

Le canon et ses définitions

Séance 2

Clément Greenberg, « La peinture moderniste » (1961), trad. fr. dans Ch. Harrison et P. Wood (dir.), *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 831-837.

1. Quelle est, selon Clement Greenberg, « l'essence de l'esprit moderne » ? Comment se manifeste-elle dans les domaines des arts, vers quoi les conduit-elle ?
2. Quel rôle joue le médium dans cette recherche de la « pureté » selon Greenberg ?
3. Quelles sont les critiques de Greenberg à l'égard de l'art figuratif ? Qu'est-ce que l'art figuratif dissimulait, selon lui ?
4. Comment est-ce que Greenberg explique le tournant vers l'abstraction en peinture ? Quelles étaient selon lui les motivations des peintres en faveur de l'abstraction ?
5. Pourquoi insiste-t-il autant sur l'importance de « l'expérience purement optique » et de « l'illusion optique » ? Expliquez ces termes dans vos propres mots.
6. De façon quelque peu surprenante, Greenberg termine son texte en affirmant l'absence de rupture entre la peinture moderne et la tradition. Qu'est-ce qui lui permet de dire que « Depuis que l'on réalise des tableaux, on le fait dans le respect de toutes les règles que j'ai énumérées. » ? Quelles seraient ces règles?

Dans son essai *La peinture moderniste*, publié en 1961, le critique d'art américain **Clément Greenberg** propose une définition théorique du **modernisme en peinture**. Figure majeure du formalisme, Greenberg cherche à expliquer ce qui distingue la peinture moderne des traditions antérieures et à justifier l'émergence de l'abstraction au XXe siècle.

Ce texte présente l'aboutissement de plusieurs de ses écrits des années 1940 et 1950. Sa théorie de la peinture moderne apparaît ici dans sa forme la plus épurée.

Le texte établit un certain nombre de critères, voire de normes qui sont selon Greenberg caractéristiques à la fois de l'histoire de la peinture depuis le milieu du 19^e siècle, et de l'état de la peinture au moment où il écrit (début des années 1960), et qui devraient selon lui déterminer l'évolution future de la peinture.

Bien entendu, il s'agit d'une prise de position très partielle et formaliste. Mais les idées de Greenberg et sa conception du *modernisme* en art furent très influentes auprès des artistes tout au long des années 1950 et 1960, c'est pourquoi il importe de bien connaître ses arguments. Aussi, il importe de comprendre son ambition, certes critiquable, d'envisager un principe commun à presque un siècle et demi de pratiques artistiques.

Le modernisme caractérise, selon lui, l'histoire de l'art depuis Manet et Cézanne en passant Picasso et Mondrian jusqu'à Pollock.

Le texte s'inscrit dans un contexte marqué par l'essor de l'**expressionnisme abstrait américain**, que Greenberg défend activement, et par une réflexion plus large sur l'autonomie de l'art moderne.

Comment Clément Greenberg définit-il la spécificité de la peinture moderniste, et en quoi cette définition fonde-t-elle une conception formaliste et téléologique de l'histoire de l'art ?

Pour y répondre, on montrera d'abord que Greenberg conçoit le modernisme comme un processus d'autocritique propre à chaque art, puis on analysera sa définition de la spécificité du médium pictural, avant d'examiner les implications et les limites de cette théorie.

- I. Le modernisme comme processus d'autocritique
- II. La spécificité du médium pictural
- III. Une histoire téléologique et ses limites

I. Le modernisme comme processus d'autocritique

1. Une définition générale du modernisme

Greenberg ne limite pas le modernisme à un style ou à une période. Il le définit comme une **attitude critique** :

« Le modernisme a consisté à utiliser les méthodes caractéristiques d'une discipline pour critiquer la discipline elle-même. »

Chaque art doit ainsi interroger ses propres moyens, afin de se légitimer face aux autres formes de culture, notamment face à la littérature et aux arts narratifs.

2. Une pensée héritée de Kant

Greenberg s'inspire explicitement de **Kant**, pour qui la critique permet à une discipline de définir ses conditions de validité.

La peinture moderniste devient alors une **peinture réflexive**, consciente de ses limites et de ses moyens.

Cette autocritique n'est pas une remise en cause destructrice, mais un moyen de renforcer la **pureté** et l'**autonomie** de l'art.

L'auto-critique en art passe par une interrogation portant sur la nature du médium de chaque art. À partir de cette auto-critique s'élabore une auto-définition de chaque art, ramené à sa pureté, c'est-à-dire à ce qu'il ne partage avec aucun autre art. En peinture, la pureté est la planéité de la surface de la toile.

Le médium est le moyen par lequel il devient possible de dévoiler l'art et d'attirer l'attention sur lui. Alors que les maîtres anciens traitaient les limites du médium de la peinture (surface plane, forme du support, propriétés des pigments) comme des « facteurs négatifs qu'on ne pouvait affronter qu'implicitement ou indirectement », la peinture moderne considère ces limites comme des facteurs positifs qui doivent être ouvertement pris en compte.

II. La spécificité du médium pictural

1. La planéité comme critère fondamental

Selon Greenberg, la peinture se distingue de tous les autres arts par un élément essentiel :
« La planéité de la surface est ce qui distingue la peinture de toutes les autres formes d'art. »

Le modernisme consiste donc à **assumer cette planéité**, au lieu de la dissimuler par des effets illusionnistes.

2. Le rejet de l'illusionnisme

Greenberg critique la tradition occidentale issue de la Renaissance, fondée sur :

- la perspective
- le modelé
- la profondeur fictive

Ces procédés sont perçus comme des **emprunts à la sculpture** ou au théâtre, donc comme des trahisons du médium pictural.
Le modernisme élimine progressivement ces éléments pour revenir à :

- La surface
- La couleur
- La matérialité du tableau

3. Manet, point de départ du modernisme

Greenberg identifie **Édouard Manet** comme un moment fondateur de la modernité picturale. Ses œuvres rendent visibles :

la surface

la touche

la frontalité

« Manet fut le premier à peindre des tableaux qui attirent l'attention sur le fait qu'ils sont des tableaux. »

Manet inaugure ainsi une peinture consciente de sa propre matérialité. La peinture cesse de masquer son support et commence à affirmer son statut d'objet autonome.

III. Une histoire téléologique et ses limites

1. L'abstraction comme aboutissement logique

Pour Greenberg, l'évolution de la peinture moderne suit une **logique progressive** :

- chaque étape renforce la planéité
- chaque rupture est justifiée formellement

L'abstraction apparaît ainsi comme l'aboutissement naturel du modernisme.

2. Une vision normative de l'histoire de l'art

Cette conception implique une hiérarchie implicite :

- les œuvres sont jugées selon leur degré de fidélité à la spécificité du médium
- Les pratiques figuratives, narratives ou politiques sont marginalisées

Greenberg transforme une analyse critique en **norme esthétique**.

3. Les critiques contemporaines

De nombreux historiens et théoriciens ont contesté cette vision :

Rosalind Krauss critique le mythe de la pureté du médium

Hal Foster souligne l'exclusion des dimensions sociales et politiques

l'art conceptuel remet en cause l'idée même de médium spécifique

Dans *La peinture moderniste*, Clément Greenberg propose une définition rigoureuse et influente du modernisme fondée sur l'autocritique et la spécificité du médium pictural. En faisant de la planéité le critère essentiel de la peinture, il justifie l'abstraction comme l'aboutissement logique de l'histoire moderne de l'art. Cependant, cette théorie, bien que fondatrice, repose sur une vision téléologique et normative qui a largement été remise en question par les pratiques artistiques postérieures et par la critique contemporaine. Le texte reste néanmoins un jalon incontournable pour comprendre les débats théoriques du XXe siècle autour de l'autonomie de l'art.

Bibliographie :

Greenberg, Clement, *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, 1961
Harrison, C. & Wood, P., *Art in Theory 1900–2000*, Blackwell, 2003
Krauss, Rosalind, *A Voyage on the North Sea*, Thames & Hudson, 1999
Foster, Hal, *The Return of the Real*, MIT Press, 1996

L'expressionnisme abstrait

- Le terme d'« expressionnisme abstrait », parfois simplifié en Ab Ex ou AE, est apparu le **30 mars 1946** sous la plume du critique d'art **Robert Coates** dans un article publié par le *New Yorker*. Elle désigne ce qui a aussi été reconnu comme l'École de New York. Il est également soutenu par les deux théoriciens **Clément Greenberg** et **Harold Rosenberg** qui en sont les porte-parole. Cette appellation recouvre ce qui est aujourd'hui considéré comme le **premier véritable mouvement d'art abstrait né en Amérique du Nord**, c'est-à-dire comme un mouvement suffisamment **autonome** pour obtenir une **reconnaissance** et une **audience internationale**.

L'expressionnisme abstrait regroupe une quinzaine d'artistes qui, entre les années 1940 et 1960, partagent des convictions et des techniques, ou autour du rejet de certaines techniques, symbolisé autour de **l'usage de très grands formats** et du **recours au *all over***. Ce terme indique que la peinture occupe entièrement la toile de manière à ce que sa surface ne soit plus organisée ni en plans successifs ni autour d'un centre. Cet effet est obtenu au moyen d'un traitement égal de la surface à peindre et du refus de considérer les bords de la toile comme une clôture, une frontière. Le *all over* s'observe, en premier lieu, dans les peintures exécutées par Jackson Pollock dans les années 1940, mais aussi dans celles réalisées par : **Arschile Gorky, Robert Motherwell, Mark Rothko, Clyfford Still** ou encore **Lee Krasner**. S'ajouteront ensuite **Willem De Kooning, Franz Kline, Helen Frankenthaler, Ad Reinhard, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Bradley Walker Tomlin**.

Les œuvres des expressionnistes abstraits sont animées d'une forme de **spiritualisme** dont les artistes trouvent l'inspiration du côté **des surréalistes et de leurs techniques de mise à jour de l'inconscient**. Ils sont au fait de leurs créations, car certains membres du groupe surréaliste sont à New York dès 1941 comme André Masson, Max Ernst, Roberto Matta et André Breton. Miro et Masson sont également exposés chez Peggy Guggenheim qui accueille en parallèle les toiles de Paul Klee et Vassily Kandinsky. Fernand Léger, Piet Mondrian et les reproductions photographiques des œuvres d'Henri Matisse viennent compléter le système de leurs références. À l'influence surréaliste viennent s'ajouter celles du **cubisme** et du **muralisme** qui est promulgué par les Mexicains José Orozco, Diego Rivera et Alfaro Siqueiros (fresques murales inscrites dans l'espace public qui expriment un contenu idéologique populaire et pédagogique pour tenter de réunifier le peuple mexicain après la révolution de 1910).

L'expressionnisme abstrait est, ainsi, historiquement le premier mouvement qui se nourrit conjointement de sources européennes, américaines et mexicaines.

L'expressionnisme abstrait donne naissance à trois tendances :

- la première s'inspire de **l'écriture automatique** des surréalistes. Arschille Gorky en est le représentant.
- la deuxième relève d'un **investissement physique** sans précédent en peinture. C'est l'*Action painting* de Pollock. À noter que l'Action painting s'oppose à l'expressionnisme abstrait.
- la troisième s'incarne dans le ***Color Field*** que nous allons définir avec l'œuvre de Barnett Newman.

La recherche plastique des expressionnistes abstraits est influencée par :

- les **pulsions** et les **émotions personnelles** de l'artiste.
- Le ***work in progress*** qui importe beaucoup plus que le résultat sans pour autant enlever de la valeur au tableau achevé. C'est le parcours de l'œuvre qu'il faut dorénavant prendre en considération du premier trait jusqu'au dernier. Il s'agit, ici, d'exprimer une subjectivité débarrassée des contraintes et des conventions qui pourraient la gêner.
- l'**engagement physique total**, d'où le choix de grand format qui induit nécessairement une **pratique gestuelle de la peinture**.
- une absence de zones hiérarchisées sur la toile.
- une absence de fiction narrative.
- la recherche d'une **frontalité** du territoire pictural qui amène à un abandon des outils classiques de la peinture (pinceau, palette) en faveur de pots de peinture versés directement sur la toile, de laques répandues en grosse quantité ou en goutte à goutte, de colorants extraits directement du tube pour être appliqués par trainées. Il y a aussi des éclaboussures, des giclées, etc.
- rejet d'une certaine esthétique européenne.
- Volonté de créer une œuvre qui soit dans la **rupture** : rupture avec le passé, rupture avec la peinture elle-même.

Color Fiel ou colorfield
(champ de couleur ou champ coloré)

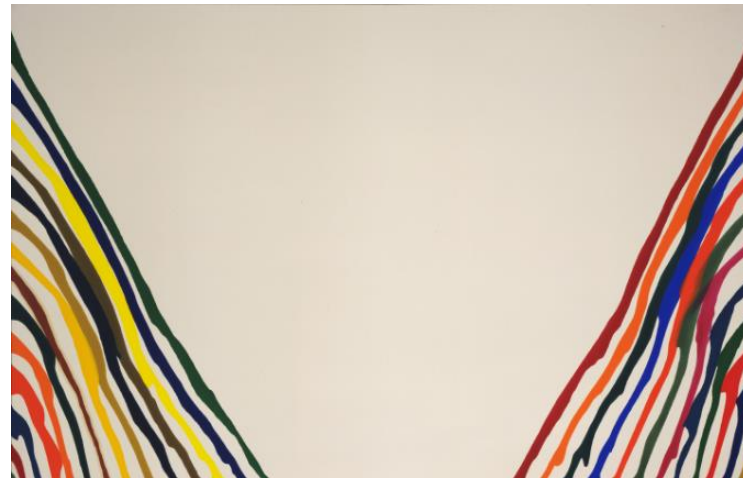
Expression américaine inventée en 1962 par Clément Greenberg pour caractériser les œuvres de Clyfford Still, Barnett Newman et Mark Rothko.

Le Color Field se distingue par:

- une surface chromatique saturée, répondant généralement à la technique du *all over* avec une ou des couleurs qui recouvre la toile de bord à bord offrant ainsi la sensation d'avoir été prélevée à une échelle de grandeur beaucoup plus vaste.
 - la fonction de la couleur. Elle devient l'élément de composition et le moteur principal de la peinture dans l'idée de lui faire prendre une certaine autonomie. Greenberg dit à ce propos : « n'ayant plus fonction de particulariser ou de remplir une aire ou un plan, elle ne plaide que pour elle-même. » (Clement Greenberg, *Art et culture, essais critiques*, Paris, 1988)
 - Une couleur libérée de ses composantes localisantes et dénotatives.
 - une large et uniforme surface peinte à l'aide de deux ou trois couleurs ne montrant aucune trace singulière, ni de touche ou d'effet de pâte.
 - pas de profondeur de champ ni question de premier plan ou d'arrière-plan, de fond ou de figure, de dégagements spatiaux (latéraux) ou contextuels (exprimant autre chose que la peinture elle-même), mais d'une planéité, d'une bi-dimensionnalité, théorisée et revendiquée par Greenberg.
 - son insistance sur la qualité optique de la couleur jusqu'à y trouver, dans le cas des œuvres de Rothko, par exemple, des vertus méditatives.
- S'associent à ce trio : **Helen Frankenthaler**, **Morris Louis** et **Kenneth Noland**.



Helen
Frankenthaler,
Mauve district,
1966, acrylique
sur toile, 261.5
x 241.2, MoMA



Morris Louis, Betta Lambda, 1961, Peinture
polymère synthétique sur toile 262.6 x 407,
MoMA



Kenneth Noland, Untitled from *The
New York Collection for Stockholm*,
1973, sérigraphie, 22.9 x 30.5, MoMA



Barnett Newman
1905-1970

Barnett Newman nait en 1905. Il le fils d’immigrants juifs polonais. Il grandit à New York. Son approche de l’art est influencée par ses études de philosophie au City College de New York et par son engagement politique. Il se présente en 1933 à la mairie de sa ville avec un programme culturel en étant profondément marqué par le nazisme et la bombe atomique.

L’art est, pour lui, un acte d’autocréation et une déclaration de liberté individuelle, politique et intellectuelle.

La carrière d’artiste de Newman est tardive. Il commence par enseigner, par écrire, par étudier et par travailler dans le magasin de vêtements pour hommes de son père et débutera la peinture vers 1935. Cependant jugeant ses œuvres indignes d’intérêt, il les détruit. Il faut attendre 1944 pour qu’il considère, enfin, que son travail plastique est arrivé à maturité.

Newman qualifie ses premières œuvres de « surréalistes ». Il prolonge, en effet, cet héritage artistique en travaillait par gestes automatiques qui laissent la main et l’œil aller librement pour libérer la partie du cerveau qui vit dans le poignet et dans les centres optiques de l’esprit civilisé et en s’efforçant d’atteindre un niveau profond de pensées. Cependant, il s’en émancipe aussi puisqu’il n’utilise pas les méthodes surréalistes de composition qui consistent à stimuler, parfois exacerber, la vision grâce aux frottages, déchirements de papier selon les « lois du hasard », aux usages du buvard, de la colle, de l’impression, du montage, de l’écrasement, du travail collaboratif ou encore d’objets trouvés.

Sa peinture *Ornement I* de 1948 marque un tournant décisif dans sa carrière d'artiste. C'est en effet à partir de cette peinture qu'il déploiera le motif qui caractérisera l'ensemble de toutes ses œuvres : une bande verticale reliant les marges supérieures et les marges inférieure du tableau pour définir la structure spatiale de son œuvre. Il la nomme « fermeture éclair ». Ses zip traversent des champs de couleurs dans des compositions dénuées de motifs, dans des ensembles dépouillés qui incitent les critiques à la surnommer Color Field painter.



Ornement I, 1948, Huile sur toile et huile sur ruban adhésif sur toile, 69.2 x 41.2, MoMA

L'artiste a appliqué le zip rouge cadmium clair sur une bande de ruban de masquage à l'aide d'un couteau à palette. Cette bande épaisse et irrégulière sur le champ lisse de rouge indien divise et unit simultanément la composition. Tableau de petite dimension; Peinture marron, barrée verticalement au centre par une bande orange. Tableau très concentré, cohérent qui montre une unité et son unicité. Ce n'est pas seulement une ligne qui coupe un espace vertical. L'homogénéité de la peinture est telle qu'elle se donne à voir dans sa globalité. Le fond devient une masse épaisse sur laquelle la bande n'est pas droite parce qu'elle est travaillée. Elle a été appliquée au couteau sur une bande visible en dessous et laisse, de fait, des traces. Ce zip introduit ainsi une profondeur qui ne relève pas de la perspective et en quittant l'espace de la perspective on quitte l'espace de la représentation. Le zip apparaît comme un éclair dans la vitesse et l'illumination de son apparition. L'éclair s'entend aussi comme une brèche temporelle, un instant, un mouvement. La bande orange correspond à la lumière. Elle illumine en dehors d'elle-même et non seulement le tableau. Elle la lumière dans son principe.

Newman conserve tout au long de sa carrière sa propre vision de l'abstraction. Il veut: « repartir de zéro, à peindre comme si la peinture n'avait jamais existé auparavant » (John P. O'Neill, *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, New York, Alfred A. Knopf, 1990, p. 192).

Pour recommencer à peindre, il faut effectivement, selon lui :

- analyser le passé
- réinterpréter l'histoire de l'art pour redécouvrir la façon dont elle s'est construite: quels événements se sont réellement produits? Pour quelles raisons? Comment ont-ils été interprétés?
- analyser le présent à partir de ce passé véritablement compris.
- définir des hypothèses de base et des dénominateurs communs de ce qui serait appelé comme le grand art : quelle matière appartient spécialement à l'art, c'est-à-dire est exclusif à l'art? De quel sujet l'art a-t-il traité dans le passé? Que devrait-il traiter à l'avenir?
- envisager ces compositions comme des formes de pensées, des expressions de l'expérience universelle et individuelle de l'individu.

Il réalise également des sculptures et compose beaucoup avec des néons. Son travail est reconnu tardivement par le public dans les années 1960. L'affirmation de son indépendance presque anarchique et sa position inflexible sur l'art contribuent certainement à cette reconnaissance tardive. Il déclare vers la fin de sa vie : « L'une de ses implications est l'affirmation de la liberté... si [elle était lue] correctement, elle signifierait la fin de tout capitalisme d'État et de tout totalitarisme » (John P. O'Neill, *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, New York, Alfred A. Knopf, 1990, p. 251).

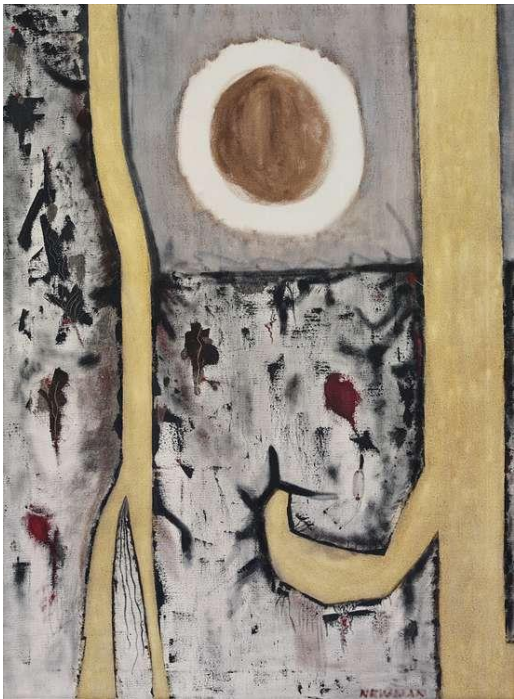
Le cas de Newman est spécifique en ce que l'œuvre écrite prend le relais de l'œuvre peinte. Nous n'irons pas jusqu'à dire qu'ils sont à considérer à parts égales, mais cette nécessité absolue de faire le point en écrivant participe de l'œuvre plastique de manière à part entière.

Ses textes théoriques d'artiste sont emblématiques d'une recherche sur les enjeux d'un art qui veut repenser la modernité à l'aune de nouvelles considérations artistiques, esthétiques, historiques, politiques et géographiques. Newman est celui qui, dans la branche de l'expressionnisme abstrait, a le plus écrit sur la peinture, sur l'art, sur l'histoire de l'art, sur des artistes contemporains. Il élabore grâce à ses réflexions, qui touchent autant à sa pratique qu'à celles de ses contemporains, un discours théorique repensant le projet moderne de l'expressionnisme abstrait. Par ce biais, il s'inscrit dans la lignée d'une certaine histoire de l'art du XXe, l'histoire d'un art spirituel et abstrait dans laquelle les textes d'artistes sont inséparables des œuvres (co-présence de l'écrit théorique à l'œuvre avec un texte qui cherche à énoncer les impasses, contradictions et paradoxes auxquels l'œuvre ouvre), qui comprend Malevitch, Kandinsky et Mondrian. Le texte devient le témoin de l'œuvre, le dessein depuis lequel l'œuvre s'accomplit.

Au début des années 1940, une nouvelle tendance artistique apparaît. Les artistes n’empruntent plus des formes à l'art primitif sans tenir compte de leur contexte ou de leur signification. Il s’agit davantage de comprendre l'esprit de l'artiste primitif pour établir avec lui une relation d'empathie directe. Ce positionnement, qui se montre hostile à l'emprunt direct de formes, se retrouve avec une très grande lucidité dans l’essai de Barnett Newman, dont les œuvres du début ne revêtent aucune d'imitation, mais revendiquent une affinité avec les artistes océaniens ou amérindiens qu’il admire. Newman affirme, en effet, que les artistes qui imitent, pointant ici surtout les surréalistes, ne font qu'inscrire des images empruntées favorisant l’exotisme. C'est la compréhension de l'art primitif qui devient plus importante que l'imitation de ces objets exotiques et c’est à cet endroit que réside, selon lui, l’échec des surréalistes.

Le primitivisme suscite une réactivité morale et plusieurs réserves face à un modèle avant tout fondé sur une asymétrie. Il est important de considérer cette notion avec une distance contextuelle qui est indispensable.

Dans le cas de Newman, l’existence d’un primitivisme n’est ni un exotisme, ni une forme de retour au primitif. Il est conscient des usages discursifs qu’il en fait pour fabriquer des imaginaires et des formes et inventer des motifs et des esthétiques. Il valorise l’expressivité contre la représentation. Il ne s’agit pas d’une provocation ni d’un propos décentré puisque ce primitivisme occupe le cœur des formes et devient la figure de renouvellement entre les arts.



Genetic Moment, 1947, Huile sur toile, 96.5 x 71.0 cm, Fondation Beyeler, Riehen/Basel, donation d'Annalee Newman, New York



Pagan Void, 1946, huile sur toile, 83.8 x 96.5



Genesis, The Break, 1946, huile sur toile, 61x68,5



Death of Euclid, 1947, huile sur toile, 40,5x51

Le cercle se présente dans ces quatre œuvres comme une forme abstraite énigmatique. Elle évoque une image du vide, d'un instant pré-génétique en s'entourant d'une aura en forme d'émanation visible du corps du médium pour devenir un halo blanc dans *Genetic moment*. Dans celle-ci et dans *Genesis, The Break* et *Death of Euclid*, le cercle s'associe à un élément vertical qui suggère la forme d'un arbre, d'une tige, d'une fleur.

Cette annotation naturaliste s'affaiblit cependant car en renforçant ainsi de plus en plus les contours, Newman accentue le rôle de répartiteur d'espace poussant ainsi le cercle, qui se réfère symboliquement un cercle-soleil-œuf teinté d'allusions sexuelles et mythologiques, vers une forme plus ambiguë et plus abstraite.

Pagan Void réfère à l'art abstrait musulman. *Death of Euclid* : effondrement des styles.

En 1946 : abandon des mythes classiques pour se tourner vers l'Ancien Testament, le Talmud et vers certains aspects du mysticisme hébraïque; Insistance sur la division du ciel et de la terre dans *Genesis Moment* et *Genesis, The Break*.

Marcus Rotkovitch (1903-1970 alias Marc Rothko 1938) est formé à l'Art Students League de New York. Apprentie de Max Weber (sociologue allemand).

Le parcours pictural de Rothko commence par des scènes figuratives avec des vues du métro new-yorkais dont il souligne fortement la perspective des rails. Sur certaines œuvres comme, par exemple, dans *Entrance to Subway*, il est possible d'observer un engouement naissant pour l'abstraction et les aplats de couleurs.



Mark Rothko , *Untitled* (The Subway) (Subway Station), 1937© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko - Adagp, Paris, 2023/Glenn Castellano, New-York Historical Society



Entrance to Subway, 1938

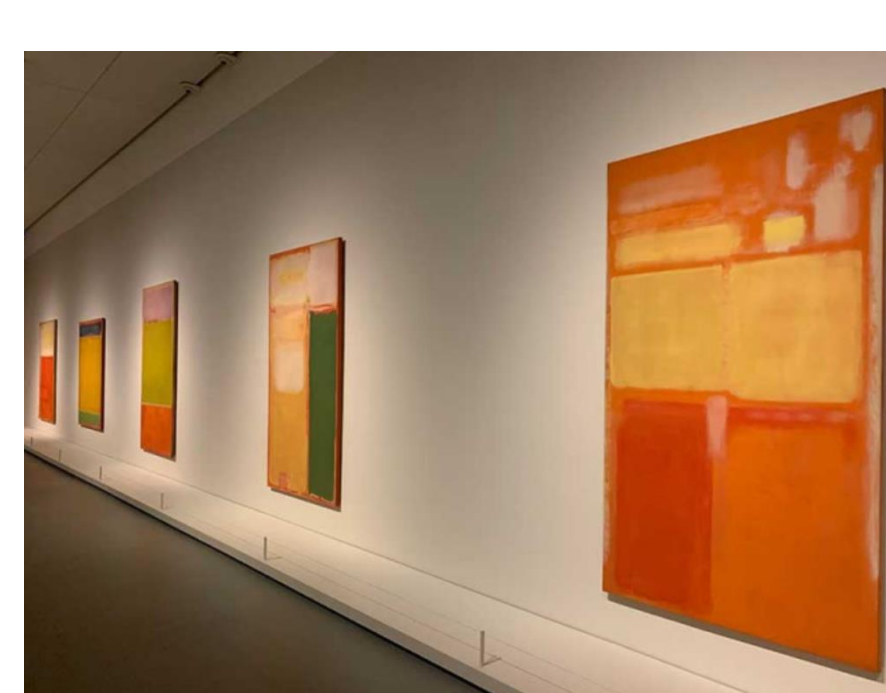
En 1940, les peintures de Rothko se peuplent d'éléments organiques : un bras, des yeux sur des fonds de couleurs. Y figurent aussi des scènes de combats. Ces toiles font écho au surréalisme européen. Il expose la même année à la galerie de Peggy Guggenheim : *Art of this Century*.



Aeolian Harp n°7, 1946

C'est en 1946 que l'abstraction succède aux compositions surréalistes de Rothko avec un **abandon de la figure humaine** puis **mythologique** car elle ne convient pas aux besoins de Rothko. Ne se retrouvant pas dans l'expressionnisme de l'Action Painting de Pollock, il recherche une manière de peindre qui serait « méditative ».

- **la couleur** est le sujet de ses peintures. Il utilise les bruns, les pourpres, les noirs, le vermillon et les déclinaisons de rouges. Cette couleur permet de réaliser une base qui donne un effet de vibration conduisant parfois à la perte du caractère matériel de la toile.
- Il joue avec les **effets de matière et de textures** pour manier **la lumière** et pour donner différentes **impressions de mouvement** à ses œuvres.
- Il ne donne plus de titres, mais des numéros à ses toiles. L'absence de titre spécifique au tableau peut être comprise comme une référence indirecte à Nietzsche. Celui-ci exprimait un recul face au langage en ce qu'il n'apporterait rien de concret aux choses et flouerait parfois l'interprétation personnelle.
- Les toiles deviennent verticales.
- Les formats sont de plus en plus grands pour envelopper le spectateur et montrer la lumière derrière la couleur. Intégrer le spectateur au tableau.
- les aplats ne sont pas unis.



Vue d'exposition, fondation LVMH



N°10, 1957



Untitled (Black, Red over Black, on Red, 1964)

C'est avec l'ensemble de **ses moyens plastiques** qu'il parvient à travailler sur **les « sentiments humains », sur « l'élément humain »**. La thèse principale de l'artiste est : « peindre un tableau [...] est une communication sur le monde faite à quelqu'un d'autre. Une fois que le monde est convaincu par cette communication, il change. »

La **spiritualité** est au centre de ses tableaux, incitant le spectateur à se demander où se trouve sa place entre **la foi** et le **néant**. L'art de Rothko a, en effet, pour objectif d'instaurer **une relation initiatique au divin**. Cette recherche s'effectue selon un processus tragique en l'homme hérité de la Grèce Antique qui découvre les principes fondateurs, l'*Archè* à travers l'aventure artistique.

Les Grecs ne vivent pas séparés des dieux comme avec un au-delà. Ils possèdent dans leurs corps des forces et des orientations sacrées que le temple grec exprime dans sa construction et ses fonctions sacrées, mais aussi dans cette expérience de la jouissance divine par la purification et le sacrifice qui s'exprime corporellement.

Entrer dans un tableau de Rothko, revient à **entrer en soi-même** idéalement. Le spectateur participe « à la même expérience religieuse » que dans un temple à même son corps. La relation à soi-même est, ici, une relation au corps, à ses fonctions sensibles élémentaires qui dépendent donc du spectacle du tableau ainsi que de la relation idéale du tableau à soi et à son corps. C'est ce qu'est une expérience religieuse pour Rothko qui y recherche cette dimension sensorielle en peinture. Cette sensation organique représente la circulation émotionnelle de la relation à soi et au tableau, donc un mouvement plastique immédiatement incorporé. Cette plasticité féconde organiquement un corps tragique. Elle libère les signes d'un «élan créateur» dans la réception même du tableau qui est une participation à l'expression picturale. Cette expression l'accès à l'homme total. Cependant, elle n'est réalisable dans le tableau que par certains équivalents rituels que la plasticité des toiles fait voir et sentir directement pour que le spectateur s'engage dans cette relation absolue, cette expérience religieuse qu'exprime et éprouve la peinture de Rothko.



Saffron, 1957



No. 8, 1952

La couleur échappe à toute perspective ou orientation déterminée.

Il y a une radicalisation de l'aspect tactile de la peinture en adoptant des formes planes avec lesquelles il n'y a pas d'anticipation de la perspective.

La couleur permet la formation d'une unité organique du tableau.

La lumière manifeste les déterminations de température à travers les nuances (intensités) de couleur.

L'unité profonde du tableau est la lumière de la couleur dont l'expression est « l'éclat ».

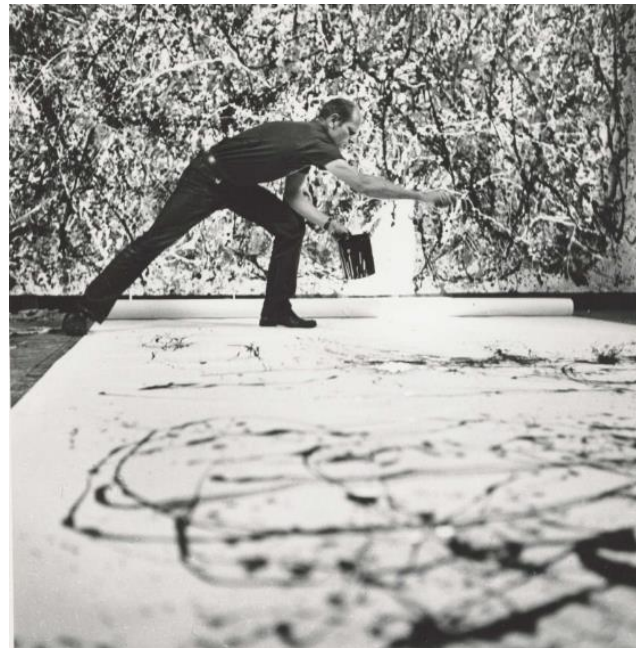
Rothko considère la manière dont il est peint et ce qu'offre sa peinture comme une expérience tragique où l'apollinien et le dionysiaque se manifestent comme temple grec.

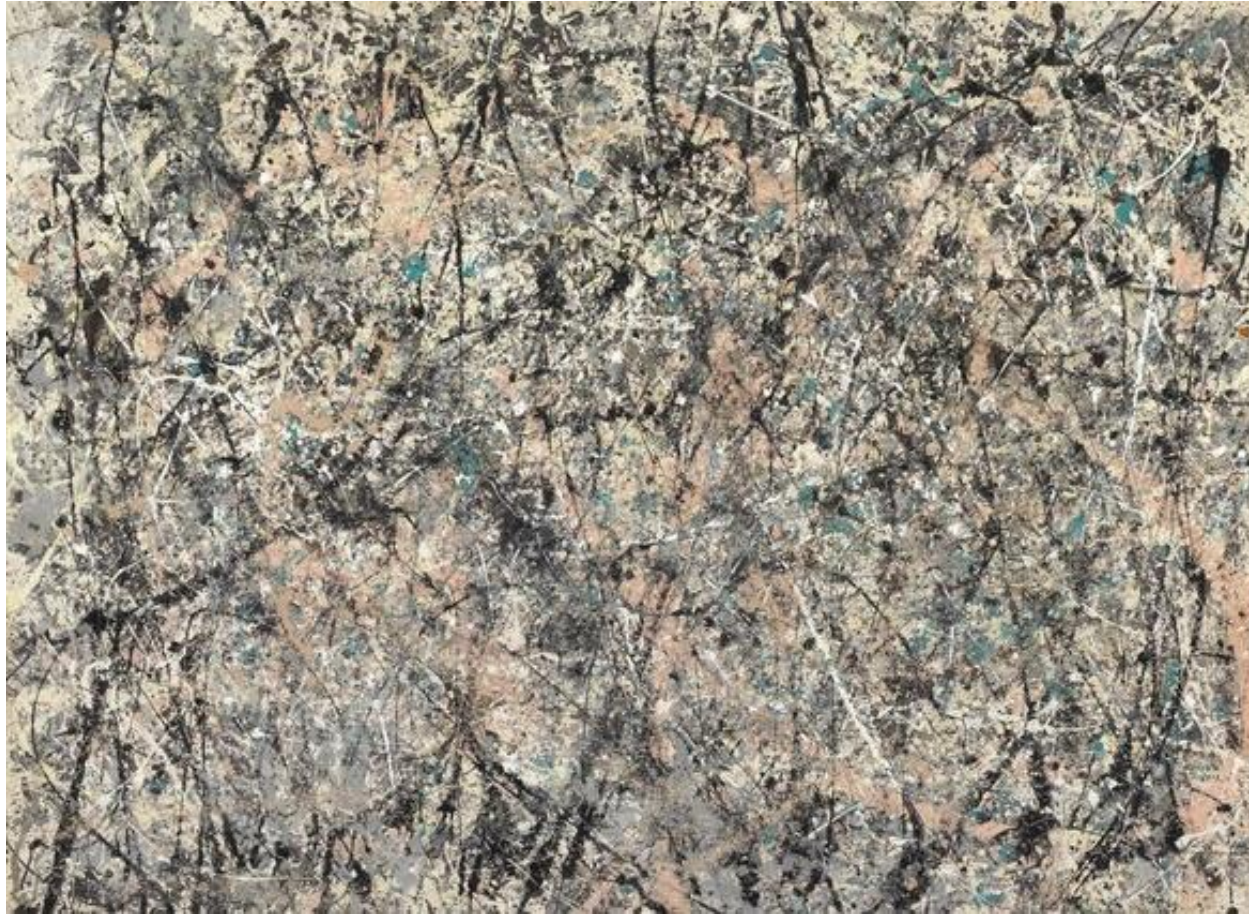


Rothko reproduit, ainsi, dans l'usage de la couleur tactile les rythmes de l'expérience grecque. Il construit également son tableau selon les proportions corporelles du temple et concrétise ainsi, par sa recherche de la lumière, l'expérience tragique qui jouit corporellement des éléments apolliniens et dionysiaques et dont l'ultime construction fut la chapelle de Houston en 1971.

Le point central de cette autocritique de la peinture moderne est, pour Greenberg : **la mise en évidence de la surface plane à deux dimensions du support** en ce qu'elle constitue à elle seule « l'élément singulier de la peinture ». La surface plane est « la seule condition que la peinture ne partage avec aucun autre art. »

Faisant aussi état d'un au-delà du cadre Greenberg ouvre la voie, sans le savoir, à l'une des lignes directrices de la performance qui est la transgression de la limite qui constitue le tableau. Le cadre permet l'interaction entre le spectateur et la représentation. Il est donc la condition de la visibilité du tableau. Or la performance ne se réduit pas à cette visibilité, cette opticalité, puisqu'elle est en dehors du cadre et en dehors de la représentation. C'est justement chez Jackson Pollock que cette opticalité va imploser en peinture en ayant d'une part recours au All over et, d'autre part, dans l'acte pictural en lui-même qui s'apparente à une chorégraphie ritualisée autour du *dripping* ou l'égouttage qui consiste à laisser la peinture s'égoutter avec lenteur sur le tableau, du mouchetage qui est une technique du tachisme offrant des effets de couleurs imprévisibles. Le mouchetage donne du mouvement à une toile abstraite grâce à la projection de peinture réalisée à coup de pinceau ou de brosse. Il s'opère sur une toile posée à l'horizontale afin d'éviter les coulures (photographies prises par Hans Namuth dans l'atelier du peintre).





Number 1, 1950 (Lavender Mist), 1950, huile, émail et aluminium sur toile, 221 x 299.7, National Gallery of Art

Comme un peintre classique, Pollock signe la toile dans le coin supérieur gauche avec ses empreintes de main. Les peintures de couleurs noire, blanche, rousse, orange, argent et bleue rayonnent d'une lueur mauve qui a inspiré Greenberg pour suggérer le titre *Lavender Mist*. Les toiles de Pollock contribuent à transformer l'expérience du regard face à une œuvre d'art qui nous immerge verticalement dans la plénitude de sa surface. La maîtrise du hasard de Pollock, l'intuition et le contrôle dans l'exécution de la toile amènent l'expressionnisme abstrait à autre niveau que l'on nomme : l'abstraction lyrique.

Manières de peindre

Critères	Jackson Pollock (1912–1956)	Barnett Newman (1905–1970)	Mark Rothko (1903–1970)
Courant / tendance	Expressionnisme abstrait – <i>Action Painting</i>	Expressionnisme abstrait – <i>Color Field Painting</i>	Expressionnisme abstrait – <i>Color Field Painting</i>
Rapport au geste	Geste central et visible : projection, coulures, éclaboussures	Geste réduit au minimum, quasi effacé	Geste contrôlé, lent, méditatif
Technique	<i>Dripping</i> : peinture projetée ou versée sur la toile posée au sol	Grandes surfaces de couleur unie traversées par des bandes verticales (<i>zips</i>)	Superpositions de rectangles flous, couches translucides
Composition	All-over : pas de centre ni de hiérarchie	Composition simple, structurée par les <i>zips</i>	Composition équilibrée par champs colorés horizontaux
Couleur	Couleurs multiples, parfois industrielles (émail)	Couleurs franches, souvent contrastées	Couleurs profondes, vibrantes, souvent sombres

Espace pictural	Espace ouvert, dynamique, sans profondeur traditionnelle	Espace frontal, monumental	Espace immersif, enveloppant
Rapport à la figuration	Exprimer l'énergie, l'inconscient, l'acte de peindre	Atteindre le sublime et l'absolu par la simplicité	Susciter une expérience spirituelle et émotionnelle
Intention artistique	Exprimer l'énergie, l'inconscient, l'acte de peindre	Atteindre le sublime et l'absolu par la simplicité	Susciter une expérience spirituelle et émotionnelle
Rôle du spectateur	Témoigner de l'action et du processus	Être confronté physiquement à l'œuvre	Être immergé dans la couleur et la contemplation

- **Pollock** met l'accent sur **l'action et le corps** : la peinture est un événement.
- **Newman** privilégie une **abstraction minimale et conceptuelle**, cherchant le **sublime** par la réduction formelle.
- **Rothko** utilise la couleur comme **vecteur d'émotion et de spiritualité**, invitant à une expérience intérieure.

Ensemble, ils illustrent trois orientations majeures de l'expressionnisme abstrait :
le geste (Pollock), la structure et l'idée (Newman), l'émotion et la contemplation (Rothko).

Définir le canon autrement

- **Linda Nochlin, « Pourquoi n’y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? » (1970), trad. fr. Margot Rietsch, dans L. Nochlin, Pourquoi n’y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ?, Londres, Thames & Hudson, 2021, p. 21-81.**

Elle obtient en 1951 un baccalauréat en philosophie tout en se formant aux études grecques et d’histoire de l’art. En 1952, elle est titulaire d’une maîtrise en littérature anglaise du XIIe siècle à l’université de Columbia. En 1963, elle obtient un doctorat en histoire de l’art à l’université de New York. Entre 1980 et 1992, elle enseigne l’histoire de l’art au collège Vassar et la New York University Institut of fine Art et l’histoire de l’art et les sciences humaines à Yale. En 1988, Linda Nochlin participe à l’organisation d’une exposition : Courbet Reconsired » pour le Brooklyn Muséum, où est exposée la table : Origine du monde ».

- approche influencée par le marxisme et l’histoire sociale de l’art.
- elle déconstruit méthodiquement le mythe de la « grandeur » en art en décryptant comment les conditions de la formation artistique, de la production, de la diffusion et de la réception des œuvres favorisent les hommes et excluent les femmes. Elle démantèle la notion de génie artistique codée par les hommes et dévoile les structures institutionnelles et sociales qui ont tenu les femmes à l’écart des carrières artistiques pendant des siècles.
- Elle consacre ensuite une longue étude à la figure de l’artiste Rosa Bonheur et sa place dans la société.
- souligne le profond changement imposé depuis les années 1970 par les femmes artistes, historiennes et critiques d’art: « en tant que communauté, en travaillant ensemble, nous avons transformé le discours et la production dans notre domaine » (p. 101)

Ce qu’elle refuse

Écrire une liste de « grandes artistes femmes »

Substituer un canon féminin au canon masculin

Expliquer les différences par la biologie ou la psychologie

Rosa Bonheur (1822–1899)

- Peintre animalière française extrêmement reconnue de son vivant.
- Nochlin la cite comme **contre-exemple** à l'idée selon laquelle les femmes auraient été totalement exclues du succès.
- Mais elle montre que même Bonheur, pourtant célèbre, est souvent **marginalisée dans le récit canonique** par rapport à ses homologues masculins.

Fonction dans le texte :

Illustrer que même les femmes ayant réussi n'accèdent pas pleinement au statut de « grand maître ».



Rosa Bonheur, *Labourage nivernais*, 1849, huile sur toile, H. 133 ; L. 260 cm avec cadre H. 180 ; L. 306 ; EP. 15 cm, Achat après commande de l'état, 1849.

Berthe Marie Pauline Morisot (1841–1895)

- Membre du groupe impressionniste.
- Nochlin souligne que Morisot n'a pas pu accéder à certains sujets ou formations (comme l'étude du nu).
- Sa peinture est souvent interprétée comme « intime » ou « féminine », catégories dévalorisées dans la hiérarchie artistique.

Fonction dans le texte :

Montrer comment les **limitations sociales** influencent les thèmes, les formats et la réception des œuvres.

Berthe Marie Pauline Morisot

Le Berceau

1872

Huile sur toile

H. 56,0 ; L. 46,5 cm.

Achat, 1930

© Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt



Mary Cassatt (1844–1926)

- Peintre américaine associée à l'impressionnisme.
- Comme Morisot, elle est enfermée dans des sujets jugés « mineurs » (scènes domestiques, maternité).
- Nochlin insiste sur le fait que ces choix ne relèvent pas d'une nature féminine, mais de **contraintes sociales**.

Fonction dans le texte :

Démontrer que la hiérarchie des genres picturaux est un instrument d'exclusion.

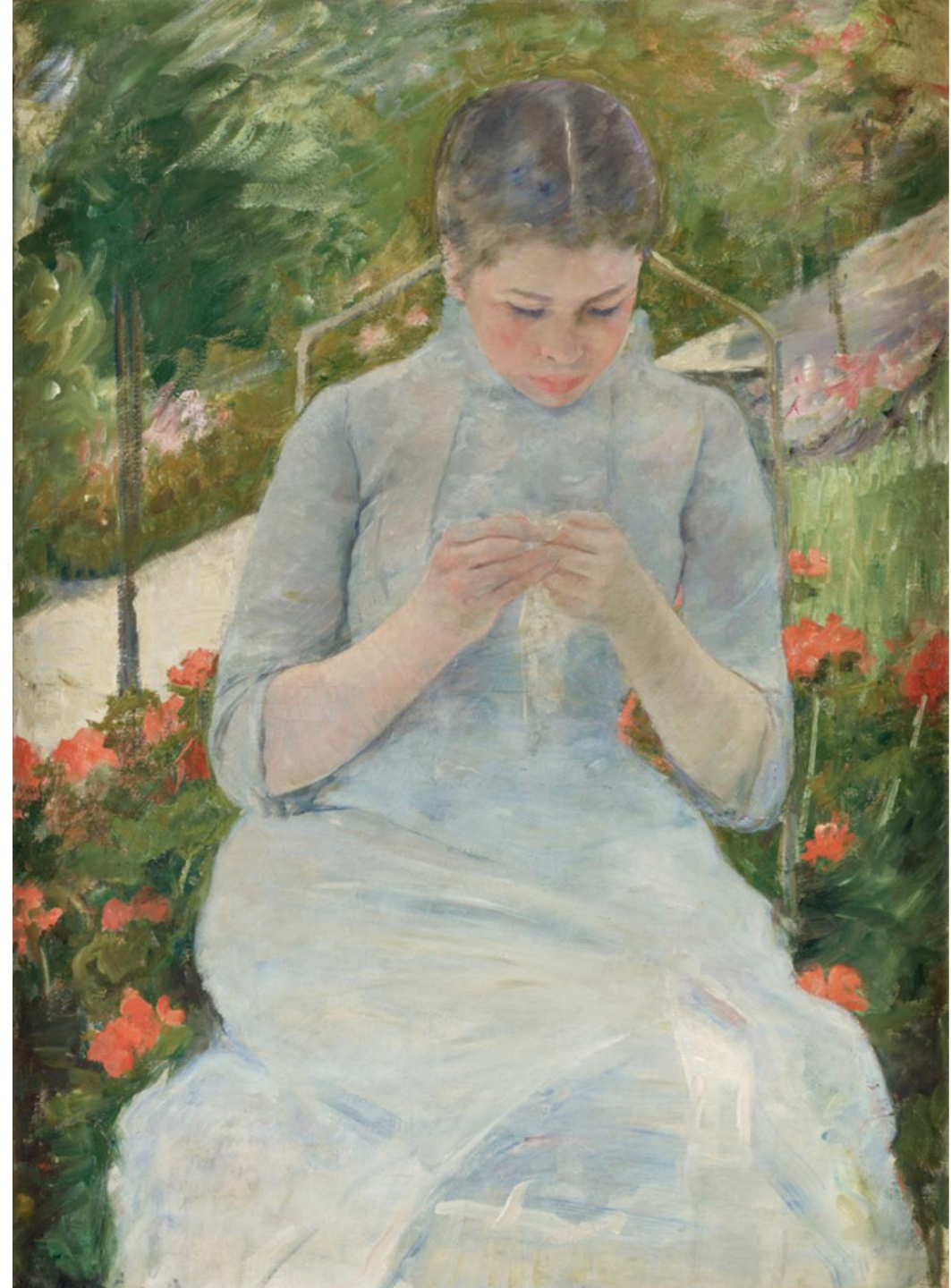
Mary Cassatt

Jeune fille au jardin, entre 1880 et 1882

Musée d'Orsay

Legs Antonin Personnaz, 1937

© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Franck Raux



Artemisia Gentileschi (1593–1653)

- Peintre caravagesque italienne.
- Souvent lue à travers sa biographie (viol, procès), ce que Nochlin critique implicitement.
- Elle est fréquemment présentée comme une exception « masculine » ou « virile ».

Fonction dans le texte :

Critiquer la manière dont l'histoire de l'art **exceptionnalise** les femmes au lieu de questionner le système.



Artemisia Gentileschi, *Judith décapitant Holoferne*, 1612-1614, huile sur toile, 158,8 x 125,5 cm, Musée de Capodimonte, Naples.

Les artistes masculins évoqués à titre de comparaison

Nochlin cite plusieurs **figures masculines canoniques** pour montrer que leur reconnaissance repose sur des **structures institutionnelles solides** :

- Michel-Ange
- Raphaël
- Rembrandt
- Picasso

Fonction dans le texte :

Démontrer que le « génie » est historiquement produit par :

- l'accès aux académies
- la formation au dessin d'après le nu
- le soutien des institutions et des mécènes

Griselda Pollock, « Des canons et des guerres culturelles », traduit de l'anglais par Séverine Sofio et Perin Emel Yavuz, *Cahiers du Genre*, 2007/2, n°43, p. 45-69.

Le terme canon provient du grec ancien *kanon*, qui signifie ‘règle’ ou ‘standard’, évoquant chacun l’idée de régulation sociale et d’organisation militaire. À l’origine, le canon avait une connotation religieuse, et se rapportait à la liste officiellement admise des textes qui composaient les Écritures.

Il faut donc entendre par « canons » ces éléments structurants qui légitiment rétrospectivement une identité culturelle et politique, et qui, par un récit réaffirmé des origines, confèrent autorité aux textes précisément choisis pour naturaliser cette fonction. La canonicité se rapporte à la fois à la qualité intrinsèque proclamée d’un texte compris dans le corpus de référence, et au statut qu’il acquiert par son appartenance à ce corpus.

Avec la multiplication des académies et des universités, les canons sont passés dans le domaine laïc en s’appliquant désormais à un corpus littéraire ou à un panthéon artistique. Le canon renvoie aux textes, ou aux objets, que les institutions académiques établissent comme les meilleurs, les plus représentatifs et les plus significatifs dans les domaines de la littérature, de l’histoire de l’art ou de la musique. Dépositaires d’une valeur esthétique transhistorique, les canons établissent ce qui est incontestablement grand et ce qui doit être étudié comme modèle par ceux qui aspirent à l’une de ces pratiques.

Le canon est un patrimoine universel que toute personne désireuse d’être considérée comme cultivée doit maîtriser.

Le canon n’est pas que le seul produit de l’académie. Il est aussi créé par les artistes et les écrivains. Le canon ne détermine donc pas seulement ce que nous lisons, regardons, écoutons, voyons dans les galeries d’art ou étudions à l’université. Il est formé rétrospectivement par le choix que font les artistes eux-mêmes des prédécesseurs qui les légitiment et les consacrent. Cependant, si des artistes sont exclus de l’histoire et écartés de l’héritage culturel parce que ce sont des femmes ou des non-Européens, le canon devient, au fil des générations, un filtre de plus en plus appauvri.

Aujourd’hui, les canons sont fixés selon des modèles bien connus tels que la Renaissance, le modernisme en raison du rôle joué par les institutions que représentent les musées, les maisons d’édition et les programmes universitaires.

Au cours des dernières décennies, des guerres culturelles ont éclaté, de nouveaux mouvements sociaux sont nés. Ils mettent au centre de leurs luttes les canons qu'ils considèrent comme les fondements du pouvoir des élites établies et des groupes sociaux, des classes hégémoniques (suprématie).

La canonicité est vivement critiquée car :

- elle opère une sélectivité
- elle opère une exclusivité raciale et sexuelle
- elle véhicule des valeurs idéologiques contenues non seulement dans le choix des textes qu'elle privilégie, mais aussi dans les méthodes qu'elle prône pour leur interprétation.

Griselda Pollock dénonce :

- l'exclusion des femmes comme artistes
- le discours de l'histoire de l'art phallocentrique qui repose sur la catégorie d'une féminité annihilée pour assurer la suprématie de la masculinité dans la sphère de la créativité
- le problème de la totale asymétrie de genre dans le canon

Elle refuse :

- De constituer un « canon féminin »
- De penser l'exclusion seulement en termes d'oubli
- De séparer esthétique et politique

Berthe Morisot (1841–1895)

- Artiste **fondamentale** dans la pensée de Pollock.
- Pollock critique la manière dont Morisot est intégrée au canon impressionniste comme une figure « mineure », « intime » ou « féminine ».
- Elle montre que cette lecture masque la **radicalité formelle** de son travail.

Fonction dans le texte :

Démontrer que l’intégration des femmes au canon se fait souvent **au prix d’une neutralisation critique**.

Artemisia Gentileschi (1593–1653)

Exemple clé dans les débats sur la « redécouverte » des femmes artistes.

Pollock critique les lectures biographiques et héroïsantes (artiste « victime » ou « exception »).

Elle refuse une simple intégration d’Artemisia dans un canon inchangé.

Fonction dans le texte :

Illustrer les limites d’une politique de réintégration sans remise en cause des cadres interprétatifs.

Mary Cassatt (1844–1926)

Souvent associée aux thèmes de la maternité et de la sphère domestique.

Pollock montre que ces sujets ont été **dévalorisés par le canon**, non pour des raisons esthétiques, mais idéologiques.

Elle insiste sur la **modernité** de Cassatt, notamment dans son traitement du regard et de l’espace.

Fonction dans le texte :

Montrer que le canon hiérarchise les sujets et les formes selon des normes genrées.

Les artistes masculins canoniques comme contrepoints critiques

Édouard Manet

Figure centrale du modernisme.

Pollock analyse comment Manet est érigé en fondateur du regard moderne.

Elle montre que cette position canonique invisibilise les pratiques contemporaines féminines.

Pablo Picasso

Exemple emblématique du génie moderne.

Pollock critique les lectures qui dissocient innovation formelle et rapports de pouvoir (notamment de genre).

Picasso incarne le canon comme récit héroïque masculin.