

Directeur de la publication

Claude Frontisi

Secrétaire de rédaction

Richard Leeman

Comité de rédaction

Annette Becker
Delphine Bière
Annie Clautres
Bertrand Clavez
Fabrice D'Almeida
Thierry Dufrêne
Nicole Edelman
Itzhak Goldberg
Bernard Goy
Richard Leeman
Marie-Blanche Potte

Administration

Bertrand Clavez

Revue publiée par le Centre Pierre Francastel
Université Paris X-Nanterre

Diffusion :
Paris Musées
01 44 58 99 00

Dépôt légal : 2007
ISBN-10 : 2-9521175-4-3
ISBN-13 : 978-2-9521175-4-8
ISSN : en cours

Publié avec le concours de Paris X-Nanterre.

Coordination du numéro : Richard Leeman

Tous droits réservés.
Reproduction interdite, même partielle,
du texte et des illustrations.

20/21 .siècles
Cahiers du Centre Pierre Francastel

n° 5-6 – automne 2007

Histoire et historiographie.

L'art du second XX^e siècle

Sommaire

Avant-propos

- Claude FRONTISI
Historiographie et uchronie en art. La philosophie dans le bordel 7

Introduction

- Richard LEEMAN
Histoire, historiographie et imaginaire historique 13

Paris reine du monde

- Natalie ADAMSON
« Une réalité difficilement analysable » :
l'historiographie de l'École de Paris 27

- Annie CLAUSTRÉS
La critique d'art française après-guerre.
Origines et enjeux politiques d'un style poétique 41

- Antje KRAMER
« Un art pour l'homme. » Continuité et mythification
de la modernité dans les écrits allemands des années cinquante 51

- Paula BARREIRO-LÓPEZ
Entre la France et l'Espagne : Julián Gállego
et la « Chronique de Paris » 61

Trois vedute

- Paolo SCRIVANO
Entre histoire de l'art et philosophie : les formes multiples
du discours de Bruno Zevi sur l'architecture 75

- Arturo GALANSINO
Roberto Longhi et l'art d'après-guerre : « *proposte* », refus, silences 85

- Johan POPELARD
Gillo Dorfles : l'art et ses enjeux anthropologiques
au début des années soixante 97

Historiæ americanæ : modernism, antimodernism, postmodernism

- Sophie BERREBI
Dubuffet as model 113

Katia ARFARA	
De l'histoire canonique aux approches anti-modernistes : la photographie dans les années soixante-dix	123
Georges ARMAOS	
« Continuité et changement. » De la temporalité des collections permanentes du Mnam et du MoMA	141
Hélène TRESPEUCH	
Diversité et abstraction. Les expositions collectives sur l'art abstrait contemporain dans les années quatre-vingt aux États-Unis	163
Michael LEJA	
Histoire de l'art et scepticisme	177
Du moderne au contemporain : le monde	
Terry SMITH	
Pour une histoire de l'art contemporain (prolégomènes tardifs et conjecturaux)	191
Elvan ZABUNYAN	
Histoire de l'art, pratiques artistiques contemporaines et théories postcoloniales : une perspective possible	217
Stéphane HUCHET	
Présence de l'art brésilien : histoire et visibilité internationale	229
Acteurs et agents de l'histoire	
Jean-Marc POINSOT	
Jeux de compagnie	249
Frédérique BERTHET	
Anatole Dauman, producteur : un agent de sa propre histoire	261
Compte rendu	
Richard LEEMAN	
Changer d'histoire ? <i>Art Since 1900</i> , revue de presse	279
<i>Résumés – abstracts</i>	290
<i>Les auteurs</i>	293

Sophie Berrebi

DUBUFFET AS MODEL

Le titre du livre d'Yve-Alain Bois *Painting as model* est un hommage à Hubert Damisch – il reprend celui du dernier chapitre consacré au compte rendu de *Fenêtre jaune cadmium*¹. «La peinture comme modèle», c'est-à-dire la possibilité d'élaborer des propositions théoriques à partir de la peinture même est la leçon que Bois retient de son mentor et qui contribue à l'élaboration de ses idées dans *Painting as Model*, faisant ainsi circuler en langue anglaise des idées de Damisch moins connues, comme le souligne Stephen Melville, que d'autres études plus systématiques².

Cette courte entrée en matière permet de souligner deux choses qui sont au centre du propos de cet article : d'une part, l'importance des traductions de textes et leur absence, de l'autre, celle des références plus ou moins cachées qui font dialoguer entre eux des textes d'époques et d'école de pensée différentes. Prêter attention à ces phénomènes permet de retracer certaines filiations entre des historiens de l'art préoccupés, après Clement Greenberg, par l'idée d'une « redistribution des cartes du modernisme » dans l'art d'après 1945, et des deux côtés de l'Atlantique, dans le contexte présent d'une relecture des écrits de Greenberg et de réflexion sur le modernisme dans les arts plastiques³.

Le fil conducteur de cette étude est une certaine réception critique de Jean Dubuffet étudiée à partir d'un texte de Greenberg de 1947 traitant de son travail et de celui de Jackson Pollock. Cet article semble nourrir plus ou moins explicitement une série de textes postérieurs qui mettent en scène Dubuffet, Pollock et la question des définitions et redéfinitions du modernisme⁴.

1. Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge, MIT Press, 1990. Bois explique l'hommage contenu dans le choix du titre dans « Tough Love », *Oxford Art Journal*, vol. 28, n° 2, 2005, p. 246.

2. Stephen Melville, « Object and Objectivity in Damisch », *Oxford Art Journal*, vol. 28, n° 2, 2005. p. 183-189.

3. Suite à la publication des écrits de Greenberg en quatre volumes par University of Chicago Press, plusieurs biographies et études critiques ont récemment vu le jour : Florence Rubenfeld, *Clement Greenberg, a Life*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997 ; Caroline Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago, Chicago University Press, 2005 et Alice Goldfarb-Marquis, *Art Czar: The Rise and Fall of Clement Greenberg*, Boston, MFA Publications, 2006.

4. Parmi les textes importants publiés récemment sur la question du modernisme, voir T.J. Clark, *Farewell to an Idea, Episodes from a History of Modernism*, Yale, Yale University Press, 1999 et Hal Foster et al., *Art since 1900. Modernism-antimodernism-postmodernism*, Londres, Thames & Hudson, 2004.

Le Dubuffet de Greenberg.

Le point de départ sera ici l'un des quatre articles que Greenberg a consacré à Dubuffet entre 1946 et 1949. Après avoir noté son apparition avec intérêt dès 1946, au sein d'une exposition de ce que l'on appelle, aux États-Unis, « The School of Paris » (qui inclut entre autres Henri Matisse, Pierre Bonnard, Georges Rouault, Georges Braque) dont il rappelle qu'elle reste la source de l'art moderne⁵, Greenberg cherche ensuite à établir des liens entre la peinture de Dubuffet et l'existentialisme, qu'il a découvert quelques années plus tôt en lisant *La Nausée* et en rencontrant Jean-Paul Sartre à Paris⁶. Plus tard, en 1949, Greenberg cherchera à comprendre l'art brut tel que défini par Dubuffet et qu'il rapproche de l'intérêt porté par Paul Klee à l'art psychopathologique. À travers ces différents textes, Greenberg semble vouloir situer Dubuffet sur un plan tant théorique que formel par rapport à la question de l'art d'avant l'avant-garde, et plus largement par rapport au développement du modernisme dont il est en train de voir émerger des expressions particulières depuis la guerre. Cet intérêt se justifie au sein de la construction systématique d'une interprétation du modernisme qui trouvera son aboutissement en 1960 avec l'article « Modernist Painting », mais aussi dans le contexte de la réception première de Dubuffet aux États-Unis, où il est perçu par erreur par certains critiques comme un « primitif » au même titre que le peintre naïf Grandma Moses (Anna Mary Robertson)⁷. La liberté d'analyse que l'on trouve dans les articles de Greenberg et d'autres critiques américains sur Dubuffet tranche avec la réception de l'artiste en France. Elle s'explique en partie par l'ignorance dans laquelle se trouve Greenberg des liens entre Dubuffet et Jean Paulhan et le milieu littéraire de Gallimard – un thème récurrent dans la critique française – et d'autre part, des écrits de Dubuffet lui-même, dont un recueil, le *Prospectus aux amateurs en tous genres* paraît en France en 1946 et ne connaît qu'une diffusion confidentielle aux États-Unis grâce au galeriste Pierre Matisse. Cette situation changera à partir du moment où Dubuffet prononcera en anglais, à Chicago en 1951, la conférence « Anticultural Positions » qui permettra de faire circuler ses idées de manière directe, modifiant de ce fait la lecture de son travail par la critique et les artistes américains.

Le double compte rendu d'exposition que Greenberg publie le 1^{er} février 1947 dans le bimensuel *The Nation* est exemplaire du point de vue de la mise en contexte historique et formelle des œuvres de l'artiste⁸. L'article traite des récentes expositions personnelles de Jean Dubuffet et de Jackson Pollock. Il occupe une place importante dans l'histoire de l'expressionnisme abstrait, puisque c'est celui que Greenberg conclut par ces termes : « Pollock montre

5. *The Nation*, 29 juin 1946, repris dans *Clement Greenberg, the Collected Essays and Criticism, volume 2*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 87-90.

6. *The Nation*, 13 juillet 1946, repris sous le titre « Jean Dubuffet and French Existentialism », *ibid.*, p. 91-92. Sur la rencontre de Greenberg et Sartre en 1939, voir Florence Rubinfeld, *Clement Greenberg, a Life, op. cit.*, p. 52.

7. À ce sujet, voir par exemple l'article de Henry Mc Bride, « Dubuffet of Paris », sous-titré « A French Primitive painter who differs in technic from our primitives », *New York Sun*, 10 janvier 1947.

8. *The Nation*, février 1947, traduction de Marc Chenetier, parue dans *Macula 2*, Printemps 1977, p. 43.

la voie au-delà du chevalet, au-delà du tableau encadré et transportable», introduisant la question du grand format, qui va rapidement devenir un des traits majeurs de l'expressionnisme abstrait. Bien que cet article de 1947 soit souvent cité, peu de critiques se sont intéressés au fait qu'il traite de Pollock et de Dubuffet⁹. Par exemple, lors de sa parution en traduction française dans la revue *Macula* en 1977 avec une présentation d'Yve-Alain Bois, il était tronqué des deux tiers, c'est-à-dire de toute la première partie consacrée à Dubuffet¹⁰. Pourtant, fait assez rare dans les articles consacrés à des expositions multiples, les deux parties du texte sont assez liées. On peut même dire que Greenberg *construit* sa lecture des œuvres récentes de Pollock à partir des faiblesses et des qualités qu'il note chez Dubuffet, comparant les deux artistes pas moins de quatre fois dans la deuxième partie, celle consacrée à Pollock. Il n'y a guère que T.J. Clark qui ait remarqué que même si l'avantage est accordé, sur la fin du texte, à Pollock, une bonne partie de l'article s'attache par contre à discuter de ce qu'ils partagent¹¹.

L'article s'ouvre sur une remarque de Greenberg soulignant son intérêt pour cet artiste dont, explique-t-il, une petite sélection d'œuvres l'a incité à lui consacrer deux articles successifs¹². Puis il décrit l'évolution récente qu'il croit percevoir, mettant en évidence, au passage, sa bonne connaissance de l'œuvre dont il décrit l'évolution récente.

«La tonalité des tableaux de Dubuffet de 1945 et 1946 constitue un changement radical. Il y a une soudaine nouvelle économie dans le registre des couleurs vers les noirs, bruns, gris et blancs sales, avec des tons de lavande rosé et des bleus qui coulent de part et d'autre [*running in and out*], comme des glaciés. Le pigment est mélangé à du goudron, de l'asphalte ou du gravier et étalé rapidement, grossièrement, et apparemment avec beaucoup de vernis [...]. Les lignes sont grattées dans la peinture comme avec un bâton. Le résultat est dans l'ensemble original et profond¹³.»

Dans une description qui évoque étrangement et de manière prémonitrice les *drip paintings* de Pollock, Greenberg met l'accent sur la matière du tableau, une texture «*malerisch*» pour reprendre le terme utilisé il y a quelques années par Rosalind Krauss en référence à Greenberg¹⁴. Cette insistance sur la texture contraste avec les tendances «littéraires» perçues par le critique dans des œuvres antérieures de l'artiste et permet de rappeler que Dubuffet se situe de plain-pied dans l'histoire de l'art moderne. Dubuffet, écrit-il, vient de «l'impressionnisme, de Cézanne et du cubisme encore plus que de l'art primitif et des enfants¹⁵». Un des tableaux les plus importants de

9. Il s'agit de la première exposition personnelle de Dubuffet à la galerie Pierre Matisse et de la quatrième exposition personnelle de Pollock à la galerie *Art of this Century*.

10. «Dossier Pollock», «II. Les Textes sur Jackson Pollock», Présentation d'Yve-Alain Bois, *Macula* 2, Printemps 1977, note 2, p. 43.

11. T.J. Clark, *op. cit.*, p. 318-319.

12. Clement Greenberg, *The Nation*, 1er février 1947, dans *Clement Greenberg, the Collected Essays, op. cit.*, p. 122-125.

13. *Ibid.* Traduction de l'auteur.

14. Rosalind Krauss, «The Crisis of the Easel Picture», dans *Jackson Pollock – New Approaches*, New York, The Museum of Modern Art, 1999, p. 155-179.

15. Clement Greenberg, *The Nation*, 1^{er} février 1947, *op. cit.* p.123.

l'exposition, *Vue de Paris* (1946), confirme cette assertion : Greenberg décrit la peinture comme « *flat and cubed* », c'est-à-dire à la fois plate et faite de cubes. Après une discussion d'ordre général sur l'importance accordée au médium dans la peinture moderne, Greenberg poursuit son analyse des tableaux récents de l'artiste et manifeste son admiration devant « la subtilité et l'instinct avec lesquels Dubuffet parvient à maintenir chaque partie de la surface exactement à niveau avec la toile – et exactement à l'intérieur du cadre¹⁶ ».

Cette dernière remarque, typique de la rhétorique du critique, annonce la conclusion de l'article. Ayant ainsi placé Dubuffet dans le « *mainstream* », la tradition de la peinture moderne, et décrit ses œuvres comme possédant ces qualités d'attention au médium qui définissent sa conception du modernisme, Greenberg propose ensuite de lui assigner une place dans cette tradition : notant l'absence du tableau *Promeneuse au parapluie*, qu'il avait commenté dans ses deux précédents articles, il propose, de manière quelque peu ambivalente, que « trois ou quatre tableaux du niveau de *Promeneuse* seraient presque suffisants en eux-mêmes pour faire de Dubuffet un des peintres majeurs du XX^e siècle¹⁷ ». Concluant sur cette note la première partie de son article, Greenberg se tourne ensuite vers le travail récent de Pollock qui montre, selon lui « une étape majeure de son évolution », qu'il considère, écrit-il, comme « la plus importante de la jeune génération de peintres américains¹⁸ ».

Il faut noter la différence d'échelle entre ces deux dernières remarques. Alors que Dubuffet, peintre français et donc héritier « naturel » d'une tradition picturale qui est à la source de l'art moderne, peut prétendre à devenir l'un des peintres majeurs du XX^e siècle, Pollock lui, ne peut prétendre qu'à être le meilleur artiste de sa génération dans un pays, les États-Unis, dont Greenberg dénigre une grande part de la tradition moderne¹⁹. Mais aussitôt, Greenberg accole Pollock à une tradition autre que purement nationale, l'incluant dans « la majeure partie de la peinture post-cubiste » évoquée plus haut à propos de Dubuffet. Plus loin, évoquant la « planéité construite et recréée » (*recreated flatness*) de la surface des toiles de Pollock, il développe un rapprochement avec le peintre français : « Là aussi, comme Dubuffet, Pollock tend à traiter sa toile avec une uniformité bord à bord [*all-over evenness*]. »

La comparaison se poursuit jusqu'à la chute de l'article dans laquelle les termes de la comparaison s'inversent nettement :

« Il [Pollock] est sans doute moins conservateur, moins peintre de chevalet (au sens traditionnel du terme) que Dubuffet – dont la réussite historique la plus importante est peut-être, en dernière analyse, d'avoir préservé la peinture de chevalet au profit de la génération des peintres d'après Picasso. Pollock montre la voie au-delà du chevalet, au-delà du tableau encadré et transportable

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

19. Concernant le désintérêt manifeste de Greenberg pour Georgia O'Keefe, Alfred Stieglitz et le milieu d'avant-garde centré autour de sa galerie 291, voir Caroline Jones, *op. cit.*, chapitre 4.

[the mobile, framed picture]. Une voie qui mène peut-être à la peinture murale. Peut-être, peut être pas. Je ne peux le dire.»

Cette conclusion montre la rhétorique de Greenberg, toute faite de prédictions arrogantes temporisées d'hésitations. Ce qui a été préparé tout au long de l'article devient ici explicite : la mise en scène du déplacement de la domination historique de la peinture française, progressivement remplacée par une nouvelle peinture américaine qui semble montrer la voie du futur du modernisme. Ce point, bien sûr, sera réitéré par Greenberg dans les années qui suivent, en reprenant parfois ces deux exemples. Outre les articles sur Pollock, Greenberg écrira par exemple en 1948 que «si Dubuffet est un peintre de premier ordre, il ne laisse rien au futur de la peinture²⁰».

Mais ici, en 1946, c'est dans l'espace d'un seul article, dans lequel Pollock et Dubuffet jouent en quelque sorte le rôle de métonymies, que Greenberg met en scène ce passage de relais de la peinture moderne, de la «School of Paris» à l'École de New York. La conclusion éclaire les hésitations qui ponctuent l'article ainsi que les différences d'échelle entre un Dubuffet héritier de l'école française et Pollock, artiste le plus doué de sa génération aux États-Unis. Elles renforcent la conclusion du texte et suggèrent que Greenberg avait besoin de lire de près des œuvres spécifiques de Dubuffet avant d'évoquer Pollock – dont il ne mentionne pas un seul tableau en particulier – en termes plus généraux. S'il sait reconnaître l'importance et la qualité de Dubuffet, Greenberg choisit de prendre position pour une nouvelle peinture américaine dont il se fait le héraut. Greenberg ouvre la voie d'une lecture associant Pollock et Dubuffet dans la définition du modernisme en peinture après la deuxième guerre proposant un exemple qui sera repris à la fois par ses héritiers et des historiens critiques de sa position, de part et d'autre de l'Atlantique.

De Damisch à «L'Informe» : l'héritage de la lecture de Greenberg

Si cette lecture de Dubuffet tient peu de place dans la littérature concernant l'artiste, c'est sans doute parce qu'une majeure partie des textes sur Dubuffet s'est engagée dans d'autres voies : l'art brut, la question de la culture, interprétations privilégiant surtout une approche biographique qui placent l'artiste en dehors de son époque, à l'image des réticences de Dubuffet lui-même à faire état d'affinités avec ses contemporains artistes²¹. À l'inverse, cette interprétation de Greenberg a permis une lecture renouvelée de

20. Clement Greenberg, «The Situation at the moment», *Partisan Review*, janvier 1948, repris dans *Clement Greenberg, the collected Essays and Criticism, volume 2, op. cit.*, p. 194.

21. Parmi les ouvrages principaux consacrés à l'artiste, on trouve les textes d'orientation biographique et descriptive de Laurent Danchin et Mildred Glimcher, ceux d'approche philosophique, tel que le travail de Max Loreau. D'autres, à l'image du livre de Michel Thevoz, s'attachent plus particulièrement à la question de l'art brut, ou à celle des titres dans les œuvres. Ces ouvrages ont en commun de ne pas traiter du contexte culturel et artistique de la production de Dubuffet. Ils ne s'intéressent pas non plus à la question de la réception de l'œuvre de l'artiste. Ils ont en général tendance à adopter la perspective de l'artiste exprimée par ailleurs dans les quatre volumes de ses écrits publiés par Gallimard entre 1967 et 1995. Le pouvoir persuasif des écrits de Dubuffet semble avoir beaucoup influencé l'interprétation de son travail jusqu'à présent.

Dubuffet qui affirme dans le même temps ses distances avec les idées du critique.

C'est le cas de Leo Steinberg qui, dès les années soixante, au moment de la réception critique du livre de Greenberg *Art and Culture* (paru en 1961), s'appuie sur un rapprochement/opposition entre Pollock et Dubuffet pour proposer une alternative à la version greenbergienne de l'idée de planéité (*flatness*) qui soit plus à même de définir l'art de son temps tel qu'exemplifié par les *combine paintings* de Robert Rauschenberg. Dans cet essai paru en 1968 et intitulé *Other Criteria*, Steinberg avance que la planéité des tableaux de Pollock renvoie à une perception qui reste verticale du champ pictural – le tableau comme fenêtre sur le monde – alors que d'autres artistes travaillent sur une dimension horizontale qu'il définit, en prenant l'exemple d'une table d'imprimerie, comme « *flatbed picture plane* ». Pour Steinberg, un des précurseurs de ce renversement du plan du tableau de la verticale à l'horizontale représenté par l'œuvre *Bed* (1955) de Rauschenberg, est justement Dubuffet dont une reproduction du *Corps de Dames Olympia* illustre l'article²².

L'exemple de Steinberg, qui revient à cette relation complexe Dubuffet-Pollock pour construire une argumentation conservant certains traits du modernisme greenbergien (la planéité de l'œuvre) mais pour subvertir ce que seront les conclusions de Greenberg (la visualité pure), montre la manière dont cette association des deux artistes peut être complémentaire et provoquer une réflexion.

C'est aussi ce que manifeste Damisch par le biais d'un certain nombre d'essais consacrés individuellement à Dubuffet et à Pollock et qui semblent, de 1959 aux années quatre-vingt, dialoguer entre eux. Damisch connaît certainement l'article de Greenberg, puisqu'il y fait référence au moins une fois, dans le texte « *Stratégies 1950-1960* », publié à l'origine en 1977 dans le catalogue de l'exposition *Paris-New York* et repris dans *Fenêtre jaune cadmium*.

« Et si l'on tenait comme ce fut un temps la mode en Amérique, à établir un parallèle entre tel peintre et son "équivalent" européen, pourquoi ne pas évoquer plutôt à propos de Pollock, ainsi que Clement Greenberg l'aura fait dès 1947, l'exemple de Dubuffet²³. »

Ailleurs, on retrouve d'autres allusions, moins explicites, à la comparaison faite par Greenberg entre Dubuffet et Pollock. Au détour d'une phrase de « *Mystery Paintings* » (1988), par exemple, texte qui traite de l'importance du blanc et noir et de la relation entre dessin et peinture dans l'art essentiellement américain de l'après guerre, Damisch esquisse une analyse des dessins de la série de *Terres Radieuses* de Dubuffet qui donne une sorte de clé au reste du texte. Ce rapprochement autour de la question du dessin et de sa relation à la peinture rappelle la remarque souvent commentée de Greenberg, exprimée justement dans l'article de 1947, et qui constitue peut-être un point de départ de l'article de Damisch : « Comme Dubuffet, dont l'art prend une direction semblable bien que moins abstraite, Pollock reste

22. Leo Steinberg, « *Other Criteria* » (1968, 1972), dans *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford, Londres et New York, Oxford University Press, 1975.

23. Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*. Paris, Le Seuil, 1984, p. 153.

pour l'essentiel un dessinateur en noir et blanc qui doit en général s'appuyer sur ces couleurs pour conserver la fermeté et le pouvoir de surface de ses tableaux²⁴. »

Mais dès le début des années soixante, Damisch fait dialoguer les deux artistes à partir de thèmes particuliers que l'on retrouve d'un texte à l'autre. Si Damisch édite plus tard les quatre volumes d'écrits de Dubuffet²⁵, le rapprochement s'est sans doute établi à partir de Pollock, découvert en 1958, lors de la rétrospective de l'artiste à Bâle. Dans le compte rendu de cette exposition, il développe l'idée de l'épaisseur du tableau, définissant le tableau comme « un champ de l'expérience » dont l'espace est défini par la trace laissée par le geste de la main, comme une manière de révéler l'absence d'illusion de perspective de ces tableaux. Les œuvres de Pollock, décrit Damisch sont des « tracés qui sillonnent la toile de part en part, en un contrepoint qui ne se développe plus en largeur mais en épaisseur, et dont chacun n'a de sens que par rapport à celui qui le précède²⁶ ».

Cette idée d'épaisseur se retrouve dans le premier texte que Damisch consacre en 1962 à Dubuffet, et dans lequel, faisant allusion à une série d'œuvres de l'artiste mettant en scène un personnage de géologue, il écrit : « Le géologue qu'il est devenu par la suite aime à travailler dans l'épaisseur du sol – je veux dire du tableau, à en dévoiler les dessous²⁷. »

Ces lectures d'inspiration phénoménologique sont donc également marquées par un intérêt pour Greenberg, à l'époque même où les critiques et historiens aux États-Unis commencent à se détourner de la critique et avant que ne s'amorce sa réception en France, en particulier à travers la revue *Macula*²⁸.

La notion d'épaisseur renvoie à un autre thème de prédilection de Damisch, la relation entre figure et fond, la distinction desquels permet à une figure d'émerger du fond du tableau. Cette question apparaît en premier lieu dans les textes sur Pollock. En regardant les œuvres de Pollock de la série *Sounds in the Grass* de 1946, celles-là même qui sont le sujet du texte de Greenberg de 1947, Damisch déclare à propos de *Shimmering Substance* : « ici chaque touche semble destinée à détruire l'effet né du rapport entre la touche précédente et le fond et à entraver la constitution d'une forme circulaire suggérée cependant par un halo coloré qui apparaît par delà l'inextricable réseau des virgules, où l'œil ne parvient pas à se fixer²⁹. »

Alors que ces toiles semblent « affranchies de toute règle et de toute finalité », Damisch perçoit une « intention secrète » qu'il identifie comme tentative de « résolution » de « l'opposition de la figure et du fond pictural, la

24. Greenberg, *The Nation*, 1^{er} février 1947, *op. cit.*, p. 122-125, tr. fr. Marc Chenetier, *Macula* 2, printemps 1977, p. 43.

25. Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967 et 1995.

26. Damisch, « La figure et l'entrelac » (1959), dans *Fenêtre jaune cadmium*, *op. cit.*, p. 80.

27. Damisch, « Retour au texte » (1962), dans *Fenêtre jaune cadmium*, *op. cit.*, p. 114.

28. Les années soixante-dix et quatre-vingt constituent en effet un moment de passage à vide pour la réception de Greenberg aux États-Unis. Voir sur ce sujet notamment Alice Goldfarb-Marquis, *op. cit.* et Barbara M. Reise, « Greenberg and the Group: A Retrospective View », *Studio International* 175, n° 900, mai 1968, p. 254-257.

29. Hubert Damisch, « La figure et l'entrelac », *op. cit.* p. 78.

toile devant apparaître comme le support de tracés successifs dont chacun, à la limite, étreindrait la totalité de l'espace offert au geste³⁰ ».

La question de cette résolution entre figure et fond se retrouve, sous le signe de la « confusion » entre figure et fond dans les écrits sur Dubuffet. Damisch décrit ainsi sur le mode de l'anecdote la mésaventure survenue à *Monsieur Macadam*, un tableau de Dubuffet de 1945 dans lequel « la couleur du fond a contaminé la figure », pour montrer que Dubuffet s'attache à perturber la perception du tableau notamment en maintenant dans une ambiguïté constante, la relation entre figure et fond³¹. Cette anecdote compte parmi d'autres assez nombreuses évoquées entre autres dans la correspondance entre Dubuffet et Paulhan³². Une autre, mettant en scène ce que Dubuffet appelle les « sudations d'hippopotames » est reprise avec profit par Bois dans *l'Informe*³³.

Maintenir l'ambiguïté de cette relation (Dubuffet) ou au contraire travailler à la résoudre (Pollock) suggère que leurs œuvres respectives sont engagées dans des dynamiques différentes, tout en évoquant une certaine proximité. La question de l'épaisseur ainsi que le thème de la relation entre figure et fond permet ainsi à Damisch de faire une lecture du travail de Pollock et de Dubuffet qui reprend, mais aussi adresse une critique et répond au modernisme de Greenberg.

Là où ce dernier met l'accent sur la planéité (*flatness*) et l'immédiateté de la perception visuelle, Damisch souligne l'opacité et la difficulté à percevoir associées à l'idée d'épaisseur, et de processus, et donc de lenteur. On pourrait même dire qu'avec ce terme d'épaisseur, Damisch semble presque expliciter la pensée de Greenberg, tout en s'en distinguant pour produire une analyse plus technique, mais aussi plus tactile. C'est sans doute ce que signifie Bois lorsqu'il définit cet aspect de l'écriture de Damisch comme développant un modèle « technique », qui s'oppose au « modèle optique » de Greenberg³⁴. En soumettant l'idéologie moderniste de Greenberg à une critique et une réflexion nourrie de la phénoménologie, Damisch produit un récit alternatif qui permet de conférer une place différente à un artiste comme Dubuffet.

On trouve des traces des interprétations de Dubuffet et Pollock par Damisch dans les travaux de critiques de générations suivantes, en particulier dans le travail de Krauss et de Bois. Dans le chapitre « Painting as model » du livre éponyme, ce dernier analyse la manière dont Damisch progresse à partir d'une lecture proche des œuvres pour en tirer des théorisations dans lesquelles se retrouvent les questions d'épaisseur et de relation entre figure et fond. Cette approche permet à Damisch, selon Bois, de « réécrire une

30. *Ibid.*, p. 81.

31. Damisch, « Retour au texte », *op. cit.*, p. 110.

32. *Dubuffet-Paulhan correspondance, 1944-1968* (Julien Dieudonné et Marianne Jakobi éditeurs), Paris, Gallimard, 2003.

33. Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, *L'Informe: mode d'emploi*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 1996. L'anecdote fournit aussi le point de départ d'un chapitre de la thèse de Rachel Perry, *Retour à l'ordure. Defilement in the art of Dubuffet and Fautrier*, Columbia University, New York, 2000.

34. Bois, *Painting as Model*, *op. cit.* Bois reprend en l'abrégé cette définition dans « Tough Love », *op. cit.*

portion de l'histoire de l'art» et de proposer une des lectures les plus inspirées de l'art de ce siècle³⁵».

Sans rappeler les étapes du long dialogue de Krauss avec Greenberg autour de Pollock, mené entre autres dans *The Optical Unconscious* et plus récemment dans un texte intitulé «The Crisis of the Easel Picture», on peut s'attarder sur l'exposition qu'elle co-organise avec Bois au Centre Pompidou en 1996, intitulée «L'Informe: mode d'emploi» et dans laquelle on retrouve des œuvres de Pollock et de Dubuffet. L'exposition et son catalogue annonçaient clairement l'intention de leurs auteurs de «redistribuer les cartes du modernisme» à la lumière de Georges Bataille et de sa notion d'informe, mais on y retrouve aussi quelques références implicites ou non à Damisch. Cette redistribution des cartes permet une lecture qui s'éloigne de la *flatness* verticale de Greenberg en faveur d'un accent mis sur l'horizontalité du plan pictural qui fait se déplacer la toile vers le sol où sont accumulés des débris – débris que l'on retrouve incrustés dans la surface de *Full Fathom Five* de Pollock (1947) par exemple. Cette lecture permet aux auteurs, en particulier à Krauss, de révéler une nouvelle généalogie dans l'histoire du modernisme dans laquelle les *drip paintings* de Pollock sont précurseurs d'œuvres d'artistes tels que Robert Morris, Andy Warhol et Cy Twombly. Elle permet aussi d'intégrer à l'idée du modernisme tout un pan de l'histoire de l'art européenne d'après 1945 qui était jusque là ignoré chez nombre de critiques d'inspiration moderniste: des artistes tels que Piero Manzoni, Alberto Burri, Jean Fautrier, Lucio Fontana.

La réévaluation de Dubuffet fait partie de cette relecture et l'exposition présente certaines de ses œuvres essentiellement tirées de la série des *Matérialogies* et des *Messages*. Les commissaires justifient ces choix particuliers dans le catalogue en expliquant qu'à part ces quelques exceptions, Dubuffet ne pouvait pas s'empêcher de vouloir «réhabiliter la boue», une réhabilitation qu'ils trouvent souvent trop décorative et qui procède selon eux d'une mise en forme contrastant avec des œuvres qui, telles que *Full Fathom Five*, se laissent aller vers l'informe³⁶. Cette mise en forme aboutit selon les auteurs à un déplacement de l'informe vers l'image – faut-il entendre par là, un déplacement de l'abstraction vers la figure? On sent en effet les commissaires gênés par la propension de Dubuffet à agrémenter ses tableaux de petits personnages – à l'instar du géologue cité plus haut. Mais paradoxalement, alors que «L'Informe» trouve Dubuffet trop décoratif dans son désir de «réhabiliter la boue», cette lecture paraît presque timide, semblant trop se résumer à une impossibilité de basculer du côté de l'abstraction.

En ce sens, la position des auteurs-commissaires de «L'Informe» paraît se rapprocher de celle de Greenberg lorsqu'il disait que Dubuffet «emballe» ses tableaux; elle nous semble, dans la perspective d'une critique du modernisme de Greenberg, moins intéressante que celle de Damisch en ce qu'elle revient à des questions de surface, alors que Damisch allait au-delà de Greenberg,

35. Bois, *Painting as Model*, op. cit., p. 252, 257.

36. Bois et Krauss, *L'Informe: mode d'emploi*, op. cit.

intégrant sa lecture tout en s'y opposant, et proposant, à travers la notion d'épaisseur, une nouvelle manière de regarder Dubuffet comme « peintre de l'informe » occupé par cette idée de libérer la peinture du dessin, notamment en maintenant l'ambivalence de la figure et du fond³⁷.

Dubuffet comme modèle

Cette généalogie de lectures mettant en scène Dubuffet et Pollock propose une lecture à partir d'œuvres autant que de rhétoriques textuelles d'auteurs cherchant à définir ce qu'est, après Greenberg, la question du modernisme en peinture. L'article publié dans *The Nation* en 1947 est ainsi fondé sur une expérience des œuvres autant que sur un désir de trouver et définir une peinture américaine moderniste. En effet, durant l'été 1946, alors qu'il vient de publier successivement deux articles consacrés en grande partie ou entièrement à sa découverte de Dubuffet, Greenberg rend visite à Pollock et découvre les nouvelles œuvres produites par l'artiste dans son atelier de East Hampton. L'histoire veut que, rejetant une série de tableaux qui prendra plus tard le titre de *Acabonac Creek*, il ait encouragé l'artiste à poursuivre la voie inaugurée par un tableau plus abstrait et fait d'une matière épaisse. Greenberg rapporte qu'en achevant quelques toiles plus tard *Something of the Past*, Pollock s'est exclamé « that's for Clem » (ceci est pour Clem[ent]). C'est sur cette série, plus tard intitulée *Sounds in the Grass*, exposée à la galerie *Art of This Century* que Greenberg écrira dans l'article de 1947, formulant une relation dont il a fait l'expérience l'été précédent³⁸. Pour marginale ou partielle qu'elle soit, la lecture diachronique du couple Dubuffet-Pollock de 1947 à 1996 permet d'étudier des jeux de filiation nécessaires à une relecture de l'historiographie de cette période s'écartant des schémas qui depuis les années soixante ont contribué à figer la lecture de l'art d'après 1945 dans une opposition complète entre Europe et États-Unis.

S. B.

37. Damisch, « Retour au texte », *op. cit.*, p. 117.

38. Voir Steven Naifeh et Gregory White Smith, *Jackson Pollock, An American Saga*, Londres/New York, Barrie & Jenkins Ltd, 1990, p. 527.