1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

84 | 2018

Varia

Clement Greenberg, *Écrits choisis des années 1940 – Art et culture*

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/6227>

DOI : 10.4000/1895.6227

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2018

Pagination : 218-221

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Clement Greenberg, *Écrits choisis des années 1940 – Art et culture* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 84 | 2018, mis en ligne le 09 juillet 2018, consulté le 06 janvier 2022.
URL : <http://journals.openedition.org/1895/6227> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.6227>

Ce document a été généré automatiquement le 6 janvier 2022.

© AFRHC

Clement Greenberg, *Écrits choisis des années 1940 – Art et culture*

François Albera

RÉFÉRENCE

Clement Greenberg, *Écrits choisis des années 1940 – Art et culture*, Paris, Macula, 2017, 576 p.

- 1 Si l'on excepte un article paru dans *les Temps modernes* en 1946, une réponse à un questionnaire de la revue *Preuves*, « L'art informel en question », en 1964, et une brève référence de Marcelin Pleynet dans la série d'articles qu'il publia en 1967 dans *les Lettres françaises* sur la peinture américaine, c'est, sauf erreur, en 1972, dans le n° 2-3 de *Peinture. Cahiers théoriques*, qu'apparurent, pour le lecteur français, le nom et la référence à la réflexion de Clement Greenberg, critique fameux, respecté et discuté aux États-Unis mais demeuré jusqu'alors méconnu en France. La découverte, quelque peu décalée, de la peinture américaine dite de l'expressionnisme abstrait, à la promotion de laquelle est lié le nom de Greenberg, ne passa donc pas de manière privilégiée par ses écrits. C'est d'ailleurs au titre de « document » que deux articles de Greenberg sont publiés en français dans cette revue alignée sur le « maoïsme » de *Tel Quel*. Ils sont repris de son recueil *Art and Culture* (1961), mais sont consacrés l'un au « 75 ans » de Picasso, l'autre à « Maître Léger ». Il s'agissait pour les rédacteurs de cette revue, émanant du groupe de peintres « Support/surface » ralliés à la « pensée-maoïstetoung », d'étayer une analyse de « l'exploitation systématique (politique et économique) de Picasso », dit l'introduction. Greenberg était présenté comme l'auteur d'une « critique théorique des plus conséquentes et des plus profondes » des deux peintres et ses écrits étaient qualifiés de particulièrement « progressistes par rapport à l'empirisme régnant en cette matière en France » quoique « évidemment pris dans une tradition formaliste des écrits sur l'art » (Marc Devade, p. 106). De son côté Pleynet l'avait qualifié d'« hégélien (idéaliste) » « mais dont les analyses formelles comptent parmi les plus précises qui soient » (repris dans *les États-Unis de la peinture*, Seuil, 1986,

p. 240). *Peinture. Cahiers théoriques* se proposait de publier d'autres articles d'*Art and Culture* à l'avenir.

- 2 Le texte sur Picasso (qu'on retrouve dans les éditions successives dues à Macula) part du diagnostic d'une crise apparue chez cet artiste en 1927-8 – après celles que connurent Braque (1914) et Léger (1925-6), et avant celle de Matisse (1930) –, crise qui ne fit ensuite que s'accroître en 1939 et jusqu'à nos jours, un véritable déclin qui amène Picasso à travestir et caricaturer le cubisme jusqu'au ridicule dans la mesure où il n'aurait pas accepté les « lois de développement inhérentes » au cubisme l'orientant, à la fin des années 1920, « vers l'abstraction ». « Mondrian tira les conséquences extrêmes de cette tendance », alors que *Guernica*, « dernier grand tournant de l'évolution de l'art de Picasso », « fait penser à un fronton portant une scène de bataille qui serait passée sous un rouleau compresseur en mauvais état »... Remarque étonnante de la part d'un critique d'art et qui ressortit plutôt à la tradition parodique des caricaturistes accoutumés à brocarder « l'art moderne ». Pour Greenberg, Picasso aurait succombé au mythe de lui-même. Si Léger en revanche, seul des trois maîtres cubistes, « mena le cubisme analytique à sa conclusion "logique" de l'abstraction totale », il fit néanmoins « machine arrière », se bornant à se répéter en se rigidifiant. Ce diagnostic sévère (au même moment John Berger, hostile à la démarche greenbergienne jugée formaliste, opposait, lui, Picasso et Léger au bénéfice du second qui avait embrassé la modernité – sinon ce que Greenberg appelle le modernisme). Au reste Greenberg avait-il connaissance de toutes les expériences de ces deux peintres pour énoncer son jugement ? On peut en douter.
- 3 Mais c'est moins dans *Peinture. Cahiers théoriques* – qui publia peu après, à côté de « Sur le modernisme » de Greenberg, une critique de ce dernier par Leo Steinberg (n° 8-9, 1974) – que se poursuivit la traduction des écrits du critique américain que du côté de la revue *Macula*, fondée par Jean Clay et Yves-Alain Bois l'année précédente. Dans son n° 2, elle s'intéressa à son tour au critique mais de manière plus complète.
- 4 Pour Bois, Greenberg fut l'un des plus talentueux théoriciens du modernisme qu'il envisageait comme relevant de la « mise à nu du procédé » (Chklovski) et de l'exclusion de la peinture de tout ce qui n'est pas proprement pictural. « Parti de la pratique picturale, d'abord très proche du marxisme, puis influencé par la meilleure histoire de l'art formaliste (Wölfflin), il est devenu, malgré lui, dans les années 1960, une manière d'institution, filialement suivi par les uns, violemment contesté par les autres, mais toujours écouté : à qui toujours quiconque mesurait liminairement son discours avant de parler » (*Macula*, n° 2, p. 36). À l'époque on voyait dans Harold Rosenberg et surtout Leo Steinberg les contestations les plus argumentées de Greenberg mais vint ensuite, avant tout, Rosalind Krauss, également introduite en France par les éditions *Macula* parallèlement à la traduction française d'*Art et Culture* (1988). Une édition qui ne produisit guère d'effet sur la théorie et la critique de l'art françaises, sinon plusieurs années plus tard, quand Thierry de Duve s'engagea, en 1979, dans une défense et illustration de Greenberg qu'on s'était mis à appréhender, en France, à travers le prisme des controverses américaines sans avoir pris le temps de le lire et de l'assimiler. Quand, en 1993, on lui consacra un colloque au Centre Pompidou dont les actes parurent dans un numéro double des *Cahiers du Musée d'art moderne* (n° 45-46, 1993), Greenberg était devenu l'incarnation de la critique formaliste et d'une conception de l'histoire de l'art allant vers son autonomie, sa réflexivité, ramenée à ses constituants matériels (un art qui quitte l'imitation du monde extérieur – mimésis – et se tourne

vers l'imitation de ce qu'il est en tant que medium). A cet égard « Support/surface », comme Pleynet et d'autres appartenait bien à la même tendance que Greenberg, sauf qu'ils habillaient de « matérialisme historique » et de « pratique signifiante » cette prise en compte de la matérialité des constituants de la peinture. L'hostilité de Greenberg et de son disciple Michael Fried envers le minimalisme, qui semblait mener à son terme cette réflexivité du medium et cette réduction au matériau, aurait dû alerter sur une incompréhension. C'est Serge Guilbaut qui mit, en quelque sorte, les pieds dans le plat avec son indispensable brûlot *Comment New York vola l'idée d'art moderne : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide* (Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, réédition Hachette « Pluriel », 2005) poursuivi par Frances Stonor-Saunders (*Qui mène la danse - La CIA et la guerre froide culturelle*, Paris, Denoël, 2003), en déplaçant les termes du débat. Son étude très fouillée des discours idéologiques et esthétiques de la gauche intellectuelle américaine des années 1930 aux années 1950 et la « récupération » dont celle-ci fut l'objet de la part du discours politique soucieux d'opposer le libéralisme (l'individu d'abord et, partant, la libre entreprise et ses valeurs dont l'acceptation des conflits) au collectivisme soviétique, à l'engagement pour un changement de société. « Sans vraiment le vouloir, l'avant-garde s'alignait sur l'idéologie dominante. Elle devenait même sa protégée. Dans la lutte engagée par les libéraux pour conserver ce centre vital entre l'autoritarisme de gauche et l'autoritarisme de droite, l'avant-garde faisait figure de fragile symbole » (p. 266) et « la rébellion artistique fut transformée en idéologie libérale agressive » (p. 263). La « récupération » du « modèle » de l'artiste par le néo-libéralisme de nos jours n'a fait que poursuivre dans la même voie : dès la fameuse exposition de Harald Szeemann à Berne en 1969, *Quand les attitudes deviennent forme / When attitudes become form : live in your head*, l'un des sponsors, le directeur pour l'Europe de Philip Morris, exprimait en toute franchise cette proximité dans le catalogue, voyant « un élément clé dans cet "art nouveau" qui a sa contrepartie dans le monde des affaires [business world]. [...] l'entité commerciale cherche, elle aussi, à améliorer ses services et ses produits par l'expérimentation de nouvelles méthodes et de nouveaux matériaux. Notre constante recherche de voies nouvelles, pour agir et produire, s'apparente aux interrogations des artistes dont les œuvres sont présentées ici ».

- 5 Dans ce cadre, Greenberg devenait, sinon un « agent de la CIA », du moins un instrument de l'offensive idéologico-culturelle américaine en Europe dans l'après-guerre pour faire pièce à la supposée influence soviétique et répandre une idée de la liberté (l'abstraction) identifiée au mode de vie et de penser américains. Son évolution politique d'un engagement à l'extrême-gauche dans les années 1930 à sa variante trostkiste (par anti-stalinisme) puis au scepticisme et à la déception nourrissant un immobilisme pendant la guerre et par la suite, est très bien retracée par Guilbaut. Simone de Beauvoir, rendant compte de ses rencontres avec des intellectuels américains dans *l'Amérique au jour le jour* (Gallimard, 1954), restituait déjà cet attermoisement généralisé, ce retrait désabusé qu'elle qualifiait de réactionnaire.
- 6 Quoi qu'il en soit de cette « archéologie » de l'avènement de Greenberg en France (dont un avatar tardif aura été le *Manet une révolution symbolique* de Pierre Bourdieu, et une énième récusation simplifiée sera venue de Jacques Rancière dans *Aisthesis*), on est désormais dans une tout autre situation avec l'édition élargie de ses écrits que nous propose Macula, édition introduite et annotée par Katia Schneller. Elle nous permet de nous plonger dans une pensée critique qui a évolué notablement de la fin des années 1930, où elle prend son départ, jusque dans les années 1970, en proie aux tâtonnements

et aux doutes, souvent paradoxales eu égard à ce qu'on croit qu'elle est. Greenberg, il est vrai, n'avait rien fait pour permettre cette saisie évolutive car en reprenant des articles anciens dans son recueil *Art et culture*, il les avait soigneusement sélectionnés (37 sur 200) et réécrits, ne voyant pas l'intérêt de livrer ses errances au public, mais ayant surtout manifestement l'ambition de proposer une pensée systématique qui n'est pourtant pas la sienne. En suivant son travail de critique (il n'est ni un théoricien, ni un historien comme Meyer Shapiro – pour prendre un de ses contemporains qu'il admirait), en en saisissant le contexte grâce à un appareil critique très précis, on appréhende beaucoup mieux les circonstances qui présagèrent à cette réflexion tributaire d'expositions, de modes et de controverses et, dès lors, moins désincarnée que l'on avait cru. En outre si l'on se reporte à son fameux article « Avant-garde et kitsch » (1939) comme à sa contribution aux *Temps Modernes* (que Macula ne reprend malheureusement pas), on assiste à des analyses socio-historiques de l'évolution de l'art depuis le XIX^e siècle et au cours du XX^e qui ne correspondent en rien à ce qu'on peut appeler « formalisme ». C'est le développement des classes sociales, en particulier l'avènement de la classe moyenne, le fait que celle-ci soit continuellement abondée par des immigrants ou des couches rurales venues dans les villes et renonçant à leur culture populaire native pour embrasser les succédanés industriels de la culture de masse – cela tant aux États-Unis qu'en URSS – qui, pour lui, explique la relégation sociale de l'art d'avant-garde (qui s'était, en quelque sorte, politisé au temps de la bohème en se déterminant par son refus de la bourgeoisie et de ses valeurs), son déclin et l'avènement de l'art multiplié, standardisé. À cet égard on pourrait confronter Greenberg à Benjamin et à Adorno à partir de son hostilité à la « répétition » dont la production industrielle est l'apothéose. Benjamin l'accepte sous les espèces du cinématographe et théorise le déclin de l'aura, Adorno se montre rétif tant pour ce qui est du disque que du cinéma. Greenberg qui a fait seulement deux incursions dans le domaine de la photographie – mais aucune (semble-t-il) dans celui du cinéma qu'il laissait à son ami Dwight MacDonald – admettait pour elle (et il eût pu l'admettre pour le film) qu'elle connût un tout autre sort que la peinture (l'auteur du « Nouveau Laocoon » tenait à distinguer soigneusement les arts les uns des autres et, à cet égard, c'est bien le « postmodernisme » qui représente le dépassement le plus éclatant de sa vision des choses).

- 7 C'est précisément, écrit-il en 1946, parce qu'Edward Weston est trop proche de la peinture moderne dans ses photographies – qui allient « la précision impitoyable, cristalline du détail et de la texture, ajoutée à la nature anonyme ou inanimée de l'objet photographié » à une composition géométrique qui revient à la récusation du sujet –, qu'il y voit un « échec ». Car pour lui « la photographie est le seul art qui puisse encore se permettre d'être naturaliste, voire pour qui le naturalisme soit le moyen d'obtenir le maximum d'effet » : Weston, « comme le peintre moderne », « concentre trop son intérêt sur son medium ». Cette critique, outre qu'elle instille un certain doute sur l'admiration pour l'art moderne, n'est pas très éloignée de celle qu'adressait Benjamin à Albert Renger-Patzsch dont le Jeu de Paume a récemment présenté une exposition où l'on exaltait son formalisme photographique en occultant ce qui le sous-tendait, la publicité et la propagande (y compris celle pour le III^e Reich) auxquelles se prêtait ce « maître » de la Nouvelle Objectivité. « Le meilleur de l'art photographique moderne » concluait Greenberg, « se trouve dans l'œuvre de Walker Evans ».