

Sublime, c'était hier. Actualité de Barnett Newman

Richard Leeman



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1441>

DOI : 10.4000/critiquedart.1441

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Richard Leeman, « Sublime, c'était hier. Actualité de Barnett Newman », *Critique d'art* [En ligne], 38 | Automne 2011, mis en ligne le 16 février 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1441> ; DOI : 10.4000/critiquedart.1441

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Archives de la critique d'art

Sublime, c'était hier. Actualité de Barnett Newman

Richard Leeman

RÉFÉRENCE

Newman, Barnett. *Ecrits*, Paris : Macula, 2011, (Vues)Introd. de Richard Shiff. Trad. de Jean-Louis Houdebine

- 1 Vingt ans après leur publication américaine paraissent, dans une traduction française de Jean-Louis Houdebine, les écrits de Barnett Newman. Reprenant l'organisation et une partie des contenus de l'édition américaine, l'édition française, que l'on doit à Jean Clay, ajoute un dossier conclusif constitué de textes déjà parus pour la plupart et surtout, un impressionnant appareil critique qui, comme l'indique l'avertissement de J. Clay, prend largement le parti du commentaire —un euphémisme, tant ce monumental appareil de notes (de la dimension d'un essai pour certaines) constitue un véritable livre dans le livre. Citons en vrac l'évocation courte mais décisive des rapports entre Newman et Clement Greenberg (p. 255, note 22), le point sur l'apport de Newman et Meyer Schapiro au débat Monet-Seurat dans une historiographie dominée par les thèses de Roger Fry (p. 100, note 45), sur Newman et le minimalisme (pp. 432-436, note 99), sur Newman et la question sociale (pp. 412-414, note 34), sur les tableaux prescriptifs (pp. 415-416, note 47), etc.
- 2 Au regard de cette masse de travail inédit, le reste est de moindre intérêt, ou déjà connu. De l'introduction, quelque part entre paraphrase et hagiographie, on ne dira pas grand-chose. L'essai d'Yve Alain Bois, publié dans *Painting as Model* (MIT Press, 1990), nous rappelle surtout que ce livre de référence outre-Atlantique n'a toujours pas de traduction française. Concluant le recueil, les réflexions de Pierre Schneider —écrites en 1969— se distinguent par leur actualité.
- 3 L'organisation thématique-typologique des écrits proprement dits (« I. L'ARTISTE-CITOYEN », « II. L'ARTISTE-CRITIQUE », « III. L'ARTISTE-PENSEUR », « IV. DECLARATIONS », « V. CORRESPONDANCE », « V. ENTRETIENS ») est heureusement

contournable grâce à la circulation permise par les notes entre les différentes sections et textes qui les accompagnent. Ces renvois potentiellement infinis conduisent parfois le lecteur assez loin du propos initial. Cependant cet éclatement par les renvois, favorisant une lecture discontinue, est à la fois actuel et agréable.

- 4 L'avertissement ambitionne pour l'ouvrage de le « mettre en résonance avec nos débats, nos savoirs contemporains. » De ce point de vue, le livre est globalement une réussite, hormis deux écueils. Le formalisme acéré des légendes (particulièrement dans le cahier central des planches couleur), les considérations techniques versées au dossier conclusif (Carol Mancusi-Ungaro et Suzanne Penn) et le texte d'Yve Alain-Bois (de 1988) évoquant le « zip », les rapports entre figure et fond, le champ, la symétrie, l'échelle, la perception, etc. sont en soi moins « contemporains » qu'exemplaires de questions soulevées par des peintres comme Newman, des critiques comme Greenberg et des historiens d'art comme Meyer Schapiro et relayées par la critique et l'historiographie des années 1970-1980. Il en va de même pour le sublime, certes effectivement au cœur de l'œuvre du peintre (la terreur, Hiroshima, le tragique), mais qui fut aussi en France la grande affaire des années 1980 (et au-delà) —cela se ressent dans certains commentaires. Comme Richard Shiff le dit en introduction, au regard d'un public post-moderne, Newman peut passer pour le « vestige d'une métaphysique romantique ». Cela explique sans doute pourquoi tant de commentateurs soient des philosophes (Jean-François Lyotard, etc.) et qu'ils confinent Newman dans un sublime et un « inhumain » d'un ennui mortel, à l'image de Tom Hess qui l'avait en son temps confiné à la Kabbale.
- 5 Or ce que le livre restitue ici, notamment dans les déclarations ou la correspondance, c'est un Newman excédant largement la question formelle ou le sublime, par la diversité de sa culture, la qualité de son analyse, de son intelligence, de sa mauvaise foi, de son humour, aussi noir que ravageur quand il veut offrir à Georges Mathieu des patins à roulettes en argent massif, par exemple, « afin qu'il nous refasse son numéro de danse "Bouvines, j'y étais" mais, cette fois dans le style "Blitzkrieg en superproduction" ». L'intérêt du livre est justement là. Lorsqu'il fait se côtoyer des écrits sérieux et tragiques à des textes plus contingents et moins empesés, il restitue de Newman une personnalité plus complexe et contradictoire que ne le laisserait supposer la technicité des formalistes, la composition des hagiographes et le tragique des philosophes.
- 6 A lire ses écrits, on s'aperçoit combien Newman, généralement décrit comme le peintre de la confrontation mutique et tragique à l'œuvre peinte, est un peintre *littéraire*. Non seulement parce qu'il écrit beaucoup, mais surtout parce que son œuvre est sous-tendue par une poétique qui est en réalité une philosophie et une théorie de l'écriture. Les titres de ses tableaux en témoignent ainsi que, non sans maladresse, le chapeau présentant le célèbre article « Le sublime est pour maintenant » (1948) : « Une fois trouvée la forme verbale la plus juste et la plus élaborée pour exprimer sa pensée, le défi suivant devait consister, en toute logique, à l'égaliser et à la transcender dans sa peinture. » (p. 243)
- 7 Autre piste moins balisée et plus inattendue : l'intérêt constant de Newman pour l'historiographie. Il en fait une analyse remarquable avec en ligne de mire l'histoire et la théorie de la modernité issue de Roger Fry. On lit cet intérêt dans un texte sur Jules Laforgue (qu'il a traduit), dans un autre sur « la question du sujet », ou sur « la critique d'art anglo-saxonne », dans son compte rendu d'un livre de Tom Hess (pp. 172-177), dans une lettre à William A.M. Burden président du MoMA sur l'acquisition d'un Monet, ou encore dans un remarquable avant-propos sur Pierre Kropotkine, écrit en 1968 (pp. 86-94) et qui se termine par des mots singulièrement actuels —ou post-modernes : « Car les

dogmatiques qui sévissent parmi les historiens et les critiques d'art ne savent pas qu'ils opèrent sur un mirage et que l'"histoire" de l'art n'existe pas. » Vient ensuite en écho un entretien avec Neil Levine (pp. 359-366) qui part du commentaire d'une exposition pour arriver assez vite à une magistrale leçon sur le travail de l'historien de l'art, là encore d'une très saisissante actualité. Il y évoque —en 1965— « l'apparition d'un nouveau type d'historien de l'art » qui « assume un rôle nouveau : transformer sa discipline, délaisser la quête de la vérité pour une profession nouvelle, la gestion de l'énorme machinerie culturelle qui s'est mise en place ».

- 8 Enfin, la question du « sujet ». Capitale chez Newman, elle demeure d'une grande pertinence aujourd'hui : « que peindre ? ». En d'autres termes : « que faire ? ». Cette question situe assez nettement l'art dans le champ politique comme le montre « l'artiste-citoyen » Newman. Et la réponse n'en est pas plus assurée aujourd'hui qu'hier.