

Le dogmatisme et l'intransigeance des tenants puristes d'une peinture contemporaine « non-objective » ou « abstraite »¹ ne sauraient être écartés comme simples symptômes d'une attitude cultiste envers l'art. Si les puristes ont des exigences déraisonnables en matière d'art, c'est souvent qu'ils lui confèrent une valeur bien plus grande. Ce qui les rend aussi beaucoup plus vigilants à son égard. Un grand purisme traduit une extrême sollicitude, une préoccupation du devenir de l'art, un souci de son identité. Nous devons respecter cela. Quand le puriste insiste sur la nécessité d'exclure définitivement des arts plastiques « littérature » et sujet², la seule chose dont nous puissions le taxer de prime abord est d'avoir une attitude anhistorique. Il est facile de démontrer que l'art abstrait, comme tout autre phénomène culturel, reflète les conditions, sociales ou autres, de l'époque où vivent ceux qui le font, et qu'il n'y a rien dans l'art lui-même qui puisse, s'il est détaché de l'histoire, le contraindre de prendre telle ou telle direction. Mais il n'est pas si facile de rejeter l'affirmation du puriste, selon laquelle le meilleur de l'art plastique contemporain est abstrait. En l'occurrence, le puriste n'a pas à se piquer de métaphysique pour justifier sa position. Mais s'il insiste pour ce faire, alors ceux d'entre nous qui reconnaissent les mérites de l'art abstrait sans en accepter pleinement les revendications se doivent de donner leur propre explication de son actuelle suprématie.

Le débat sur la pureté en art et les tentatives afférentes pour établir des distinctions entre les différents arts ne sont pas inutiles. Il y a eu, il y a, et il y aura toujours quelque chose qui s'appelle la confusion entre les arts. Du point de vue de l'artiste, absorbé par les problèmes de son médium et indifférent aux efforts des théoriciens pour expliquer *complètement* l'art abstrait, le purisme est le terme d'une réaction salutaire contre les erreurs commises, au cours de ces quelques derniers siècles, par la peinture et la sculpture, du fait d'une semblable confusion.

I

Il peut y avoir, me semble-t-il, une forme d'art dominante. C'est ce qu'était devenue la littérature en Europe au XVII^e siècle. (Non que l'ascendant d'un art donné coïncide toujours avec la production de ses plus grandes œuvres. En termes d'accomplissement, c'est la musique qui était l'art majeur de cette époque.) Au milieu du XVII^e siècle, les arts picturaux étaient presque partout relégués à la cour, où ils s'appauvrissaient souvent, pour devenir un art de décoration intérieure plutôt insignifiant. La classe la plus créative de la société, cette bourgeoisie montante, mercantile, poussée peut-être par l'iconoclasme de la Réforme (dont le mépris janséniste de Pascal pour la peinture est un symptôme), ainsi que par le coût relativement faible et la mobilité du support matériel après l'invention de l'imprimerie, avait tourné la plus grande partie de son énergie en matière de création et d'acquisition vers la littérature.

Lorsqu'un seul art se trouve en position dominante, il devient le prototype de tous les autres, qui essaient d'en imiter les effets en se défaisant de leurs propres caractéristiques³. À son tour, l'art dominant tente d'assimiler les fonctions des autres. Il en résulte une confusion, dans laquelle les arts subalternes se trouvent déformés et perversis, contraints de nier leur nature propre, dans leur effort pour obtenir les effets de l'art dominant. Mais ces arts subalternes ne se trouvent ainsi maltraités que lorsqu'ils ont atteint un tel niveau d'aisance technique qu'ils peuvent prétendre cacher leurs *médiums*. Il faut, en d'autres termes, que l'artiste possède une telle emprise sur son matériau qu'il puisse sembler l'éliminer au profit de l'*illusion*. La musique ne connut pas le même destin que les arts picturaux aux XVII^e et XVIII^e siècles, grâce à sa technique comparativement rudimentaire et au caractère relativement récent de son développement en tant qu'art formalisé. Outre que la musique est, par nature, l'art le plus éloigné de l'imitation, ses possibilités n'avaient pas été suffisamment explorées pour lui permettre de rechercher des effets illusionnistes.

En revanche la peinture et la sculpture, arts d'illusion par excellence, faisaient déjà l'objet d'une maîtrise qui les exposait totalement à la tentation de rivaliser, par les effets, à la fois avec l'illusion et avec les autres arts. Non seulement la peinture pouvait imiter la sculpture, et la sculpture la peinture, mais toutes deux pouvaient tenter de reproduire les effets de la littérature – c'était là l'objet premier de la peinture des XVII^e et XVIII^e siècles. La littérature l'avait emporté, pour un certain nombre de raisons, et les arts plastiques – la peinture de chevalet et la statuaire surtout – s'efforçaient d'être admis dans sa sphère. Ce n'est pas la seule raison du déclin de ces arts à l'époque, mais c'est la forme même qu'a prise ce déclin. Car il s'agit bien de déclin, si l'on pense à ce qui s'était passé au siècle précédent en Italie, dans les Flandres, en Espagne et en Allemagne. On voit encore émerger de bons artistes (inutile d'exagérer la crise pour les besoins de l'analyse), mais pas de bonnes *écoles* d'art, pas de bons disciples. Les grands artistes émergent individuellement, dans des circonstances qui semblent faire de presque tous des exceptions; nous pensons à eux comme de grands artistes « quand même ». Les talents mineurs mais distingués sont peu nombreux. Et le niveau même des grandes œuvres ne peut se comparer à celui du passé.

L'histoire montre qu'en général, entre les mains de talents mineurs, peinture et sculpture ne deviennent rien de plus que les fantômes et les « faire-valoir » de la littérature. Tout l'accent se reporte du médium au sujet de l'œuvre. Ce n'est même plus une question d'imitation réaliste, puisqu'elle va de soi, mais de la capacité de l'artiste à interpréter un sujet pour en tirer des effets poétiques et autres.

Nous-mêmes sommes encore aujourd'hui trop près de la littérature pour en évaluer le statut d'art dominant. Un exemple inverse m'aidera peut-être à expliquer ce que je veux dire. Je crois savoir qu'en Chine, au fil du développement culturel, la peinture et la sculpture sont devenues les arts dominants. En position de dépendance par rapport à eux, la poésie prend à son compte leurs limites: le poème se borne à un seul moment de peinture⁴, et met l'accent sur le détail visuel.

Les Chinois exigent même de retirer un plaisir visuel de l'écriture où se trouve couché le poème. Et si on la compare aux arts picturaux et décoratifs, la poésie chinoise de la dernière période ne semble-t-elle pas plutôt pauvre et monotone?

Dans son *Laocoon*⁵, écrit dans les années 1760, Lessing a reconnu l'existence d'une confusion des arts, aussi bien pratique que théorique. Mais il en a vu les effets négatifs exclusivement en termes de littérature, et ses opinions sur l'art plastique ne sont qu'un exemple typique des contresens de son époque. Il a condamné les poèmes descriptifs d'un James Thomson⁶ comme empiétant sur la peinture de paysage. Mais que la peinture empiète sur le domaine de la poésie ne lui a rien inspiré d'autre qu'une désapprobation des tableaux allégoriques qui exigent une explication, et des tableaux comme *Le Fils prodigue* du Titien, qui réunissent « en un seul tableau deux moments nécessairement distincts et éloignés⁷ ».

II

Le renouveau – ou la révolution – romantique semblait au départ représenter un espoir pour la peinture. Mais lorsque cette révolution a quitté la scène, la confusion entre les arts avait empiré⁸. La théorie romantique de l'art était que l'artiste ressent quelque chose et transmet à son public ce sentiment, et non la situation ou la chose qui l'a suscité. Pour préserver l'immédiateté du sentiment, supprimer le rôle du médium était encore plus nécessaire qu'auparavant – lorsque l'art était plus imitation que communication. Le médium était un obstacle physique nécessaire, mais regrettable, entre l'artiste et son public ; dans un état idéal, il disparaîtrait complètement, afin que l'expérience du spectateur ou du lecteur puisse être identique à celle de l'artiste. Bien que la musique, considérée comme un art de pur sentiment, ait commencé d'obtenir une estime presque aussi grande, c'est la poésie qui bénéficiait triomphalement de cette attitude. Il n'y avait plus aucun intérêt pour les arts en tant que *métiers**, artisanat, discipline – dont une certaine idée avait subsisté jusqu'au XVIII^e siècle. On en vint à considérer les arts ni plus ni moins comme autant de pouvoirs d'expression de la personnalité. Shelley a fort bien exprimé cela dans sa *Défense de la poésie*⁹, en plaçant celle-ci au-dessus de tous les autres arts, parce qu'il s'en fallait de peu que son médium, selon les termes de Bosanquet, ne fût pas un médium du tout¹⁰. Dans la pratique, une telle esthétique encourageait cette forme particulièrement répandue de malhonnêteté artistique qui consiste à essayer d'éluder les problèmes que pose le médium d'un art donné en s'abritant derrière les effets d'un autre. La peinture est l'art le plus exposé à ce genre de faux-fuyant, et c'est elle qui a eu le plus à souffrir du romantisme.

Cela n'est pas apparu d'emblée. Le triomphe de la bourgeoisie, et la manière dont elle s'est appropriée tous les arts, a eu pour résultat de libérer un courant nouveau d'énergie créatrice qui a touché tous les domaines. La révolution romantique en peinture s'est d'abord manifestée par un changement radical du sujet de l'œuvre, qui abandonnait la littérature oratoire ou frivole de la peinture du

XVIII^e siècle pour rechercher un contenu littéraire plus fort, plus sincère et plus original. Mais elle a aussi entraîné une plus grande audace dans les moyens picturaux. Delacroix, Géricault et même Ingres étaient assez entreprenants pour trouver une forme nouvelle, qui convînt à ce contenu nouveau qu'ils introduisaient. Mais le résultat net de leurs efforts fut de rendre plus mortel encore le fardeau de la littérature en peinture pour les talents mineurs qui les imitèrent. Le pire en matière de peinture sentimentale et littéraire avait commencé d'apparaître à la fin du XVIII^e siècle – surtout en Angleterre, où le même renouveau qui donnait quelques-uns des meilleurs tableaux anglais contribuait également avec efficacité à accélérer le processus de dégénérescence. Et voilà qu'à présent les suiveurs d'Ingres et de Delacroix rejoignent ceux de Morland, de Greuze et de Vigée Le Brun pour constituer la peinture officielle du XIX^e siècle. On avait déjà connu des peintres académiques, mais pour la première fois apparaît l'académisme. Au XIX^e siècle, en France, la peinture a connu un regain d'activité tel qu'on n'en avait pas vu depuis le XVI^e siècle ; et l'académisme a donné des peintres aussi bons que Corot et Théodore Rousseau ou même Daumier. Mais cela n'a pas empêché les peintres académiques de faire tomber la peinture à un niveau qui était, à certains égards, le plus bas qu'on ait jamais connu : on y trouve les noms de Vernet, Gérôme, Leighton, Watts, Moreau, Böcklin, les préraphaélites, etc. Que certains de ces peintres aient eu un réel talent n'en a rendu leur influence que plus pernicieuse. Il fallait du talent – entre autres choses – pour détourner l'art à ce point. La société bourgeoise a passé commande à ces talents, et ils l'ont honorée – avec talent.

Ce n'est pas tant l'imitation réaliste par elle-même qui a causé des ravages, que l'illusion réaliste au service d'une littérature sentimentale et déclamatoire. Peut-être les deux vont-elles de pair. À en juger par l'art occidental et gréco-romain, c'est bien possible. Mais il est vrai que, dans la mesure où la peinture occidentale est le résultat d'une culture urbaine rationaliste à orientation scientifique, elle a toujours adopté, à l'égard du réalisme, l'attitude qui consiste à essayer de créer l'illusion en assujettissant le médium et qui préfère privilégier l'usage concret des objets plutôt que de se délecter de leur apparence.

III

Le romantisme fut le dernier grand mouvement issu *directement* de la société bourgeoise à être capable d'inspirer et de stimuler l'artiste profondément responsable – c'est-à-dire conscient de l'existence d'obligations inflexibles envers la qualité de son art. Vers 1848, le romantisme s'était épuisé lui-même. Ensuite, même si, à l'origine, l'impulsion venait nécessairement de la société bourgeoise, elle ne pouvait que prendre la forme d'un refus de cette société, d'un rejet. Il n'allait pas s'agir d'une volte-face vers une société nouvelle, mais d'une émigration vers une bohème qui allait devenir pour l'art un sanctuaire à l'abri du capitalisme. Il devait incomber à l'avant-garde d'exercer, contre la société bourgeoise, une fonction de

recherche des formes culturelles neuves et pertinentes qui pourraient exprimer cette même société – sans pour autant succomber à ses divisions idéologiques, ni à son refus de permettre aux arts d'être leur propre justification. Descendant du romantisme et le niant tout ensemble, l'avant-garde se met à incarner l'instinct d'autopréservation de l'art. Elle ne s'intéresse, et pense n'avoir de comptes à rendre, qu'aux valeurs artistiques. Et, compte tenu de l'état de la société, elle a un sens organique de ce qui est bon ou mauvais pour l'art.

Sur l'agenda de l'avant-garde se trouvait, avant toute chose, la nécessité de se libérer des idées qui contaminaient les arts avec les luttes idéologiques de la société. Les idées en étaient venues à signifier le sujet de l'œuvre en général. (Le sujet en tant qu'il est distinct du contenu : au sens où toute œuvre d'art doit avoir un contenu, mais où le sujet est quelque chose que l'artiste peut avoir ou non à l'esprit quand il travaille¹¹.) Cela voulait dire mettre un accent nouveau et plus fort sur la forme, et impliquait aussi d'affirmer que les arts étaient des vocations, des disciplines et des métiers indépendants, totalement autonomes, ayant droit à être respectés pour eux-mêmes, et pas seulement en tant qu'instruments de communication. Ce fut le signal d'une révolte contre la domination de la littérature, qui représentait la forme la plus tyrannique du sujet.

L'avant-garde a pris, et prend encore, des formes diverses, dont l'ordre chronologique n'est pas du tout clair. C'est toutefois en peinture qu'il est le plus repérable : que celle-ci ait été la principale victime de la littérature n'en souligne que plus nettement le problème. (Les forces extérieures à l'art jouent un rôle beaucoup plus important que je ne puis en témoigner ici. Je me dois d'être plutôt schématique et abstrait, puisque mon but est de dégager les grandes lignes, plus que de rassembler les manifestations particulières et d'en rendre compte.)

Dans le deuxième tiers du XIX^e siècle, la peinture a dégénéré du pictural au pittoresque. Tout est fondé sur l'anecdote ou le message. Le tableau en tant qu'image peinte advient dans un espace vague, indéterminé : ce n'est qu'incidemment qu'il occupe une étendue de toile à l'intérieur d'un cadre. Il aurait pu, tout aussi bien, être soufflé dans l'air ou être formé de plasma. Il se veut comme quelque chose qui serait à imaginer plus qu'à être regardé – ou bien alors bas-relief ou statue. Tout contribue à nier le médium, comme si l'artiste avait honte de reconnaître qu'il a vraiment peint son tableau, au lieu de le produire en rêvant.

On ne pouvait venir à bout d'un tel état de choses d'un seul coup. La campagne pour la rédemption de la peinture devait commencer par être une campagne d'usure relativement lente. La peinture du XIX^e siècle a brisé pour la première fois avec la littérature lorsque, en la personne de Courbet le Communard, elle a délaissé l'esprit pour la matière¹². Courbet, le premier vrai peintre d'avant-garde, a essayé de réduire son art aux données sensorielles immédiates en peignant seulement ce que l'œil pouvait voir en tant que machine, sans l'aide de l'esprit. Il a pris pour sujet la vie contemporaine prosaïque. Comme a si souvent pu le faire l'avant-garde, il a voulu détruire l'art bourgeois officiel en le retournant complètement.

En menant quelque chose jusqu'à sa limite, il arrive souvent que vous vous retrouviez à son point de départ¹³. Une nouvelle forme de planéité commence à apparaître dans la peinture de Courbet, avec une attention, nouvelle aussi, portée à chaque centimètre de la toile, en dehors de toute relation aux « centres d'intérêt » (Zola, les Goncourt et des poètes comme Verhaeren correspondaient en littérature à Courbet. Eux aussi « expérimentaient ». Eux aussi essayaient de se débarrasser des idées et de « la littérature » – c'est-à-dire de fonder leur art sur une base plus stable qu'un consensus bourgeois en pleine décomposition). Si l'avant-garde semble peu désireuse de revendiquer le naturalisme, c'est que ce mouvement a rarement atteint l'objectivité qu'il professait : il a succombé aux « idées ».

L'impressionnisme, en allant plus loin que Courbet dans sa recherche d'une objectivité matérielle, s'est détourné de l'expérience sensorielle courante pour rivaliser avec le détachement scientifique, pensant toucher ainsi à l'essence même de la peinture et de l'expérience visuelle¹⁴. Il devenait important de définir quels étaient les éléments fondamentaux de chacun des arts. La peinture impressionniste devient plus un travail sur les vibrations colorées qu'une représentation de la nature. Au même moment, Manet¹⁵, plus proche de Courbet, s'en prenait au sujet sur son propre terrain, l'incluant dans ses tableaux pour l'y détruire séance tenante. Sa provocante indifférence à l'égard de son sujet (déjà souvent frappante en elle-même) et son traitement de la couleur en aplat étaient aussi révolutionnaires que la technique des impressionnistes proprement dite. Comme pour eux, les problèmes de la peinture se posaient pour lui avant tout en termes de médium, et il attirait l'attention du spectateur sur ce point.

IV

La seconde forme prise par l'avant-garde est concomitante de la première. Elle est facile à reconnaître, mais ses raisons sont difficiles à analyser. Les tendances divergent, les desseins croisés se rejoignent. Mais l'unité se fait lorsque, finalement, les desseins croisés se rencontrent vraiment. Tous les arts font un même effort pour développer les capacités expressives de leur médium, non afin d'exprimer des idées et des notions, mais pour rendre avec une plus grande immédiateté les sensations, les éléments irréductibles de l'expérience. Dans cette direction, on croirait que l'avant-garde, tout à sa volonté d'échapper à la « littérature », a pris le parti de redoubler la confusion qui régnait entre les arts, en leur faisant imiter chacun des autres arts sauf la littérature^{1, 16}. (Entre-temps, le terme infamant de littérature en était venu à recouvrir tout ce que l'avant-garde rejetait dans la culture bourgeoise officielle.) Chacun des arts faisait une démonstration de son pouvoir en s'appropriant les effets d'un art parent, ou en le prenant pour sujet. Puisqu'il ne restait plus que

¹ C'est de cette confusion-là entre les arts que Babbitt a rendu le romantisme responsable (Irving Babbitt, *The New Laocoon: An Essay on the Confusion of the Arts*, 1910).

l'art comme valeur, quel meilleur sujet pour chacun des arts que les modalités et les effets d'un autre ? La peinture impressionniste, avec ses gradations et ses effusions cadencées de couleur, avec ses humeurs et ses atmosphères, obtenait des effets que les impressionnistes eux-mêmes qualifiaient de musique romantique. La peinture était pourtant le médium le moins affecté par cette nouvelle confusion, dont la poésie et la musique étaient les principales victimes. Devant elle aussi échapper à la « littérature », la poésie imitait les effets de la peinture et de la sculpture (voir Gautier, les parnassiens et plus tard les imagistes) et, bien sûr, ceux de la musique (Poe avait restreint le champ de la « vraie » poésie au lyrisme). La musique, fuyant le sentimentalisme abyssal et indiscipliné des romantiques, s'efforçait de décrire et de raconter (c'est la musique descriptive). Qu'à ce stade la musique imite la littérature pourrait sembler infirmer ma thèse. Mais lorsqu'elle entreprend de représenter, la musique imite la peinture tout autant que la poésie. Et puis, à mon sens, la musique descriptive était pour Debussy prétexte à recherche plutôt que fin en soi. Tout comme les impressionnistes tentaient d'atteindre la structure sous la couleur, Debussy tentait d'atteindre « le son derrière la note ».

En dehors de ce qui se passait à l'intérieur de la musique, celle-ci, en tant qu'art, prenait à ce moment une place très importante relativement aux autres arts. Du fait de sa nature « absolue », de sa distance par rapport à l'imitation, de son absorption presque totale dans la qualité physique de son médium, et du fait aussi de ses capacités de suggestion, la musique en était venue à remplacer la poésie comme parangon des arts. C'était elle que les autres arts d'avant-garde enviaient le plus et dont ils s'efforçaient le plus d'imiter les effets. Ainsi la musique était-elle la cause principale de cette nouvelle confusion entre les arts. Elle attirait l'avant-garde par son pouvoir de suggestion, mais aussi, comme je l'ai dit, par sa nature d'art de la sensation immédiate. Quand Verlaine disait « De la musique avant toute chose¹⁷ », il ne demandait pas seulement à la poésie d'être plus suggestive (après tout, l'art de la suggestion était un idéal poétique transmis à la musique), mais aussi de susciter chez le lecteur ou l'auditeur des sensations plus immédiates et plus fortes.

C'est seulement lorsque l'intérêt que l'avant-garde portait à la musique l'a conduite à considérer celle-ci plus comme une *méthode* artistique que comme un certain type d'effet, que cette même avant-garde a trouvé ce qu'elle cherchait. On découvrit à ce moment que l'intérêt de la musique résidait dans son caractère d'art « abstrait », d'art de la « forme pure ». Il en était ainsi parce qu'elle était incapable, objectivement, de communiquer autre chose qu'une sensation, et parce que cette sensation ne pouvait se concevoir que selon les données du sens par lequel elle accédait à la conscience. On peut décrire une peinture imitative en termes d'identités non-visuelles, mais il n'en va pas de même pour un morceau de musique – qu'il cherche ou non à imiter. En musique, on trouve essentiellement des effets de forme pure ; ceux de la peinture et de la poésie sont trop souvent fortuits par rapport à la nature formelle de ces arts. À condition d'accepter l'exemple de la musique et de définir tous les autres arts uniquement selon les termes du sens

ou de la faculté qui permet de percevoir leur effet propre, et à condition d'éliminer de chacun des arts tout ce qui peut être intelligible selon les termes d'un autre sens ou d'une autre faculté, les arts autres que la musique pourraient atteindre la « pureté » et l'autonomie qu'ils souhaitaient – et ce même s'ils étaient des arts d'avant-garde¹⁸. Il fallait donc mettre l'accent sur l'aspect physique, sensoriel. L'influence corruptrice de la littérature se fait sentir seulement lorsqu'on néglige les sens. La confusion qui a régné dernièrement entre les arts provenait de l'idée erronée que la musique était le seul art immédiatement sensuel. Mais les autres arts peuvent aussi être sensuels s'ils consentent à regarder du côté de la musique, non pour en singer les effets mais pour emprunter les principes d'un art « pur », d'un art qui est abstrait parce qu'il n'est presque rien d'autre que sensuel^{11, 19}.

V

Se laissant guider, consciemment ou inconsciemment, par une notion de pureté issue de la musique, les arts d'avant-garde sont parvenus, au cours de ces cinquante dernières années, à une pureté et à une délimitation radicale de leurs champs d'activité dont il n'est pas d'exemple dans l'histoire de la culture. Les arts sont à présent en sécurité, chacun à l'intérieur de ses limites « légitimes », et le libre échange a cédé la place à l'autarcie. La pureté en art consiste à accepter, à choisir d'accepter, les limites qu'impose le médium d'un art spécifique. Pour prouver que leur concept de pureté est bien plus qu'une simple question de goût, les peintres en appellent à l'art oriental, à l'art primitif, à celui des enfants comme autant de preuves du caractère universel, naturel et objectif de leur idéal de pureté. Compositeurs et poètes peuvent se référer, bien qu'à un moindre degré, aux mêmes précédents afin de justifier leurs efforts pour atteindre la pureté. On trouve de la dissonance dans la musique primitive et dans la musique non occidentale ; on trouve de l'« inintelligible » dans la poésie populaire traditionnelle. C'est dans les arts plastiques que le problème se pose, bien sûr, avec le plus d'acuité, dans la mesure où, ayant une fonction non décorative, ils ont toujours été associés très étroitement à l'imitation. Et c'est chez eux que l'idéal de pureté et d'abstraction a rencontré la plus grande résistance.

On a donc forcé les arts à se retrancher au sein de leurs médiums, où ils ont été isolés, concentrés et définis. C'est par son médium que chaque art est unique et rigoureusement lui-même. Pour rendre à un art son identité, il faut mettre l'accent sur l'opacité de son médium. Dans les arts visuels, il se trouve que le médium est physique : peinture comme sculpture pures chercheront surtout à toucher le spectateur physiquement. Pour la poésie – qui, comme je l'ai dit, a dû elle aussi se libérer de « la littérature » ou du sujet pour échapper à la société –, on décide que

¹¹ Les réflexions sur la musique exprimées par Walter Pater dans *The School of Giorgione* traduisent, mieux que toute œuvre d'art, cette idée d'un passage du musical à l'abstrait.

le médium est avant tout psychologique et sub- ou supra logique : le poème fera appel à toute la conscience du lecteur, et pas seulement à son intelligence.

Il serait bon de s'attacher un instant à la poésie « pure », avant de passer à la peinture. La théorie de la poésie comme incantation, hypnose ou drogue – comme agent psychologique, par conséquent – date d'Edgar Poe et même de Coleridge ou de Burke, avec leurs efforts pour situer le plaisir de la poésie dans la « fantaisie » ou l'« imagination ». Mais c'est Mallarmé qui, le premier, fonda sur cette théorie une pratique cohérente de la poésie. Il décida que le son n'est qu'un auxiliaire en poésie, et non son médium. Au demeurant la poésie, aujourd'hui, est le plus souvent lue en silence, non à haute voix : le son des mots ne sert plus à véhiculer le sens, mais en fait partie. Pour libérer la poésie du sujet et donner libre cours à son authentique pouvoir affectif, il faut libérer les mots de la logique. C'est dans la capacité d'association et de connotation du mot que l'on peut isoler son médium. La poésie n'est plus dans la relation entre les mots en tant que sens, mais en tant qu'entités composées de son, d'histoire et de possibilités de sens. La logique de la grammaire ne subsiste qu'en tant qu'elle est nécessaire pour faire bouger ces entités – car les mots séparés sont statiques lorsqu'on les lit en silence, et non à haute voix. Il y a des tentatives pour éliminer la forme métrique et la rime, considérées comme trop déterminées, trop topiques et trop liées à des moments, à des lieux et à des conventions sociales spécifiques pour ressortir à l'essence de la poésie. On expérimente aussi la prose poétique. Mais, comme en musique, il est apparu qu'une structure formelle était indispensable et faisait partie intégrante du médium de la poésie, en tant qu'un des aspects de sa résistance... Le poème offre encore des possibilités de sens – mais seulement des possibilités. Que l'une d'entre elles advienne trop précisément, et le poème perdra une grande partie de son efficacité, qui est de faire jouer dans la conscience d'innombrables possibilités, en approchant de l'extrême bord du sens, sans jamais y tomber. Le poète n'écrit pas tant pour *exprimer* que pour créer quelque chose qui agit sur la conscience du lecteur pour y susciter une émotion poétique. Le contenu du poème, c'est l'effet produit sur le lecteur, et non ce qu'il communique. L'émotion du lecteur provient du poème en tant qu'objet – prétendument – unique, et non de référents extérieurs au poème. Telle est la poésie pure que les poètes contemporains ambitieux essaient de définir en l'écrivant. C'est un idéal évidemment impossible, mais recherché pourtant par la meilleure poésie de ces cinquante dernières années (sauf exception) – qu'elle soit poésie sur rien ou poésie sur la condition de la société contemporaine.

Dans le cas des arts plastiques, le médium est plus facile à isoler, et l'on peut dire que la peinture et la sculpture d'avant-garde ont atteint une pureté beaucoup plus radicale que la poésie d'avant-garde. Peinture et sculpture savent n'être absolument rien d'autre que ce qu'elles font : comme l'architecture fonctionnelle et comme la machine, elles *ont l'air* de ce qu'elles *font*. Le tableau et la statue s'épuisent dans la sensation visuelle qu'ils produisent. Il n'y a rien à identifier, à relier ou à méditer, mais tout à ressentir. La poésie pure vise à l'infini de

la suggestion, l'art plastique pur à son minimum. Si, comme l'affirme Valéry, le poème est une machine à produire l'émotion poétique²⁰, tableau et statue sont des machines à produire l'émotion de la « vision plastique ». Seules comptent les qualités purement plastiques ou abstraites de l'œuvre d'art. Que l'on mette l'accent sur le médium et les difficultés qu'il présente, et passent immédiatement au premier plan les valeurs spécifiques, purement plastiques, de l'art visuel. Que l'on assujettisse le médium au point de supprimer toute impression de résistance de sa part, et les utilisations accessoires de l'art prennent de l'importance.

L'histoire de la peinture d'avant-garde est celle d'une peinture qui s'est progressivement soumise à la résistance du médium – résistance qui consiste essentiellement en un refus de la surface plane du tableau à laisser « ouvrir » en elle un espace de perspective réaliste. En se soumettant ainsi, la peinture s'est débarrassée, non seulement de l'imitation (et par là-même de « la littérature »), mais aussi de ce corollaire de l'imitation réaliste qu'est la confusion entre peinture et sculpture. (De même dans la sculpture se trouve accentuée la résistance du matériau – pierre, métal, bois, etc. – aux efforts de l'artiste pour lui faire prendre des formes qui ne lui sont pas propres.) La peinture délaisse le clair-obscur et le dessin ombré. Les coups de pinceau prennent une valeur spécifique. À la devise de l'artiste de la Renaissance, *Ars est artem celare*, on substitue *Ars est artem demonstrare*. Des couleurs primaires, des couleurs faciles, « instinctives », remplacent les tons et la tonalité. La ligne, un des éléments les plus abstraits de la peinture puisqu'on ne la trouve jamais dans la nature sous forme d'un contour net, retourne au médium de la peinture à l'huile comme troisième couleur entre deux autres zones de couleur. Sous l'influence du format carré de la toile, les formes tendent à devenir géométriques – et à se simplifier, car la simplification fait aussi partie de l'adaptation instinctive au médium. Plus important que tout, le plan du tableau lui-même perd graduellement de sa profondeur, aplatissant et pressant ensemble les différents plans de la profondeur fictive jusqu'à ce qu'ils ne fassent plus qu'un avec le plan matériel réel, qui est la vraie surface de la toile ; ils s'y retrouvent côte à côte ou emboîtés, ou bien superposés en transparence. Si le peintre veut encore signaler la présence d'objets réels, leurs formes s'aplatissent et s'étalent dans un milieu épais, bidimensionnel. Une tension vibratoire s'installe : les objets luttent pour garder leur volume contre la tendance qu'a le vrai plan du tableau à les réduire à des silhouettes en réaffirmant sa planéité matérielle. Au stade suivant, l'espace réaliste craque et éclate en plans plats, qui se rabattent sur le devant, parallèles à la surface plane. Il arrive que cette avancée vers la surface soit accélérée par la peinture en *trompe-l'œil* d'un fragment de bois ou de tissu, ou par le tracé exact de lettres d'imprimerie, tous placés de manière à détruire l'illusion partielle de profondeur en précipitant les différents plans les uns vers les autres. Ainsi l'artiste souligne-t-il délibérément le caractère illusoire des illusions qu'il prétend créer. Il arrive aussi que ces éléments soient utilisés dans le but de préserver une illusion de profondeur : ils sont placés sur le plan le

plus avancé, pour faire reculer les autres. Mais le résultat est une illusion optique, et non réaliste, qui renforce encore l'impénétrabilité de la surface plane²¹.

La destruction de l'espace pictural réaliste et, avec lui, celle de l'objet, a été accomplie au moyen de ce travestissement qu'était le cubisme²². Si le peintre cubiste a éliminé la couleur, c'est que, consciemment ou inconsciemment, il parodiait, aux fins de les détruire, ces méthodes académiques pour rendre le volume et la profondeur que sont le dessin ombré et la perspective – méthodes qui ont peu à voir, en tant que telles, avec la couleur au sens courant du terme. Les cubistes se sont servis de ces mêmes méthodes pour faire éclater la toile en une multiplicité de plans reculant subtilement, qui semblent se diriger vers des profondeurs infinies pour s'y perdre, tout en insistant pour revenir vers le plan de la toile. Lorsque nous regardons un tableau cubiste de la dernière période, nous assistons à la naissance et à la mort de l'espace pictural tridimensionnel.

En peinture, la planéité primitive de la toile tendue ne cesse de lutter pour l'emporter sur tous les autres éléments. De même, en sculpture, la figure de pierre semble toujours sur le point de retomber dans le monolithe originel; le moulage semble se rétracter et se lisser pour retourner à la matière liquide qui a servi à le fondre, ou bien essaie de se souvenir de la texture et de la plasticité de l'argile dans laquelle il fut d'abord élaboré.

Finalement, la sculpture hésite au bord de l'architecture « pure ». Et la peinture, d'abord ramenée de ses profondeurs fictives, se voit forcée de traverser la surface de la toile, pour émerger de l'autre côté sous forme de papier, tissu, ciment et vrais objets en bois et autres matériaux qui sont empâtés, collés ou cloués à ce qui était au départ le plan transparent du tableau – que le peintre n'ose plus percer, si ce n'est par provocation. Des artistes tels que Jean Arp commencent comme peintres pour finalement échapper à l'enfermement du plan unique en peignant sur bois ou sur plâtre et en utilisant le moulage et la menuiserie pour élever ou abaisser les plans. En d'autres termes, ils passent de la peinture à un bas-relief coloré, et finalement – faisant un immense détour pour retrouver une troisième dimension sans pour autant risquer de retomber dans l'illusionnisme – ils deviennent sculpteurs et créent des objets en ronde-bosse qui donnent libre cours à leur sens du mouvement et de la direction en le dégageant de la géométrie de plus en plus ascétique de la peinture pure²³. (À l'exception d'Arp et d'un ou deux autres, la sculpture de ces peintres reconvertis, issue comme c'est le cas de la discipline de la peinture, n'est pas très sculpturale. Elle utilise la couleur, des formes fragiles et compliquées, et des matériaux très divers. C'est de la construction, de la fabrication.)

À Paris, les Français et les Espagnols ont amené la peinture au point de l'abstraction pure, mais, à quelques exceptions près, ils ont laissé aux Hollandais, aux Allemands, aux Anglais et aux Américains le soin de la réaliser. C'est entre les mains de ces derniers que le purisme abstrait s'est consolidé en devenant une école, un dogme, un credo. En 1939, le centre de la peinture abstraite s'était déplacé à Londres, tandis qu'à Paris la jeune génération de peintres français et espagnols avait réagi contre



la pureté abstraite en retournant à une confusion entre peinture et littérature aussi grande que par le passé²⁴. Mais il ne faut pas confondre ces jeunes surréalistes orthodoxes avec les pseudo- ou faux surréalistes de la génération précédente, tels que Miró, Klee ou Arp – dont l'œuvre, en dépit de son intention déclarée, a en fait participé au processus de déploiement de la peinture abstraite pure et simple²⁵. En fait, un grand nombre sinon la majorité des artistes qui ont joué un rôle important dans l'évolution de la peinture moderne y sont venus dans l'intention d'utiliser la rupture avec l'imitation réaliste pour obtenir une plus grande expressivité. Mais la logique de l'évolution était inexorable et, finalement, leur œuvre n'a constitué qu'une nouvelle étape dans la marche vers l'art abstrait et un appauvrissement accru des moyens expressifs. C'est vrai pour tous les artistes, qu'ils se soient appelés Van Gogh, Picasso ou Klee. Tous les chemins menaient au même endroit.

VI

Je m'aperçois que je n'ai pas offert d'autre explication à l'actuelle supériorité de l'art abstrait qu'une justification historique²⁶. Cet article est devenu une apologie historique de l'art abstrait. Toute discussion sur une autre base demanderait plus d'espace que je n'en dispose et impliquerait d'aborder, selon l'expression de Venturi²⁷, la politique du goût qui est – sur le papier – sans issue. Ma propre expérience de l'art m'a poussé à accepter la plupart des normes de goût qui ont conduit à l'art abstrait, mais je n'affirme pas que ce soient les seules normes valables pour l'éternité. Elles sont simplement pour moi les plus valables en ce moment précis. Je suis certain qu'elles seront remplacées dans l'avenir par d'autres normes, qui seront peut-être moins restrictives qu'il n'est possible aujourd'hui. Et même aujourd'hui, elles n'excluent nullement tous les autres critères possibles. Je suis encore capable d'apprécier un Rembrandt plus pour ses qualités expressives que pour les valeurs abstraites qu'il parvient – avec quelle réussite – à mettre en jeu.

Contentons-nous de dire qu'il n'y a rien dans la nature de l'art abstrait qui le contraigne à être tel. L'impératif est historique, venant de la conjonction d'une époque et d'un moment donné dans une tradition artistique donnée. Une telle conjonction place l'artiste dans un étau dont il ne peut se libérer actuellement qu'en renonçant à ses ambitions et en retournant à un passé usé. C'est là toute la difficulté pour ceux que l'art abstrait ne satisfait pas, pour ceux qui le trouvent trop décoratif ou trop aride et « inhumain », et qui souhaitent un retour à la représentation et à la littérature dans l'art plastique. On ne peut se défaire de l'art abstrait par une dérobade simpliste. Pas plus qu'en le niant. On ne peut s'en défaire qu'en l'assimilant, en se colletant avec lui pour trouver une voie. Où mènera-t-elle ? Je n'en sais rien. Mais le souhait de revenir à l'imitation de la nature en art n'a pas trouvé, me semble-t-il, plus de justification que le désir de certains partisans de l'art abstrait de l'établir dans la durée.

1940

« Pour un Laocoon plus actuel » est le deuxième texte théorique que Greenberg publie dans *Partisan Review*. Bien que cet essai développe les enjeux esthétiques esquissés dans « Avant-garde et kitsch » en 1939, il ne rencontre pas le même succès que ce dernier. Les thèmes programmatiques qui irrigueront par la suite les écrits de Greenberg s'y trouvent pourtant mis en place.

Son titre annonce l'ambition du jeune critique de produire une nouvelle théorie esthétique à partir du débat lancé par Gotthold Ephraim Lessing dans son *Laocoon* en 1766. Cet ouvrage connaît un regain d'intérêt au cours de la première moitié du XX^e siècle, comme en témoignent le livre d'Irving Babbitt *The New Laocoon: An Essay on the Confusion of the Arts* en 1910 ou l'article de Rudolf Arnheim « Neuer Laocoon. Die Verkoppelung der künstlerischen Mittel, untersucht anlässlich des Sprechfilms » de 1938 (repris in *Rudolf Arnheim. Kritiken und Aufsätze zum Film*, H. H. Diederichs (dir.), Munich/Vienne, Fischer Taschenbuch Verlag, 1977, pp. 81-112).

À la fin du XVIII^e siècle, Lessing voulait rompre avec la rhétorique de l'*ut pictura poesis*. Fondée depuis la Renaissance sur l'extrapolation d'un vers de l'*Art poétique* d'Horace, cette tradition considérait la poésie comme une peinture parlante et la peinture comme une poésie muette, en reprenant notamment l'aphorisme attribué à Simonide de Céos (voir Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XV^e-XVIII^e siècles*, trad. M. Brock, Paris, Macula, 1991). Condamnant la poésie descriptive et la peinture allégorique, Lessing cherchait à établir la distinction entre les arts du temps et de l'espace, et pour ce faire à définir leurs objets propres. Greenberg rejette lui aussi le mélange des arts et fonde leur spécificité sur la réciprocité de leur exclusion. Il radicalise cependant la différence entre les arts par une opération critique au sens kantien et pousse le débat à l'extrême en défendant un cloisonnement strict entre les médiums, là où Lessing admettait certains rapprochements. Il révoque ainsi le signifié littéraire et l'illusionnisme qui nuisent à l'autonomie de la peinture, dont il met en avant la planéité. Apportant quelques inflexions à ses positions au cours des années 1950, Greenberg fera le choix de ne pas intégrer cet essai dans *Art et Culture*.

« Towards a Newer Laocoon », *Partisan Review*, juil.-août 1940, repris in *Pollock and After: The Critical Debate*, F. Francina (éd.), Londres, Harper & Row, 1985, et in *CGCEC1*, n° 3.



10. Clifford K. Berryman (1869-1949), *Laocoön*, caricature publiée dans le *Washington Star* du 26 septembre 1938.

Cette caricature dépeint le débat politique sur l'implication des États-Unis dans le conflit européen au moment de la crise des Sudètes. Parodiant le groupe sculptural du Laocoön, elle représente Abraham Lincoln entouré de Herbert Hoover à sa gauche et de Franklin D. Roosevelt à sa droite.

1 Dans les années 1930, les deux appellations « peinture non-objective » et « peinture abstraite » font débat dans le milieu artistique new-yorkais. Grande défenseuse de l'art « non-objectif », la peintre Hilla Rebay (1890-1967) incite Solomon R. Guggenheim à constituer une collection qui devient, en 1939, le noyau du Museum of Non-Objective Painting, dont elle sera la directrice jusqu'en 1952 (le musée est rebaptisé Solomon R. Guggenheim Museum en 1959). Imprégnée par l'approche spirituelle de l'art de Kandinsky et par son attrait pour la théosophie, elle définit l'art « non-objectif » comme un art géométrique exprimant l'essence visuelle de l'équilibre rythmique entre formes, couleurs et dessin. Dogmatique, elle le considère comme étant supérieur aux autres arts et doté d'un pouvoir éducatif et d'une valeur spirituelle capable de transformer la société. Les American Abstract Artists rejettent cette approche transcendante du monde visible, estimant pour leur part que l'art non-figuratif représente et signifie toujours quelque chose (voir Byron Brown et al., « Letters », *Art Front*, vol. III, n° 7, oct. 1937, n. p. Sur Hilla Rebay, voir par exemple H. Rebay, « Definition of Non-Objective Painting », in *Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings*, cat. exp., Charleston, Gibbes Memorial Art Gallery, 1936, pp. 12-13; et *The Museum of Non-Objective Painting: Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, K. Vail (éd.), New York, Guggenheim Museum, 2009).

À la différence de Rebay, Alfred Barr considère qu'une forme géométrique n'est pas moins un objet ou une figure que ne le sont un paysage ou un visage, et préfère aux appellations « non-objectif » ou « non-figuratif », celle d'« abstrait » à défaut de mieux. En effet, le terme anglais « abstract » pouvant être aussi bien adjectif, verbe ou nom désigne l'acte d'extraire ou de soustraire quelque chose. Or, pour Barr, une peinture abstraite est une œuvre concrète qui attire l'attention sur la surface physique immédiate et non pas sur un manque (Alfred H. Barr Jr., *Cubism and Abstract Art*, cat. exp., New York, MoMA, 1936, pp. 11-12).

2 Lorsque Greenberg parle ici de « littérature », il désigne à la fois le sujet d'une œuvre, en faisant notamment référence à ses sources littéraires, et l'idéologie artistique et politique présidant à sa conception, lesquels nuisent à l'autonomie du pictural en tant que tel. Comme Greenberg l'explique dans la partie IV du texte, la « littérature » tend à désigner la culture bourgeoise officielle rejetée par l'avant-garde.

3 Sur la hiérarchie entre les arts, voir *infra*, « La sculpture moderniste, son passé pictural ».

4 Au sens où Lessing donne comme tâche à la peinture de traiter « un seul instant de l'action », in Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie* [1766], F. Teinturier (trad. et éd.), Paris, Klincksieck, 2011, p. 114.

5 G. E. Lessing, *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin, Voss, 1766; trad. fr., *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, op. cit. Les citations suivantes sont tirées de cette dernière édition.

Le texte de Lessing est la première partie de l'ouvrage qu'il préparait; restées à l'état de notes, les deuxième et troisième parties ont été publiées dans la réédition de H. Blummer à Berlin en 1880. Lessing développe sa réflexion à partir d'une analyse critique de la description proposée par Winckelmann en 1755 du *Laocoon*, le groupe sculptural grec daté de 50 av. J.-C., redécouvert en 1506 à Rome et aujourd'hui conservé au Musée Pio-Clementino au Vatican. Considérant la tradition de l'*ut pictura poesis*, dans laquelle Winckelmann s'inscrit, comme une dévalorisation de la position esthétique de la littérature, Lessing cherche à définir et à délimiter les caractéristiques de chaque discipline artistique et suggère que la poésie est supérieure aux arts plastiques. La peinture et la sculpture sont ainsi présentées comme des arts de l'espace soumis au principe de simultanéité. Les corps qu'elles représentent à l'aide d'un langage constitué de signes dits « naturels » (fondés sur la représentation mimétique de la nature) ne peuvent coexister que dans un même espace et un moment unique. La poésie est quant à elle un art du temps qui, suivant un principe de diachronie, représente des actions successives grâce à un langage de signes dits « arbitraires », c'est-à-dire portés par les conventions de la langue.

6 Le poète anglais James Thomson (1700-1748) est aussi l'auteur de pièces de théâtre comme *Agamemnon* (1738) que Lessing commença à traduire en 1750. Il est surtout connu pour son recueil intitulé *The Seasons* (1730) qui exerça une influence considérable sur la poésie descriptive française dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Constituée en genre indépendant à partir du XVII^e siècle, la poésie descriptive prend pour sujet la vie des champs et la nature en général. Si la nature est un thème courant dans la poésie anglaise, Thomson en fait une préoccupation centrale et la présente dans toute sa beauté et sa variété au travers de tableaux concrets et réalistes : la description devient ainsi l'enjeu principal autour duquel se tissent des considérations philosophiques et morales. Pour la condamnation de la poésie descriptive de Thomson, voir G. E. Lessing, « Paralipomènes », IV, in *Laocoon*, op. cit., p. 227.

7 Greenberg reprend ici l'exemple allant avec la citation tirée du chapitre XVIII de *Laocoon*, op. cit., p. 129.

8 Sur la pensée de Greenberg à l'égard du romantisme, voir *infra*, « La peinture surréaliste » et « Une exposition d'Eugène Delacroix ».

9 De la même génération que John Keats et Lord Byron, le poète romantique anglais Percy Bysshe Shelley (1792-1822) se fait connaître pour son poème « Queen Mab » en 1813. Comme en témoigne *Défense de la poésie* en 1821 (trad. F. Lemonde, Paris, Payot-Rivages, 2011), il s'intéresse dans son œuvre à la personnalité et au rôle du poète auquel il attribue une fonction à la fois prophétique et politique, ainsi que la capacité d'entraîner les pulsions révolutionnaires de la société.

10 Le philosophe et théoricien politique Bernard Bosanquet (1848-1923) est l'un des principaux représentants de l'idéalisme absolu en Angleterre.

11 En 1939, dans « Avant-garde et kitsch », Greenberg présente le « sujet » (*subject matter*) et le « contenu » (*content*) comme deux notions équivalentes, dont le sens est principalement littéraire et narratif. En 1940, dans « Pour un Laocoon plus actuel », Greenberg les dissocie : le sujet correspond à une intention délibérée de l'artiste – les moyens de l'art étant le seul sujet acceptable pour une œuvre d'avant-garde. Il précise en 1944 dans « Exposition d'Eugène Delacroix » que le sujet est un prétexte local tandis que le médium a une fonction de généralisation. Quant au contenu, Greenberg reste vague ; il faut attendre la fin des années 1960 pour qu'il revienne sur cette notion et la définisse comme la qualité indicible d'une œuvre, évaluée par l'exercice du jugement esthétique (voir « Complaints of an Art Critic », *Artforum*, oct. 1967, repris in CGCEC4, n° 55 ; « Necessity of Formalism », *New Literary History*, vol. III, 1971, repris in CGLW, pp. 45-46 ; voir Thierry de Duve, « Clement Lessing », 1979, in *Essais datés 1, 1974-1986*, Paris, La Différence, 1987, pp. 93-99).

12 Dans ses écrits, Greenberg présente régulièrement Courbet comme l'initiateur de la peinture moderne occidentale et de son penchant pour la matérialité, le positivisme, la planéité et la sensation immédiate. Voir par exemple *infra*, « L'art abstrait », « L'école de Paris : 1946 », et « Abstraction, figuration et ainsi de suite » ; « Review of an Exhibition of Gustave Courbet », *The Nation*, 8 janv. 1949, repris in CGCEC2, n° 104.

13 Sur le mouvement de conversion dialectique de la pensée de Greenberg, voir *supra*, Introduction, pp. 44-45.

14 Greenberg développe cet aspect de l'impressionnisme dans « L'art abstrait » (*infra*, p. 110) et « La crise du tableau de chevalet » (*infra*, p. 393). Sur l'impressionnisme et l'évolution des positions de Greenberg à l'égard du mouvement, voir *infra*, « Le Monet de la dernière période ».

15 Pour Greenberg, si le travail de Courbet traduit une nouvelle attention portée par la peinture moderne à la matérialité, celui de Manet lui ouvre la voie de l'affirmation de la planéité. Voir par exemple

« Review of an Exhibition of Claude Monet », *The Nation*, 5 mai 1945, repris in CGCEC2, n° 11 ; *infra*, « La crise du tableau de chevalet » et « Cézanne » ; « Manet in Philadelphia », *Artforum*, janv. 1967, repris in CGCEC4, n° 50.

16 L'américain Irving Babbitt (1865-1933) est l'un des fondateurs du courant de critique littéraire appelé le New Humanism, qui prêche un retour aux valeurs de l'antiquité classique, à la discipline et à la spiritualité pour racheter les excès de la société moderne. Ce courant a un impact important sur la pensée conservatrice américaine entre les années 1910 et 1930. Babbitt influence notamment T. S. Eliot lorsque celui-ci est son étudiant à Harvard. Emblématique de son rejet du romantisme, son ouvrage, *The New Laocoon: an Essay on the Confusion of the Arts* (Boston/New York, Houghton Mifflin Company, 1910), constitue l'une des premières tentatives de redéfinir le débat posé par Lessing dans le cadre des expériences artistiques radicales menées au début du XX^e siècle. Sceptique à l'égard de l'intérêt des artistes de son époque pour la synesthésie, Babbitt préfère un art aux contours clairs et condamne la trop grande liberté d'un Hugo ou d'un Wagner. Voir J. D. Hoeveler Jr., *The New Humanism: A Critique of Modern America, 1900-1940*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1977.

17 Paul Verlaine, « Art poétique », in *Œuvres poétiques complètes*, Y.-G. Le Dantec & J. Borel (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 326.

18 Greenberg justifie par l'histoire politique et sociale un art qui, à l'inverse, rejette toute réalité sociale en développant un processus d'épuration du médium. Aux sources de cette réflexion, on peut compter l'enseignement que Greenberg reçut de Hans Hofmann, ainsi que la lecture assidue des textes de T. S. Eliot. Ce dernier estimait en effet que « [...] le poète a, non pas une « personnalité » à exprimer, mais un médium, qui n'est qu'un médium [...] » (T. S. Eliot, « La tradition et le talent individuel » [1919], in *Essais choisis*, trad. H. Fluchère, Paris, Seuil, 1950, p. 34). Sur le purisme de Greenberg et ses influences, voir *supra*, Introduction, pp. 27 sq.

19 Essayiste, critique littéraire et historien de l'art, le Britannique Walter Pater (1839-1894) est notamment connu pour son idée d'une « aspiration de tous les arts vers la musique » (« L'école de Giorgione » [1877], in *Essais sur l'art et la Renaissance*, trad. A. Henry, Paris, Klincksieck, 1985, p. 119). Dans cet article consacré à l'influence de la peinture de Giorgione sur celle de Titien, Pater propose de considérer la qualité de l'air des paysages représentés comme un médium acoustique. Il reprend pour ce faire la théorie allemande de l'*Anders-Streben* qui veut que si les arts sont distincts, des états transitionnels

existent entre eux. Plus encore, il estime que tous les arts cherchent à confondre forme et matière, ce que seule la musique peut faire; elle se trouve ainsi érigée en médium de prédilection pour tous les autres arts.

20 Paul Valéry, « Théorie poétique et esthétique », in *Œuvres*, t. I, J. Hytier (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 1337.

21 On peut rapprocher ce passage sur la planéité de la conception du modernisme que Hans Hofmann proposait dans son enseignement et qu'il avait élaborée au fil de ses rencontres à Paris avec les principales figures du cubisme et du fauvisme, avant de partir vivre à New York en 1931. Le cycle de conférences que Greenberg suivit en 1938-1939 se concentrait plus particulièrement sur la dynamique du plan de l'image, présentée en opposition à la perspective. Si la planéité et le rôle du médium devinrent des enjeux centraux dans la pensée greenbergienne, Hofmann les abordait cependant différemment : son propos sur la surface s'articulait à une réflexion sur l'espace et la profondeur, avec ce qu'il appelait le « push and pull » (une poussée-traction qui produit un jeu de forces) : « Il peut y avoir de la planéité qui est insignifiante et il peut y avoir de la planéité qui constitue la plus grande expérience de vie – depuis la profondeur infinie jusqu'à la surface – et qui restaure finalement la bidimensionalité. C'est ce que signifie la création plastique. Sinon il s'agit de décoration » (transcription de Lenita Manry, « Hans Hofmann Lectures, Winter 1938-1939 », conférence 1, p. 5, Lenita Manry Papers, microfilm 151, Archives of American Art, Smithsonian Institution). À l'inverse, Greenberg défendait un rejet complet de toute forme d'illusion de profondeur au cours des années 1940.

Greenberg nuancera l'idée d'une planéité absolue de la toile au cours des années 1950. Il écrira dans « La peinture moderniste » que « le moindre signe inscrit sur une surface plane en détruit la virtualité et les figures géométriques de Mondrian suggèrent une sorte d'illusion appartenant à une troisième dimension » (« La peinture moderniste », trad. A. Baudouin, in *Art en théorie 1900-1990. Une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*, A. Bertrand & A. Michel (dir.), Paris, Hazan, 1997, p. 835).

22 Sur l'évolution de la pensée de Greenberg à propos du cubisme, voir *infra*, « Le collage ».

23 Au cours des années 1950, Greenberg révisera sa conception non-optique de la sculpture libérée de l'ordre pictural. Voir par exemple *infra*, « La nouvelle sculpture ».

24 Voir *infra*, « Picasso à soixante-quinze ans » et « Braque ».

25 Voir *infra*, « La peinture surréaliste ».

26 Greenberg envisage l'art abstrait comme le résultat d'un déterminisme historique dès 1939 dans

« Avant-garde et kitsch », mais l'affirme ici plus clairement. En 1941, sa position se durcit : il considère alors que « le destin de la tradition de l'art » dépend du développement de l'abstraction (« Review on Exhibitions of Joan Miró, Fernand Léger, and Wassily Kandinsky », *The Nation*, 19 avr. 1941, repris in *CGCEC*₁, n° 8, p. 62). En 1954, dans « Abstraction, figuration et ainsi de suite », il répète ce jugement en l'appuyant sur le seul exercice de « son expérience », argument qu'il accentue finalement en supprimant dans ses remaniements l'idée que la peinture et la sculpture exprimeraient les valeurs de l'époque.

27 Voir Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, New York, E. P. Dutton, 1936, p. 315. Sur Venturi, voir *infra*, « Comment regarder un tableau... ».