
Vers un Laocoon plus neuf

Clement Greenberg

Traducteur : l'anglais (États-Unis) par Pascal Krajewski et avec l'aimable autorisation de Sarah Greenberg Morse for the Estate of Clement Greenberg



Éditeur
MSH Paris Nord

Édition électronique

URL : <http://appareil.revues.org/2288>

DOI : 10.4000/appareil.2288

ISSN : 2101-0714

Référence électronique

Clement Greenberg, « Vers un *Laocoon* plus neuf », *Appareil* [En ligne], 17 | 2016, mis en ligne le 12 juillet 2016, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://appareil.revues.org/2288> ; DOI : 10.4000/appareil.2288

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

contrat creative commons

Vers un Laocoon *plus neuf*

Clement Greenberg

Traduction : l'anglais (États-Unis) par Pascal Krajewski et avec l'aimable autorisation de Sarah Greenberg Morse for the Estate of Clement Greenberg

- 1 Le dogmatisme et l'intransigeance des actuels puristes de la peinture « non-objective » ou « abstraite » ne peuvent être révoqués comme de simples symptômes d'une attitude idolâtre envers l'art. Les puristes ont des revendications extravagantes pour l'art, parce que la plupart du temps ils donnent à l'art une valeur que personne d'autre ne lui donne. Pour les mêmes raisons, ils lui en demandent beaucoup plus. Une grande part de ce purisme n'est que la traduction d'une extrême sollicitude, d'une anxiété quant au destin de l'art, d'une inquiétude sur son identité. Nous devons la respecter. Quand le puriste insiste pour exclure, sur le champ et à l'avenir, la « fiction » et le sujet traité des arts plastiques, on ne peut le désapprouver qu'eu égard à son attitude anhistorique. Il est assez facile de montrer que l'art abstrait, comme tout autre phénomène culturel, reflète la société dans laquelle le créateur vit et les particularités caractéristiques de son époque ; et qu'il ne se trouve rien dans l'art lui-même, déconnecté de l'histoire, qui le forcerait à aller dans une direction ou dans une autre. Mais il n'est pas si simple de rejeter l'affirmation du puriste selon laquelle le meilleur de l'art contemporain est abstrait. Ici, le puriste n'a pas besoin d'affermir sa position avec des prétentions métaphysiques. Et quand bien même lui le ferait, ceux d'entre nous qui admettent le mérite de l'art abstrait sans admettre toutes ses revendications se doivent de fournir une explication à sa suprématie actuelle.
- 2 Les discussions concernant la pureté en art, et, ce qui est lié, les tentatives pour établir des différences entre des arts distincts, ne sont pas vaines. Il y a eu, il y a et il y aura quelque chose comme une confusion des arts. Du point de vue de l'artiste plongé dans les problèmes de son médium et indifférent aux efforts des théoriciens pour expliquer parfaitement l'art abstrait, le purisme est la pointe avancée d'une réaction salutaire contre les erreurs que cette confusion entraîna en peinture et en sculpture durant ces dernières décennies.

- I
- 3 Il peut y avoir, je crois, quelque chose comme une forme dominante d'art ; il en fut ainsi de la littérature en Europe autour du XVII^e siècle. (Notons que l'ascendant d'un art particulier ne coïncide pas toujours avec ses meilleures productions. En terme de perfection du résultat, la musique était le meilleur art de cette époque.) Au milieu du XVII^e siècle, les arts picturaux furent abandonnés, un peu partout en Europe, aux mains des cours, où ils finirent par dégénérer en une décoration intérieure assez triviale. La classe sociale la plus créative, la bourgeoisie marchande émergente, influencée peut-être par l'iconoclasme de la Réforme (l'attaque du janséniste Pascal contre la peinture en est le symptôme) et par l'aspect bon marché et mobile d'un nouveau médium matériel (suite à l'invention de l'imprimerie), avait consacré la plus grande part de son énergie créative et conquérante à la littérature.
 - 4 Or, quand un art unique conquiert un rôle dominant, il devient le prototype de tous les arts ; les autres tentent de se départir de leurs caractères propres pour imiter ses effets. À son tour, l'art dominant essaye d'absorber les fonctions des autres arts. Il en résulte une confusion des arts au cours de laquelle les arts subalternes sont pervertis et dénaturés ; il leur faut dénier leur nature propre pour s'efforcer d'atteindre les effets de l'art dominant. Cependant, les arts subalternes ne peuvent être ainsi détournés qu'à la condition d'avoir déjà atteint le degré d'aisance technique suffisant pour prétendre au reniement de leur médium. En d'autres termes, l'artiste doit avoir atteint un contrôle suffisant sur son matériau pour l'abolir, apparemment en faveur de l'illusionnisme. La musique fut sauvée du destin des arts picturaux aux XVII^e et XVIII^e siècles grâce à sa technique relativement rudimentaire et par la jeunesse relative de son développement comme art formel. Outre le fait qu'elle est, de par sa nature, l'art le plus éloigné de l'imitation, ses possibilités n'avaient pas été explorées suffisamment pour lui permettre de lorgner des effets illusionnistes.
 - 5 Mais la peinture et la sculpture, arts de l'illusion par excellence, avaient à l'époque atteint une aisance technique suffisante pour s'autoriser à céder à la tentation d'imiter les effets, non seulement de l'illusion, mais aussi des autres arts. Non seulement la peinture pouvait imiter la sculpture, et inversement, mais toutes deux pouvaient tenter de reproduire les effets de la littérature. Et ce fut vers les effets de la littérature que la peinture des XVII^e et XVIII^e siècles tendit avant tout. La littérature, pour un certain nombre de raisons, tenait le haut du pavé, et les arts plastiques – surtout avec la peinture sur chevalet et la statuaire – tentèrent de gagner leur ticket d'entrée dans son cercle. Bien que cela n'explique pas complètement le déclin de ces arts à cette période, cela semble quand même y avoir contribué. Et il s'agissait bien d'un déclin, si on compare la situation avec ce qui avait eu lieu le siècle précédent en Italie, en Flandres, en Espagne et en Allemagne. Certes, de bons artistes continuaient d'apparaître – inutile de noircir le tableau pour défendre ma thèse – mais aucune bonne école d'art n'apparut, aucun bon disciple. Chaque fois, les circonstances qui entourent l'apparition d'une grande figure d'artiste le font passer pour une exception ; nous le considérons comme un grand artiste « en dépit de ». Il y a une pénurie des petits talents de qualité. Et le niveau même de leur grandeur sombre en comparaison des œuvres passées.
 - 6 En général, la peinture et la sculpture, laissées aux mains de talents secondaires – et c'est là la leçon de l'histoire – ne deviennent rien de plus que des fantômes ou des fantoches de

la littérature. Tout l'accent est déporté du médium vers le sujet représenté. Ce n'est plus même une question d'imitation réaliste, depuis que cette dernière a été prise au pied de la lettre, mais de la capacité de l'artiste à interpréter un sujet pour recréer des effets poétiques et autres.

- 7 Nous sommes nous-mêmes aujourd'hui encore trop proches de la littérature pour juger de son statut d'art dominant. Un contre-exemple pourra éclaircir mon propos. En Chine, à mon avis, la peinture et la sculpture sont devenues, au fil du développement culturel, les arts dominants. Nous voyons que le rôle de la poésie leur est subordonné, et qu'elle doit par conséquent s'astreindre à leurs limites ; le poème se confine au seul instant peint et à une accentuation des détails visuels. Les Chinois exigent même un plaisir visuel pour l'écriture manuscrite dans laquelle le poème a été couché. Et comparée à leurs arts picturaux et décoratifs, la poésie chinoise tardive n'apparaît-elle pas terne et monotone ?
- 8 Dans son *Laocoon*, écrit vers 1760, Lessing reconnaissait la présence d'une confusion des arts à la fois pratique et théorique. Mais il n'en mesurait les effets néfastes que dans le champ de la littérature, et ses opinions sur les arts plastiques ne font qu'illustrer l'incompréhension typique de cette époque. Il attaque les vers descriptifs des poètes tels James Thomson, y voyant une incursion dans le domaine de la peinture de paysages, mais tout ce qu'il trouva à redire de l'incursion de la peinture dans la poésie consista à rejeter les images allégoriques nécessitant une explication et les peintures telles que *l'Enfant prodigue* du Titien, qui ajoutent « deux points nécessairement séparés dans le temps, dans une seule et même image ».

II

- 9 La révolution ou le renouveau romantiques semblèrent d'abord rendre espoir à la peinture, mais au moment où le romantisme quitta la scène, la confusion des arts avait encore empiré. La théorie romantique de l'art soutenait que l'artiste ressent quelque chose et fait passer ce sentiment au public – en délaissant la situation ou la chose qui l'ont provoqué. Pour préserver l'immédiateté de ce sentiment, il était encore plus nécessaire qu'avant, quand l'art était imitation plutôt que communication, de supprimer le rôle du médium. Le médium était un regrettable mal nécessaire, un obstacle physique entre l'artiste et le public qui, dans l'idéal, disparaîtrait complètement pour que l'expérience du spectateur ou du lecteur se confondît avec celle de l'artiste. Malgré l'estime grandissante et bientôt égale pour un autre art du sentiment pur, je veux dire la musique, pareille attitude révèle le triomphe définitif de la poésie. Tout intérêt pour les arts considérés comme métier, artisanat, disciplines – ayant peu ou prou survécu jusqu'au XVIII^e siècle – avait disparu. Les arts en arrivèrent à n'être regardés, à peu de chose près, que comme des puissances de la personnalité. Shelley exprime cela au mieux dans sa *Défense de la poésie*¹, quand il exalte la poésie au-dessus de tous les autres arts, parce que son médium s'approche le plus, Bosanquet l'a montré², du point où il disparaît comme médium même. En pratique, une telle esthétique encouragea cette forme particulière très partagée de malhonnêteté artistique, qui consiste à tenter d'échapper aux problèmes du médium d'un art en se réfugiant dans les effets d'un autre. La peinture est l'art le plus sujet à ce type de dérobade, et la peinture est l'art qui a le plus souffert entre les mains des romantiques.
- 10 Au début, il n'en fut pas ainsi. Résultat du triomphe de la bourgeoisie citadine et de son appropriation de tous les arts, un courant frais d'énergie créative fut insufflé dans tous

les domaines. Si la révolution romantique en peinture fut d'abord et avant tout une révolution dans le sujet traité, abandonnant la littérature frivole et déclamatoire de la peinture du XVIII^e siècle au profit d'un contenu littéraire plus sincère, plus puissant et plus original, elle s'est aussi accompagnée d'une plus grande audace dans les moyens picturaux. Delacroix, Géricault et même Ingres étaient suffisamment entreprenants pour trouver des formes nouvelles pour le contenu nouveau qu'ils avaient introduit. Mais le résultat net de leurs efforts fut de rendre le démon de la littérature encore plus mortel pour les talents moindres qui les suivaient. Les pires exemples de tableaux littéraires et sentimentaux avaient déjà commencé à apparaître à la fin du XVIII^e siècle – spécialement en Angleterre, où un renouveau était en cours, enfantant parmi les meilleurs peintres anglais, tout en catalysant l'accélération du processus de dégénérescence. À ce moment, les écoles d'Ingres et de Delacroix rejoignirent celles de Morland, Greuze et Vigée-Lebrun pour devenir la peinture officielle du XIX^e siècle. S'il y avait déjà des académies, pour la première fois apparurent des académismes. La peinture bénéficia d'un regain d'activités dans la France du XIX^e siècle tel qu'elle n'en n'avait pas connu depuis le XVI^e siècle, et l'académisme réussit à produire des peintres aussi doués que Corot, Théodore Rousseau et même Daumier – mais malgré cela, les peintres académiques firent sombrer la peinture à un niveau qui fut, dans une certaine mesure, le plus bas jamais atteint. Pour nommer cet abîme, citons Vernet, Gérôme, Leighton, Watts, Moreau, Böcklin, les pré-préraphaélites, etc. etc. Parce que certains d'entre eux avaient un vrai talent, leur influence n'en fut que plus pernicieuse. Cela demande du talent – entre autres – de mener l'art si loin dans le précipice. La société bourgeoise avait donné à ces talents un ordre de mission – et ils l'avaient rempli, avec talent. Ce ne fut pas l'imitation réaliste en elle-même qui causa le plus de dommage, ce fut l'illusion réaliste au service d'une littérature sentimentale et déclamatoire. Peut-être les deux allaient-elles ensemble. Si l'on en juge du point de vue de l'art occidental et gréco-latin, on peut le penser. Pourtant, il est aussi vrai que la peinture occidentale, dans la mesure où elle fut la création d'une culture des villes rationnelle et scientifique, fut toujours attirée vers un réalisme qui tentait d'atteindre l'illusion en dominant totalement le médium, et était plus intéressée par l'exploitation des significations pratiques des objets que par la jouissance de leurs apparences.

III

- 11 Le romantisme fut la dernière grande tendance directement issue de la société bourgeoise qui fut capable d'inspirer et de stimuler un artiste viscéralement responsable – l'artiste conscient de certaines obligations impérieuses à l'égard des normes de son métier. En 1848, le romantisme s'était épuisé. L'impulsion, bien qu'ayant trouvé sa source dans la société bourgeoise, ne pouvait ensuite revenir que sous le masque d'un refus de cette société, dont il convenait de se détourner. Il advint que ce rejet ne fut pas une volte-face vers une nouvelle société, mais un exode vers la Bohême supposée être le sanctuaire de l'art, à l'abri du capitalisme. Ce devait être la tâche de l'avant-garde que de trouver, contre la société bourgeoise, de nouvelles formes culturelles plus adéquates à l'expression de cette même société, sans pour autant succomber à ses divisions idéologiques et à son refus d'autoriser l'auto-justification des arts. L'avant-garde, à la fois enfant et négation du romantisme, devint l'incarnation de l'instinct de l'art pour son auto-préservation. Elle n'est intéressée que par et ne se sent responsable que des valeurs de l'art ; et, prenant la

société comme elle est, elle possède un sens naturel de ce qui est bon ou mauvais pour l'art.

- 12 Le premier et principal point à son ordre du jour était pour l'avant-garde la nécessité de fuir les idées, qui inoculaient dans les arts les combats idéologiques de la société. Les idées avaient fini par être le sujet général à traiter. (Le sujet [*subject matter*], en ce qu'il se distingue du contenu [*content*] : toutes les œuvres d'art doivent avoir un contenu, mais un sujet est quelque chose qu'un artiste a ou n'a pas en tête quand il est effectivement au travail). Cela se traduisit par une accentuation nouvelle et redoublée de la forme, et conduisit les arts à s'affirmer comme vocations, disciplines et savoir-faire indépendants, absolument autonomes, devant être respectés pour eux-mêmes et pas seulement comme véhicules de communication. Cela sonna la révolte contre la domination de la narration, qui était la forme la plus étouffante de la question du sujet.
- 13 L'avant-garde s'est prolongée, et continue de se poursuivre selon différentes variantes, dont l'ordre chronologique, bien qu'assez confus, peut être retracé plus facilement dans la peinture, car, en tant que première victime de la narration, celle-ci éclaire exemplairement le problème. (Les forces agissant depuis l'extérieur de l'art jouent un rôle bien plus important que je ne puis le montrer ici. Et je dois me résigner à n'être que schématique et abstrait, désireux surtout de tracer les grandes lignes, sans pouvoir lister et rassembler toutes les occurrences particulières).
- 14 À l'orée du deuxième tiers du XIX^e siècle, la peinture avait dégénéré du pictural au pittoresque. Tout relevait de l'anecdote ou du message. L'image peinte se manifestait à travers un espace blanc et indéterminé ; il se trouvait qu'il s'agissait d'un carré de toile, à l'intérieur d'un cadre. Elle aurait tout aussi bien pu être évanescence, soufflée dans l'air ou formée à partir de plasma. Elle s'évertuait à être quelque chose à imaginer plutôt qu'à voir – même si elle prenait la forme d'un bas-relief ou d'une statue. Tout contribuait au déni du médium, comme si l'artiste avait honte d'admettre qu'il avait effectivement peint une image et qu'elle n'était pas sortie tout droit d'un rêve.
- 15 Cet état de chose ne pouvait être surmonté d'un coup. La campagne pour la rédemption de la peinture devait se faire d'abord sous la forme d'une lente contrition. La peinture du XIX^e siècle fit son premier coup d'éclat hors de la littérature quand, en la personne du communal Courbet, elle délaissa l'esprit pour la matière. Courbet, le premier vrai peintre d'avant-garde, tenta de réduire son art aux données sensibles immédiates en ne peignant que ce que l'œil, pris comme une machine sans esprit, pouvait voir. Il prit comme sujet à traiter la vie contemporaine prosaïque. Comme les avant-gardistes le font souvent, il tenta de démolir l'art bourgeois officiel en le renversant. En poussant quelque chose aussi loin que possible, vous vous retrouvez souvent dos à votre point de départ. Une nouvelle planité commença de paraître dans la peinture de Courbet, tout comme une nouvelle perception, également attentive à chaque parcelle de peinture, sans égard pour son rapport avec les « centres d'intérêt » (Zola, les Goncourt et les poètes tels Verhaeren furent les homologues de Courbet en littérature. Eux aussi étaient « expérimentaux », eux aussi essayaient de se débarrasser des idées et de la « littérature », c'est-à-dire d'établir leur art sur une base plus solide que l'œcuménisme bourgeois en train de s'effriter). Si l'avant-garde semblait rechigner à se réclamer du naturalisme, c'est parce que ce courant échoua trop souvent à atteindre l'objectivité visée, autrement dit parce qu'il succomba aux « idées ».

- 16 L'impressionnisme, ancrant sa poursuite de l'objectivité matérialiste dans le lignage de Courbet, abandonna l'expérience du commun et chercha à imiter le détachement de la science, imaginant qu'ainsi il arriverait à l'essence suprême de la peinture comme de l'expérience visuelle. Arriva le moment où il convint de déterminer les éléments essentiels de chaque art. La peinture impressionniste devint plus un exercice sur les vibrations colorées qu'une représentation de la nature. Pendant ce temps, Manet, plus proche de Courbet, attaquait la question du sujet sur son propre terrain, en l'intégrant dans ses tableaux et en l'exterminant dans un même geste. L'indifférence insolente qu'il témoignait à l'égard de son sujet (lequel était souvent choquant) et son modelé plat des couleurs étaient aussi révolutionnaires que la technique spéciale des impressionnistes. Comme les impressionnistes, il considéra les problèmes de la peinture avant tout comme des problèmes du médium, et c'est là-dessus qu'il dirigea l'attention du spectateur.

IV

- 17 La seconde variante du développement de l'avant-garde se manifeste en parallèle de la première. Il est assez simple de reconnaître cette variante, mais plus compliqué d'en exposer les motivations. Les courants vont dans des directions opposées, et les discours contraires s'entrecroisent. Mais le fait est que, nouant tout ensemble, des discours contraires se rencontrent bel et bien à la fin. Il y a, dans chaque art, un effort partagé pour étendre les ressources expressives du médium ; non pas pour exprimer des idées ou des notions, mais pour exprimer avec une immédiateté plus grande, des sensations, éléments irréductibles de l'expérience. Le long de ce chemin, tout se passe comme si l'avant-garde, dans ses efforts pour se libérer de la « littérature », avait fini par ajouter à la confusion des arts en les faisant tous s'imiter les uns les autres à l'exclusion de la littérature³. (À ce moment, la littérature avait vu son champ s'étendre de manière éhontée sur tout ce contre quoi l'avant-garde s'élevait dans la culture bourgeoise.) Chaque art faisait montre de sa puissance en faisant siens les effets de ses arts frères ou en prenant l'un des arts frères comme sujet. Puisque l'art était le dernier territoire de l'authenticité, quel meilleur sujet pour ces arts que les procédures et les effets des autres arts ? La peinture impressionniste, avec ses nuances et ses taches de couleurs, avec ses ambiances et ses atmosphères, en était arrivée à des effets que les impressionnistes eux-mêmes décrivaient dans les termes de la musique romantique. Pourtant, la peinture fut la moins touchée par cette nouvelle confusion. La poésie et la musique en furent les principales victimes. La poésie – qui devait elle aussi se libérer de la littérature – imitait les effets de la peinture et de la sculpture (Gautier, les Parnassiens, et plus tard, les Imagistes⁴) et bien sûr, ceux de la musique (Poe avait réduit la « vraie » poésie au seul lyrisme). La musique, dans son essor loin de la sentimentalité indisciplinée et sans fond des Romantiques, s'échinait à décrire et à narrer (musique à programme). Il pourrait sembler que le fait que la musique, à ce moment, imita la littérature, vienne ruiner ma thèse. Mais en fait, quand elle devint représentative, la musique imita la peinture autant que la poésie ; et de plus, il me semble que Debussy usait de la notion de programme davantage comme un prétexte pour expérimenter que comme une fin en soi. De la même façon que les peintres impressionnistes essayaient de toucher à la structure sous la couleur, Debussy essayait d'atteindre au « son sous la note ».
- 18 À cette époque, en parallèle de ce qui se jouait à l'intérieur de la musique, la musique comme art en soi commença à occuper une position importante vis-à-vis des autres arts.

À cause de sa nature « absolue », de son éloignement de l'imitation, de son absorbement quasi total dans les qualités très physiques de son médium, et aussi à cause de ses ressources suggestives, la musique en arriva à remplacer la poésie comme parangon de l'Art. Ce fut l'art que les autres arts d'avant-garde enviaient le plus, et dont ils étaient le plus enclins à imiter les effets. Et ainsi, il devint le principal agent de la confusion des arts. Je l'ai dit, ce qui attirait l'avant-garde vers la musique était, autant que son pouvoir de suggestion, sa nature d'art de la sensation immédiate. Quand Verlaine dit : « De la musique avant toute chose⁵ », il ne se contente pas de demander à la poésie d'être plus suggestive – après tout, la qualité suggestive est un idéal poétique récupéré par la musique – mais aussi d'affecter le lecteur ou l'auditeur au moyen de sensations plus immédiates et plus puissantes.

- 19 Mais ce fut seulement quand l'intérêt de l'avant-garde pour la musique l'amena à considérer la musique comme une méthode artistique plutôt que comme un genre d'effets, que l'avant-garde trouva ce qu'elle cherchait. Cela advint quand on découvrit que l'avantage de la musique reposait principalement sur le fait qu'elle était un art « abstrait », un art de la « forme pure ». Et elle était ainsi parce qu'elle était incapable, objectivement, de communiquer autre chose qu'une sensation, et parce que cette sensation ne pouvait être conçue dans des termes autres que ceux du sens par lequel elle pénétrait dans la conscience [l'ouïe]. Une peinture mimétique peut être décrite en termes d'identités non-visuelles, une pièce musicale ne le peut, qu'elle cherche ou non à imiter. Les effets de la musique sont essentiellement des effets de pure forme ; ceux de la peinture et de la poésie, s'ils tiennent de la nature formelle de ces arts, ne le font trop souvent qu'accidentellement. Ce n'était qu'en acceptant l'exemple de la musique – donc en définissant chaque art uniquement dans les termes du sens ou de la faculté percevant ses effets, et en excluant de chaque art tout ce qui pouvait être intelligible dans les termes d'un autre sens ou faculté – que les arts non-musicaux pouvaient atteindre la « pureté » et l'autosuffisance qu'ils désiraient ; et c'était bien là ce qu'ils désiraient, dans la mesure où ils étaient des arts d'avant-garde. L'accent, par conséquent, devait porter sur le physique, le sensoriel. L'influence corruptrice de la « littérature » n'est jamais plus ressentie que quand les sens sont négligés. Cette nouvelle confusion des arts fut donc le résultat d'une conception fautive de la musique, comme seul art immédiatement sensuel. Pourtant, les autres arts peuvent aussi être sensuels, à condition qu'ils s'inspirent de la musique, non pour singer ses effets, mais pour lui emprunter les principes qui font d'elle un « art pur », un art qui est abstrait parce qu'il n'est quasiment que sensuel⁶.

V

- 20 Se guidant, consciemment ou inconsciemment, sur la notion de pureté, issue de l'exemple de la musique, les arts d'avant-garde ont dans les cinquante dernières années atteint une pureté et une délimitation radicale de leur champ d'activités dont l'histoire de la culture ne connaît pas d'autres exemples. Les arts se tiennent en sécurité à présent, chacun dans ses « frontières » légitimes, et le libre-échange a été remplacé par l'autarcie. La pureté en art consiste en l'acceptation volontaire des limites du médium de l'art en question. Pour prouver que leur concept de pureté était plus qu'un simple préjugé du goût, les peintres se tournèrent vers les arts orientaux, primitifs ou enfantins comme exemples de l'universalité, de la naturalité et de l'objectivité de leur idéal de pureté. Les compositeurs et les poètes, certes dans une moindre mesure, peuvent légitimer leurs efforts pour

atteindre la pureté en en appelant aux mêmes expédients. La dissonance est présente dans la musique du passé comme dans la musique non-occidentale, « l'inintelligibilité » n'est pas absente de la poésie populaire. Bien sûr, le problème est bien plus prégnant dans les arts plastiques, car, en vertu de leur fonction non-décorative, c'est eux qui ont été le plus associés à l'imitation et c'est chez eux que l'idéal du pur et de l'abstrait a affronté le plus de résistance.

- 21 Les arts, alors, furent acculés à leur médium, puis ils furent isolés, concentrés, et finalement définis. C'est par la vertu de son médium que chaque art est unique et strictement lui-même. Pour restaurer l'identité d'un art, l'opacité de son médium doit être accentuée. Pour les arts visuels, il se trouve que le médium est physique ; dès lors, la peinture pure et la sculpture pure cherchèrent avant tout à affecter le spectateur physiquement. En poésie, qui, comme je l'ai dit, doit aussi se libérer de la « littérature » ou du sujet traité pour se sauver de la société, il fut décidé que le médium était essentiellement psychologique et infra- ou supra-logique. Le poème vise à la conscience générale du lecteur, et pas simplement à son intelligence.
- 22 Il serait bon de s'attarder sur la poésie « pure » avant d'en revenir à la peinture. La théorie de la poésie comme incantation, hypnose ou drogue – ou encore comme agent psychologique – remonte à Poe, et *in fine* à Coleridge et à Edmund Burke, avec leurs efforts pour localiser le plaisir poétique dans la « fantaisie » [*fancy*] ou dans « l'imagination ». Cependant, c'est Mallarmé qui fut le premier à fonder sur ce principe, une pratique solide de la poésie. Le son, décida-t-il, est seulement un auxiliaire de la poésie, non le médium lui-même ; d'autant plus que la majeure partie de la poésie était à présent lue pour soi, et non récitée : le son des mots était une partie de leur sens, non son véhicule. Pour libérer la poésie du sujet à traiter et pour donner toute latitude à son véritable pouvoir d'affection, il fallait délivrer les mots de la logique. Le médium de la poésie se quintessencie dans le pouvoir d'évocation et de connotation du mot. La poésie ne subsiste plus dans les rapports entre les mots considérés pour leur signification, mais dans les rapports entre les mots considérés comme des entités composées de sons, d'histoires et de possibilités de signification. La logique de la grammaire ne se respecte que dans la mesure où elle est nécessaire pour mettre ces entités en mouvement, car les mots non reliés demeurent statiques quand ils sont lus à voix basse et non récités à voix haute. Des efforts en ce sens furent faits pour annuler la forme rythmique et la rime, parce qu'on les considérait comme trop locales et déterminées, comme trop attachées à un temps et à un lieu spécifiques ainsi qu'à des conventions sociales, pour renfermer l'essence de la poésie. Il y eut des expériences de prose poétique. Mais, comme ce fut le cas pour la musique, on trouva qu'une structure formelle était indispensable, que, quelle qu'elle soit, une telle structure était inhérente au médium de la poésie, qu'elle était un aspect de sa résistance... Les poèmes continuent d'offrir des possibilités de signification – mais seulement des possibilités. S'il devait être écrit trop précisément, tout poème perdrait la plus grande part de son efficacité, qui est d'agiter la conscience avec des possibilités infinies, en s'approchant de la berge du sens sans jamais y accoster totalement. Le poète écrit moins pour *exprimer* que pour créer une chose qui agira sur la conscience du lecteur afin de produire un sentiment poétique. Le contenu du poème est ce qu'il fait au lecteur, non ce qu'il communique. L'émotion du lecteur dérive du poème considéré comme objet unique (prétendument), et non de référents extérieurs au poème. Telle est la poésie pure, telle que les poètes contemporains les plus ambitieux essayent de la définir en l'illustrant dans leur œuvre. Selon toute vraisemblance, il s'agit d'un idéal

inatteignable, et c'est pourtant celui que la plupart des meilleurs poètes de ces cinquante dernières années ont essayé d'atteindre, qu'il s'agisse de poésie à propos de rien, ou de poésie sur l'état de la société contemporaine.

- 23 Il est plus facile d'isoler le médium dans le cas des arts plastiques, et c'est pourquoi on peut dire que la peinture et la sculpture d'avant-garde ont atteint une pureté bien plus radicale que l'avant-garde poétique. La peinture et la sculpture peuvent, plus complètement que d'autres [arts], ne devenir rien d'autre que ce qu'elles font ; comme l'architecture fonctionnelle et les machines, elles *ressemblent* à ce qu'elles *font*. Un tableau ou une statue s'épuisent eux-mêmes dans les sensations visuelles qu'ils produisent. Il n'y a rien à identifier, lier ou penser à propos d'eux – mais tout à ressentir. La poésie pure s'évertue à une suggestion infinie, l'art plastique pur à une suggestion minimum. Si le poème, comme Valéry le croyait, est une machine à produire le sentiment de la poésie⁷, le tableau et la statue sont des machines à produire le sentiment de la « vision plastique ». Les qualités purement plastiques ou abstraites de l'œuvre d'art sont les seules qui comptent. Souligner le médium et ses difficultés, et d'un coup, le plastique pur, le propre et les valeurs de l'art visuel paraîtront devant vous. Maîtriser le médium jusqu'à abolir tout sens de sa résistance, et voilà que des usages adventices de l'art prendront de l'importance.
- 24 L'histoire de la peinture d'avant-garde est celle d'une soumission progressive à la résistance de son médium ; résistance qui est avant tout celle de la surface plane du tableau aux efforts visant à en faire un « trou au travers duquel » paraît l'espace perspectiviste réaliste. En se soumettant ainsi, la peinture, non seulement s'est débarrassée de l'imitation – et concomitamment, de la « littérature » – mais aussi de la confusion entre peinture et sculpture, corollaire des imitations réalistes. (La sculpture, de son côté, met l'accent sur la résistance de son matériau aux efforts de l'artiste pour le plier à des formes non caractéristiques de la pierre, du métal, du bois, *etc.*). La peinture abandonne le clair-obscur et le modelé par les ombres. Les coups de pinceau sont souvent délimités pour eux-mêmes. Le slogan de l'artiste de la Renaissance, *Ars est artem celare*, se change en *Ars est artem demonstrare*. Les couleurs primaires, l'« instinctif », les couleurs faciles prennent la place des tons et des tonalités. La ligne, qui est l'un des éléments les plus abstraits dans la peinture, puisqu'elle ne se trouve jamais dans la nature comme définition du contour, fait retour dans la peinture à l'huile comme la troisième couleur séparant deux zones colorées. Sous l'influence du cadre carré de la toile, les formes tendent à se géométriser et à se simplifier, parce que la simplification fait partie intégrante d'une appréhension instinctive du médium. Mais plus important que tout, le plan de l'image lui-même perd de plus en plus de profondeur, s'aplatissant et pressurant les différents arrière-plans de la représentation jusqu'à ce qu'ils fusionnent en un seul, au-dessus du plan réel et matériel qu'est la surface effective de la toile ; et là, ils reposent l'un à côté de l'autre, ou s'interpénètrent, ou s'imposent de façon transparente l'un à l'autre. Si le peintre continue d'essayer d'indiquer des objets réels, leurs formes s'aplatissent et s'étirent dans l'espace dense à deux dimensions. Une tension vibratoire se met en place : les objets luttent pour maintenir leur volume, contre la tendance de la surface réelle du tableau à réaffirmer sa planéité matérielle et à les réduire à l'état de silhouettes. À un stade plus avancé, l'espace réaliste craque et se fragmente en plans sans profondeur qui avancent parallèlement à la surface lisse de la toile. Parfois cette avancée vers la surface est accélérée par la peinture en *trompe l'œil* d'un fragment de bois ou d'une autre texture, ou par le dessin exact de caractères imprimés, qui tous sont placés de sorte

à détruire l'illusion partielle de profondeur en comprimant les différents plans ensemble. Ainsi, l'artiste met délibérément l'accent sur l'illusionnisme des illusions qu'il prétend créer. Parfois ces éléments sont utilisés pour tenter de préserver une illusion de profondeur, en étant placés sur le plan le plus proche, afin de repousser vers l'arrière les autres plans. Le résultat est en tous les cas une illusion optique et non pas réaliste, qui ne fait que mettre l'accent sur l'impénétrabilité de la surface plane.

- 25 La destruction de l'espace pictural réaliste et celle, concomitante, de l'objet, fut accomplie par le biais de cette parodie que fut le cubisme. Le peintre cubiste éliminait la couleur parce que, consciemment ou non, il parodiait pour les détruire les méthodes académiques visant à représenter le volume et la profondeur, à savoir les ombres et la perspective ; et en tant que tel, il s'intéressait peu aux couleurs au sens banal du terme. Les cubistes utilisèrent ces mêmes méthodes pour casser la toile en une multitude de plans récessifs subtils, qui semblaient changer et s'évaporer dans des profondeurs indéfinies, tout en insistant pour remonter à la surface de la toile. Quand nous regardons un tableau cubiste de la dernière période, nous sommes témoins de la naissance et de la mort de l'espace pictural en trois dimensions.
- 26 Et de même qu'en peinture, la planéité vierge de la toile tendue lutte constamment pour surmonter tout autre élément ; de même en sculpture, la figure de pierre est toujours sur le point de rechuter dans le monolithe originel : et le moule semble se réduire et se ramollir pour retrouver la consistance liquide du flot primitif d'où il coula, ou bien il tente de rappeler la texture et la plasticité de l'argile dans laquelle il fut initialement élaboré.
- 27 En dernier instance, la sculpture plane aux abords de l'architecture « pure », et la peinture, ayant été repoussée loin des profondeurs de la fiction, est contrainte d'émerger, à travers la surface de la toile, de l'autre côté, dans la forme du papier, du tissu, du ciment, et dans les objets de bois (ou autre matériau) collés, englués, ou cloués à ce qui était originellement la surface transparente du tableau, que le peintre n'ose plus toucher – ou quand bien même il l'ose, ce n'est que par bravade. Des artistes tels Hans Arp, qui commencèrent comme peintres, finirent par s'échapper du carcan du plan unique, en peignant sur bois ou sur plâtre, et en ayant recours aux moulages ou à la charpenterie pour élever ou éloigner les plans. En d'autres termes, ils passèrent de la peinture au bas-relief coloré, et – puisqu'ils ne pouvaient s'empêcher de revenir à la tridimensionnalité sans pour autant se risquer à l'illusion – finirent par devenir sculpteurs et par créer des objets en ronde bosse, au travers desquels ils pouvaient libérer leur désir de mouvement et d'horizon, du géométrisme toujours plus ascétique de la peinture pure. (Hormis dans le cas d'Arp et d'un ou deux autres artistes, la sculpture de la plupart de ces peintres mutants est plutôt anti-sculpturale, trahissant leur origine picturale. Elle fait usage de la couleur, de formes fragiles et intriquées, et d'une grande variété de matériaux. Il s'agit plus de construction, de fabrication).
- 28 Les Français et les Espagnols qui vivaient alors à Paris amenèrent la peinture au bord de l'abstraction pure, mais il revint aux Danois, aux Allemands, aux Anglais et aux Américains (plus quelques autres exceptions) à lui faire passer le cap. C'est entre leurs mains que le purisme abstrait se consolida en une école, un dogme, un credo. Dès 1939, le centre de la peinture abstraite avait déménagé à Londres, tandis qu'à Paris, la jeune génération de peintres français et espagnols réagissaient contre la pureté abstraite et retournaient au confusionnisme littéraire, avec une peinture aussi outrancière que par le passé. Ces jeunes surréalistes orthodoxes ne doivent cependant pas être confondus avec

les pseudo- ou para-surréalistes de la génération antérieure, Miró, Klee, Arp, dont l'œuvre, malgré son intention apparente, avait bel et bien contribué au déploiement ultérieur de la peinture abstraite pure et simple. En effet, un bon nombre d'artistes – si ce n'est la majorité – dont la contribution fut importante pour le développement de la peinture moderne, y vinrent par désir d'exploiter la rupture avec le réalisme mimétique en vue d'une plus grande expressivité ; mais la logique de ce développement fut si inexorable qu'à la fin, leur œuvre ne constitua qu'un pas de plus vers l'art abstrait, et vers une nouvelle neutralisation des éléments expressifs. Ainsi en alla-t-il, qu'il s'agisse d'artistes comme Van Gogh, Picasso ou Klee. Tous les chemins menaient au même lieu.

VI

- 29 Il me semble n'avoir donné d'autre explication à la supériorité actuelle de l'art abstrait que sa justification historique. Et ainsi ce que j'ai écrit se trouve prendre la forme d'une apologie historique de l'art abstrait. Argumenter à partir d'une autre base demanderait plus de place que je n'en ai ici à disposition, et nécessiterait de se pencher sur la politique du goût – pour parler comme Venturi⁸ – dont, semble-t-il, on ne peut sortir. Ma propre expérience de l'art m'a appris à accepter la plupart des normes du goût, dont l'art abstrait dérive, mais je ne prétends pas qu'elles seront les seules normes immuables. Je les trouve simplement les plus valides à cet instant précis. Je ne doute pas une seule seconde qu'elles seront remplacées dans le futur par d'autres normes, qui seront peut-être plus englobantes que tout ce qu'on pourrait imaginer aujourd'hui. Et même aujourd'hui, elles n'excluent pas d'autres critères possibles. Je suis toujours capable d'apprécier un Rembrandt pour ses qualités expressives et non comme résultat de valeurs abstraites, si réussi ce résultat soit-il.
- 30 Il suffit de redire qu'il n'y a rien dans la nature de l'art abstrait qui force l'art à l'être. L'impératif vient de l'histoire, d'une époque rencontrant un moment particulier advenu dans une tradition artistique particulière. Cette conjonction tient l'artiste dans un étau, d'où il ne peut actuellement fuir qu'en abandonnant toute ambition pour retourner à un passé évanoui. C'est là la difficulté pour ceux qui sont insatisfaits de l'art abstrait, le jugeant trop décoratif ou trop aride et « inhumain », et qui aimeraient revenir à la représentation et à la narration dans l'art plastique. L'art abstrait ne pourra être évacué par une fuite naïve. Ou par la négation. On ne pourra se débarrasser de l'art abstrait qu'en l'assimilant, en bataillant pour trouver un chemin à travers lui. Vers où ? Je ne le sais pas. Pourtant il me semble que le vœu de retourner à l'imitation de la nature en art n'est pas plus justifié que le désir de certains partisans de l'art abstrait de l'instaurer pour toujours.

NOTES

1. "A Defence of Poetry" fut écrit par Percy Shelley en 1821 et publié à titre posthume en 1840 dans *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments*. Percy Bysshe Shelley, *Défense de la poésie*, Paris, Rivages, 2011. [NdT]

2. Bernard Bosanquet (1848-1923), philosophe anglais. Il peut s'agir de l'article : « The esthetic attitude in its embodiments », dans *Three lectures on aesthetic* [1915], repris dans Melvin Rader (éd.), *A modern book of Esthetics*, New York, Holt, 1979. [NdT]
 3. C'est cette confusion des arts dont Babbitt tient le Romantisme pour responsable. [NdT] : Voir : Irving Babbitt, *The New Laokoön: An Essay on the Confusion of the Arts*, Boston, Houghton Mifflin company, 1910.
 4. Mouvement anglo-américain du début du xx^e siècle, voulant se dégager du romantisme, pour en revenir à un art de la création d'images précises au travers d'un langage clair. Ezra Pound peut être considéré comme l'un de ses chefs de file. [NdT]
 5. En français dans le texte.
 6. Les idées sur la musique que Pater exprime dans *L'école de Giorgione*, reflètent cette transition du musical vers l'abstrait, mieux qu'aucune autre œuvre d'art.
 7. « En vérité, un poème est une sorte de machine à produire l'état poétique au moyen de mots ». Paul Valéry, « Poésie et pensée abstraite », dans « Théorie poétique et esthétique », dans *Variété, Œuvres. Tome I*, Paris, Gallimard, 1957, p. 1337. [NdT]
 8. Il s'agit de Lionello Venturi (1885-1961), historien de l'art italien. [NdT]
-

RÉSUMÉS

“Towards a Newer Laocoon” a été publié en juillet 1940, dans le *Partisan Review*, alors que Greenberg avait 31 ans. Greenberg tente ici d'apporter des éléments d'explication de l'excellence de l'art abstrait, qui forme alors l'avant-garde de la peinture. Cette explication passe par une lecture de l'histoire de l'art, d'où vont émerger différentes étapes, parfois contradictoires, menant l'avant-garde artistique à cet état d'excellence. Cette lecture historique partant du romantisme montre la lutte constante de chaque art contre la confusion des arts, et sa résolution dans l'art abstrait, défenseur de la pureté en art et de la prise en compte de la résistance du médium.

(I) Historiquement, la littérature et la narration dominent les autres arts depuis le xvii^e siècle ; peinture et sculpture s'en trouvent contaminées. (II) Le romantisme, courant d'inspiration bourgeoise cherchant la communication immédiate du sentiment, va venir oblitérer le médium, avant de retomber finalement dans le sentimentalisme poétique. (III) En réaction à l'ordre bourgeois, les avant-gardes, soucieuses de l'autonomie de leur art, vont venir s'opposer aux idées abstraites comme à la littérature. Courbet, les impressionnistes, puis Manet se penchent sur les questions propres au médium peinture, attirant l'attention du spectateur sur les qualités physiques du tableau. (IV) Autre tentative d'émancipation, l'exploitation du médium pour produire des effets issus d'autres arts, littérature exclue. Ainsi poésie et musique en viennent-elles à imiter la peinture et la sculpture. La musique devient alors l'art dominant, de par ses qualités d'immédiateté sensorielle et, *in fine*, d'abstraction et de pureté. (V) Aujourd'hui, les arts ne sont plus confus. Réduits à leur médium, ils se définissent dans leur unicité. La poésie pure vise à l'évocation du sens ; la peinture abstraite insiste sur le primat de la surface plane du tableau contre l'effet perspectiviste de la représentation.

INDEX

Mots-clés : avant-garde, médium, sujet, peinture, sculpture, poésie, narration, histoire