tard *Plus et moins* à cause des signes abstraits discontinus qui résument le paysage, ces dessins étaient considérés par Mondrian comme les débuts réels de son art. Il les présenta à Michel

2. Publié sous le titre « Questions à Stella et Judd. Interview de Bruce Glaser », dans *Regards sur l'art américain des années soixante*, anthologie critique établie par Claude Gintz, Paris, éd. Territoriales, 1979, p. 53-64.
3. Il fait l'objet d'une intéressante notice d'Anne Baldassari dans le catalogue de la collection du Musée.

Seuphor comme les premiers à rompre avec le tragique⁴. Des notes jetées dans son carnet, premiers jalons de ses futurs textes parus dans la revue *De Stijl*, nous permettent de comprendre ce tournant. Selon Mondrian, « pour approcher le spirituel en art on fera usage aussi peu que possible de la réalité, parce que la réalité est opposée au spirituel ». Il avançait cette justification de l'abstraction : « Lorsqu'on ne représente pas les choses, il reste de la place pour le divin. » Cette dernière pensée, à coup sûr issue de son éducation protestante, avait pris à Domburg les contours spirituels de la théosophie et était fort proche des sagesses de l'Extrême-Orient que Mondrian avait étudiées. Dès 1910, une lettre du peintre Toorop, son aîné, plaisante ses pratiques de gymnastique bouddhique : « Te rappelles-tu, écrit-il à un ami, [...] ce vieux drôle de Mondrian assis au beau milieu de la plage dans ses postures de Bouddha ? ». On connaît en effet une photographie du peintre avec un avant-bras levé équilibrant l'autre avant-bras incliné.

Mondrian : *Plus et moins*

Abîmé dans la contemplation du paysage des abords de la mer, Mondrian écrit : « Le principe masculin étant représenté par la ligne verticale, un homme reconnaîtra cet élément (par exemple) dans les arbres montants d'une forêt. Son complément, il le verra (par exemple) dans la ligne horizontale de la mer. La femme se reconnaîtra plutôt dans les lignes étendues de la mer et verra son complément dans les lignes verticales de la forêt, celle-ci représentant l'élément masculin⁵. »

Puis, il pose le principe d'équivalences qui justifie le titre *Plus et moins* donné à cette série de dessins de 1914 : le principe masculin est le positif, le principe féminin étant le négatif :

« La positivité et la négativité sont causes de toute action. Elles sont causes du mouvement éternel, vertigineux, et des changements successifs. Elles expliquent l'impossibilité du bonheur dans le temps.

La positivité et la négativité sont causes du déchirement de l'unité, sont causes de tout malheur. L'union de la positivité et la négativité, c'est le bonheur. [...] Être purement positif ou négatif, c'est être malheureux. Parce que le positif ne peut exister sans le négatif, et ainsi l'un cherche l'autre. Comme il se peut que l'on ne trouve pas, il se peut que l'on soit malheureux. »

Mondrian écrivit plus tard dans un très beau dialogue platonicien intitulé *Réalité naturelle et réalité abstraite*, paru ensuite dans la revue *De Stijl*

4. Michel Seuphor, *Piet Mondrian*, (1956), Paris, éd. Garamont/Librairie Séguier, p. 8.

5. Cité et traduit par M. Seuphor, *Ibid.*, p. 94-95.

(1919-1920). Au cours d'une promenade, Z, le « peintre abstrait-réaliste » (qui est son porte-parole), explique à Y, l'amateur de peinture, et X, le peintre naturaliste, un parfait paysage :

« Dans ce paysage-ci l'horizontale, par rapport à nous, ne s'exprime que par la seule ligne de l'horizon. Une seule position est donc positivement exprimée. La position contraire, la verticale, ni aucune autre ne s'exprime exactement dans ce paysage, je veux dire de manière linéaire. Et cependant l'opposition est exprimée par le ciel dont la position élevée apparaît comme un vaste plan. Un plan indéterminé, il est vrai, mais sur lequel la lune pose un point exact. Ainsi le plan du ciel est défini depuis ce point jusqu'à l'horizon. Cette définition est une ligne verticale bien que cette ligne ne soit pas apparente dans la nature. Il ne nous reste qu'à la tracer pour exprimer positivement l'opposition de l'horizontale [...]. Et c'est le rapport équilibré des différentes positions (l'opposition par angle droit des lignes et des plans) qui, plastiquement, exprime le repos. »

Il explique pourquoi la position oblique est exclue :

« Celle-ci serait aussitôt sentie si quelque accent supplémentaire se plaçait ici ou là. Par exemple si un arbre dépassait l'horizon, notre regard traverserait aussitôt involontairement une ligne allant de cet arbre à la lune. Cette position oblique s'opposerait d'une manière non équilibrée à la position horizontale et verticale du paysage et ainsi le grand repos serait rompu ».

On voit qu'il s'agit du développement logique des dessins *Plus et moins*. Selon que plus ou moins se prononce l'une des lignes, on a le sentiment poignant, tragique, d'une tension.

Si le déséquilibre est patent dans un coin de nature, ou dans le rapport que le sujet entretient avec un moment de la vie de la nature, il peut se faire qu'un élargissement, dans le premier cas, du champ considéré vers un ensemble plus vaste, un tout et un effort de synthèse entre la vie intérieure et la vie naturelle et physique, dans le second cas, aboutissent au rétablissement de l'équilibre plastique et de la paix intérieure, c'est-à-dire à moins de tension, au repos. Moins égale plus. C'est le cas lorsque, après avoir déploré le tragique de « formes capricieuses d'arbres se détachant en noir sur le clair ciel lunaire », les interlocuteurs s'unissent à l'universel en contemplant un « ciel étoilé très clair au-dessus d'une plaine de sable ».

« Le rapport primordial que nous avons vu tout à l'heure d'une manière déterminée en partant d'un seul point, notamment la lune, cesse à présent d'être unité. Car nous avons devant nous autant de points fixes qu'il y a d'étoiles sur la surface indéterminée du ciel et cela fait tout autant de rapports qui

se prononcent.

[...] Dans ce ciel étoilé les rapports s'annulent les uns les autres. Et c'est justement pour cela que l'harmonie apparaît ici si puissamment, bien mieux encore que dans le ciel lunaire de tout à l'heure. »

L'étoile, les toiles et l'infra-mince

Cette extase plastique devant le ciel étoilé, où chaque point lumineux est le départ d'un vecteur qui contribue à l'unité d'ensemble, nous ramène à l'esthétique de Stella. Les critiques ont déjà fait remarquer le « rapport homomorphique » que l'artiste semble développer entre son propre nom (qui veut dire « étoile » en latin) et son œuvre en « zigzags et étoile ». *Mas o menos* valorise l'itinéraire horizontal (« il fallait que les bandes voyagent »), substituant à l'équilibre des horizontales et des verticales cher à Mondrian et au néo-plasticisme un rythme alternativement ascendant (plus)-descendant (moins) de part et d'autre d'une courte section horizontale. Comme Mondrian mais avec des moyens différents et un format panoramique, l'artiste américain cherche à ce que l'œil crée les lignes verticales qui s'opposent aux horizontales : à chaque inversion des vecteurs, les points finissent par constituer une ligne imaginaire que l'esprit n'a qu'à tracer.

Le décalage des parallèles crée une sensation de chevauchement, de progression, qui met à mal la symétrie inversée du *shaped canvas* (châssis découpé). Les lignes ne sont que suggérées et, pourtant, alimentent des interprétations optiques illusoire : saillants, renforcements, plaines ou falaises. Une esthétique classique de la litote suscite, comme le remarque A. Baldassari, « le jeu du regard, hésitant entre « j'imagine que c'est » et « ce n'est que ». »

Dans le « moins », il y a en art « place pour le divin ». Plus de souffle, moins de souffle : le divin est le rythme, prélude au repos. Marcel Duchamp pensait qu'en accélérant la vitesse de la voiture qui fait le trajet Paris-Jura, il était possible qu'elle soit à tous les points de la route à la fois en même temps et que « plus de vitesse » aboutisse à « moins de vitesse » et finalement au repos. La segmentation infinie du temps l'amène, dans des notes écrites entre 1912 et 1968⁶, à formuler le concept d'« infra-mince » qui fait exister les passages, les transitions comme le lent refroidissement d'un siège qu'on vient de quitter, les gens qui passent au tout dernier moment les portillons du métro, le « sifflotement » des jambes de pantalons de velours qui frottent et se séparent (séparation infra-mince) dans la marche, etc. Les infra-

6. Marcel Duchamp, *Notes*, Paris, éd. du Centre Georges-Pompidou, 1980, notes : 1-46. Préface Pontus Hulten, présentation et traduction Paul Matisse.

épaisseurs, les séparations et isolations infra-minces, les moments infra-minces évoqués dans des notes lapidaires sont l'équivalent des réalisations de la génération du post-expressionnisme abstrait, éprise de peinture infra-mince injectée à même le support, teinte plus que peinte, coulée plus qu'apposée des Morris Louis et autres Reinhardt. Mais avec l'humour *en plus*, comme on le trouve ailleurs chez François Morellet qui a toujours affirmé vouloir « en faire le moins possible », c'est-à-dire « prendre un système (de préférence simple et évident), les œuvres n'étant plus que des échantillons, des exemples de l'application de ce système », ce qui le conduisit à faire beaucoup d'échantillons, dont les deux *Tirets 0°-90°* (1955 et 1960) inspirés par les + et – de Mondrian⁷.

7. Voir Serge Lemoine, *François Morellet*, Paris, Flammarion, 1996, p. 132-133.

Thierry Dufrêne est professeur d'histoire de l'art contemporain.

Piet Mondrian,
Composition avec lignes,
1917
Rijksmuseum
Kröller-Müller,
Otterlo.