

MICHAEL FRIED

Contre la théâtralité

Du minimalisme
à la photographie
contemporaine

nrf essais

GALLIMARD

Déjeuner sur l'herbe, Olympia, Le Christ mort et les anges, etc. Ce projet m'a retenu par deux fois, donnant lieu d'abord à la monographie intitulée « Les sources de Manet » puis, récemment, à l'ouvrage *Le modernisme de Manet*; je conclus ce dernier sur l'idée que la présentation, par Greenberg, de Manet comme le premier peintre du modernisme en vertu de la platitude et de l'opticalité de ses tableaux est essentiellement un artefact de l'impressionnisme (je reviens brièvement sur ce point à la fin de cette introduction).

La critique de la théâtralité dans « Art et objectivité »

Vu le temps écoulé, il est difficile de savoir quel commentaire apporter à la critique de la théâtralité minimaliste que j'entreprends dans « Art et objectivité ». Nul besoin ici de rappeler le détail de cette critique. Quelques points, cependant, méritent d'être soulignés.

1. Ma démarche, dans cet essai, procède essentiellement de l'analyse d'une série de textes émanant de trois grandes figures du minimalisme (c'est-à-dire du littéralisme) : Donald Judd, Robert Morris et Tony Smith. Mais ce qui a d'abord motivé l'écriture de ce texte, ce sont les œuvres et expositions littéralistes que j'avais pu voir au cours des années précédentes, à la faveur desquelles j'avais acquis le sentiment récurrent, notamment dans les galeries qui montraient le travail de l'un ou l'autre de ces artistes, de l'efficacité singulière du littéralisme dans sa fonction de mise en scène. (Morris et Carl Andre étaient passés maîtres dans ce domaine.) Comme je l'ai expliqué lors d'une intervention à la Dia Art Foundation en 1987, c'était comme si leurs installations offraient immanquablement au public une expérience de perception exacerbée, et je voulais comprendre la nature de cet effet infaillible, et donc à mes yeux essentiellement inartistique (j'aurais dû dire non moderniste)⁵⁴. Je m'aperçus vite que cet effet résultait essentiellement de ce que l'œuvre et l'installation (en un sens, l'installation *était* l'œuvre, comme l'a souligné Thierry de Duve⁵⁵) sollicitaient et incluaient le

spectateur d'une manière fondamentalement opposée aux modes d'expression et de présentation propres aux peintures et aux sculptures qui, dans l'art récent, avaient toute mon admiration. De cette idée, je procédai à l'hypothèse suivante : l'art le plus avancé de l'époque était marqué par un conflit insoluble entre la « théâtralité » du travail *in situ* des littéralistes et l'« antithéâtralité » des artistes radicalement abstraits que je défendais.

2. Cette intuition d'un conflit avait aussi une autre origine : la conclusion à laquelle j'étais arrivé, dans « Frank Stella : forme et conviction », que, si le littéralisme tend à projeter et à hypostasier l'objectivité, la peinture et la sculpture abstraites, quant à elles, tendent, d'une manière ou d'une autre, à la défaire et à la neutraliser. En ce qui concerne la peinture, la lutte contre l'objectivité passait essentiellement (comme je l'ai dit) par le support de la forme ; en ce qui concerne les sculptures de Caro, en revanche, les moyens utilisés, tels que je les énumère dans « Art et objectivité », étaient la syntaxe, la dissemblance radicale d'avec la nature et l'imitation de l'efficacité du geste. (J'avais hélas embrouillé le problème en citant le passage où Greenberg déclare que la nouvelle sculpture offre l'illusion « que la matière est incorporelle, sans poids et [que] telle un mirage, [elle] n'a d'existence qu'optique » avant de souligner à nouveau la nature syntaxique de l'art de Caro⁵⁶.) Je disais aussi que, « à l'instar de certaines œuvres musicales ou poétiques », les sculptures de Caro « sont hantées par la connaissance du corps humain et la manière dont celui-ci, selon une infinie variété de modes et d'humeurs, produit du sens [...] comme si la possibilité que nous sachions précisément ce que nous disons et faisons *suffisait* à rendre sa sculpture possible ». La formulation est obscure, tout comme est obscure mon idée que les sculptures de Caro imitent l'efficacité du geste. Mais, compte tenu des renvois que j'ai pu faire, dans mes analyses antérieures, à la corporalité de l'art de Caro, compte tenu aussi de mes articles suivants — « Deux sculptures d'Anthony Caro » (où je traite de la pièce intitulée *Deep Body Blue*, cf. plus haut), « L'abstraction

de Caro » et l'introduction au catalogue de la rétrospective Caro en 1969 (où j'inclinerais plutôt à exagérer le rôle du corps dans le travail de Caro⁵⁷) — compte tenu de ces divers éléments, donc, le moins que l'on puisse déduire de mon intention est qu'elle n'était pas de nier le corps au profit d'une conception du spectateur comme « flottant devant l'œuvre tel un pur rayon optique⁵⁸ ». (S'est-il trouvé un autre critique à l'avant-poste dans les années soixante pour souligner autant que j'ai pu le faire l'importance de l'expérience corporelle? Aucun nom ne me vient à l'esprit⁵⁹.) Le point important, toutefois, est qu'après avoir écrit « Frank Stella : forme et conviction », j'ai eu le sentiment grandissant qu'autre chose était en jeu dans le conflit concernant l'objectivité. Et cette autre chose, je m'en aperçus bientôt, avait à voir avec la question du rapport entre l'œuvre et le spectateur (Morris insiste sur ce point dans ses « Remarks on Sculpture »). La manière dont le littéralisme projette et hypostasie l'objectivité, poursuivais-je, équivalait à un nouveau genre de *théâtre*, tandis que l'impératif moderniste de négation de l'objectivité exprimait une hostilité fondamentale au théâtre dans toutes ses manifestations. (Je fondais ma critique de la manière dont le littéralisme s'adresse au corps du spectateur non pas sur l'idée que la corporalité n'avait pas sa place dans l'art, mais sur le fait que le littéralisme théâtralisait le corps, le mettait continuellement en scène, le rendait étrangement inquiétant ou opaque à lui-même, le vidait de tout contenu, tuait son expressivité, niait sa finitude et, en un sens, son humanité, etc. Le littéralisme, aurais-je pu dire, présente le corps comme quelque chose de vaguement *monstrueux*.)

3. Ainsi que l'essai le précise, je décrivais là des tendances récentes. J'ajoutais que « le théâtre représente *aujourd'hui* la négation de l'art » (je souligne) et, d'une manière générale, laissais entendre que la lutte qui opposait le haut modernisme à la théâtralité était elle-même quelque chose de nouveau. Comme, par ailleurs, je mentionnais Bertolt Brecht et Antonin Artaud, il apparaissait que la théâtralité était une

question que le théâtre lui-même abordait depuis des décennies. Lorsque, à cela, vint plus tard s'ajouter la publication d'ouvrages dans lesquels je décrivais la tradition antithéâtrale telle qu'elle avait existé en France à compter du milieu du XVIII^e siècle jusqu'à l'avènement de Manet et de l'impressionnisme dans les années 1860 et 1870, il devint par trop facile de faire, à mon sujet, deux hypothèses : de postuler, d'une part, que je croyais en l'existence d'une lutte continue entre théâtralité et antithéâtralité qui, depuis le XVIII^e siècle jusqu'à l'époque présente, serait au cœur même de la peinture ; et, d'autre part, d'imaginer que je cautionnais Diderot et les autres partisans de l'antithéâtralité dans leur appréciation, négative ou positive, d'une série de peintres allant de Greuze à Manet (voire, commençant plus tôt). Ces deux hypothèses sont erronées et ne peuvent procéder que d'une lecture hâtive de mon travail, mais je souhaite différer jusqu'à la troisième partie de cette introduction l'analyse du rapport entre mes essais critiques et mon travail d'historien de l'art.

4. Il apparaît rétrospectivement qu'« Art et objectivité » avait à la fois raison et tort quant à l'évolution des tendances décrites. D'un côté, il semble clair que le littéralisme a bel et bien représenté une rupture d'avec le modernisme dans la manière dont il s'adresse au spectateur. En fait, les commentateurs qui allaient attaquer « Art et objectivité » demeurent d'accord avec le texte sur ce point ; là où ils marquent un vif désaccord, c'est sur la question de mon évaluation de la théâtralité minimaliste. Ce qui veut dire que les *termes* mêmes de mon raisonnement n'ont pas été attaqués par mes détracteurs, état de choses assez inhabituel si l'on considère l'antagonisme qu'a soulevé « Art et objectivité »⁶⁰. Mais, par ailleurs, mon essai n'est nulle part aussi pessimiste qu'il aurait dû l'être, de mon point de vue, étant donné la suite des événements ; je ne semble pas avoir entrevu la possibilité que l'art pour lequel je concevais tant d'admiration pût, en l'espace de quelques années, être submergé par une avalanche de productions et de pratiques plus ou moins ouvertement théâtrales, comme cela devait être le cas.

Il importe toutefois de reconnaître que l'extraordinaire efflorescence de la théâtralité, dans les années 1970 et 1980, est allée de pair avec une crise conceptuelle ou théorique relative à la question de la valeur artistique. Comme je le déclare dans « Art et objectivité », « les concepts de qualité et de valeur — et, dans la mesure où ces concepts jouent un rôle essentiel dans l'art, le concept d'art lui-même — prennent un sens, ou prennent tout leur sens, à l'intérieur, exclusivement, des arts particuliers. Ce qui existe *entre* les arts relève du théâtre⁶¹ ». Et, avec la perte d'importance généralisée de la peinture et de la sculpture du haut modernisme, non seulement les nouveaux praticiens se sont adonnés à des interventions de plus en plus ouvertement théâtrales, mais les notions mêmes de valeur, de qualité ou de conviction ont perdu toute pertinence pour rendre compte de ce qui se passait. C'est une situation que Judd avait anticipée en déclarant « une œuvre n'a besoin que d'être intéressante » — formule que j'ai contestée tant dans « Frank Stella : forme et conviction » que dans « Art et objectivité ». Dans le même esprit, mais de façon plus programmatique, Hal Foster faisait, en 1987, le commentaire suivant : « Il y a un court passage, dans "Art et objectivité", où il est dit que la peinture doit emporter la conviction. Mais l'un des impératifs premiers de l'art novateur de ma génération [Foster est né en 1955] est précisément qu'elle *ne doit pas* emporter la conviction — qu'elle doit, au contraire, l'ébranler, démystifier la croyance : ne pas être ce qu'elle semble être⁶². » Dans un autre texte, Foster a décrit l'élan postmoderne en des termes qui ne sont pas sans rapport avec l'exposé original de Marcel Duchamp sur la nature institutionnelle de l'art :

La « qualité » [...] dénoncée comme l'imposition d'une série de normes est, en tant que critère, déplacée par l'« intérêt » ; l'art est donc perçu comme évoluant moins sous l'impulsion d'un raffinement historiciste formel (du type « poursuivons la pureté, exprimons la quintessence de la forme extérieure ») que sous l'effet d'une négation historique structurale (du type : « comment puis-je, en tant qu'artiste, repousser les limites

esthétiques et idéologiques du paradigme que j'ai reçu ? ». Dès lors, l'objet d'investigation critique devient moins l'essence d'un support [Foster entend la chose à la manière de Greenberg, et non à la mienne, mais cela ne changerait en rien son raisonnement si c'était le contraire] que « l'effet (la fonction) social(e) d'une œuvre » dans le présent; dès lors aussi — c'est peut-être là le plus important — l'intervention artistique vise moins à garantir une « conviction » transcendantale dans le domaine de l'art et de ses institutions qu'à entreprendre une critique immanente de ses règles et ses régulations. En fait, on peut considérer ce dernier point comme fondant une distinction provisoire entre l'art formaliste-moderniste et l'art avant-gardiste-postmoderniste : d'un côté « emporter la conviction », de l'autre « jeter le doute »; « poursuivre l'essentiel » d'une part, et « révéler le conditionnel », d'autre part⁶³.

Autrement dit, ce que j'ai appelé une crise de la notion de valeur est décrit, de façon non déraisonnable, par Foster comme le remplacement d'un ensemble de problèmes par un autre, entièrement différent. Mais la question, ma question, demeure : quel degré de profondeur, de nécessité, de signification — et je dirais même de difficulté — une entreprise qui « jette le doute », qui « révèle le conditionnel », « ébranle la conviction » ou « démystifie la croyance » possède-t-elle en fin de compte ? Ou, pour aborder la question depuis l'autre versant : quel est le degré de perte qui s'opère lorsque l'entreprise moderniste telle que je l'ai décrite se voit remplacée par la « critique immanente » de Foster ? Pour citer une fois encore un épisode célèbre, le trajet nocturne que fit Tony Smith sur une autoroute en travaux du New Jersey lui inspira quelques conclusions austères : « Je me suis dit : il est évident que c'est la fin de l'art. Beaucoup de peintures, après cela, ont vraiment l'air picturales. C'est une expérience impossible à cerner [Smith parlait, semble-t-il, du trajet en voiture], il faut la vivre » (je cite et commente ce passage dans « Art et objectité »). Nous avons sans doute là l'exemple-type, dans l'après-Duchamp, de la révélation du conditionnel, mais quel poids cette expérience a-t-elle, en fin de compte ? Pour-

quoi une expérience qui n'est pas une expérience de l'art devrait-elle être considérée comme révélant la finalité de l'art? L'expérience d'un coucher de soleil spectaculaire ou d'une explosion nucléaire aurait-elle le même pouvoir de révélation, et sinon, pourquoi? Pourquoi s'inquiéter de ce que la peinture, fût-elle moderniste, a « l'air picturale »? Et jusqu'où l'opposition soulignée par Smith entre « cerner » l'expérience et la « vivre » est-elle tenable? (Aucun mot n'est plus sacré, dans le lexique de Greenberg, que celui d'« expérience »⁶⁴.

5. Un dernier point essentiel, dans « Art et objectité », concerne le problème de la temporalité. L'idée que je développais, dans les dernières pages de l'essai, était que la sensibilité littéraliste s'intéressait aux expériences qui persistent dans le temps et, plus largement, que l'« être présent » de la durée, du « temps lui-même comme s'il était une catégorie d'objet littéraliste », était au cœur de la nouvelle esthétique. Là encore, j'établissais un contraste très marqué avec la peinture et la sculpture modernistes auxquelles allait mon admiration. « Tout se passe comme si notre expérience de ces œuvres *n'avait pas de durée*, écrivais-je, non pas parce que l'on appréhende un tableau de Noland ou d'Olitski ou une sculpture de David Smith ou de Caro en un temps record, mais parce qu'à chaque instant l'œuvre elle-même est entièrement manifeste [...]. C'est cette "présentété" [terme que j'opposais à celui, littéraliste, de "présence"] continue et entière, qui s'assimile, pour ainsi dire, à une perpétuelle création d'elle-même, que nous appréhendons comme une espèce d'instantanéité : si seulement nous pouvions être infiniment clairvoyants, un seul instant, infiniment bref, suffirait à nous permettre de tout voir, d'appréhender l'œuvre dans toute sa profondeur et sa plénitude, d'en être à jamais convaincus. »

Pour de Duve, qui souscrit à mon idée que le minimalisme « est un art du temps » (« tout comme le théâtre », ajoutait-il), la manière dont j'invoque l'« être présent » m'intronise comme « le dernier d'une longue lignée d'esthéticiens qui, de Lessing à Greenberg en passant par Wölfflin, ont recher-

ché dans la spatialité instantanée de la peinture l'essence spécifique de l'art plastique ». L'argument plus général de De Duve est que le souci littéraliste de la durée — nulle part mieux exprimé que dans l'œuvre de Robert Morris — a porté « un coup fatal » à ce qui constituait le principe de base de l'esthétique classique et moderniste⁶⁵. Mais, d'une part, mon plaidoyer constant en faveur d'une dialectique moderniste non réductrice militait contre l'existence d'une « essence spécifique de l'art plastique⁶⁶ » ; et, d'autre part, ma description de l'antagonisme entre littéralisme et modernisme contredit par avance toute notion de « coup fatal ». Plus précisément, l'un des fils conducteurs de ma réflexion, tant dans « Frank Stella : forme et conviction » que dans « Art et objectité », était que le littéralisme avait vu le jour au sein du modernisme à partir d'une interprétation erronée de sa dialectique (interprétation anticipée, sur le plan théorique, par Greenberg dans « Modernist Painting » et « Après l'expressionnisme abstrait ») ; cela implique qu'à un certain moment de l'histoire récente de la peinture et de la sculpture modernistes (de la peinture, essentiellement), la projection et l'hypostatization de la littéralité et de la durée (mais aussi de l'illimité, du refus de la clôture) ont émergé, prenant la forme de tentations internes que les arts modernistes se devaient d'identifier de manière à œuvrer à leur mise en échec. « Il devrait être évident », écrivais-je dans « Frank Stella : forme et conviction », « que [...] la sensibilité littéraliste est elle-même un produit, ou un sous-produit, de l'évolution de la peinture moderniste — plus exactement, de la reconnaissance toujours plus explicite du caractère littéral du support, laquelle est essentielle à cette évolution. » Non que la distinction entre « extérieur » et « intérieur » puisse être facilement tranchée. Décrire la théâtralité comme une force corrosive externe tant au modernisme qu'au littéralisme contredit l'hypothèse d'un conflit interne. Mais, dans un autre sens, c'est là une manière de mettre en valeur cette hypothèse en plaçant le modernisme et le littéralisme sur un pied d'égalité :

pourquoi l'un a-t-il combattu et chassé la théâtralité alors que l'autre y avait accès⁶⁷ ?

Quoi qu'il en soit, le conflit entre modernisme et littéralisme auquel renvoient « Frank Stella : forme et conviction » et « Art et objectité » ne se laisse pas re-décrire en termes de simple substitution ou démystification, comme si la peinture moderniste était arrivée à son terme avec les tableaux noirs de Stella (lequel refusait d'ailleurs cette idée⁶⁸), avait ensuite été non seulement remplacée mais invalidée par le littéralisme qui, dans sa mainmise sur l'objectité et la temporalité — et en vertu de son caractère ouvertement situationnel —, aurait permis d'instaurer, outre un nouveau paradigme de la création artistique, un sujet ou un soi d'un modèle inédit, plus contemporain (c'est-à-dire non transcendantal, incarné, « externalisé », entropique, divisé, décentré⁶⁹). Le sentiment de l'existence d'un combat interne a motivé, il est vrai, le ton ouvertement théologique de mon cadre rhétorique : « Art et objectité » s'ouvre sur une citation extraite du merveilleux livre de Perry Miller sur Jonathan Edwards et se termine sur deux phrases, dont la deuxième au moins est désormais célèbre : « Nous sommes tous, toute notre vie ou presque, des littéralistes. La présentété est la grâce. » L'épigraphe, quant à elle, cite quelques lignes du journal d'Edwards : « J'ai en moi la certitude que le monde se recrée à chaque instant, qu'à chaque instant l'existence des choses cesse et qu'à chaque instant elle se renouvelle. » Et Miller de commenter : « C'est là une conviction inébranlable : "Nous voyons à chaque instant la même preuve de l'existence de Dieu que si nous L'avions vu créer le monde au commencement." ⁷⁰ » J'entendais l'épigraphe comme une glose sur le concept de présentété, permettant notamment d'entrevoir que je désignais, sous ce concept, autre chose que la simple *instantanéité* (quelque définition qu'on en donne), ce qui, par parenthèse, explique pourquoi sonner consciencieusement le rappel de la déconstruction, par Derrida, du « maintenant » husserlien n'est d'aucun poids sur mon argumentation⁷¹. (On remarquera aussi l'usage que je fais, dans les passages cités plus haut,

de tournures syntaxiques introduisant la formule « comme si » : ce seul usage aurait dû suffire à faire comprendre que je ne prenais pas l'instantanéité littéralement, si je puis dire.) Ce que j'entendais faire valoir, dirais-je aujourd'hui, est qu'à chaque instant l'*appel* au spectateur, dans la peinture et la sculpture modernistes, se renouvelle entièrement, comme si rien de moins que cela constituait la condition de son expressivité. De même, la conviction que le spectateur peut avoir du sérieux d'une œuvre, de sa « qualité », n'échappe jamais pour peu de temps, ou n'échappe que pour peu de temps, à la possibilité du doute (qui est la condition moderniste exacerbée) ; la conviction — la grâce — demande à être perpétuellement reconduite, à être garantie pour ainsi dire continûment par l'œuvre elle-même, mais aussi, dans l'acte d'appréhension de l'œuvre, par nous-mêmes, les spectateurs.

Un autre trait de l'épigraphe étant son évidente « sublimité », cela implique d'emblée que « Art et objectité » ne peut être lu sur le modèle d'un contraste implicite entre le (bon) beau et le (mauvais) sublime. Je ne prétends pas avoir entièrement maîtrisé cela à l'époque ; si quelqu'un m'avait posé la question, j'aurais peut-être consenti à la seconde équation, ne serait-ce qu'en raison de la « sublimité » télé-guidée qui accompagne le récit par Smith de son trajet nocturne ou son évocation, dans le même entretien, de l'immense terrain d'exercice de Nuremberg. Reste que ce que j'ai écrit excède ce cadre (mon cadre à moi, notamment, excède ce cadre)⁷².