

Frank Stella au Musée d'Art Moderne, de New-York

Maurice Tourigny

Volume 32, Number 130, March–Spring 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53900ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tourigny, M. (1988). Frank Stella au Musée d'Art Moderne, de New-York. *Vie des arts*, 32(130), 48–51.

Quiconque regarde une œuvre de Frank Stella datée de 1960 et un de ses tableaux récents peut bien croire à des signatures différentes. Stella n'est pas l'homme d'une formule ou d'une recette dont seul l'apprêt varierait. Son itinéraire artistique a pour bornes des virages radicaux et des sauts novateurs. A l'instar de l'auteur Nathalie Sarraute, il pourrait déclarer: «Ma seule constante est le changement.»



Frank Stella
Piaski III, 1973.
 Techniques mixtes; 223,8 x 213,5 cm.
 Coll. Brigitte Freybe, Vancouver Ouest.

La seconde rétrospective que lui consacrait le Musée d'Art Moderne de New-York, l'automne dernier, intitulée *Frank Stella 1970-1987*, démontrait, hors de tout doute, que l'artiste de 51 ans ne s'est pas assagi et que l'audace qui caractérisait ses débuts n'est pas évanouie. Au contraire, son art se complexifie en intégrant des éléments de la sculpture et de l'architecture, en enrichissant le vocabulaire du peintre et en élargissant le champ de l'art pictural.

Après New-York, la brillante exposition du MOMA séjourne au Stedelijk d'Amsterdam, de février à avril et au Centre Georges-Pompidou, à Paris, de mai à août (l'ensemble européen de la rétrospective embrassera l'œuvre de Stella de 1959 à aujourd'hui); la collection revient ensuite en Amérique pour une tournée qui la mènera à Minneapolis, à Houston, et qui se terminera à Los Angeles, en août 1989.

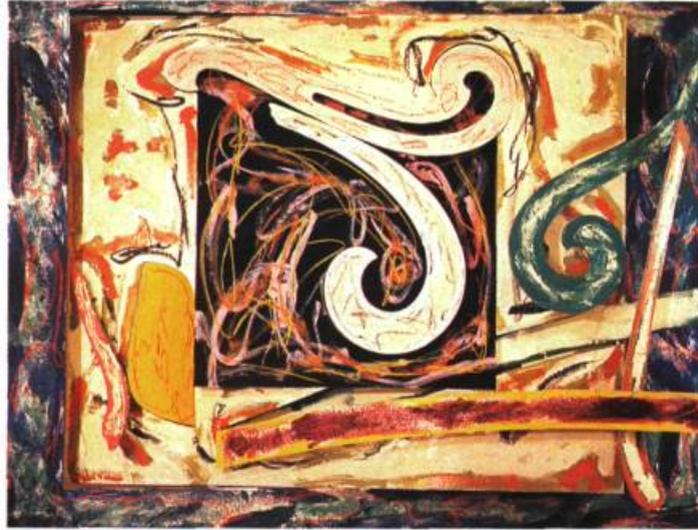
C'est en 1970 que Stella, le cham-

Frank Stella

pion de la bidimensionnalité, l'apôtre du minimalisme, cède la place au Stella du relief, du métal et de la couleur exacerbée. Dans une volte-face aussi spectaculaire qu'imprévisible, le peintre abandonne les rayures planes, les compositions géométriques, les éventails et roulettes de couleur sans perspective, pour des constructions qui éclatent de la toile, qui tendent leurs lignes au spectateur, qui se détachent du mur sur lequel elles sont accrochées.

Stella ne péroré pas sur cette transformation subite. Dans les entrevues d'alors, il parle de «volonté de changement», de «désir de recommencer à zéro», de «besoin d'aller plus loin, au delà du chemin qu'avait suivi jusqu'ici sa peinture». Au moment où toute une génération de peintres réévaluait la figuration, Stella trace une route de l'abstraction après Mondrian et Pollock.

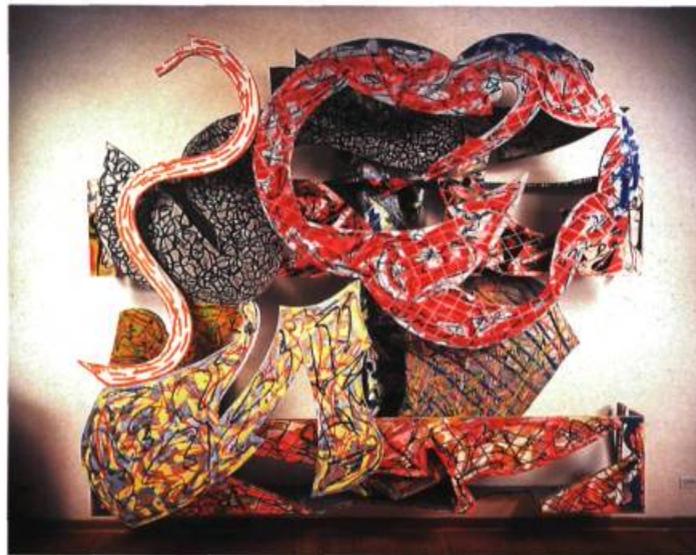
Dans la première de ses six conférences¹ prononcées, en 1983-1984, à l'Université Harvard, alors qu'il détenait la prestigieuse chaire Charles-Eliot-Norton, Stella comparait la crise actuelle de la peinture à celle qui eut lieu en Italie, au 17^e siècle, et à laquelle remédia Le Caravage. Seule la création d'un nouvel espace pictural pouvait



Steller's Albatross, 1976.
Techniques mixtes; 196,35 x 217,3 cm.
Coll. Henry et Maria Feiwel
(Phot. Bruce C. Jones)

au Musée d'Art Moderne, de New-York

Maurice Tourigny



Zandvoort, 1981.
Techniques mixtes; 274,4 x 315 x 50,8 cm.
Coll. Donald et Barbara Zucker.
(Phot. Steven Sloman)

faire avancer la peinture et permettre aux artistes la production d'œuvres du calibre des Leonard, des Raphaël et des Michel-Ange. C'est le souci de redéfinition de cet espace qui habite le travail de Stella depuis 1970.

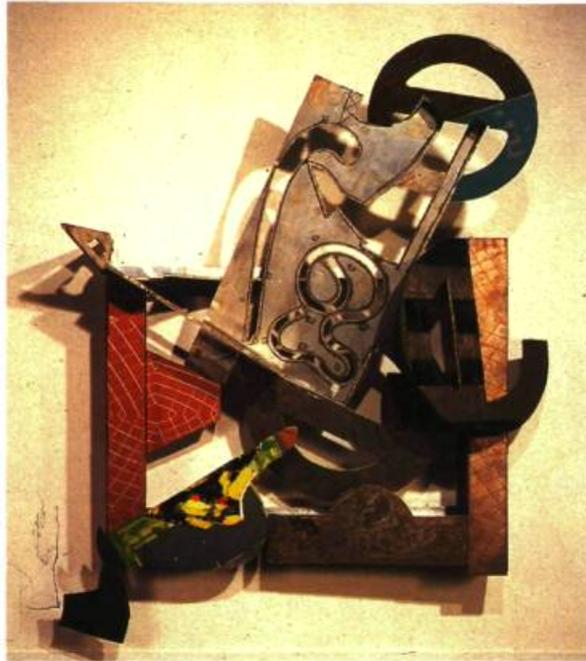
Selon Stella, le véritable défi de l'artiste moderne est de parvenir à l'effacement de ses limites matérielles, à la «dissolution du périmètre et de la surface plane». L'espace pictural doit se confondre avec celui du spectateur, l'un ne doit être qu'une extension de l'autre. La tâche du peintre est donc de créer cette illusion, et la solution du Caravage éclaire le peintre contemporain.

Stella affirme que les formes de l'avant-plan des tableaux du Caravage, raccourcies, tronquées et aux angles curieux, n'indiquent pas la limite de l'espace des œuvres mais bien plutôt sa transgression. Stella voit dans ces figures projetées l'éclatement de la boîte spatiale, et la naissance d'une impression de sphéricité et de continuité des moyen et arrière-plans. L'artiste compare cet effet au mouvement gyroskopique.

Il ne peut être question, après Picasso et Pollock, de revenir aux outils du Caravage pour arriver à cette fin, mais Stella retient l'idée de l'espace pictural sphérique comme débouché possible de l'abstraction, en 1970.

La réalisation de la série dite *Village polonais*, 1970-1973, marque la nouvelle orientation de Stella. Intitulés d'après des synagogues détruites pendant la Deuxième Guerre, ces assemblages témoignent des préoccupations de l'artiste: construction et ingénierie de l'image en vue d'une extension du lieu créé. Les figures planes imbriquées des années 60 font place à des formes entrecroisées et apparemment superposées à des degrés d'inclinaison variables, comme le montre *Piaski III*. Trois versions de chaque toile existent dans des matériaux divers, du carton au contreplaqué, avec variations de couleurs et de mouvements.

Avec les *Reliefs brésiliens*, 1974-1975, Stella établit les lignes directrices de son travail à venir. Non seulement y aborde-t-il la manipulation du métal, qui restera jusqu'à ce jour son matériau préféré, mais il délaisse l'uniformité de la couleur pour une touche texturée et l'exploitation de la surface d'aluminium. *Graju I* dénote l'adoption de



Marsaxlokk Bay, 1983.
Métal peint et techniques mixtes;
340,4 x 303,5 x 129,5 cm.
Coll. Douglas S. Cramer et
Fondation Douglas S. Cramer.
(Phot. Studio Douglas M. Parker)

couleurs étrangères aux constructions précédentes qui demeureront présentes dans les séries suivantes. Les *Reliefs brésiliens* sont les dernières œuvres de composition rectiligne et mettent un point final à la manière strictement géométrique de l'artiste.

En 1975, en Californie, Frank Stella acquiert un jeu de patrons utilisés en dessin industriel; ces courbes serviront de motifs principaux aux 28 *Oiseaux exotiques* et aux 12 *Oiseaux indiens* qui occupent Stella jusqu'en 1980.

L'usage de ces étalons métalliques modifie le travail du créateur; l'organisation des reliefs s'élabore désormais en déplaçant les courbes sur du papier millimétré jusqu'à l'obtention de la forme voulue. Immédiatement tracée, l'esquisse est ensuite reproduite en trois dimensions, en *foamcore* (espèce de caoutchouc mousse à faces cartonnées). La taille et l'assemblage des morceaux de métal, agrandis à l'échelle, sont exécutés en usine. Une fois montés, les constructions sont amenées au studio où le peintre procède à l'application de la couleur. Jamais auparavant le coloriste n'a été aussi libre que dans les *Oiseaux*.

La surface porte le sceau de l'improvisation, coups de pinceau et de crayon rehaussant les volumes et les courbes des motifs centraux, comme dans *Steller's Albatross*, dominé par deux courbes adjointes au cœur du tableau, et par des barres incurvées et une arabesque entrecroisées au coin droit inférieur. La tridimensionnalité est exprimée non seulement par l'attachement des figures à un fond peint mais aussi par la distribution des masses de couleurs, preuve du consentement de l'artiste à recourir aux traditions de la peinture.

Les *Oiseaux indiens* poussent plus loin la recherche de l'espace sphérique caravagiste. Stella continue son exploration à l'aide des étalons de dessin industriel; les mêmes clefs et volutes sont donc reprises.

La série suivante rassemble soixante-huit reliefs sous le titre de *Circuits*. Le dernier tiers des *Circuits*, dont *Zandvoort* (chaque œuvre porte le nom d'une piste de course automobile, une passion de Stella), s'arrête à un concept inspiré par les collages et les assemblages réunis lors de la fameuse rétrospective Picasso du MOMA, en 1980. Stella conçoit ses pièces dans une organisation cubique de l'espace avec un nombre restreint de parties (seulement huit, dans *Zandvoort*). L'effet de boîte ouverte est suggéré par l'intégration de formes pliées à angle droit, dont une face est placée parallèlement au regard du spectateur.

En 1983-1984, l'artiste complète trois séries, *Shards* (neuf œuvres), *South African Mines* (neuf œuvres) et *Malta* (douze œuvres), pour en venir aux quarante-huit reliefs de *Cones and Pillars*, baptisés d'après les contes italiens d'Italo Calvino. Stella y mêle l'application précise de couleurs tranchantes délimitant des cônes et des cylindres et son style plus libre décrit précédemment. Le mouvement né de la rencontre des formes et l'aspect ludique, quasi fantastique, de ces constructions sont sans précédent chez Stella et font de la série une de ses meilleures réussites.

La plus récente entreprise du peintre? Une séquence, *Waves*, inspirée du *Moby Dick* de Melville. ■

1. Frank Stella, *Working Space*. Cambridge, Harvard University Press, 1986. 177 pages.



Lo Sciocco senza paura, 1985.
Techniques mixtes sur toile; 320 x 299,1 x 52,7 cm.
Musée d'Art Moderne Kawamura, Sakura, Japon.
(Phot. Steven Sloman)