

Clement Greenberg (1909-1994), « Modernist Painting », in *Art & Literature*, 4 (Spring 1965), pp. 193-201

Traduction: Harrison [C.] & Wood [P.], *Art en théorie 1900-1990*, Paris : Hazan, 1997, pp. 831-837

L'esprit moderne ne touche pas que les arts plastiques et la littérature, il empreint presque tout l'ensemble de ce qui vit réellement dans notre culture. Et ce phénomène est une nouveauté historique. Si la civilisation occidentale n'est pas la première à s'être arrêtée pour s'interroger sur ses propres fondements, elle est la seule à avoir poussé la démarche aussi loin. Pour moi, l'esprit moderne se définit par l'intensification, l'exacerbation presque, de cette tendance à l'autocritique dont Kant est à l'origine. Ce philosophe ayant été le premier à critiquer la méthode critique elle-même, je le considère comme le premier moderne.

Selon moi, l'essence de l'esprit moderne se définit par l'utilisation de certaines méthodes propres à une discipline pour critiquer cette discipline elle-même, non pas dans un but subversif mais afin de délimiter exactement son domaine de compétence. Kant utilisait la logique pour définir les limites de la logique qui, une fois dépouillée d'une grande partie de ses anciens droits et fonctions, acquit ainsi une maîtrise beaucoup plus sûre du domaine qui lui revenait véritablement.

Issue du criticisme du siècle des Lumières, la critique contemporaine en diffère pourtant. Tandis qu'au XVIIIème siècle, la raison critiquait de l'extérieur, selon le sens généralement reconnu du terme de critique, l'esprit moderne le fait de l'intérieur, en se servant des méthodes du domaine critiqué. Si, en toute logique, ce nouveau procédé est d'abord apparu en philosophie, activité critique par définition, au cours du XIXème siècle il s'est étendu à de nombreuses autres sphères. Il était en effet devenu indispensable de justifier plus profondément chaque champ d'activités sociales et devant cette nouvelle exigence, on a appliqué la méthode critique de Kant à des matières extérieures à la philosophie.

Nous connaissons le sort d'une activité comme la religion, qui n'a pu utiliser la critique kantienne pour justifier sa raison d'être. Dans un premier temps, l'art semble s'être trouvé dans une impasse similaire. La raison lui ayant refusé tout rôle digne d'être pris au sérieux, il a failli être relégué, comme la religion, au rang d'activité thérapeutique. Il n'a pu se tirer de cette situation qu'en démontrant que le genre d'expérience qu'il proposait avait une valeur intrinsèque, qu'on ne retrouvait dans aucune autre sorte d'activité.

Chaque art a dû faire cette démarche pour son propre compte, c'est-à-dire découvrir et faire comprendre l'unicité et la singularité non seulement de l'art en général, mais de son médium propre. Autrement dit, il a dû déterminer, selon une méthode qui lui était particulière, les caractéristiques exclusivement propres à sa discipline. Ce faisant évidemment, il a rétréci sa sphère de compétence, mais avec la contre-partie d'une maîtrise accrue et plus sûre dans son champ particulier d'activité.

Il est très vite apparu que définir l'unicité du domaine de compétence d'une discipline artistique, c'était définir les limites de son médium. La critique a donc eu pour tâche de retirer à chaque discipline tout procédé pouvant être emprunté à, ou par, d'autres activités artistiques. Chacune d'elles s'en est trouvée « purifiée » et cette « pureté » garantissait tant ses normes de qualité que les limites de son indépendance. Par « pureté », il faut entendre autodéfinition, et cette entreprise d'autocritique a fini par se confondre avec celle d'une autodéfinition vigoureuse-ment affirmée.

L'art figuratif, ou représentatif, dissimulait le médium, utilisait l'art pour cacher l'art. L'artiste moderne l'a utilisé pour attirer l'attention sur lui. Les maîtres anciens traitaient les limites du médium de la peinture - la surface plane, la forme du support, les 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 à prendre ouvertement en compte. Manet est le premier peintre moderne par sa franchise à laisser apparaître la surface qui supporte ses tableaux. Après lui, les impressionnistes ont renoncé aux sous-couches et au glacis pour sans cesse rappeler que les couleurs utilisées viennent de pots et de tubes de peinture réelle. Cézanne a sacrifié la ressemblance, ou l'exactitude, à une meilleure intégration du dessin ou du motif dans la forme rectangulaire de la toile.

Mais le pivot de cette autocritique ou autodéfinition de la peinture moderne, c'est la mise en évidence de l'inéluctable surface plane du support. Elle seule constitue l'élément singulier de la peinture. La forme du support est une condition limitative, ou une norme, commune avec le théâtre. La couleur, une norme, ou un moyen, communs avec la sculpture et le théâtre. La surface plane à deux dimensions est la seule condition que la peinture ne partage avec aucun autre art et les peintres contemporains se sont orientés vers cette surface plane à l'exclusion de tout autre chose.

Les maîtres anciens avaient pressenti la nécessité de préserver ce qu'on appelait l'intégrité du plan du tableau: c'est-à-dire de signifier la permanence de la surface plane sous l'illusion la plus trompeuse d'un espace à trois dimensions. La contradiction qui en résultait - la tension dialectique, pour utiliser un mot à la mode mais fort pratique ici - était essentielle au succès de leur œuvre, comme elle l'est d'ailleurs pour tous les peintres. Nos contemporains n'ont ni évité ni résolu cette contradiction, ils en ont plutôt inversé les termes. Ils attirent l'attention sur la surface plane de leurs tableaux avant de montrer ce qu'elle contient, et non pas après. Alors qu'on avait tendance à voir ce qui est dans un maître ancien avant de regarder sa peinture, aujourd'hui on envisage d'abord un tableau comme un tableau. Ceci est évidemment la meilleure façon de regarder toute peinture, ancienne ou moderne, mais l'art moderne impose cette priorité comme la seule façon valable, et c'est une victoire de l'esprit critique.

Si, ces derniers temps, la peinture moderne a abandonné la représentation d'objets reconnaissables, ce n'est pas par principe. Ce qu'elle a abandonné par principe, c'est la représentation de l'espace que les objets reconnaissables à trois dimensions peu-vent occuper. Contrairement à l'opinion d'artistes comme Kandinsky ou Mondrian, l'art abstrait, ou non figuratif, ne s'est pas encore imposé en lui-même comme une étape intégralement nécessaire de la critique de la peinture. Ce n'est pas la représentation, ou l'illustration, en tant que telle qui affaiblit la singularité de la peinture, mais les

associations que suscitent les objets représentés. Toute entité reconnaissable (le tableau y compris) existe dans un espace à trois dimensions et aussi imperceptiblement évoquée soit-elle, elle suffit à suggérer des associations avec cet espace: le plus petit fragment de silhouette humaine, le moindre trait évocateur d'une tasse à thé aliènent l'espace pictural de la surface à deux dimensions. Or celle-ci est la garantie de l'indépendance de la peinture en tant qu'art. L'espace à trois dimensions est celui de la sculpture et, pour renforcer son autonomie, la peinture a dû renoncer à tout ce qu'elle avait en commun avec elle. C'est pour parvenir à ce but, et non pas -je le répète -pour exclure le représentable ou le « littéraire », que la peinture est devenue abstraite.

En même temps et malgré toutes les apparences du contraire, cette résistance même à ce qui évoque la sculpture inscrit la peinture moderne dans la tradition: elle est en effet fort ancienne. Dans son aspiration à l'illusion réaliste, la peinture occidentale doit beaucoup à la sculpture, dont, à ses débuts, elle a appris comment créer une illusion de relief par le modelé, l'ombre et la lumière et, plus encore, comment utiliser cette illusion pour accentuer celle de profondeur de l'espace. Pourtant certaines des œuvres les plus marquantes de la peinture occidentale de ces quatre derniers siècles résultent d'un effort d'élimination et d'effacement des effets de sculpture. Commencé à Venise au XVI<sup>e</sup> siècle et poursuivi en Espagne, en Belgique et aux Pays-Bas au XVIII<sup>e</sup> siècle, cet effort fut d'abord entrepris au nom de la couleur. Si, au XVIII<sup>e</sup> siècle, David a cherché à faire revivre la peinture sculpturale, c'était en partie pour lutter contre l'aplatissement décoratif que semblait alors induire l'importance accordée à la couleur. Néanmoins, la force de ses meilleurs tableaux (des portraits, essentiellement) repose autant sur la couleur que sur autre chose. Et son élève Ingres, tout en réduisant encore davantage le rôle de celle-ci, a réalisé des tableaux qui comptent parmi les plus plats, les moins sculpturaux jamais exécutés en Occident depuis le XIV<sup>e</sup> siècle. Ainsi donc, vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les grandes ambitions de la peinture convergeaient toutes (sous leurs différences) vers l'anti-sculpture.

Poursuivant dans cette voie, l'art moderne a rendu cet objectif plus conscient. Avec Manet et les impressionnistes, l'évolution a cessé de se définir en termes d'opposition entre couleur et dessin pour se concentrer sur l'expérience purement optique, modifiée ou revue par des associations tactiles. C'est au nom de l'optique pure prise dans son sens le plus littéral, et non en celui de la couleur, que les impressionnistes ont décidé de renoncer au modelé par l'ombre et la lumière et à tout ce qui semble évoquer la sculpture. Et de la même façon que David s'est opposé à Fragonard à ce sujet, Cézanne et après lui les cubistes se sont opposés à l'impressionnisme. Mais une fois de plus, exactement comme la réaction de David et d'Ingres avait culminé dans une sorte de peinture encore moins sculpturale qu'auparavant, la contre-révolution cubiste a mené à une peinture plus plate que celle jamais encore produite en Occident depuis Cimabue - si plate en fait qu'elle pouvait à peine contenir des images reconnaissables.

Entretiens, même si le phénomène était moins sensible, les autres fondements de l'art de la peinture subissaient un examen tout aussi approfondi. L'espace me manque ici pour décrire comment a été négligé, repris puis encore une fois rejeté, le principe de la forme ou du cadre entourant le tableau, comment il a été isolé puis réduit une fois de plus par des générations successives de peintres modernes; ou comment les règles du fini, de la texture de la peinture, de la valeur des contrastes de couleurs ont été maintes

fois remises en question. Les expériences dans ce domaine ont entraîné des prises de risques importantes, non seulement au nom d'une nouvelle expression mais dans le but de faire apparaître plus clairement la nature de ces principes. Ceci accompli, leur nécessité a été mise à l'épreuve. L'entreprise, toujours en cours, explique l'extrémisme des simplifications ou des complications si nombreuses dans l'art abstrait récent. Ces excès ne relèvent pas de la licence. Au contraire, plus les règles d'une discipline sont définies avec précision, moins elles tolèrent de libertés (à force d'avoir été trop utilisé, le terme de « libération » ne convient plus pour l'art d'avant-garde ou contemporain). Les règles, ou conventions, essentielles de la peinture en sont aussi ses limites, auxquelles doit obéir une surface donnée pour être considérée comme peinture. Les peintres modernes ont compris qu'on pouvait reculer ces limites très loin sans que le tableau ne cesse d'être un tableau et ne devienne un simple objet arbitraire. Mais il a aussi observé que plus on les repousse, plus il faut les définir avec exactitude. On pourrait penser que les carrés de couleurs et les traits noirs se croisant à angles droits de Mondrian ne suffisent pas à constituer un tableau, pour-tant ils évoquent la forme du cadre qui les entoure d'une façon si explicite qu'ils imposent son principe régulateur avec d'autant plus d'autorité. Loin de paraître arbitraires en l'absence d'un modèle pris dans la nature, les toiles de Mondrian nous semblent aujourd'hui, par certains aspects, presque trop ordonnées et trop soumises à la convention. Habitué à cette forme très poussée d'abstraction, le spectateur contemporain réalise que ses tableaux sont, par la couleur et le respect du cadre, plus traditionnels que les derniers tableaux de Monet.

Je pense que le lecteur aura compris que mon analyse est parfois un peu simpliste. Cette surface plane vers laquelle tend l'art moderne ne sera jamais une surface complètement plane. Si la sensibilité accrue au plan du tableau interdit désormais l'illusion de profondeur, ou le trompe-l'œil, elle permet et doit permettre l'illusion optique. 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. Mais ce n'est que maintenant qu'apparaît cette dimension strictement picturale, strictement optique. Là où les maîtres anciens créaient l'illusion d'un espace où on pouvait s'imaginer en train de marcher, les peintres modernes en créent un dans lequel on ne peut que regarder et voyager du seul regard.

Les néo-impresionnistes ne faisaient donc pas vraiment fausse route en flirtant avec la science. Plus que dans la philosophie, la critique kantienne trouve son expression parfaite dans les sciences. Appliquée au domaine de l'art, elle a plus que jamais rapproché l'esprit de ce dernier de la méthode scientifique - plus encore qu'au début de la Renaissance. Que l'art visuel se confine exclusivement aux données visuelles en excluant toute référence à d'autres ordres d'expérience est une démarche de nature scientifique: celle-ci exige qu'une situation soit résolue en des termes exactement identiques à ceux dans lesquels elle est posée - un problème de physiologie ne se résoudra qu'en termes de physiologie, et non pas dans ceux de psychologie. Pour être résolue en termes de psychologie, la question devra être posée, ou transposée, dans les termes de cette science. De même, la peinture moderne exige qu'on traduise un thème littéraire exclusivement par des moyens optiques et bidimensionnels; ce n'est qu'ensuite qu'on pourra en faire un sujet de peinture - c'est-à-dire lorsque son expression sera entièrement dépouillée de son caractère littéraire. Mais une telle démarche ne garantit pas un résultat esthétique, même si dans les faits, les meilleures œuvres de ces soixante-

dix ou quatre-vingts années sacrifient de plus en plus à cette exigence. Aujourd'hui comme hier, la seule nécessité en art est l'exigence esthétique, qui ne se révèle que dans l'œuvre, non dans les moyens ou les méthodes. Du point de vue artistique, ce rapprochement avec la science n'est qu'un accident de parcours, et ni l'art ni la science ne donne ou n'assure à l'autre plus qu'ils ne le faisaient autrefois. Par contre, leur convergence révèle leur appartenance au même mouvement historique et culturel.

Soulignons aussi que la critique moderne n'a jamais été appliquée que de façon spontanée et subliminale. Elle est toujours restée d'ordre pratique et n'a jamais pris un tour théorique. On a fait beaucoup de bruit autour des théories modernes, pour-tant peu nombreuses en comparaison de celles de la Renaissance ou de l'art académique. À quelques exceptions peu significatives près, les maîtres de l'art contemporain ne se sont pas montrés plus enclins à fixer leur idées sur l'art que Corot par exemple. Certaines tendances ou accentuations, certains refus ou replis ne semblent nécessaires que parce qu'ils permettent d'atteindre plus de force et de pouvoir d'expression. L'objectif immédiat de l'art moderne reste avant tout individuel comme, évidemment, la vérité et le succès d'une œuvre. Si une œuvre moderne est réellement une œuvre d'art, c'est qu'il ne s'agit pas d'une démonstration. Il a fallu de longues décennies de réussites individuelles pour qu'apparaisse ce mouvement critique dans l'art contemporain. Aucun artiste n'en a été ou n'en est réellement conscient. C'est dans cette mesure - de loin la plus importante - que la peinture contemporaine existe de la même façon que celle des siècles passés.

J'insiste encore sur ce fait que la peinture moderne n'a jamais voulu briser la tradition. Elle l'a peut-être dévoyée pour la décortiquer mais en restant dans son cadre. Elle s'est forgée à partir du passé sans jamais rompre véritablement avec lui et quelle que soit la forme qu'elle prendra, elle s'inscrira toujours dans l'évolution de la tradition artistique. Depuis que l'on réalise des tableaux, on le fait dans le respect de toutes les règles que j'ai énumérées. Le peintre ou le graveur de l'âge paléolithique pouvaient négliger la contrainte du cadre et traiter la surface à la fois d'une façon littéraire et sculpturale, parce qu'ils créaient des images plutôt que des tableaux et travaillaient sur un support dont ils pouvaient ignorer les limites parce que la nature (sauf lorsqu'il s'agissait d'un os ou d'une corne) ne le leur fournissait pas sous une forme aménageable. Mais l'exécution d'un tableau, contrairement à celle d'images, implique un choix délibéré et impose des limites. C'est sur ce choix délibéré que s'interroge la peinture moderne, qui déclare que les règles qui conditionnent l'art devraient se confondre avec celles qui conditionnent l'humain.

L'art moderne, je le répète, ne propose pas de démonstrations théoriques. Je dirais au contraire qu'il convertît toutes les possibilités théoriques en tentatives empiriques et que c'est par la pratique qu'il lui arrive de mettre à l'épreuve la validité réelle et concrète des théories sur l'art. Il n'est subversif que par cet aspect. La vanité de si nombreux facteurs jusqu'ici estimés essentiels à la réalisation et à l'expérience artistiques n'est apparue que parce que les artistes contemporains se sont passés d'eux sans renoncer à vivre entièrement l'expérience artistique. Que cette « démonstration » n'ait pas entamé nos anciens jugements de valeur n'en est qu'une justification supplémentaire. La peinture moderne a suscité un renouveau d'intérêt pour des peintres tels qu'Uccello, Piero della Francesca, Greco, Georges de La Tour et même Vermeer et,

sans le créer, a soutenu le regain de curiosité pour Giotto. Elle n'en a pas pour autant dénigré Léonard de Vinci, Raphaël, Titien, Rubens, Rembrandt ou Watteau. Ce qu'elle a mis en évidence, c'est les mauvaises raisons du juste respect de nos aînés pour ces artistes.

Mais, par certains aspects, la situation n'a guère changé. La critique artistique est à la traîne de l'art contemporain comme elle l'a été de ses précurseurs. Très souvent, la littérature sur l'art actuel relève plus du journalisme que de la critique à proprement parler. Quoi de plus journalistique en effet - du fait de l'antique complexe qui semble si répandu aujourd'hui dans la profession - que d'acclamer chaque nouveau mouvement artistique comme le début d'une époque entièrement nouvelle qui marquera une rupture définitive avec les coutumes et conventions du passé ? À chaque fois, on attend une forme d'art si différente des précédentes et si « libérée » des anciennes normes de la pratique et du goût que tout le monde, informé ou non, aura son mot à dire sur le sujet. Et cette espérance est à chaque fois déçue, quand ce dernier mouvement s'inclut à son tour dans la continuelle évolution du goût et de la tradition et quand on réalise enfin qu'artistes et spectateurs doivent toujours affronter les mêmes exigences.

Rien de plus erroné que cette idée de rupture entre l'art authentique de notre époque et le passé. Comme beaucoup d'autres domaines, l'art est continuité. Sans la tradition et sans la profonde nécessité de se soumettre à ses exigences d'excellence, l'art contemporain n'existerait pas.