

## TROIS PEINTRES AMÉRICAINS

par

Michael FRIED

Notes de présentation.

*Il ne s'agit point ici de commenter l'essai de Michael Fried qu'on va lire ni non plus de tenter d'analyser les toiles de Noland, Clitski et Stella à travers l'étude qui leur est consacrée. Il s'agit simplement de pointer quelques-uns des traits les plus frappants d'un discours de critique sur la peinture.*

*Une première remarque : le texte ici présenté est vieux de dix ans et a été écrit en guise d'introduction au catalogue d'une exposition. Mais ce texte est ambitieux, malgré son prétexte, puisqu'il ne vise à rien moins qu'à poser les principes d'une philosophie de l'histoire de l'art et à instituer à partir de là la pertinence et la validité du discours de la critique d'art.*

*M. Fried tente de répondre à la question suivante : comment une peinture dont la caractéristique propre réside dans sa force critique, dans sa « négativité » peut-elle être prise en compte par un discours critique qui lui soit adé-*

*quat? La manière même dont Fried pose la question le conduit nécessairement, sur le plan théorique, à se référer à une philosophie hégéliano-marxiste de l'art telle qu'elle a été revue et corrigée par le dernier Merleau-Ponty. Pourquoi? Si la conquête essentielle de la peinture depuis Manet est l'autonomie de l'œuvre de peinture, la définition d'une problématique qui lui est propre, cela signifie :*

*1°. que les questions soulevées par elle et pour elle seront des questions formelles;*

*2°. que les moyens mis en œuvre pour y répondre seront des moyens proprement picturaux. Autrement dit que la peinture est à elle-même sa pratique et sa théorie, indissolublement langage et méta-langage. Dès lors le discours sur la peinture ne peut être que celui d'une critique formelle, voire formaliste qui redouble dans la sphère du discours ce que font et pensent les peintres dans le leur. Mais l'autonomisation explicite et radicale de la peinture depuis Manet signifie aussi que les questions et les réponses formelles, c'est-à-dire proprement picturales, sont produites en termes de débat et de conflit. M. Fried, après Greenberg, catégorise ce conflit en dialectique et en « négativité ». D'où l'articulation théorique qu'il opère de la problématique formelle-formaliste de l'art de peinture à une philosophie dialectique de l'histoire mais pensée spécifiquement comme dialectique historique de l'art. A l'autonomisation de la peinture — problématique*

formelle — répond une régionalisation de la dialectique historique — critique radicale permanente des solutions formelles. D'ou le recours allusif à Lukàcs (Histoire et Conscience de classe) et au Merleau-Ponty de Signes qui permet à Fried de décrire la « négativité » de la peinture contemporaine en termes non point téléologiques et déterminants d'une synthèse finale et réconciliatrice mais critiques et actifs, de fécondité, disons, de production, d'opérations momentanées, de réponses à une situation contradictoire présente. Du même coup, la critique d'art se trouve embarquée dans la même situation. Dans cette perspective, elle n'est pas plus la conscience théorique du peintre que le simple reflet ou la pure reproduction de sa pratique. Elle pratique le discours sur la peinture comme le peintre pratique la peinture en ce qu'ils participent l'un et l'autre à la même critique, courent les mêmes risques d'échec, visent aux mêmes succès indissolublement pratiques et théoriques.

La question que je me pose en lisant la première partie de l'essai de M. Fried est la suivante : la catégorisation philosophique qu'il opère de son propre travail est-elle la plus adéquate? Peut-être est-il facile après coup, dix ans après, de poser cette question? Mais la poser dans ces termes, n'est-ce pas, dans une certaine mesure, rester fidèle aux exigences que Fried pose lui-même pour la critique d'art à partir de sa propre expérience de la peinture et à partir des expériences des peintres eux-mêmes dont il

parle? Sans doute, les idées philosophiques faisaient partie, elles aussi, de la situation alors présente, du contexte alors contemporain de l'art et du langage, auquel le critique comme les peintres se trouvaient alors affrontés. Mais, le lisant après coup, dix ans après, je ne peux m'empêcher de constater un certain décalage entre les analyses d'une extrême subtilité et d'une extrême pénétration qu'il consacre à Pollock, à Louis, à Newman, à Noland, à Olitski, à Stella et la « philosophie » d'arrière-plan qui vise à les fonder. L'insistance par exemple de Fried sur l'acte de peinture comme décision et choix ne conduirait-elle pas à penser l'œuvre de peinture comme le « coup » que joue le peintre dans une partie d'un jeu dont il ne connaîtrait que quelques règles, un tableau ou une série de tableaux étant ainsi comme une stratégie concrète qu'il choisit dans une situation agonique de lutte et de conflit, un modèle praxéologique « incertain » parce qu'il met en jeu des forces que l'œuvre de peinture singulière à la fois structure et libère dans une violence qui, dès lors, est difficilement pensable en termes de négativité. L'art de peinture relèverait alors de ce que Damisch nomme une stratégie sémiotique dont nous pouvons dire avec Fried que le discours sur lui participe, en structurant et libérant dans son langage les forces mêmes dont le peintre produit les effets, en calculant ses propres « coups », dans une situation de lutte déterminée.

Comme je l'ai dit en commençant à rédiger ces notes de travail, il ne s'agit pas de répéter autrement ce qu'a écrit Fried il y a dix ans, mais peut-être de déplacer, par une stratégie calculée et incertaine, l'armature d'idées et de notions qu'il introduit en considérant la situation de la peinture américaine dans les années 60, dans le champ de la réflexion théorique sur l'art des années 70, pour rendre cette armature plus proche des lectures auxquelles il procède en 1965, plus pertinente; et disons tout nettement pour neutraliser la position métalinguistique par rapport à l'art de peinture que Fried irrésistiblement occupe à cause de cette armature même, alors que ce lieu de discours est en quelque sorte constamment démenti, subverti par la pratique même de son regard et la théorie — jamais ce terme n'a été ici plus exact dans son étymologie — que ce regard implique.

Quelques exemples : j'ai rarement rencontré « discours critique » plus précis et plus rigoureux pour analyser les effets de vision d'un tableau. Sans doute, cette description recourte aux catégories de la Gestaltpsychologie mais jusqu'au point d'en démentir les lois. Ainsi l'extraordinaire étude qu'il consacre à Cut-Out de Pollock où Fried aboutit à mettre en évidence la « figure » essentielle du tableau comme étant à l'endroit même où nous ne voyons pas, comme un manque ou un trou dans le dispositif visuel, tache aveugle par laquelle le tableau se situe dans notre œil comme battement d'une

absence. Que l'on compare cette analyse avec les remarques de Lacan sur la pulsion scopique dans le Séminaire XI, qu'on rapporte celles-ci à l'élaboration tentée par Fried de la notion d'opticalité, en particulier dans l'œuvre de Newman, on verra alors se développer un discours sur la peinture à la fois tout entier saisi par les effets du regard du tableau (au double sens de ce génitif) et extraordinairement attentif à se dégager des effets du langage même sur les épreuves de ces effets optiques. Voir également à ce sujet l'utilisation du terme « syntaxe » et la critique faite dans le même mouvement à propos de Noland.

Un autre exemple de ce discours des effets de peinture, que je ne ferai qu'évoquer, est, à propos d'Olitski, l'analyse à laquelle se livre Fried du temps visuel et de l'impact émotionnel de ce temps dans le corps percevant, confronté pourtant à l'espace coexistentiel des éléments colorés du tableau : flux orienté d'une partie de la toile, impulsion et peut-être pulsion d'un élément qui défait, de l'intérieur, l'instant global de vision et induit une gestualité, une deixis corporelle qui n'est autre que l'effet singulier, immédiat, ponctuel des forces de la couleur et dont le choc en retour est que le « voir » crée la toile « en pénétrant de façon péremptoire dans la vie étrange et fluente de la couleur ».

Que cette pragmatique du discours de peinture, déployée dans un discours sur la peinture qui en est la mise en œuvre et l'enjeu dans le

langage, repose sur l'examen, dans la peinture américaine d'après-guerre, de quelques-unes des relations sémiotiques fondamentales du tableau en général ne peut que contribuer à la rigueur et à la précision de l'analyse de Michael Fried. On suivra quelques-uns de ces fils directeurs qui tissent son texte de toute la problématique picturale depuis les grandes ruptures de la Renaissance, de l'Impressionnisme et du Cubisme : la distinction de la figuration et de la représentation, le débat de la ligne et de la couleur, la relation de la surface peinte et de l'espace illusoire profond de la scène picturale, celle du support matériel du tableau, de la « tavola » et des éléments formels qui s'y inscrivent, la fonction sémiotique du cadre dans le procès de peinture lui-même, celle générative de points particuliers de cette limite quant aux « figures » qu'elle enclôt, les relations topologiques de bord, de voisinage, d'enveloppement avec l'acte de peindre lui-même... Mais il est remarquable que Fried en élaborant des notions aussi théoriquement fermes que celle, par exemple, de « structure déductive » du tableau moderniste, en déployant le champ théorique global de l'œuvre de peinture ne considère ces notions et ce champ que comme l'enjeu de stratégies complexes, que comme la mise en jeu de forces dont les seuls critères d'évaluation restent le travail incertain, relatif, de leurs effets de regard dans et sur le corps percevant. On comprend peut-être mieux alors le recours à

*Merleau-Ponty, au Merleau-Ponty dont Fried connaissait, lorsqu'il écrivait son texte. Le langage indirect et les voix du silence, mais dont il faudrait aujourd'hui relire Le visible et l'invisible, entre Lacan et Lyotard, après l'avoir lu.*

Louis MARIN.

## TROIS PEINTRES AMÉRICAINS

... Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art.

Baudelaire à Manet, 1865.

### I

Il faut bien reconnaître que la quasi-totalité de la meilleure production picturale et sculpturale a été faite, en Amérique, ces vingt dernières années. De Kooning, Pollock, Rothko, Smith et Still — pour ne pas parler des trois dont je traite ici : Noland, Olitski, et Stella. On peut affirmer à coup sûr que l'épanouissement de la peinture et à moindre degré de la sculpture qui a eu lieu dans ce pays depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale est comparable à celui de la poésie américaine de 1912 à 1932, à la fois quant