

L'expressionnisme abstrait :

Barnet NEWMAN, *Onement III*,

1949, New York, The MoMA ; huile sur toile, 182,56 x 85,09 cm.

Introduction.

Barnet Newman, peintre américain issu d'une famille juive d'origine russo-polonaise, a profondément marqué le mouvement de l'expressionnisme abstrait en s'essayant parmi les premiers au « *colorfield painting* » (« champ de couleur »), et par là même a touché également l'abstraction et tout l'art de la deuxième moitié du XX^e siècle en général.

Né en 1905 (et décédé en 1970), il s'inscrit en 1922 à l'Art Student League où il suit des études de dessin avec Duncan Smith, puis il entame des études de philosophie au City College de New-York, dont il sera diplômé en 1927. Il en sort marqué par la pensée de Spinoza, évoquant une intuition qui pénétrerait l'« essence des choses », ainsi que par celle de l'anarchiste Piotr Kropotkine. Il se dira d'ailleurs en 1933 « anarchiste radical », écrivant un manifeste « *Sur la nécessité de l'Action Politique par les Hommes de la Culture* », et se porte candidat à la mairie de New-York. Il est en effet préoccupé par le rôle social de l'artiste. Il rejoint le groupe d'Adolphe Gottlieb, Mark Rothko et Milton Avery au milieu des années 1930, ce qui lui permet de satisfaire sa passion pour le dessin.

Professeur dans plusieurs écoles d'art, il expose sur des thèmes polémiques comme « *Can we draw* » en 1938, dénonçant l'académisme régnant dans l'art, et l'esthétique américaine « isolationniste » d'après lui, dans son essai « *What About Isolationist Art* » de 1942. Objecteur de conscience pendant la guerre, il s'intéresse à la botanique et à l'ornithologie qui viennent enrichir son inspiration, avec des images de germination apparaissant dans des visions oniriques et chaotiques, ce qu'il appelle un « biomorphisme surréaliste ». En 1945, ses aquarelles fondées sur des mythes antiques, commencent à présenter des espaces divisés en plans verticaux parallèles, dans lesquels apparaissent des signes légers. Ces multiples influences vont l'amener très vite, en 1948, à prendre un tournant radical avec « *Onement I* », dont dérive l'année d'après le tableau étudié ici.

Nous allons tout d'abord chercher à comprendre l'utilisation d'un fond uniforme, puis nous expliquerons la signification de la bande rouge verticale, pour nous intéresser enfin aux rapports entre ces deux éléments et aux échos que l'on peut leur trouver dans la pensée contemporaine.

I) Le fond uniforme, trace du “colorfield”.

A) Une couleur qui englobe le spectateur.

1) Une couleur unie formant la trame.

Avant de nous intéresser à la bande de couleur rouge clair, il convient tout d’abord de chercher la signification du large fond rouge plus sombre, presque bordeaux, qui compose la majeure partie de l’oeuvre. Il s’agit d’un large aplat, quoique la couleur ne soit pas absolument unie ; on peut en effet distinguer de fins traits noirs verticaux parallèles à la bande centrale. Ce « fond » paraît en fait former une trame unie sur l’ensemble de l’oeuvre, se substituant même au blanc de la toile, à tel point qu’on se demande même s’il ne s’agit pas de la toile déjà présentée sous cette forme. Il est en effet manifeste que la bande centrale ne crée pas de « section » de la toile, il n’y a pas de partition de l’espace. Il s’agirait plutôt d’un élément venant se superposer par-dessus ce fond, comme si le fond préexistait. D’ailleurs, l’effet de symétrie créé, nous amène d’emblée à rapprocher les deux « moitiés » de ce fond en un ensemble unique, la bande faisant ainsi plus office de charnière, d’articulation que de séparation ou de déchirure.

L’élément formant la base, l’assise de l’oeuvre est donc bien ce fond bordeaux presque uni qui emplit l’espace jusqu’à devenir lui-même la toile.

2) Le désir d’englober le spectateur.

Cette idée d’emplir l’espace est peut-être la plus importante pour s’approprier de cet élément de l’oeuvre. Ne serait-ce que par les dimensions du tableau, pour ainsi dire à taille humaine (et cette caractéristique se retrouve dans la plupart des tableaux de la série Onement, quoique qu’évoluant de plus en plus vers une forme carrée), l’artiste cherche à englober le spectateur dans le tableau, à le submerger ; on pourrait aussi dire que, si le spectateur se tient assez près, il ne voit plus le mur sur lequel est accroché le tableau. Le « champ coloré », que l’on peut bien sûr assimiler au *colorfield painting*, devient alors en quelque sorte lui-même le mur et la toile, comme nous l’avons dégagé précédemment. On pourrait même aller plus loin en remarquant qu’il n’y a pas de bordure au tableau. Ainsi ce plan semble fuir du tableau, voire même composer la totalité de l’espace autour du tableau, toute la pièce dans le cadre d’une exposition, voire en extrapolant tout l’Univers en tant qu’espace, dans lequel pourraient se placer des objets.

De surface de fond, cette plage de couleur est donc devenue une dimension à part entière.

B) L’évocation du chaos primordial.

1) La création d’un plan unique.

On pourrait même dire que ce fond uni, dans le sens où il se substitue à la « matrice » au sein de laquelle prennent place les objets, la réduit en même temps à deux dimensions, voire peut-être à une seule puisque tous les signes distinguables, que ce soit la bande centrale ou les fins traits noirs à peine visibles, sont verticaux. On peut d’ailleurs s’apercevoir que même le trait central ne semble pas se démarquer dans une quelconque profondeur : il est pour ainsi dire

intégré à l'arrière plan coloré. Il n'y a donc aucune recherche d'un effet de profondeur dans ce tableau, le plan étant volontairement unique. On pourrait aussi avancer, parallèlement à l'idée que ce fond, en plage colorée, forme un seul ensemble non départagé par la bande centrale, qu'il s'agit de l'évocation d'une notion globale, à la fois emplissant l'ensemble de l'espace voire étant elle-même l'ensemble de l'espace, et en même temps ne comportant aucun élément tangible. Certes, cet espace est coloré ; en effet le néant est en général connoté par une plage noire, ou alors par le blanc d'une toile laissée vierge. Mais ici la couleur reste très présente, surtout avec l'utilisation du rouge.

Ainsi, il serait peut-être hâtif d'avancer que cet espace est « vide ».

2) A la fois « tout » et « rien ».

En réalité, on pourrait dire plutôt que cet espace est rempli d'une matière non structurée ou très peu (puisqu'il s'y trouvent tout de même de fins traits noirs verticaux), ce qui correspond à la définition du chaos. Ce chaos englobant comme on l'a vu tout l'espace ou même étant l'espace peut être rattaché au chaos originel, celui existant avant la création du monde (que l'on se place dans une optique métaphysique, ou même à la limite physique). Cette interprétation peut paraître extrême mais possède des fondements et des redondances dans l'oeuvre et la pensée de Newman, ce que nous expliciterons dans la troisième partie. Mais on comprend alors que ce fond basé sur la technique naissante du *colorfield painting* est un élément essentiel de l'oeuvre, il crée l'espace dans lequel va s'inscrire la singularité de la bande centrale, voire est lui-même l'espace. Ce que l'on pouvait percevoir comme étant un « rien » de prime abord, se révèle donc n'être peut-être pas « toute » la toile, mais au moins un tout en soi, cohérent quoique chaotique, et nécessaire pour la poursuite de la compréhension de l'oeuvre.

Il s'agit en quelque sorte du pilier du tableau, de son fond, au propre comme au figuré.

II) Le zip, élément de création.

A) Le « zip », signature de Newman.

1) L'élément vertical, traversant l'espace.

La « bande verticale » qui s'insère sur, ou plutôt dans, ce plan coloré, est appelée « zip », par Newman. Il s'agit en quelque sorte de sa signature, au même titre que le plan coloré, ce qui constituera aussi son héritage comme nous le verrons dans la troisième partie. On retrouve cet élément depuis les années 1940, avec comme nous l'avons vu des formes rectilignes verticales singularisées. On peut même le mettre en relation avec les cercles qui occupaient une place et une fonction semblables dans certaines de ces oeuvres à cette époque. A partir d'Onement I, on retrouve des caractéristiques communes à tous les zips, mais aussi des éléments de variation. Présents dans tous les tableaux construits sur ce « modèle », ils vont toujours d'un bord à l'autre de la toile. Cependant, les couleurs varient en fonction de la

couleur du fond, tout comme la largeur de la bande et sa position dans l'espace. Elle peut même être doublée. Il s'agit de ce que Newman appelle la « mesure » (*size*) et les « rapports » (*scale*) entre le zip et la totalité de l'image, créant une articulation spécifique à chaque « espace total » défini par le fond, celle-ci restant parfaitement subjective.

2) Une force d'union plutôt que de séparation.

Remarquons toutefois que ce « zip » sort de la toile au même titre que le champ coloré ; ainsi, de même que ce dernier crée un espace à une dimension, cet élément vertical est donc une unité de l'espace dans sa seule dimension. D'ailleurs, outre le sens de « fermeture éclair » qui est facilement assimilable avec cet oeuvre quoique de manière un peu simpliste puisque cela sous-entend autant une capacité de déchirure que de fermeture, le terme anglais « zip » peut aussi avoir le sens d'« énergie » : c'est ainsi une énergie qui se dégage de ce chaos originel pour donner un nouvel objet, une nouvelle identité. On peut bien sûr mettre ceci en relation avec les théories scientifiques de l'époque, impliquant de plus en plus le concept d'énergie pour expliquer des phénomènes comme le « big bang », sorte de version scientifique d'une « création du monde » métaphysique. Mais, loin d'« aspirer » le chaos sous-jacent, on peut dire que ce zip le met presque en valeur, renforçant l'unité de la toile par un effet de symétrie et non de déchirure, elle-même intensifiée par le fait que le zip comme le fond sont rouges, d'un rouge simplement plus clair pour le zip.

B) La genèse incarnée.

1) L'élément de perturbation, apportant une singularité.

Il s'agit ainsi plutôt d'une « singularité » de l'espace. On peut mettre ceci en relation avec le titre « Onement » (et non « Ornement »), dont la première syllabe « One » évoque très clairement l'unité (dans le sens comptable comme dans le sens philosophique). A la fois l'unité du tableau qui est plus uni que divisé par cette bande verticale, mais aussi unité, ou plutôt unicité de cette forme constituant la seule singularité au sein de cet espace coloré quasi-uniforme. Cette singularité peut être vue comme une perturbation du plan unique, voire de l'espace, un élément presque incongru dans ce contexte. C'est d'ailleurs ce qui ressort dès la première vision de l'oeuvre : l'étrangeté de cette bande plus claire qui ne semble pas avoir sa place dans l'ensemble du tableau. Ce pourrait être en quelque sorte une anomalie, un « pic » de matière surgissant de manière inexplicable au sein de l'espace de l'oeuvre, et s'étendant de la même manière à l'ensemble de l'univers. Rappelons d'ailleurs que, placé suffisamment près, le spectateur est susceptible de ne pas voir les bords de la toile, donc les limites du zip, et ainsi de généraliser celui-ci à l'ensemble de son environnement.

2) La création d'une nouvelle entité.

C'est donc une nouvelle entité qui est créée, voire qui se crée elle-même, au sein d'un espace préexistant et chaotique, désordonné ; en un sens, au sein d'un espace pas forcément vide mais certainement incompréhensible, c'est-à-dire d'un « chaos » au sens originel du terme (du grec χάος, fouilli, désordre). Cette apparition soudaine peut être rapprochée de la genèse, au sens religieux, métaphysique ou même scientifique, la création du monde à partir d'un espace sans cohérence ; pour également l'ordonner, ne serait-ce qu'ici de la manière la plus simple possible, par symétrie. On peut également la mettre en rapport avec une phrase de Newman en 1950 : « Une ligne droite est une chose organique qui peut contenir un sentiment ». On retrouve là une caractéristique de la pensée de cet artiste qui recherche une substance « tragique » et « intemporelle » dans ses peintures (et qui y voit le seul rôle du peintre comme du sujet), et dans lesquelles des « champs » (ici le zip), « activistes », apportent la vie à d'autres champs. On arrive ici en quelque sorte au summum de cette quête, qui en est arrivée à l'abstraction minimaliste pour faire ressortir cette vérité fondamentale et fondatrice d'une « origine » : origine de l'univers, de l'homme, de la peinture et des arts en général également.

III) Origines et évolutions.

A) Une conception personnelle de l'art.

1) Le rôle de la tradition juïvaïque.

Cette conception de l'art, qui a amené Newman à s'intéresser de près au primitivisme, ne doit pas surprendre ; en effet nous avons dit dans l'introduction qu'il venait d'une famille juive d'Europe de l'Est expatriée aux Etats-Unis. Or, la tradition hébraïque pousse le croyant à s'interroger par lui-même sur l'origine du monde, et l'on comprend alors pourquoi Newman travaille dans ce sens, avançant même que l'artiste créateur est, lui-même, associé à la création du monde. Il cherche à élucider le « Commencement », comme il le définit lui-même, et ce dès les années 1945, avec des traînées de couleurs (logiquement verticales) qui apparaissent sur un plan « vide ». Pétri de son rôle d'artiste explorant cette création, il cherche en quelque sorte à se « mesurer » au chaos en reproduisant cette apparition, en l'explorant à travers ses oeuvres.

2) Une constante dans l'oeuvre de Newman.

Cette recherche est en effet une constante dans l'oeuvre de Newman, depuis ses essais sur le « biomorphisme surréaliste » pendant la guerre, avec des aperçus de germination assimilable à une « création » se formant sur un arrière-plan onirique et chaotique jusqu'à cette forme d'aboutissement, en passant par différentes étapes intermédiaires ou parallèles. On peut notamment citer un cercle vide dont s'échappent des formes évoquant l'univers en croissance dans *Gea* en 1944-1945 (ce qui correspond tout-à-fait avec la théorie expansionniste de

l'univers), une explosion à partir d'un centre comme dans *Pagan Void* en 1946. On se rapproche alors un peu du style de Kandinsky, auquel Newman s'est d'ailleurs intéressé de près. C'est dans le cadre de ces « explosions » qu'apparaîtront les premières lignes verticales, dans des peintures à l'huile de 1946, par exemple *The Beginning*. Par la suite, la bande pourra aussi devenir horizontale, ou encore le tableau devenir carré (comme dans *Chartres* en 1969, qui intègre également des zips). Il se mettra même à la sculpture au milieu des années 1960, avec notamment l'une de ses œuvres les plus célèbres, *The Broken Obelisk* en 1963-1967, qui se présente comme une colonne (rappelant immédiatement les zips peints) posée au sommet d'une pyramide.

Ainsi, le « zip » ou ses dérivés sont bien une des caractéristiques essentielles du style de Newman, en lien direct avec sa perception du monde et de l'artiste.

B) Des prolongements malgré lui.

Barnett Newman, en tant qu'anarchiste (ne serait-ce qu'artistique), rejetait toute forme d'école, quoiqu'ayant lui-même été professeur, ou peut-être à cause de cela. Dans l'exposition *Can We Draw* de 1938, il dénonçait déjà les dogmes académiques des écoles d'arts, prônant plutôt l'autodidactisme qui permet d'échapper à ce « contrôle », ce qui rejoint également son intérêt pour l'art primitif, qui vient directement de l'artiste sans avoir été formaté. Pourtant, il a laissé son empreinte dans l'art de la deuxième moitié du XX^e siècle, et notamment dans deux mouvements d'expressionnisme abstrait : le *minimal art* et le *colorfield painting*.

1) Vers le *colorfield painting*.

Le fond coloré de l'œuvre étudiée se rattache au *colorfield painting* que l'on peut traduire par « champ de couleur ». Ce mouvement Nord-Américain s'est développé dans les années 1950-1960 en réaction à l'*action painting*. On voit tout de suite le rapport qu'il peut entretenir avec la série des *Onement* de Newman, puisque son langage est à base principalement d'aplats de couleur vive, développés en un seul plan sans aucun effet de perspective. Le spectateur est invité à se plonger dans un état de méditation, comme il peut certainement le faire devant un tableau de Newman. D'ailleurs, il est remarquable que l'un des principaux représentants du *colorfield painting* soit Mark Rothko, que Newman avait côtoyé à New-York au milieu des années 1930.

2) Vers le *minimal art*.

Le zip, quant à lui, pourrait plutôt se rapprocher du *minimal art* (en français « minimalisme »), par lequel l'artiste vise à faire passer son message en employant un minimum de moyens. Né au début des années 1960, toujours aux Etats-Unis, ce mouvement est donc tardif, et pourrait même être vu comme contradictoire puisqu'il s'est érigé en réaction contre l'expressionnisme abstrait et ses recherches « métaphysiques », avançant au contraire que seul ce que l'on voit a de l'importance, et interdisant presque l'émotion, le ressenti. Ce mouvement trouverait beaucoup plus certainement ses sources dans les œuvres de Malevitch dans sa période suprématiste, mais il faut bien admettre que les œuvres de

Newman telles que les *Onement* font une extrême économie de moyen, si on accepte d'oublier un instant les concepts « métaphysiques » qui en surgissent par ailleurs. Dans certaines oeuvres anciennes de Frank Stella, l'un des fondateurs du *minimal art*, on peut assez facilement faire un rapprochement avec les zips de Newman, par exemple dans *West Broadway* de 1958 ou encore *The Marriage of Reason and Squalor, II* de 1959.

Ainsi, même si le rapport est plus lointain, on peut avancer que le *minimal art* a peut-être trouvé une influence dans les zips de Barnett Newman.

Conclusion.

Barnet Newman fut donc un artiste majeur de l'expressionnisme abstrait, et, à travers ce mouvement, de tout l'art du XX^e siècle. Ses oeuvres, et notamment la série de *Onement* dont le tableau étudié ici fait partie, sont à mettre en relation avec sa conception particulière du rôle de l'artiste et du processus de création, influencée par sa culture juive et par ses études de philosophie qui l'ont laissé imprégné d'anarchisme. La création du monde, la Genèse, est un trait caractéristique de son oeuvre en général, et se retrouve concrètement dans l'utilisation d'un langage très construit : des fonds « chaotiques », souvent réalisés selon une technique de grands espaces colorés de manière uniforme ou presque, et sans aucun effet de profondeur, forment un seul et unique plan, évoquant, voire devenant, un espace informe, désorganisé (ou plutôt inorganisé), une vision de ce qui précède la création. Dedans vient s'intégrer un « zip » vertical (ou une autre forme de signification semblable) représentant elle la chose créée, ou l'acte de création lui-même, ordonnant le plan par une division en espaces distincts, et en même temps renforçant son unité par le jeu sur les rapports (subjectifs) entre l'élément individuel, le *One*, et le néant, la trame de fond. Ainsi, derrière l'apparente simplicité de *Onement III* se cache un jeu complexe de correspondances que le spectateur doit rechercher par lui-même, conformément à ce que Newman attend de lui.

Ses successeurs ne s'y sont d'ailleurs pas trompés en s'inspirant de ses travaux pour ouvrir de nouveaux courants dans l'abstraction, et ce, même si lui-même se défendait de vouloir faire école.

On peut toutefois se demander si, en ne retenant qu'une partie du « tout » que forme l'héritage de Newman, ceux-ci ont pu créer de nouveaux systèmes artistiques aussi cohérents que celui de leur prédécesseur.

Bibliographie.

BREUILLE, Jean-Philippe (dir.), *Dictionnaire de la peinture anglaise et américaine*, Paris, Larousse, 1991, 351 p.

FERRIER, Jean-Louis (dir.), *L'aventure de l'art au XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1995, 959 p.

GAUVILLE, Hervé, *L'art depuis 1945, groupes et mouvements*, Paris, Hazan, 2007.

HUMBLET, Claudine, *La nouvelle abstraction américaine 1950-1970, Premier tome*, Paris, Seuil, 2003.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Lire la peinture, dans l'intimité des oeuvres*, Paris, Larousse, 2002, 272 p.

LUCIE-SMITH, Edward, *L'art d'aujourd'hui*, Paris, Maxi-livres, 2002.

LUCIE-SMITH, Edward, *Les arts au XX^e siècle*, Paris, Könemann, 1996, 400 p.

MEYER, James, *Minimalisme*, Paris, Phaidon, 2005, 200 p.

RETSANY, Pierre, *La grande histoire de la peinture moderne. Cinquième volume : L'aventure de l'art abstrait, de l'esthétique à l'éthique (1945-1965)*, Lausanne, Skira, 1982, 93 p.

Le Robert : *Dictionnaire universel de la peinture.*