

Le dispositif de l'icône dans la peinture américaine de l'après-Deuxième Guerre mondiale

Le cas Barnett Newman

Nicole Dubreuil

Volume 17, Number 2, 2009

Querelles d'images ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/044069ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/044069ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Faculté de théologie et de sciences des religions, Université de Montréal

ISSN

1188-7109 (print)

1492-1413 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dubreuil, N. (2009). Le dispositif de l'icône dans la peinture américaine de l'après-Deuxième Guerre mondiale : le cas Barnett Newman. *Théologiques*, 17(2), 197–224. <https://doi.org/10.7202/044069ar>

Article abstract

Taking Barnett Newman as a main reference, this article examines the survival of an iconic dimension in American abstract painting after the Second World War. The so-called color field pictures that, through the 1950's and 1960's, mark the height of modern painting's orientation towards the medium's self definition, seem at first sight completely alien to religious meaning. They have not only relinquished figuration and, by the same token, the whole access to Christian iconography : they have even eradicated the formal distinction between figure and ground in order to establish the picture plane as pure chromatic expanse. As cultural objects, these modern pictures belong to the museum and their value is connected with market transactions. Our study intends nonetheless to demonstrate that certain of these paintings' features— an aspiration towards a universal Subject matter, a preference for frontal structures and bilateral symmetry, and a particular mode of address that depends largely on format— can be somewhat related to the old tradition of the icon, notably through the concept of presence that is central to that art. As an artist of Jewish origin, Barnett Newman was a natural/cultural iconoclast ; but his conception of drawing as a minimal but meaningful act bears some affinity with the Byzantine debates around circumscription.

Le dispositif de l'icône dans la peinture américaine de l'après-Deuxième Guerre mondiale

Le cas Barnett Newman

Nicole DUBREUIL*

Histoire de l'art
Université de Montréal

1. Icônes ? Vous dites...

En 1971, Nicolas et Elena Calas, un couple de critiques actifs sur la scène de l'art américain contemporain, publiaient un recueil de textes intitulé *Icons + Images of the Sixties*¹. Ce genre d'ouvrage, réunissant les articles récemment parus d'un même auteur ou ceux consacrés à un même mouvement, était fréquent à l'époque; il témoignait d'un milieu artistique en rapide développement et d'un marché de l'art particulièrement actif. Les deux décennies précédentes avaient en effet vu l'art américain s'imposer progressivement sur la scène internationale et retirer à l'art européen le leadership qu'il avait exercé depuis les débuts du modernisme, notamment par l'intermédiaire de l'école de Paris. Il est difficile de savoir si le titre retenu pour le livre des Calas dépendait du choix des auteurs ou des stratégies publicitaires de l'éditeur. À parcourir le plan et l'introduction de l'ouvrage, on réalise vite que les termes *Icons* et *Images*, rendus pratiquement interchangeables par un usage vague, ne servent ni à caractériser ni à analyser la période

* Nicole Dubreuil est professeur titulaire au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Ses recherches actuelles portent sur les « vieux » maîtres de l'art moderne, de Monet à Picasso; elles considèrent la dernière période de production de ces artistes et les défis historiographiques qu'elle pose. Elle a récemment publié (2009) « La religion et l'art moderne: opposition ouverte et connexions souterraines », dans S. Caron et M. Duchesneau, dir., *Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres*, Lyon, Symétrie, p. 367-387.

1. On voit par la date de publication la rapidité avec laquelle ce type de recueil permettait d'historiciser l'actualité.

sous examen, laquelle se présente comme particulièrement éclatée dans ses formes d'art. Si les années soixante confirment un certain retour de la figuration amorcé depuis la décennie précédente, la peinture et la sculpture abstraites maintiennent en effet toujours une forte présence, alors que se développent différents modes de l'art minimal, de l'art conceptuel, de la performance et de l'installation. Dans ce contexte, les significations que l'on voudrait pouvoir associer à l'icône relèvent plutôt de la métaphore : elles signalent simplement la valeur représentative, dans le sens d'exemplaire, des productions auxquelles se sont intéressés les deux critiques².

Nous voulons quant à nous suivre une autre voie et nous attacher à la dimension proprement iconique, en termes d'intentionnalité, de dispositif formel et de mode d'adresse d'une peinture abstraite typique de la production américaine de l'après-Deuxième Guerre, une période qui s'est valu l'appellation de haut modernisme³. Après avoir brièvement considéré la survivance (Didi-Huberman 2002)⁴ de thématiques et de motifs religieux dans la pratique des premiers maîtres européens de l'abstraction, nous nous attacherons à l'artiste new-yorkais Barnett Newman qui apparaît au palmarès des Calas⁵. Si la peinture de Newman s'inscrit parmi les icônes de la décennie 1960 dont elle constitue l'une des images de marque⁶, elle semble

2. Les Calas auraient en somme misé juste en repérant, au fil de leur activité de critiques, les œuvres les plus significatives de la période ; cette explication militerait en faveur de la vocation proprement publicitaire du titre choisi.
3. L'expression est bien sûr un calque de l'anglais (*High Modernism*). En histoire de l'art, le qualificatif *high* sert à désigner la phase la plus accomplie de l'évolution d'un style (l'exemple le plus courant étant *High Renaissance*). À partir de la décennie 1950, les Américains avaient acquis la conviction — et ils disposaient des moyens pour la faire partager — qu'ils avaient atteint les plus hauts sommets en matière d'art moderne.
4. Nous empruntons le concept à Georges Didi-Huberman (2002). Dans son livre *L'Image survivante. L'histoire de l'art et le temps des fantômes*, consacré aux travaux de l'historien d'art Aby Warburg, l'auteur examine la reprise, à travers les âges et les cultures, d'un certain nombre de motifs et de dispositifs formels qui répondent à d'autres déterminismes que ceux de l'influence et du temps linéaire. « Tel est bien le sens du mot *Nachleben*, ce mot de l'« après-vivre » : un être du passé qui n'en finit pas de survivre » (p. 33).
5. L'article qui lui est consacré s'intitule « Barnett Newman's Sense of Space » (p. 177-183).
6. Sa génération esthétique, en revanche, est celle des expressionnistes abstraits qui ont marqué l'immédiat après-guerre. Newman est le contemporain de Jackson Pollock et de Willem de Kooning, les deux artistes les plus connus de l'*Action Painting* dont il partage dans une large mesure la conception de l'art. La forme qu'il privilégie, le champ coloré extrêmement dépouillé plutôt que la gestuelle expressive, le distingue cependant. Elle a fait de Newman une figure de référence pour des artistes plus jeunes, entre autres les minimalistes. Newman lui-même produisit des œuvres majeures jusqu'à sa mort en 1970.

par contre à des années-lumière de la forme d'art qui porte historiquement ce nom. Non seulement la peinture de Newman est-elle radicalement abstraite ; son horizon de production et de réception est celui de l'art contemporain et de ses réseaux. En ce sens, elle est le point d'aboutissement d'un long processus d'esthétisation et de laïcisation de l'image commencé dès la Renaissance et dont l'ultime lieu de référence et de légitimation est le musée. Dans ce régime, le concept d'œuvre religieuse ne fait plus sens et la question de la croyance, à commencer par celle des artistes, a cessé depuis longtemps d'être au centre des préoccupations.

2. Art moderne contre art religieux : le mythe et la réalité

2.1 *Le déclin d'un genre*

Nous avons examiné ailleurs (Dubreuil 2009, 327-344⁷) les différentes raisons qui, depuis le XIX^e siècle, ont accéléré le déclin de la peinture religieuse comme catégorie majeure de l'art d'Occident. Il est superflu de rappeler à des théologiens quels ont pu être les paramètres de la crise opposant la civilisation moderne dans son ensemble aux croyances et aux valeurs religieuses. Du côté des arts, cette crise a trouvé une formulation tardive sous la plume du critique américain Clement Greenberg, un des porte-parole les plus importants de la période qui nous intéresse. Dans un article célèbre intitulé « Modernist Painting⁸ » (1993, 153-165), Greenberg se réclame du philosophe Kant pour assimiler le modernisme à un processus fondamentalement autocritique : « The essence of modernism lies, as I see it, in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize itself — not in order to subvert it, but to entrench it more firmly in its area of competence⁹. » Une

7. Article tiré d'une communication faite au colloque « Musique, art et religion dans l'entre-deux guerres : la construction d'une culture en pays francophones », organisé par la Faculté de musique de l'Université de Montréal, 9-11 mars 2006.
8. On réalise, au nombre de fois où cet essai a été reproduit après une première diffusion radiophonique, quel a pu être son impact au fil des années : *Forum Lectures* (Washington, D.C. : *Voice of America*, 1960) ; *Arts Yearbook* (4, 1961) ; *Art and Literature* (printemps 1965) ; *The New Art : A Critical Anthology*, Gregory Battcock, dir. (1966) ; *Peinture-cahiers théoriques* (vol. 8-9, 1974, sous le titre « La Peinture moderniste ») ; *Esthetics Contemporary*, Richard Kostelanetz, dir. (1978) ; *Modern Art and Modernism : A Critical Anthology*, Francis Frascina et Charles Harrison, dir. (1982) ; *Clement Greenberg : The Collected Essays and Criticism*, John O'Brian, dir. (vol. IV, 1993, p. 85-94).
9. « Telle que je la conçois, l'essence du modernisme réside dans l'utilisation des méthodes d'une discipline pour critiquer la discipline elle-même — non pas pour la subvertir mais pour la consolider dans son domaine de compétence », p. 85 (nous traduisons).

telle démarche, soutient Greenberg qui ne s'étend pas davantage sur la question, était par définition incompatible avec l'attitude religieuse et devait s'en détacher: « We know what has happened to an activity like religion that has not been able to avail itself of "Kantian" immanent criticism in order to justify itself¹⁰. »

L'art, selon Greenberg, a d'ailleurs failli se trouver dans la même position à cause du rôle ancillaire qu'il a traditionnellement joué par rapport à d'autres expériences humaines, au premier rang desquelles on peut placer l'expérience religieuse. Il s'est systématiquement mis au service de disciplines comme la littérature, l'histoire et la mythologie, gigantesques pépinières de grands récits auxquelles il empruntait des sujets à visualiser. Eu égard à cet héritage, un repli autoréflexif de l'art sur l'art risquait d'apparaître un peu « léger » et compromis avec le divertissement. La crainte aurait d'ailleurs pu s'avérer fondée. Au-delà du dynamisme interne poussant les arts à s'émanciper des anciennes servitudes, on trouve en effet d'autres formes de déterminismes, plus externes et plus sociaux, expliquant l'odyssée moderne dans les arts. Avant le triomphe de l'art pur, la perte de leadership esthétique des commanditaires associés à l'Église et au Palais avait en effet mené à l'exaltation des petits genres et des petits sujets, plus susceptibles d'accommoder les nouveaux espaces privés urbains et de répondre aux valeurs et aux goûts bourgeois. L'histoire sociale de l'art a par exemple beaucoup insisté sur les liens qui, en plein XIX^e siècle, associaient les premiers mouvements modernes à la représentation du loisir (Clark 1984; Herbert 1988). Privé de ses mécènes traditionnels et en quête de nouveaux marchés, l'artiste se voyait d'autre part menacé par un médium de reproduction mécanique en pleine expansion, la photographie. Cette dernière concurrençait la peinture sur son propre terrain avec des armes puissantes: celui de la reproduction des apparences qu'elle rendait techniquement facile et accessible au plus grand nombre. L'affirmation de l'autonomie de l'art, inséparable d'une revendication par l'artiste d'une liberté absolue dans le choix de ses sujets et de ses moyens, n'aurait été en somme qu'un mécanisme de défense face à une situation socialement aliénante.

Quels qu'en soient l'origine et le moteur, le mouvement déclenché s'enlignait cependant sur des stratégies de ruptures et de confrontations qui

10. « Nous savons ce qui est arrivé à une activité comme la religion qui n'a pas été capable de s'appliquer à elle-même, afin de se justifier, la critique immanente de Kant », p. 85-86 (nous traduisons).

semblent l'éloigner pour toujours de l'Église et du témoignage religieux¹¹. La déclaration très connue de Maurice Denis, « se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote — est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées » (Bouillon 1993, 5) prenait, en 1880, une véritable saveur prémonitoire ; elle allait trouver son parachèvement dans l'énonciation, par Clement Greenberg, des conditions minimales de la peinture soumise au processus moderniste d'autocritique : « The limitations that constitute the medium of painting, — the flat surface, the shape of the support, the properties of pigment [...] came to be regarded as positive factors, and were acknowledged openly¹² » (p. 86). Prises au pied de la lettre, de telles positions annoncent une double mise à distance du religieux : l'art à propos de l'art se déclare en effet immanent, c'est-à-dire indifférent à toute forme de transcendance et, ultimement, matérialiste, puisqu'il se concentre sur ses propriétés physiques (des couleurs sur une surface pour Denis, une surface plate et délimitée pour Greenberg).

2.2 *Survivance de l'icône chez les premiers abstraits*

L'histoire ne s'est toutefois pas complètement conformée à la théorie. Maurice Denis lui-même n'a jamais tiré les ultimes conséquences de son intuition : non seulement est-il demeuré un artiste figuratif mais il a fini par abandonner la peinture fortement stylisée, faite de motifs imbriqués et traités en aplats, qui le plaçait au rang des modernes, pour un art chrétien beaucoup plus conventionnel. Ce sont des artistes de la génération suivante, les premiers maîtres de l'abstraction comme Kandinsky et Malevitch

11. On lira avec intérêt, dans ce numéro, l'article d'Isabelle Saint-Martin qui documente la présence effective, parfois controversée, d'œuvres modernes et contemporaines dans les lieux de culte catholiques. Cette présence inclut même des artistes de la période que nous examinons. La différence de perspective entre nos deux réflexions est cependant significative : nous insistons ici sur le fait que les chantiers d'art religieux ne jouent plus aujourd'hui le rôle phare qu'ils ont pu exercer, dans le passé (nous pensons entre autres à la construction et à la décoration de Saint-Pierre de Rome), en matière d'innovation artistique et de traduction, en langage visuel, d'enjeux majeurs de civilisation ; les artistes aujourd'hui invités à intervenir dans les églises ont déjà une pratique qui prend ses significations ailleurs, dans un dialogue avec les avancées de l'art d'avant-garde et avec les conditions actuelles du marché artistique.

12. « Les limitations qui constituent le médium peinture — la surface plane, la forme du support, les propriétés du pigment [...] en sont venues à être considérées comme des facteurs positifs et ont été reconnus comme tels » (nous traduisons).

— que nous retenons au passage parce qu'ils sont de culture byzantine et orthodoxe et qu'ils sont des familiers de l'icône —, qui vont prendre le risque de pratiquer une peinture faite d'un assemblage de couleurs sur une surface. Un assemblage « songé », cependant : pour que leurs expériences formelles et chromatiques ne sombrent pas dans l'insignifiance, c'est-à-dire dans la décoration pure et simple¹³, ils vont en effet les doter d'une intentionnalité supérieure, l'arrimer à un projet spirituel qui va les garder, dans une certaine mesure, près de l'art religieux.

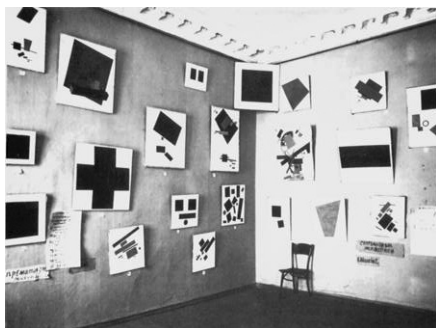
Mais la référence religieuse doit être ici entendue dans un sens très ouvert qui ne renvoie à aucune croyance officielle. Ce à quoi aspirent des artistes abstraits comme Kandinsky et Malevitch, c'est à un art capable d'effectuer une mobilisation spirituelle liée à une appréhension de la réalité qui ne reste pas prisonnière des apparences. Les pionniers de l'abstraction s'en prennent donc au matérialisme ambiant et à leurs prédécesseurs (les artistes de la tendance réaliste, surtout) qui, de leur point de vue, y avaient succombé. Pour ce faire, ils empruntent à des sources diverses, de nature hétérogène, qui vont des spéculations métaphysiques de certains mouvements spirituels (les sociétés de théosophie et d'anthroposophie, principalement : Washton Long 1968 ; Ringbom 1970)¹⁴ jusqu'aux dernières percées de la science dans la mesure où ces dernières s'intéressent à la désintégration de la matière (électricité, atome, rayons X). Quelles qu'en soient les composantes, on comprendra que les nouveaux rapports qui peuvent encore s'établir entre l'art et la démarche religieuse se trouvent marqués d'un coefficient d'incertitude, distinguant les pratiques modernes de l'art chrétien tel que nous l'a livré la tradition. Le contenu spirituel qui veut s'exprimer dans ces œuvres relève en effet d'une symbolique privée qui n'est pas partagée par une communauté de croyants ; il reste de nature foncièrement synchrétique et s'avère d'autant plus vague qu'il est arrimé à l'inconnu ; surtout, il doit se formuler dans un vocabulaire de formes et de couleurs qui a rompu avec la représentation figurative. Ce que l'artiste

13. Voilà en effet ce que redoutent les premiers maîtres de l'art moderne, particulièrement ces deux artistes originaires de Russie qui s'inspirent d'autre part volontiers des arts décoratifs de leur pays pour se sortir d'une tradition académique épuisée et importée d'ailleurs. Afin que les nouvelles formes abstraites demeurent encore des signes prégnants, il ne faut cependant pas qu'elles se résument à du « de-sign », c'est-à-dire à des décorations sans finalité propre.

14. La théosophie effectuait des emprunts aux religions orientales (hindouisme et bouddhisme) qu'elle combinait avec des éléments chrétiens.

cherche à faire, avec sa manipulation inédite de formes et de couleurs, c'est en quelque sorte de rendre visible l'invisible : un gros pari !

Cette génération opère cependant ses transformations à partir d'un substrat figuratif. L'abstraction, dans la pratique de Kandinsky et de Malevitch, est en effet à prendre dans le sens étymologique du terme : elle est « tirée de », selon des stratégies de brouillage et de simplification qui finissent par faire disparaître les motifs d'origine. Et ce dont elle est tirée peut provenir de l'art religieux ancien, y compris de ses survivances populaires, dans lesquelles les modernes croient reconnaître une authenticité perdue. La peinture sous-verre produite en Bavière fournit à Kandinsky des thèmes apocalyptiques (déluge, résurrection des morts, Toussaint) où l'expression de la fin des temps s'arrime à son projet artistique : marquer la clôture d'une autre histoire, celle de l'art traditionnel asservi à la représentation du visible. Malevitch, lui, emprunte directement à l'icône. Le tableau le plus célèbre et le plus dépouillé de sa manière abstraite, baptisée suprématiste, est un carré noir sur fond blanc dont la stricte frontalité et la bidimensionnalité rappellent d'autant plus l'image de dévotion byzantine que cette figure « distillée » émanait d'une série antérieure de portraits stylisés. À sa première apparition publique, le carré était suspendu dans l'angle de la salle d'exposition, près du plafond, un endroit que les Russes réservent aux icônes et qu'ils appellent pour cette raison le beau coin.



Vue de l'ensemble Malevitch à l'Exposition « 0,10 » (Déc. 1915, Saint-Pétersbourg)

La pratique de Kandinsky et de Malevitch, typique de ce qu'a pu produire la première phase de l'abstraction moderniste, garde donc un double lien avec la peinture religieuse : un lien d'intentionnalité, qui se traduit ici en termes d'aspiration spirituelle plutôt que de profession de foi, et un lien structurel. On notera à ce propos que les deux démarches représentent chacune un aspect de l'icône traditionnelle : chez Malevitch, un motif central,

l'équivalent de la figure du Christ, de la Vierge ou du saint, en dialogue avec le croyant; chez Kandinsky, une sorte de matrice narrative composée de lignes et de taches en interaction, rappelant les petits récits (épisodes significatifs de l'histoire du salut ou d'une vie exemplaire) qui flanquent, dans la peinture byzantine, le personnage principal. Évidemment, la nature abstraite de ces images marque une distance non négligeable par rapport à l'icône. Cette dernière était en effet doublement dépendante de la figuration: l'icône devait renvoyer à l'archétype, ce qui garantissait à la fois son authenticité et son efficacité (Mondzain-Baudinet 1989, 109; Belting 1994, 47¹⁵); l'icône marquait un acquiescement théologique à l'humanité du Christ, ce qui ne permettait pas d'envisager une quelconque oblitération des traits physiques¹⁶. Pour les modernes, cependant, l'époque était révolue où l'on pouvait traduire l'expérience spirituelle à l'aide d'une galerie de personnages stéréotypés, quel qu'ait été l'attrait de ce mode austère de figuration comparé aux formules édulcorées de l'art académique. Ils se sont donc contentés de garder la figure, dans le sens gestaltiste du terme (figure

-
15. Sur toute cette question de la défense des images, on lira avec profit les *Discours contre les iconoclastes* de Nicéphore, notamment les *Anthirrétiques*, rédigées au IX^e siècle en pleine querelle iconoclaste. « Voici la définition de l'icône telle qu'on pourrait la formuler pour toutes les icônes artificielles: l'icône est une réplique de l'archétype, en elle se trouve imprimée la totalité de la forme visible de ce dont elle est empreinte, et cela grâce à la ressemblance, et n'étant distincte de son modèle que par la seule différence d'essence qu'elle doit à sa matière. » Cette conception s'accompagnait de toute une chaîne d'anecdotes tendant à démontrer que la *vera icona* avait été réalisée directement sur le motif, comme un portrait. Dans une étude majeure sur la nature et sur l'histoire des icônes, Hans Belting (1994) rappelle que le terme même d'icône (*eikon*) s'applique à toute image ou tout portrait. L'effigie pouvait aussi avoir été réalisée par empreinte directe du modèle sur le support, l'exemple le plus célèbre de cette instance étant le voile de Véronique.
 16. Il est significatif à cet égard que la science des images, développée en histoire de l'art sous le nom d'iconographie, suppose elle aussi un substrat figuratif. Erwin Panofsky (1965), un des pères fondateurs de la discipline, place en effet la démarche d'interprétation des œuvres d'art au-delà du simple arrangement de formes et de couleurs. C'est à partir de l'identification pré-iconographique d'un motif naturel (par exemple une femme avec un bébé), que l'historien d'art peut passer à une lecture iconographique proprement dite (une Vierge avec Jésus, une *Theotokos*, etc.) et déboucher sur la signification iconologique d'un tel motif par rapport à la culture dans laquelle il s'inscrit. La sémiologie suit une voie parallèle. Chez Charles S. Peirce (1932, 129-139), l'icône apparaît comme l'une des trois modalités du signe, les deux autres étant l'index et le symbole. L'icône, pour Peirce, est un signe qui se réfère à l'objet qu'il dénote simplement en vertu de ses caractères propres. Ce lien est toujours régi par des règles conventionnelles.

géométrique, simple tache de couleur, fragment de tracé linéaire, etc.), c'est-à-dire comme un élément circonscrit sur un fond dont il se distingue, une sorte de condensation de forme dont on attend qu'elle puisse aussi produire une condensation de sens. Le mouvement n'allait cependant pas s'arrêter là. La phase du modernisme tardif, qui s'amorce dans l'après-Deuxième Guerre et qui s'illustre par une déconstruction encore plus radicale de la représentation, allait justement se donner pour mission de liquider les dernières traces de la figure sans abandonner le questionnement métaphysique ni un mode d'adresse où l'on peut retrouver le dispositif de l'icône.

3. Barnett Newman : un aniconisme radical ou l'icône retrouvée ?

3.1 *L'interdiction mosaïque*

Barnett Newman, que nous voulons maintenant considérer¹⁷, est un de ces artistes radicalement non figuratifs qui ont illustré les décennies 1950 et 1960, période que nous avons assimilée plus haut à une phase accomplie du modernisme. Son art s'impose de ne ressembler à rien (dans la mesure, bien entendu, où l'esprit humain serait capable d'éviter toute démarche associative) et se prive des derniers moyens dont avaient usé ses prédécesseurs pour atteindre la ressemblance ; il renonce même à ces unités discrètes (figures géométriques, taches, bâtonnets, filaments et autres formes diverses) et symboliquement actives (suivant leur position sur le plan et leur type d'interaction) que l'on trouvait encore chez les premiers maîtres de l'abstraction. On pourrait presque dire que ce défi est constitutif de l'esthétique même et de l'ascèse de cet artiste et de plusieurs autres de sa génération, entre autres son collègue Mark Rothko, un Juif comme lui. L'art de Newman et de Rothko demeurerait en ceci fidèle à un héritage culturel marqué en son origine par une interdiction de représenter : « Tu ne feras pas d'images gravées¹⁸ » (Ex 20,2) ; une interdiction fondatrice mais qui n'a pas été systématiquement respectée au cours de l'histoire. Quant à l'ani-

17. Nous avons déjà étudié certains aspects de l'art de Newman, notamment la tension entre le sujet intenté et la forme « récalcitrante » de ses tableaux sans cependant explorer l'analogie avec l'icône (Dubreuil 1996, 153-165).

18. À ce sujet, on lira avec profit Jean-Joseph Goux (1978) : l'ouvrage porte sur la contribution des penseurs juifs modernes, entre autres Marx et Freud, à la dénonciation des représentations — sociales pour le premier, psychiques pour le second — qui nous aliènent. Pour ce qui est de la dénonciation des représentations proprement visuelles, Goux n'a malheureusement pas d'artiste iconoclaste de même stature que Marx et Freud à proposer en exemple.

conisme des deux artistes, il s'explique plus contextuellement par le fait que leur art ne part pas de la nature mais qu'il emprunte à l'imagerie et aux formes de l'art moderne, telles qu'elles pouvaient être véhiculées dans la production de Matisse, de Picasso et des surréalistes, très influents à New York au milieu du siècle. Au cours des années 1940, ce mixage avait mené les futurs expressionnistes abstraits américains vers une sorte de « défiguration métaphorique » : des créatures allusives et polymorphes, issues d'une gestuelle de plus en plus spontanée, menaient une vie étrange dans des espaces oniriques rappelant vaguement des paysages.

Vers la fin de la décennie, ces artistes se donnent pour défi de faire disparaître les restes de figures et de décors qui habitent encore leurs tableaux. Certains, comme le peintre Jackson Pollock, le font à l'aide d'une gestuelle envahissante qui, en déployant bord à bord ses larges dégoulinures (*drips*), n'oblitére pas seulement les motifs d'origine : elle vient aussi à bout de toute opposition entre la forme et le fond pour produire ce mode d'anti-composition égalitaire que l'on désigne familièrement en anglais par l'expression *all over*. Newman prend pour sa part la voie du champ coloré. Ses surfaces de plus en plus grandes sont construites de plages chromatiquement saturées (il arrive que des portions de toile soient laissées brutes : elles se comportent alors comme des variations chromatiques dans les tonalités de blanc) et rythmées par des bandes. Les éléments diviseurs, qui s'accrochent généralement aux bords supérieur et inférieur du cadre, n'acquiescent pas vraiment le statut de forme, dans la mesure où on ne peut pas les circonscrire comme entités discrètes, distinctes du plan : parallèles aux côtés du tableau, les bandes semblent en effet complètement mobilisées par la modulation et l'articulation de la surface¹⁹. Newman leur donne à cet effet le nom de *zips* comme si leur tâche consistait à faire tenir ensemble les zones qu'elles scandent, maintenant ainsi le mouvement unitaire et latéral qui anime la surface : des bandes qui permettent à la surface-couleur d'exister, qui produisent la surface-couleur comme ultime définition du médium peinture.

Il s'agit, en fait, d'un renversement complet d'une vieille hiérarchie qui confiait au dessin, cette base de tous les arts, le soin de délimiter les figures (contours) et de les disposer spatialement (raccourcis, orthogonales) avant que les modelés et la couleur ne viennent compléter l'illusion de réel. Antérieurement à la Renaissance, cette fonction du dessin comme circonscription était déjà essentielle à la production de l'icône, car elle signalait

19. Dans certaines œuvres, la bande s'élargit au point de devenir elle-même un plan.

l'adhésion théologique à la dimension humaine de la personne du Christ ; elle avait d'ailleurs servi d'argument aux iconophiles comme Nicéphore dans les grandes querelles entourant les images²⁰. On arriverait donc ici, avec ce détournement de la fonction du dessin, à l'actualisation complète du projet moderniste de Maurice Denis et de Clement Greenberg, c'est-à-dire à un rabattement de l'image sur son substrat matériel : une sorte d'anti-icône pour un credo confiné désormais au seul registre de l'esthétique. Le dessin régulé, qui pratique une forme d'autocensure en s'enlignant sur la découpe du support, ne se retrouve d'ailleurs pas seulement chez Newman et chez quelques artistes de sa génération. L'historienne et critique d'art américaine Rosalind Krauss (1979) a en effet montré que la surabondance de verticales et d'horizontales produites par la réduction moderniste du dessin et par son usage non figuratif a fait de la grille à la fois un motif et un élément structurant majeurs de l'art contemporain. Krauss souligne cependant l'ambiguïté fondamentale de ce dispositif qui, dans son repli tautologique et dans son immanence radicale, n'en est pas moins habité par un principe d'extériorité et de transcendance tout aussi radical dans la mesure où il convoque la figure de la croix²¹. Ce qu'elle tente de signaler a pour nous beaucoup à voir avec la survivance des préoccupations métaphysiques qui continuent d'accompagner la rencontre avec l'art et dont nous essayons de repérer des traces dans des productions qui n'ont plus rien à voir avec la peinture religieuse²². Chez Barnett Newman, même s'il

20. « [...] tout corps composé de divinité et d'humanité se trouve circonscriptible » (dans Mondzain-Baudinet, p. 82).

21. « Il n'y a aucun peintre occidental qui ne soit conscient du pouvoir symbolique du motif cruciforme et de la boîte de Pandore de références spirituelles qui s'ouvre lorsqu'on y a recours » (nous traduisons). Krauss trouve d'ailleurs les premières manifestations de cette échappée vers l'ailleurs dans certains tableaux figuratifs du peintre romantique allemand Caspar David Friedrich, chez qui la forme grillagée appartient à des fenêtres s'ouvrant sur l'infini (Krauss 1979, 52).

22. On notera d'entrée de jeu que les préoccupations métaphysiques qui s'attachent à la peinture aniconique de Newman ne renvoient pas à des croyances religieuses. L'artiste, qui affichait des positions anarchistes et qui était vraisemblablement agnostique, se faisait un devoir de résister à toute autorité dogmatique. Les allusions à la religion, à la mystique et à la spiritualité juives sont néanmoins très présentes dans ses écrits et dans son art où elles rejoignent à l'occasion les références chrétiennes. Newman s'intéressait aussi à l'anthropologie et aux croyances des peuples primitifs. Le mode particulier de syncrétisme pratiqué par Newman s'apparenterait alors plutôt à un questionnement philosophique général sur le sens des choses et de la destinée humaine. Un auteur à consulter pour la présence des références juives dans la pensée et dans la production de Newman est Thomas B. Hess (1971).

s'agit prosaïquement de « croix acéphales²³ », il y a d'autant plus de raisons d'examiner ce paradoxe que l'artiste a lui-même conçu une version tout à fait inédite d'un chemin de croix²⁴, sur laquelle nous allons revenir. Bien avant l'exécution de cette série de quatorze tableaux, qui l'a occupé entre 1958 et 1966, Barnett Newman s'était déjà exprimé sur l'intentionnalité générale de son œuvre pour la relier à des questions existentielles. C'est ce que nous voulons considérer brièvement avant d'interroger comment une telle aspiration au grand sujet, qui trouve facilement à s'exprimer dans des déclarations et dans des textes, peut arriver à se loger dans une forme picturale hostile à toute iconographie canonique.

3.2 *Des écrits et des titres parlants*

Le 7 juin 1943, Rothko et un autre collègue du peintre, Gottlieb, conseillés par Newman, envoient une lettre au *New York Times* pour répondre aux accusations d'hermétisme qu'on adressait à leur peinture : « There is no such thing as a good painting about nothing. We assert that the subject is crucial and only that subject matter is valid which is tragic and timeless²⁵. » Cette préoccupation trouve à s'exprimer en 1948 lorsque David Hare, Robert Motherwell, Clyfford Still, William Bazotes, Barnett Newman et Mark Rothko ouvrent une petite académie coopérative sur la 8^e Rue à New York,

23. Les *zips* peints sont en effet unidirectionnels mais ils composent avec les bords du cadre qui complètent alors le motif cruciforme. L'allusion aux croix sans têtes (*acephalous crosses*) vient de « notre » Nicolas Calas, (1968, 209).

24. L'ensemble, réalisé majoritairement en noir et blanc, est connu à la fois sous l'appellation de *Series* et de *Stations of the Cross*, ce qui montre bien l'oscillation entre les préoccupations purement plastiques et l'aspiration à exprimer à travers elles un contenu transcendantal. Le mode sériel est en effet fortement associé à l'art moderne dont il signale l'intérêt pour les variations formelles, qui devient alors la véritable préoccupation de la démarche, son sujet avoué ou sous-jacent ; la série ainsi conçue s'interrompt pour une infinité de raisons dont certaines peuvent paraître assez futiles : épuisement de la problématique, perte d'intérêt, échéance pour une exposition, etc. À partir du moment où une série se réclame d'un contenu extrinsèque et « chargé » comme le chemin de croix et qu'elle s'arrête au nombre convenu de quatorze tableaux, il se produit un appel de sens excédant l'exercice de style. Newman a raconté que le titre des *Stations* s'était tout à coup révélé à lui après qu'il eût réalisé les quatre premières toiles du groupe qui devait alors s'appeler *Series*.

25. « Une bonne peinture à propos de rien, ça n'existe pas. Nous affirmons que le sujet est crucial et que le seul sujet valide est tragique et intemporel. » (nous traduisons) Cité dans Diane Waldman (1978, 39).

et lui donnent pour nom : *Subjects of the Artists*²⁶. La nature exacte de ces sujets n'est pas précisée, mais le ton est donné avec les références au tragique et à l'intemporel qu'on trouve dans la déclaration du *New York Times* : le grand sujet va concerner les questions métaphysiques et interroger le sens de l'existence, le rapport de l'individu au monde, la finalité de l'histoire, etc. La démarche s'effectue sur un arrière-plan de psychanalyse et tente de réconcilier inconscient individuel et inconscient collectif (Freud et Jung servent bien sûr de référence, une double influence moussée par la présence des surréalistes à New York). Dans une certaine mesure, la démarche s'apparente encore à celle des premiers abstraits : le grand sujet visé est de nature syncrétique et emprunte, comme nous l'avons déjà signalé pour Newman, à toutes sortes d'horizons. Le projet artistique tente ainsi de rejoindre le plus grand nombre même si l'inspiration et les procédés demeurent foncièrement individuels.

Newman ne serait donc pas le seul de sa génération à convenir que toutes les religions du monde se sont posé les questions métaphysiques fondamentales et qu'un art qui s'élèverait au-dessus des particularités propres à chacune pourrait porter le message à un niveau supérieur d'expressivité, tout en s'adaptant à la réalité contemporaine. On trouve, sous sa plume, un témoignage très éclairant à cet égard :

The present painter is concerned not with his own feelings or with the mystery of his own personality but with the penetration into the world mystery. His imagination is therefore attempting to dig into metaphysical secrets. To that extent, his art is concerned with the sublime. It is a religious art which through symbols will catch the basic truth of life which is its sense of tragedy²⁷.

Il s'agit en somme de projeter de grandes idées visuelles, des images polyvalentes où le présent rejoint le passé. Mais la démarche est teintée, on ne s'en surprendra pas, par le climat de l'après-guerre et même de la guerre froide. La quête métaphysique se fait donc ici pessimiste et anxieuse :

26. Voir, sur cette académie dont l'existence a été assez brève, E. A. Carmean Jr., E. Rathbone et T. Hess (1978).

27. « Le peintre actuel n'est pas intéressé par ses propres sentiments ni par le mystère de sa propre personnalité ; il cherche à pénétrer le mystère du monde. Son imagination essaie de percer les secrets métaphysiques. En ce sens, son art touche au sublime. C'est un art religieux qui saisira, au moyen de symboles, la vérité fondamentale de la vie qui est son sens du tragique » (Hess 1971, 38 ; nous traduisons).

The war, as the Surrealists predicted, has robbed us of our hidden terror, as terror can only exist if the forces of tragedy are unknown. We know now the terror to expect. Hiroshima showed it to us²⁸.

À consulter les documents d'époque et les déclarations des artistes, notamment celles de Newman, on voit que sont réitérés l'aspiration au grand sujet et le type de motivation qui l'anime : une intentionnalité explicite même si son contenu reste délibérément ouvert, pour ne pas dire vague, par souci d'universaliser la signification. La question demeure entière, cependant, de savoir comment cette intentionnalité se traduit en peinture, tout particulièrement dans le genre de peinture à laquelle nous avons affaire ici. On se rappellera que, même dans les régimes iconographiques les plus régulés, opérant à partir d'une symbolique conventionnelle, les images risquent à tout moment de déborder leur propos, de produire des effets inconvenants, dérives de l'imagination ou du désir, qui ne manquent pas d'inquiéter²⁹. Plusieurs religions ne prennent d'ailleurs pas de risques et les interdisent carrément, du moins pour les figures et les thèmes religieux jugés importants. D'autres se sentent obligées d'en débattre périodiquement et de procéder à des contrôles pour éviter les débordements. Comment s'assurer alors qu'une peinture avec des barres soit considérée porteuse d'un message métaphysique ?

Dans une production qui s'est coupée de toute référence extrapicturale, non seulement n'est-il plus possible de reconnaître des figures : on a par le même mouvement perdu accès à toute forme de texte-source, particulièrement à ces écritures fondatrices où puise l'iconographie des grandes religions³⁰. En régime de haut modernisme, l'élément textuel ne peut en effet survivre que dans une position parergonale³¹ par rapport à l'œuvre, c'est-à-dire graviter à sa périphérie. Il est significatif à cet égard que les

28. « La guerre, comme les surréalistes nous l'avaient prédit, nous a dépouillés de notre terreur sacrée, puisque la terreur ne peut exister que si les forces du tragique ne sont pas connues. À présent, nous savons à quelle terreur nous attendre. Hiroshima nous l'a montré » (Hess 1971, 43 ; nous traduisons).

29. On consultera à ce sujet David Friedberg (1989).

30. Pour l'iconophile byzantin Nicéphore, texte et image se rejoignent par le concept d'inscription et jouissent ainsi d'une même légitimité : « La première inscription propose la relation de discours suivis au moyen des énoncés oraux. L'autre fait entrevoir dans les apparences la mimétique des personnes qui en sont les modèles. » (Mondzain-Baudinet 1989, 167). « [...] dans l'icône et dans l'Écriture, l'objet est identique, et c'est le même récit que l'on voit figuré dès l'origine » (p. 94).

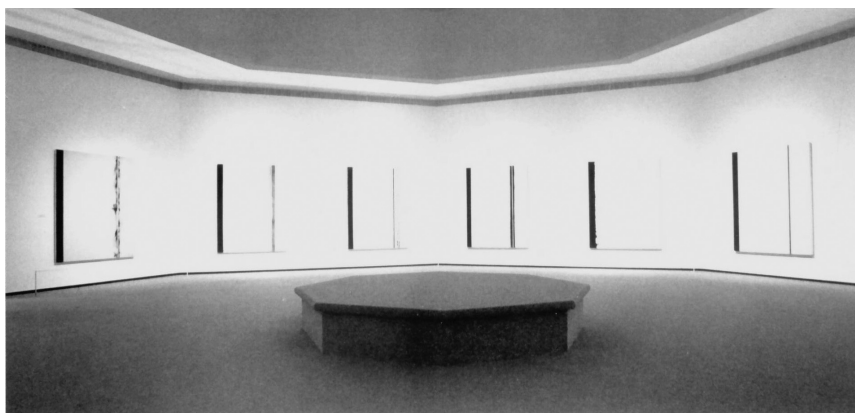
31. Le concept de parergon, qui est aujourd'hui passé dans le langage académique courant, est emprunté à Jacques Derrida (1978).

textes où Newman s'exprimait sur son « grand sujet³² » aient été pour la plupart produits avant qu'il n'arrive à son « image », c'est-à-dire qu'il ne réalise ses premières peintures à bandes³³. Ses écrits servent alors de cadre de référence, du moins pour un milieu et pour un public avertis, aux exercices formels qui vont suivre. Parfois, c'est le carton d'exposition qui donne la clé de l'intention, comme ce témoignage de l'artiste accompagnant la présentation des *Stations of the Cross*, au Guggenheim Museum en 1961. La formulation exprime bien la sensibilité d'après-guerre et la conviction, dans la crise généralisée des valeurs, que le « ciel » ne répond plus³⁴.

Lema Sabachthani — why? Why did you forsake me? To what purpose? Why? This is the Passion. This outcry of Jesus. Not the terrible walk up the Via Dolorosa, but the question that has no answer³⁵.

32. C'est entre 1943 et 1945 que Newman rédige une série de petits essais (dont nous venons de citer quelques extraits) qu'il appelle des monologues et dans lesquels il discute les principaux thèmes qui vont définir son esthétique. Parmi les plus importants, signalons : *The Plasmic Image*, *The Problem of Subject Matter* et *The Sense of Fate*. Voir Hess (1971, 37).
33. On fait en général remonter à 1948, avec un tableau intitulé *Onement*, la mise au point de la syntaxe dépouillée qui allait caractériser l'art de Newman. Un des aspects significatifs de cette syntaxe vient de ce que la verticale résulte d'un redressement délibéré de la ligne d'horizon qui définissait les paysages métaphoriques des années précédentes. Ce redressement est lourd de significations. Il marque le refus du monde et la volonté de sauter dans l'inconnu.
34. Nicolas Calas pouvait ainsi opposer le *zip* vertical de Newman, ce montant de croix sans traverse, à une figure humaine émaciée, version ravagée — post atomique — du *Kouros* grec, lequel avait abordé le monde en souriant, confiant dans son humanité émergente. Le *zip* évoquerait plutôt certaines sculptures de l'artiste Giacometti qui avaient frappé Newman lors de leur présentation à New York à la fin des années quarante où elles avaient été présentées accompagnées d'un commentaire de Jean-Paul Sartre.
35. « Lema Sabachthani — pourquoi? Pourquoi m'as-tu abandonné [...] C'est cela la Passion. Ce cri de Jésus. Ce n'est pas la terrible montée de la Via Dolorosa, mais cette question qui demeure sans réponse » (cité dans Harold Rosenberg 1978, 148 ; nous traduisons). Cette question, aux résonances bibliques (Ps 22) et évangéliques (Mt 27,46) est assimilable à un véritable cri de détresse. À propos des *Stations of the Cross*, les références générales au climat de l'après-guerre ne suffisent d'ailleurs plus. La série avait débuté juste après que l'artiste ait été victime d'une crise cardiaque, ce qui expliquerait pour certains le format relativement restreint des toiles, la réduction de la palette, le sujet retenu et le ton adopté. D'autres, dont Mark Godfrey (2004), y ont vu une façon pour un Juif nord-américain, intellectuel et laïc, de confronter la terrible réalité de l'Holocauste, laquelle avait mis un certain temps, après les événements, à s'imposer aux consciences. Newman n'était pas le premier artiste à s'approprier la crucifixion comme symbole de la souffrance du peuple juif et à l'élever à un niveau de signification plus universelle : Marc Chagall est probablement l'artiste le plus célèbre à l'avoir fait avant lui.

Dans cette série, la signature de l'artiste apparaît exceptionnellement en surface des tableaux, à leur base, mais avec des changements de position qui témoignent de la quête d'une assise qu'elle ne semble pas trouver : *ex-statis*, l'extase de l'artiste ne l'élève pas ; elle ressemble plutôt à une quête de la « bonne » place qui n'arrive pas à se fixer. Comme les *zips*, d'ailleurs : bien que les césures s'effectuent aux mêmes endroits dans l'ensemble de la série, une bande à gauche, une deuxième division vers les deux tiers à droite, cette dernière enregistre des variations légères mais systématiques (nombre, traitement et tonalité des *zips*) où s'effectue une véritable confrontation des valeurs d'ombre et de lumière. On mesurera toute la différence entre ce nom de l'artiste qui se fait image et la grande variété d'écritures ornant les icônes byzantines : identification de personnages, soumis à un principe de répétition didactique et rassurant, fait de références scripturaires, éléments de dialogue entre la figure en représentation et le croyant qui lui adresse une prière.



Vue partielle des *Stations of the Cross* de Barnett Newman,
National Gallery of Art, Washington.

La plupart du temps, c'est dans les titres que se réfugie l'expression écrite du sujet intenté. Une typologie sommaire des titres de Newman montrerait comment ces derniers oscillent entre plusieurs champs de référence où la mythologie païenne (*Achilles*, *Prometheus Bound*, *Dionysius*) peut côtoyer la Bible (*Adam*, *Eve*, *Abraham*³⁶). Le plus souvent, l'artiste retient

36. Avec Abraham, c'est la démarche même de Newman qui semble calquée sur cette figure centrale de la tradition juive : « Quand vint notre Père Abraham, il a contemplé, médité, investigué et compris, et souligné et creusé et combiné et formé [c'est-à-dire créé], et il a réussi » (Hess 1971, 61 ; nous traduisons). Ici, Newman le diviseur de champs colorés se réclame donc d'un geste beaucoup plus ancien et lourd de significations.

un terme ou une périphrase qui fait image et qui aborde le sens « de biais », par voie métaphorique (*The Word, The Way, Voice of Fire*³⁷). Il arrive plus rarement que les titres demeurent muets (*Untitled, the Series*) ou qu'ils s'attardent à l'aspect formel des tableaux (*Yellow Painting, Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?*). Cette oscillation entre forme et contenu n'est pas propre à Newman. On la trouve chez plusieurs peintres de sa génération où elle apparaît comme une sorte de symptôme de la situation limite dans laquelle ils ont choisi de se placer. Beaucoup sont ceux que l'association ne convainc pas, cependant. Ayant repéré une erreur dans le titre latin d'un tableau de Newman reproduit par la revue *Art News* en 1961, le célèbre historien d'art Erwin Panofsky³⁸ s'est déclaré outré par la manœuvre de ces artistes affublant leurs objets (à entendre des peintures qui ne font aucun sens) de titres aussi prétentieux que fautifs. Il s'agissait en fait d'une erreur typographique de l'éditeur, le tableau en question s'intitulant correctement *Vir Heroicus Sublimis* (la légende d'*Art News* disait *Sublimus*). Il s'ensuivit entre les deux hommes une querelle épistolaire « byzantine » dont aucun ne sortit vraiment vainqueur. Elle permit cependant un échange intéressant pour notre propos. Panofsky ayant signalé que les artistes modernes devaient se prendre pour Dieu, Dieu se trouvant au-dessus de la grammaire comme l'avait statué dès le haut Moyen Âge le moine Aelfric, Newman allait rétorquer :

As for the matter of Aelfric, the tenth-century monk had a greater sensitivity for the meaning of the act of creation than does Panofsky. One would think that by now Prof. Panofsky would know the basic fact about a work of art, that for a work of art to be a work of art, it must rise above grammar and syntax — *Pro Gloria Dei*³⁹.

-
37. Ce qui est une manière de maintenir la signification ouverte. Le critique américain Harold Rosenberg, auteur d'une importante monographie sur Newman (1978), rapporte avoir déconseillé à l'artiste de donner à son œuvre le titre *Stations of the Cross*. Un événement considéré comme sacré par un culte au point de lui servir de symbole ne devait pas selon lui être coopté par des personnes extérieures à ce culte, ni être réinterprété (p. 73). De toute évidence, Newman comptait sur l'abstraction radicale de ses tableaux pour légitimer son emprunt.
38. On trouve l'intégralité de cet échange, originellement publié dans la rubrique des lettres à l'éditeur de la revue, dans Rosenberg (1978, 244-245).
39. « En ce qui concerne Aelfric, le moine du X^e siècle avait une plus grande sensibilité pour le sens de l'acte de création que ne l'a Panofsky. On penserait que le professeur Panofsky saurait aujourd'hui que le fait le plus fondamental à propos d'une œuvre d'art, c'est que pour qu'une œuvre d'art soit une œuvre d'art, elle doit s'élever au-dessus de la grammaire et de la syntaxe, *Pro Gloria Dei* » (nous traduisons).

3.3 *Le dispositif formel et le mode d'adresse : l'icône rencontre l'abstraction*

Une grammaire transcendée : c'est bien ce qu'exprime la stratégie de Newman avec toutes ses références directes ou voilées à une signification extrapicturale. Le temps est maintenant venu d'interroger ce qui, dans les tableaux eux-mêmes — nonobstant leurs titres ou les commentaires qui s'y attachent —, se ressouvient de l'icône⁴⁰. Nous entrons ici dans le domaine du dispositif des œuvres, c'est-à-dire dans une dimension structurelle qui inclut leur mode d'adresse. Nous étions déjà sur la bonne piste en évoquant, à la suite de Rosalind Krauss, la fonction ambivalente (matérialiste/spirituelle) de l'organisation en grille qu'exploite la peinture de Newman avec ses scansions verticales⁴¹. Devant le mutisme de cette composition réduite à son minimum, on pourrait avoir faussement l'impression de frapper un mur ! C'est probablement ce que voulait dire Panofsky dans ses remarques désobligeantes sur les « objets » produits par les artistes contemporains. La réduction moderniste aurait finalement mis fin au paradigme fondateur du tableau de chevalet tel que l'avait élaboré l'Occident : celui de la peinture comme fenêtre ouverte sur le monde⁴². Depuis la Renaissance et l'invention de la perspective, cette topique de la fenêtre exprimait bien la fonction et les pouvoirs de séduction de la peinture, surtout dans sa version à l'huile, sur toile, qui s'était substituée aux anciens panneaux de bois⁴³.

40. On aura compris qu'il ne s'agit pas du tout ici d'influence mais de cette sorte de survivance (une connexion souterraine qui est aussi une force) à laquelle Georges Didi-Huberman a accordé son attention. Voir *supra* note 4.

41. Dans son cas, nous l'avons signalé, ce sont les bords supérieur et inférieur du cadre qui fournissent l'élément horizontal manquant. Au cours des années 1950 et 1960, les artistes abstraits américains se sont montrés de plus en plus attentifs à établir une relation étroite entre la forme peinte (*depicted shape*) et la découpe physique du support (*literal shape*). C'était une manière de subsumer le statut d'objet de l'œuvre puisque les bords du cadre contribuaient au dessin plutôt qu'à simplement marquer les limites physiques du tableau.

42. Ce monde pouvait d'autre part être complètement fictif, quand par exemple il mettait en scène des sujets mythologiques ou religieux. Mais il était « vraisemblable » et l'espace illusionniste qu'il ouvrait à même le mur comportait une invitation virtuelle à passer derrière le cadre, même si le dispositif maintenait la représentation à distance (derrière la « vitre »).

43. Les cadres ornés qui conviennent à la peinture classique insèrent d'ailleurs l'image dans une sorte d'entonnoir qui complète les effets de perspective illusionniste chers à cette tradition.

Alors que la critique du temps, même celle favorable à l'art abstrait, jonglait avec la possibilité de la fin du tableau de chevalet et d'un retour de la murale, des artistes d'une inclinaison moins spirituelle que Newman commençaient pour leur part à dresser des tableaux-palissades qu'on pouvait en effet ramener à des objets⁴⁴.

Mais la peinture de Newman n'est pas encore réduite au mur. Elle s'y accroche plutôt comme une sorte de grande boîte plate qu'un châssis épais tient à une distance perceptible de l'architecture⁴⁵. Et, surtout, elle s'efforce de maintenir une structure signifiante. Il est très important, pour un artiste comme Newman, qu'une manipulation même minimale de la surface peinte vienne la dissocier du donné matériel brut, c'est-à-dire de la toile sur laquelle elle s'inscrit⁴⁶. Cette exigence est bien sûr directement liée chez lui au désir d'exprimer un grand sujet. Pour une certaine critique du temps⁴⁷, qui a bien saisi tous les raffinements formels de cette démarche mais qui se montre parfaitement indifférente aux questionnements existentiels qui la fondent, c'est l'intentionnalité du tableau et de ses composantes plastiques qui compte dans la mesure où celles-ci tiennent un discours réflexif sur la peinture. Le concept de *surfaceness* permet par exemple de bien distinguer l'articulation signifiante que réalise le travail de la couleur et du dessin, de

44. En 1951, Robert Rauschenberg, un des précurseurs du *Pop Art*, réalise *White Painting*, un enlignement de sept panneaux verticaux juxtaposés comme pour former une clôture. Les divisions verticales, ici, sont donc des fentes, des espacements entre les panneaux, et non pas le produit d'un geste de peintre qui se prend pour Abraham. Un autre artiste qui allait devenir une figure majeure du *Minimal Art*, Donald Judd (1975) propose quelques années plus tard le concept de *specific object*, pour signaler le désintérêt des générations montantes à l'égard de l'idéologie expressionniste des années d'après-guerre.

45. En faisant disparaître le cadre orné et même le cadre tout court, la peinture moderne marque les distances qu'elle prend avec le paradigme du tableau-fenêtre. Il lui reste l'épaisseur des châssis pour détacher les surfaces peintes et les distinguer du bâti.

46. Devant *White Painting* de Rauschenberg, Newman aurait en effet déclaré que c'était trop facile et que l'important c'était d'y arriver avec des bandes. L'horizon de cette peinture abstraite à l'américaine n'est donc pas un réductionnisme total qui aboutirait à la toile vierge (un tableau *ready made*, en quelque sorte), ni même à la simple peinture monochrome : l'œuvre doit résulter d'un geste d'artiste qui fait signe et qui fait sens.

47. Il s'agit de la critique formaliste. Greenberg a fait école, notamment avec un groupe de jeunes historiens d'art de Harvard qu'on a malicieusement appelés les *Greenbergers* : Michael Fried et Rosalind Krauss, dont nous avons déjà parlé, appartiennent à cette tendance et ont acquis, à la fois à titre de critiques d'art et d'historiens d'art, de solides réputations.

la simple *flatness*, qui renvoie à la bidimensionnalité du tableau comme objet. On ne s'étonnera pas alors que l'expérience esthétique permettant cette saisie affiche, sous la plume du critique Michael Fried, de curieuses connotations religieuses et qu'elle fasse figure de véritable révélation. Lorsque le spectateur examine les moindres inflexions d'une œuvre, au cours d'une activité qui se déroule dans la durée et qui exige de sa part une participation attentive, il demeure néanmoins à tout moment saisi par cette instantanéité miraculeuse que produit une syntaxe signifiante: « at every moment the work itself is wholly manifest⁴⁸ ». Plénitude de présence, dans laquelle se subsume l'essence du médium, qui est inséparable d'une autre sorte de plénitude: celle d'un présent ineffable donné par l'expérience de l'art. L'article de Fried s'achève d'ailleurs sur cette envolée: « Presentness is grace⁴⁹ » (p. 147).

Voilà donc l'expérience de l'art moderniste formulée dans les termes d'une rencontre qui nous permet de revenir au dispositif de l'icône. Le tableau de Newman est en effet une structure qui veut faire sens et qui l'indique entre autres par ses titres. Mais elle est d'abord et avant tout une surface en tension qui met à nu ce que la peinture avait toujours été — même en faisant semblant de le nier — avec ses effets de fenêtre: une pure frontalité sollicitant un dialogue avec le spectateur. Ce rapport « je-tu » est différent des récits à la troisième personne aménagés, dans l'espace de représentation, par la peinture traditionnelle⁵⁰. Par la peinture abstraite des premiers temps aussi, dans une large mesure. Les œuvres de Kandinsky sont, par exemple, des dispositifs à raconter des histoires, même si celles-ci paraissent se résumer à de petits conflits formels (ici, des taches entrent en collision avec des lignes, là un arc se dresse et s'élève alors que tombent des sphères...) qui prennent des allures d'apocalypse. Si l'on considère que les tableaux de Newman et de ses collègues sacrifient tout modelé et toute illusion de profondeur, qu'ils affectionnent les larges aplats et qu'ils culti-

48. « [...] à chaque instant, l'œuvre elle-même est parfaitement manifeste » (nous traduisons). L'auteur tient ce propos dans un article important (1998, 148-173) où il dénonce le *Minimal Art* (celui des objets spécifiques), qui a délibérément renoncé aux stratégies modernistes.

49. *Presentness* est un peu difficile à traduire, c'est pourquoi nous laissons l'expression telle quelle. Mais le terme dit bien ce qu'il veut dire: l'état d'être présent.

50. Sauf, bien sûr, le genre du portrait qui nous ramène au mode d'adresse de l'icône.

vent des symétries bilatérales⁵¹, il n'est peut-être pas abusif de les envisager comme des matrices d'icônes, des structures « pures » qui seraient libérées de spécifications iconographiques proprement dites.

La figure stylisée et sans relief⁵², qui s'enlève sur le fond doré et indifférencié de la peinture byzantine, comporte aussi ses propres tensions entre ce qui se trouve là, présent, et ce qui veut se manifester. Hans Belting l'a bien saisi en parlant des icônes : « We are concerned here with material images, of course, but ones that are invested with mental images. They came into being because they were to provide a visual likeness to what they stand for⁵³. » Barnett Newman ne pensait pas autrement :

the new painter feels that abstract art is not something to love for itself, but is a language to be used to project important visual ideas [...] I therefore wish to call the new painting « plasmic » because the plastic elements of art have been converted into mental plasma. The effects of these new pictures is that the shapes and colors act as symbols to [elicit] sympathetic participation on the part of the beholder with the artist's thought⁵⁴.

Observant le processus d'esthétisation des images qui s'instaure avec l'âge moderne, au moment où l'art religieux d'Occident entreprend de naturaliser les formules de l'icône byzantine, Belting (1994, 459) reconnaît que la présence de l'artiste dans le processus devient de plus en plus manifeste :

-
51. Chez un artiste comme Mark Rothko, elles sont systématiques : la surface est couverte de rectangles superposés qui s'étendent pratiquement bord à bord et qui maintiennent la frontalité de l'image. Chez Newman, il arrive que les symétries soient cachées, certaines divisions répondant à une sorte de mathématique secrète où le critique Thomas B. Hess (1971, 61) voit se manifester une numérotation symbolique d'origine hébraïque. Hess repère entre autres un usage répétitif du nombre 18 (18 pouces, 18 pieds) qui a une valeur symbolique dans la religion juive puisque les chiffres qui le constituent correspondent au mot *chaim* en hébreu, mot qui veut dire vie.
 52. Il s'agit en fait de motifs à l'antique ramenées à des formules graphiques, « déshydratées » en quelque sorte.
 53. « Nous avons affaire ici à des images matérielles, bien sûr, mais à des images qui sont investies par des images mentales. Elles ont vu le jour parce qu'elles devaient fournir la ressemblance visuelle de ce qu'elles représentent » (Belting 1994, 42; nous traduisons).
 54. « Le peintre nouveau sent que l'art abstrait n'est pas quelque chose à aimer en soi, mais que c'est un langage à utiliser pour projeter d'importantes idées visuelles [...] C'est pourquoi je veux appeler la nouvelle peinture "plasmique" parce que les éléments plastiques de l'art ont été transformés en plasma mental. Les effets de ces nouveaux tableaux impliquent que les formes et les couleurs agissent comme des symboles pour [solliciter] la participation du spectateur à la pensée de l'artiste » (cité par Belting 1994, 38; nous traduisons).

The religious subject, in the end, could be invented only by the artist, since it could not actually be seen, like the objects in a still life or landscape [...]. The new presence of the work succeeds the former presence of the sacred in the work. But what could this presence mean? It is the presence of an idea that is made visible in the work: the idea of art as the artist has in mind⁵⁵.

Nous voulons, pour finir, insister sur cet effet de présence qui résulte du mode d'adresse particulier au dispositif iconique, celui du dialogue induit par la frontalisation de l'image. Ici, la syntaxe elle-même n'est plus nécessaire à la signification et l'œuvre est moins à lire qu'à expérimenter⁵⁶. Belting (1994, 173) a bien vu que, dans l'icône traditionnelle, l'échange avec le sacré est essentiellement médiatisé par la figure du saint et par l'espace particulier dans lequel elle s'inscrit. Commentant le programme iconographique général de l'Église byzantine, celle qui inclut l'iconostase mais trouve sa culmination dans les mosaïques ou dans les fresques de la voûte, il a ces remarques significatives pour notre propos :

The beholder is deliberately drawn into the pictures, which seem to belong to a common space that allows one to meet the saints without respect to time and place. The gold foil of the background avoids any specific setting that would remove the picture from the beholder. In addition, the lack of picture frames avoids the usual « window experience » by which we are kept at a distance from the reality of the picture. The saints, so the faithful viewer

-
55. « Au bout du compte, le sujet religieux pouvait seulement être inventé par l'artiste, puisqu'il ne pouvait pas être vu comme tel, comme les objets dans une nature morte ou comme un paysage [...] La nouvelle présence de l'œuvre se substitue à la présence du sacré dans l'œuvre. Mais que pouvait signifier cette présence? C'est la présence d'une idée qui est rendue visible dans l'œuvre: l'idée de l'art telle que l'artiste la conçoit » (nous traduisons).
56. Une réflexion récente de Keith Moxey (2008, 151) signale à ce sujet qu'une nouvelle approche des productions visuelles a tendance à délaisser l'activité interprétative, dominée par les modèles structuraux et linguistiques, pour une attention portée à la « situationnalité » (*situatedness*): « l'accent qui est actuellement mis sur la présence de l'objet visuel, sur la manière dont celui-ci engage le regardeur en s'écartant du cadre culturel pour lequel il a été conçu et en nous affectant souvent d'une façon qui échappe aux systèmes de signes, tout cela réclame d'envisager l'image sous l'angle de la *présentation*. » Il est intéressant de voir que Moxey caractérise ce changement de perspective, ce passage de la représentation à la présentation, en empruntant à Gottfried Boehm le concept de « tournant iconique », pour l'élaboration duquel l'auteur allemand invoque la présence divine intrinsèque à l'icône religieuse.

believes, are « here » right where the viewer is; their frontality allows the beholder to exchange glances with them. The beholder loses, as a result, the feeling of the so-called aesthetic boundary that usually contrasts the reality of the picture with the viewer's own reality⁵⁷.

Une réalité hors du monde. Les tableaux de Newman tendent vers la même expérience : ils convoquent un sens intensifié du lieu que l'artiste a aussi cherché à développer dans sa sculpture et même dans une maquette de synagogue qu'il a réalisée en 1963. Pour cet artiste, l'impératif d'être (*Be*), d'être ici (*Here, Right Here*), se manifeste déjà par les titres de plusieurs œuvres qui agissent comme de véritables sommations. Mais puisque Newman, à l'instar de beaucoup de peintres de sa génération, s'est appliqué à supprimer les derniers reliquats de la figure (en fait, le seul personnage repérable, dans cette situation communicationnelle, est le spectateur devant le tableau), il lui faut d'autres stratégies pour orchestrer la rencontre. L'artiste y arrive ultimement par le format. Ses peintures ont progressivement atteint des dimensions imposantes : souvent plus hautes qu'un homme debout et plus larges que ses bras étendus, elles offrent au spectateur à la fois l'art et le contexte de l'art. Newman recherche en plus les proportions excentriques, des surfaces exagérément hautes ou exagérément larges, qui assument de ce seul fait une présence expressive. Un commentaire de l'artiste sur son tableau *Cathedra*, une peinture colossale, de 8 pieds par 18 pieds (*chaim*, encore) et dont l'immense surface saturée de bleu est

57. « Le spectateur est délibérément aspiré par les peintures, qui semblent partager un espace commun permettant à chacun de rencontrer les saints sans contrainte de temps et d'espace. La feuille d'or qui recouvre les fonds permet d'éviter tout contexte spécifique qui pourrait éloigner le tableau du spectateur. De plus, l'absence de cadres empêche que se produise l'habituel "expérience de la fenêtre" qui nous tient à distance de la réalité du tableau. Le spectateur croyant croit vraiment que les saints sont "ici", c'est-à-dire à l'endroit où il se trouve lui-même. Leur frontality permet au spectateur d'échanger avec eux des regards. Avec le résultat qu'il perd le sens de cette frontière esthétique qui sépare d'habitude sa propre réalité de la réalité du tableau » (nous traduisons).

à peine interrompue par deux bandes assez discrètes, s'avère à ce sujet révélateur : « I felt it was a very full picture... all that blue⁵⁸. »

La production de séries, comme ce fut le cas pour les *Stations of the Cross*, participe de la même intention en renforçant la dimension contextuelle du dispositif. C'est peut-être le cas qui, dans la production de l'artiste, s'approche le plus d'un programme iconographique. Les *Stations* ont en effet une dimension cumulative (on se ressouvient des tableaux précédents en parcourant la série), originellement donnée par le thème et par le caractère conventionnellement clos du groupe de quatorze tableaux : il en résulte que la modification dans les rapports chromatiques et dans le traitement des bandes peut être perçue comme le déploiement d'un drame qui garde encore, dans le sillage d'une guerre moderne, d'une menace nucléaire et d'un holocauste, un lien ténu avec l'histoire du salut.

In a large tragic theme of this kind, when Picasso does *Guernica*, he cannot do it in color. He does it in black and white and gray [...] you wouldn't want me to make a purple Jesus or something like that? It had to be black and white. I was compelled to work that way. Could I get the living quality of color without using color⁵⁹?

Une telle série est cependant assez unique dans l'œuvre de Newman⁶⁰. Ce qui peut encore produire (et c'était le cas du vivant de l'artiste) un effet de programme iconographique, c'est plutôt l'accrochage de ses œuvres dans des expositions. Ceci nous amène à notre dernier élément de comparaison

58. « J'ai senti que c'était une peinture très dense... tout ce bleu » (nous traduisons). Remarque typique de peintre, dira-t-on, et pas nécessairement révélatrice d'un quelconque contenu religieux. Elle insiste néanmoins sur l'importance des dimensions du plan et des effets qu'on peut en attendre. Hess, dont nous avons déjà souligné l'intérêt pour les sources juives de Newman, ne se contente pas du même laconisme et, s'inspirant des connotations du titre, il remonte à la référence biblique apparemment avec la bénédiction de Newman (1971, 82-83; nous traduisons) : « *Cathedra* signifie chaise ou trône [...] et le titre rappelle selon l'artiste la vision d'Isaïe (6,11) : "J'ai vu le Seigneur s'installer sur un trône [...] et la traîne de son manteau remplissait le temple". »

59. « Avec un thème tragique de cette amplitude, quand Picasso réalise *Guernica*, il ne peut pas le faire en couleur. Il le fait en noir, blanc et gris [...] vous ne voudriez pas que je fasse un Jésus pourpre ou quelque chose comme cela? Cela devait être en noir et blanc. Je me suis senti forcé de travailler de cette façon. Est-ce que je pouvais obtenir la qualité vivante de la couleur sans utiliser la couleur? » Cité dans Hess (1971, 100; nous traduisons).

60. On peut considérer comme s'en rapprochant une suite de cinq tableaux au format très extravagant (en fait, tableaux étroits et longs comme des bandes) exécutés en 1950.

avec le dispositif de l'icône et avec le programme iconographique byzantin ; c'est ici que devrait s'inscrire, en bout de piste, la différence fondamentale entre les deux régimes de re/présentation et de réception. L'horizon de l'art moderne, nous l'avons spécifié en introduction, est en effet le « musée », le terme étant à entendre ici à la fois comme un lieu concret (qui pourrait inclure tout espace d'exposition) et comme concept renvoyant à l'autonomisation de l'art dans sa phase moderniste⁶¹. La salle de musée pourra bien sûr imposer une forme de solennité invitant à la contemplation silencieuse, proche de la prière, en réponse aux effets de présence réitérés par les œuvres ; les murs autrement dépouillés et les salles en enfilade du musée ne sont pas sans rappeler la nef d'église et les rituels de procession des cérémonies de type oriental⁶². Mais la forme d'incitatif — ou de défi — principal qui émane de l'espace-musée demeure aussi l'appréhension de l'art dans le cadre de son histoire. C'est par ce biais, et par ce relais seulement, que se trouve médiatisé l'ensemble des autres significations (liées au sujet des œuvres, à la vie de l'artiste, au contexte social de leur production) s'y rattachant. Newman a choisi d'assumer pleinement cette tension en voulant projeter son grand sujet dans un art qui est avant tout une aventure formelle. En fait, c'est par les risques qu'il s'impose de prendre avec la forme qu'il a voulu manifester le sérieux de son engagement en tant qu'artiste, un engagement qui est aussi un témoignage humain : peut-être était-ce, après tout, la seule forme d'expérience religieuse qui lui était accessible — ou qui lui paraissait significative — dans le moment historique qui était le sien.

Références

- BELTING, H. (1994), *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, Chicago/Londres, University of Chicago Press.
- BOUILLON, J.P. (1993), *Le Ciel et l'Arcadie, Maurice Denis*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Herman (Savoir sur l'art).

61. Comme le lieu de transformation en art, aussi, de toutes ces images religieuses issues du passé et que l'on a dépouillées de leur ancienne valeur d'usage.

62. Au Musée des beaux-arts du Canada, le célèbre *Voice of Fire*, haut de 18 pieds et large de 8 pieds, et animé d'un fort mouvement ascendant, est situé au bout d'une longue nef qui donne à son lieu d'accrochage des allures d'abside.

- CALAS, N. (1968), « Subject Matter in the Art of Barnett Newman », dans *Art in the Age of Risk and Other Essays*, New York, Dutton.
- CALAS, N. et H. CALAS (1971), *Icons + Images of the Sixties*, New York, Dutton.
- CARMEAN Jr., E. A., E. RATHBONE et T. B. HESS (1978), *The Subjects of the Artist, American Art at Mid-Century*, Washington, National Gallery of Art.
- CLARK, T. J. (1984), *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton, Princeton University Press.
- DERRIDA, J. (1978), *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2002), *L'Image survivante. L'Histoire de l'art et le temps des fantômes*, Paris, Minuit.
- DUBREUIL, N. (1996), « Tightrope Metaphysics », dans B. Barber, S. GUILBAUT et J. O'BRIAN, dir., *Voice of Fire : Art, Rage, Power and the State*, Toronto/Buffalo/Londres, University of Toronto Press, p. 153-165.
- (2009), « La religion et l'art moderne : opposition ouverte et connexions souterraines », dans *Musique, arts et religion dans l'entre-deux-guerres : la construction d'une culture en pays francophones*, Lyon, Symétrie (sous presse).
- FRIED, M. (1998³) [1967], *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, p. 148-173.
- FRIEDBERG, D. (1989), *The Power of Images : Studies in the History and Theory of Response*, Chicago et Londres, University of Chicago Press.
- GODFREY, M. (2004), « Barnett Newman's *Stations* and the Memory of the Holocaust », *October*, 108, p. 35-50.
- GOUX, J.-J. (1978), *Les Iconoclastes*, Paris, Seuil (L'Ordre philosophique).
- GREENBERG, C. (1993⁶) [1965], « Modernist Painting », dans J. O'BRIAN, dir., *The Collected Essays and Criticism*, vol. IV, Chicago/Londres, University of Chicago Press, p. 85-94.
- HERBERT, R. (1988), *L'Impressionnisme. Les Plaisirs et les jours*, trad. par A. Jaccottet, Paris, Flammarion.
- HESS, T. B. (1971), *Barnett Newman*, New York, Museum of Modern Art.
- JUDD, D. (1975²) [1965], « Specific Objects » dans *Donald Judd : Complete Writings 1959-1975*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, p. 181-190.

- KRAUSS, R. (1979), « Grids », *October*, 9, p. 51-64.
- MONDZAIN-BAUDINET, M.-J. (1989), *Nicéphore. Discours contre les iconoclastes*, trad. par M.-J. Mondzain-Baudinet, Paris, Klincksieck (Esthétique).
- MOXEY, K. (2008), « Les Études visuelles et le tournant iconique », trad. par P. Poulin et J. Lamoureux, *Intermédialités*, 11, 2008, p. 149-168.
- PANOFKY, E. (1965³) [1932], *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Harper Torchbook.
- PEIRCE, C. S. (1932), *Collected Papers, 1931-1935*, vol. II, Cambridge, Harvard University Press, p. 129-139.
- RINGBOM, S. (1970), *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Abô, Abô Akademi.
- ROSENBERG, H. (1978), *Barnett Newman*, New York, Abrams.
- WALDMAN, D. (1978), *Mark Rothko 1903-1970: A Retrospective*, New York, Solomon Guggenheim Museum/Abrams.
- WASHTON LONG, R.-C. (1968), *Vasily Kandinsky 1909-1913: Painting and Theory*, Thèse de doctorat, Yale University, New Haven.

Résumé

En prenant la production de Barnett Newman comme exemple, cet article examine la survivance d'une dimension iconique dans la peinture abstraite américaine de l'après-Deuxième Guerre mondiale. Les tableaux dits du champ coloré (*color field paintings*) qui, au cours des décennies 1950 et 1960, marquent l'apogée de la tendance moderniste à l'autodéfinition du médium, semblent de prime abord complètement étrangers à toute forme de signification religieuse. Non seulement ont-ils abandonné la figuration et, par voie de conséquence, l'iconographie chrétienne : ils travaillent même à effacer toute distinction formelle entre une figure et un fond dans le but d'établir le plan du tableau comme pure expansion chromatique. En tant qu'objets culturels, ces tableaux modernes ont le musée pour référence et les lois du marché comme indice de valeur. Notre étude veut cependant démontrer que certains de leurs aspects, une fixation sur la poursuite du grand sujet, un goût pour la frontalisation de l'image et pour les symétries bilatérales ainsi qu'un mode d'adresse particulier exploitant le rapport au format conservent des analogies avec la tradition des icônes, notamment avec le rôle central qu'y tient le concept de présence. Chez Barnett Newman, un

artiste que son origine juive disposait à l'iconoclastie, la pratique d'un dessin réduit à sa plus simple expression mérite entre autres d'être confrontée aux débats théologiques byzantins entourant la circonscription.

Abstract

Taking Barnett Newman as a main reference, this article examines the survival of an iconic dimension in American abstract painting after the Second World War. The so-called color field pictures that, through the 1950's and 1960's, mark the height of modern painting's orientation towards the medium's self definition, seem at first sight completely alien to religious meaning. They have not only relinquished figuration and, by the same token, the whole access to Christian iconography: they have even eradicated the formal distinction between figure and ground in order to establish the picture plane as pure chromatic expanse. As cultural objects, these modern pictures belong to the museum and their value is connected with market transactions. Our study intends nonetheless to demonstrate that certain of these paintings' features— an aspiration towards a universal Subject matter, a preference for frontal structures and bilateral symmetry, and a particular mode of address that depends largely on format— can be somewhat related to the old tradition of the icon, notably through the concept of presence that is central to that art. As an artist of Jewish origin, Barnett Newman was a natural/cultural iconoclast; but his conception of drawing as a minimal but meaningful act bears some affinity with the Byzantine debates around circumscription.