



HAL
open science

Ad Reinhardt

Leszek Brogowski

► **To cite this version:**

Leszek Brogowski. Ad Reinhardt : Peinture moderne et responsabilité esthétique. Les éditions de la
Transparence, 2011, Collection "Essais d'esthétique", 978-2-35051-065-1. hal-01320528

HAL Id: hal-01320528

<https://hal.science/hal-01320528>

Submitted on 5 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

cf.

LESZEK BROGOWSKI

AD REINHARDT

Peinture moderne et responsabilité esthétique

Ad Reinhardt (1913-1967) est connu pour ses tableaux noirs, qui représentent sans doute la pratique la plus radicale dans l'histoire de la peinture abstraite. Jouissant dans les années 1960 d'un prestige artistique et éthique hors du commun, notamment auprès de la jeune génération d'artistes, il est resté à distance de l'expressionnisme abstrait. Critique à l'égard de ses compagnons peintres, surtout à cause des idées qu'ils se faisaient de l'art et de leur attitude à l'égard du marché, il a élaboré une conception non moins radicale de l'art-en-tant-qu'art, exprimée notamment à travers de courts textes, publiés dès les années 1940. Or, même si sa position dans l'histoire de la peinture moderne est incontestable, peu d'études lui ont été consacrées — effet, peut-être, de son attitude critique. La particularité du présent ouvrage tient à l'importance accordée par l'auteur aux écrits d'Ad Reinhardt, dont il découvre la cohérence et la puissance théoriques. Outre les textes publiés, il s'appuie sur des inédits : lettres, notes, conférences et entretiens communiqués par l'Ad Reinhardt Foundation. C'est la première étude qui adopte une telle démarche pour interpréter l'art d'Ad Reinhardt, première aussi qui, pour l'illustrer, fait appel à une production parallèle de l'artiste, à savoir ses dessins satiriques sur l'art, drôles et caustiques, contrepoids intéressant à la pureté de sa peinture et commentaire pittoresque, incandescent mais juste, de l'art dans l'espace social.

Leszek Brogowski est professeur d'esthétique à l'université de Rennes 2, où il est responsable du laboratoire de recherche « Arts : pratiques et poétiques ». Dans ce cadre, il a fondé et dirige un programme engagé depuis 2000 et intitulé : « Publications d'artistes. Éditions Incertain Sens ». Il a publié en 2011 aux Éditions de La Transparence *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*.

Ouvrage publié avec le soutien de l'université Rennes 2,
équipe d'accueil EA 3208, F-35000 Rennes, France.



9 782350 510651

23

NOVEMBRE 2011

ISBN 978-2-35051-065-1



cf.

AD REINHARDT

LESZEK BROGOWSKI

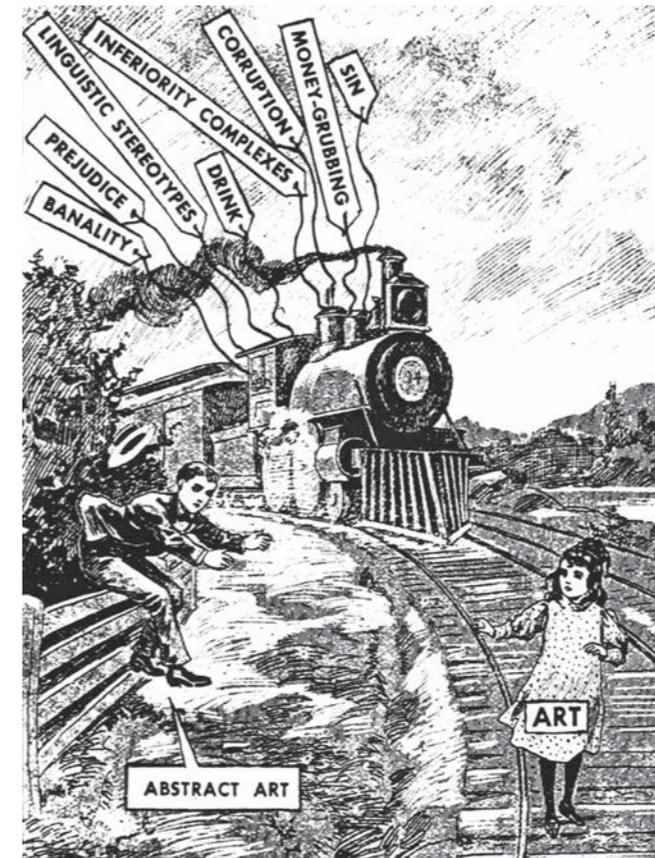
LT

— cf. —

LESZEK BROGOWSKI

AD REINHARDT

Peinture moderne et responsabilité esthétique



LES ÉDITIONS DE LA TRANSPARENCE
essais d'esthétique



— |

| —

— |

| —

[AD REINHARDT]

— |

| —

— |

| —

LESZEK BROGOWSKI

AD REINHARDT

Peinture moderne et responsabilité esthétique

[LES ÉDITIONS DE LA TRANSPARENCE]

— |

| —

— |

| —

SOMMAIRE

<i>Avant-propos : la peinture et l'écrit</i>	13
I. LE POIDS DE L'HISTOIRE, LE CHOC DES MOTS	19
L'ŒUVRE, L'ART – L'IDÉE DE L'ART	25
PRATIQUE POPULAIRE, ŒUVRE REPRODUCTIBLE	28
L'ESSENCE DE LA PEINTURE : L'ÉCRIT, L'ÊTRE, L'HISTOIRE	43
<i>Pensée et langage, 43 ; Conscience et histoire, 45 ; Essence et réalité, 52.</i>	
AD REINHARDT ET L'ART CONCEPTUEL	57
« L'ART-EN-TANT-QU'ART » : UNE PROPOSITION REDUPLICATIVE	65
LE LANGAGE POUR EN PARLER	68
PEINTURE NOIRE : LA MISE EN ŒUVRE DE LA NÉGATION	75
II. LA RESPONSABILITÉ ESTHÉTIQUE DE L'ARTISTE MODERNE	85
L'ÉTHIQUE DES ÊTRES PENSANTS	89
LA RESPONSABILITÉ ESTHÉTIQUE	93
... IL FAUT TOUT RECOMMENCER : LA DÉCONSTRUCTION DU PROCESSUS CRÉATEUR	
ET LA CRISE DE LA CONSCIENCE HISTORIQUE	99
LE « NON » ANARCHISTE ET CRÉATEUR	107
L'HISTORICITÉ ET L'HISTOIRE DE L'ART : L'ART COMME « SUBSTANCE ARDENTE »	112
<i>Conclusion : l'université vs le marché</i>	121
NOTES	133
INDEX DES NOMS PROPRES	157

À mes contemporains

L'auteur remercie Madame Rita Reinhardt pour le soutien qu'elle lui a apporté durant ses premières recherches sur Ad Reinhardt dans les années 1980, lorsqu'elle l'a autorisé à publier en polonais ses traductions des écrits d'Ad Reinhardt.

L'auteur et l'éditeur remercient Madame Anna Reinhardt pour avoir lu le manuscrit de ce livre et autorisé la reproduction des dessins d'Ad Reinhardt. Cette autorisation est d'autant plus précieuse qu'elle est animée par l'esprit de la libre discussion autour de l'art d'Ad Reinhardt et qu'elle n'implique pas le partage des idées exposées ici.

L'auteur remercie l'Ad Reinhardt Foundation à New York pour avoir aimablement mis à sa disposition divers documents des archives d'Ad Reinhardt, notamment ses lettres et ses notes non publiées, et la transcription de ses conférences et entretiens, ainsi que Susan Sabiston qui a collationné toutes les citations des conférences et entretiens utilisées ici.

Ses remerciements vont également à tous les lecteurs du manuscrit : Anne, Aurélie, Cyrille, Dorotka, Laurence, Laurent, Marie, Nathalie et Pierre-Henry, dont les critiques et les encouragements ont permis d'améliorer ce travail, à Tadeusz Myslowski dont la générosité a beaucoup compté pour mes toutes premières recherches sur Ad Reinhardt dans les années 1980 et à Richard Conte qui, en 1996, a rendu possible la publication en français de mon article sur Ad Reinhardt.

J'ai fait le choix de ne pas reproduire les peintures abstraites d'Ad Reinhardt, puisqu'il les considère lui-même comme invisibles (AI 23) et irreproductibles (BP 83). En revanche, ses dessins satiriques, caricatures et *cartoons* sont, eux, reproductibles et faits pour être reproduits dans la presse. J'ai donc pris le parti d'accompagner mon propos de ces « illustrations », et non pas des « abstractions » du peintre, pour reprendre l'opposition introduite dans sa conférence de 1943. Reproductibles et faites pour être reproduites massivement, à l'opposé de ses peintures noires, elles ont encore deux caractéristiques importantes qui ont animé mon choix, toutes les deux montrant Ad Reinhardt comme un individu profondément impliqué dans la vie : vie politique, vie culturelle, vie artistique, vie de tous les jours, etc. D'abord et avant tout, ces images sont drôles. Le sens de l'humour est un extraordinaire antidote à la tentation de la pureté ; comme on le verra, la radicalité d'Ad Reinhardt n'est pas tant puriste qu'éthique. Le rire permet de prendre de la distance ; c'est un outil critique et autocritique. À la question de Bruce Glaser : « Est-il possible que vous ayez été pris plus sérieusement que vous ne l'avez souhaité ? », Ad Reinhardt répond : « C'est trop sérieux pour être pris au sérieux. Je n'ai plus fait de *cartoons* ou satires depuis longtemps, parce que cela ne paraît plus possible. Le monde de l'art ne peut plus être satirisé. [...] Le monde de l'art tout entier est prostitué [*whorish*] et aucun artiste ne pourrait plus dire d'un autre artiste qu'il est une vieille ou une jeune pute » (AI 14). Mais les dessins satiriques d'Ad Reinhardt montrent également toute une richesse d'interprétations qu'il ne cesse de développer : de l'art, du monde, de la société, des œuvres, etc. C'est un formidable contrepoids à l'abstraction non seu-



EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT A GOOD IDEA",
PM, AUGUST 4, 1946

lement de sa peinture, mais aussi de ses écrits ; c'est leur envers : le grouillement du travail de lecture et de déchiffrement du monde. Ces *cartoons* ont été pour la plupart publiés dans la revue *PM* dont Ad Reinhardt dit qu'elle « était toujours considérée comme, quelque part, un organe du parti communiste, mais qui a été [en réalité] presque sauvage » (*inéd.* 1964c).

J'invite le lecteur à *intégrer* ces dessins satiriques dans la *lecture* de mon livre. Ils ont tous été reproduits à des endroits précis pour éclairer mon propos, comme compléments ou commentaires, telles des « citations visuelles » d'Ad Reinhardt.

Les citations d'Ad Reinhardt provenant de *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Edited and with an Introduction by Barbara Rose, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1991 (première édition, 1975), sont désignées par les sigles suivants :

- AA – « Art in Art Is Art-as-art (*Art-as-Art Dogma, Part III*) » [1966]
- “AA” – « “Art-as-Art” » [1962]
- [AA] – « [Art-as-Art] » [1962-1963]
- AG – « Angkor and Art » [1961]
- AH – « Art vs. History » [1966]
- AI – « An Interview with Ad Reinhardt » par Bruce Glaser [1966-1967]
- AM – « On Art and Morality » [1960]
- AP – « Abstract Painting, Sixty by Sixty Inches Square » [1960]
- AR – « Aesthetic Responsibility » [1962]
- AU – « 44 Titles for Articles for Artists under 45 » [1958]
- BP – « [The Black-Square Paintings] » [1963]
- CA – « [The Context of Art] » [1963]
- CE – « The Artist in Search of a Code of Ethics » [1960]
- CL – « Cycles Through the Chinese Landscape » [1954]
- CR – « Chronology by Ad Reinhardt » [1967]
- DA – « Documents of Modern Art » [1960]
- ED – « End » [non daté]
- FA – « [The Fine Artist and the War Effort] » [1943]
- FS – « [Five Stage of Reinhardt's Timeless Stylistic Art-Historical Cycle] » [1965]
- LW – « 25 Lines of Words on Art Statement » [1958]
- MG – « Monologue » [1966]
- NO – « [Notes on the Black Paintings] » [non daté]
- NR – « The Next Revolution in Art » [1964]
- ON – « On Negation » [notes non datées]

OP – « There Is Just One Painting (*Art-as-Art Dogma. Part XII*) » [1966]
PI – « Paintings and Pictures » [1943]
PP – « 39 Planks: Programs for “Program” Painting (*Art-as-Art Dogma, Part VII*) » [1963]
PS – « The Black Square Painting Shows, 1963, 1964, 1965 » [1966]
RE – « Routine Extremism » [non daté]
RF – « Abstract Art Refuses » [1952]
RP – « Reinhardt Paints a Picture » [1965]
RS – « Religious Strength through Market-Place Joy » [non daté]
SC – « Black as Symbol and Concept » [1967]
TA – « Timeless in Asia » [1960]
TH – « The Artist Is Responsible... » [non daté]
TR – « Twelve Rules for a New Academy » [1957]
VS – « [Abstraction vs. Illustration] » [1943]
WC – « What Is Corruption ? » [1961]

Les citations d’Ad Reinhardt provenant des documents inédits et non publiés, aimablement communiqués par l’Ad Reinhardt Foundation à New York (copyright Anna Reinhardt, transcription Susan Sabiston), sont désignées par les sigles suivants :

inéd. 1961 : Ad Reinhardt, Interview at the Dayton Art Institute, vers 1959-1961
inéd. 1964a : Ad Reinhardt, Lecture at the Institute of Contemporary Art London, 28 mai 1964
inéd. 1964b : Ad Reinhardt Interview conducted by Ruth Gurin-Bowman, 10 mai 1964
inéd. 1964c : Ad Reinhardt Interview conducted by Dr. Harlan Phillips, vers 1964
inéd. 1966a : Ad Reinhardt Interview conducted by Lucy Lippard, vers l’automne 1966
inéd. 1966b : Ad Reinhardt, Islamic Lecture – « Art as Art, in the Past », Washington Gallery of Modern Art, 26 janvier 1966
inéd. 1967 : Ad Reinhardt, Skowhegan Lecture – Madison, Maine, 21 juillet 1967

— |

| —

— |

| —

AVANT-PROPOS : LA PEINTURE ET L'ÉCRIT

“If the heart is upright, the brush is firm.” No noise. “The brush should pass over the surface lightly and smoothly” and silently.

Ad Reinhardt¹

Alors que les artistes d'avant-garde sont réputés pour les violentes ruptures qu'ils provoquent avec leurs pairs, Ad Reinhardt jouissait d'un prestige tout à fait inhabituel auprès de la génération d'artistes dits conceptuels qui émergeaient dans les années 1960 : Joseph Kosuth² et Christine Kozlov³ lui ont consacré textes et conférences, Robert Barry lui a peut-être dédié un travail⁴, Robert Morris l'a évoqué dans *Files*⁵, Robert Smithson a commenté ses textes⁶, Carl Andre a trouvé dans sa peinture le « calme torride⁷ » qui l'a nourri autant que toute la culture japonaise, Lawrence Weiner s'en est visiblement inspiré⁸. Les critiques d'art de la génération qui succède à Ad Reinhardt lui attribuent la même importance. Irving Sandler⁹ et Barbara Rose¹⁰ ont insisté sur l'attraction que la géométrie, la pureté et la simplicité de la peinture d'Ad Reinhardt a exercé sur les minimalistes. En 1968, dans son *Minimal Art : a Critical Anthology*¹¹, Gregory Battcock reproduit un tableau noir d'Ad Reinhardt en frontispice. En 1974, Lucy R. Lippard¹² pose même l'hypothèse selon laquelle c'est le *minimal art* qui, en montrant l'application de ses idées à d'autres formes que les tableaux noirs, a révélé l'importance de l'art d'Ad Reinhardt. Et elle ajoute :

« Lorsque Art Workers Coalition, un groupe d'artistes activistes, a été fondée en 1969 comme une “prise de conscience collective” à l'attention du monde de l'art, l'ombre et l'esprit de la conscience individuelle de Reinhardt ont été très présents. Sa force comme opposant, ses écrits et, marginalement, son activité politique, modeste mais incessante, ont été – et sont encore – largement admirés [...]. Il continuait à déclarer que “la peinture ne peut être l'unique activité d'un artiste mature”, et continuait à contribuer à d'innombrables ventes d'art caritatives, à signer les pétitions, à marcher et à manifester pour les droits de l'homme et les libertés civiles, ainsi que pour les candidats qui les défendaient¹³. »

En effet, par-delà la radicalité de sa peinture noire, répétitive, par-delà ses textes, tout aussi radicaux – critiques, drôles, truffés de calambours et de sentences de sages –, c'est sans doute sa droiture qui lui a valu ces multiples hommages. Son souci de ne pas laisser instrumentaliser l'art, de ne pas le confondre avec autre chose – le marché, la propagande, la carrière personnelle, la politique, etc. –, l'ont conduit très tôt à réfléchir sur la question de la « responsabilité esthétique », notion à laquelle est consacré le présent essai, et tout particulièrement sa seconde partie. La radicalité artistique d'Ad Reinhardt ne faisait peut-être que refléter sa posture éthique. Mon projet vise donc à comprendre comment cette éthique s'est construite.

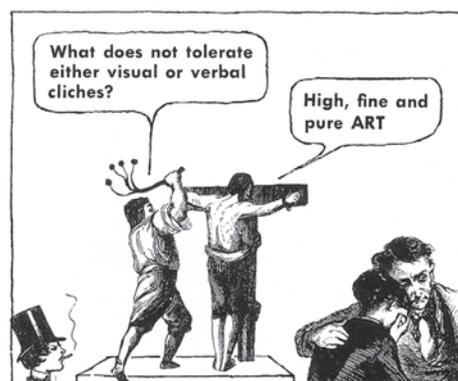
Ad Reinhardt s'est fait fort de n'avoir rien inventé ; ses écrits intègrent et paraphrasent sans complexe les citations les plus diverses, la plu-

part du temps sans en indiquer les sources. « Je n'ai jamais fait une seule déclaration originale » (AI 19), confesse-t-il à Bruce Glaser. Ses écrits seraient donc des collages de citations, et cette catégorie est tôt retenue par les exégètes. Grâce à Ad Reinhardt, cette méthode d'écriture a eu des adeptes dans le milieu new-yorkais : en 1966, Robert Smithson écrit un texte consacré à l'art minimal, entièrement constitué de citations, « The X Factor in Art », puis, un an plus tard, un autre texte composé de la même manière, « The Artist as Site-Seer ; or a Dinthrophic Essay », et en 1966 Mel Bochner publie « Moins c'est moins. Pour Dan Flavin » (un clin d'œil à Ad Reinhardt dans le titre), texte qui compile des citations, dont certaines sont fausses¹⁴. Il faut cependant veiller à ce que cette catégorie « antisubjectiviste » de collage de citations ne conduise ni à sous-estimer le travail de structuration effectué par Ad Reinhardt, qui met en place des concepts avec rigueur et inventivité, ni à ignorer que ces citations ne sont pas prises au hasard ; bien plus, elles semblent provenir, si l'on y prête attention, de traditions philosophiques bien déterminées que le présent essai tâchera d'identifier et de mettre à profit dans la compréhension de la démarche du peintre¹⁵.

En sortant de ses études de peinture, Ad Reinhardt milite déjà pour la peinture abstraite. Sa pratique picturale connaît une évolution qui, après coup, semble suivre une voie tracée d'avance, comme le résume, non sans un certain sens de l'humour, une note prise par l'artiste en 1965 (FS 10) : (a) tableaux abstraits influencés par les collages cubistes à la fin des années 1930 ; (b) peinture à trait expressionniste utilisant uniformément toute la surface (« *all over* ») au début des années 1940 ; (c) peinture monochrome de plus en plus régulière, en particulier le noir

et le blanc à la fin des années 1940 ; (d) peinture monochrome symétrique, composition en forme de croix dans les années 1950 ; (e) peinture noire et uniforme – enfin – dans les années 1960. Ad Reinhardt meurt en août 1967. Le clin d'œil de cette note réside essentiellement dans les désignations par l'artiste de ces cinq époques « intemporelles » de sa peinture : « maniérisme et classicisme post-cubiste tardif » pour la première ; « rococo demi-surréaliste » et « géométrico-expressionniste » pour la deuxième ; « archaïque » pour la troisième ; puis « classicisme solennel ascendant » ; et simplement « classique » pour la dernière¹⁶. Rien cependant ne permet de penser que, dès le départ, il envisageait – qu'il pût envisager – l'aboutissement qu'il décrit en 1961 de la manière suivante :

« Toile carrée (*neutre, sans forme*), cinq pieds de hauteur, cinq pieds de largeur, haute comme un homme, large comme un homme aux bras déployés (*ni grand, ni petit, sans dimension*), trisection (*aucune composition*), une forme horizontale venant nier une forme verticale (*sans formes, sans le haut, sans le bas, sans les directions*), trois



EXTRAIT DE «HOW TO LOOK OUT», *PM*, JUNE 23, 1946

couleurs sans couleurs (*plus ou moins*) sombres (*aucune clarté*) et non contrastées, la trace du pinceau trace pour effacer les traces du pinceau¹⁷ ; une surface mate, plane, peinte à main levée (*sans brillance, sans texture, non linéaire, ni hard edge, ni soft edge*) qui ne reflète pas son environnement – une peinture pure, abstraite, non-objective, intemporelle, non spatiale, sans changements, sans relations, désintéressée – un objet qui est conscient de soi (*pas d'inconscient*), idéal, transcendant, conscient d'aucune autre chose que l'art (*absolument aucun anti-art*) » (BP 82-83, fragment de 1961).

Mais c'est lorsqu'il est parvenu à cette peinture « classique » et immuable que le sens du noir de ses tableaux, uniques tableaux que Reinhardt peint durant les six dernières années de sa vie, s'est progressivement éclairé grâce à ses textes-manifestes sur l'art et la peinture, dont les plus importants sont rédigés entre 1957 et 1967. Au départ, l'évolution de sa peinture est sans doute plus intuitive que préméditée ; mais l'intuition est déjà une précompréhension. Ce développement, riche et subtil, est fait d'une série de découvertes picturales réalisées au fil d'expérimentations, comme on le précisera. Progressivement, les intuitions sont encadrées, sinon remplacées, par une construction intellectuelle, bien plus rigoureuse que ne le laisse deviner le ton poétique de ses écrits qui, eux aussi, évoluent au fil du temps ; dans les premiers textes et conférences (par exemple « Abstraction vs. Illustration » de 1943), les problématiques n'avaient pas encore été celles qui dominaient durant la période 1957-1967, lorsque sa vision de l'art s'est cristallisée. Mais ce sont les écrits de cette période qui donnent une impulsion à l'ensemble de son parcours. Sa peinture est d'abord intuitive, mais elle permet d'enclencher la réflexion. Son écri-

ture est mi-philosophique, mi-poétique ; elle permet de clarifier les intuitions, mais surtout elle pose les principes de sa démarche. Certes, c'est *a posteriori* que les écrits d'Ad Reinhardt posent ces principes et attribuent ainsi le sens à ses expériences picturales, mais ce faisant, ils découvrent et posent ainsi l'*a priori* de l'expérience créatrice de l'artiste moderne, à savoir le rapport à la fois compréhensif et conflictuel à l'histoire. On aura donc à observer une circularité qui s'établit entre l'*a priori* et l'*a posteriori* dans le processus artistique : consciemment ou pas, *tout* artiste moderne se trouve confronté à l'histoire, mais le contenu de cette confrontation est à *chaque fois* singulier. La responsabilité esthétique, concept inventé par Ad Reinhardt, se construit dans cette circularité. C'est donc à partir de ce rapport circulaire entre l'*a posteriori* et l'*a priori*, entre les peintures et les écrits, ou encore entre les intuitions créatrices et les manifestes théoriques qui s'éclairent réciproquement, que le présent essai tentera une nouvelle lecture de l'art d'Ad Reinhardt.

Mais dans ces échanges, non seulement je ferai confiance et crédit aux affirmations de l'artiste, mais encore – en un sens qu'il convient d'explicitier – *le privilège sera donné aux écrits*. Une telle position, aussi paradoxale, voire choquante, qu'elle puisse paraître pour interpréter la peinture¹⁸, est la seule qui paraît ici légitime, et ce pour toute une série de raisons qui seront progressivement exposées et étudiées. Signalons-en d'emblée trois, dont la première est précisément la conception que Reinhardt défend de la responsabilité esthétique de l'artiste ; elle sera étudiée dans la seconde partie du livre. Ad Reinhardt exige en effet qu'avec la plus grande rigueur l'artiste prenne en charge le *sens* de son art pour empêcher que celui-ci puisse être utilisé à *contre-*

sens par des acteurs peu scrupuleux du monde de l'art. Lorsqu'il tourne la pointe de ses critiques contre ses compagnons-peintres, ce n'est pas – le plus souvent – pour mettre en cause leurs pratiques picturales, mais pour mettre en accusation les propos qu'ils tiennent – ou que d'autres tiennent – à leur sujet. « Non seulement l'art des artistes devient une chose manipulable, mais encore l'artiste lui-même devient un symbole manipulé, et dans ce climat, l'idée de ce qu'est l'artiste et de ce qu'est son art doit être mise en question » (WC 155). Un tel constat sous-entend que c'est dans ses écrits qu'on doit chercher des mises au point et des revendications relatives au sens de sa propre pratique.

Les deux autres raisons de la primauté conférée aux écrits du peintre sont liées à une « logique » hégélienne dont la présence dans les conceptions reinhardtiennes, notamment dans sa façon d'analyser et de comprendre l'histoire, est une des hypothèses sur lesquelles repose l'interprétation proposée ici. Elles seront étudiées dans la première partie du livre. Il s'agit d'abord de constater avec Hegel que la pensée – qu'elle soit sensible, comme dans les expérimentations de l'art, ou conceptuelle, comme dans les écrits philosophiques – est un exercice inscrit dans l'histoire, aussi bien personnelle qu'universelle, et que le sens de tout processus historique ne peut véritablement apparaître qu'à la fin de celle-ci. « Ce n'est qu'au début du crépuscule que la chouette de Minerve prend son vol¹⁹ », écrit Hegel, et Reinhardt :

« Ce n'est pas ce que tu as commencé qui compte, c'est ce que tu as fini

Non ce avec quoi tu as démarré, mais ce avec quoi tu as terminé

Pas tant combien tu as vendu mais de quoi tu t'es débarrassé²⁰. »

C'est donc l'aboutissement du processus historique, quel qu'il soit, qui redistribue le sens des événements et des œuvres passés. Leur signification change profondément dans une vision qui englobe et récapitule, vision qui n'est accessible que lorsque l'histoire s'est déjà déroulée (Ad Reinhardt se revendique donc logiquement « artiste post-historique », AH 224), quitte à renouveler périodiquement cette vision récapitulative, car les rebondissements toujours possibles de l'histoire relativisent la perception – inévitablement fragmentaire – que les acteurs des événements et les auteurs des œuvres peuvent avoir au moment où l'histoire est en train de se dérouler et de se décider.

La troisième raison, enfin, pour laquelle on accordera ici une telle importance aux écrits d'Ad Reinhardt tient à la nécessaire distinction entre l'essence et l'existence, si l'on veut que l'essence (de l'art ou de la peinture), dont on a beaucoup discuté à propos de l'expressionnisme abstrait, ait un sens rigoureux ; dès lors, elle ne peut plus être posée sur le même plan que l'existence. La couleur et la planéité du support pictural ne peuvent plus par conséquent être considérées comme l'essence de la peinture, puisqu'elles sont des moments de son être. Il apparaît donc d'emblée que l'essence des choses ne peut être posée que dans l'élément du langage, et c'est là le pré-supposé le plus fondamental de l'hégélianisme.

Le parcours artistique d'Ad Reinhardt réunit le travail pictural, expérimental et méditatif, et le travail de l'écriture apporte une compréhension de ces expériences. À nous de lire ses écrits, notamment pour comprendre à notre tour ce que nous pouvons voir dans ses peintures. Depuis la mort de l'artiste, d'autres productions importantes ont marqué le devenir de l'art, et face à ses peintures notre œil n'est plus, et ne

sera plus jamais innocent. Assumer cette perte, c'est *d'abord* bien lire ses textes pour *ensuite* bien voir les peintures. Aussi ma démarche va-t-elle délibérément à l'encontre de ce que l'on fait d'habitude pour interpréter la peinture d'Ad Reinhardt.

En 1973, par exemple, dans le catalogue *Ad Reinhardt* de la rétrospective, posthume et itinérante, de l'artiste au Grand Palais, Alfred Pacquement signe le texte introductif au titre prometteur : « Pour Lire Ad Reinhardt²¹ », mais son contenu déçoit dans la mesure où il apparaît que « Lire une peinture noire, c'est donc la situer dans le contexte historique de l'œuvre de Reinhardt, mais aussi faire abstraction de tout un appareil critique dont on a pu accompagner la peinture²² ». Après ces généralités et une longue référence à Erwin Panofsky, Alfred Pacquement en arrive à une conclusion tout aussi banale : « Lire Ad Reinhardt, c'est donc découvrir la signification et la portée de son œuvre, c'est aussi et d'abord voir sa peinture²³ ». Les écrits de l'artiste sont donc laissés de côté.

Vingt ans plus tard, en 1991, Yve-Alain Bois invite les spectateurs de la rétrospective d'Ad Reinhardt au Museum of Modern Art à New York à passer une demi-heure devant un tableau noir pour bien le voir²⁴. Quelle que soit l'attention que le spectateur doit au tableau – à tout tableau –, il est important de poser un barrage afin qu'elle ne bascule pas dans une mystification. Nul doute cependant que la description proposée par Yve-Alain Bois de l'expérience contemplative soit crédible. Si la mystification menace ici, c'est parce que, pour une contemplation d'une demi-heure, le spectateur peut ne

plus avoir besoin de peintures – de celles d'Ad Reinhardt comme de toute autre – et pourtant éprouver des effets analogues. Une telle concentration visuelle prolongée devient elle-même génératrice de sensations, l'objet sur lequel elle se fixe n'étant qu'un prétexte. On conseille par exemple aux adeptes des pratiques méditatives orientales de choisir un simple point lumineux (à défaut d'un yantra ou d'un mandala) comme appui dans la concentration. Tous ceux qui l'ont vu ont parlé comme des initiés²⁵. Mon objection repose donc sur la nécessité de repenser la limite des analyses purement formelles de la peinture d'Ad Reinhardt afin qu'elles ne soutiennent pas des interprétations dans l'esprit mystique ou religieux.

L'essai soumis ici au lecteur se propose donc de lire Ad Reinhardt pour le voir, de le lire pour comprendre ce que l'on peut voir dans ses peintures. On ne contestera pourtant pas les principes herméneutiques généraux concernant l'importance de la contextualisation de l'œuvre pour en saisir le sens, ni non plus l'importance de l'analyse formelle de la peinture d'Ad Reinhardt. Il ne s'agit même pas de rejeter le précepte selon lequel l'interprétation vise à mieux comprendre l'auteur qu'il ne s'est compris lui-même, « formule méthodologique raffinée, qui est encore aujourd'hui souvent mal utilisée, comme le remarque Gadamer, et par conséquent combattue, comme sauf-conduit pour l'interprétation arbitraire²⁶ », mais de se laisser guider par l'artiste lui-même dans la construction laborieuse qu'il a engagée de l'idée de la responsabilité esthétique, idée que l'on ne peut comprendre qu'en lisant attentivement ses écrits.



PREMIÈRE PARTIE

LE POIDS DE L'HISTOIRE, LE CHOC DES MOTS

If one doesn't talk about a thing, it has never happened. It is simply expression, as Harry says, that gives reality to things.

Oscar Wilde¹

Je commence par poser l'hypothèse d'une présence implicite de la pensée hégélienne dans les écrits d'Ad Reinhardt. Le constat, fait au départ, des deux aspects repérables dans l'œuvre d'Ad Reinhardt, d'une part le chemin de la découverte, forcément intuitif et contingent, lié essentiellement à sa pratique picturale, et d'autre part sa récapitulation compréhensive, rationnelle et méthodique, qu'apportent ses écrits, nous confronte déjà à un modèle hégélien. La réflexion doit bien commencer quelque part, par quelque chose et de quelque manière ; chez Hegel, c'est la *Phénoménologie de l'esprit* qui présente cet ordre contingent du commencement et de la découverte. À vrai dire, on peut commencer à philosopher n'importe où, dans un quelconque « ici et maintenant ». Pour l'art d'Ad Reinhardt, tout commence avec des exercices qu'il qualifie de post-cubistes², mais il admet qu'« on peut peindre n'importe quoi et [...] commencer avec n'importe quoi » (AI 13). Le chemin de la découverte une fois parcouru, la découverte une fois accomplie, la réflexion peut se ressaisir et se récapituler dans sa totalité pour s'exposer dans sa cohérence et sa nécessité.

Chez Hegel, c'est l'*Encyclopédie* qui présente cet ordre nécessaire de l'exposition, alors que la phénoménologie permet de suivre le *mouvement* de pensée jusqu'à ce qu'elle parvienne à l'appréhension de la totalité de son objet, c'est-à-dire jusqu'à ce qu'elle rejoigne *la* pensée comme *système* rationnel.

L'histoire est, selon Hegel, la réalisation de la raison qui progressivement structure et fait évoluer tous les compartiments et tous les aspects de la réalité ; dans ce processus, le concept enrichit son contenu – ses déterminations, dira le philosophe – jusqu'à ce qu'il devienne réalité. La philosophie, suprême connaissance de cette réalité, est l'aboutissement de ce processus ; et c'est précisément à travers l'œuvre de Hegel que la pensée prend conscience de soi comme processus historique ou – plus précisément – comme la dimension cognitive de ce processus. Autrement dit, le concept qui se déploie à travers l'histoire en complétant ses déterminations devient chez Hegel non seulement réalité, mais aussi pensée philosophique – concrète et complète – qui appréhende cette réalité et lui confère le sens. *Mutatis mutandis*, tel est le rôle que semblent jouer les écrits d'Ad Reinhardt par rapport à l'évolution de sa pratique picturale.

Cette dualité est importante à souligner, non seulement parce qu'elle fonde l'Idée, synthèse dialectique de la pensée et du réel, qui pour Hegel est la réalité même, *Wirklichkeit* (effectivité ou être même de la réalité) – on le préci-

sera ci-dessous –, mais encore et surtout parce que la pensée, qui a thématiqué l'articulation qui la lie au processus historique, n'agit plus de la même manière, et mon interprétation d'Ad Reinhardt a besoin de cette prise de conscience hégélienne. *Avant* cet événement capital de l'histoire de la pensée, la pensée tâtonne ; plus ou moins engluée dans le sensible et le contingent, elle est intuitive et procède en grande partie inconsciemment. C'est l'ordre de la découverte. Chez Ad Reinhardt, cette phase correspond au début de l'évolution de sa peinture, cohérente, certes, mais inexplicable dans les détails de son cheminement, jusqu'à ce que le peintre prenne conscience du rapport de la pensée artistique à l'histoire. Cette prise de conscience ne peut être exprimée que par l'écrit, ce qui change tout. *Après* cette prise de conscience décisive, la pensée, qu'elle soit philosophique ou artistique, peut se concevoir en tant que pensée, elle se pense elle-même et se comprend dans sa totalité. Libérée ainsi des divers parasitages et dépassant son caractère fragmentaire, elle inverse le rapport au sensible, à l'empirique et à l'histoire : la pensée se met en position d'en être la source, de les *poser*. Elle peut toujours être sensible, voire sensuelle, mais au prix d'en être maîtresse ; désormais, elle *projette* l'avenir, *construit* la société et *écrit* l'histoire.

Tout laisse à penser que Reinhardt s'inscrit dans cette double logique. La *découverte* de la nature du processus artistique, c'est-à-dire de la pensée *de* l'art, se fait chez lui à travers l'expérience sensible et la pratique de la peinture, intuitive et contingente dans ses débuts. Vers la fin des années 1950, la prise de conscience est achevée : sa conception de l'art est arrêtée et le rapport à l'histoire est compris. Ainsi, l'ensemble de ses écrits de la décennie 1957-1967 peut être

considéré comme l'*exposition* systématique de sa compréhension de la peinture comme le seul art « assez abstrait et pur pour se poser le problème et la possibilité, de notre temps et en dehors du temps, d'un "seul problème, unique, grand et original" » (TA 217), comme il l'écrit en 1960. On pressent d'emblée l'intérêt d'un regard porté sur la pratique picturale d'Ad Reinhardt du point de vue hégélien, notamment pour interroger le rapport entre la peinture et l'écrit. Si l'on aborde ses textes comme collage de citations, ce qui suppose de chercher l'origine de celles-ci, de certaines d'entre elles du moins, suffisamment significatives, on s'apercevra qu'implicitement elles semblent faire souvent référence à Hegel, et que dans son interprétation de l'art et de son devenir historique, c'est à lui que Reinhardt semble emprunter les concepts susceptibles d'éclairer le mieux son propre projet pictural, comme le montrent les extraits qui suivent.

« Il n'y a pas deux arts, il y en a seulement un³. » — « Il y a seulement un art, un art-entant-qu'art. [...] / Il y a seulement une histoire de l'art, une évolution de l'art, un progrès de l'art. [...] / Il y a seulement une vérité dans l'art, une forme, un changement, un secret. [...] / Il y a seulement une méthode⁴. »

AD REINHARDT

« *La vérité est une* [...]. *Une seule* philosophie peut donc être vraie⁵. » — « L'esprit est un [...]. Il ne peut contenir deux choses⁶. »

« Il ne peut y avoir qu'*une seule* méthode en toute science, en tout savoir. La méthode est la notion qui se développe, rien d'autre et il n'y a qu'*une* notion⁷. »

GEORG W. FR. HEGEL

*

« S'il faut dire seulement une chose sur l'art de l'Asie, ce serait donc sur son intemporalité, sa clarté, son calme, sa dignité, sa négativité. [...] Nulle part au monde il n'était aussi clair que dans l'art de l'Asie que tout ce qui est irrationnel, instantané, spontané, inconscient, primitif, expressionniste, accidentel ou informel ne peut sérieusement être appelé art⁸. »

AD REINHARDT

« C'est l'indissocié, l'immuable, l'un, le substantiel qui joue en Orient le rôle principal et cette manière d'envisager les choses [...] peut et doit être considérée comme la plus parfaite⁹. »

GEORG W. FR. HEGEL

*

« Moins l'artiste s'impose lui-même dans sa peinture, plus purs et plus clairs sont ses objectifs¹⁰. »

AD REINHARDT

[En ce qui concerne le poète], « moins il se met en avant, mieux cela vaut¹¹. »

GEORG W. FR. HEGEL

*

« Visions, images, symboles, représentations, sensations, impulsions sont toujours, comme ce fut le cas au Moyen Âge, pour les "esprits incultes" et pour les "pauvres d'esprit"¹². »

AD REINHARDT

« La mythologie [...] est l'œuvre de la raison qui imagine [...], mais n'a pas d'autre organe

que la représentation sensible [...]. On peut l'étudier par exemple au point de vue de l'art ; mais l'esprit qui pense, recherchera en elle la substance, le général¹³. »

GEORG W. FR. HEGEL

*

« Le bel-art n'est ni "un moyen de gagner sa vie" ni "une manière de vivre sa vie" et l'artiste qui consacre sa vie à son art ou son art à sa vie fait de sa vie un fardeau pour son art et de son art un fardeau pour sa vie. L'art qui est une question de vie ou de mort n'est ni art indépendant ni bel-art¹⁴. »

AD REINHARDT

« L'activité artistique, loin d'être un moyen en vue d'un résultat extérieur, est un but qui, même dans son extériorisation, dans sa réalisation, reste identique à lui-même¹⁵. »

« C'est pourquoi la poésie [...] doit se tenir à l'écart de toute fin extérieure à l'art et à la pure jouissance artistique¹⁶. »

GEORG W. FR. HEGEL



EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT ART-TALK",
PM, JUNE 9, 1946

*

« C'est sa propre vertu qui est la récompense dans l'art¹⁷. »

AD REINHARDT

« C'est l'art lui-même qui est la plus belle et la plus haute récompense pour les durs travaux dans le réel et les pénibles efforts de connaître¹⁸. »

GEORG W. FR. HEGEL

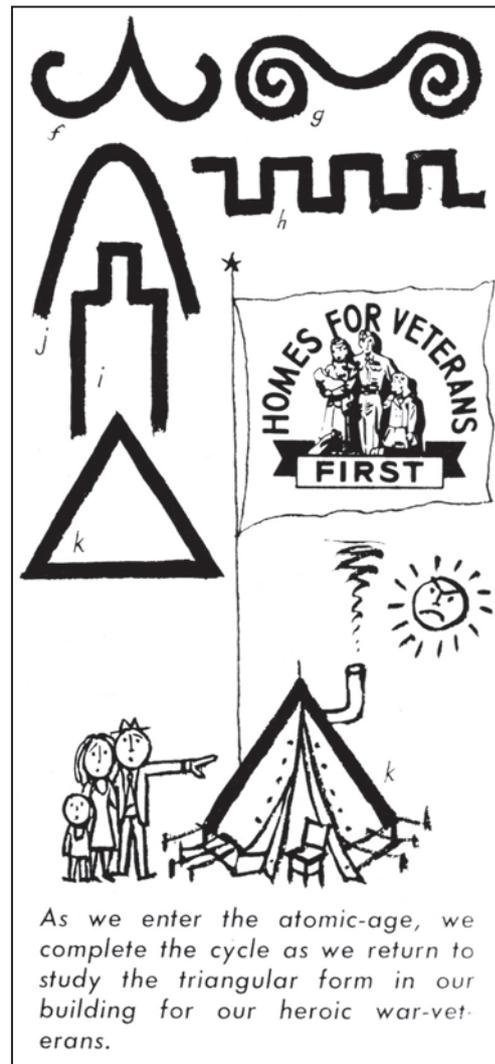
Avec une modestie provocatrice, Reinhardt déclare n'avoir rien affirmé d'original, en se limitant à répéter ce que les artistes ont dit avant lui « en-tant-qu'artistes ». On verra que cette expression, correctement interprétée, est une véritable clé pour comprendre ses écrits, et, partant, son art ; contrairement aux apparences tautologiques, elle implique un principe herméneutique spécifique et, en conséquence, une sélection d'artistes (et de philosophes) qui se sont exprimés en-tant-qu'artistes, et qui ont pu ainsi, de manière directe ou indirecte, intégrer les textes-manifestes d'Ad Reinhardt. Et ce n'est pas par hasard que l'on trouve parmi eux Georg Wilhelm Friedrich Hegel qui, lui non plus, comme le note Michel d'Hermies, « n'a rien inventé¹⁹ » ; « c'est sa gloire²⁰ », dit-il. Et il semble l'affirmer avec la même ironie que celle qui revient sans cesse chez Ad Reinhardt, estimant que les artistes cèdent trop souvent à une fantaisie arbitraire et à l'imagination capricieuse. Hegel pense la même chose des philosophes. Comme Reinhardt, Hegel n'a rien inventé, car la philosophie étant, selon lui, une et vraie, elle a toujours existé en soi. « Quiconque donc étudierait ou posséderait une philosophie, écrit-il, si toutefois c'en est une, connaîtrait par suite la

philosophie²¹. » *Si toutefois c'en est une* : la philosophie a son essence et elle n'est philosophie que lorsqu'elle est philosophie-en-tant-que-philosophie. Dans ce sens précis, Hegel peut être considéré comme le *dernier* philosophe au sens classique où la philosophie est considérée comme l'ultime connaissance de la réalité ; après lui, la pensée philosophique peut régler d'autres comptes avec la réalité, mais son projet en tant que système de pensée qui restitue le sens de toute la réalité est clos. Il est même forclos au sens juridique de ce terme, car, au XIX^e siècle, c'est la possibilité même d'une philosophie au sens classique qui est exclue. Historiquement, après Hegel, elle a été la philosophie en tant que théorie économique (Marx), en tant qu'épistémologie des sciences humaines (Dilthey), en tant que réflexion religieuse (Kierkegaard), en tant que théorie de l'inconscient (Freud), etc. Or, cette ouverture de la pensée philosophique ne devient possible qu'après Hegel, car c'est dans son œuvre seulement que la philosophie prend conscience de ce qu'elle est – ou plutôt de ce qu'elle a été – dans sa dimension historique et universelle, avec sa part d'ombre, bien sûr, qu'on ne perçoit qu'une fois son œuvre achevée. Hegel ne fait donc que faire passer la philosophie de l'en-soi à l'en-et-pour-soi ; il dégage la philosophie-en-tant-que-philosophie de *toutes* les philosophies singulières de toute l'histoire et de toutes les cultures. Ad Reinhardt procède de la même manière par rapport à l'art : ses peintures sont présentées non pas comme simples objets (l'en-soi), mais comme des objets conscients-de-soi (l'en-et-pour-soi chez Hegel), incarnation de l'essence de l'art.

Derrière la modestie feinte (« rien d'original »), le projet – celui de Reinhardt pas moins que celui de Hegel – ne manque pas d'ambi-

tion : rendre l'art ou la philosophie conformes à leurs essences respectives ! Comme Hegel, Reinhardt part du principe que seule l'histoire peut être le guide dans la quête de ces essences : c'est elle qui permet d'opposer une objectivité aux fantasmes, à l'arbitraire et à toute autre forme de corruption dans l'art, qui l'écarteraient de son essence. Non seulement Ad Reinhardt a fait des études d'histoire de l'art²², mais celle-ci fait partie intégrante de sa démarche de peintre : il donne des conférences et écrit des textes, dont certains, comme « L'intemporel en Asie », publié dans *Art News* en janvier 1960, sont en même temps d'importants manifestes artistiques, et il réalise dès 1958 ce qu'il appelle lui-même des « Non-Happenings » en présentant « deux mille diapositives en couleurs à l'Artists' Club » (CR 8²³). Catherine Millet l'a bien compris lorsqu'elle a écrit qu'« explicitement, les nombreux textes de Reinhardt confirment que cette [= sa] peinture est déterminée par une analyse de l'histoire passée et contemporaine de l'art²⁴ ». Cependant, en découvrant la proximité de la pensée de Reinhardt avec celle de Hegel, on doit sans doute aller plus loin que ce simple constat pour savoir notamment quelle conception de l'histoire Ad Reinhardt s'est forgée, et pour comprendre éventuellement quel rôle la pensée hégélienne de l'histoire a pu jouer dans la formation de ses propres idées relatives au rapport de l'art et de l'histoire. La philosophie hégélienne de l'art peut-elle apporter un éclairage nouveau sur ses tableaux noirs et sur sa conception de l'art-en-tant-qu'art ? Certes, l'artiste ne procède pas de la même manière que le philosophe ou l'historien, on y reviendra, mais un moment hégélien semble incontournable dans la conception de l'art chez Ad Reinhardt.

A-t-il lu le cours hégélien d'esthétique, et éventuellement d'autres ouvrages du philosophe ? *C'est possible*, dans la mesure où les cours d'esthé-



EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT A HOUSE",
PM, DECEMBER 1, 1946

tique, traduits en anglais par F. P. B. Osmaston, ont été publiés à New York en 1921, en quatre volumes, sous le titre *Philosophy of Fine Arts*, aux éditions Harcourt (traduction publiée un an plus tôt chez Bell à Londres). Ad Reinhardt avait indéniablement une grande culture philosophique. La liste d'auteurs qu'il recommandait à ses étudiants de lire est comme une table des matières d'un ouvrage d'histoire de la philosophie ; y figurent, parmi d'autres artistes, écrivains et historiens de l'art, Pythagore, Platon et Aristote, Xénocrate, Plotin et Philostrate, saint Augustin, Thomas et Théophile, Descartes, Bacon, Leibniz, Kant, Hobbes, Locke, Spinoza, Fénelon, Shaftesbury, Vico, Baumgarten, Diderot, Lessing, Burke, Herder, Schlegel, Schopenhauer, Nietzsche, Hegel, Rousseau, Taine, Bergson, Malraux, Freud, Rank, Read, Santayana, Cassirer, Dewey, Marx, etc. *A-t-il effectivement lu Hegel ? Rien ne le prouve, et on ne pourra jamais le prouver.* Mais lorsque le travail sur ce livre était achevé, grâce à la générosité de l'Ad Reinhardt Foundation à New York, j'ai pu prendre connaissance – parmi d'autres documents – de la liste d'ouvrages de la bibliothèque personnelle de l'artiste, ouvrages dans lesquels il a souligné des passages, laissé des notes en marge ou d'autres signes de ses lectures attentives. *Aucun livre de Hegel ne figure sur cette liste ! Cela ne saurait pourtant être considéré comme un argument contre l'interprétation que je défends ici.* En effet, elle ne consiste pas à considérer Hegel comme une source directe des idées d'Ad Reinhardt. Constatant des affinités dans leurs textes respectifs, il s'agit ici seulement de montrer l'intérêt qu'une lecture d'Ad Reinhardt, commandée par les concepts hégéliens, pourrait présenter pour la compréhension de la position artistique et intellectuelle adoptée par l'artiste. Il s'agit également de découvrir, derrière les usages

qu'il fait des concepts tels que l'essence de l'art ou la doctrine de l'art-en-tant-qu'art, les mêmes engrenages logiques que ceux qui organisent – *mutatis mutandis* – le déploiement des concepts chez Hegel. Toujours est-il que dans la liste d'auteurs qui vient d'être évoquée (notes intitulées « Écrivains sur l'art »), dans le paragraphe sur le XIX^e siècle, figure au verso la ligne suivante : « Hegel – idéalisme absolu – expérience – idée – esprit – un – oppositions – histoire », et dans une autre page manuscrite, intitulée « Abstraction », Ad Reinhardt note : « (Hegel) – 3 formes d'art /– symbolique /– classique /– romantique ← “négation”, annulation²⁵. »

Que Reinhardt ait lu ou non les *Cours d'esthétique*, ou d'autres écrits du philosophe, mon interprétation qui procède par le prisme hégélien se justifie si elle s'avère cohérente et éclairante, si elle permet de comprendre d'une nouvelle manière l'idée qu'il se fait de l'art, la relation de celle-ci à la pratique de la peinture et la place de l'histoire dans cette conception²⁶. Si l'on découvre chez Ad Reinhardt un agencement analogue à la structure conceptuelle que l'on peut trouver chez Hegel, mon interprétation, loin de contredire certaines exégèses contemporaines, celles par exemple qui procèdent à partir d'une analyse phénoménologique²⁷, aurait l'avantage (1) d'apporter un cadre général conforme aux références intellectuelles d'Ad Reinhardt, (2) de rendre compte de l'importance spécifique de ses textes par rapport à sa peinture et (3) d'expliquer en quoi la fascination pour Ad Reinhardt et ses « peintures ultimes » qu'éprouvaient les artistes des années 1960 et 1970 était en partie fondée sur des malentendus et sur une compréhension erronée de ses textes²⁸.

L'ŒUVRE, L'ART – L'IDÉE DE L'ART

Afin de bien cerner la résonance de la philosophie hégélienne chez Ad Reinhardt, il serait tout particulièrement éclairant de rappeler d'abord ce que signifie chez Hegel l'« Idée », l'un de ses concepts phares. Opposée au concept en tant que subjectif ou simplement formel, l'Idée est pour Hegel « l'unité absolue du concept et de l'objectivité²⁹ », autrement dit le « sujet-objet » qui réalise « l'unité de l'idéal et du réel, du fini et de l'infini³⁰ ». L'Idée hégélienne est donc conçue comme une synthèse du subjectif et de l'objectif qui, en tant que telle, possède le plus de réalité et ne peut être pensée que comme existant effectivement. L'idée est en fait un processus³¹ – une dynamique – à travers lequel le concept, s'emparant de moyens réels, se pose comme l'essence en soi de l'objet et produit une objectivité conforme à cette essence. Au cours de l'histoire, l'Idée agit « comme elle peut », en tâtonnant, en zigzaguant ou en utilisant la « ruse », et la philosophie hégélienne se veut n'être rien d'autre que la prise de conscience de ce mouvement qui, bien que spontané et contingent, est au fond tout à fait rationnel, comme le croit le philosophe. L'Idée est donc selon Hegel le « moteur » métaphysique de l'histoire, sinon de toute la réalité (en tant qu'*historiale*³²) : la réalisation de la raison dans le réel (*Real*), avec bien évidemment tous les aléas du processus historique, tous les méandres dus à la résistance du réel au rationnel et tous les décalages de l'empirique par rapport à l'idéal, qui sont tous progressivement résorbés, du moins Hegel y croit, au terme du mouvement dialectique.

L'apparente autonomie de l'objet se voit donc, chez Hegel, supprimée par le fait que sa réalisation est subordonnée au but (concept-essence),

*c'est-à-dire que l'objet, « seulement idéal », est posé comme n'ayant en soi aucune signification³³. Ainsi, dialectiquement, disparaît l'opposition du contenu et de la forme, « en sorte que le concept, en tant qu'il est l'activité de la forme, n'a d'autre contenu que lui-même³⁴ ». En définitive, ce n'est donc pas l'objet en tant que tel qui est posé dans ce processus, mais l'Idée, c'est-à-dire l'unité de l'essence et de l'objet correspondant, ou réalité (*Wirklichkeit*). Pour illustrer ces propos abstraits et les rendre tangibles, Hegel a recours à une image : « Ainsi la pure idée abstraite en soi, écrit-il, n'est pas un abstrait, une simplicité vide (*Einfachheit*), comme le rouge, mais une fleur, un concret en soi³⁵. » Jugeant sans doute que cette image n'est pas encore assez sensuelle, et que l'Idée mériterait mieux que ça, le poète reprend l'image, la complète et l'améliore : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, écrit Mallarmé, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absence de tous bouquets³⁶. »*

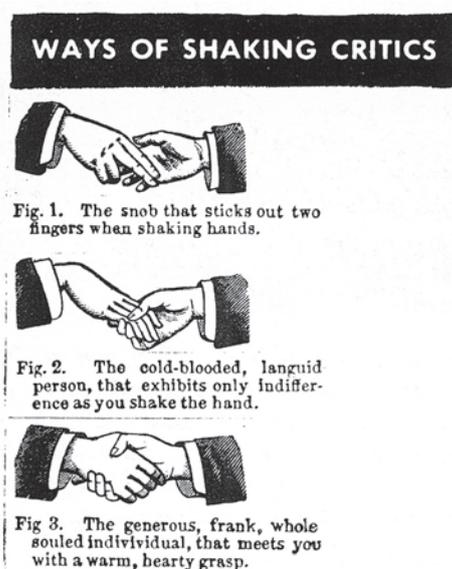
Certes, Ad Reinhardt ne thématise jamais le statut de ses propres écrits³⁷ ; pour réfléchir sur le statut des écrits d'artistes dans l'art, il faudra attendre la génération suivante : Dan Graham, Joseph Kosuth, Marcel Broodthaers, Sol LeWitt, Robert Smithson, Daniel Buren ou le groupe Art & Language³⁸. Mais c'est précisément la référence à Hegel qui peut aider à comprendre le statut fondateur des écrits dans la pratique picturale d'Ad Reinhardt. En effet, lorsqu'on lit les notes qu'il consacre directement à ses peintures noires, on retrouve le schéma qui vient d'être repéré chez Hegel : le tableau, objet idéal, est commandé – posé, comme dirait le philosophe – par le texte qui le définit, en l'occurrence la description de 1961 de ses tableaux noirs (BP

82-83) citée ci-dessus dans l'Avant-propos. Or si le texte commande l'œuvre, nous sommes précisément dans l'ordre de l'exposition et non plus de la découverte, dans l'« encyclopédie » et non dans la « phénoménologie », ce qui n'enlève rien la sensualité aux peintures d'Ad Reinhardt : leurs subtilités, leurs nuances ou la singularité des unes par rapport aux autres. Lorsque cet objet idéal est confronté à la réalité empirique – au hasard des rencontres, à la contingence des lieux, à la résistance du public, etc. –, un écart se manifeste entre la réalité idéale posée par le concept, et donc conforme à l'essence, c'est-à-dire l'Idée, et la réalité empirique, contingente et irrationnelle. Le tableau devient un objet parmi d'autres qui, pour redevenir œuvre, a besoin d'être refait.

« La peinture quitte l'atelier comme un objet non-objectif d'art [*non-objective object of art*], puriste et abstrait, y retourne comme l'enregistrement de l'expérience (*taches prises "au hasard", défigurations, marques de doigts, accidents – "happenings", éraillures*) quotidienne (*surréaliste, expressionniste*), pour être repeinte, restaurée en tant qu'une nouvelle peinture peinte de la même vieille manière (*niant la négation de l'art*), encore et encore, et encore à nouveau, jusqu'à ce qu'il soit à nouveau "conforme" [*right*] » (BP 83, fragment de 1960).

Très peu mise en valeur par les commentateurs d'Ad Reinhardt, cette conception de l'œuvre et cette pratique de la peinture, où le peintre doit sans cesse repeindre l'objet-tableau, tantôt pour que la peinture des jours précédents atteigne son état idéal, tantôt pour le maintenir dans son état idéal d'œuvre, etc., sont extraordinaires par leur force subversive. L'artiste savait combien ses peintures étaient fragiles ; « si tu éternues à l'autre bout de la pièce, plaisante-

t-il, tu t'enregistres ici, et si mes peintures vont dans les expositions publiques, elles retournent à l'atelier, telles celles de Cy Twombly en négatif » (*inéd.* 1964a). Les tableaux marqués par leur sortie en public doivent revenir à l'atelier pour être repeints ; ils ont besoin du peintre pour vivre. Après sa mort, ils seront eux aussi « morts » en quelque sorte. Aucun peintre n'a encore posé une pareille exigence. Après la mort de l'artiste, ses tableaux noirs, de plus en plus éloignés de la perfection – de l'idéalité –, perdront leur valeur en tant qu'œuvres, tout comme l'art d'Ad Reinhardt s'éloignera inexorablement de plus en plus de l'« actualité artistique³⁹ ». Il inscrit donc la mort dans sa peinture comme si la peinture était un engagement existentiel. « Il n'y a que moi qui puisse faire ma peinture, et aussi la restaurer » (AI 13), dit-il dans l'interview avec Bruce Glaser. « Objet non-objectif d'art », le tableau revient donc à l'atelier non plus comme une œuvre – objet idéal posé par le concept –, mais comme un simple objet marqué par la contingence de l'empirique. Il peut être dit « non-objectif », précisément au sens hégélien du terme : sa réalité et son objectivité résideraient dans l'Idée qui le porte, synthèse dialectique de l'objet idéal et de l'écrit qui l'a posé. C'est ainsi que Hegel cerne l'être des choses, c'est-à-dire leur réalité pleine et complète ou, si l'on veut, leur vérité. « Cette Raison est immanente dans la réalité historique, écrit-il, elle s'accomplit en et par celle-ci. C'est l'*union* de l'Universel existant en soi et pour soi et de l'individuel et du subjectif qui constitue l'unique vérité : c'est la proposition spéculative que nous avons développée dans la *Logique*⁴⁰ », conclut le philosophe. Si l'un des deux termes de cette union manque, la réalité de l'art s'estompe. Or, avec la mort de l'artiste, le processus – grâce auquel le tableau repeint retrouve son idéalité



EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT IT",
PM, NOVEMBER 17, 1946

– s'interrompt, car « l'existence du concept pur [...], écrit Hegel, est un individu que l'esprit se choisit pour vase de sa douleur⁴¹ ». La réalité et la vérité des peintures noires – leur valeur et leur sens – ne peuvent être supposées les mêmes après la mort d'Ad Reinhardt. Quelle ruse de l'artiste !

Comme Hegel, Reinhardt insiste beaucoup sur une telle unicité de l'art et sur sa conformité, sinon son identité, à l'idée de l'art. C'est une pensée qui tâche d'englober l'art dans la totalité de son processus historique. Il écrit :

« Il y a un seul art, un art-en-tant-qu'art.

[...]

Il y a une seule histoire de l'art, une seule évolution de l'art, un seul progrès de l'art.

Il y a une seule esthétique, une seule idée de

l'art, une signification artistique, un seul principe, une force.

Il y a une seule vérité dans l'art, une forme, un changement, un secret » (OP 70).

Mais, comme Hegel aussi, Reinhardt est conscient de l'écart entre l'idéal et l'empirique, ce qui nous oblige à prendre quelques précautions pour ne pas interpréter la « pureté » de son art de manière non dialectique, à l'unique lumière des usages faits de cette exigence par les critiques d'art contemporains de l'artiste, dont Clement Greenberg. Chez Hegel, l'Idée est la force motrice de l'histoire, celle qui en pose l'essence et qui s'expose dans les écrits philosophiques : « C'est là, écrit-il, l'a priori de l'histoire auquel l'expérience doit correspondre⁴². » Mais il sait que l'histoire qui se déroule effectivement n'y correspond que de manière imparfaite et approximative. Certes, « ce qui s'ensuit, à savoir sa réalisation effective, est l'histoire même », conclut-il dans son cours sur la « ruse » de la Raison dans l'histoire, mais « le fait qu'il y a encore du travail à faire, est une question empirique⁴³ ».

Chez Ad Reinhardt, la notion – ou plutôt la tentation – de la pureté ne se conçoit qu'avec son autre, c'est-à-dire de manière dialectique. C'est pour cela qu'il est important de ne pas séparer ses dessins satiriques de sa posture de peintre abstrait, de ne pas sous-estimer l'auto-dérision de ses interviews, et de ne pas percevoir séparément d'un côté le caractère idéal, monumental et immuable, de ses peintures noires, faites pour l'« éternité⁴⁴ », et de l'autre la nécessité, à laquelle il se soumet docilement, de les repeindre après chaque exposition publique. Cet écart entre l'empirique et l'idéal, Ad Reinhardt l'aborde de manière touchante ; il pose les principes de la pureté de sa peinture, c'est-à-dire

son essence, tout en admettant des écarts – des « dérapages » – possibles, voire inévitables :

« Cette peinture est détachée [de tout] et ne s'accroche pas facilement dans les expositions de groupe, avec quelques exceptions.

Cette peinture n'est pas une marchandise, elle n'est pas une possession ou une propriété, pas une décoration ou un symbole, avec quelques exceptions.

Cette peinture ne se laisse pas utiliser et elle n'est pas à vendre, sauf à quelqu'un qui veut l'acheter.

Cette peinture n'a pas de raison d'être achetée ou vendue ou troquée.

Cette peinture n'a pas de prix, pas d'étiquettes, aucun marché, aucun acheteur, aucun vendeur, aucun marchand, aucun collectionneur, avec quelques exceptions.

Cette peinture est libre, et elle est librement donnée aux libres musées publics des beaux-arts ou de l'art libre, avec quelques exceptions » (AP 85).

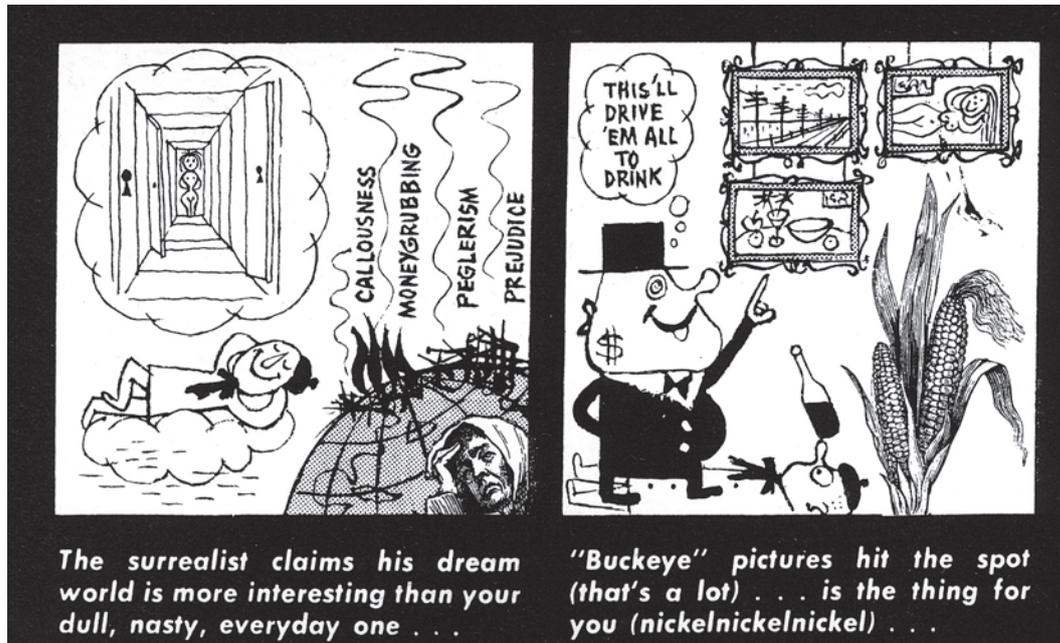
On peut être tenté de penser que les exceptions ainsi énumérées expriment un conformisme, voire une capitulation face à l'exigence de la pureté d'un côté et aux impératifs de la réalité de l'autre, mais il ne faut pas sous-estimer cette solution originale et radicale que Reinhardt a apportée au dilemme en question : comment concilier la radicalité des principes avec l'imperfection de l'empirique ? Après avoir voyagé, expérience de toutes les imperfections et concessions, du hasard et de la contingence, les tableaux noirs revenaient à l'atelier pour être inlassablement repeints. La peinture-objet – *non-objective object of art* – doit correspondre à l'essence de la peinture, ce qui implique, et entraîne effectivement, un travail de Sisyphe : l'éternel recommencement. Dans sa *Chronology*,

Ad Reinhardt note : en « 1944 Peint de minuit au matin », puis en « 1966 Cent vingt peintures au Jewish Museum » (CR 7 et 8). À un mois de la mort, il dit encore : « Je peins tout le temps⁴⁵ » (*inéd.* 1967). La peinture est donc non seulement un processus historique en tant que devenir culturel, mais aussi une pratique historique dans sa dimension individuelle : elle réclame de l'artiste un engagement existentiel de toute une vie. Cette solution d'Ad Reinhardt est intéressante non pas tant par les concessions qu'elle autorise, mais par la reconnaissance, implicite et explicite, du fait que *l'œuvre ne réside pas entièrement dans l'objet, car elle fait corps avec l'écrit qui le pose et qui formule les exigences à son égard*, exigences auxquelles le peintre répond à longueur de temps. Cette conception met à mal l'autonomie de l'œuvre d'art, et – par voie de conséquence – son caractère fétiche. Toute une esthétique fondée sur les prémisses de l'autonomie de l'œuvre est mise en question par sa conception et sa pratique de la peinture.

Cette interprétation que je fais d'Ad Reinhardt est (1) corroborée par d'autres remarques de l'artiste et (2) fondée sur la position philosophique qu'il a adoptée, et qui est interprétée ici comme apparentée à la pensée hégélienne, deux points qui seront successivement développés dans les pages qui suivent.

PRATIQUE POPULAIRE, ŒUVRE REPRODUCTIBLE

Dans toute une série de remarques, Ad Reinhardt critique la conception de la peinture entendue comme un « sismographe », cet instrument ultrasensible qui enregistre les états d'âme les plus intimes – voire inconscients – du peintre à travers et par-delà les moindres tremblements



EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT LOW (SURREALIST) ARTIST", *PM*, MARCH 24, 1946

de sa main. Sont directement visés par ces critiques les expressionnistes abstraits, cela va de soi, Jackson Pollock en premier lieu, mais aussi Marc Tobey et ses peintures calligraphiées, Franz Kline et ses violents coups de pinceau noirs ou encore Willem De Kooning et ses zigzags bigarrés. Ad Reinhardt, lui, qui pourtant peignait à main levée, s'emporte contre l'idée de la peinture comme expression des vécus bruts ou sauvages :

« Aucune trace de pinceau ou de calligraphie. L'écriture manuelle, le travail manuel et les mouvements brusques de la main sont personnels et de mauvais goût. Aucune signature ni marque de fabrique. "La trace du pinceau doit être invisible." "On ne doit jamais laisser prendre le contrôle du pinceau par l'influence du mauvais démon" » (TR 205).

La peinture est l'objet d'une construction et d'une élaboration, pas d'un simple enregistrement ; le travail manuel doit y contribuer, et à ce titre être l'objet d'une maîtrise au lieu de légitimer une expression incontrôlée – le « mauvais démon ». « Le contrôle le plus complet, écrit Ad Reinhardt, en vue de la plus pure spontanéité » (LW 52). Tandis que la spontanéité est pour lui une discipline (en cela il est fidèle à la modernité), elle est souvent confondue par le public et par la critique avec une expression « sauvage », ou du moins brute, considérée comme la plus vraie, car « aculturelle », mais qui, au fond, repose sur le choix d'une certaine forme de culture (primitivisme, retour à la nature, *unlimited expression*, etc.) dont les protagonistes ne semblent pas être tout à fait conscients. Or

c'est la culture qui est la nature de l'homme. « Je suis donc naturellement anti-expressionniste ou anti-surréaliste ou... » dit Ad Reinhardt dans un débat au Dayton Art Institute (*inéd.* 1961). Il exige que le travail manuel construise l'intelligibilité – « la main est l'instrument des instruments ⁴⁶ », remarque Aristote – et que, au lieu d'être un geste primaire, comme un cri, il fasse écran à tout ce qu'il peut véhiculer de personnel et de subjectif. Ainsi va-t-il à l'encontre d'une prémisse très profondément ancrée dans les attitudes esthétiques qui fondent le fétichisme de l'œuvre d'art, à savoir la conviction que par le toucher l'artiste dépose miraculeusement son « âme » dans l'objet qui est le support de l'œuvre. « L'homme y ajoute son âme ⁴⁷ », dit Baudelaire, et ce à l'occasion de ses célèbres tirades contre la photographie qui à la fois sépare le corps de l'artiste du support matériel de l'œuvre par une série de médiations « industrielles » (le boîtier, la pellicule, le processus chimique, les opérations de la chambre noire, etc.) et rend possible la *reproductibilité* de l'œuvre. « La corrélation perpétuelle de ce qu'on appelle *l'âme* avec ce qu'on appelle *le corps* explique très bien comment tout ce qui est matériel ou effluve du spirituel représente et représentera toujours le spirituel d'où il dérive ⁴⁸ » : c'est dans la double opposition, à la photographie et à la peinture « léchée » de l'académisme, que Baudelaire jette, malgré lui, les bases du fétichisme esthétique qui s'accommodera parfaitement des besoins du marché de l'art, à savoir le caractère unique et sacré de l'œuvre-objet comme marchandise.

Ad Reinhardt rejette ce fétichisme et y oppose une solution remarquable. Alors que l'idéologie du fétichisme pose l'originalité de l'œuvre en termes de singularité ineffable de l'objet, il peint des tableaux qui – concernant les derniers

tableaux noirs – se ressemblent tellement qu'à première vue on pourrait les tenir pour identiques ⁴⁹, même s'ils ne le sont pas : « Le fait de faire les peintures de la même manière montre plus clairement les différences. Chaque peinture est donc élaborée de la sorte, et elle est absolument juste, mais malgré ma volonté de les faire identiques, elles ne peuvent être identiques. Et il y a eu beaucoup de non-sens, beaucoup d'artistes impliqués – disons – dans la production d'une certaine espèce de marchandises » (*inéd.* 1964a).

En effet, l'originalité de l'œuvre ne peut plus dès lors s'apprécier uniquement à travers l'œuvre-objet ; les tableaux, même ses ultimes tableaux, ne sont pas identiques les uns aux autres, mais ils résultent tous de la même et unique idée qui les définit. Bon nombre de ses remarques conduisent à admettre que l'originalité réside dans l'ensemble de la démarche de l'artiste, et donc *a fortiori* dans ses écrits, et que les tableaux qui en font partie n'en épuisent ni le sens ni la portée. Par un autre biais, on retrouve donc ici la thèse hégélienne de la réalité comme unité dialectique des concepts et de leurs productions empiriques.

« 20. La formule la plus stricte en vue de la liberté artistique la plus libre.

21. La routine la plus facile pour la difficulté.

22. Le moyen le plus commun vers l'aboutissement le moins commun.

23. La voie extrêmement impersonnelle en vue de la voie véritablement personnelle.

24. Le contrôle le plus complet en vue de la plus pure spontanéité.

25. Le sentier le plus universel vers le plus unique. Et *vice versa* » (LW 52).

Très clairement, Ad Reinhardt suggère ici la nécessaire redéfinition – dialectisation – des concepts fondamentaux de la théorie esthé-

tique : ni la difficulté créatrice, ni la liberté artistique, ni surtout le caractère personnel et unique de l'œuvre, ne résident là où on a l'habitude de les situer, à savoir dans la virtuosité indicible de l'objet-œuvre et dans l'originalité du style élaboré par l'artiste, censées l'une et l'autre être dépositaires du vécu le plus profond et le plus vrai. Tout au contraire, les moyens les plus banals et communs (en l'occurrence la peinture à l'huile, mais la technique du peintre est presque la même que celle des « premiers hommes »), la routine la plus simple et la plus répétitive dans sa pratique, suffisent à Ad Reinhardt – doivent peut-être suffire à tout artiste – pour construire le *chemin* le plus original et le plus radical, unique et personnel, étant entendu que le « chemin » signifie une expérience réflexive et une confrontation avec l'histoire, ne pouvant ni l'une ni l'autre se passer d'une mise en forme discursive.

« Le problème de l'originalité et de l'individualité est compliqué, explique Ad Reinhardt dans la discussion à Dayton. [...] Si tout le monde fait les mêmes choses ou si un artiste fait toujours et encore la même chose, ils deviennent de plus en plus individuels. Il y a trop de variété et trop de séduction, et l'individualisme devient trop similaire. L'inconscient, l'accidentel, l'irrationnel se ressemblent » (*inéd.* 1961).

La production artistique proprement dite, réalisation d'un projet et / ou exécution de l'œuvre, se voit ainsi dépossédée de son aura mythique et secrète, car la réelle originalité découle du rapport réflexif et créateur à l'*histoire* et ne peut être appréciée qu'en relation avec elle. Ad Reinhardt exprime cette conception assez clairement dans « Timeless in Asia » où la référence explicite à Tchouang-tseu prend la place des références – certes hypothétiques – à Hegel. « Telle est l'unique leçon de l'Orient

et de l'Occident. Le processus créateur est toujours une routine académique et une procédure sacrée. Tout est prescrit et proscrit. C'est de cette manière seulement que l'on évite de plagier ou de coller à quelque chose [*no grasping or clinging to anything*]. [...] »

Sinon, les objets d'art ne seront rien de plus que des choses, rien de plus que juste de beaux objets, rien de plus que juste quelques-uns des « mille et un accidents » de plus de l'histoire [...].

Et, comme Tchouang-tseu a dit il y a longtemps : « Ainsi leur chose unique ensemble avec leur dire sur cette chose unique font-ils deux choses. Et leur chose unique ensemble avec leur dire et ma déclaration à leur sujet font trois choses. Et ça avance ainsi... » (TA 218).

L'œuvre est par conséquent inséparable de l'histoire et de sa propre histoire. Sa valeur ne réside pas entièrement dans l'objet qui lui sert de support. Elle n'est donc pas ontologiquement autosuffisante, car sa valeur et son autonomie sont relatives à l'ensemble de la culture artistique, ce qui implique inévitablement les *dire* : déclarations d'artistes, articles critiques, études historiques, textes théoriques, etc. Or, les écrits d'Ad Reinhardt sont un peu tout cela : manifestes d'artistes, réflexions théoriques, commentaires historiques, essais de critique d'art, sagesses philosophiques et vers poétiques. Malgré un caractère élégant et austère, la pureté rhétorique de ses écrits intègre dialectiquement cette diversité des formes. À travers eux sont donc *posés* le concept d'art et son rapport à l'histoire, la position critique d'Ad Reinhardt par rapport à d'autres attitudes artistiques contemporaines, et bien évidemment son projet artistique, si ce n'est – on l'a vu – ses tableaux mêmes. Les écrits d'Ad Reinhardt et ses peintures noires constituent, ensemble, une seule et même « chose »,



EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT IT",
PM, NOVEMBER 17, 1946

celle que, en s'inspirant de Hegel, on pourrait désigner comme l'Idée de l'art, en rappelant en même temps que pour le philosophe, seul l'être considéré dans sa totalité – c'est-à-dire l'Idée – est réel et rationnel, ce que l'on ne peut dire de faits ou réalités pris séparément et considérés de manière fragmentaire. « Il n'y a qu'une seule esthétique, qu'une seule idée de l'art » (OP 70), a écrit Ad Reinhardt. Bien plus : il a aussi posé clairement le rapport indissociable de la pensée et de la pratique picturale : « Ta pensée vient du fait d'avoir d'abord fait quelque chose, dit-il dans l'interview avec Bruce Glaser, et de toute façon la pensée c'est la peinture » (AI 14). Les conséquences de ces positions – que j'interprète comme hégéliennes –, notamment pour le statut des peintures noires, sont tellement surprenantes et bouleversantes que, pour les désigner, l'artiste recourt à une apparente contradiction :

« Cette peinture ne peut [*cannot*] être copiée, reproduite, dupliquée.

Cette peinture n'est pas soumise à copyright, n'est pas protégée, et peut être [*may be*] reproduite » (AP 85).

Que veut-il dire par là ? En quel sens ses peintures noires peuvent-elles – et en quel autre ne peuvent-elles pas – être reproduites ? Ces questions, auxquelles Ad Reinhardt esquisse des réponses au tout début du texte dans lequel cette contradiction apparaît – « Abstract Painting, Sixty by Sixty Inches Square » –, ainsi qu'au début de l'interview avec Bruce Glaser, vont guider les considérations qui suivent.

« Cette peinture est ma peinture si c'est moi qui la peins.

Cette peinture est ta peinture si c'est toi qui la peins.

Cette peinture est la peinture de quelque peintre que ce soit.

Cette peinture est la peinture de quiconque, avec quelques exceptions.

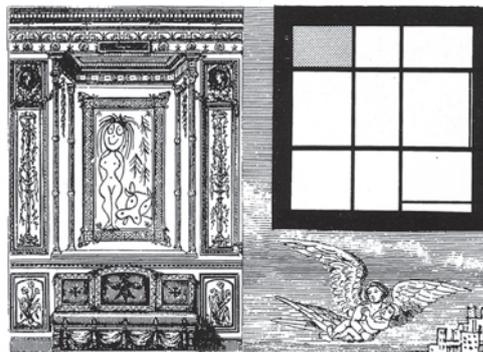
Cette peinture est personnelle, impersonnelle, transpersonnelle » (AP 84).

Dans ces lignes, le *sujet* de la pratique picturale s'universalise successivement : du « moi » et du « toi », il devient « quelque peintre que ce soit », « quiconque » à la fin, car ce sujet est selon Ad Reinhardt « transpersonnel », expression qui, au demeurant, peut être interprétée sans aucune référence à la mystique, car elle correspond à la conception « dépersonnalisée » de la création artistique qui opère en relation à l'histoire davantage qu'à une intériorité exacerbée de l'artiste. « Un artiste abstrait, déclare-t-il ailleurs, tâche lui aussi de parler au nom de tous les artistes-en-tant-qu'artistes, et non – du moins je ne le voudrais pas pour moi – comme un artiste abstrait qui ne parle que pour lui-même tout seul.

Je ne crois pas en ce genre d'approche subjective ou relativiste » (*inéd.* 1961). Sa peinture est transpersonnelle, car elle est « interchangeable » entre « moi », « toi », « quelque peintre que ce soit » ou « tout artiste moderne ». Dans ce texte de 1960, Ad Reinhardt renoue donc discrètement avec quelques idées lancées dans une conférence de 1943 où, dans des propos à tonalité ouvertement politique, il présentait la peinture abstraite comme une « arme sociale efficace » (VS 49), résolument opposée à ce qui préfigurait dans ces années l'industrie culturelle, désignée dans cette conférence par le terme « illustration ». C'était encore la guerre, le maccarthysme adviendra plus tard, mais la HUAC (*House Un-American Activities Committee*) mène déjà ses investigations contre les communistes⁵⁰ ; dans ce contexte, conformément à ses engagements politiques liés au CPUSA (*Communist Party of the United States of America*), Ad Reinhardt défendait le projet d'une « peinture abstraite immensément libre et stimulante, qui année après année devient de moins en moins privée, impliquant de plus en plus de gens, dans une activité créative de plus en plus démocratique⁵¹ » (VS 49). Cette activité picturale populaire serait donc selon Ad Reinhardt un antidote à la production industrielle massive de l'environnement culturel dans la mesure où elle contribuerait à une autre transformation de l'environnement quotidien, transformation qui ne serait pas vécue comme une manipulation imposée de l'extérieur, mais comme une prise en main directe de l'environnement par « de plus en plus de gens ».

« Comme Marx, Mondrian comprenait que les œuvres d'art disparaîtraient, affirme Ad Reinhardt dans ladite conférence de 1943, lorsque l'environnement lui-même deviendra une réalité esthétique » (VS 49, je souligne).

Mondrian. Depuis le 1^{er} septembre 1943, Piet Mondrian occupait son dernier atelier au 15 East 59 Street à New York où il a réalisé des travaux novateurs, mais beaucoup moins connus que le tableau *Victory Boogie-Woogie*, datant de cette même époque et souvent reproduit, bien qu'il soit inachevé. *The Wall Works* réalisés dans cet atelier, titre vraisemblablement inventé par Harry Holtzman⁵², consistaient précisément à organiser plastiquement l'ensemble de l'espace de son studio, chambre et couloir compris, par le placement de carrés et rectangles en carton rouge, jaune, bleu, gris et blanc directement sur les murs et sur les meubles, dont certains ont aussi été réalisés par Mondrian lui-même. Les ateliers, et surtout le dernier, « ont été pour Mondrian la seule opportunité pour concrétiser partiellement ses idées radicales visant l'environnement total⁵³ », écrit Holtzman. « Wall



Abstract paint areas are real spaces—lofty, alive, emotionally ordered and intellectually controlled. A Mondrian painting represents “the maximum in the elimination of the irrelevant.” If you like a “picture” of trees, cows, and nudes you like trees, cows, and nudes, which, as you well know, are not the flat spaces of a “painting.”

EXTRAIT DE “HOW TO LOOK AT SPACE”,
PM, APRIL 28, 1946

Work II », par exemple, réalisé sur le mur Est de l'atelier, était une « installation » picturale de 14 cartons carrés et rectangulaires dont la taille variait entre une vingtaine et une cinquantaine de centimètres. Ces cartons ne pouvaient donc plus être considérés comme œuvres d'art – la remarque d'Ad Reinhardt va dans ce sens – car ils n'étaient que les matériaux rudimentaires utilisés pour des arrangements de l'espace ; les œuvres se fondaient effectivement dans l'environnement et se confondaient avec lui. Après la mort de Mondrian, survenue le 1^{er} février 1944, Harry Holtzman, son exécuteur testamentaire, a ouvert l'atelier au public pendant plus de six semaines. Ad Reinhardt ne pouvait pas ignorer ces travaux, lui qui connaissait bien Harry Holtzman et qui, de 1937 à 1953, a été membre du groupe *American Abstract Artists* (A.A.A.), imprégné des idées néoplasticistes de Mondrian. Même s'il minimise l'effet de cette appartenance, Ad Reinhardt a personnellement connu Mondrian (cf. AI 20-21), et il est même possible qu'une longue note datée par Barbara Rose de 1943 environ se réfère directement à cette exposition : « Considérer la récente exposition de Mondrian. Ces peintures, manifestation sensuelle [*sensuous*] et concrète d'une certaine façon de penser et de comprendre, qui prétendent être en même temps architecture et sculpture [...] réclamaient, pour être appréciées, une expérience directe et de première main de leurs champs limités et concentrés » (FA 176). Il ne faut cependant pas penser que Reinhardt adhérait à la conception, dominante depuis les années 1920, qui considérait l'architecture comme un immense « étui » qui structure les flux humains et impose à la société une organisation spatiale. Il était trop humaniste pour y donner son assentiment. Les architectes et les urba-

nistes d'aujourd'hui, a-t-il écrit, désabusé, « ont leurs juristes, leurs hommes politiques et leurs conseillers économiques, leurs comités, leurs statisticiens, leurs sociologues, leurs psychiatres. S'ils vous construisent une maison, vous aurez un psychanalyste pour votre famille. Vous aurez [le droit à] une analyse de votre vie politique et économique et après, les architectes vont vous dire comment vivre. / Les architectes qui dessinent une école d'art vous disent aujourd'hui comment peindre. La façon dont ils dessinent une école d'art est une façon de vous dire ce qui doit se passer dedans » (MG 26). Révolté par ces politiques publiques de conditionnement et de manipulation, Ad Reinhardt serait beaucoup

ARCH., SCULP., PIC., & REV. DEPT.'S



Three guys and the hard facts about housing.

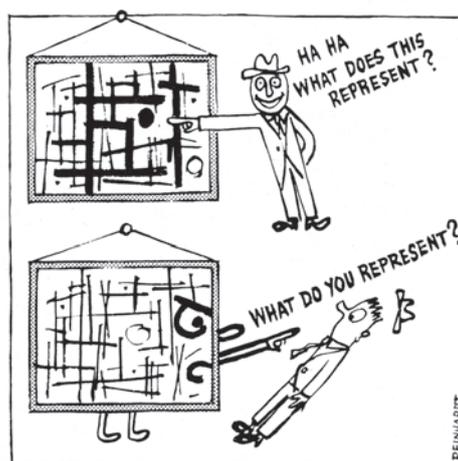
EXTRAIT DE "HEY, LOOK AT THE FACTS",
PM, SEPTEMBER 8, 1946

plus proche de l'idée de l'urbanisme unitaire que défendra l'Internationale Situationniste⁵⁴ ; en 1943, il a une conception de la culture qui s'en rapproche : « Le problème central dans l'art sera aussi celui de la démocratie et de l'éducation, de la *participation sociale directe et complète de tous les gens à la culture et aux activités créatrices* » (FA 173, je souligne). Une de ses dissertations de fin d'année, rédigée pour le cours d'architecture à la Columbia University en 1935 (Fine Arts 104, Professor Swift), se concluait par une opposition au célèbre mot d'ordre lancé par Le Corbusier : « Architecture ou révolution. / On peut éviter la révolution », que Reinhardt a renversé : « L'Architecture *serait* Révolution⁵⁵ ». Comme on le verra encore par la suite, sa conception de l'architecture tendait vers la prise en main de la réalité par chaque individu qui deviendrait ainsi son propre architecte – son propre artiste !

Marx. « Dans une société communiste, il n'y aura plus de peintres, mais tout au plus des gens qui, entre autres choses, feront de la peinture⁵⁶ », écrit Karl Marx au milieu du XIX^e siècle. Il ne faudrait pas perdre de vue le fait que la vie d'Ad Reinhardt semblait réaliser cette utopie, étant donné son engagement dans de multiples activités en tant qu'artiste, éditeur, militant politique, sans parler de sa pratique quotidienne du dessin satirique dans la presse pendant plus de vingt ans. Dans le projet de la société communiste de Marx, le travail devrait devenir, précisément, une activité para-artistique : occupation créatrice, non aliénante et source de joie. Marx le désigne par le terme *Selbstbetätigung*, à la fois travail alimentaire et mise-en-action-autonome, activité spontanée et manifestation de soi. La qualité désaliénante de cette activité tiendrait surtout au fait qu'elle est à l'initiative de l'individu, qu'à travers elle, l'individu prend

en charge la transformation de la réalité et qu'il s'y reconnaît par conséquent. Ce type de travail conduirait donc à la « transformation du travail en manifestation de soi, et [à] la métamorphose des relations conditionnées jusqu'alors, comme l'écrit Marx dans *L'Idéologie allemande*, en relations des individus en tant qu'individus⁵⁷ ». L'expérience de l'art nous apprend donc ce que pourrait être la société si elle offrait à tout individu les possibilités qu'elle laisse ouvertes seulement aux artistes. L'art doit être selon Marx la reconquête de la totalité des facultés humaines, tout comme doit l'être le travail dans le projet de la société communiste, et ce grâce à l'appropriation des forces productives, qui induit « le développement des facultés individuelles correspondant aux instruments matériels de production. Par là même, conclut Marx, l'appropriation d'une totalité d'instruments de production est déjà le développement d'une totalité de facultés dans les individus eux-mêmes⁵⁸ ». La problématique de l'aliénation de l'artiste par l'économie et par le monde de l'art n'est pas étrangère à Ad Reinhardt qui a songé écrire un texte qui aurait été intitulé : « Aliénation de l'artiste par le monde de l'art » (*inéd.* 1964a) ; conscient de la marchandisation galopante de la culture à son époque, marchandisation qui n'épargne plus les fruits des productions artistiques et intellectuelles, il écrit : « Les relations économiques dans l'art sont moches. Autrefois les artistes menaient des vies moins moches que les autres hommes. Les artistes d'aujourd'hui mènent le même genre de vie que les autres » (*ibid.*)⁵⁹. La figure traditionnelle de l'œuvre – peinture, sculpture ou poème – apparaît donc à Marx comme une forme aliénée de l'activité humaine, résultat néfaste de la division du travail. Dans l'utopie communiste, cette activité doit être, au contraire, spontanée,

créatrice, et surtout fondatrice de la réalité ; elle ne doit pas se limiter à fournir de la marchandise au marché de l'art qui prédéfinit les formes des œuvres. C'est donc le travail même, non seulement activité alimentaire, mais aussi épanouissement personnel, qui doit tendre vers le modèle du processus artistique. Tout individu doit être un peu poète et un peu peintre dans son travail alimentaire et dans sa vie quotidienne ; « l'artiste n'est pas une espèce particulière de l'être humain, écrit Ad Reinhardt en 1943, mais toute personne est une espèce particulière d'artiste » (PI 119). Et il insiste sur la nécessaire refonte de la société et de sa culture selon le modèle de la synthèse des arts : « Œuvrer à la synthèse des arts, à une éventuelle intégration de l'artiste fort de son imagination dans un travail plus collectif et plus anonyme visant la création de meilleurs lieux où les gens vivent, une telle pensée, consciente des implications et des potentialités de la connaissance scientifique, a envisagé, ensemble avec une philosophie politique de la démocratie, la possibilité qu'au final chaque individu soit son propre artiste, son propre architecte. (Un "archéologue", à la tête d'un département des "beaux-arts" à l'université, a récemment recommandé à un "peintre" les conférences sur la "couleur" données par un "physicien" dans le cadre du cours "optique" proposé au département de "zoologie") » (PI 120). Dans l'hypothèse d'une telle transformation de la réalité sociale, la production d'œuvres d'art par les artistes deviendrait, en effet, quelque chose de tout à fait secondaire. « Beaucoup d'entre nous, écrit Ad Reinhardt en 1943, sentaient que la méthode pour rencontrer les gens est d'aller dans les endroits où ils sont, leur indiquer où trouver les valeurs esthétiques (et elles sont inhérentes à toutes les activités de la vie), les aider à apprécier et à juger partout



EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT A CUBIST PAINTING",
PM, JANUARY 27, 1946

l'excellence visuelle. Et, bien sûr, là où l'art est absent, aider les gens à en obtenir et à en *faire* » (FA 177, je souligne).

Tirons les conclusions de ces analyses afin d'explicitier l'apparente contradiction évoquée ci-dessus à travers laquelle Ad Reinhardt affirme à la fois que sa peinture noire « peut être reproduite » et « ne peut être reproduite ». À ce propos, la référence à Marx semble pouvoir être utile dans la mesure où Reinhardt met souvent l'accent sur l'importance du rapport que cette peinture, pourtant impersonnelle, entretient avec le sujet de l'action picturale : c'est cette « mienneté » de la peinture – son *heccité*⁶⁰, comme disaient les scolastiques médiévaux – qui en fonde le sens et l'originalité. Le fait que c'est *moi* qui la fais – et non pas la singularité de mon vécu – confère à la peinture la marque de sa singularité, c'est-à-dire du sujet transcendantal de l'action picturale, et non pas du contenu vécu déposé sur la toile. Toute la première partie

de l'interview avec Bruce Glaser, réalisée durant l'hiver 1966-1967, est consacrée à la clarification de cette problématique, suffisamment complexe et difficile pour que Reinhardt trouve pertinent de laisser quelque suspens, tout en traçant des pistes de réflexion (« c'est un grand mystère », dit-il à Glaser, ou encore « je ne sais pas bien pourquoi »).

Pourrait-il employer quelqu'un qui ferait pour lui les tableaux noirs ? – lui demande Bruce Glaser. Non, répond Ad Reinhardt, « d'autres ne peuvent le faire pour moi. Ils doivent faire leurs propres peintures pour eux-mêmes⁶¹ ». Mais il ajoute aussitôt qu'il ne s'agit pas pour lui non plus de maintenir « la vieille idée de l'artisanat-manuel-fais-le-toi-même ». Dans « un acte ou une action » de peindre, il faut « minimiser » tout ce qui pourrait être porteur d'expression trop personnelle : « pas de gymnastique ou de danse au-dessus du tableau, précise-t-il en songeant sans doute à Pollock ; il ne faut ni lancer ni renverser la peinture autour ». Les affirmations à la fois les plus politiques et les plus radicales concernant le statut de ses peintures noires se trouvent au tout début de l'interview. Glaser demande alors à Reinhardt s'il considère que seules ses peintures sont « valables » et qu'il n'existe qu'un seul genre de peinture « valable ». La réponse est positive, mais tout de suite relativisée par plusieurs remarques qui en changent profondément la portée : « Oui, dit-il, quoique cette peinture de moi [*this painting of mine*] ne soit pas ma peinture [*my painting*] en quelque sorte, quoiqu'il n'y ait que moi qui puisse faire ma peinture, et aussi la restaurer. » La double conjonction de subordination dans cette phrase, qui est une double concession – « Yes, although this painting of mine is not my painting in a way, although only I can make my painting » –,

annule finalement le « oui » par lequel elle commence. Le sens des affirmations d'Ad Reinhardt serait donc le suivant : bien qu'il n'y ait que *moi* qui puisse faire *ma* peinture (simple affaire de logique grammaticale), *ma peinture* n'est pas *miennne*. Elle n'est pas *miennne*, car sa singularité ne réside ni dans la forme que *je* lui confère, ni dans l'évolution que *je* lui ai imprimée, mais dans son rapport à l'histoire – comme on le verra encore en détail. D'où le « oui » annulé – dialectisé – plutôt qu'un « non » franc au début de la phrase. Ad Reinhardt peut affirmer (« yes ») : c'est la seule peinture « valable » aujourd'hui, puisqu'il songe sans doute à sa conception-de-la-peinture-se-référant-à-l'histoire (ce serait la *quiddité* des scolastiques, autrement dit l'essence du terme général « peinture »). Mais *sa* peinture n'est pas la seule à être valable dans son *heccéité*, dans l'individualité de son processus et dans la singularité de ses formes. « On peut commencer avec n'importe quoi », dit-il ensuite à Bruce Glaser. « Quelqu'un d'autre qui ferait cette peinture ferait alors sa peinture. [...] Ce serait une déclaration aussi impersonnelle, ou personnelle, qu'on pourrait jamais le souhaiter⁶². » Cette interprétation des propos tenus à Bruce Glaser est encore confirmée par une remarque importante de l'artiste faite en réponse à la question de savoir si « ses dogmes » *excluent* la possibilité que quelqu'un d'autre puisse quand même faire, à cette même époque, une peinture « valable ». La réponse d'Ad Reinhardt est tout aussi alambiquée que le « yes » dialectisé, évoqué ci-dessus, et il faut l'interpréter avec beaucoup de nuance. « Non, dit-il, mais le moyen le plus simple et le plus direct serait de se saisir de cette devise [– sa devise –] et de peindre ainsi », autrement dit, réaliser le programme pictural que portent ses écrits. S'agit-il ni plus ni moins du programme

de la peinture moderniste en tant que telle ? On tâchera d'y répondre. Pour justifier ses affirmations, Ad Reinhardt apporte des précisions qui semblent décisives : « On peut peindre n'importe quoi, et on peut tout effacer [*paint out*]. On peut commencer avec n'importe quoi et s'en séparer. Je me suis déjà séparé de toutes ces autres choses. Quelqu'un d'autre n'a pas besoin de faire ça ».

L'ensemble de ces remarques forme un propos cohérent qui permet de comprendre si les peintures noires d'Ad Reinhardt doivent être considérées ou non comme reproductibles. Ces peintures n'ont pas d'autonomie en tant qu'objets, car elles sont articulées d'une part à toute l'histoire à travers un projet exprimé notamment par les écrits du peintre, et d'autre part au processus pictural visant à purifier le tableau pour qu'il soit conforme à son « essence ». L'artiste défend ici une position essentialiste (dont il faudrait encore affiner le sens), ce qui n'a pas été compris (ou simplement pris en compte) par la génération d'artistes conceptuels ; mais il est lucidement conscient – ce qui n'est pas le cas de Clement Greenberg – qu'il s'agit là d'une essence *historiquement* constituée. La peinture est en effet un processus historique ; quiconque le rejoint se trouve, d'une manière ou d'une autre, porté par lui. C'est un pied de nez à ses camarades expressionnistes : s'ils admettaient une évolution possible de leur peinture, ils en viendraient là, à cette limite dont il a lui-même fait l'expérience. Les derniers tableaux, largement purifiés, de Mark Rothko ou de Barnett Newman le confirment ; et pourtant ils ont refusé d'aller jusqu'au bout, d'en tirer toutes les conséquences. Ad Reinhardt leur reproche de brouiller inutilement les cartes en racontant leurs fantasmes et autres délires au sujet de leur

peinture. « Si quelqu'un [un artiste] veut croire que les artistes parlent à Dieu, pourquoi pas !? Cependant, dit-il, pour l'artiste ce n'est pas crédible » (AI 19).

Mais Ad Reinhardt sait mieux que quiconque que le public est friand de ces anecdotes fantastiques, c'est-à-dire invraisemblables, que les artistes eux aussi affectionnent à lui conter. À Harlan Phillips, il raconte une scène comique qui s'est déroulée lors d'une rencontre d'artistes et de critiques d'art à Philadelphie. Il y a participé aux côtés de trois autres peintres abstraits, Robert Motherwell, Philip Guston et Jack Tworkov. « Les autres artistes se sont présentés, relate-t-il, et ils ont eu un grand succès. Le public a été en admiration. [...] Mais ensuite c'était mon tour, et j'ai soulevé beaucoup de questions et j'ai vraiment attaqué les trois autres artistes sur ce qu'ils ont dit. Vous savez, ce qu'ils ont dit n'était pas vrai. [...] Et le public s'est jeté sur moi. Ils m'ont vraiment assailli. Simplement. Et c'était terriblement drôle, parce que ces artistes ont dû me défendre. Et c'est ce qui s'est passé plusieurs fois » (*inéd.* 1964c). Beaucoup d'artistes et de spectateurs sont donc sans doute déçus d'entendre cela, mais le cœur du travail de l'artiste, et donc sa responsabilité esthétique, consistent à penser la forme de l'œuvre en rapport avec les formes que d'autres artistes – que toute l'histoire – ont inventées et ont fait évoluer. « L'artiste est apparenté aux artistes qui sont venus avant lui et aux artistes qui viennent après lui » (AI 16), dit Ad Reinhardt. Seule l'histoire dit à l'artiste ce qu'il est, pourrait-on dire en paraphrasant Wilhelm Dilthey⁶³, et Reinhardt, dans le même esprit, affirme que « l'histoire de l'art et la conscience historique de l'histoire de l'art est une part absolument essentielle du bagage de l'artiste, du bagage de l'artiste abstrait » (*inéd.* 1964a).

Or, dans le moment de l'histoire où se trouve l'évolution des formes dans ce cycle intemporel de leur évolution, cycle que Reinhardt conçoit sous l'influence de George Kubler et d'autres historiens de l'art, le seul aboutissement possible est celui qu'il préconise, qu'il conceptualise et qu'il réalise picturalement : « Je fais seulement la dernière peinture que quiconque puisse faire » (AI 13), lance-t-il à Bruce Glaser. Et ce n'est pas une boutade : de même que l'esthétique hégélienne vient marquer la fin d'une époque, celle où l'art pouvait encore se laisser comprendre par la recherche de la beauté, Ad Reinhardt marque la fin de l'époque où l'art pouvait se concevoir encore du point de vue exclusif du *progrès de la forme*. En bon hégélien, il superpose les considérations esthétiques (d'ailleurs au sens étroit du terme, à savoir celles qui tiennent compte uniquement de *relations plastiques* entre les formes, comme chez Heinrich Wölfflin, Henri Focillon ou George Kubler⁶⁴) sur la trame de la *pensée de l'histoire comme progrès*⁶⁵. Étant donné ses prémisses – tout à fait hégéliennes –, Ad Reinhardt est donc en droit de considérer que l'aboutissement du processus historique se heurtera fatalement au point de non-retour que constituent ses peintures noires, tout en admettant qu'on peut y arriver par divers *chemins* et à partir de n'importe quel point de départ. Faut-il rappeler que telle est précisément la démarche de la *Phénoménologie de l'esprit* qui débute avec n'importe quel « ici et maintenant » ? Inscrit dans ce schéma, l'art en tant que « progrès » de la forme n'ira certes pas plus loin que la peinture noire d'Ad Reinhardt ; après elle, les artistes devront changer de paradigme, transformer le concept même de l'art. Ils devront, comme Harold Rosenberg l'a remarqué avec pertinence, déséthétiser l'art pour le fondre dans la réalité⁶⁶.

Mutatis mutandis, la même appréciation peut être portée sur la philosophie hégélienne. « C'est avec Hegel que se termine, d'une façon générale, la philosophie, écrit Friedrich Engels ; en effet, d'une part, dans son système, il en résume de la façon la plus grandiose tout le développement, et, d'autre part, il nous montre, quoique inconsciemment, le chemin qui mène, hors de ce labyrinthe des systèmes, à la véritable connaissance positive du monde⁶⁷. » Pour l'art, c'est une autre *histoire* qui commence dans ce tournant des années 1960 et 1970, lorsque Harold Rosenberg, critique d'art d'obédience marxiste, publie ses articles dans *The New Yorker*, autour des années où Ad Reinhardt peint ses derniers tableaux noirs : avec l'art conceptuel et Fluxus, une autre façon de faire de l'art est déjà en train de s'imposer. *Ce sont donc ces divers chemins qui comptent, et non l'objet qui en résulte*, objet qui fatalement et malgré la volonté de l'artiste s'inscrit dans le processus historique, n'ayant lui-même de sens qu'avec toute la démarche réflexive et créatrice qui y est associée. C'est pourquoi, souligne Ad Reinhardt, la peinture ne peut être « une marchandise, [...] une possession ou une propriété », qu'au prix d'en pervertir le sens et de faire taire la conscience historique de l'art ; peu importe que cette pratique marchande soit courante, voire dominante.

Sa propre peinture peut-elle donc être « copiée, reproduite, dupliquée » ? Non, répond-il, elle ne le peut [*cannot*] ; c'est une question de *possibilité*. Quelle idée en effet que de copier l'objet seul tout en passant à côté de son sens ? ! Une telle copie n'en serait d'ailleurs pas une ; pour copier l'œuvre, c'est-à-dire l'objet avec son sens – l'Idée de l'art au sens hégélien –, il faudrait reproduire l'ensemble de l'activité picturale qui commence par l'interprétation de l'histoire.

Mais ce ne serait pas non plus une « copie », car en tant qu'activité réflexive, cette démarche, toujours « mienne », reste à jamais inaliénable. L'originalité de l'œuvre lui vient de son rapport, réflexif et complexe, à l'histoire, et non pas d'une singularité abstraite entièrement déposée dans l'objet ; c'est cette originalité qui donne à l'artiste le statut d'auteur, et non pas le fait qu'il a touché l'objet avec sa propre main. Par conséquent – logiquement – il n'est pas *possible* de copier sa peinture, car soit on copie le tableau qui, en tant qu'un simple objet, n'est pas une œuvre, soit on copie la démarche, et on produit sa propre œuvre.

En revanche, et tout aussi logiquement, « cette peinture n'est pas soumise à copyright, n'est pas protégée, et peut être reproduite » (AP 85). Maintenant, il n'est plus question de *possibilité*, mais de *droit* [*may be*], permission ou autorisation. En un sens, comme le dit Ad Reinhardt, sa peinture n'est pas *sienna*. Appartenant à l'histoire et à la culture, elle est aussi personnelle qu'impersonnelle ; comme l'histoire et la culture, elle

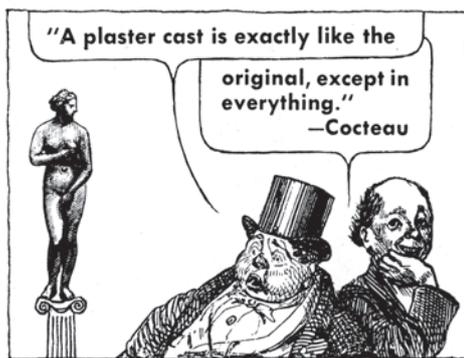
ressortit du domaine public. Ad Reinhardt souligne que dans la « peinture chinoise il peut s'agir d'un original qui n'existe pas, et d'une copie du VIII^e siècle, et d'une copie du XII^e siècle et d'une copie du XIV^e siècle, et l'idée qui préside à tous ces siècles consiste à copier, à dupliquer l'original, le premier, aussi exactement que possible, et pourtant les périodes et les styles émergent de là » (*inéd.* 1967). S'approprier une telle œuvre collective, ne serait-ce pas déjà un vol, étant donné que « les artistes viennent des artistes, les formes de l'art viennent des formes de l'art, la peinture vient de la peinture » (« AA » 56) ? Lorsqu'un artiste s'« approprie » la paternité d'une œuvre, dont il est certes l'auteur au sens habituel du terme, il occulte le fait que sa création se nourrit du processus historique auquel beaucoup d'autres artistes ont contribué. Peut-on aller jusqu'à mettre en relation l'affirmation d'Ad Reinhardt :

« Cette peinture n'est pas une marchandise, elle n'est pas une possession ou une propriété » (AP 85),

et la célèbre analyse de Pierre-Joseph Proudhon :

« Pourquoi donc à cette autre demande : *Qu'est-ce que la propriété ?* ne puis-je répondre de même : C'est le vol ! [...] Je prétends que ni le travail, ni l'occupation, ni la loi ne peuvent créer la propriété : qu'elle est un effet sans cause⁶⁸ » ?

C'est dans la seconde partie de ce travail que je mettrai en relation, comme je l'ai fait pour Hegel, diverses citations d'auteurs anarchistes avec celles d'Ad Reinhardt. Leur convergence, au demeurant tout à fait cohérente avec les positions politiques radicalement à gauche de l'artiste⁶⁹, est fondée sur sa posture éthique qui consiste à penser sans concessions (là, la pureté est à la portée de l'homme), puis à faire ce qui est humainement possible (dialectiser la pureté



Two guys and the cold facts about sculpture.

EXTRAIT DE "HEY, LOOK AT THE FACTS",
PM, SEPTEMBER 8, 1946

avec son « autre »). Aussi conçoit-il l'art non pas comme une activité économique et commerciale, mais comme un phénomène *sui generis* dont il cherche à identifier l'essence, alors que précisément – pour reprendre la métaphore de Walter Benjamin – la marchandisation de la culture fait sortir l'art de sa constellation propre dans laquelle seulement il peut réaliser son essence.

En conclusion de ce chapitre, il faut souligner l'originalité des deux aspects de l'art d'Ad Reinhardt analysés ici, d'une part l'origine de sa démarche dans l'utopie, indissociablement artistique et politique, de la peinture abstraite comme pratique populaire, d'autre part la nouvelle conception de l'idéal dans la peinture qu'il revendiquait comme « classique », conception qui consiste à rechercher la perfection du tableau en le repeignant « toujours et encore », notamment après qu'il a quitté l'atelier pour être exposé au public. Mais ne pourrait-on alléguer avec scepticisme que Mallarmé, lui aussi, pour ne prendre qu'un exemple, retravaillait ses poèmes sur les épreuves successives fournies par l'éditeur, et ce à la recherche d'une perfection, jusqu'au terme ultime de l'impression ? Certes. Mais son (re)travail poétique s'arrêtait en principe lorsque l'impression rendait le poème public. Chez Ad Reinhardt, c'est tout le contraire qui a lieu : c'est la confrontation avec le public qui rendait à ses yeux la peinture impropre et enclenchait le processus de rénovation, jusqu'à... la mort de l'artiste. Par conséquent, « Moins une peinture est exposée à un public de circonstance, écrit Ad Reinhardt, mieux c'est. Moins c'est plus » (TR 205). La perfection recherchée de la peinture – ou de l'art « classique », tout simplement – n'est pas de ce monde, contradiction que seule

la pratique inlassablement reprise de la peinture permet de résoudre. Avec le sens du paradoxe qui lui est propre, Ad Reinhardt suggère d'un côté que l'art ouvre dans la vie un espace d'épanouissement, libre de toute pression pratique et quotidienne, sociale ou naturelle, mais de l'autre, avec une sorte de désespoir, il concède que la peinture occupe tout espace libre de la vie. Dans les notes publiées par Barbara Rose sous le titre « L'extrémisme de la routine », le peintre écrit :

« On peint lorsqu'il n'y a plus rien à faire. Lorsque tout le reste est fait, qu'on en a "pris soin", alors on peut se mettre à peindre.

Lorsque tous les besoins humains, sociaux et physiques ont été satisfaits, là seulement on peut être libre pour le travail » (RE 127).

Les Grecs le savaient déjà : pas de philosophie et pas d'art sans le loisir, sans le temps libre. Mais à la fin de cette feuille, Ad Reinhardt renforce le paradoxe :

« On vit lorsqu'il n'y a plus de peinture à faire / [...] lorsque les peintures ont été peintes » (RE 128).

Ainsi vient au jour un autre sens de l'un des leitmotivs dominant dans les écrits d'Ad Reinhardt, à savoir la séparation nécessaire de l'art et de la vie qui seule permet de revendiquer la valeur non instrumentale de l'art. « La seule chose à dire de la relation entre l'art et la vie, c'est que l'art c'est l'art, et la vie c'est la vie » ("AA" 54).

Si, cependant, c'est de cette réflexion sur la peinture comme pratique populaire, et en même temps – et surtout – de la réflexion sur son *bec-céléité* (qui la singularise par rapport à l'histoire), que résulte la permission de reproduire sa peinture, permission que Reinhardt semble ainsi donner *urbi et orbi*, il serait difficile de ne pas remarquer une singulière ironie dans le fait que

l'artiste autorise qui le veut à reproduire ses peintures, quand on sait qu'elles ne sont absolument pas reproductibles au sens pratique et technique du terme. Certes, dans un sens général, aucune peinture n'est vraiment reproductible, car un hiatus existera toujours entre un tableau et sa reproduction photographique, et pourtant la peinture d'Ad Reinhardt l'est dans un sens très particulier dans la mesure où ses peintures noires sont une sorte de « trou visuel » qu'aucune réunion des compétences de photographe et d'imprimeur ne permet, sans tricherie, de rendre par la reproduction⁷⁰. Ad Reinhardt décrit en effet ses tableaux noirs comme « non photographiables, non reproductibles, inexplicables » (BP 83, fragment de 1955), car, dit-il, c'est « une peinture qui ne peut être vue » (AI 23). Bien sûr, ses peintures ne sont pas invisibles, et c'est surtout lorsqu'on les regarde ensemble que peut être perçue et comprise la singularité de chacune d'elles. Peut-être la photographie et la reproduction imprimée, par lesquelles nous connaissons pourtant la plupart de ses tableaux, si ce n'est la plupart des tableaux en général, incapables qu'elles sont de « reproduire » leur sens visuel et de restituer l'expérience visuelle à laquelle ils peuvent donner lieu, nous indiquent-elles le champ et les qualités visuelles à explorer dans ses peintures, à savoir une expérience esthétique qui se situe en deçà de ce qui peut être restitué par les opérations photographiques de reproduction. L'on peut même se demander si ce n'est pas une invitation à scruter les différences entre, d'une part, les procédures interprétatives de la perception visuelle directe et, d'autre part, les opérations visuelles qui président à la reproduction des tableaux. Il me semble pertinent d'interpréter dans ce sens la remarque faite par Ad Reinhardt lors du débat au Dayton Art Institute :

« Je sais que cela pourrait paraître spiritua-
liste, mais c'est là où, dans tous les arts que nous
connaissons, une part de l'art serait irréproduc-
tible et innommable et indescriptible et inpho-
tographiable et ainsi de suite, car à l'instant où
l'on fait une reproduction ou une photographie,
c'est une autre idée qui apparaît » (*inéd.* 1961).

Comme on le verra dans la seconde partie de
cet essai, c'est le *langage* qui cerne l'expérience
picturale limite, expérience qui reste pourtant
irréductible aux mots : un absolu pictural.

« Je parle de quelque chose qui de toute
façon est non *discursif* [*wordless*] ou indicible
[*unsayable*] ou inexprimable [*unspeakable*] ou
quelque chose comme ça. C'est, pour ainsi dire,
une telle préoccupation extrême qu'on peut
uniquement le faire et on ne pourrait le mettre
en mots [*you wouldn't word it*] » (*inéd.* 1967, je
souligne)⁷¹.

J'entends faire résonner dans ses remarques
le souci qui a toujours été celui d'Ad Reinhardt
de ne pas favoriser des mystifications de sa pein-
ture, mystifications qui la surinterprètent trop
souvent pour l'associer à une mystique médita-
tive, voire à une expérience quasi religieuse, et
en même temps le souci qui a été le sien de pré-
server l'expérience directe de la peinture comme
irréductible à aucune autre expérience, pas plus à
un spectacle des *mass media*⁷² qu'au discours cri-
tique. L'artiste semble encore une fois dialectiser
la pureté – l'invisibilité – de sa peinture, en invi-
tant à l'explorer visuellement dans un registre
infra-lumineux ou infra-visible. « L'invisibilité
de l'art est visible » (AA 67), écrit-il ; mais elle
n'est pas reproductible. Qu'importe alors que ses
tableaux puissent être reproduits, puisqu'il est
techniquement impossible de les reproduire⁷³ !
Seul leur emploi commercial peut ainsi être mis
en cause, puisque la part visuelle n'y entre pas.

L'ESSENCE DE LA PEINTURE : L'ÉCRIT, L'ÊTRE, L'HISTOIRE

L'œuvre ne réside pas entièrement dans l'objet-tableau qui en est le support, car elle fait corps avec l'écrit. La question du langage apparaît non seulement parce qu'il faut analyser sa médiation dans le rapport de l'œuvre et de l'histoire, mais surtout parce que le statut qu'on accordera aux écrits d'Ad Reinhardt est déterminant pour l'interprétation de son œuvre, pour la compréhension du sens et des enjeux de sa conception et de sa pratique de l'art. L'hypothèse qui sera explorée ici repose sur la démonstration suivante : si l'essence de la peinture – comme de toute autre chose – ne peut apparaître pleinement que dans le langage, ce qui est la position hégélienne, et qui semble être également celle d'Ad Reinhardt, alors c'est l'écrit qui commande le projet pictural des tableaux noirs. « Tout, où commencer et où finir, doit être préalablement élaboré dans la conscience. "En peinture l'idée doit exister dans la conscience avant que le pinceau ne soit pris en main" » (TR 205), écrit Ad Reinhardt en 1957. Selon la position herméneutique qui fonde la pensée de Hegel, c'est le langage qui produit originellement le sens ; c'est donc seulement dans le langage que les choses peuvent être posées comme telles, comme conformes à leur essence, c'est-à-dire posées dans leur être.

Pensée et langage

« L'essence ne peut qu'apparaître⁷⁴ », écrit Hegel dans l'*Encyclopédie*, car il est dans la nature de la vérité de se manifester : sans l'apparaître, pas de manifestation de la vérité. Dans le *Cours d'esthétique*, il précise par conséquent que « l'apparence elle-même est essentielle à l'essence, et [que] la vérité ne serait pas si elle ne parais-

sait et n'apparaissait pas⁷⁵ ». Mais, autant toutes les phénoménologies s'accordent à dire que l'essence *doit* apparaître⁷⁶, autant toutes n'admettent pas qu'elle doit apparaître dans le langage. Que l'essence de toute chose ne puisse apparaître véritablement que dans le langage est un présupposé métaphysique qui ne va pas de soi, surtout par rapport à l'art, et à la peinture tout particulièrement, puisqu'elle a maintes fois été opposée frontalement au discours. On peut rappeler, par exemple, que la position défendue par Jean-François Lyotard dans *Discours, figure* mettait la peinture du côté du désir et des intensités qui investissent ses figures, et le discours du côté de l'ordre et de la censure. Dont acte⁷⁷. Mais il serait difficile de situer Ad Reinhardt face à une telle distinction, car autant il a hésité quant au statut du langage – de ses écrits – par rapport à sa peinture, autant il a été farouchement opposé à l'assimilation de la peinture au désir et à l'inconscient. Il faudrait donc correctement poser le problème, car même si l'on accordait du crédit aux thèses qui opposent la peinture à l'ordre discursif, il n'en resterait pas moins que l'assimilation de la peinture au désir ne *vient au jour* que dans les livres qui l'exposent. La question serait plutôt celle-ci : la prise de conscience que ces livres apportent favorise-t-elle ou au contraire freine-t-elle la réalisation de cette essence intime de la peinture qui la lie aux désirs profonds et inconscients ?

Commençons par quelques exemples. Pour un soldat, la *bataille* (sa réalité et son essence) consiste à anéantir l'ennemi. Pour le général qui la conduit, elle est une stratégie susceptible de tromper l'adversaire. Pour le président qui l'a provoquée, elle est l'avenir de son pouvoir. Le peintre s'attachera par la suite à représenter cette bataille comme le symbole de l'unité nationale,

etc. Mais c'est seulement pour l'historien qui l'étudie avec méthode et distance critique qu'elle apparaît dans toute la complexité de son déroulement, de ses conditionnements, de ses enjeux et de ses conséquences ; c'est dans son écrit⁷⁸ qu'elle dévoile son essence, son sens et son importance. On peut multiplier les exemples : pour l'enfant, la moto est un « vroum vroum », pour le chat, le soleil est une chaleur ; mais pour un motard, la moto est un brillant et puissant jouet, moyen d'évasion, et pour un physicien, le soleil se réduit à une équation différentielle à une dizaine d'inconnus. Pour que l'un et l'autre, moto et soleil, puissent être posés comme tels, c'est-à-dire dans leurs êtres respectifs, il faut les ramener au langage ; la moto apparaît alors comme objet d'usage et moyen de transport, mais aussi comme prouesse technique et signe d'appartenance sociale, etc., et le soleil comme un astre qui tient en équilibre le système solaire, le plus ancien et l'inégalable symbole des dieux et une des sources de la vie terrestre, etc. Il en est de même pour une œuvre d'art selon Hegel, et ce fut l'objet de la critique que Marx lui a adressée : dans l'esthétique de Hegel, a-t-il remarqué, la « véritable existence artistique » est une « existence philosophico-artistique⁷⁹ ».

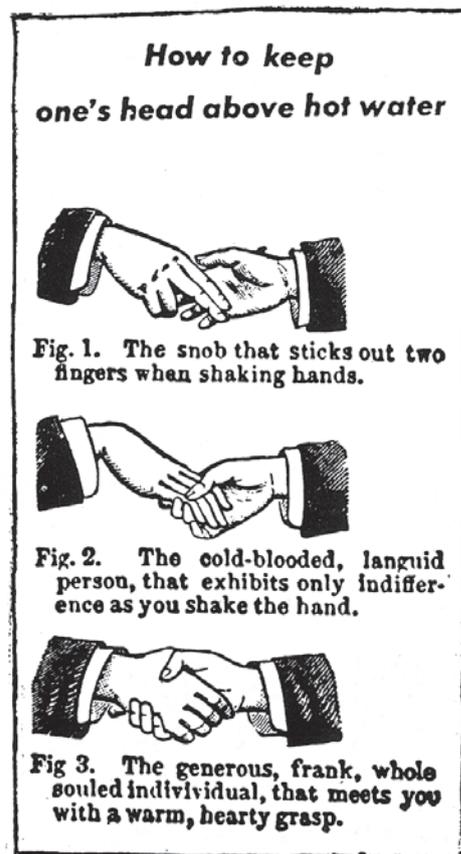
Chez Hegel, le langage (*die Sprache*) est précisément le présupposé le plus universel de la Logique (terme qu'il réserve à la théorie de la pensée philosophique) parce que « les formes de la pensée sont exprimées et représentées avant tout dans le langage de l'homme [...], [et parce que] le langage pénètre tout [...] ce que l'homme s'approprie⁸⁰ », écrit le philosophe dans la *Logique*. Cette position est maintenue dans ses cours d'esthétique, alors même qu'il reconnaît que l'art est une forme de pensée non conceptuelle : « Seule en effet la parole est capable

de s'approprier, d'exprimer, en en faisant une représentation, tout ce que la conscience conçoit et revêt d'une forme qu'elle trouve en elle-même⁸¹. » Il serait difficile d'admettre que la tension permanente chez Ad Reinhardt vers la lucidité et l'hyperconscience n'aboutisse pas à une expression discursive. « Je suis pour un artiste entièrement conscient, et il n'y a rien que je déteste plus que l'inconscience ou la subconscience ou le bas niveau de conscience » (*inéd.* 1964a). Dans la philosophie hégélienne en tout cas, les choses sont clairement posées comme telles dans le langage – et plus précisément dans les écrits⁸² –, parce que « l'être de la *Logique* est identique à la pensée elle-même⁸³ », comme l'écrit Josef Simon ; autrement dit, la conception de l'être exposée dans cet ouvrage « présuppose toujours le langage dans lequel la pensée est cachée⁸⁴ », précise Hans-Georg Gadamer. Pour Hegel, l'art, ses formes, y compris la certitude sensible, ne sont donc possibles *comme tels* – c'est-à-dire qu'ils n'ont d'existence effective – que dans l'horizon du langage. Cette position herméneutique est lourde de conséquences, car elle trace l'horizon anthropologique et philosophique qui, sans exclure d'autres formes de pensée – la pensée sensible de l'art par exemple –, considère le langage comme lieu où adviennent la vérité et l'être. C'est dans le langage, donc, et dans le langage seul, que l'œuvre d'art – comme toute autre réalité – apparaît, ou du moins peut apparaître, dans la totalité de ses déterminations, totalité que la philosophie a traditionnellement appelée l'« être ». Mais autant l'être de l'œuvre ne peut apparaître que dans le discours qui l'interprète, position – hégélienne – certes discutable, autant cette position n'interdit rien à l'expérience directe et sensible de celle-là, n'enlève rien à l'intérêt, à la valeur, à la

pertinence ou à l'authenticité d'une perception directe de l'œuvre, de sa mise en présence. La question est plutôt de savoir si le langage diminue⁸⁵ ou, au contraire⁸⁶, renforce l'acuité du regard. Et la réponse d'Ad Reinhardt semble claire, notamment à travers ses critiques récurrentes « du primitivisme, de l'irrationalisme et de l'anti-intellectualisme » (AR 165), ainsi que de l'idée, répandue dans les années 1930, selon laquelle l'artiste n'a pas besoin d'aller à l'école (*inéd.* 1976).

Conscience et histoire

Mais comment concilier dans la perspective hégélienne cet intérêt persistant pour l'expérience directe et sensible – la conscience sensible – avec la suprématie du langage, qui est la médiation de toutes les médiations ? La solution d'Ad Reinhardt, comme celle de Hegel, c'est l'histoire. « À partir de maintenant, l'on ne peut vraisemblablement pas être un artiste sérieux sans connaître toute l'histoire », dit Ad Reinhardt dans la conférence à Skowhegan en 1967 (*inéd.* 1967). L'expérience sensible de la réalité a pour lui un sens indissociablement esthétique et politique : « Un dilettante apparemment sans art, dont les énergies ne sont pas complètement absorbées par les routines non esthétiques que notre système économique impose à presque tous ceux qui travaillent pour vivre, ne mènerait-il pas une existence esthétique moins restreinte que celle de l'artiste ? [...] Les valeurs esthétiques sont inhérentes à toutes les activités de la vie ; les événements visuels ont existé bien avant [la toile du peintre], et ils sont infiniment plus intéressants que leurs représentations encadrées » (FA 174). Or cette « matière visuelle », à peu près identique partout et toujours, aboutit à des productions artistiques extrêmement



EXTRAIT DE "LOOK, COMICS", THOMAS B. HESS,
THE ART COMICS AND SATIRES OF AD REINHARDT,
KUNSTHALLE DUSSELDORF/MALBOROUGH ROME, 1975
(CAT. STUTTGART P. 113)

variées ; pour donner sens à cette matière, à cette expérience visuelle partagée par toute l'humanité et à sa variété, il faut prendre en compte le contexte historique.

Si Hegel a pu donner à l'art l'importance qui le plaçait sur le même plan que la religion et la philosophie, comme un mode sensible de

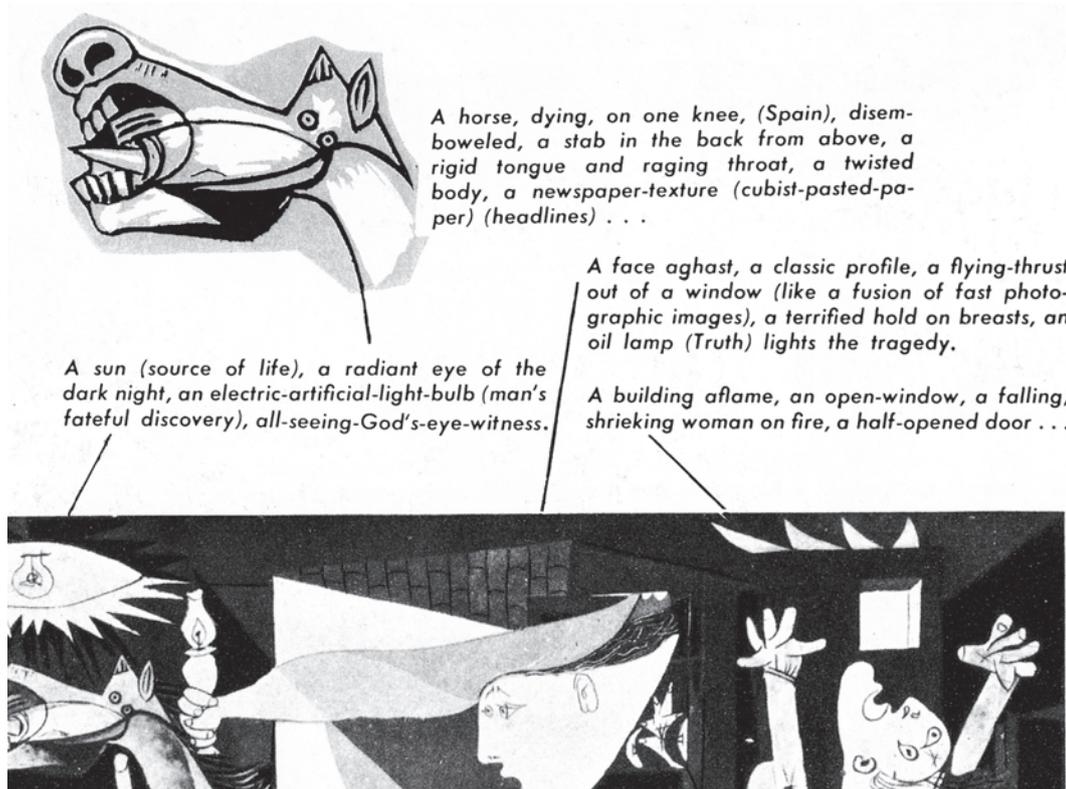
connaissance, c'est précisément parce qu'il a été le premier à l'avoir examiné dans la perspective historique. Muni de toutes les connaissances portant sur l'ensemble de la culture humaine disponibles en Europe au début du XIX^e siècle, s'appuyant amplement sur les œuvres de toute l'histoire et de toutes les cultures, il a pu prendre une distance critique par rapport à toutes les théories attribuant à l'art des fonctions partielles, selon les points de vue fragmentaires, limités à chaque fois par l'horizon des époques qui les ont vues apparaître. De son point de vue surplombant, il a donc aperçu ce qui leur échappait, à savoir le travail que l'art a effectué au cours de l'histoire, en apportant une première compréhension de la réalité dont plus tard seulement la philosophie explicitera le sens et produira la connaissance par le truchement des concepts. L'art est d'abord une philosophie muette que, plus tard, la philosophie fait parler. Par la figure ou par le vers poétique, l'art ôte au monde phénoménal ce qu'il a d'illusoire et d'incompréhensible, de brut et de chaotique, et il donne ainsi « à ses manifestations, comme l'écrit Hegel, une effectivité supérieure née de l'esprit⁸⁷ ». L'« effectivité supérieure », c'est le réel inscrit dans le sens, reconstruit par la pensée, le réel structuré et rationnel, c'est-à-dire la réalité, *Wirklichkeit*. D'abord une simple couleur ou un son, l'art est peu à peu exprimé par la parole – poètes arabes, tragédie grecque ou poésie romantique –, dont Hegel reconnaît la proximité avec la philosophie ; puis son contenu, acquis d'abord intuitivement, est entièrement⁸⁸ repris par le discours de la philosophie, celle de Hegel en l'occurrence. Se trouve ainsi posée la question de la fin de l'art : que faire de ces pratiques sensibles à l'époque où la philosophie a pris conscience de l'essence historique de l'art ?

Ad Reinhardt est parfaitement conscient de la profonde transformation que l'art subit suite à l'ouverture de la perspective historique, ouverture à laquelle Hegel a largement contribué. La problématique déterminante de ses écrits est bien celle-ci : comment concevoir et pratiquer l'art qui a perdu son innocence, car son mode opératoire ne peut plus être uniquement intuitif, art « conscient d'aucune autre chose que l'art (*absolument aucun anti-art*) » (BP 82-83, fragment de 1961) ? Même si l'on considère la peinture comme « l'art le plus libre et le plus pur » (AR 164) du XX^e siècle, le point de vue de la peinture serait encore trop partiel, et c'est pourquoi Reinhardt ne pourrait – et n'aurait pu – développer sa peinture, par exemple, dans le sens adopté plus tard par le groupe Support-Surface. Mettre en évidence les procédés picturaux dans toute leur matérialité, ce serait pour lui rester enfermé dans une perspective fragmentaire de la peinture. « Œuvres d'art "partielles" » (TH 136), note-t-il. En effet, la place prépondérante de la peinture dans l'histoire récente de l'art ne peut être observée que lorsqu'on sort, précisément, du cercle fermé de la peinture. La conception historique élaborée par Ad Reinhardt vise à mettre en évidence l'essence de l'art, et son esthétique entraîne inévitablement la dissimulation des moyens ; si le pinceau peut encore être utile pour le peintre, c'est pour effacer les traces du pinceau. Ad Reinhardt révèle l'ultime conséquence de l'esthétique essentialiste à la fin de l'histoire, qui sonne comme une leçon donnée à ses amis expressionnistes abstraits : là où l'art veut laisser *apparaître* son essence, il doit faire *disparaître* la peinture elle-même. « Le pouvoir de la peinture, note-t-il sur une de ces feuilles soigneusement calligraphiées, vers la fin de sa vie, c'est sa capacité de disparaître apparaître » ([AA] 75 ; le

blanc est d'Ad Reinhardt). L'art s'efface au profit de l'essence. C'est le point de vue de la totalité, tant honni par les théoriciens de la postmodernité, qui s'avère ici déterminant. C'est à André Malraux et sa conception du musée imaginaire, qui n'a fait que reparcourir le chemin de Hegel, que Reinhardt attribue, et ce dans plusieurs de ses conférences, le mérite d'avoir appliqué à l'art le point de vue de la totalité. Si le propre de l'art a toujours été de procéder intuitivement, ce n'est pas seulement, pour parler comme Hegel, parce qu'il est historiquement la première forme de la « connaissance de l'esprit », mais surtout parce qu'il en est une forme sensible ; son mode de production est lié à la perception, et sa connaissance est acquise spontanément, intuitivement. Lorsque, au cours de l'histoire, l'artiste prend progressivement conscience de ses démarches, des valeurs et des enjeux spécifiques de l'art, et lorsqu'à la « fin » de l'histoire, ce qui est le point de vue aussi bien reinhardtien que hégélien, celui de Malraux également, il comprend enfin la mission historique de l'art, quelque chose de fondamental s'inverse dans sa culture et dans son être-artiste. L'artiste qui prend conscience du fait qu'être artiste c'est agir intuitivement, ne peut plus agir intuitivement. En ce sens, nous sommes tous hégéliens ! L'histoire progresse selon Hegel par les prises de conscience successives, synonymes de « prises de liberté », et il n'y a pas de révolutions plus implacables et plus irréversibles que la prise de conscience ; on ne peut rien y opposer d'autre qu'une hypocrisie insouciant, un mensonge cynique, une magie naïve, ou simplement le refoulement. Ad Reinhardt a compris que le problème déterminant de l'artiste moderne doit être posé en termes éthiques, et il l'a analysé comme « responsabilité esthétique » ; la résistance que cette prise de conscience ren-

contre toujours auprès de ceux – artistes eux-mêmes et autres acteurs de l'art, aussi bien que le public – qui s'attachent à maintenir inchangée l'ancienne culture artistique, ses institutions, son marché, ses lieux d'expositions, etc., mais aussi ses « coups de folie », son vocabulaire, ses émotions, ses symboles, etc., ne fait que confirmer sa lucidité.

La liberté de l'artiste moderne, difficile à porter, est paradoxale, car il ne peut plus être artiste au sens traditionnel et validé par toute l'histoire ! L'artiste moderne est donc un artiste « post-historique ». Mais « sommes-nous préparés à l'idée de l'art post-historique et à l'avènement de l'artiste post-historique ? » (AH 224), demande Ad Reinhardt en 1966. Il se réfère en effet dans ses écrits à toute l'histoire de l'art, ce qui est assez inhabituel dans le contexte de l'avant-garde ; il se réfère notamment, comme l'a fait Hegel, à des pans entiers de l'histoire humaine que l'histoire de l'art a pendant longtemps négligés : l'art de la Chine, l'Islam, Angkor Vat, etc. Il a d'ailleurs été « professeur d'art oriental » (*inéd.* 1964a, présentation). Or c'est cette condition moderne, pointée par Hegel, qui rend possible la citation de tout contenu de toute l'histoire humaine, situation nouvelle que Walter Benjamin a interprétée – de manière surprenante – comme la fin de l'histoire⁸⁹. « Ce que sait aujourd'hui tout artiste [...], c'est qu'il doit connaître, pour être capable d'oublier, toute l'histoire intemporelle de l'art du monde entier, de l'Est et de l'Ouest, l'ensemble de ses dix ou vingt mille ans, comme art-en-tant-qu'art » (AH 224). Mais à la différence de Hegel, Ad Reinhardt se réfère à toute l'histoire de l'art non pas du point de vue de la *connaissance* produite par l'art ; il s'y réfère du point de vue de l'évolution cyclique de ses formes. La vision récapitulative de l'histoire

EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT A MURAL", *PM*, JANUARY 5, 1947

suscite la prise de conscience de l'enfermement de l'art dans les figures déjà connues du cycle intemporel, c'est-à-dire structurel, que l'histoire permet de repérer⁹⁰. En sortir, c'est dépasser la fin de l'histoire au sens qui vient d'être proposé, c'est changer de paradigme de l'art. Par conséquent, « la fin de l'art est l'art-en-tant-qu'art, écrit avec intelligence Ad Reinhardt. / La fin de l'art n'est pas la fin » (AA 68).

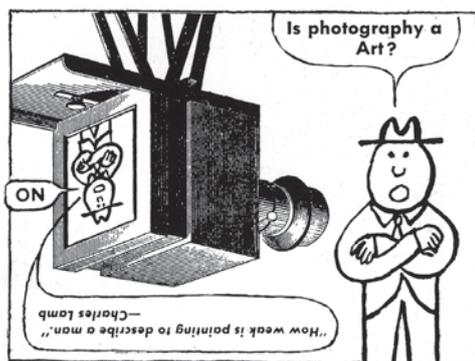
C'est encore dans l'histoire qu'il a trouvé l'appui, comme Hegel, pour désobjectiver l'approche de l'art ; il ne serait pas faux de dire que

son approche est intellectuelle. Convaincu que le vrai vécu de l'artiste moderne, vécu à la fois typique et déterminant de sa modernité, est la prise de conscience, Ad Reinhardt devient rapidement le critique implacable et inflexible de toutes les sortes de vécu immédiat s'exprimant à travers l'art, qu'il soit du côté d'une originalité conçue comme caprice, ou d'un primitivisme de type expressionniste, car aucune de ces solutions « prêtes-à-porter » ne peut faire taire la conscience historique de l'artiste moderne. Depuis « Abstract Art Refuses », manifeste publié en 1952,

les écrits d'Ad Reinhardt – *Twelve Rules for a New Academy* (1957), *The Next Revolution in Art* (1964) ou les notes [*On Negation*] – ressemblent à de longues listes de prédicats que l'artiste ou les artistes doivent condamner : « anti-anti-art, non-non-art, non-expressionniste, non-imagé, non-surréaliste, non-primitiviste, non-fauviste, non-futuriste, non-figuratif, non-objectif, non-subjectif, non-actionniste, non-romantique, non-visionnaire, non-imaginatif, non-mythique, non-organique, non-vitaliste, non-violent, non-vulgaire » (ON 102), etc., note-t-il par exemple dans ses carnets. « La re-négation de la néo-négation du néo-art-en-tant-qu'art » (PP 70), renchérit-il dans « 39 points : programmes pour une peinture "programmatisée" ». Dix ans plus tard, dans le manifeste « Art-as-Art », il devient clair que seule la définition négative de l'art peut convenir à cet état d'« hyperconscience » (le terme est d'Ad Reinhardt) qui pèse désormais sur la destinée de l'artiste moderne et sur le destin de l'art « post-historique » : « La seule et unique manière de dire ce qu'est l'art abstrait ou l'art-en-tant-qu'art, est de dire ce qu'il n'est pas. / Le seul sujet d'une centaine d'années de l'art moderne est cette conscience que l'art a de lui-même, de l'art préoccupé de ses propres processus et significations, de sa propre identité et de sa différence, l'art concerné par sa propre et unique déclaration, art conscient de sa propre évolution et histoire et de son destin vers sa propre liberté, sa propre dignité, sa propre essence, sa propre raison, sa propre moralité et sa propre conscience » ("AA" 53).

Voici les trois principales conséquences de cette irruption de la *conscience historique*, due en particulier aux travaux de Hegel, dans l'univers de l'art moderne. La conscience de plus en plus aiguë que l'artiste acquiert de l'art au fur

et à mesure que l'histoire se déploie sous ses yeux conduit inévitablement (1) à la désobjectivisation de son approche qui, selon Hegel, est devenue radicalement subjective seulement à l'époque romantique. Paradoxalement, cette conscience aiguë conduit également (2) à l'apparition du problème éthique dans l'art, qui s'impose de manière nouvelle et spécifique à l'artiste comme nécessité de travailler dans l'horizon d'une « hyperconscience » qui élude l'intuition. Comme on le verra mieux dans la seconde partie, l'analyse reinhardtienne de la situation de l'artiste post-historique aboutit à la formulation de quelque chose qui ressemble à l'impératif catégorique de l'artiste moderne tenu de faire ce que tout artiste moderne ferait à sa place ; c'est là l'origine de l'idée de la « responsabilité esthétique ». Il ne s'agit pas pour Ad Reinhardt d'émettre une opinion : « Non. Un artiste en tant qu'artiste dirait aussi toutes ces choses. [...] Je n'ai pas fait une seule déclaration originale. Elles viennent toutes des artistes qui ont dit quelque chose comme ça en tant qu'artistes » (AI 18-19). Comme dans l'éthique de Kant, ce n'est pas le contenu de l'action qui se trouverait ainsi déterminé, mais sa seule forme en tant que conformité à la conscience historique de l'artiste « post-historique ». Situation exigeante et pesante qui réclame de l'artiste moderne un effort intellectuel permanent, une tension incessante vers la lucidité, difficilement compatibles avec le mode d'action intuitif et sensible propre à l'artiste historique. L'art conceptuel sera entièrement impliqué dans ces complications inhérentes à la conscience historique, mais c'est déjà chez Ad Reinhardt qu'on peut observer (3) l'inversion du rapport au langage à l'époque moderne, particulièrement visible à partir de l'identité admise par Hegel du langage et de la pensée. En effet, l'art



EXTRAIT DE "LOOK, COMICS", THOMAS B. HESS,
THE ART COMICMS AND SATIRES OF AD REINHARDT,
KUNSTHALLE DUSSELDORF/MALBOROUGH ROME, 1975
(CAT. STUTTGART P. 112)

a été considéré, par Maurice Merleau-Ponty par exemple, comme une pensée en acte, comme un tâtonnement fait par le truchement des formes, des sons, des couleurs, des images, etc., maniés par l'artiste qui, de ces opérations manuelles et sensuelles, dégageait un surplus de la pensée, du sens et de la compréhension, bref, des percepts comme préfiguration des concepts. Mais la lucidité de l'artiste moderne tend à inverser ce procédé : le travail intellectuel, l'interprétation historique, la compréhension du sens, etc., tout cela prend désormais le pas sur le travail intuitif, spontané et tâtonnant. La conscience se manifeste désormais d'abord dans les formes langagières : manifestes, théories et écrits d'artistes ; l'art vient après la « philosophie ».

Avant *Art after Philosophy* (1969) de Joseph Kosuth, Ad Reinhardt est donc confronté à la même problématique. L'interprétation sommaire et de seconde main⁹¹ que Kosuth propose de Hegel dans ce texte est non seulement contestable, mais encore elle lui interdit de compren-

dre l'importance, y compris pour l'art conceptuel, de la solution qui se dessine dans l'art d'Ad Reinhardt. « La philosophie hégélienne, résume Kosuth en trois points, faisait sens au XIX^e siècle et elle a dû être confortable pour l'époque qui surmontait à peine Hume, les Lumières et Kant. La philosophie de Hegel a également été capable de justifier la défense de la foi religieuse, en fournissant l'alternative à la mécanique de Newton, en étant compatible avec le développement de l'histoire comme discipline et en acceptant en même temps la biologie de Darwin. Hegel est enfin apparu pour donner une solution acceptable du conflit entre la théologie et la science⁹². » La question qui travaille en sourdine la réflexion d'Ad Reinhardt pour savoir comment éviter que les formes de l'art soient simplement illustratives des concepts et des idées qui voient le jour d'abord et essentiellement dans le discours, échappe fatalement à Kosuth, alors même qu'il est peut-être parmi tous les artistes dits conceptuels le plus concerné par cet écueil. Mais la prééminence des formes langagières sur les formes plastiques dans l'art moderne, c'est-à-dire post-historique, n'est pas liée à la faiblesse du « talent » d'un artiste ; c'est une donnée historique, inhérente à l'époque moderne, sur laquelle Hegel et Reinhardt réfléchissent chacun à sa manière. On peut penser que Kosuth se prive de la possibilité d'en avoir une compréhension historique, alors que cette prééminence du langage dans l'art n'a de sens que dans la mesure où elle exprime un état de conscience historique. Ad Reinhardt, quant à lui, analyse ce phénomène comme l'autre versant de la prééminence déjà acquise de l'industrie culturelle naissante sur l'art en matière d'efficacité esthétique relative à la production d'images. « Les meilleures images, images les plus efficaces, on peut les

trouver dans les magazines et les films » (VS 47), écrit-il, et il réfléchit sur la situation de l'artiste dans ce nouveau contexte : « Il n'y a rien de plus pathétique qu'un artiste qui, avec ses "images encadrées", essaie de se mettre en compétition avec les images des magazines et des films et en même temps tâche de rester en paix avec la peinture abstraite, infiniment libre et stimulante » (VS 49).

La solution qui se prépare dans la pratique picturale d'Ad Reinhardt consiste précisément dans l'*inversion du rapport entre les formes de l'art et le discours*. Dans l'esthétique hégélienne, qui conduit la réflexion sur l'art jusqu'au seuil de l'art moderne, on voit clairement que l'expérience des œuvres est renseignée par le discours philosophique qui finit par absorber l'être entier de l'art. Chez Ad Reinhardt, au contraire, il s'agit à la fois du refus d'interpréter sa peinture (refus d'aller de l'œuvre au discours) et de l'assignation d'un nouveau rôle que le texte joue désormais par rapport aux formes de l'art, qu'il *commande* ; Ad Reinhardt va du texte à l'œuvre. Le texte ne commente pas les œuvres ; il les commande. Puisqu'à l'époque post-historique c'est le discours qui précède l'œuvre, Ad Reinhardt rompt avec l'attitude typique face à l'œuvre, celle de Hegel entre tant d'autres, qui consiste à faire passer le sens de celle-ci dans le discours philosophique. La peinture, dit-il dans l'interview avec Bruce Glaser, est une chose négative, « et les mots que j'ai utilisés à son sujet – précise-t-il – ont tous été des déclarations négatives afin que la peinture reste libre. [...] Elle dit ce qu'elle dit, et on n'a pas à dire quoi que ce soit sur elle. Et je n'ai jamais dit quoi que ce soit sur mes peintures. Je ne les ai jamais expliquées ni interprétées » (AI 14). D'un autre côté, chez Ad Reinhardt *le texte commande les formes de l'art*,

non seulement au sens général, là où il cherche à définir l'essence de l'art, mais aussi au sens concret et pratique, lorsqu'il définit la forme de sa peinture noire. Le texte cité au début du livre – « Toile carrée (*neutre, sans forme*), cinq pieds de hauteur, cinq pieds de largeur, [...] trisection (*aucune composition*), une forme horizontale venant nier une forme verticale », etc., est un protocole de la démarche picturale, une instruction pour le peintre et peut-être même un équivalent textuel de la forme picturale. On peut réaliser des tableaux d'après ce texte.

Les artistes conceptuels ne se sont donc pas trompés en sentant l'importance des choix artistiques opérés par Ad Reinhardt. « J'ai aimé sa peinture, avoue par exemple Robert Barry. En particulier certains de ses aspects. Il a utilisé une partie très étroite du spectre chromatique. [...] J'ai aimé son idée de vouloir que son art soit sur l'art. Seulement sur l'art. Rien d'autre. Pas d'autres idées. Ni politiques, ni personnelles, ni sur la vie ou la mort ou quoi que ce soit. Uniquement cette idée exclusive, l'art. / Je ne suis pas sûr qu'il ait réussi. Peut-être dans sa conscience⁹³, mais il n'est plus possible de contrôler totalement ce que les autres feront avec ton art, si tu décides de l'introduire dans le monde. Quelles que soient les choses que tu dis ou écris à son sujet⁹⁴. » L'importance d'Ad Reinhardt dans l'émergence de l'art conceptuel est donc patente, même si les jeunes artistes ne l'ont pas compris conformément aux principes qu'il a lui-même posés. Il y a en effet une nécessité dans le processus qui l'y a conduit, nécessité historique qu'Ad Reinhardt s'est attaché à mettre en évidence avec beaucoup d'acuité et d'insistance (« ça doit être absolument juste pour être juste », AI 18), nécessité que l'on pourrait comparer à la rationalité au sens où Hegel l'entend.

Essence et réalité

À l'accusation portée contre l'art de n'être qu'une apparence et une illusion de la réalité, Hegel répond par une surenchère en indiquant que la réalité n'est souvent qu'un leurre. « Toute cette sphère du monde empirique intérieur et extérieur n'est justement pas le monde de l'effectivité véritable (*Wirklichkeit*), et mérite à plus juste titre que l'art d'être nommé simple apparence et illusion plus coriace encore⁹⁵ ». En effet, toute réalité empirique n'était pas pour lui la réalité ; n'était réel que ce qui était en même temps nécessaire, c'est-à-dire rationnel. Friedrich Engels illustre bien sa position en disant, pour ne prendre qu'un exemple, que selon Hegel, « la monarchie française de 1789 était devenue si irréaliste, c'est-à-dire si dénuée de toute nécessité, si irrationnelle, qu'elle dut être nécessairement abolie par la grande Révolution⁹⁶ ». De la même manière, la réalité des œuvres ne peut être considérée autrement qu'à travers leur nécessité historique ; toute interprétation fragmentaire, toute perception d'œuvres séparées de leur place dans l'histoire, serait unilatérale : sans être fautive, elle en manquerait la vérité. N'est donc réel pour Hegel que ce qui est rationnel, c'est-à-dire ce qui dans le discours philosophique est apparu comme conforme à l'essence.

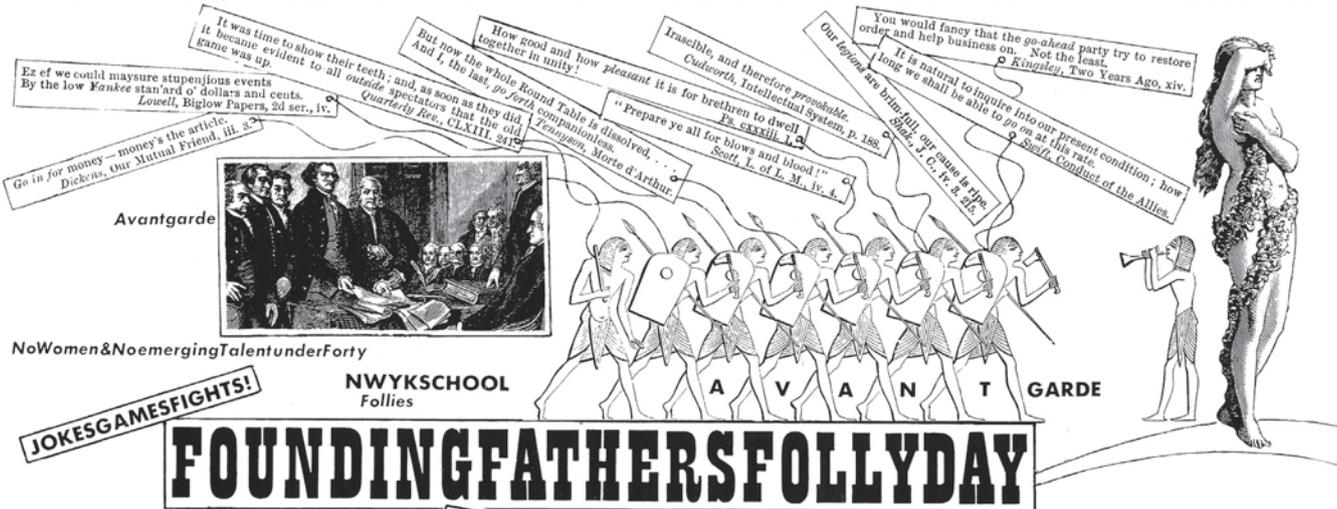
Cette position, certes particulière, qui permet de dire d'un événement ou d'une époque qu'ils n'ont pas de réalité, permet de dire aussi de certaines œuvres qu'elles n'en sont pas : car seul est vraiment de l'art ce qui relève de l'art-en-tant-qu'art, et non pas ce qui fait l'objet d'un consensus au sein de la société. Il s'agit là d'une position essentialiste : un objet d'art n'est pas pour Ad Reinhardt « un objet reconnu comme tel par un groupe⁹⁷ », pour reprendre la définition sociologique de Marcel Mauss où il est

question de forces sociales en présence, mais un objet conforme à une vérité qui se dégage du processus historique où s'accomplissent le sens et l'essence. Cette attitude, qui se donne le droit de contester la réalité des choses, se justifie chez Ad Reinhardt par cette inversion du rapport entre le discours et les formes de l'art : *il conteste* certaines réalités de l'art, notamment les mythologies inventées par les artistes pour légitimer leurs compromis avec le marché, ou l'utilitarisme que la société cherche à imposer à l'art à travers les institutions de celui-ci⁹⁸, *tout en s'engageant dans la production* d'une autre réalité de l'art, de l'art-en-tant-qu'art.

C'est donc finalement la conception hégélienne de la réalité, sa conception de l'idée comme coïncidence de l'objet empirique et de son essence exprimée par le langage qui permet de réunir tous les fils de la réflexion que Reinhardt mène au sujet de la conscience moderne de l'art, à ceci près qu'il ne s'agit plus, comme dans l'esthétique de Hegel, qui prépare l'avènement de la modernité post-historique, d'une *connaissance de la réalité de l'art*, mais d'une *production de sa réalité* comme conforme à l'essence dégagée du processus historique par le travail conceptuel. *L'artiste post-historique procède en penseur*. Du point de vue philosophique, un tel basculement se traduit, Reinhardt le dit, par le passage d'une *attitude théorique* (le sujet est déterminé par l'objet dont il produit la connaissance) à une *attitude éthique* (le sujet détermine son objet comme conforme à la pensée, étant entendu que la pensée n'est pas un exercice subjectif, rhapsodique et frivole, mais qu'elle est saisie dans la nécessité du processus historique de son déploiement).

Mutatis mutandis, Karl Marx tire les mêmes conclusions de l'immense travail accompli par

AVANTGARDEKUNSTVEREINABSTRACTEXPRESSIONISTNEWYORKSCHOOLFOUNDLINGFATHERSAPRILFIELDDAY SPORTSGUIDE:



EXTRAIT DE "FOUNDINGFATHERSFOLLYDAY", ART NEWS, VOL. 53, N° 2, APRIL 1954, P. 24-25 (CAT. STUTT GART P. 122)

Hegel. « Les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières, a-t-il écrit au milieu du XIX^e siècle ; ce qui importe [désormais], c'est de le transformer⁹⁹. » Le sujet connaissant ne doit plus se laisser déterminer par son objet, il doit le déterminer ; le penseur doit désormais procéder en homme d'action¹⁰⁰, au nom de la rationalité du réel, étant entendu qu'il s'agit là non pas d'une rationalité du monde naturel, mais de celle du monde humain : de la société, de la culture et de l'histoire comme créations humaines. Hegel le reconnaît : la réalité empirique reste en décalage par rapport au « savoir absolu » que le philosophe en a produit. Son diagnostic prépare la place pour la pensée de Marx, car la modernité a rendu possible le « savoir absolu », *summum* d'une rationalité philosophique, mais Hegel se livre en même temps à la critique impitoyable de ce monde, monde moderne déchiré par les égoïsmes et les particularités, qui n'arrive plus à conférer un sens commun à l'ensemble des connaissances

croissantes en fonction exponentielle, bref : un monde duquel le concept s'est retiré. La montagne du « savoir absolu », fierté du philosophe, a accouché d'une souris, « règne animal de l'esprit¹⁰¹ ». C'est comme si le post-savoir-absolu était paradoxalement devenu l'absolu post-savoir. Conscient du trouble que pouvait susciter dans l'esprit de ses étudiants sa célèbre formule : « ce qui est rationnel est réel et ce qui est réel est rationnel¹⁰² », Hegel prenait soin d'ajouter : « il ne peut pas ne pas le devenir ». La révolution théorisée par Marx peut être interprétée comme le projet consistant à accélérer le processus du devenir-rationnel du monde ou comme position éthique : produire dans la réalité l'action que seule nous impose la force de la pensée qui juge l'irréalité du monde.

« La prochaine révolution en art sera la même, vieille, unique révolution », écrit à son tour Ad Reinhardt, qui conçoit la révolution artistique comme un agent de la rationalisation analogue de la réalité artistique. « Chaque

révolution en art retourne l'art de l'art-en-tant-qu'autre-chose en l'art-en-tant-que-lui-même. / L'unique, éternelle, permanente révolution en art est toujours la négation de l'usage de l'art à quelque but autre que le sien propre. Tout changement et progrès en art vont vers l'unique fin de l'art comme art-en-tant-qu'art » (NR 59). Tel est selon Ad Reinhardt le devenir-rationnel de l'art : la pratique artistique doit se rendre conforme à sa propre essence, à sa fonction, à sa visée, à sa vérité. L'être de l'œuvre d'art ne peut donc résider dans l'objet seul, car il requiert la coïncidence de l'objet avec l'essence, essence que seul le langage peut véhiculer : en tant que sa *connaissance* comme chez Hegel, en tant que *projet* de la réalité à l'époque post-historique comme chez Ad Reinhardt. L'autonomie de l'objet-support-de-l'œuvre n'est donc qu'apparente dans la mesure où sa réalisation est subordonnée au concept-essence ; en appliquant à la démarche d'Ad Reinhardt la logique de la pensée hégélienne, on doit dire que le tableau noir en tant que tel n'a en soi aucun sens, car il est le produit du concept qui, à son tour, est le résultat du mouvement de la pensée de l'art à travers l'histoire. La forme de la peinture noire est donc l'effet de l'activité de l'Idée, qui est l'unité « organique » ou dialectique – une « interpénétration » – du concept-essence et de l'objet qu'il produit. Ensemble, ils formeraient ce que Hegel appelait l'Idée, et il n'y a qu'une Idée qui est la force se déployant au fil de l'histoire. « Il n'y a qu'un art, un art-en-tant-qu'art, écrit Ad Reinhardt. [...] Il n'y a une seule esthétique, une seule idée de l'art, une signification artistique, un seul principe, une force » (OP 70).

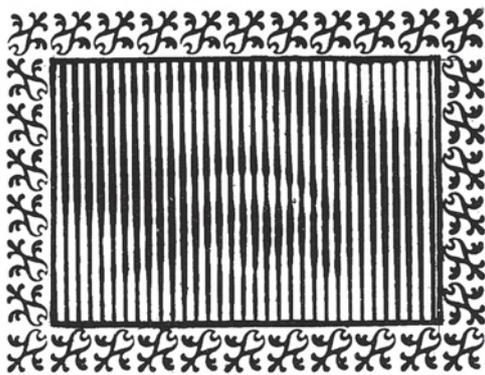
La réalisation de cette union du concept et de l'objet – de la conformité de l'objet à son essence – implique une problématique complexe qui ne

sera entièrement exposée que dans la seconde partie du présent essai, consacrée précisément à la position éthique. L'articulation de l'essence de la peinture à l'histoire de l'art n'est pas chez Ad Reinhardt une opération abandonnée au libre arbitre de l'artiste ; elle s'organise selon une logique qu'il considère comme valable pour l'ensemble de l'art moderne – faire ce que devrait faire tout artiste moderne –, si ce n'est pour la création artistique en général. L'interprétation qu'il fait de l'art selon cette logique aboutit au choix de la peinture noire, que l'on peut analyser et comprendre à la fois par rapport au contexte immédiat dans lequel il travaille (l'expressionnisme abstrait américain qu'il rejette et radicalise à la fois) et par rapport à l'art en général comme position indissociablement philosophique, artistique et politique qui est l'objet de mon interprétation. On peut penser que pour accentuer sa position – que j'interprète comme hégélienne et selon laquelle l'objet n'a en soi aucune signification –, Ad Reinhardt choisit de marginaliser visuellement ses tableaux qu'il qualifie de « peinture qui ne peut être vue » (AI 23) : « Toile carrée [...] haute comme un homme, large comme un homme aux bras déployés [...] trois couleurs sans couleurs (*plus ou moins*) sombres (*aucune clarté*) et non contrastées, la trace du pinceau trace pour effacer les traces du pinceau ; une surface mate, plane, peinte à main levée (*sans brillance, sans texture, non linéaire, ni hard edge, ni soft edge*) qui ne reflète pas son environnement » (BP 82-83, fragment de 1961), etc., cet objet – dit la suite du texte – est « idéal, transcendant, conscient d'aucune autre chose que l'art » (BP 83). La peinture d'Ad Reinhardt est un trou dans le visible, une tentative picturale de dépasser la forme plastique, voire la forme visuelle ; mais il faut se garder de l'interpréter

en dehors de l'approche philosophique et historique de la peinture qu'il propose, et notamment d'emprunter des pistes qu'il rejette explicitement, comme celle de la perception esthétique de la forme ou celle du sublime pour autant qu'il impliquerait une quelconque transcendance.

À la lumière de cette exégèse, toutes les tentatives de redonner de l'importance au visuel de sa peinture, aussi intéressantes soient-elles, paraissent déplacées, parce qu'elles se paient d'un lourd tribut : séparer les tableaux du projet qu'ils réalisent, c'est produire une scission entre l'objet et son essence, et par conséquent interpréter les tableaux desquels « le concept s'est retiré », pour parler comme Hegel. Ces tentatives sont au demeurant très intéressantes en soi dans la mesure où elles explorent l'expérience visuelle à la limite de l'intelligible, mais elles ne sont pas fidèles à la position revendiquée par Ad Reinhardt. Certaines d'entre elles s'appuient sur une approche inspirée de la physiologie¹⁰³, alors qu'il écrit clairement que « la nature de l'art

n'a rien à voir avec la nature de la perception » ([AA] 57) ; d'autres font référence, explicitement ou implicitement, à la phénoménologie husserlienne¹⁰⁴, alors que, chez Ad Reinhardt, si phénoménologie il y a, elle est hégélienne. D'autres tentatives encore frôlent la limite entre l'expérience esthétique et une certaine expérience mystique¹⁰⁵ : l'extraordinaire surenchère dans l'exploration de cette limite est inversement proportionnelle au rationalisme sobre d'Ad Reinhardt. D'autres, enfin, cherchent à redonner de l'importance à l'expérience visuelle de sa peinture à travers les analyses *formelles*¹⁰⁶, tandis que Reinhardt lui-même construit la forme de sa peinture dans une analyse « *textuelle* », philosophique et historique, car selon lui le travail intuitif et perceptif est précisément le lieu par où pénètrent dans la peinture « toutes les qualités et substances » (TA 218) dont la peinture doit se débarrasser. *L'invention et la créativité proprement dites, y compris en peinture, sont des actes intellectuels, et le langage en est le lieu*



GOOD IDEA FOR STILL LIFE AND NUDE ARTISTS DEPARTMENT

MIND'S EYE DEPARTMENT

When you look close you see only dots and lines and when you look from afar you see eyes. (These are NOT abstract paintings.) This is a good idea for people who want when they look close to see only dots and lines and who when they want to look from afar to see eyes.



propre ; cette position, qui peut certes paraître troublante, est selon Ad Reinhardt une position éthique. Délibérément, et avec une détermination inébranlable dont témoignent aussi bien ses textes que sa pratique picturale, Ad Reinhardt conduit sa peinture au bord du visible. Son art, revendiqué non sans raison comme « classique », est donc « essentiellement impersonnel » ; « les grands moments classiques, dit-il, adviennent lorsque tout le monde fait la même chose toujours et encore¹⁰⁷ » (*inéd.* 1961). Dans ce « trou noir » par lequel il borde le visible, certains ont voulu voir une forme picturale comme les autres, alors que le regard s’y abîme. Pourtant, Ad Reinhardt vise à aller au-delà du cycle stylistique intemporel de l’histoire de l’art, cycle qu’il a lui-même décrit, tout comme sa position philosophique, en tant que post-historique, va au-delà des positions hégéliennes.

Ce sont les mêmes nécessités que celles que l’on peut observer dans la philosophie hégélienne qui nous imposent de ne pas considérer les écrits d’Ad Reinhardt sur l’art comme de simples commentaires de sa peinture – ce qu’il récuse par ailleurs explicitement –, et d’interroger le statut de ses écrits. La thèse défendue ici pose le caractère fondateur de ces écrits, qui commandent la réalisation de ses tableaux noirs. La peinture n’existe véritablement que dans le cadre d’un *projet*, et ce aussi bien sur le plan conceptuel et historique (analyse de l’art dans son être historial), que sur le plan formel et pratique (n’importe qui pourrait réaliser des tableaux noirs selon la description que le peintre en donne). Or, d’une manière ou d’une autre, le projet a besoin du langage (si tant est qu’en lui la pensée trouve la possibilité de s’exprimer le plus clairement¹⁰⁸), et le *projet* constitue – sur le plan philosophique – une inversion du rap-

port de la connaissance : c’est *le sujet qui détermine son objet*. Par conséquent, les écrits d’Ad Reinhardt doivent être considérés comme étant indissociables de sa peinture, non seulement parce que sans eux les tableaux manqueraient de sens et seraient inintelligibles, voire dérisoires, mais encore en un sens beaucoup plus fort : c’est l’unité de l’écrit (en tant qu’il génère et porte le concept de la peinture) et de la peinture (dans sa constitution sensible) qui fonde la réalité spécifique de l’art, ce type de réalité que Hegel appelait *Wirklichkeit* pour souligner son caractère rationnel accompli.

À bien lire Ad Reinhardt, l’affirmation de la prééminence du langage sur les inventions plastiques est maintes fois réitérée dans ses textes, réitérée clairement bien qu’implicitement. Dès 1957, la troisième « règle technique (ou comment accomplir les douze choses à éviter) » précise : « Pas de croquis ni de dessin. Tout, où commencer et où finir, doit être préalablement élaboré dans la conscience. “En peinture l’idée doit exister dans la conscience avant que le pinceau ne soit pris en main” » (TR 205). Si c’est en mots que nous pensons, le projet pictural est conçu dans le langage, puis réalisé sur les toiles. En 1960, l’analyse d’Ad Reinhardt est encore plus détaillée : « Les formes de l’art sont toujours préformées et préméditées. Le processus de création est toujours une routine académique et une procédure sacrée. Tout est prescrit et proscrié » (TA 218). Et la suite de ce texte, étonnante mais d’une grande lucidité, ne peut pas ne pas faire penser à l’impulsion que le travail d’Ad Reinhardt a pu donner à l’art des années 1960 et 1970 : « Seule une forme standardisée peut être sans images, seule une image stéréotypée peut être sans forme¹⁰⁹, seul un art des formules [*formula-ized*] peut être sans formules. Il n’y a pas

d'autres chemins pour se débarrasser de toutes les qualités et substances » (TA 218).

AD REINHARDT ET L'ART CONCEPTUEL

L'inspiration que la génération suivante d'artistes a pu puiser auprès d'Ad Reinhardt peut être perçue à différents niveaux. D'abord, de la manière la plus générale, une nouvelle importance est accordée au langage dans les expériences de l'art, y compris lorsqu'elles mettent en jeu les images, les formes plastiques ou les sons. Ensuite, de manière plus spécifique, dans la mise en place d'une nouvelle stratégie de création qui, en procédant par protocoles, permet d'éviter l'irruption massive de l'arbitraire (artiste comme demiurge, génie, virtuose, fou, etc.)¹¹⁰. Mais nous verrons dans un premier temps, en évoquant trois exemples, que même dans l'usage des protocoles, ce sont encore divers aspects de la réflexion et de la pratique mises en place par Ad Reinhardt qui peuvent être repérés, comme un écho, auprès de la génération des jeunes artistes.

Dans un article paru en 1967, Sol LeWitt explique que « lorsqu'un artiste utilise une forme conceptuelle d'art, cela veut dire que tout le plan et toutes les décisions sont adoptés au préalable et que l'exécution est une fonction superficielle. L'idée devient une machine qui produit de l'art¹¹¹ ». Chez Sol LeWitt, on voit apparaître à la fin des années 1960 l'équivalent langagier du travail plastique, avec les contraintes et les incertitudes qu'il impose au « dessinateur ». Pour prendre quelques exemples : « Lignes dans quatre directions, une direction par quart d'un carré » (1969), « Lignes ni longues, ni courtes, ne se touchant pas » (1971), ou encore un livre d'artiste de 1973, *Arcs, à partir des coins et des*

*côtés, cercles et grilles*¹¹², qui, dans une sorte de table des matières, envisage toutes les combinaisons des éléments plastiques mentionnés dans le titre et les présente dessinées par la suite sur les 195 pages du livre. Mise à part la question liée à la commercialisation de ces formules conceptuelles, qui en aucun cas ne concerne la démarche d'Ad Reinhardt (« En regardant en arrière, [je peux dire] qu'à aucun moment je n'ai été impliqué à faire du *business* avec de l'art », AI 21), le procédé utilisé par Sol LeWitt est déjà à l'œuvre dans le travail du peintre, bien que les artistes dits conceptuels l'ont détaché de l'analyse historique. Comme d'autres artistes de cette époque, Sol LeWitt désolidarise le fait d'être auteur de l'œuvre, c'est-à-dire l'auteur de l'idée véhiculée par une formule langagière, et la réalisation de l'œuvre qui est susceptible, quant à elle, d'être déléguée à d'autres personnes. Ad Reinhardt en a entrevu la possibilité. Lorsque Bruce Glaser lui pose la question suivante : « Si en effet quelqu'un peignait exactement la même peinture que vous venez de peindre, pensez-vous que ce serait encore sa peinture, et pas la vôtre, mais que ce serait également la peinture la plus valable ? », il répond : « Oui. Ce serait une déclaration aussi impersonnelle, ou personnelle, qu'on pourrait jamais le souhaiter » (AI 13).

Quant à Douglas Huebler, l'usage qu'il fait de protocoles laisse apparaître clairement l'inversion du rapport entre le langage et les formes visuelles, inversion que l'on peut observer chez Ad Reinhardt. Les photos de Huebler sont, en effet, toujours présentées avec les textes, mais contrairement aux légendes qui accompagnent souvent les photos, les textes n'ont pas ici la fonction de titre ou de paraphrase d'images¹¹³. Ils ne les commentent pas, ils les commandent, et ce en décrivant avec précision le dispositif de

la prise de vue : « Il a été demandé à une jeune femme, posant pour une suite de portraits photographiques – dit un de ces textes –, de “conserver un air impassible” tout en ayant été prévenue que l’artiste pourrait faire quelque chose de nature érotiquement suggestif à un moment donné de la séance. Un miroir fut placé de telle manière qu’il lui fût possible de garder un œil sur l’artiste. / Vingt-cinq photographies jointes à cette déclaration constituent la forme de cette œuvre¹¹⁴. » On voit dans ce procédé la marque de la situation de l’artiste « post-historique ».

Tout en restant attaché à l’usage des « protocoles », le travail de Lawrence Weiner, pour évoquer le troisième cas de figure, confère une réalité intéressante à l’utopie de la pratique populaire de l’art qui inspirait Ad Reinhardt depuis la fin des années 1930. Dans une interview avec Patricia Norvell, réalisée en 1969, Weiner explique pourquoi l’intérêt qu’il a pour les protocoles de Reinhardt surpasse celui qu’il a pour ses tableaux : « Une chose physique est toujours un trou, voyez-vous, et le trou, quelque nom qu’on lui donne, reste un trou. L’idée de faire de l’art en dehors du trou est excitante, alors que le trou n’est jamais terrible. La même chose avec la toile. Vous savez, [Ad] Reinhardt a passé sa vie à le prouver. L’idée d’un Reinhardt est toujours plus excitante qu’un Reinhardt¹¹⁵. » L’idée, c’est-à-dire un protocole ou un « statement », ouvre un champ des possibles, sa réalisation le referme ; c’est précisément cette ouverture qui rend possible une nouvelle conception de l’art comme pratique publique. Un certain nombre de protocoles, que Weiner appelle « statements », sont en effet restés dans le domaine public, offerts à toute personne qui souhaite (ou accepte de) les « jouer » comme des partitions, car à la différence de Sol LeWitt qui définit la

forme plastique à travers une formule langagière, les « statements » laissent un terrain beaucoup plus large à l’interprétation et font appel à l’imagination de celui qui les actualiserait ; proches des vers poétiques, ils restent disponibles à la matérialisation plastique comme l’une des possibilités de leur existence. En voici quelques-uns utilisés par Ghislain Mollet-Viéville pour l’exposition « Collection Public Freehold » (Collection propriété publique) réalisée avec les étudiants de Rennes en 2005 : « UN OBJET JETÉ D’UN PAYS À L’AUTRE », « LE RACCOURCISSEMENT D’UN ARC-BOUTANT CONTRE SUR PRÈS ET AUTOUR DU CERCLE ARCTIQUE », « TEINTÉ PAR LE BRUIT ET/OU LE SILENCE¹¹⁶ ». Ainsi l’usage de ces protocoles tend à devenir une véritable pratique populaire de l’art.

On peut interpréter les trois artistes qui viennent d’être évoqués – LeWitt, Huebler et Weiner – à la lumière de la conception hégélienne de la réalité : l’art n’est pas offert au spectateur comme un choc du *réel* (formes, couleurs, sons, etc.) auquel il doit chercher à donner du sens pour en faire une *réalité*. Le sens, c’est l’artiste qui s’en est déjà chargé, les formes et les couleurs n’en étant que des effets, et elles sont éventuellement laissées à la charge du spectateur. « L’apparence de l’œuvre [*what the work of art looks like*] n’a pas trop d’importance¹¹⁷ », écrit Sol LeWitt ; l’objet portant le projet de l’œuvre n’ayant pas d’autonomie, c’est le couple apparence/essence qui constitue l’Idée de l’œuvre (au sens hégélien). Joseph Kosuth a tout à fait raison lorsqu’il souligne la volonté d’Ad Reinhardt « de prendre la responsabilité du sens de son travail¹¹⁸ », mais on peut se demander si, en adoptant une position partisane contre la philosophie hégélienne, il a pu lui-même le comprendre correctement. En règle générale, l’art conceptuel cherche à récu-

ser l'idée d'une « forme ouverte » dans laquelle une pluralité de sens pourrait se loger ; sa position rejoint plutôt celle que Reinhardt partage avec Hegel, à savoir la production d'une réalité (artistique) rationalisée à partir des idées dont la compréhension – à l'époque post-historique – est *antérieure* à la réalisation plastique. L'art conceptuel abandonne donc l'intérêt direct et exclusif pour les couleurs, les formes et les matériaux afin de travailler essentiellement sur le sens.

Enfin, dans les années 1960, beaucoup d'artistes suivent Ad Reinhardt dans l'idée de faire passer l'expérience visuelle à la limite du non-visible. Tel a été le cas de Robert Barry qui, l'année suivant sa rencontre avec le peintre¹¹⁹, tendit quatre fils de nylon à la hauteur de 10 mètres entre les bâtiments de Windham College (*Wire Piece*). L'année suivante, en 1969, il réalisa plusieurs travaux « invisibles » : la *Radiation Piece*, consistant à incinérer trois récipients contenant du Barium 133, *Inert Gas Series*, « gaz nobles » lâchés dans l'atmosphère, *Radio Wave Piece* utilisant les ondes électromagnétiques ou encore *Telepathic Piece*. Douglas Hueber réalisa à la même époque toute une série de travaux qui, prenant appui sur un élément visible, quoique évanescents – un point ou une ligne –, leur fait faire des mouvements imaginaires, mais réellement imperceptibles : « Le 1^{er} juillet 1969, un point sera marqué – avec un stylo à bille – sur une surface située à l'angle nord-est de Figueroa Street et de Wilshire Boulevard à Los Angeles (Californie). / Étant donné que ce point tourne le long de l'axe de la terre à cet endroit particulier, soit 40'074 kilomètres par jour, il parcourra une distance totale de 30'286'496 kilomètres durant les quatre-vingt-douze jours de son existence (jusqu'au 30 septembre 1969). / Une carte et une photographie de l'emplacement

du point, jointes à cette déclaration, forment cette œuvre. » Les « partitions » Fluxus réalisées depuis le début des années 1960 par Yoko Ono, et plus tard amplement pratiquées par d'autres artistes, montrent aussi que l'application de ces démarches protocolaires peut être élargie à d'autres champs que celui des formes plastiques, en l'occurrence celui de la musique Fluxus : « Écoute le son de la terre qui tourne » (1963), « Enregistre le son émis par le vieillissement d'une pierre¹²⁰ » (même année), etc.

C'est donc l'importance du texte dans l'art d'Ad Reinhardt, c'est-à-dire un primat de l'idée sur les formes dans sa pratique artistique, qui intéressa les artistes conceptuels. Mais ils n'ont pas été sensibles aux positions philosophiques qui ont été les siennes, notamment sa conception de la réalité et du rapport à l'histoire. C'est comme s'ils s'étaient placés d'emblée à l'époque post-historique, tandis que Reinhardt l'a problématisée et l'a en quelque sorte inaugurée. On pourrait illustrer schématiquement la différence entre leurs attitudes respectives en comparant trois types de rapport entre le texte et la forme plastique dans la création à trois moments différents de l'histoire moderne.

(1) L'expérience de pensée que Balzac a construite à partir de l'expérience artistique de Nicolas Poussin réserve déjà une large place à la réflexion comme si le langage troublait la conscience du peintre, voire comme si la peinture basculant dans l'abstraction avait besoin du langage pour se légitimer ou pour émerger. Porbus prévient le jeune Poussin que Frenhofer « a eu le malheur de naître riche, ce qui lui a permis de divaguer, ne l'imites pas, lui dit-il. Travaillez ! les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main¹²¹ ». À cette époque, le discours ne peut donc être considéré comme

Some artists (like the anonymous medieval artists in the collectivist societies before the 13th century) are content to work (like carrying out God's will) in a **PRE-CREATED** scheme of things.



Some artists (like the post-renaissance artists before the 19th century), free from a religious pre-conceived picture of the world, are busy **RE-CREATING** a "nature that God created."



Some artists (like the cubist and abstract artists of the 20th century), free from mere reproduction of nature, concern themselves (like Gods) with pure **CREATION** (and a **NEW** world).

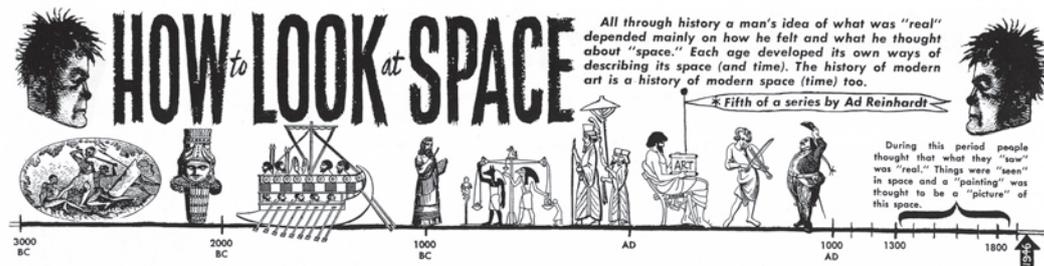


EXTRAITS DE "HOW TO LOOK AT CREATION", *PM*, DECEMBER 15, 1946

une rationalisation du travail, car il détourne le peintre de ses objectifs, en faisant entr'apercevoir, insidieusement, une essence à la place de la peinture. Mais cette essence ratiocinée est un chaos plastique : « des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture [...] chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme¹²² ». Cette description correspond plutôt à une peinture typique de l'expressionnisme abstrait auquel Ad Reinhardt s'opposait farouchement, car là, comme Merleau-Ponty l'écrit à propos de Cézanne : « La "conception" ne peut pas précéder l'"exécution"¹²³ ». En effet, dit-il dans le même essai, « Cézanne fut ému jusqu'aux larmes en lisant le *Chef-d'œuvre inconnu* et déclara qu'il était lui-même Frenhofer¹²⁴ ». On voit donc que cette conception de la pensée sensible de l'art, pensée en acte au moment même de peindre, domine toute l'histoire de la peinture moderne jusqu'à l'expression lyrique et calligraphique des années 1950. Merleau-Ponty la résume ainsi : « Cette philosophie qui est à faire, c'est elle qui anime le peintre, non pas quand il exprime

des opinions sur le monde, mais à l'instant où sa vision se fait geste, quand, dira Cézanne, il "pense en peinture"¹²⁵. » Penser en mots serait-il de nature à troubler le peintre, à le détourner de ses objectifs ?

(2) C'est précisément ce que conteste radicalement Ad Reinhardt. Son rapport à l'histoire a déjà été largement exposé ci-dessus. Il tire les *ultimes* conséquences de l'idée hégélienne de la fin de l'art, qui est aussi la fin de l'histoire ; c'est à ce titre seulement que certaines de ses peintures noires, intitulées *Ultimate Paintings*, portent bien leurs titres¹²⁶. La fin de l'histoire chez Hegel c'est, pourrait-on dire, le début de la véritable compréhension de l'histoire comme phénomène culturel et comme dynamique historique ; la fin de l'art est précisément l'instauration d'une vision holiste de l'art, qui seule permet de comprendre ses mouvements tectoniques à l'échelle de l'histoire. Hegel admet certes que « la vision artistique [...] et même la recherche scientifique auraient eu leur point de départ dans l'étonnement¹²⁷ », expérience subjective des créateurs. « Le petit garçon qui jette des cailloux dans la rivière et regarde les ronds formés à la surface de

EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT SPACE", *PM*, AVRIL 28, 1946

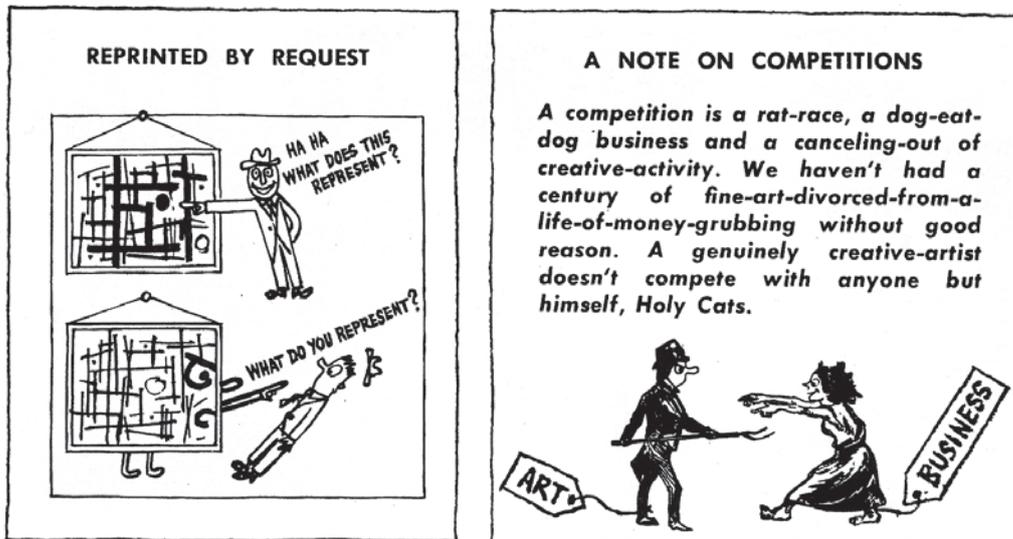
l'eau admire en eux une œuvre qui lui donne à voir ce qui est sien¹²⁸. » Pour Hegel, c'est cette image qui est le prototype de l'œuvre d'art... à l'aube de l'histoire, alors qu'à son crépuscule la compréhension de la totalité du réel est devenue consciente de soi, et dès lors rien n'étonne plus le philosophe hégélien ; il devient spontanément stoïque. « L'homme que rien n'étonne encore, écrit-il, continue de végéter dans l'hébétude et l'apathie [...], celui qui, d'autre part, n'est plus étonné par rien, considérant la totalité de l'extériorité comme quelque chose sur quoi il s'est mis au clair¹²⁹ », est le philosophe ou l'artiste de la fin de l'histoire. *La position de l'artiste à la fin de l'histoire est donc radicalement nouvelle* ; Ad Reinhardt s'en rend compte et parle d'un artiste « post-historique » (AH 224). Si, comme le philosophe, l'artiste « post-historique » a pris conscience de la réalité historique de l'art, il ne lui reste qu'à contempler l'accompli, et il se pose alors, pour l'un comme pour l'autre, la question du désir comme ce secret mobile d'action qui fait l'histoire et suscite l'impatience de ce qui n'est pas encore. Ad Reinhardt a adopté la position qui est aussi celle du philosophe hégélien contemplant la totalité du réel à la fin de l'histoire. « L'art abstrait, remarque-t-il par exemple,

est nouveau dans notre siècle, mais il a aussi abstrait beaucoup de choses du passé ou refait beaucoup de choses de l'abstraction d'autrefois. Et, comme Malraux l'a pointé, aujourd'hui nous pouvons voir la totalité de cette chose » (*inéd.* 1961). Mais en se mettant « au clair » avec l'histoire entière de l'art, « histoire intemporelle de l'art du monde entier, de l'Est et de l'Ouest, l'ensemble de ses dix ou vingt mille ans, comme art-en-tant-qu'art » (AH 224), Ad Reinhardt a compris que la création ne peut plus reposer sur une expérience subjective du désir. C'est pourquoi il a élaboré une conception où la production artistique s'articule à l'histoire à travers un système complexe de négations (qui sera étudié dans la seconde partie du livre) et qui lui a permis de limiter l'irruption de l'arbitraire et du subjectif dans l'acte même de peindre¹³⁰. Ad Reinhardt ne pense pas « en peinture », mais il fustige l'absence de réflexion pour cadrer le travail du peintre : « Pas de travail irréflecti, ni de non-travail irréflecti [*No mindless working, nor mindless non-working*] » (TR 206). Il est intéressant de noter que dans l'analyse hégélienne de la fin de l'art, la domination de la culture discursive conduit en même temps – et corollairement – au déclin de la fonction de l'art comme

connaissance sensible, et à une richesse infinie de productions artistiques. En effet, la peinture hollandaise commence la conquête du monde quotidien, le romantisme la conquête infinie du vécu humain. *L'art moderne selon Hegel s'élève à la connaissance quasi philosophique* non seulement de la réalité, mais aussi et surtout *de sa propre réalité*, connaissance qui dépasse de loin tout ce que peut exprimer la forme sensible. La fin de l'art signifie donc pour lui « le dépassement de l'art par lui-même, mais à l'intérieur de son propre domaine et dans la forme de l'art même¹³¹ ». En adoptant, comme Hegel, le point de vue historique sur l'art, Ad Reinhardt construit sa propre pratique en fonction des mouvements et des articulations du devenir historique de l'art pris dans son ensemble ; il revendique la forme classique de la peinture, mais il faut la comprendre, elle aussi, du point de vue de la fin de l'histoire. Selon Hegel, en effet, l'adéquation de la forme au contenu dans le classicisme antique est celle de la figure humaine, seule susceptible d'être considérée comme adéquate pour exprimer l'esprit, tandis que dans le « classicisme » d'Ad Reinhardt, l'adéquation de la forme à la pensée se conçoit dans un rapport dialectique à l'histoire, la forme étant considérée comme une activité du concept. Or le concept qui se développe, c'est la méthode philosophique de Hegel¹³², et elle implique la prospection de l'essence de l'art qui, constituée dans le processus historique, ne peut apparaître qu'à travers l'étude de l'histoire ; la forme de la peinture s'y accordera. Ad Reinhardt ne recule pas devant le paradoxe : à son époque, qu'il analyse comme post-historique, la *peinture* a besoin de *l'écrit* pour apparaître.

(3) Ce sont ces prémisses philosophiques dont les artistes conceptuels n'ont pas tenu compte. La position d'Ad Reinhardt est une

position essentialiste et son rationalisme est étroitement articulé au mouvement de l'histoire, ce qui est également la position hégélienne. Tout en critiquant la démarche intuitive et expressive du peintre, qui laisse la part belle à l'arbitraire et au subjectif, et ce sous couvert d'inspiration ou de talent, Ad Reinhardt accorde encore une grande importance à l'élaboration de la forme, ce qui n'est plus le cas des artistes de la génération suivante. « Tout ce que je fais a son origine dans le fait de faire, et ne se rapporte qu'à ce qui est fait, dit-il à Bruce Glaser. [...] Il y a toujours une sorte d'acte ou d'action. Mais la tentative est de les minimiser » (AI 13). C'est seulement dans la volonté de désobjectiver la production artistique que les artistes conceptuels rejoignent Ad Reinhardt. Mais alors qu'il procède en prenant un retrait par rapport à ses peintures et en articulant ses formes à l'« intemporel cycle stylistique de l'histoire », les artistes conceptuels ne thématisent pas le rapport à l'histoire. « Je n'ai absolument aucun désir de présenter mon point de vue, dit Ad Reinhardt. C'est le point de vue absolu, une idéologie esthétique, si vous voulez » (AI 18). C'est cette « idéologie esthétique » que les artistes conceptuels ont abandonnée ; ils ont coupé le lien avec l'histoire et libéré la pensée, lieu même de la création à l'époque post-historique, de la double contrainte qui chez Ad Reinhardt l'articulait à l'histoire et aux formes passées de la peinture. Quant aux artistes conceptuels, les formes de leur art, puisqu'il y en a toujours, ne se définissent plus en fonction des formes passées de l'art, comme chez lui, mais en fonction du sens ou des concepts librement inventés ou choisis. En adoptant cette position, ils ont aboli la frontière qui séparait les formes de l'art des formes du monde ambiant, et ce faisant ont désesthétisé l'art. Désormais,

EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT ART & INDUSTRY", *PM*, OCTOBER 6, 1946

la forme ne peut plus s'accorder avec l'essence pour produire l'Idée de l'art. Cette unité de la forme et du sens, médiatisée par le langage, est encore chez Ad Reinhardt une « idéologie esthétique » reposant sur la conviction que le concept est réellement, quoique dialectiquement, porté par la forme plastique. Ad Reinhardt a radicalisé cette forme au point que le concept y est présent par sa quasi-absence dans la mesure où la forme elle-même est « invisible¹³³ », tandis que les « *conceptualistes* » ont radicalisé l'hiatus entre le langage et les formes plastiques pour aboutir, paradoxalement, à des positions *nominalistes*.

Le rapport à l'histoire et aux formes de l'art éloigne donc les artistes conceptuels des positions adoptées par Ad Reinhardt, ce qui a conduit à quelques malentendus, dont le plus avéré est sans doute son inscription, par Joseph Kosuth notamment, dans une hypothétique tradition de la tautologie. Il n'est d'ailleurs pas étonnant

qu'en ignorant les prémisses hégéliennes dont il a été question, il déforme l'autoréférentialité de l'art, telle que Reinhardt l'a posée. Certes, divers passages des écrits du peintre, surtout pris séparément, peuvent suggérer une telle lecture. « Tu dis toujours la seule chose dont tu dis qu'elle a besoin d'être dite toujours et toujours encore et que cette chose est la seule chose que l'artiste doit dire » ? – ai-je demandé. / « Oui » – a-t-il répondu » (RP 12). Autant cette auto-interview d'Ad Reinhardt joue ouvertement la dérision et l'ironie, autant sa conception de l'art-en-tant-qu'art, elle, entre difficilement dans la grille de lecture proposée par Kosuth sous l'inspiration de Ludwig Wittgenstein et de la philosophie analytique. En effet, c'est en s'appuyant sur la définition des propositions analytiques d'Alfred J. Ayer (« seules les tautologies peuvent être certaines¹³⁴ », phrase citée dans *Art after Philosophy*), mise en rapport avec « la thèse de "l'art-en-tant-

qu'art" de Reinhardt¹³⁵ », que Joseph Kosuth conclut : « L'art est la seule vocation de l'art. L'art est la définition de l'art¹³⁶. »

Au moins deux aspects des écrits d'Ad Reinhardt auraient dû alerter Kosuth quant à la pertinence de son interprétation : l'insistance sur la question de l'essence de l'art (alors que Kosuth est dans la pensée nominaliste et qu'il cite Wittgenstein selon lequel « la signification est une habitude¹³⁷ »), ainsi que la question de l'histoire dont découle tout le travail d'Ad Reinhardt, peintures et écrits, mais entièrement absente de la réflexion menée par le peintre. Paradoxalement, c'est l'obsession de l'absolu, le caractère *unique* [oneness] et *séparé* [detachment] de l'art (*absolutum* signifie séparé), qui serait plus facilement compatible avec la pensée de la tautologie, qui pose que l'art n'a rien à voir avec quelque réalité que ce soit en dehors de la sienne propre. Et Kosuth de citer le passage suivant d'Ad Reinhardt : « La seule chose à dire sur l'art est qu'il est un. L'art est art-en-tant-qu'art et tout le reste est tout le reste. L'art-en-tant-qu'art n'est rien qu'art. L'art n'est pas ce qui n'est pas art¹³⁸ » ("AA" 53). Même en admettant que la tautologie ferait de l'art une sorte d'absolu – un repli de l'art sur lui-même et sa séparation d'avec toute la réalité autre que lui-même –, il resterait à intégrer dans cette interprétation ce que Reinhardt appelle « une progression négative » (AI 17) de l'histoire de l'art. Or Kosuth ne le fait pas. Pourtant, Ad Reinhardt affirme que « le seul point de vue possible est absolument négatif » (TA 216), et il établit des listes entières de ce que les artistes ont nié et rejeté dans leur art, ce qu'ils doivent encore nier et rejeter, et ce que lui-même nie et rejette de l'art passé et présent. L'interprétation de Kosuth débouche, au contraire, sur une sorte d'auto-affirmation

sémantique de l'art qui se traduit notamment par une série de travaux intitulés « Art as Idea as Idea » consistant à exposer les agrandissements des définitions des mots du dictionnaire. « Art as Idea as Idea¹³⁹ », titre dont la ressemblance aux formules d'Ad Reinhardt serait difficile à dissimuler, n'a pourtant plus rien à voir avec l'idée au sens où le peintre l'emploie, à savoir au sens hégélien de l'Idée. Lorsqu'il précise dans l'interview avec Bruce Glaser que sa peinture « n'a pas plus affaire aux matériaux qu'aux idées » (AI 13), c'est pour rejeter cette frivole multiplication d'idées qui fait perdre de vue l'unicité de l'art comme Idée. « Il n'y a rien de moins signifiant dans l'art, rien de plus épuisant d'immédiatement épuisé que l'"infinie variété" » ("AA" 55, CA 121), écrit-il ailleurs. Dans une logique hégélienne, Ad Reinhardt admet qu'il ne peut y avoir qu'une Idée de l'art qui s'est déployée au travers de l'Histoire et qui est l'unité de toutes les idées, concepts et notions singuliers de l'art. En cela, l'Idée ressemble à l'Un de Plotin – on pourrait dire en effet que Hegel ne fait que transcrire le système néoplatonicien sur la trame de l'histoire –, et cette piste m'aidera plus loin à préciser les fonctions de la négation chez Ad Reinhardt. L'Un plotinien, *archè ouk archè*, à la fois principe et non-principe (dans la mesure où l'on ne peut lui assigner une quelconque existence¹⁴⁰), n'est que l'unité de cette multiplicité d'idées, une force d'attraction qui permet de les tenir ensemble, de les rendre cohérentes, et donc rationnelles. « Il y a un seul art, un art-en-tant-qu'art [...]. Il y a [...] une seule idée de l'art, une signification artistique, un seul principe, une force » (OP 70).

Autant Kosuth a raison de souligner combien Ad Reinhardt a été sensible à la responsabilité de l'artiste par rapport à la signification de son art,

autant son interprétation ne peut être tenue pour fidèle ni au sens que lui-même a donné à cette responsabilité qu'il désignait comme esthétique, ni au sens de l'art qu'il pratiquait. Il n'est pas non plus proche de sa pensée lorsqu'il affirme : « une œuvre d'art est une tautologie, [...] ce qui signifie qu'elle est la définition de l'art ¹⁴¹ ».

« L'ART-EN-TANT-QU'ART » : UNE PROPOSITION REDUPLICATIVE

Alors que Joseph Kosuth affirme que la « validité des propositions artistiques ne dépend pas de quelque présupposé empirique que ce soit, et encore moins de présupposés esthétiques, concernant la nature des choses ¹⁴² », c'est-à-dire leur essence, Ad Reinhardt, au contraire, insiste sans cesse sur le fait que « le processus et le problème de la peinture sont réduits à quelque chose qui n'a affaire qu'à l'essence » (AI 13) ou que « l'art-en-tant-qu'art est une concentration sur la nature essentielle de l'art » (NR 62). Et il revient sur ce point à de nombreuses reprises :

« Pas de lignes ou d'images, pas de figures ou de compositions ou de représentations, pas de visions ou de sensations ou d'impulsions, pas de symboles ou de signes ou d'empâtement, pas de décorations ou de colorations ou d'illustrations, pas de plaisirs ou de peines, pas d'accidents ou de ready-made, pas de choses, pas d'idées, pas de relations, pas d'attributs, pas de qualités – rien qui ne soit de l'essence » («AA» 56).

La logique hégélienne n'a rien à voir avec ce qu'on appelle la logique formelle, celle qui a inspiré toutes les considérations sur la tautologie dans l'art des années 1960 et 1970. Et d'ailleurs Hegel rejette explicitement les interprétations de sa pensée comme « *système de l'identité* [ou]

philosophie de l'identité ¹⁴³ », effets d'une lecture abstraite de sa démarche. Quant à Wittgenstein, c'est notamment dans le *Tractatus* qu'il amène la question de la tautologie pour réfléchir sur la validité des propositions scientifiques. « 6.1 – Les propositions de la logique sont des tautologies ». Elles « sont vides de sens » (4.461), affirme Wittgenstein, mais « ne sont pas [pour autant] dépourvues de sens » (4.461). Ce qui a dû susciter l'intérêt de Kosuth pour la tautologie, c'est le fait qu'aucune condition ne peut mettre en cause leur validité : la tautologie « est inconditionnellement vraie » (4.461), précise Wittgenstein ¹⁴⁴. Autrement dit, si l'on considère que l'œuvre d'art est une tautologie, on admet par là même qu'aucun jugement porté sur elle ne peut mettre en cause sa valeur. L'exigence éthique d'Ad Reinhardt et sa conception de la « responsabilité esthétique », la sévérité des jugements qu'il porte sur ses contemporains et sur leurs œuvres, la conviction avec laquelle il vilipende toutes les tentatives maladroites ou malhonnêtes des artistes de justifier leur travail, sans parler enfin de sa position hégélienne qui permet de ne pas considérer toute la réalité empirique comme *la* réalité, tout cela contredit radicalement la conception (kosuthienne) qui voudrait annuler la possibilité d'appréciation des « propositions artistiques » selon « la nature des choses ».

À la différence de la logique formelle, la logique hégélienne est tout simplement la théorie de la pensée philosophique (ou de la pensée de la pensée). Une logique analogue à celle-ci conduit Ad Reinhardt à concevoir l'art comme une unité indissociable de l'essence de l'art et des objets à travers lesquels elle cherche à s'affirmer. Cette unité, l'Idée de l'art écrite avec la majuscule, constitue la réalité de l'art au sens fort du terme, la *Wirklichkeit* hégélienne. Une

telle conception permet à Herbert Read, qui connaît bien la philosophie hégélienne, d'affirmer qu'il n'y a pas d'œuvres d'art, parce qu'il n'existe que l'art ; l'art, c'est-à-dire l'Idée de l'art, aurait donc plus de réalité que les objets qu'on appelle œuvres d'art. Non sans raison Herbert Read dit de Hegel qu'il « est le plus grand pillier des systèmes philosophiques¹⁴⁵ ». Ce qualificatif conviendrait, *mutatis mutandis*, à Ad Reinhardt qui le revendique¹⁴⁶ comme conforme à son projet de la désubjectivation de l'art. Tout artiste doit être selon lui ce que Hegel a été pour la philosophie, à savoir une « voix » de l'histoire. Car seule l'histoire nous lègue la « nature des choses », non pas tant comme détentrice de la vérité, mais comme productrice de la réalité. C'est à partir de cette réalité historique de l'art que l'artiste, l'historien ou le philosophe tâchent de comprendre la « nature des choses », celle de l'art en particulier, à savoir son essence. Pour Reinhardt, comme pour Hegel, l'art n'a de réalité que pour autant qu'il est conforme à son essence. De même que la monarchie française en 1789 était devenue irréaliste, de même le mélange de « ashcan¹⁴⁷-regional-WPA¹⁴⁸-Pepsi-Cola-styles » (RF 50), qu'il critique avec véhémence, n'a pour Ad Reinhardt ni de réalité artistique, ni de nécessité historique, ni de rationalité esthétique. Le concept de l'art chez Ad Reinhardt est celui que les artistes conceptuels refusaient d'admettre, à savoir une conception essentialiste. Or, selon lui, pour délimiter l'art du non-art, le seul critère est la nature de l'art, son essence historiquement constituée : « L'unique nature de l'art fixe la frontière qui le sépare de toute autre nature ou chose [, car] la nature de l'art n'a rien à voir avec la nature de la perception ou avec la nature de la lumière ou avec la nature de l'espace ou avec la nature du temps ou avec la nature du

genre humain ou avec la nature de l'univers ou avec la nature de la création ou avec la nature de la nature » ([AA] 57).

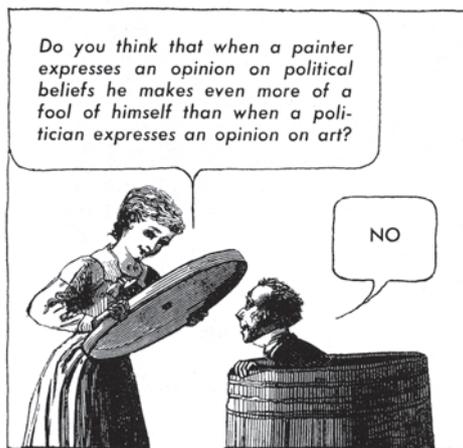
Si l'on cherchait le sens de l'expression « l'art-en-tant-qu'art » dans une tradition philosophique proche des inspirations d'Ad Reinhardt¹⁴⁹ plutôt que dans la philosophie analytique et linguistique anglo-saxonne, même si elle ne lui a pas été étrangère¹⁵⁰, on ne dirait pas qu'elle est tautologique, car cette expression a la forme typique d'une « proposition reduplicative », identifiée, décrite et analysée dans la tradition philosophique dite continentale. On appelle ainsi une proposition qui répète un terme pour mieux en dégager l'essence, et il faudrait remonter jusqu'à Platon – jusqu'à la naissance même de la pensée philosophique visant la vérité –, pour en comprendre les enjeux. « En tant que » – ἤ en grec, *qua* en latin, *als* en allemand, *as* en anglais, *comme* en français, *jako* en polonais, etc. – est le lieu même de l'idéalisme, cerné déjà par les questions platoniciennes de l'*Hippias majeur* : « quelle est la nature du beau¹⁵¹ » ? Qu'est-ce donc le beau *en tant que* beau ? : « le beau tout court » (286 e) ? ou : « le beau qui n'est que beau » (292 c) ? Le jeune Hippias n'a pas encore pris la mesure de l'effort que la philosophie cherche à accomplir ; il n'est capable de désigner que de belles choses : une jument, une lyre, une marmite, et surtout une belle fille. Mais le philosophe, lui, s'élève au-dessus de cette vue happée par l'immédiateté des perceptions ; il veut comprendre ce qui fait que diverses choses belles – une fille, une marmite, une lyre ou un cheval – sont belles. *La reduplication affirme donc la chose nommée comme conforme à son essence, le-beau-en-tant-que-beau ou l'art-en-tant-qu'art.* « Le A posé comme A n'est par conséquent plus le simple A, écrit par exemple Friedrich

Schelling, mais UN A qui EST A, un A dont on ne peut plus dire qu'il est et qu'il n'est pas, mais qui *est* d'une façon décisive. A qui est A est doublé par lui-même¹⁵², c'est-à-dire par son essence ou sa nature. Tous les efforts d'Ad Reinhardt vont dans ce sens : dire l'art « d'une façon décisive », dire l'art-en-tant-qu'art et non pas l'art en tant qu'autre chose, non pas l'art détourné à d'autres fins que l'art. Lorsqu'il écrit que « l'art-en-tant-qu'art a toujours troublé et troublera toujours les philosophes, les prêtres, les hommes politiques, les professeurs, les patriotes, les provinciaux, les propriétaires, les orgueilleux possesseurs, les primitifs, les poètes, les psychiatres, les petits bourgeois, les pensionnaires, les patrons, les ploutocrates, les pauvres, les proxénètes, ceux qui s'adaptent, qui sniffent et qui cherchent du plaisir » (NR 59-60), il désigne ainsi autant de perspectives dans lesquelles l'art n'est pas posé comme art, mais comme moyen de propagande, comme expression subjective de l'individualité,

comme objet d'investissement financier, comme symbole d'unité nationale, comme instrument pédagogique, comme dispositif thérapeutique, comme outil publicitaire, et ainsi de suite. Les listes de négations, le rejet méthodique de tout ce qui charge l'art en le décentrant par rapport à son essence, la récusation des pratiques superfétatoires et des qualités inutiles à l'art, etc., conduisent Ad Reinhardt à cerner laborieusement l'essence de l'art. Lucy R. Lippard en a bien saisi le sens en considérant qu'il a mis en place « un processus croissant par lequel l'excès et le superflu sont écartés et l'essence est retenue¹⁵³ » : c'est un *rejective art*, dit-elle, un « art de refus ».

Concluons donc en pointant une certaine ambiguïté qui se laisse discerner dans la tendance des années 1960 et 1970 à vouloir interpréter l'art à l'aide de la notion de tautologie¹⁵⁴. Le titre de l'exposition *Film als Film. 1910 bis heute*¹⁵⁵, organisée en Allemagne en 1977, pour ne prendre qu'un exemple, ne suggère pas un repli tautologique de l'art sur lui-même, mais une conception du film qui renonce au narratif et à l'anecdotique, ainsi qu'à tout ce que le cinéma a emprunté à la littérature, éventuellement par le truchement du théâtre. Le film-en-tant-que-film désigne la pratique, qu'on dit encore aujourd'hui expérimentale, où le film recherche une adéquation à son essence en tant que médium. Si repli il y a dans une telle conception, c'est sur l'essence, en l'occurrence celle d'un médium à la recherche de sa « pureté ».

Il reste à analyser les moyens choisis par Ad Reinhardt afin que sa conception essentialiste, qui n'est pas nouvelle – celles de Clement Greenberg et des expressionnistes abstraits le sont aussi –, aboutisse à une pratique aussi radicale de la peinture. En 1966, Ad Reinhardt



EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT MORE THEN MEETS THE EYE", *PM*, SEPTEMBER 22, 1946

commente les « cinq présentations de cette [= sa] peinture “intemporelle” durant les trois dernières années dans quatre villes majeures du monde de l’art occidental ¹⁵⁶ » (PS 83) en insistant sèchement sur sa radicalité : « Ces présentations ont été désignées comme des présentations les plus “extrêmes” de peintures jamais présentées, comme l’art moderne le plus “moderne”, comme la peinture abstraite la plus “abstraite” de notre époque. Elles constituent un développement logique d’une histoire de l’art personnelle et des traditions historiques de la peinture pure de l’Est et de l’Ouest » (PS 84).

LE LANGAGE POUR EN PARLER : UNE ÉPISTÉMOLOGIE DU DIRE

Deux éléments sont susceptibles de rendre compte de cette radicalité : le langage et l’histoire. D’une part, seule l’histoire peut nous dire ce qu’est l’essence de l’art ou de la peinture pure ; c’est une position hégélienne, mais elle répond surtout au souci constant d’Ad Reinhardt d’éviter l’arbitraire et de limiter le subjectif. D’autre part, c’est seulement dans l’horizon du langage, et du sens qu’il véhicule, que les choses apparaissent comme telles, c’est-à-dire sont posées dans leur être, conformément à leur essence. Encore faut-il interroger le langage même des écrits d’Ad Reinhardt, parfois considéré, au détriment de sa rigueur, comme lieu d’invention poétique. On pourrait être tenté par une telle lecture de ses écrits, surtout si l’on sait que, selon Hegel, « la poésie [...] ne se rattache à aucune forme d’art, à l’exclusion des autres, mais [qu’elle] est un art *général*, capable de façonner et d’exprimer sous n’importe quelle forme tout contenu susceptible de trouver accès dans l’imagination ¹⁵⁷ ».

Mais ce ne serait pas une piste pertinente, car Ad Reinhardt considère que l’idée « trop accessible, trop vaste, trop ouverte, trop poétique » (WC 154) qu’on se fait de l’art aboutit, par l’absence de limites, de contraintes et de critères, à la permisivité totale, c’est-à-dire précisément à la corruption de l’art.

Que faire cependant de la déclaration suivante faite dans le cadre de sa conférence de Skowhegan ?

« Je n’ai aucun respect pour les mots et c’est pourquoi les gens disent que je suis un écrivain très clair. [...] D’habitude, je suis obligé de jongler avec des équivoques ou faire quelque chose qui vous ferait prendre conscience que le mot n’est pas aussi évident qu’il paraît. Et c’est vrai, je joue avec les mots tout le temps, mais cela ne veut pas dire que ça n’avance pas » (*ined.* 1976).

J’ai posé plus haut l’hypothèse selon laquelle Ad Reinhardt est autant écrivain que peintre ¹⁵⁸. Dans la discussion à l’ICA de Londres, il donne quelques détails sur sa méthode d’écriture qui, à mon sens, confortent cette hypothèse :

« Lorsque je regarde les mots, je ne peux résister à jongler ou à commencer chaque mot par la lettre “L” [par exemple] ou chercher la symétrie partout ou faire des phrases à dix mots ou des mots à dix lettres, je veux dire que les mots sont comme des *clichés* » (*ined.* 1964a).

Ces déclarations du peintre sont en même temps des manifestes de l’écrivain qui, dans l’esprit d’Oulipo, mettent en place le programme d’une écriture « sous la contrainte ». Jouer avec les mots, dit Reinhardt, ne veut pas dire que « ça n’avance pas » : l’écrivain construit les idées en travaillant la matière du langage. Et il ressemble au plasticien au sens que Freud a donné à cette idée en disant que « les mots sont un matériau plastique avec lequel on peut faire toutes sortes

de choses¹⁵⁹ ». Autrement dit, en tant qu'écrivain, Ad Reinhardt commence par mettre en place des inventions rhétoriques qui, telle une méthode d'écriture, lui permettent de construire par la suite des idées nouvelles, originales et cohérentes. Il faut interroger d'abord l'idée qu'il se fait du langage, les stratégies rhétoriques qu'il développe dans ses écrits, le travail qu'il effectue à même l'écriture afin de mettre au jour la dimension philosophique et ontologique de ses écrits.

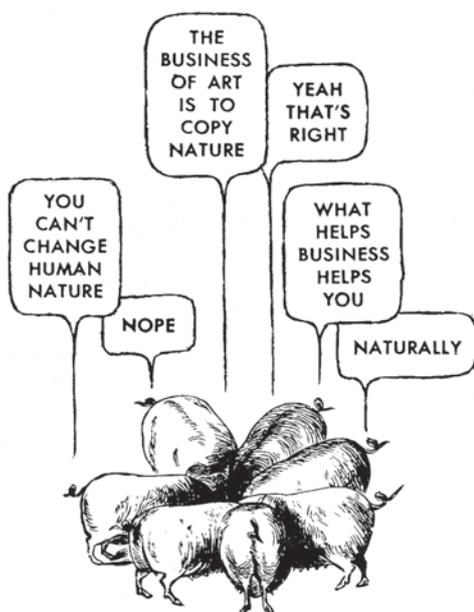
Contrairement à ce qu'on dit souvent, il ne recourt pas souvent à la contradiction, sinon dans un sens spécifique qu'il décrit lui-même de la manière suivante : « J'ai piqué tous les mauvais termes utilisés dans les années 1930 – “dogme”, “insignifiance”, “inutilité”, “tour-ivoirisme”, et ainsi de suite, affirme-t-il. “Insignifiance” est maintenant un mot respectable » (AI 18). Les significations des mots ont aussi leur histoire ; jouer avec les mots permet parfois d'en révéler les ambiguïtés liées à cette histoire, expressions du processus historique et dialectique de compréhension progressive des choses dont le langage garde les traces, plus ou moins anciennes. D'autres jeux de mots ne semblent pas être déterminés historiquement : « On ne tire plus sur l'art abstrait. C'est dépassé, dit-il à Bruce Glaser. Tout le monde en accepte à présent au moins une version ou perversion » (AI 15). Dans « Timeless in Asia », il écrit : « Tout est prescrit et proscrit » (TA 218) ; jeu de mots prégnant de sens qui, en cinq mots, pose deux thèses qui ont de quoi bouleverser la théorie esthétique, l'une selon laquelle même dans la peinture, l'invention proprement dite a lieu dans le langage (tout est « prescrit »), l'autre selon laquelle seule la définition négative permet de cerner l'essence de la peinture (tout est « proscrit »). Dans les « Douze règles pour une nouvelle aca-

démie », Ad Reinhardt écrit : « Neither pleasure nor paint », formule qui, disant « ni plaisir, ni peinture (au sens de pigment) », fait référence à l'expression : « neither pleasure nor pain », « ni plaisir ni douleur ». On pourrait donc traduire : pas de peinture pour le plaisir, pas de peinture comme expression d'une souffrance.

Hegel a adopté la même position par rapport au langage. Dans la langue allemande, observe-t-il, plusieurs mots ont « cette propriété de posséder non seulement plusieurs significations, mais même encore des significations opposées, de telle façon que dans ce fait on ne peut pas ne pas reconnaître l'esprit spéculatif de la langue elle-même¹⁶⁰ ». « “Sens”, écrit-il par exemple pour illustrer son observation, est en effet un mot merveilleux qui est lui-même employé dans deux “sens” opposés. D'une part, en effet, il désigne les organes qui président à l'appréhension immédiate ; d'autre part, nous appelons “sens” la signification, la pensée, l'universel d'une chose. C'est ainsi que le “sens” se rapporte, d'une part, au côté immédiatement extérieur de l'existence et, d'autre part, à son essence intime¹⁶¹. » L'œuvre d'art met en effet en jeu cette unité du sens, unité de ses deux sens opposés. Par-delà ceux qui le parlent, le langage effectue donc de lui-même un travail dialectique à travers l'histoire et, en reflétant le mouvement de la réalité, il *conserve* une signification qui se trouve pourtant déjà *dépassée*. L'*Aufhebung*, célèbre invention du philosophe, traduit ce mouvement naturel de la pensée ; la terminologie de Hegel, son langage en général, comme le remarque Alexandre Koyré, « sont pleins de calembours plus ou moins bien réussis¹⁶² ». Jouer avec les mots est donc, autant pour Reinhardt que pour Hegel, l'expression d'une position théorique.

Stigmatisant le prétentieux arbitraire des propos d'artistes, leur exhibitionnisme intellectuel, Reinhardt a tâché, comme Hegel, de faire parler plutôt la sagesse de la langue elle-même et s'est prévalu à ce titre d'être « un écrivain très clair ». Mais d'autres jeux de mots chez lui ressemblent à la stratégie rhétorique théorisée par Guy Debord en termes de détournement¹⁶³. « Ce qui a été bon pour un art-affairé-d'affaires d'artistes actionnaires de la bourse, écrit Ad Reinhardt, a également été bon pour un livre-affairé-d'affaires d'un critique d'art réactionnaire, ce qui a finalement montré que les fondations ne peuvent être secouées » (NR 60-61¹⁶⁴). Non seulement cette phrase détourne la célèbre

IN A PIG'S-EYE DEPARTMENT



EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT THINGS AGAIN",
PM, AUGUST 25, 1946

formule du ministre de la Défense américain et en même temps le PDG de la première marque de voitures aux États-Unis : « What was good for General Motors was good for the country », mais encore il se double de jeux de mots chers à l'artiste : *actionary / reactionary* et *busy / business*. Il pratique aussi de savoureux détournements des élocubrations d'artistes au sujet de l'art, marque de leur hypocrisie, voire niaiserie. Il en a publié un choix sous le titre « Documents d'art moderne » :

« J'ai regardé Picasso jusqu'à ce que je sente ses aisselles. » – *William Baziotès et Rudi Blesh*, 1956

« Étudie les vieux maîtres. Regarde la nature. Fais attention aux aisselles. » – *Ad Reinhardt*, 1956

« Ne laissez personne sous-estimer les implications de ce travail, ou de son pouvoir de vivre, ou de mourir, s'il est utilisé à mauvais escient. » – *Clyfford Still*, 1959

« Ne laissez personne sous-estimer les implications de ce travail, ou de son pouvoir d'argent, ou de banqueroute, s'il est utilisé à mauvais escient. » – *Ad Reinhardt*, 1929 » (DA 166-167 ; à l'évidence, Ad Reinhardt anticipe cette note).

Autant les contradictions directes (logiques) sont rares dans ses écrits¹⁶⁵, autant Ad Reinhardt a un sens du paradoxe, expression de la conscience toute hégélienne du fait que la réalité peut recevoir des déterminations opposées, c'est-à-dire contraires, mais pas contradictoires¹⁶⁶. Lorsque, dans l'interview avec Bruce Glaser, il évoque la double vision de la peinture dans la tradition hindouiste et bouddhique, peinture à la fois datée et intemporelle, il précise : « je n'ai rien contre cette contradiction » (AI 18) ; puisque

de son vivant déjà, sa propre peinture avait cette forme d'inactualité qui la faisait sortir de son temps. Comme le remarque Lucy R. Lippard, il a été « peintre des années 1930 » dans les années 1940, mais « peintre des années 1960 » dans les années 1950¹⁶⁷. Le langage des paradoxes s'emploie en philosophie notamment pour décrire une réalité par trop complexe – le trop plein –, qui (ré)unit dialectiquement des contraires. Hegel l'a appris en lisant Plotin, Plotin en lisant les *Upanishad*¹⁶⁸, Ad Reinhardt, sans doute, en faisant coïncider sa fascination pour l'Orient et ses stratégies rhétoriques, « oulipiennes » et « hégéliennes ». Son très beau texte de 1958, « 25 lignes de mots sur les déclarations de l'art », déjà amplement cité, se termine par une suite de paradoxes qui insistent sur la nécessité de comprendre la complexité de l'expérience de l'art, précisément à travers des termes dialectiquement opposés, et donc indissociables : matière et conscience, formalisation et liberté, facilité et difficulté, contrôle et spontanéité, le personnel et l'impersonnel, l'universel et le singulier, etc. (LW 51-52).

Il y a donc chez Ad Reinhardt toute une *épistémologie du dire* qui prépare la construction intellectuelle de sa peinture à travers l'écrit. La stratégie déterminante de cette épistémologie, c'est l'emploi systématique du mode négatif plutôt qu'affirmatif. « La peinture, qui est une chose négative, est une déclaration [*statement*], et les mots que j'ai utilisés à son sujet ont tous été des déclarations négatives afin de laisser la peinture libre » (AI 14). S'exprimer de cette manière se justifie chez Ad Reinhardt par son aspiration à cerner « un point de vue esthétique absolu » (AI 18), ce qui a donné lieu à beaucoup de malentendus, et appelle par conséquent quelques précisions¹⁶⁹.

(1) Ad Reinhardt a toujours clairement récusé l'interprétation religieuse de son projet visant la définition du point de vue absolu dans l'art. « On m'a qualifié de bouddhiste zen, de néo-chrétien, de calviniste, d'hindou, et de musulman, simplement parce qu'il y a eu des gens qui voulaient lire les peintures comme la symbolique de ces religions¹⁷⁰. La seule chose à dire du parallèle à la religion est que c'est plus respectable que d'autres types d'affaires, mais en réalité la peinture n'a rien à voir – n'a jamais eu à voir¹⁷¹ – avec les religions » (AI 14). Quant à « l'arrière-plan (protestant) » et les « affinités spirituelles et philosophiques » que Margit Rowell évoque comme point commun entre Piet Mondrian et Ad Reinhardt¹⁷², ce dernier semble en faire peu de cas : « Que penser de chrétiens qui font des peintures murales dans les synagogues ? (Motherwell) / Que penser de juifs qui décorent les églises catholiques ? (Rothko) / Que penser d'un luthérien faisant sien le mépris hébraïco-islamique pour les images ? (Reinhardt) » (RS 190 ; « luthérien » est barré dans ces notes). Il ne serait pas abusif de contester le choix fait par Barbara Rose de regrouper dans l'édition de ses écrits quatre notes d'Ad Reinhardt sous l'intitulé « Art et religion », quatre notes dont l'une parle de culte de l'art, l'autre de mandala, la troisième, qui vient d'être citée, critique la religion comme argument marchand, et la quatrième mène une réflexion sur la « "création" comme contenu de l'art moderne ». Si ces notes devaient être rassemblées dans un seul chapitre, celui-ci devrait plutôt s'intituler : « L'art et la critique de la religion », pour ne pas alimenter les malentendus. « On n'a pas besoin d'être juif pour exposer au Jewish Museum » (RS 190), a noté Ad Reinhardt. La seule rétrospective d'Ad Reinhardt aux États-Unis, avant celle de 1991-1992 à New York et

à Los Angeles, écrit en effet William Rubin, a eu lieu un quart de siècle plus tôt « durant un bref moment séculier du Musée Juif à New York ¹⁷³ ». Certes, Plotin insémine également les conceptions de Kazimir Malevitch et produit chez lui un mysticisme avéré se développant sur le fond d'un spiritualisme gréco-romain, mais cette influence passe par les écrits ésotériques d'un Piotr Uspienski, auteur mystique de la *Quatrième dimension* (1909) et du *Tertium Organum* (1915). Rien de comparable avec une approche philosophique et froidement rationaliste d'un Hegel ou d'un Reinhardt. Totalisante, leur démarche s'interdit de penser l'absolu comme un lieu détaché de l'être, qui se rendrait disponible de manière instantanée, comme « un coup de pistolet ¹⁷⁴ », à travers une illumination, une inspiration ou une perception. L'absolu ne peut être pensé que comme un processus, « une progression négative » (AI 17) en ce qui concerne l'art, précise Ad Reinhardt, une sorte de purification processuelle de la peinture à travers l'histoire. L'authentification de l'absolu ainsi désigné réclame un effort infini – de penser et de peindre –, effort considéré et mesuré à l'aune du mouvement de l'histoire. *Enkephalaïosis* ou récapitulation réfléchie de toute la réalité dans sa dynamique historique, l'absolu réunit fatalement tous les termes opposés, ou du moins qui paraissent tels dans des visions fragmentaires. Pour accueillir dans le langage cette dialectique qui réunit les contraires, Ad Reinhardt a dû travailler, comme on vient de le voir, sur la forme même de son écriture.

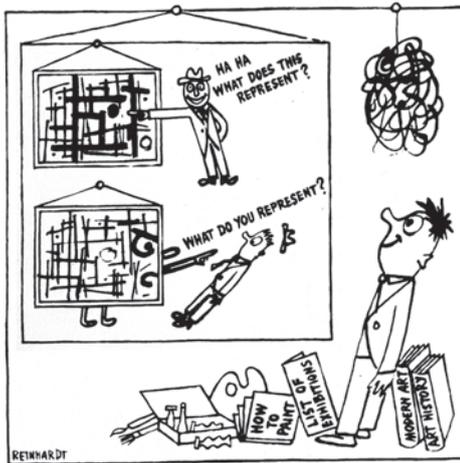
(2) Mais lorsqu'on approche ce par quoi l'absolu, fût-il seulement artistique, pourrait être défini, aucune désignation ni caractéristique ne paraît appropriée et il ne reste que la voie de la négation. C'est là le résultat le plus spectaculaire

de l'épistémologie reinhardtienne du dire. Lorsque Glaser demande quels sont les principes absolus de l'art, Reinhardt répond qu'« ils ne sont pas faciles à appréhender, mais que l'on peut sûrement dire ce qu'ils ne sont pas » (AI 19). Le point de vue absolu ne peut aboutir à aucune caractéristique concrète, sous peine de devenir un point de vue relatif. Tel a été le principe apophatique de la théologie négative ¹⁷⁵ : Dieu ne peut recevoir aucune détermination. L'idée d'une telle démarche remonte à Platon qui, dans une des hypothèses du *Parménide*, remarque que la conception parménidéenne aboutit à une conception absolue de l'être, et « donc à lui n'appartient [même] aucun nom ; il n'y en a ni définition ni science ni sensation ni opinion ¹⁷⁶ ». Plotin reprend ce principe à son compte pour concevoir, lui, le discours fondateur de la théologie négative. Si l'Un plotinien est principe de toutes les choses, c'est parce qu'elles tiennent de lui leur unité et leur être ; toutefois, il n'est pas principe car, en toute rigueur, l'absolu ne reçoit aucun attribut, pas même celui d'unité. On ne doit par conséquent même pas dire qu'il est Un. Si Reinhardt autant que Plotin le disent, c'est par simple commodité d'usage. « Il y a seulement un art, un art-en-tant-qu'art. / Il y a seulement un bel art, un seul art abstrait, un seul art libre » (OP 70). Et lorsque Plotin se pose la question de savoir « comment parler de lui » – de l'Un –, il répond : « Nous disons ce qu'il n'est pas ; nous ne disons pas ce qu'il est ¹⁷⁷ ». À plusieurs reprises, Ad Reinhardt revendique cette démarche « négative » : « le seul point de vue possible est absolument négatif » (TA 216), « la seule et unique manière de dire ce qu'est l'art abstrait ou l'art-en-tant-qu'art, est de dire ce qu'il n'est pas » (« AA » 53). Là non plus, on ne peut soupçonner Ad Reinhardt de préparer ainsi

une expérience religieuse de l'absolu ; c'est tout le contraire. La perspective hégélienne, encore une fois, révèle sa cohérence. Si le point de vue adopté correspond à l'accomplissement de l'histoire, au sens où il permet de récapituler ainsi toute réalité autant que toute la réalité, alors – malgré les réserves qu'on a maintes fois soulevées eu égard au savoir absolu chez Hegel – on peut lui accorder quelque chose d'absolu – parce qu'au terme du processus historique, l'homme comprend que dieu c'est lui¹⁷⁸.

(3) Il faut interroger également la pertinence de ce point de vue absolu, où l'art est saisi dans une pure logique de la négativité, lorsqu'il s'agit de l'expérience esthétique, et non plus historique, de l'art, c'est-à-dire l'expérience des œuvres : un tel point de vue est-il légitime, notamment lorsque, au cours de l'histoire, l'art s'est autonomisé par rapport à la religion ? Il suffit de relire la *Critique de la faculté de juger*, où, à la fin du XVIII^e siècle, Kant propose la solution – ultime sous quelques aspects – de la problématique du beau, pour se convaincre que, même si, visiblement, il ne s'en rend pas compte lui-même, cette solution repose sur un discours de la négation. « Il y a deux espèces de beauté, écrit-il au § 16 : la beauté libre (*pulchritudo vaga*) ou la beauté adhérente (*pulchritudo adherans*). La première ne suppose nul¹⁷⁹ concept de ce que doit être l'objet¹⁸⁰ ». C'est une définition négative et elle entraîne, dans le § 16, toute une série de négations. Kant commence par donner quelques exemples « de libres beautés de la nature » (fleurs, perroquet, colibri, oiseau de paradis, « une foule de crustacés de la mer »), mais c'est pour préciser aussitôt qu'« au principe de ce jugement, il n'y a donc *nulle perfection d'aucune sorte* », car ces beautés « *ne se rapportent à aucun objet déterminé* quant à sa fin d'après des

concepts, mais [...] plaisent librement et pour elles-mêmes ». Kant s'avance ensuite timidement sur le terrain des productions décoratives : « les dessins *à la grecque*, les rinceaux pour des encadrements ou sur des papiers peints, etc. », car, affirme-t-il, négativement, « *ne signifient-ils rien en eux-mêmes ; ils ne représentent rien, aucun objet sous un concept déterminé*, et ce sont des beautés libres ». Certaines formes musicales peuvent également appartenir à cette catégorie, comme ce qu'« on nomme des fantaisies (*sans thème*), et même toute la musique *sans texte*. / Dans l'appréciation qu'il porte sur une beauté libre (sur sa simple forme), continue Kant, le jugement de goût est pur. *Ne s'y trouve présupposé nul concept de quelque fin pour laquelle servirait le divers présent dans l'objet donné et que celui-ci devrait représenter*, en sorte que la liberté de l'imagination qui joue en quelque sorte dans la contemplation de la figure, *ne ferait que s'en trouver limitée* ». S'ensuit l'énumération d'exemples d'une beauté qui *n'est pas libre*, mais « simplement adhérente » : un homme, une femme, un enfant, un cheval, une église, un palais, un arsenal ou un pavillon, car ils « supposent un concept de la fin qui détermine ce que la chose doit être, par conséquent un concept de sa perfection », ce qui serait « *un obstacle* » et porterait « *un préjudice à la pureté* » du jugement de goût. La beauté libre chez Kant correspond donc au beau-en-tant-que-beau, et la beauté adhérente au beau en tant qu'autre chose. Et Kant d'ajouter, enfin, que des motifs décoratifs pourraient être considérés comme beautés libres lorsqu'on les trouve par exemple sur un édifice, mais celui-ci « *ne devrait pas être une église* », ou sur les figures [dans la peinture ?] sous forme de tatouage « *dès lors seulement qu'il ne s'agirait pas là d'un être humain* » « *ou même un guerrier qu'il*



Some "man-made" sights (abstract, non-objective paintings) try to recreate new relationships of lines, colors and spaces and are to be enjoyed as such.

EXTRAIT DE "HOW TO VIEW HIGH (ABSTRACT) ART",
PM, FEBRUARY 24, 1946

doive représenter ». Bref, la seule chose que Kant semble pouvoir admettre positivement au sujet de la beauté libre, c'est qu'elle ne correspond qu'à l'appréciation des formes que l'on pourrait qualifier d'abstraites.

Il serait intéressant d'ajouter (1) que le *vagum* de la *pulchritudo vaga* couvre un champ sémantique où la *divagation* (au sens d'errément ou de vagabondage), mais aussi l'indétermination, voire le caractère insaisissable, sont l'autre face de la liberté ; que (2) Ad Reinhardt s'inscrit dans la continuité des analyses kantienne sur le beau, et non pas de celles sur le sublime qui, lui, implique une transcendance. Roland Barthes – pour ne prendre qu'un exemple de la conception moderne du sublime – fait la distinction entre le plaisir du texte et la jouissance, cette

dernière étant « le formidable envers de l'écriture [...] qui peut exploser, à travers des siècles, hors de certains textes¹⁸¹ », tandis que le plaisir, lié à la représentation et non à la figure (plastique), « c'est cela : quand rien ne sort, quand rien ne saute hors du cadre : du tableau, du livre, de l'écran¹⁸² ». Clairement, et dans plusieurs textes, Ad Reinhardt revendique l'irrévocable inscription de la peinture à l'intérieur du cadre : « "La peinture doit se trouver derrière le cadre de l'image" » (TR 206), ce qui annule tout soupçon d'une visée transcendante de ses peintures noires. Enfin, (3) on peut ajouter que les choix esthétiques d'Ad Reinhardt qui fondent son point de vue absolu peuvent être considérés comme le prolongement des idées de Kant à l'époque – post-hégélienne et donc post-historique – qui a abandonné les considérations sur la beauté naturelle comme paradigme de l'expérience esthétique ; la beauté pure devient une tentative de penser un absolu dans la culture, thème qui sera abordé dans la seconde partie du livre.

Le travail sur le langage – une épistémologie du dire – est le moyen que Reinhardt s'est donné, en reprenant diverses traditions philosophiques, celles de Plotin et de Hegel notamment, pour pouvoir poursuivre le travail, typiquement moderne, de la purification de l'art (travail que l'on peut observer déjà à l'état embryonnaire dans la définition de la beauté libre chez Kant), sans pour autant tomber dans un mysticisme ou un spiritualisme dont on a pourtant toujours voulu accabler son œuvre ; effet rémanent, imprimé à la représentation moderne de l'art par le symbolisme de la fin du XIX^e siècle¹⁸³. Et c'est presque une obsession d'Ad Reinhardt : éviter les débordements, poétiques ou pathétiques, du discours sur l'art, tout aussi typiques pour l'art

moderne que sa tendance à la purification, tendance d'autant plus menaçante que la purification est palpable. Mais avec cette tendance à la purification et à l'abstraction¹⁸⁴, avec la tendance à la mise en évidence de son insaisissable nature, l'art moderne est condamné à travailler dialectiquement à sa fin. « Le seul standard dans l'art est l'unité et la beauté, la droiture et la pureté, l'abstraction et l'évanescence. La seule chose à dire sur l'art est qu'il est sans souffle, sans vie, sans mort, sans contenu, sans forme, sans espace, sans temps. C'est toujours la fin de l'art » ("AA" 56).

PEINTURE NOIRE : LA MISE EN ŒUVRE DE LA NÉGATION

Afin de juger si Ad Reinhardt s'est montré à la hauteur de son ambition, il faut interroger de plus près le rapport entre ses écrits et ses peintures, notamment celles de la dernière période, qui mettent en œuvre le discours du rejet et de la négation. Pour réaliser l'Idée absolue de l'art, au sens hégélien, à savoir l'unité de l'essence et de l'existence de la peinture, il cherche à *traduire visuellement* toutes ces négations. Ainsi, *mutatis mutandis*, reprend-il à son compte l'ancienne thèse de Plotin (mais parfois attribuée à Platon), selon laquelle « les arts n'imitent pas directement les objets visibles, mais remontent aux raisons d'où est issu l'objet naturel¹⁸⁵ », c'est-à-dire aux idées pour Platon ou aux « raisons séminales » pour Plotin. Mais la peinture – qui, selon Plotin, « imite » les intelligibles, c'est-à-dire les essences des choses – n'a plus rien à voir chez Ad Reinhardt avec quoi que ce soit d'autre que sa propre essence. Or, peindre « d'après » l'essence de l'art, c'est prendre en charge visuellement sa pureté et par conséquent mettre en œuvre

les négations, si tant est que pureté et négation soient les deux faces d'un seul et même mouvement : « Deviens pur, note Ad Reinhardt, en te détachant de tout » (ED 113). C'est à cette condition que la *forme* pourrait apparaître comme l'*activité du concept*, afin d'aboutir à l'adéquation de l'une à l'autre. Cette activité du concept s'effectue dans trois directions convergentes qui constituent trois figures de la négation mise en œuvre : (1) une peinture déliée de son milieu et détachée de son contexte, (2) une peinture susceptible de ne plus recevoir quelque attribut que ce soit ou d'en recevoir le moins possible ; « mes remarques ont été jusque-là une tentative d'isoler et d'exclure » (AM 151). (3) La troisième direction, enfin, fait de la peinture un processus, cycle intemporel et cependant inscrit dans l'histoire de l'art.

(1) C'est en 1957 que Reinhardt a défini la fonction du cadre qui doit non seulement séparer la peinture de son environnement, mais aussi la protéger. En 1966, il fait un triste constat dont il semble être plutôt fier : devant ses peintures, certaines galeries et musées « ont dû installer des cordes, car trop de regardeurs étaient incapables de résister à l'envie de toucher la surface des peintures et de laisser leurs marques. Dans une galerie, des podiums d'un mètre par deux mètres ont été érigés devant la peinture afin de tenir le public à distance d'au moins trois mètres¹⁸⁶ » (PS 84). Dans la même déclaration, Ad Reinhardt écrit : « Peu d'observateurs ont été capables de rester dans la pièce un peu plus longtemps, même lorsqu'il y a eu des bancs pour s'asseoir » (PS 84). On sait que Reinhardt acceptait de repeindre les tableaux ainsi endommagés, y compris ceux qui appartenaient aux collectionneurs, voire de les échanger contre d'autres, récemment peints ou repeints et plus proches de

l'idéalité recherchée. Repeindre inlassablement ses peintures au retour des expositions visait à effacer (encore une négation) « l'enregistrement de l'expérience [...] quotidienne » (BP 83) qui s'y imprimait. La surface de la peinture doit rester mate, pour ne pas refléter son milieu (BP 83), les couleurs doivent être « sombres (*sans lumière*) non-contrastées (*sans couleur*) » (BP 82). On compte quatre négations : effacement, sans reflet, sans lumière, sans contraste. La couleur n'est pas non plus désignée comme noire : « c'est la négativité du noir dans la peinture, ou du sombre tout particulièrement, qui m'intéresse » (SC 87), explique Reinhardt. « En tant qu'artiste, j'ai voulu éliminer les idées religieuses au sujet du noir » (SC 87) ; « en tant qu'artiste et peintre, j'éliminerais toute la symbolique, car le noir est intéressant non comme une couleur, mais comme une non-couleur et comme absence de couleur » (SC 86). Le noir de ses peintures devait aider Ad Reinhardt à défaire une par une toutes les passerelles pouvant conduire de la vie à la peinture, afin que celle-ci n'en soit ni représentation, ni imitation ; elle n'est pas non plus un miroir (« une surface mate, plane, peinte à main levée [...] qui ne reflète pas son milieu », BP 82-83), ni une décoration. Il faut éviter de faire entrer dans la peinture toutes ces expressions de la vie quotidienne qui ont envahi et surchargé la peinture expressionniste : inconscient, « écriture manuelle » (TR 205), « accidents et automatisme » (TR 205), « gymnastiques ou danses autour des tableaux » (AI 13), etc.

(2) Il en résulte la toile abstraite, idéale, non objective, invariable. Sa physionomie carrée comporte déjà deux négations : la toile n'est ni verticale ni horizontale. En un sens, elle est privée de forme (« le plus beau n'a pas de forme », TR 206 – c'est un accent plotinien), car la compo-

sition de ses tableaux n'en est pas une : rationalisée par une simple trisection, elle élimine l'aspect subjectif de la disposition des formes. Son apparence mate traduit deux autres négations : c'est une peinture sans lumière et sans texture. Elle est peinte à main levée, mais pour dissimuler les traces du pinceau. Sa taille, « cinq pieds de large, cinq pieds de hauteur, haute comme l'homme, large comme l'homme aux bras déployés » (BP 82), traduit encore deux négations : elle n'est ni grande ni petite. Il faut rappeler que les peintures de Jackson Pollock ou de Barnett Newman de cette époque pouvaient atteindre 10 mètres de long et plus de 5 mètres de hauteur. « Pas de taille ni d'échelle, écrit Ad Reinhardt dans un autre texte. L'ampleur et la profondeur de la pensée et du sentiment dans l'art sont sans rapport à la dimension physique. Les grands formats sont agressifs, positivistes, immodérés, vénaux et sans grâce » (TR 206). Les peintures d'Ad Reinhardt sont de taille humaine ; en suivant Meyer Schapiro, dont il a été l'étudiant, il a insisté sur l'humanisme de la peinture abstraite, et ce avec un sens de l'humour piquant qui lui était propre. « L'art abstrait est fait seulement par les humains. Aucun animal, aucun légume n'en fait. Il me semble, dit-il à Bruce Glaser, que des singes et des oiseaux font une espèce d'art décoratif et expressionniste » (AI 17). De la même manière, on ne doit pas charger la peinture d'une visée transcendante. Cette double délimitation de la peinture comme expérience humaine se situant au-dessus du naturel et au-dessous du divin procède encore par une double négation. Et puisque l'art moderne est à la recherche d'une pureté, moins elle est chargée de la vie et de la mort, et plus elle est pure ; moins elle reçoit de déterminations diverses, plus elle poursuit ses objectifs. « Moins l'artiste pense en termes non

artistiques, et moins il exploite dans sa peinture des habiletés faciles et communes, plus il est artiste. [...] Moins c'est plus » (TR 204-205). Lorsque la peinture est terminée, elle devient un objet idéal et parfait, totalement séparé de son environnement. « Dans le [travail] fini, il ne doit pas y avoir des reflets. La brillance reflète l'environnement et met [la peinture] en relation avec les changements de celui-ci. "La peinture est finie lorsque toutes les traces des moyens utilisés pour la finir ont disparu" » (TR 207).

(3) C'est à cet endroit que les dérapages se produisent le plus facilement dans les commentaires portant sur le projet reinhardtien, car c'est là que surgit le spectre d'un absolu, éventuellement alimenté par un orientalisme. Yve-Alain Bois reconnaît tacitement que Reinhardt vise l'absolu ; cependant, l'absolu n'étant pas accessible à l'homme (Derrida est cité à l'appui !), Ad Reinhardt ne peut, selon lui, aller qu'à sa limite qui est celle du « presque ». Il est difficile de comprendre en quoi les écrits d'Ad Reinhardt autoriseraient une telle lecture. La problématique théorique de l'absolu apparaît chez Ad Reinhardt dans deux perspectives différentes, mais articulées l'une à l'autre ; aucune d'entre elles n'encourage pourtant à l'interpréter comme ayant une visée transcendante.

La première hérite de Plotin revu par Hegel l'idée d'un point de vue absolu qui englobe toute la réalité, *absolu qui est pensé comme un processus historique rendu intemporel par cette contemplation récapitulative*. La réalité est alors perçue comme un tout, c'est-à-dire comme l'unité du multiple. Dans ces considérations, l'absolu n'est donc pas conçu comme ce qui n'admet aucune détermination, car il les admet toutes ; c'est ainsi que se produit l'unité dialectique de l'essence et de l'existence. « L'Un, dit Plotin, est toutes les

choses et il n'est aucune d'entre elles¹⁸⁷. » Cette première perspective est exposée avec un clin d'œil dans le dernier « cartoon » que Reinhardt a publié dans *Art News*, « A Portend of the Artist as a Yhung Mandala¹⁸⁸ ». Cet « Avertissement » adressé à l'artiste d'aujourd'hui s'amuse à englober dans un support méditatif oriental toutes les « versions et perversions » des pratiques de l'art, inscrites entre quatre pôles que sont nature / éducation (relation pensée comme passage de la nature à la culture) et *bussines* / gouvernement (relation pensée comme opposition entre la logique du profit et la logique de la chose publique : *poli-teia*) ; c'est l'image même de l'unité des contraires dans une coexistence harmonieuse et pacifique à l'orientale, synthèse quasi hégélienne de toutes les attitudes artistiques chargées des affaires de la vie. Au contraire de cette caricature, la première perspective théorique sur l'absolu trouve son écho dans la vision du devenir historique de l'art considéré par Ad Reinhardt comme l'intemporel cycle stylistique de l'art-en-tant-qu'art ; c'est cette vision qui permet de faire abstraction de toutes les attitudes et pratiques de l'art non conformes à son essence.

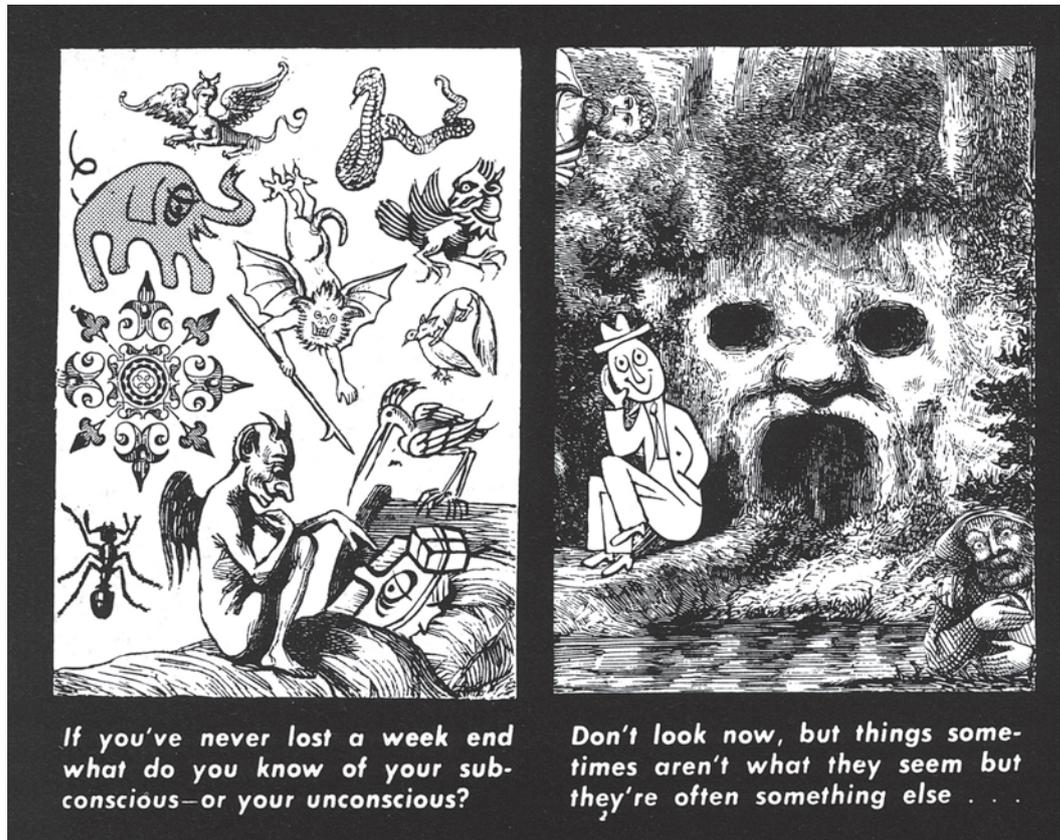
La seconde perspective, qui conduit inévitablement Ad Reinhardt à affronter l'absolu, est liée à l'essence de l'art qui se dégage de l'analyse que la première de ces perspectives a rendue possible. « La nature de l'art fixe la frontière qui sépare l'art de tout le reste » (NR 62). Pour être bien comprise, cette perspective nécessite une remarque préalable.

Puisque « le vrai est le tout¹⁸⁹ », il n'apparaît que lorsque le processus historique est considéré comme achevé. C'est donc le dernier philosophe qui est le premier à pouvoir englober la vérité, alors qu'auparavant la vérité englobait

tous les autres philosophes ou artistes. Tout comme Hegel se déclare le dernier philosophe, Ad Reinhardt se revendique comme le dernier peintre¹⁹⁰. Affirmation moins orgueilleuse qu'il n'y paraît, car seule la vision de la totalité (qui est l'unité du multiple) permet de faire la distinction entre l'histoire empirique et l'histoire idéale. Ni Hegel ni Reinhardt ne parlent ici de l'histoire empirique, car il est évident qu'il y aura et des philosophes et des peintres après la fin de l'histoire, telle qu'ils l'ont pensée. La vision de la totalité permet certes de conceptualiser l'histoire, c'est-à-dire de substituer au processus historique réel un modèle théorique, en l'occurrence le cycle universel de l'histoire de l'art ; mais en considérant l'histoire de l'art comme un processus « intemporel », Ad Reinhardt – tout comme Hegel – annule le temps réel de l'histoire. Yve-Alain Bois n'est pas dupe ; le peintre dispose d'une conception structuraliste de l'histoire¹⁹¹, affirme-t-il, ce que corrobore l'intérêt que Reinhardt porte à l'œuvre d'Henri Focillon et de George Kubler. Mais Yve-Alain Bois semble ignorer que la conception d'Ad Reinhardt est surtout proche de celle de l'histoire téléologique de Hegel, alors que la conséquence de cette prise de position théorique est que l'histoire idéale, autrement dit le modèle conceptuel, prend le pas sur l'historicité de l'histoire. L'idée de la « dernière peinture », qu'elle soit énoncée par Nicolai Taraboukine en 1921¹⁹² ou par Ad Reinhardt en 1967, fait référence à un tel modèle théorique dont la dernière peinture serait la clôture ; clôture d'une histoire construite par la pensée et non pas de l'histoire réelle, qui continue à se dérouler sous nos yeux – comme en témoigne par exemple cette importante exposition organisée par Kasper König et Peter Weibel à Vienne en 1991 intitulée : « Das

Bild nach dem letzten Bild » – et qui, pour être comprise, exige de temps en temps de nouveaux concepts, voire un nouveau modèle structurel.

La seconde perspective dans laquelle la problématique de l'absolu apparaît chez Ad Reinhardt est donc inscrite dans le modèle de l'histoire qu'il a construit. Autant ce modèle est organisé selon la logique hégélienne, autant il s'en écarte sur un point important, à savoir l'autonomie de l'art. Chez Hegel, l'art est une forme de connaissance ; en tant que telle, elle est d'emblée considérée comme inférieure aux autres formes de connaissance que sont la religion et la philosophie, tandis que chez Ad Reinhardt – tout comme chez Kant – l'appréciation de la beauté est une expérience *sui generis* qu'il ne faut confondre ni avec la *libido sciendi* ni avec la *libido* tout court ; l'art n'est ni connaissance ni reconnaissance. L'histoire de l'art redevient pour Ad Reinhardt l'histoire des formes, et il apparaît alors de toute évidence qu'elle ne peut être considérée comme linéaire. Heinrich Wölfflin avait déjà rencontré une même difficulté, et il a conçu l'histoire comme une alternance périodique des deux tendances esthétiques, l'une classique, l'autre baroque. Contrairement à Wölfflin, premier historien de l'art structuraliste, Ad Reinhardt ne reconnaît qu'une tendance dans l'évolution des formes, celle du classicisme, qui est un processus de purification de la forme artistique. De Hegel, il préserve donc la conception du progrès dans l'histoire, mais c'est un progrès idéal et intemporel dont il s'agira désormais de repérer les sommets – une forme d'absolu artistique – aussi bien dans l'Islam qu'en Chine, au Moyen Âge qu'en Grèce : « “Un des sommets de l'art universel”, l'évolution de cinq cents ans au Cambodge est aussi claire et cohérente et continue qu'en Inde et en Grèce, dès Gupta

EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT LOW (SURREALIST) ART", *PM*, MARCH 24, 1946

au Pallava et dès l'hellénique à l'hellénistique. [...] Aucun art n'est moins mystérieux, moins irrationnel, moins accidentel, moins inconscient que l'art classique des Khmers. [...] L'art classique est non naturel, non divertissant, non instructif, sans fardeaux, irreligieux, sans vie, sans sons, sans air, sans parfum, immuable, intemporel, inutile, indramatique, impoétique, austère, abstrait, carré, moral, [...] invisible, désintéressé, complet, rationnel, conscient, clair» (AG 221 et 223).

La même description conviendrait à sa propre peinture. L'artiste est en effet un être historial et immergé dans l'histoire ; sa propre histoire s'entrelace avec l'histoire universelle. On retrouve donc dans la peinture d'Ad Reinhardt le même processus de purification de la forme qu'il identifie dans l'histoire de l'art : « L'artiste est responsable de son histoire et de sa nature / Son histoire fait partie de sa nature / Sa nature en tant qu'artiste fait partie de son histoire-de-l'art » (TH 136). Ce second éclairage de la problématique de

l'absolu chez Ad Reinhardt montre clairement que l'absolu est ici conçu comme un *processus* de *purification* de la forme, termes à comprendre indissociablement et dans leur paradoxale dualité : d'un côté l'histoire universelle, processus qui apparaît comme *intemporel* (« sommets de l'art universel » atteints à des époques éloignées), où la *pureté* de la forme classique laisse à l'artiste moderne une marge de progression, de l'autre côté l'histoire personnelle d'Ad Reinhardt, processus *continu et daté*, où la forme atteint la *radicalité* qu'elle n'a jamais eue au cours de l'histoire, car il est réalisé avec l'« hyperconscience » (AH 227) propre à l'art moderne qui voit apparaître la figure de l'artiste post-historique.

Si l'on se fie aux indications données par Ad Reinhardt dans ses divers écrits, le processus de l'évolution de sa propre peinture commence de manière consciente dans les années 1930 et concerne tous les aspects de la pratique picturale : le geste, l'expression, les gammes chromatiques qui évoluent vers le monochrome et le monochrome qui s'assombrit progressivement, la texture, la composition, la forme de la toile et enfin son format, jusqu'à ce que la peinture devienne irréductible. Vers 1935, il abandonne définitivement la figuration au profit de ce qu'il désigne comme abstraction post-cubiste ; le dernier tableau non géométrique date de 1950, signe sans doute de sa libération de l'influence de Carl Holty, son professeur, et de Stuart Davis¹⁹³. L'abstraction géométrique surgit sous l'effet double, d'une part comme rejet de l'expressionnisme dominant, d'autre part comme adhésion au modèle plastique de Mondrian. Au milieu des années 1940, Ad Reinhardt entame des expériences avec la peinture monotone de type *all over*, puis monochrome, jusqu'à la première série de tableaux noirs en 1950. La symé-

trie de la trisection s'impose progressivement, les registres chromatiques clairs disparaissent dès 1953, et lorsque, vers 1960, s'établit la taille de ses *carrés, noirs et mats, de cinq pieds*, rien ne changera plus dans ses toiles¹⁹⁴.

Le chemin conduisant à ce stade ultime est marqué par une série de prises de conscience esthétiques concernant la signification de tous les éléments formels de la peinture, fussent-ils les plus insignifiants ou les plus ignorés jusqu'alors. La forme ultime est la limite de ce processus intemporel, mais les chemins qui y conduisent sont multiples et le point de départ, toujours plus ou moins aléatoire, est sans importance ; peuvent y parvenir aussi bien les Khmers à l'aube de notre ère que les Américains au crépuscule de l'art¹⁹⁵. C'est au sens hégélien du terme que ce processus pourrait être désigné comme une phénoménologie de la peinture : le peintre se met à la place de la conscience qui a vécu le processus historique afin de le comprendre « de l'intérieur », tout en cadrant cette compréhension par la vision récapitulative de l'histoire obtenue du point de vue absolu de la fin de l'histoire. Ce processus a son déploiement empirique, mais son sens réside dans son idéalité, processus qui, tout en étant historique, est en même temps intemporel, idéal.

Cette dualité du processus historique chez Ad Reinhardt – d'une part l'histoire universelle de l'art, d'autre part l'histoire de sa peinture – nécessite une analyse précise. Certes, chez Hegel, la priorité donnée au système au détriment de l'historicité de l'histoire pose problème ; mais peut-on comprendre l'histoire sans les concepts (autre nom du système, de la structure ou de la théorie) ? La compréhension que Reinhardt a construite de l'histoire est mise à l'épreuve par l'action que sa propre histoire se propose

d'exercer sur l'histoire universelle de l'art en faisant passer à la limite sa logique, étant entendu que les deux histoires interagissent l'une sur l'autre. C'est dans ce contexte – lui même déjà complexe – qu'il faut chercher à comprendre la déclaration, qu'il a faite de surcroît dans un texte où domine la dérision : « Vous avez été le premier peintre à vous débarrasser de l'avant-gardisme [*to get rid of vanguardism*], n'est-ce pas, demandai-je ? Oui, a-t-il répondu » (RP 11). Curieusement, le traducteur d'*art press* n'ose pas prononcer le mot « avant-garde » : « Vous avez été le premier peintre à vous débarrasser de cette notion de pionnier, n'est-ce pas ?¹⁹⁶ » dit la traduction, alors qu'il est évident que la position d'Ad Reinhardt nécessite une réinterprétation de sa place dans l'histoire de l'art moderne, et peut-être de l'histoire de l'art moderne. « Tout progrès et tout changement dans l'art tendent vers la fin de l'art comme art-en-tant-qu'art » (NR 59). Qu'en est-il de cette fin de l'art tant de fois annoncée ? « La fin de l'art est l'art-en-tant-qu'art » (AA 68), affirme Ad Reinhardt, mais « la fin de l'art comme art-en-tant-qu'art » est-elle la même chose ? Il faut creuser l'idée reinhardtienne de l'époque post-historique, exposée (ou du moins proposée) dans le texte de 1966 intitulé de manière symptomatique : « Art vs. History », l'art contre l'histoire. C'est dans ces années-là qu'apparaît aussi l'idée du postmodernisme qui, progressivement, se teintera du rejet de la rationalité articulée à l'histoire, voire de la rationalité tout court, de l'abandon – voulu définitif – des valeurs de la modernité¹⁹⁷, dont l'idée de progrès. Ad Reinhardt, au contraire, interprète l'époque post-historique comme une critique de la raison historique dans l'art. Dans l'article « L'art contre l'histoire », il réfléchit sur la conception de l'histoire qui préside aux tra-

voux de l'histoire de l'art afin de la confronter avec l'art dans son devenir artistique :

« Ce que sait tout artiste après ou avant la cinquantaine, c'est qu'il y a quelque chose de mauvais dans la façon dont l'histoire de l'art a été enseignée et écrite durant plus de trente ans dans et en dehors des académies universitaires de l'art.

Qu'y a-t-il de mauvais ? Qu'y a-t-il de bon ?

Comment l'histoire de l'art doit être enseignée et écrite ? À rebours ? En avant ? De côté ? Toute en même temps ?

Comment le temps et le vrai art empruntent leur unique chemin ? Comment faux est l'art qui doit jouer son rôle en dehors [de l'histoire], si le vrai art ne doit pas être mis sur la voie de garage ni transporté sur le train de l'histoire de l'art ?

Comment sommes-nous préparés à l'idée de l'art post-historique et à l'avènement de l'artiste post-historique ? » (AH 224)

Ad Reinhardt explore le rapport entre l'histoire comme devenir historique et l'histoire comme science – entre l'historial et l'historique – en radicalisant les interrogations. D'une part, le seul progrès envisageable de l'art consisterait à tirer les leçons de l'histoire et, par conséquent, à définir le modernisme par le biais de la conscience historique ; d'autre part, lorsque cette conscience historique de l'art se trouve érigée en « histoire de l'art », n'y a-t-il pas le risque d'une pacification de la fonction critique de l'art ? Comment faire de la conscience critique un moyen terme de l'art et de l'histoire de l'art ? Ad Reinhardt écrit : « Le premier mot de l'artiste est contre les artistes », mais il ajoute immédiatement : « Le premier mot de l'historien de l'art est contre les historiens de l'art » (AH 227¹⁹⁸).

Au fond, la question est de savoir comment pérenniser la relation critique, comment l'ins-

crire dans la durée. Comment agir à la fois sur l'art et sur la façon dont est écrite son histoire, afin que la relation critique passe avec succès l'épreuve de la durée ? Tout au long de sa vie d'artiste, Ad Reinhardt n'a cessé de combattre toutes les formes de récupération de l'art pour d'autres fins que celles de l'art lui-même : le marché de l'art, la propagande politique, les carrières personnelles, etc. La responsabilité esthétique est la réponse originale qu'il a donnée à ces interrogations. Il s'est rendu compte du fait que ce qui caractérise le plus foncièrement l'artiste moderne, c'est sa conscience aiguë de tout ce qui a déjà été fait, aujourd'hui et hier, en Europe, en Asie et en Amérique, et ailleurs, la connaissance de l'art du monde entier, du début jusqu'à la fin de l'histoire. Mais il ne s'agit pas de récupérer tel ou tel aspect fragmentaire de l'art pour s'en servir dans l'invention chaotique de nouvelles formes¹⁹⁹, mais de penser l'art moderne comme tributaire de l'histoire prise dans sa totalité : comment est-il possible que l'art des époques et des cultures si éloignées puisse encore aujourd'hui inspirer les travaux des artistes modernes ? Mais cette relation est réversible : « Comment la création des travaux de l'art-en-tant-qu'art, de l'art abstrait, de l'art historique du XX^e siècle, nous force à réévaluer tout l'art passé et futur ? » (AH 224), demande Ad Reinhardt. Cette conscience – la connaissance de la réalité de l'art réévalué du point de vue absolu – pèse de plus en plus lourdement sur la création, car « la connaissance tue l'action, comme l'écrit Friedrich Nietzsche ; pour agir il faut – selon le philosophe – être enveloppé du voile de l'illusion²⁰⁰ ». Or, ces voiles d'illusion, Ad Reinhardt les traque avec acharnement et les enlève les uns après les autres, considérant que l'artiste moderne n'est ni intuitif ni inconscient,

même lorsqu'il affirme l'être. Les illusions de l'artiste moderne sont une illusion voulue, car le destin de l'artiste moderne est donc d'assumer cette contradiction de l'action et de la connaissance : « L'action même, écrit Hegel, est cette inversion de ce *qui est su* dans son *contraire*, l'être²⁰¹ » ; Nietzsche s'est donc contenté de relire à sa manière les pages de Hegel.

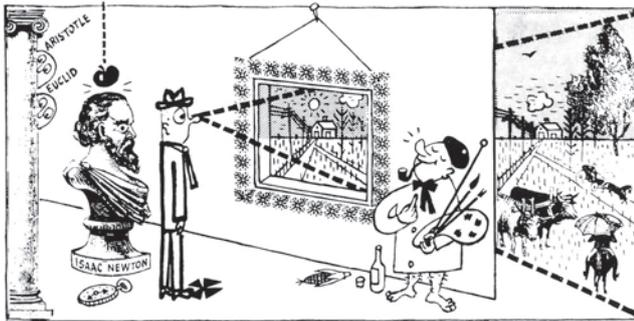
L'artiste moderne doit agir, alors qu'il sait tout ; il doit être artiste alors qu'il a pleinement conscience de ce qu'est être artiste. Ce destin de l'art moderne, Ad Reinhardt l'interprète en termes éthiques ; l'époque post-historique, telle est la thèse de « L'art contre l'histoire », doit être l'époque de la responsabilité esthétique. Elle ne le sera pas, on le sait, Ad Reinhardt le savait, mais le choix éthique de la responsabilité esthétique n'est pas pour autant remis en cause. Si l'artiste se dérobe à ce destin éthique de l'art, il n'y a que sa dignité en tant qu'artiste moderne – la dignité de son art – qui sera atteinte ; il ne pourra pas se revendiquer artiste moderne, c'est-à-dire qu'il ne sera pas artiste-en-tant-qu'artiste. Et si, au contraire, il assume son destin d'artiste moderne, sa place dans le train de l'histoire de l'art n'est pas assurée pour autant. Le choix éthique n'est pas un choix d'efficacité, mais de dignité. « C'est [seulement] sa propre vertu qui est la récompense dans l'art » (NR 63), note Ad Reinhardt ; « personne ne force jamais un artiste à être pur » ("AA" 55). Agir consciemment, ce n'est pas exprimer ses désirs, ce n'est pas donner cours à une poussée instinctive, une *Kunstwollen*, ce n'est pas tâtonner les médiums à la recherche d'un effet qui « prend ». Au contraire, accorder ses actes, fussent-ils des gestes créateurs, à ce que la pensée nous impose de penser, et donc de faire, les accorder à la conscience et à la connaissance des choses qui appellent notre action,

c'est faire et vivre une expérience éthique. Face à l'immense champ de connaissances sur l'art de toute l'histoire – de toute l'histoire de l'art – dont on dispose aujourd'hui, le choix de formes, d'attitudes, de démarches, etc., est devenu pour l'artiste un choix éthique. En passant « des états

et des travaux de l'inconscient [*unconsciousness*] dans le passé, à l'état et aux travaux de l'hyperconscience [*hyperconsciousness*] à présent, les états et les travaux de l'artiste dans l'avenir seront les états et les travaux de la conscience morale [*conscience*] » (AH 227).

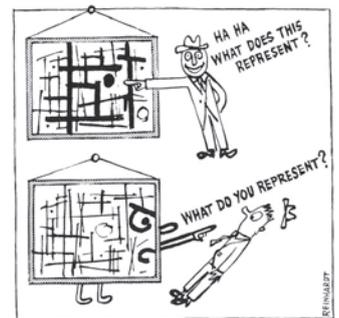
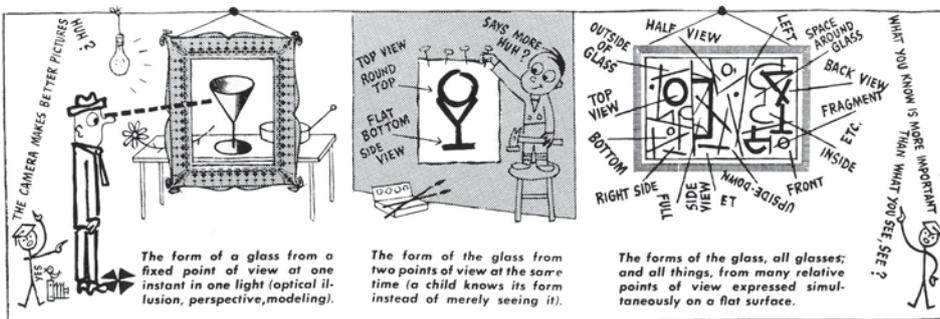
HOW TO LOOK AT A CUBIST PAINTING

Here's the beginning of an explanation of modern art. After we've studied it a little more, we'll tell you a little more — about surrealism, abstraction, or whatever you want. — By Ad Reinhardt.



If you think that every painting should look like something real, then you live in that century (long gone) that believed the real world was a matter of what things look like. This art of imitation and illusion "saw" things from a fixed, absolute point of view (later satirized by surrealist painters who make something look not only like one thing but also like six or seven other things).

A cubist painting is not a "picture" or a window-frame-hole-in-the-wall, but a new object hung on the wall and is part of the early twentieth century's overturning of traditional ideas of time and space. It explored its world (1908) from many relative points of view (later developed into abstract painting which shows what lines, colors and spaces do, and mean, by themselves).



— |

| —

— |

| —

SECONDE PARTIE

LA RESPONSABILITÉ ESTHÉTIQUE DE L'ARTISTE MODERNE

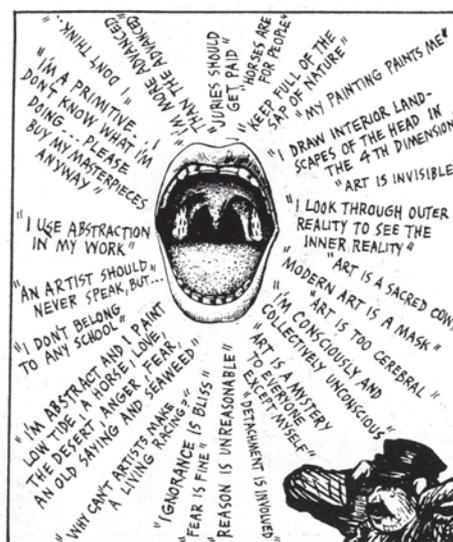
Someone else can't do them for me. They have to do their own for themselves.

Ad Reinhardt¹

Ad Reinhardt n'en revenait pas devant l'étendue et l'énormité des sottises – de leur quantité et de leur qualité, pourrait-on dire – qui ont pu être dites au sujet de l'art, en particulier par les artistes eux-mêmes ; parfois de bons artistes au demeurant. Plus irresponsables les unes que les autres, elles faisaient de l'art – elles le font encore, et de plus en plus, et le feront peut-être toujours – une expérience dont on peut lire et entendre dire tout et son contraire, comme s'il n'avait aucun sens précis, aucune essence déterminée, aucune vérité propre, comme si l'art était un immense réservoir d'avis subjectifs et arbitraires de tous ceux qui veulent bien prendre la parole à son sujet : artistes, critiques d'art, hommes politiques, moralistes en tout genre, etc. Ad Reinhardt commence l'une de ses conférences sur l'art et l'éthique en posant, précisément, le principe d'une délimitation nécessaire du champ de l'art : « *Je ne veux pas "ouvrir" l'art afin que "tout passe" ou que "tout puisse être de l'art" ou que "tout le monde soit artiste" ou que "l'artiste soit comme tout un chacun"* » (AM 151).

Il pourrait être intéressant – éclairant – de produire la typologie de ces idées fausses sur l'art que Reinhardt traque inlassablement. (1) D'abord, c'est *le rejet ferme d'un platonisme*

naïf et « *mysticisant* » : « Il n'est pas juste pour les artistes [...] de maintenir vivante l'idée idiote selon laquelle ils voient quelques "structures qui sous-tendent des apparences superficielles de la réalité" » (CE 162). (2) Se trouvent ensuite visées toutes les conceptions qui instrumentalisent l'art en tâchant de lui imposer des missions socialement utiles, prétendument universelles, mais en général induites par des contextes politiques singuliers. « Quiconque parle d'utilisation de l'art pour faire avancer les relations intérieures



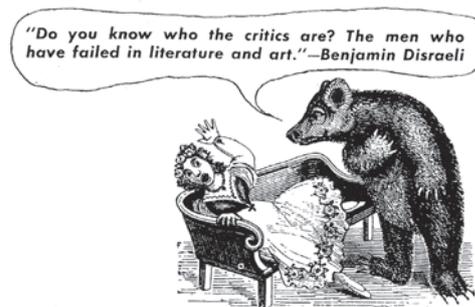
Out of the Horses' Mouth ...

EXTRAIT DE "MUSEUM RACING FORM",
TRANSFORMATION, 12, 1951, P. 88-89
(CAT. STUTTGART P. 117)

ou internationales est fou » (TA 216), affirme sans ambages Ad Reinhardt, critique des usages idéologiques de l'art. « Les artistes qui prétendent qu'ils ont symbolisé la "victoire" de Pepsi-Cola dans les années quarante ou de "Voice of America" dans la période post-Pepsi-Cola, ou encore l'«Âge Atomique», doivent être reconnus coupables de venir en aide à l'ennemi, et de le conforter » (CE 163), plaisante-t-il. Activiste de gauche, présent à tous les combats, depuis ses engagements dans des associations étudiantes dans les années 1920, en passant par les manifestations antifascistes dans les années 1930, jusqu'au mouvement contre la guerre du Vietnam, Ad Reinhardt affirme que « dans les années 1930, il n'a pas été bon pour les artistes de penser qu'une bonne idée sociale [*a good social idea*] rectifierait un art sans valeur [*bad art*] ou qu'une conscience morale socialement bonne améliorerait une mauvaise conscience artistique. Il est mauvais pour les artistes d'affirmer que leur travail pourrait éduquer politiquement le public ou que leur travail pourrait embellir les bâtiments publics » (AM 152). (3) En troisième lieu, parmi les ennemis mortels de l'art, Ad Reinhardt compte la société philistine, « utilitaire, acquéreuse, exploiteuse, dans laquelle aucune tendance consistant à faire quelque chose pour sa propre fin transcendante ne peut être tolérée » (NR 59). C'est à la même époque que Theodor W. Adorno élabore ses critiques de la raison instrumentale, mais Ad Reinhardt n'y fait jamais référence. Avec une distance historique, on peut affirmer aujourd'hui que c'est dans les années 1950, et d'abord dans le monde anglo-saxon, que commencent à s'imposer cet utilitarisme généralisé et cette instrumentalisation massive de la raison, qu'ils critiquent tous les deux, phénomènes aggravés par la marchandisation de la vie

intellectuelle qui domine désormais la représentation sociale de l'art et de la science. Souvent cette transformation de la culture se trouve dissimulée sous un discours clos de la pensée unidimensionnelle, pour parler comme Marcuse, ou sous un réalisme résigné, comme le remarque Ad Reinhardt à propos de Leo Castelli, un des champions de la commercialisation de l'expressionnisme abstrait. Suite à un éditorial d'*Art News* consacré à la corruption dans l'art, un débat public a eu lieu lors duquel l'artiste a posé la question : « "Qu'est-ce que la corruption ? Où serait-elle ou que serait-elle ?" Personne ne le savait, remarque Reinhardt, et il continue : finalement, je pense que c'était Castelli qui – lui qui m'appelait toujours Monsieur Reinhardt – a dit : "Ad, c'est la vie". Et je suppose que c'est ça » (*inéd.* 1964a). Faute de s'intéresser vraiment à l'art, faute d'en avoir une réelle expérience, et donc une compréhension, la société d'aujourd'hui veut charger l'art de missions sociales ou politiques pour se donner bonne conscience, tandis que, comme Ad Reinhardt l'affirme : « L'idée selon laquelle l'art ou le musée d'art ou l'université d'art "enrichit la vie" ou "accueille l'amour de la vie" ou "promeut l'entente et l'amour entre les individus" est la plus stupide dans l'art » ("AA" 54)². (4) Rationaliste, il critique également les conceptions de *l'art comme expression de l'inconscient*, sous quelque forme que ce soit, parce qu'elles ruinent selon lui toute possibilité de l'éthique. « Il n'est pas bon pour l'artiste de faire croire qu'il ne sait pas ce qu'il fait, alors que tout autre homme sait ce qu'il fait, ou de dire que rien n'est mauvais [dans l'art]³, ou que c'est une "affaire d'opinion personnelle", ou que le "temps dira" ce qui n'est pas bon. Les artistes qui laissent aux autres les décisions pour savoir ce qui n'est pas bon, en particulier à

ceux qui ne le savent pas, doivent être enfermés dans une boîte avec leurs pinceaux⁴ » (CE 162, WC 154), propose-t-il. (5) Ad Reinhardt trouve également corrompue la conception de l'artiste comme un être humain, comme quelqu'un qui « doit manger⁵ » (NR 59) et qui charge son art de sa vie. Non seulement les vécus de l'artiste n'ont aucun intérêt dans l'art (« Lorsque [Van Gogh] s'est coupé l'oreille, cela n'a rien eu à voir avec son être artiste », *inéd.* 1976), mais encore leur évocation devient facilement indécente. Avec l'humour qui lui est propre, il évoque une « fantastique » discussion publique à laquelle il a participé avec le poète John Ciardi, où il a été question de savoir si l'artiste, un des amis de celui-ci, « est tombé amoureux de son modèle avant de l'avoir peint, ou s'il est tombé amoureux pendant qu'il le peignait, ou après l'avoir peint » (*inéd.* 1976). (6) La dernière catégorie des idées fausses sur l'art pourrait regrouper l'ensemble d'autres *conceptions irrationalistes* qui noient des idées vagues dans un langage flou et substituent un discours pseudo poétique à la réflexion, des allusions à la rigueur intellectuelle. « Il y a eu [dans les années 1930] une quantité énorme d'irrationalisme et d'automatisme », dit Ad Reinhardt à Harlam Phillips (*inéd.* 1964c). Le sens des affirmations telles que celle de Picasso disant que sa « peinture représente la victoire des forces de la lumière et de la paix sur le pouvoir des ténèbres et du mal » (DA 166) est à ce point ambigu qu'on ne peut ni discuter avec lui ni la rejeter ; Ad Reinhardt choisit plutôt de le caricaturer, on le verra. Ses textes sont parsemés de ce genre de « trouvailles », et il affirme que « le combat dans l'art est le combat d'artistes contre artistes, d'artiste contre artiste, de l'artiste-en-tant-qu'artiste [contre les...] artistes qui affirment que leurs travaux d'art viennent



EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT IT",
PM, NOVEMBER 17, 1946

de la nature, de la vie, de la réalité, de la terre ou du ciel, comme "miroirs de l'âme" ou "reflets des conditions" ou "instruments de l'univers", qui mijotent une "nouvelle image de l'homme", des figures et une "nature-dans-l'abstraction" » ("AA" 55⁶). Sa position radicale l'entraîne à stigmatiser presque tous les discours esthétiques en vogue à son époque, qu'il considère comme insensés, et donc corrompus, c'est-à-dire esthétiquement *mauvais*. Il s'en explique clairement : la corruption dans l'art consiste à s'en faire une idée « trop accessible, trop ample, trop ouverte, trop poétique. Je dirais, conclut Ad Reinhardt, qu'elle permet à trop de gens de projeter en elle leurs propres idées [... en sorte que] presque tout passe » (WC 152). L'amalgame et la confusion, qui sont pour lui la corruption même de l'art, permettent à certains artistes « d'éviter aussi bien la responsabilité politique que la critique esthétique » (VS 47).

Comme on l'a vu dans la première partie du livre, c'est l'histoire qui est pour Ad Reinhardt le principe régulateur pour penser l'art, histoire de toute l'humanité, y compris celle qui a été oubliée ou déformée, histoire comme *Geschichte*

(ou l'avoir lieu) et non pas comme *Historie* (science du devenir historique), et surtout pas l'histoire de l'art au sens étroit du terme. À la manière hégélienne, il considère que la *pensée*, en l'occurrence celle de l'art, n'a de réalité et ne porte la vérité que si elle fait l'expérience du monde, que si elle s'approprie le travail de l'art effectué au cours de l'histoire. Mais la *pensée éthique*, fût-elle limitée à la responsabilité *esthétique*, délimite un champ plus large dans la mesure où elle doit prendre en même temps le jugement porté sur la réalité et l'action du sujet, conforme à la pensée. La « responsabilité esthétique » implique donc toute une chaîne d'actions : penser l'art, interpréter l'histoire et les œuvres, faire des choix esthétiques, conduire sa vie d'artiste. « Je suis un artiste responsable » (AI 14), disait simplement Ad Reinhardt.

Il n'en a pas été moins effrayé par ce que *faisaient* les artistes, par leurs choix esthétiques et notamment par leurs attitudes face à la réalité : au marché de l'art, à la politique, au public de l'art, à l'art lui-même et à son histoire. « Le premier ennemi de l'artiste-en-tant-qu'artiste, écrivait-il quelques années avant sa mort, est l'artiste-philistin, l'artiste "tout-trop-humain" ou subhumain ou superhumain, l'artiste dans ou à côté de ou hors de lui-même, l'artiste socialement utile et utilisable, l'artiste-de-petits-boulots (*artist-jobber*) et l'artiste des soldes (*sales artist*), le businessman expressionniste et l'artiste "actionniste", l'artiste qui "doit manger", qui "doit s'exprimer", et qui vit en dehors, sur, dans, pour ou de son art » (NR 59). La « position esthétiquement morale », qui « n'a rien à voir avec la morale dans la vie de tous les jours » (AI 18), signifie pour Ad Reinhardt la capacité infinie de l'artiste à résister, au nom de la raison de l'art, à toutes les contraintes ; c'est là le propre

de l'éthique. Tout comme les objecteurs de conscience refusent d'admettre l'armée comme une institution dont le sens et la légitimité vont de soi, il refuse d'admettre que la pertinence et la légitimité des institutions du marché de l'art vont de soi dans la pratique sociale de l'art. Il est donc un objecteur de conscience dans l'art : « Pas d'art comme marchandise, pas d'art comme abus de biens sociaux. L'art n'est pas le côté spirituel des affaires » ("AA" 56), admoneste-t-il. « Luthérien », il a de la morale une vision piétiste, pure et exigeante, qui n'est pas sans rappeler celle de Kant. « L'unique intensité et l'unique perfection résultent seulement d'une préparation, d'une attention et d'une répétition routinière, longue et solitaire, écrit Ad Reinhardt [...]. La seule liberté se réalise seulement à travers la discipline artistique la plus stricte et à travers le plus identique rite d'atelier » ("AA" 56). La responsabilité esthétique de l'artiste ne doit donc pas être estompée ou relativisée par rapport aux conditions de son action, même si celles-ci, et surtout les conditions historiques des choix esthétiques, font l'objet d'une interprétation et d'une appréciation. « Les artistes sont responsables. S'il y a quelque chose de pourri ou de corrompu, c'est la faute des artistes », écrit-il (WC 154).

S'interdisant la compromission, si ce n'est toute forme de compromis, Ad Reinhardt écrit dans le contexte qui a vu émerger la « médiatisation » outrancière d'artistes-vedettes (« chacun veut être comme Elizabeth Taylor », AI 14), contexte qu'il définit lui-même comme « une vague de l'art chaud, boursoufflé et compromis, qui a inondé les marchés et a balayé, dans les années cinquante, toutes les lignes de distinction, et qui a transformé la profession sereine et digne [de l'artiste] en une course au profit, bruyante et

passionnée, où “tout passe”, “tout peut être de l’art”, où “chacun est artiste” et où “l’artiste est comme n’importe qui d’autre” » (CE 161). Ces mots, il les prononce dans le cadre d’une conférence de 1960 : « L’artiste à la recherche d’un code éthique ». La solution reinhardtienne du problème de la « responsabilité esthétique » (AR 164) est paradigmatique par rapport à la condition de l’artiste moderne ; à ce titre elle a des proximités avec la *Critique de la raison pratique* d’Emmanuel Kant qui – telle est ma conviction que je tâcherai de justifier ici – apporte également quelque chose de définitif, c’est-à-dire de paradigmatique dans la solution du problème éthique en général. Loin de vouloir transposer mécaniquement la pensée éthique de Kant à la situation de l’artiste, je me servirai d’elle pour m’aider dans un premier temps à clarifier la question de la « responsabilité esthétique », telle que Reinhardt la conçoit, puisque – comme je le pense – Kant pose le principe de toute éthique. Je m’en expliquerai. Je tâcherai de penser avec Kant la « responsabilité esthétique » telle qu’elle est conçue par Ad Reinhardt. Par la suite, on verra que cette démarche est transcendantale au sens kantien. C’est parce qu’on retrouve chez Ad Reinhardt plusieurs éléments d’une telle conception de l’éthique (la dignité et la rationalité de l’art, la responsabilité esthétique définie comme négativité, et donc sans contenu déterminé, le caractère catégorique de la responsabilité esthétique, qu’il refuse de relativiser par rapport aux conditions pratiques et sociales de l’exercice, etc.), qu’il sera fait ici appel à Emmanuel Kant pour expliciter sa position critique. Étant donné les déformations auxquelles la pensée éthique de Kant a trop souvent été exposée, il faut commencer par en rappeler les principes.

L'ÉTHIQUE DES ÊTRES PENSANTS

Des sottises, on en dit de tout, de l’éthique aussi. Et c’est sans doute la réflexion kantienne qui en a le plus souffert, elle qui a pourtant donné à l’éthique son vrai sens. Emmanuel Kant a compris que l’éthique est l’affaire des êtres *pensants*, et non pas des êtres obéissants, étant entendu que l’*autonomie* morale de l’homme consiste à obéir à soi-même en tant qu’être doté de la faculté de penser⁷. Il n’y a d’éthique que pour qui considère l’homme comme un être doté de raison, la raison étant, comme disent les philosophes, la faculté rationnelle des principes : la capacité de les apercevoir et/ou de les établir. Et Ad Reinhardt d’insister sur le fait qu’il y a une Raison – une rationalité – dans l’art, que l’art a sa propre Raison, et que « la raison de la Raison propre de l’art [...] n’a besoin d’aucune autre raison ou déraison » (NR 60). Il s’inscrit dans cette position générale : « Contrôle et rationalité font partie de toute morale » (AM 153). Au contraire, « le primitivisme, l’irrationalisme, l’anti-intellectualisme⁸ dans l’art sont moches [*ugly*] » (AR 165). L’impératif catégorique, découverte incontestable de Kant, peut se résumer ainsi : pense avant d’agir⁹ !, étant entendu que *penser* n’est pas divaguer (*Schwärmerei*) – délirer, fantasmer ou déraisonner. Pour Ad Reinhardt, cependant, la pensée est un processus historique et le destin de l’artiste moderne est de devoir penser l’art en présence de tout son héritage historique, avec lui et à partir de lui, tandis que chez Kant, en revanche, la raison n’a pas encore vraiment découvert son histoire ; elle n’est ni historique ni historique. La pensée – la rationalité – se conçoit chez Kant dans sa seule cohérence universalisable. Mais il ne faut pas perdre de vue le fait que l’éthique – Kant en est conscient –

est l'exercice d'une confrontation de ce qui peut être *pensé* avec ce qui *est* ; l'analyse du contexte historique n'est donc pas chez lui complètement absente de l'exercice éthique.

À travers les trois maximes du *sensus communis*¹⁰ – pensée sans préjugés, pensée ouverte, pensée conséquente –, Kant pose les principes de la *pratique* de la pensée, c'est-à-dire à la fois comme une expérience partagée par tous les êtres pensants (principe de cohérence) et comme une expérience d'application de cette rationalité à la vie réelle partagée par ces êtres, dont la dignité en tant qu'êtres pensants induit le respect absolu de chacun envers tous les autres (principe d'éthique). Kant va loin : « Ce principe de la moralité [...] n'est donc pas restreint aux hommes seuls, mais s'étend à tous les êtres finis qui disposent de raison et de volonté »¹¹. Mais à ces trois maximes : penser par soi-même, penser en se mettant à la place d'autrui et penser toujours en accord avec soi-même, l'exercice éthique ajoute une contrainte importante, à savoir l'exercice de la pensée dans le temps, non extensible, imposé par la situation qui appelle un sujet à une action morale ; face à une telle situation, il ne doit ni réagir trop vite sans se donner le temps de délibérer, ni trop prolonger la réflexion en courant le risque de rater l'occasion d'agir. Cette temporalité spécifique, *kairologique*, de l'exercice éthique de la pensée – agir de manière appropriée au *moment propice* – se retrouve dans l'expérience de l'art sous la forme de son historicité ; l'artiste *moderne* est appelé à faire ses choix esthétiques et à agir en tant qu'artiste à un moment déterminé de l'histoire, moment dont – en tant que moderne, précisément – il doit être lucidement conscient. Ad Reinhardt se réfère à George Kubler qui souligne qu'« une œuvre d'art prend place dans une

séquence à la fois avant et après d'autres œuvres d'art » (AH 225)¹², et qui réfléchit sur le moment – propice ou néfaste – de l'entrée sur la scène de l'histoire de tel artiste ou de telle pratique de l'art¹³. « Toute œuvre d'art majeure, écrit Ad Reinhardt, nous force à réévaluer toutes les œuvres d'art précédentes » (AH 226)¹⁴.

Kant sait bien que la plupart de nos actions ne relèvent pas de la morale. N'en relèvent que les situations qui mettent en jeu la dignité des êtres : la dignité du sujet éthique, celui qui agit, et la dignité et/ou l'existence de ceux dont la situation ou les actions sont en jeu, et qui appellent une action éthique. *Mutatis mutandis*, il en va de la responsabilité esthétique comme des actions éthiques : elle ne concerne que la création artistique. Les gestes esthétiques de tous les jours (écouter de la musique, lire un roman ou une BD, faire ses choix vestimentaires ou réaliser un dessin pour la presse, etc.) n'engagent pas forcément un rapport critique et interprétatif à l'histoire de l'art et, partant, la rationalité et la dignité de l'art. Au contraire, « s'il faut dire seulement une chose sur l'art de l'Asie, écrit Ad Reinhardt, ce serait donc sur son intemporalité, sa clarté, son calme, sa dignité, sa négativité. [...] La seule chose est cette chose unique dans l'art, digne qu'on pense et parle d'elle, [car] nulle part au monde il n'était aussi clair que dans l'art de l'Asie que tout ce qui est irrationnel, instantané, spontané, inconscient, primitif, expressionniste, accidentel ou informel ne peut sérieusement être appelé art » (TA 216-217). C'est lorsque cette « chose » – essence historiquement constituée de l'art – est en jeu que la responsabilité esthétique de l'artiste est engagée.

Kant sait que la plupart de nos actions ne relèvent pas de l'éthique, mais il est convaincu qu'elles peuvent pourtant toutes être rationali-

sées, grâce notamment à des impératifs *hypothétiques* (par exemple : *si* je veux avoir la cote sur le marché de l'art, *alors* je dois passer par les ventes aux enchères). C'est le principe d'instrumentalisation de la raison. L'impératif *catégorique*, c'est-à-dire la loi morale, est – tout au contraire – inconditionnel ; il implique une radicalité comparable à celle qui frappe chez Ad Reinhardt, dans sa peinture et dans ses écrits. C'est peut-être sur ce point qu'il y a eu le plus de malentendus au sujet de l'éthique kantienne. La charmante plaisanterie rapportée par Serge Trétiakov les résume bien : « On aime se moquer du respect exagéré des Allemands pour l'ordre, et on dit qu'ils sont prêts à prendre chaque paragraphe de la Constitution pour l'impératif catégorique de Kant. D'où cette anecdote, les Allemands ne feront jamais la révolution, car pour cela il faut occuper les gares, mais comment les occuper sans ticket de quai¹⁵ ? » Cette facétie, non seulement ne tient pas compte du fait que l'impératif catégorique n'a *aucun* contenu déterminé (il n'est qu'une injonction, que notre propre être nous adresse, à agir de manière réfléchie), mais encore elle occulte le fait que l'impératif catégorique ne s'impose au sujet agissant que dans une situation qui met en jeu sa dignité et la dignité d'autres sujets comme lui.

L'impératif catégorique fonde chez Kant une éthique des maximes, et non pas des commandements ou des normes, la maxime étant le principe *subjectif* selon lequel l'individu construit son action ; c'est la maxime qui en fixe le sens. L'homme qui *pense avant* d'agir – telle est la forme de l'acte moral – se donne des règles, afin de ne pas réagir instinctivement à des situations qui se présentent à lui. L'éthique est l'ultime expression de la rationalité de l'homme qui se revendique « roseau pensant¹⁶ », tandis que sans

maxime, il agirait intuitivement, « au *feeling* », comme on le dit couramment : la morale appelle l'homme à agir consciemment au lieu d'adhérer à des gestes spontanés. On retrouve chez Ad Reinhardt la même critique de la subjectivité qui engendre l'arbitraire, ou d'une « pensée » qui s'improvise au contact de la matière. « Pas d'ébauche, pas de croquis. Tout, où commencer et où terminer, doit être élaboré au préalable dans l'esprit. "En peinture, l'idée doit exister dans l'esprit avant que le pinceau soit pris en main" » (TR 205), écrit-il, ou encore : « l'essence absolue qui fait que l'art est ce qu'il est, peut être réalisée uniquement à travers les formules » (TA 217). Certes, l'esprit de sérendipité – trouver ce qu'on ne cherche pas et ne pas trouver ce qu'on cherche – n'est pas à condamner pour autant : les expérimentations à même la matière, les inventions fortuites et autres trouvailles imprévisibles ont toujours eu lieu dans l'art ; chez Ad Reinhardt sans doute aussi. Mais ce sont des exercices d'atelier ou des études préparatoires qui ne deviennent de l'art qu'une fois introduits dans un projet « élaboré au préalable dans l'esprit » ; l'éthique exige que les principes soient posés avant l'action pour la guider. « Les formes de l'art, écrit Ad Reinhardt, sont toujours préformées et préméditées. Le processus créateur est toujours une routine académique et une procédure sacrée. Tout est prescrit et proscrié. C'est de cette manière seulement que l'on évite de plagier ou de coller à quelque chose [*no grasping or clinging to anything*] » (TA 218). De même que l'homme qui pense se donne des règles pour agir rationnellement et ne les change pas à chaque fois qu'il doit agir moralement, l'artiste moderne se donne lui-même les règles de son art, alors que pour les Anciens, il s'agissait d'adhérer (*clinging to*) aux règles transmises par la tradition. Ni

EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT AN ARTIST", *PM*, APRIL 7, 1946

le plaisir, ni d'autres vécus, ni le choix arbitraire, ni la spontanéité, ni l'inconscient ne sont donc de bons conseillers de l'artiste, car ils le conduisent à l'irresponsabilité esthétique, c'est-à-dire à agir sans aucune règle. « Il y a environ dix ans, explique Ad Reinhardt vers 1960, je faisais des monochromes de couleur, et à cette époque, je ne semblais pas faire beaucoup de différence entre un tableau en bleu ou un tableau en rouge, leurs valeurs étaient proches, et ils ont été géométriques pour éviter la composition. J'ai donc dû abandonner la couleur. La réaction a été que *certain*s préfèrent le bleu à cause du bleu et d'autres le rouge à cause du rouge. Cela n'a rien à voir avec la peinture, conclut-il. Je ne sais pas, vraisemblablement, je ne suis pas dans des réponses immédiates par rapport à la peinture. Et c'est un peu le problème de plaire à quelqu'un ; *quelqu'un* aime ou n'aime pas, c'est, je pense, hors de propos. Un jeune peintre a dit que ce qu'il aimait dans mon travail, c'est que j'avais éliminé le problème des mauvaises peintures » (*inéd.*

1961, je souligne). Par là, Ad Reinhardt entend sans doute un jugement de plaisir, jugement fait « à l'œil » dans l'immédiateté de la perception. Et la dernière des « Douze règles pour une nouvelle académie », texte-manifeste publié par Ad Reinhardt en 1957, déclare clairement : « Ni plaisir ni peine(ture). Pas de travail irréfléchi, ni de non-travail irréfléchi. Pas de jeu d'échecs¹⁷ » (TR 206). L'allusion est claire : il manquerait à Marcel Duchamp une vision historique de l'art¹⁸.

Les règles que l'homme se donne pour agir, Kant les appelle maximes ; ce sont – répétons-le – les principes *subjectifs* de l'action. Mais l'éthique kantienne demande que ces principes *subjectifs* soient soumis à l'épreuve d'*universalisation* afin que l'individu fasse *ce que tout être pensant devrait faire à sa place*. On rencontre chez Ad Reinhardt des formulations analogues : « Ce que sait aujourd'hui tout artiste, des beaux-arts ou de l'art libre... », écrit-il par exemple, ou : « Ce que sait tout artiste après ou avant

la cinquantaine... » (AH 224), etc. Ainsi pose-t-il le sujet transcendantal de l'art – corrélativement au sujet de l'acte moral – ; non un sujet empirique, non un artiste de tel ou tel âge, mais l'artiste moderne en général, c'est-à-dire tout artiste d'aujourd'hui. L'exploration de la problématique de la responsabilité esthétique doit donc conduire à *dégager l'impératif catégorique de l'artiste moderne* ou, autrement dit, poser les principes de la démarche qui lui est propre. L'épreuve d'universalisation consiste selon Kant à se demander si telle maxime, principe subjectif, érigée en loi, pourrait devenir le « principe d'une législation universelle¹⁹ ». Prenons un exemple kantien. Un monde fondé sur le mensonge serait logiquement inconsistent et pratiquement invivable, car la véracité ne signifierait plus rien, et par conséquent le mensonge non plus. En général, il ne faut donc pas mentir. Mais est-ce pour autant un impératif catégorique ? Sûrement pas ! Tout comme on ne peut exiger d'un artiste moderne qu'il soit impressionniste, cubiste ou abstrait ! La vie, tout comme l'art, est une réalité bien plus complexe ! L'impératif catégorique n'a aucun contenu déterminé, car il ne peut désigner que la forme de l'action (pense avant d'agir !) ; les maximes d'action doivent être *universalisables*, mais elles ne sont jamais *universelles*, car elles sont construites par rapport à des situations concrètes qui appellent des actes éthiques, et seul l'impératif catégorique, qui ne définit que la forme de l'action, sans y introduire aucun contenu, peut être admis comme loi morale universelle. Dans l'art, il s'agirait bien sûr de la responsabilité esthétique dans le contexte historique concret dans lequel l'artiste est appelé à travailler. Mais si, dans une situation extrême, un mensonge peut sauver ma vie, dois-je alors mentir ? C'est là que s'exprime tout

l'intérêt de l'éthique des maximes : le principe subjectif de mon action doit d'un côté interpréter et juger le contexte donné (ma vie menacée par un aveu que j'hésite à faire), et de l'autre subir l'épreuve de l'universalisation (que doit faire à ma place un être pensant et rationnel ?), et tout cela dans le temps qu'impose la situation concrète qui appelle mon action. Si ma vie et/ou ma dignité se jouent dans une phrase que j'ai déjà commencé à prononcer, ma décision doit être prise avant que je ne mette à cette phrase le point final ; une fois cette phrase prononcée, je pourrais peut-être, si ma vie était sauvée, continuer à délibérer, mais ma réflexion portera alors sur une autre situation concrète.

Dans une discussion à Skowhegan en juillet 1967, Ad Reinhardt décrit la position de l'artiste comme étant articulée à une situation unique et concrète face à l'histoire, situation à laquelle l'artiste répond toujours selon la même règle : « il n'y a qu'un seul artiste et il travaille de la même manière de tous les temps et dans tous les lieux », puis : « La raison pour laquelle personne ne fait de Rembrandt aujourd'hui est qu'un Rembrandt ne peut être fait en dehors de ce moment particulier, parce qu'il a été entièrement le problème du XVII^e siècle, du baroque, et c'est ce que l'on doit savoir » (*inéd.* 1967).

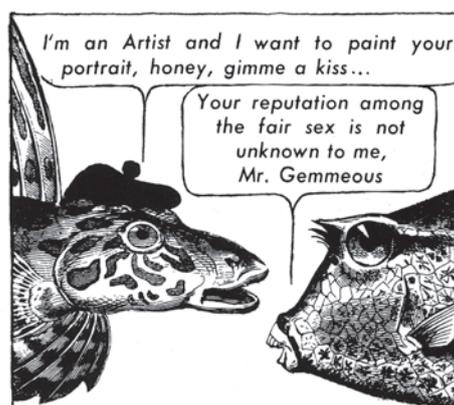
LA RESPONSABILITÉ ESTHÉTIQUE

« Les mots comme “conscience morale”, “éthique”, “morale”, “faute” et “corruption” pénètrent dans les conversations des artistes avec une fréquence croissante » (CE 160), observe Ad Reinhardt en 1960. Ces années ont vu s'accroître la critique des institutions de l'art et des attitudes d'artistes face au marché de l'art, ce

qui a conduit, quelques années à peine après la mort du peintre, à une radicalisation politique du milieu des artistes new-yorkais, dont certains ont pris la décision de quitter la scène artistique au profit de l'action politique²⁰. Ad Reinhardt aurait sans doute apprécié la clarté d'une telle position, même si sa propre solution ne consistait pas à abandonner l'art, mais à en clarifier la position et les enjeux. Mais l'apparition fréquente de ces catégories éthiques à l'époque où émerge l'expressionnisme abstrait et l'*Action Painting* « coïncide avec une situation sociale et politique dans laquelle, écrit Reinhardt, soudainement l'argent fait irruption dans l'être, et puis dans le succès et dans tout » (*inéd.* 1964). Et cette irruption est corruption. Le jugement porté par Ad Reinhardt est extrêmement sévère.

« Quelqu'un comme Greenberg, qui a non seulement bâti sa carrière sur Pollock, mais a encore tout piqué aux artistes, toutes ses idées ; il a exploité, de manière particulièrement honteuse, les idées du mouvement de l'art abstrait, et il les a appliquées aux artistes qu'il n'a pas vraiment représentés, comme Pollock [...], et il a eu un énorme pouvoir » (*inéd.* 1964).

C'est cette réalité historique, dont Ad Reinhardt a été l'observateur participant, qui n'est jamais prise en compte par les historiens de cette période ; il parle même d'une « espèce de conscience conspiratrice, sans doute une fausse camaraderie à laquelle chacun prétendait appartenir comme tous les autres. Lors des réveillons de nouvel an, on dansait autour de [Sidney] Janis et [Leo] Castelli et avec eux. Moi non, précise-t-il, mais tous les autres l'ont fait. Peu importe si on était homme ou femme. J'entends littéralement » (*inéd.* 1966a). C'est dans ce contexte que le magazine *Art News* a consacré son éditorial à la corruption dans l'art, dans ce contexte qu'Ad



A gemmeous-dragonet to a horned-trunk-fish.

EXTRAIT DE "HEY, LOOK AT THE FACTS",
PM, SEPTEMBER 8, 1946

Reinhardt a envisagé la transposition de la problématique éthique dans l'art.

Le « faire-ce-que-tout-être-pensant-devrait-faire-à-ma-place » se transforme alors en un principe d'action quelque peu déroutant de l'artiste moderne : procéder comme devrait procéder tout artiste. Cette formule ne vise en aucun cas, cela va sans dire, à déterminer *in abstracto* un contenu concret de l'art (par exemple faire de la peinture abstraite ou l'abandonner au profit des jeux de langage) ; elle n'invite qu'à comprendre les conditions historiques dans lesquelles travaille et agit l'artiste moderne. Autrement dit, la responsabilité esthétique conduit Ad Reinhardt à la recherche des conditions de possibilité de l'activité artistique à l'époque moderne. Même s'il considère ces conditions comme fondatrices d'un impératif éthique, et donc inconditionnel, le contenu des « maximes subjectives » de l'action de tel ou tel artiste – de son projet d'art – ne peut se déterminer dans une considération abs-

traite, mais toujours en réponse à des contextes singuliers dans lesquels les artistes vivent, agissent et travaillent. Interrogé par Bruce Glaser pour savoir si quelqu'un pourrait considérer comme sienne la même pratique des peintures noires et si quelqu'un d'autre pourrait faire ces peintures pour lui, Ad Reinhardt répond clairement : « Quelqu'un d'autre ne peut les faire pour moi. Il doit faire sa propre [peinture] pour lui-même²¹ » (AI 13). Il faut bien préciser qu'il ne s'agit pas de faire ce que font les autres artistes, mais au contraire, faire comme tout artiste moderne *doit* faire à ma place, y compris lorsque cela implique de ne jamais faire ce que font réellement les autres. Dans l'interview avec Lucy Lippard, Ad Reinhardt se souvient d'avoir été interpellé par Conrad Marca-Reilli, peintre de la première génération des abstractionnistes américains, en ces termes : « Qu'est-ce qu'il t'arrive ? Pourquoi n'arrives-tu pas à être comme tous les autres compagnons ? » (*inéd.* 1966a). On ne peut envisager une action éthique à la place d'un autre sujet et la responsabilité esthétique n'est pas non plus synonyme d'un succès commercial de l'artiste. Répétons : « C'est sa propre vertu qui est la récompense dans l'art » (NR 63). Aucune réponse relevant de la « responsabilité esthétique », apportée par tel artiste à tel moment historique et dans tel contexte, ne peut non plus valoir dans la durée. Aucun travail de l'art n'a de valeur acquise définitivement ; même l'idée de la fin de l'art n'a de sens que dans un contexte donné et ne peut valoir comme *la fin*. « La fin de l'art n'est pas la fin » (AA 68), écrit Ad Reinhardt. La position éthique n'est jamais cumulative ; un être n'est jamais moralement bon une fois pour toutes. Chaque nouvelle situation qui appelle une réponse éthique est un défi où, quel que soit le vécu du sujet, se

joue à nouveau sa dignité. La dignité de l'art, elle, se joue selon Ad Reinhardt dans chaque geste créateur, dans chaque décision esthétique et dans chaque parole de l'artiste, et rien n'est acquis d'avance. Un « bon » artiste peut devenir « mauvais », même si sa cote sur le marché continue à grimper. Seule sa dignité, ainsi que celle de l'art, s'en verraient corrompues. Agir moralement, c'est obéir à soi-même en tant qu'être pensant : l'éthique n'engage que la responsabilité face à soi-même. Un acte immoral enlève à l'individu sa dignité ; c'est tout. L'artiste qui prend la responsabilité esthétique à la légère refuse à l'art sa dignité ; rien d'autre. « Étudie dix mille peintures et traverse en marchant dix mille kilomètres », écrit Ad Reinhardt. « Extérieurement, tiens-toi loin de toute attache, intérieurement n'aie aucune convoitise dans ton cœur. » « Le vieil homme parmi les vieux dormait sans rêves et se réveillait sans anxiété » (TR 205).

La tentative de transposer l'impératif catégorique dans le contexte de l'art se justifie par la question de savoir si l'artiste en tant qu'artiste – en tant que sujet transcendantal et non en tant qu'être humain – est dispensé d'obéir à l'injonction que cet impératif enveloppe, injonction qui n'est rien d'autre que l'expression de l'autonomie du sujet pensant : agis comme tout être *raisonnable* agirait à ta place dans telle situation donnée. Certes, la singularité et l'originalité de la création, recherchées constamment par l'artiste moderne, semblent être radicalement incompatibles avec l'idée de faire comme « tout sujet doit faire à ma place » ; Kant nous a cependant aidé à comprendre qu'il s'agit là de déterminer la seule *forme* d'une telle action, forme (au sens philosophique et non esthétique) que l'artiste appliquerait à des situations artistiques, historiques et sociales concrètes dans lesquelles son destin l'a

appelé à être artiste. Il s'agit de décrire selon quel principe général (impératif catégorique) procède l'artiste moderne en définissant son projet et en mettant en place sa pratique (maximes subjectives ou règles de l'art), autrement dit de décrire le processus créateur et d'examiner si ses règles sont universalisables, c'est-à-dire compatibles avec l'impératif catégorique de l'artiste moderne. Ad Reinhardt a entrepris la réalisation de ce vaste programme – qu'on pourrait, en reprenant le vocabulaire kantien, désigner comme transcendantal²² – à la fois pour rendre compte de sa propre pratique picturale – ses peintures noires, cinq pieds de hauteur, cinq pieds de largeur, « surface mate, plane, peinte à main levée (*sans reflets, sans texture*) », etc. (BP 82-83) – et pour opposer sa conception de la modernité notamment à celle de Clement Greenberg, non seulement quelque peu simpliste par rapport à la sienne, mais encore instrumentalisée par l'idéologie du marché²³. « Souvenez-vous, demande Reinhardt, quand un critique d'art de type greenbergien a pu recueillir un artiste ayant la "soif-du-succès" et l'a inséré [dans l'histoire] par une queue de poisson²⁴ ? » (AH 226).

« Je pense, dit Ad Reinhardt dans une discussion avec Milton Resnick en 1961, que l'idée d'un artiste qui fait croire qu'il ne sait pas ce qu'il fait est une idée corrompue » (WC 154). Voici le premier point sur lequel il insiste tout particulièrement : une certaine frivolité des artistes dans ce qu'ils ont à dire de leur propre art. Choqué, Ad Reinhardt trouve esthétiquement immoraux et scandaleux les propos des artistes qui laissent planer l'ambiguïté soit par le recours à la métaphore poétique, soit par l'inconscience politique ou l'ignorance historique, ambiguïté qui rend possibles toutes les récupérations idéologiques de l'art. Dans un détournement surprenant,

pratique qui lui est propre depuis les années cinquante, il parodie ce genre de formules sentencieuses des artistes, en en retournant le sens et en les antidatant de surcroît. En voici un exemple :

« Ma peinture représente la victoire des forces de la lumière et de la paix sur le pouvoir des ténèbres et du mal. » – *Picasso*, 1958.

« Ma peinture représente la victoire des forces des ténèbres et de la paix sur le pouvoir de la lumière et du mal. » – *Reinhardt*, 1957 (DA 166).

C'est « l'*establishment* [qui] se sert des artistes pour créer » le mythe de « l'artiste comme une espèce d'idiote protégé²⁵ » (WC 154), mais Ad Reinhardt précise : « ce serait trop facile de dire que les institutions sont fautives, que les critiques sont fautifs, que les collectionneurs, les commissaires, les *managers* et les intermédiaires sont fautifs [...], je pense que les artistes sont responsables » (WC 154). Sont responsables, « par exemple », Clyfford Still, Willem De Kooning et Mark Rothko, car « ils ont permis [que dans « l'article du dernier *Life* »] leur travail soit traité de flammes, poutrelles, herbes ou couchers du soleil » (WC 155). Mais la corruption atteint les sommets, pense Ad Reinhardt, avec l'artiste-caméléon ; être tantôt ceci et tantôt cela, en changeant d'identité de manière rhapsodique, ne permet pas d'envisager un projet, une cohérence et donc une rationalité. Pas de responsabilité esthétique alors, puisqu'on agit sans cohérence et sans « maxime », synonyme d'un projet cohérent. Même réduite à ses minima, comme chez Nietzsche, l'idée de responsabilité est liée à l'instauration (que le philosophe considère comme un dressage) d'une identité qui ne change pas. Sans l'identité, pas de cohérence possible, pas de rationalité donc, et par conséquent pas de responsabilité. Ad Reinhardt le dit

très clairement : « Cela m'embarrasse [...], je ne sais pas quoi penser quand je vois quelqu'un faire de l'abstraction maintenant, alors qu'il a été tellement engagé dans l'art du point de vue d'une protestation sociale ou dans une espèce de réalisme socialiste. Je ne veux pas exclure l'idée qu'on puisse peut-être apprendre ou évoluer ou progresser, mais il y a quelque chose de honteux dans l'abandon d'un engagement si fort. Et c'est la même chose avec les peintres abstraits qui vont vers la figure et ainsi de suite, comme s'il y avait quelque chose qui niait ce qu'ils ont représenté » (WC 155-156). C'est une évidence : il ne peut y avoir de responsabilité esthétique sans une identité artistique.

Mais il est un second point qui revient sans cesse dans les écrits d'Ad Reinhardt : c'est l'instrumentalisation de l'art, aussi bien par les artistes que par la société, c'est-à-dire son utilisation à d'autres fins que celles qui définissent l'art-en-tant-qu'art. « Le troisième ennemi de l'artiste-en-tant-qu'artiste, écrit-il, est la société utilitariste, acquéreuse et exploiteuse, dans la-

quelle aucune tendance à faire quoi que ce soit pour sa propre fin transcendante²⁶ ne peut être tolérée » (NR 59). On verra l'importance de ce point dans la construction de la position éthique de l'artiste chez Ad Reinhardt ; c'est précisément cette fin propre de l'art qui est l'objet de sa quête : « l'art-en-tant-qu'art qui n'est rien d'autre que l'art » et qui « n'est pas ce qui n'est pas de l'art » ("AA" 53). À travers ses écrits, il tâche de cerner le propre de l'art, notamment en le séparant de toutes les finalités que la société – « utilitariste, acquéreuse et exploiteuse » – tente de lui imposer ; à son époque – à notre époque – ce sont surtout celles qui viennent du commerce de l'art. Lorsque l'art sert à gagner de l'argent, il perd de vue sa fin, son sens, sa nature, son essence, son objet et son sujet ; l'œuvre devient fétiche. Il n'y a pas plus féroce que Reinhardt pour critiquer les institutions du marché de l'art et il n'a pas sa langue dans sa poche. « Pas de signature, pas d'estampillage par une marque déposée » (TR 205), admoneste-t-il donc. En jouant sur l'opposition éthique entre le « beau » des « beaux-arts » et le « moche », *ugly*, synonyme d'un « mal esthétique », il affirme dans la « Responsabilité esthétique », tout à fait contre son temps et contre le nôtre, que « faire le commerce de l'art, collectionner l'art, manipuler l'art, vivre de l'art, c'est moche » (AR 164). « Le profit, les intérêts, l'exploitation de la propriété dans l'art sont moches » (AR 165). On peut certes le soupçonner de manque de réalisme ; ce serait non seulement oublier qu'il cherche à définir une position *éthique*, et non pas *pragmatique*, de l'artiste, mais surtout méconnaître le sens de la critique qu'il adresse aux artistes. Il ne leur reproche pas d'être déchirés entre les visées de l'art et les nécessités de la vie dans la société marchande qui n'a jamais résolu le problème de la place de

SOCIAL PROTEST PAINTING OF THE SEASON



by A. Ajay, collection of A. R.

EXTRAIT DE "HOW TO LOOK OUT", *PM*, JUNE 23, 1946

l'artiste en son sein – qui ne s'y est même jamais penchée ; il leur reproche surtout d'occulter par leurs propos irresponsables le fond idéologique que le marché impose à l'art. Toute son ironie cuisante est orientée dans ce sens. Dans les « 44 titres d'articles pour des artistes de moins de 45 ans », on trouve par exemple celui-ci : « Je suis la nature. Je suis l'histoire. Je suis le destin. Je vends mon art » (AU 149). On a vu comment Ad Reinhardt se moquait des élucubrations des artistes, plus confuses que poétiques, comment il retournait leurs propos contre eux-mêmes. Ses compagnons les plus proches y passaient tous : Adolph Gottlieb, Mark Rothko, Willem De Kooning ou Robert Motherwell. À la formule de ce dernier : « Voyager au fond de la nuit, on ne sait où, sur un vaisseau inconnu, une lutte absolue avec les éléments du réel », Ad Reinhardt rétorque en disant que les artistes qui s'expriment ainsi « doivent être mis aux fers et enchaînés aux rames d'une galère » (CE 162, DA 166).

La responsabilité esthétique consiste à confronter la *réalité de l'art* et les *propos des artistes sur l'art*, c'est-à-dire leurs « règles subjectives », étant entendu que la possibilité d'universalisation de celles-ci, visant à les rendre compatibles avec l'impératif catégorique de l'artiste moderne, constituerait un critère de la responsabilité esthétique. Dans ces conditions difficiles pour l'artiste (comment être « poète lyrique à l'apogée du capitalisme » ?!), sa responsabilité esthétique l'appelle à travailler à la clarification, et non pas à l'occultation d'une situation avilissante. Robert Motherwell est un artiste éclairé, philosophe et historien de l'art, éditeur de textes sur l'art ; très conscient du déroulement du processus créateur, il sait parler de son travail d'artiste en des termes concrets et précis. En plus, il aime à répéter : « Reinhardt a toujours raison »

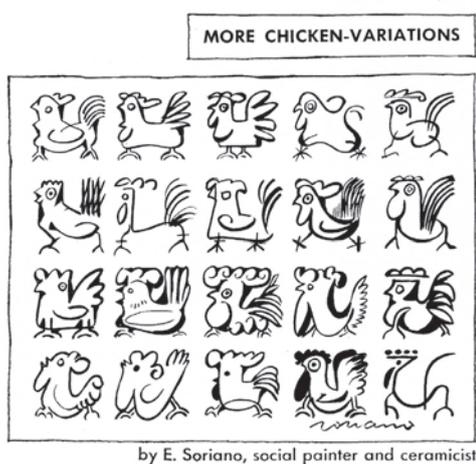
(*ined.* 1967, l'introduction de Walter Murch). Mais il cède à la tentation, éthiquement condamnable, de vouloir donner à l'art un sens grandiose, métaphysico-poétique, au fond indicible, etc., comme s'il fallait chercher à l'art un faux alibi pour le justifier aux yeux de la société qui ne le reconnaît pas dans son autonomie ; et c'est pourquoi il a toujours été la cible préférée de son ami. « Pourquoi a-t-il toujours eu tort ? » (*ined.* 1967), rétorque Ad Reinhardt, et il esquisse la réponse en rappelant que Motherwell confondait délibérément l'art et la vie, notamment dans sa formule saisissante : « dans l'expressionnisme abstrait, la part abstraite est la part de l'art et l'expressionnisme est la part humaine » (*ined.* 1964c). « Le seul sujet d'un siècle d'art moderne est cette conscience que l'art a de lui-même » (“AA” 53), affirme pour sa part Ad Reinhardt. La responsabilité esthétique de l'artiste consiste à parvenir à la lucidité quant à ses processus, ses significations, ses préoccupations, quant à « sa propre évolution, son histoire, son destin, [...] sa propre liberté, sa propre dignité, sa propre essence, sa propre raison, sa propre moralité et sa propre conscience » (“AA” 53). Tous les termes de cette énumération renvoient à l'expérience éthique. Les artistes savent ce qu'ils font, mais parfois ils préfèrent, quand cela les arrange, non seulement ne pas le dire, mais encore mystifier leur travail dans le sens d'une fausse survalorisation, bref : dire ce qui ne correspond pas à ce qu'ils font. Par conséquent, « il n'y a qu'une chose à dire, qu'une chose à ne pas dire » (OP 72), conclut Ad Reinhardt.

... IL FAUT TOUT RECOMMENCER : LA DÉCONSTRUCTION DU PROCESSUS CRÉATEUR ET LA CRISE DE LA CONSCIENCE HISTORIQUE

La « chose à dire », c'est la conscience que l'art moderne a de lui-même : de son processus historial, de son statut intellectuel, de sa place sociale, de ses valeurs propres, etc. Y parvenir, c'est autant *décrire* la réalité de l'art que *déconstruire* les fausses idées à son sujet (« une chose à ne pas dire »), et cette dernière opération prendra chez Ad Reinhardt toute son ampleur, car selon lui « la chose importante au XX^e siècle c'est tout ce que l'art moderne a rejeté » (*inéd.* 1961). La négation, figure créatrice de la destruction, apparaît chez lui comme une opération consubstantielle à la création. « Personne ne peut embrasser le vrai art tant qu'il n'a pas exploré et rejeté l'art faux » (TR 204). Cerner le sens de la création reviendra aussi à justifier les « ... » qui précèdent le titre du présent chapitre.

La démarche d'Ad Reinhardt est transcendantale au sens kantien. En principe, il ne met pas en cause la valeur du travail de ses compagnons et confrères, Pollock, Rothko ou Newman, et critique surtout leur discours, expression de la conscience historique qu'ils ont de l'art, de même que Kant ne mettait pas en cause les vérités scientifiques produites par les savants : « De ces sciences [: mathématiques, physique, chimie...], puisqu'elles sont réellement données, écrit Kant, il convient bien de demander *comment* elles sont possibles ; car *qu'elles* doivent être possibles, c'est prouvé par leur réalité²⁷ ». En ce sens, l'épistémologie est une critique de la science, car elle cherche à dégager les conditions de possibilité et rend possible la discussion sur la pertinence et la vérité

des connaissances scientifiques. Les voies des *découvertes* scientifiques sont souvent insondables, mais c'est leur rationalité inhérente – épistémologique –, celle que Kant met en évidence, qui en fait des découvertes *scientifiques*. Ad Reinhardt lui aussi cherche à mettre en évidence une logique, invisible à première vue, mais inhérente à la création artistique moderne, et ce en demandant quels en sont les concepts, les opérations et les sources tacitement admis par les artistes, conditions qu'ils ont parfois du mal à désigner clairement. C'est cette structure latente qui fait que tel art est art-en-tant-qu'art (parfois Reinhardt dit : qui « peut sérieusement être appelé art », TA 217), ou que tel artiste est artiste-en-tant-qu'artiste. « N'importe quoi ne peut être art. [...] N'importe qui ne peut être artiste » (NR 62-63). Ce qui est décisif pour l'être-art ou l'être-artiste, c'est l'engagement auprès des valeurs, des démarches ou de l'histoire de l'art (*Kunstgeschichte*). Cette position est par deux fois hégélienne, d'une part parce que seule l'histoire dit à l'artiste ce qu'est l'art, d'autre part parce que dans l'histoire tout est affaire de prise de conscience. Pour Ad Reinhardt, un amateur n'est donc pas plus artiste qu'un graphiste professionnel : « Il est mauvais pour les artistes de surprofessionnaliser ou de suramateuriser leur profession dans la pratique tout comme dans l'enseignement. Les artistes ne peuvent s'organiser en tant qu'artistes. L'art n'enseigne rien. Tout le monde n'est pas artiste » (AM 152). C'est la conscience que l'artiste a de l'art qui est décisive du sens de son travail. « Justement parce qu'il *sait* qu'il est animal, écrit Hegel, [... l'homme] cesse d'être animal et se donne le savoir de soi-même comme esprit²⁸ ». Cela vaut pour l'art comme pour toute autre chose. C'est la conscience, même si elle est encore frag-



EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT IT",
PM, NOVEMBER 17, 1946

mentaire ou embrouillée, qui détermine telle réalité comme relevant de l'art ; c'est pourquoi le peintre du dimanche n'est pas artiste, ce qui ne contredit ni une valeur possible de son travail, ni l'idée de l'art comme pratique populaire. Comme toute autre chose, l'art est objet d'interprétation ; plus celle-ci est affinée et proche de la réalité, plus l'artiste qui la produit est libre en tant qu'artiste. L'amateur n'a aucune liberté artistique, il est enfermé dans son univers esthétique dont le sens et la relativité lui échappent complètement. « Les Orientaux ne savent pas que l'esprit ou l'homme en tant que tel est en soi libre ; parce qu'ils *ne le savent pas*, ils *ne le sont pas*, écrit Hegel. [...] Chez les Grecs s'est d'abord levée *la conscience de la liberté*, c'est pourquoi *ils furent libres*²⁹ ».

Prenons un exemple. Dans la « Chronologie [établie] par Ad Reinhardt », son *curriculum vitae* artistique, le peintre souligne l'importance, pour l'art en général et pour lui-même en particulier,

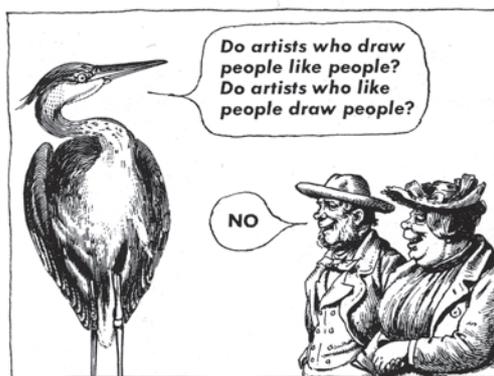
des *Nymphéas* de Claude Monet. Il est tout à fait logique que des projets picturaux comme ceux de Jackson Pollock et de Mark Rothko émergent à leur suite, car les uns et les autres sont attachés à la disparition du sujet dans la peinture, aux grands formats qui impliquent l'impossibilité pour le spectateur de les percevoir d'un seul coup d'œil, ce qui l'oblige à se déplacer pour percevoir le tableau, etc. Or, les justifications des pratiques picturales de Pollock et de Rothko, l'une par la psychologie jungienne, l'autre par l'expérience mystico-religieuse, masquent la réalité de l'art. Ce sont de fausses explications à usage populaire : leur nature est idéologique. Rendre conscientes les conditions de possibilité latentes de la pratique de l'art est donc l'objectif de l'artiste moderne. Bien plus : son *devoir* esthétique. Décrire ces conditions, c'est aussi aboutir à la formulation de l'impératif esthétique catégorique, dans la mesure où « la conscience de l'artiste-en-tant-qu'artiste est peut-être ce qu'il y a d'historiquement nouveau à notre époque » (AM 151-152), pense Ad Reinhardt. Il énonce explicitement l'idée de procéder « comme tout artiste (moderne) devrait procéder à ma place » : « Les artistes ont toujours pratiqué, sinon toujours professé, secrètement ou ouvertement, l'art-en-tant-qu'art en tant qu'artistes. Les artistes-en-tant-qu'artistes ont toujours travaillé de la même manière et ont toujours fait la même chose » (NR 59). Autrement dit : l'impératif catégorique de l'artiste moderne existe bel et bien ; encore faut-il en assurer la déduction.

Ad Reinhardt s'en prend violemment à la conception, dominante dans les sociétés occidentales, de la création géniale, car elle couvre et approuve l'arbitraire et le subjectif ; elle est hypocrite dans la mesure où elle cherche à justifier théoriquement la désinvolture. Elle

camoufle le processus artistique par toute une série de masques (inspiration, mystère, folie, génie, etc.) au lieu de le désocculter³⁰. Dans « L'intemporel en Asie » de 1960, mais aussi dans d'autres textes, Ad Reinhardt esquisse une idée alternative de l'art qui naît de l'art, c'est-à-dire de son histoire. « L'art vient de l'art seul, toujours, partout ; jamais de la vie, de la réalité, de la nature, de la terre ou du ciel » (TA 217). « Et les artistes viennent aussi des artistes. Ils ne viennent pas d'ailleurs. Ils ne tombent pas du ciel. Ils ne viennent pas d'expériences quotidiennes. – C'est une énorme fraude, l'idée qu'un artiste puise quelque part ses expériences, puis vient à les coucher sur la toile » (*inéd.* 1967). La création n'est pas un acte spontané d'une imagination innocente et vierge, mais une construction rationnelle en relation avec l'histoire. L'on peut parler certes d'un tempérament artistique ou d'un génie, reconnaît Reinhardt, mais c'est « moins important que la position de l'artiste dans le temps » historique (*inéd.* 1966a). C'est ainsi qu'il propose de contourner l'introspection mal comprise, afin de penser l'art en devenir,

qui n'est pas un jaillissement de la subjectivité, mais le résultat d'études historiques. Les artistes n'ont-ils pas l'habitude – le besoin viscéral – de feuilleter livres, revues et catalogues d'art, de visiter galeries et musées, de fréquenter les ateliers de leurs confrères ?

La question émerge alors de savoir quelle est la différence entre l'artiste et l'historien. N'est pas artiste, en effet, qui se limite à étudier l'histoire. Certes, les artistes se nourrissent de l'art, se ressource auprès des œuvres, s'inspirent d'autres artistes ; ils interprètent parfois les œuvres avec une passion et une force d'interrogation que n'ont pas tous les historiens de l'art qui, eux, procèdent de manière méthodique, alors que les artistes sont en général plus intuitifs qu'eux. Mais Ad Reinhardt ne se satisferait pas d'une telle réponse, car l'essentiel de sa solution tient à ceci que l'étude du passé conduit les historiens – ou les philosophes – à affirmer : « ceci est de l'art », tandis qu'elle conduit les artistes au repérage de *ce qui ne l'est plus* et ne le sera plus jamais, de ce qui a déjà été fait et n'est plus à refaire³¹, à la manière d'un Picasso, pour



EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT ART-TALK", *PM*, JUNE 9, 1946

ne prendre qu'un exemple, qui dit à Brassäi : « Quand on voit ce que vous exprimez par la photo, on se rend compte de tout ce qui ne peut plus être le souci de la peinture³². » Cette idée prend chez Ad Reinhardt une forme lucide et radicale, susceptible de cerner l'essence de l'art moderne : « La tradition de l'art se présente comme un modèle antique-présent de ce qui a été accompli et qui n'a plus besoin d'être accompli à nouveau. La tradition montre à l'artiste ce qui n'est plus à faire. La "raison" dans l'art montre ce que l'art n'est pas » (TR 204).

Selon Ad Reinhardt, sa création artistique peut découler des études historiques à travers l'établissement d'un *réseau complexe des rapports négatifs* aux productions artistiques présentes et passées ; ainsi peut-elle contourner l'imagination créatrice. « L'art abstrait refuse », texte-manifeste rédigé en 1952, est de ce point de vue paradigmatique³³. Il commence par la position du principe selon lequel « on peut trouver certaines significations de la peinture en regardant non seulement ce que les peintres font, mais [aussi] ce qu'ils refusent de faire³⁴ » (RF 50) ; la suite du texte apporte cent treize négations qui énumèrent ce que les artistes refusent de faire. Cette liste, qui met en place une structure en négatif, désignant ce que l'art n'est pas et ce qu'il ne doit plus être, du moins dans la pratique d'Ad Reinhardt lui-même, débute par quelques artistes phares de la modernité :

« Un coup d'œil sur l'histoire de l'art moderne montre que pour Courbet – pas d'antiquités ni d'anges, pas d'autorités traditionnelles ni d'académies, pas d'idéalisme classique ni d'exotisme romantique, pas de fantaisies, pas de mondes en dehors du nôtre. Pour Manet et Cézanne – pas de mythes ou de messages, pas d'actions ou d'imitations, pas d'orgies, pas de souffrance, pas

de rêves, pas de récits, pas de désordres. Pour Monet, pas de sujets ni d'objets, pas de fixités ni d'absolus, pas de clair-obscur ni de plasticités, pas de textures ni de compositions, pas d'intemporel, pas de terreur, pas d'arrangements d'atelier, pas de scènes imaginaires, pas de couleurs boueuses. Pour les cubistes – pas d'images ou de puzzles, pas de formes fermées ou naturelles, pas d'organisations fixes, pas d'irrationalisme, pas d'inconscient. Pour Mondrian – pas de particularités ou d'éléments locaux, pas d'irrégularités, pas d'accidents, pas d'insignifiances, pas d'oppression par le temps ou la subjectivité, pas de primitivisme, pas d'expressionnisme » (RF 50).

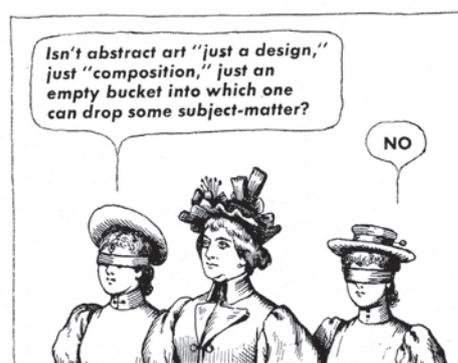
Ce texte permet d'observer, *in statu nascendi*, comment chez Ad Reinhardt se construit progressivement l'interprétation concrète de divers moments de l'art moderne et comment, en même temps et tout aussi progressivement, cette interprétation débouche sur un programme pictural construit en opposition à ce qui a déjà été fait. De ces descriptions négatives, l'artiste passe à ses propres revendications :

« Aujourd'hui, pour nombre d'artistes, comme pour moi, pas de bourrage-des-yeux, pas de trou-de-fenêtre-dans-le-mur, pas d'illusions, pas de représentations, pas de distorsions, pas de caricatures picturales, pas d'images écrémées ni de *dripping*, pas de délire décoratif, pas de sadisme ni d'entailles, pas de thérapie ni de coup de pied aux effigies, pas de clown, pas d'acrobaties, pas d'héroïsme, pas de pitié pour soi-même, pas de culpabilité, pas d'angoisse, pas de supernaturalisme ni de sous-humanisme, pas d'inspiration divine ni de transpiration quotidienne, pas de personnalité pittoresque, pas d'appât romantique, pas de séduction galeriste, pas de *hocus-pocus* néo-religieux ou néo-architecturaux, pas de poésie ni de drame ni de théâtre, pas

d'industrie de divertissement, pas d'intéressement financier, pas de hobby du dimanche, pas de musées-superettes, pas d'histoire libre-pour-tous, pas d'histoire de l'art qui en Amérique mélange les styles d'Ashcan School, du régionalisme, du WPA et de Pepsi-Cola, pas de professionnalisme, pas d'équité, pas d'entreprises culturelles, pas de marchandise d'art négocié, pas de jurys, pas de compétitions, pas de chefs-d'œuvre, pas de distinctions, pas de manières ni de techniques, pas de communication ni d'information, pas d'outils magiques, pas de sac avec des astuces du métier, pas de structure, pas de qualités picturales, pas de texture, pas de plasticité, pas de relations, pas d'expérimentations, pas de règles, pas de coercition, pas d'anarchie, pas d'anti-intellectualisme, pas d'irresponsabilité, pas d'innocence, pas d'irrationalisme, pas de bas niveau de conscience, pas de raccommodement de la nature, pas de réduction de la réalité, pas de reflets de la vie, pas d'abstraction à partir de quoi que ce soit, pas de non-sens, pas d'engagements, pas de mélange de la peinture avec tout ce qui n'est pas peinture » (RF 50).

Les artistes visés s'y retrouveront, ceux qui subrepticement servent ici de contre-exemples, ceux dont les pratiques, les choix et les idées doivent être rejetés ou sont dépassés par le processus historique.

L'imagination n'est donc pas pour Ad Reinhardt la première faculté de l'artiste ; l'art n'a pas besoin d'une imagination géniale. La capacité créatrice se mesure plutôt à l'audace de faire autrement, de dire « non » aux modalités déjà explorées de la pratique de l'art, de sortir des ornières pour frayer de nouveaux chemins. Cet axiome a de multiples conséquences. Tout d'abord, il fonde la position éthique de l'artiste, qui se construit dans le rapport à l'histoire, rap-



EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT ART-TALK",
PM, JUNE 9, 1946

port double, à la fois connaissance et rejet sélectif du passé. Autrement dit, l'artiste doit étudier l'histoire, toute l'histoire de l'art, l'histoire de tout art, non pas pour s'y soumettre mais, au contraire, pour s'en libérer. C'est en effet à travers la connaissance de l'histoire qu'on peut s'en libérer vraiment ; l'ignorance aboutit le plus souvent à réchauffer les plats, à en rejouer un épisode oublié. Ad Reinhardt ne fait que tirer les ultimes conséquences de la position moderne : du droit au renouvellement des traditions – l'acquis inévitable de la confrontation avec les Anciens³⁵ – découle la nécessité pour l'artiste de connaître le passé et de rejeter certaines stratégies artistiques déjà connues, explorées ou épuisées. Pour autant qu'elle radicalise la modernité, l'avant-garde ne peut envisager la table rase, comme on l'a trop souvent dit, car sans la tradition, l'artiste moderne – l'artiste tout court – n'est rien ; il s'en nourrit tout en se libérant d'elle. « Ce que tout artiste, des beaux-arts ou de l'art libre, sait à notre époque, écrit Ad Reinhardt, c'est qu'il doit connaître, pour être capable d'oublier, toute l'histoire intemporelle

de l'art du monde entier, de l'Est et de l'Ouest, ses dix ou vingt mille ans, comme art-en-tant-qu'art » (AH 224). Ni oxymore, ni provocation, « l'histoire intemporelle » est la conséquence de la position hégélienne face à l'histoire : « Cette idée de Malraux, dit Reinhardt, inscrit l'art de tous les temps dans une sorte d'idée intemporelle » (*inéd.* 1964c). C'est cette idée qui renvoie l'artiste à la seule chose qui ne change pas dans l'histoire (*Geschichte*) et qui rend par conséquent possible le point de vue de l'artiste moderne, à savoir l'exigence éthique. On y reviendra.

Les sources subjectives et personnelles de la création, les motivations et les désirs sont insondables. « Je mentionnerai un certain nombre de choses personnelles, prévient Reinhardt le public de Londres venu l'écouter à l'ICA, [mais je le ferai] aussi impersonnellement que possible, et si cela sonne très impersonnellement, je pense que vous devez savoir que je suis aussi très personnel, mais d'une autre manière » (*inéd.* 1964a). C'est déjà le débat entre les Anciens et les Modernes qui a clairement défini les enjeux de la modernité comme relatifs à son rapport à la tradition et non à ses sources subjectives et personnelles. On se souvient que la démarche d'Ad Reinhardt consiste à mettre en valeur ce que les artistes ont déjà affirmé au sujet de l'art en-tant-qu'artistes. Pour justifier le fait que la conscience du rapport à l'histoire est déterminante pour le travail de l'artiste moderne, je me limite à un seul exemple, celui du *Journal* de Witold Gombrowicz, contemporain d'Ad Reinhardt, qui fournit de ce point de vue un témoignage instructif. Découvert et promu par les existentialistes, l'écrivain polonais est apprécié notamment parce qu'il brise les conventions au profit d'une forme de « sincérité naïve », expression qui semble émaner directement de

l'expérience existentielle. Et pourtant, à bien le lire, son *Journal* révèle une confrontation permanente avec l'histoire ; la sincérité s'efface devant le verdict de celle-ci. « Mais moi, je dois être original ! note Gombrowicz un dimanche de 1954. / [...] Pas le droit de répéter après quiconque, et le plus authentique de mes sentiments m'est interdit, uniquement parce qu'un autre l'aura déjà éprouvé, exprimé. / Mais moi, je dois être original ! / [...] Sois extraordinaire ! sois neuf ! allons, invente, ressens quelque chose de tout à fait inédit ³⁶ ! » Ou encore, un lundi de 1962 : « C'est la torture. / Rien ne compromet plus un artiste qu'un autre artiste. / Vraiment, un artiste apercevant un autre artiste devrait changer de trottoir ³⁷. » « Le premier mot d'un artiste est contre les artistes » (AH 227), note Ad Reinhardt en 1966.

En prônant le retour aux fondamentaux de la modernité, Ad Reinhardt ne cesse de vilipender les ardeurs de la subjectivité ³⁸, non seulement dans les formes de l'art, mais encore dans les propos tenus par les artistes. L'importance qu'il leur accorde s'expliquera davantage plus loin, mais on peut d'ores et déjà remarquer que son antisubjectivisme s'exprime aussi dans ses propres écrits. « Je n'ai pas fait une seule déclaration originale, dit-il à Bruce Glaser. Elles viennent toutes des artistes qui ont dit des choses comme ça en tant qu'artistes » (AI 19). « Les manifestes de Rodtchenko, remarque Lucy R. Lippard dès 1967, ont été, de même, composés d'une liste de citations ; principe employé trente ans plus tard par Ad Reinhardt ³⁹ ». Rappelons encore que Walter Benjamin, lui aussi, songea à un ouvrage de critique littéraire qui aurait été composé uniquement de citations et qui couronnerait ainsi son antisubjectivisme ⁴⁰. Toutes ces raisons conduisent logiquement Ad Reinhardt

à affirmer qu'« "Aucun grand peintre n'a jamais été autodidacte" (*self-taught*), [et que] "les artistes doivent apprendre et apprendre à oublier leur apprentissage." "L'oubli est le chemin du savoir" » (TR 204). L'autodidacte apprend lui aussi, mais il apprend tout seul, tandis que l'artiste a besoin de l'histoire pour devenir artiste ; il a besoin de connaître toute l'histoire pour l'oublier. C'est ainsi seulement qu'on devient artiste.

Les « ... » qui précèdent le titre de ce chapitre peuvent désormais être justifiés. L'artiste doit tout recommencer – recommencer l'histoire universelle dans son propre travail –, mais seulement après l'avoir étudiée, analysée, interprétée, et... oubliée. Sa compétence, c'est la *docta ignorantia* : il doit tout d'abord connaître – connaître toute l'histoire de l'art – pour ensuite seulement « oublier » – l'oublier. Le processus artistique est un recommencement sans fin. Dans cette logique de la modernité, Ad Reinhardt trouve une riposte prodigieuse à l'idée d'un épuisement de l'art, comme celle par exemple qui miroite derrière le modernisme greenbergien (la pureté des genres qui ont chacun accompli leur essence et sont prêts à s'éclipser) ; la fin de l'art ne peut être qu'un moment parmi d'autres du processus artistique, sûrement pas sa fin, on l'a vu. « La seule voie dans l'art, écrit Ad Reinhardt, vient du travail artistique, et plus un artiste travaille, plus il y a à faire » ("AA" 56)⁴¹. *Plus riche est le champ de référence, plus il y a de réseaux de négations qui font sens, et plus il y a de points d'appui pour la création. Plus les artistes produisent de l'art, plus il y a de choses à refuser, plus largement s'étend le champ de la création* et « plus il y a à faire ». Ad Reinhardt affirme cette dialectique très clairement : « Cela ne veut pas dire forcément qu'une œuvre d'art moderne est meilleure qu'une œuvre d'art traditionnelle, mais l'artiste moderne sait

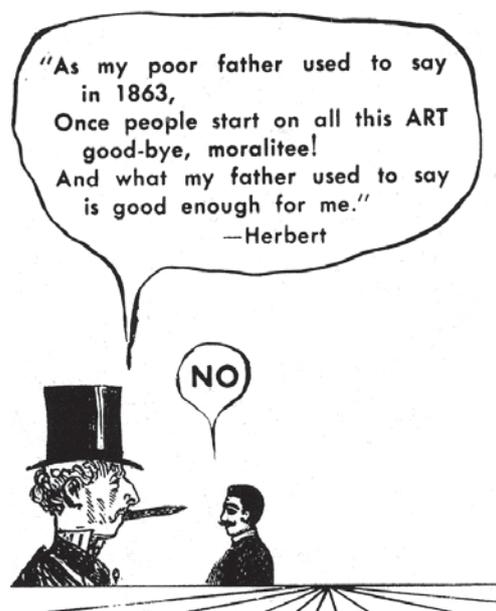
plus, et il est capable de rejeter beaucoup plus de choses. Et ces rejets sont déterminants. [...] Par conséquent, plus on rejette de choses, peut-on dire, plus on serait conscient de ces choses dans l'art » (*inéd.* 1961). L'idée de l'épuisement de la nouveauté, que l'on entend de la bouche des spectateurs fatigués par les excès du spectaculaire ou trop paresseux pour aller trouver la vraie nouveauté, ou qu'on lit sous la plume des critiques incapables de suivre les artistes, ne demandant que le retour à l'ordre, est une idée naïve, idée de bon sens qui ne comprend pas, précisément, les *conditions transcendantales de l'art moderne*, c'est-à-dire ce qui le rend possible. Travaillant dans l'esprit de la critique kantienne, Ad Reinhardt les a mises en évidence, et c'est là son immense mérite, même si cette prise de conscience a de quoi troubler les compromis établis. Sous le double rapport à l'histoire – sa connaissance tendant à la complétude et un réseau de négations qui s'y appuie pour construire de nouvelles propositions de l'art –, la création, au contraire d'une exténuation, doit pouvoir – en droit du moins – s'enrichir et s'épanouir infiniment à mesure que l'histoire se déploie. Dans l'art, les années 1960 et 1970 semblent avoir donné raison à cette vision d'Ad Reinhardt. Les décennies qui les ont suivies, en revanche, ont vu le retour de la figuration, imposée par les manœuvres du marché et l'institutionnalisation des avant-gardes, devenues progressivement un nouvel académisme, sous la coupe du marché et/ou de l'État. « Le soutien gouvernemental à l'art est moche, écrit Ad Reinhardt. L'absence du soutien gouvernemental à l'art est encore plus moche » (AR 165). En apparence, ces années du « retour à l'ordre » sont un démenti de ses analyses, mais à regarder de plus près, elles nécessitent une analyse affinée. Les décennies 1980 et

1990 ont vu apparaître, avec l'idéologie postmoderne, diverses et multiples tentatives d'occultation, d'abandon ou de « dépassement » de la conscience historique. C'est avéré. Les lectures de Guy Debord à ce sujet sont un complément incontournable de l'analyse transcendantale de l'art moderne, c'est-à-dire de la recherche de ses conditions de possibilité :

« Le domaine de l'histoire était le mémorable, la totalité des événements dont les conséquences se manifesteraient longtemps. C'était inséparablement la connaissance qui devait durer, et aiderait à comprendre, au moins partiellement, ce qu'il adviendrait de nouveau : "une acquisition pour toujours", dit Thucydide. Par là l'histoire était la *mesure* d'une nouveauté véritable ; et qui vend la nouveauté a tout intérêt à faire disparaître le moyen de la mesurer. [...] Tous les usurpateurs ont voulu faire oublier *qu'ils viennent d'arriver* ⁴². »

Il est flagrant que bon nombre d'aspects du postmodernisme tombent sous cette catégorie. « Notre sort actuel, note par exemple Bertrand Saint-Sernin dans un livre consacré à *La Raison au XX^e siècle*, semble être d'apprendre à vivre dans le multiple, l'incertain, le risqué et le précaire ⁴³. » La précaution que prend l'auteur – « *semble être* » – est salutaire, car le caractère indécidable du réel, les incertitudes des références, et même l'effacement des frontières de l'art, etc., ne sont pas des découvertes toutes récentes, et elles n'ont pas été absentes de l'art moderne. L'éthique – telle que Kant l'a comprise – repose sur l'interprétation que l'individu est appelé à faire de la réalité sous la contrainte du temps ; l'incertitude et le risque ne sont donc jamais étrangers à l'acte éthique non plus. Critique de Kant, mais plutôt son héritier sur le plan éthique, Kierkegaard insiste sur la pré-

carité de la position éthique dans la mesure où elle repose sur le *choix de choisir* ⁴⁴ qui, après la « mort de dieu », reste la seule position « absolue », sans doute moins fréquemment adoptée que ne le pensait Kant. Le *postmodernisme* se définit par le *choix de ne pas choisir*, condition de son pouvoir de « vivre dans le multiple ». Mais le multiple n'est pas non plus son apanage exclusif ; « la libre coexistence dans tous les esprits cultivés des idées les plus dissemblables, des principes de vie et de connaissance les plus opposés, c'est là ce qui caractérise une époque *moderne* ⁴⁵ », écrit Paul Valéry, un de ses grands témoins. Cet ensemble de caractéristiques – les contradictions qui habitent le réel, le caractère polyvalent des œuvres, les incertitudes liées au choix de valeurs, le caractère à jamais indéfi-



EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT AN ARTIST",
PM, APRIL 7, 1946

nissable des concepts tels que l'art, etc. – a déjà été intégré dans le projet de la « critique de la raison historique » réalisé par Wilhelm Dilthey dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et par son truchement dans l'épistémologie des sciences humaines qui se sont ainsi distancées aussi bien des certitudes hégéliennes que du scientisme moderne, pour construire un modèle herméneutique qui réserve une place de choix aux procédures interprétatives. On ne peut qu'être étonné que certains chercheurs (re)découvrent ces caractéristiques de nos jours seulement, ce qui ne fait que confirmer la *crise* profonde de la conscience historique dans nos sociétés.

Concluons. La radicalité de la position d'Ad Reinhardt – de son choix de choisir – a paradoxalement été mise en valeur par cette crise. « La peinture a été l'art le plus libre et le plus pur de notre siècle, et nos affirmations esthétiques les plus pures ont eu lieu dans la peinture moderne, déclare-t-il. Je suppose alors qu'il m'appartient de clarifier la position esthétique la plus extrême » (AR 164). La « raison » de l'art ne peut être pour lui qu'une raison *historique* ; la rationalité de l'art n'est pas concevable en dehors du déploiement historial de ses pratiques. De ce point de vue, Hegel reste exemplaire en ce que l'encyclopédie et la phénoménologie se confrontent dans sa pensée, c'est-à-dire qu'elle croise une démarche structuraliste et une démarche historique et génétique. On connaît bien les dérives qui menacent la première lorsqu'elle se détache de la seconde⁴⁶. Mais la raison de l'art, Ad Reinhardt le voit clairement, inverse dialectiquement le rapport de connaissance. Connaître pour « oublier », ce n'est pas du tout ignorer l'histoire. Il y a là plutôt une dialectique hégélienne travaillée par une *Aufhebung*, une relève selon la traduction de Derrida : l'annulation qui

conserve ce qui est nié dans la négation même⁴⁷. « Si l'on rejette quelque chose, affirme Ad Reinhardt, ce n'est pas un retour à ce rien avec quoi on a commencé dans un premier temps. On est sur un autre niveau » (*inéd.* 1961). Mais s'il y a chez Reinhardt un hégélianisme, il est déverrouillé et anarchisant : un hégélianisme qui a mis des bémols sur la nature du système et sur la signification de la fin de l'histoire, tout en restant fidèle à sa source – Hegel – sur deux points fondamentaux, à savoir la *place prépondérante accordée à l'histoire* dans toute distribution du sens dans l'art et la nécessité de concevoir *l'histoire comme un tout*. « Il n'y a qu'un seul Esprit⁴⁸, écrit Hegel, le développement de l'Esprit est une unique progression, il n'y a qu'un seul principe, une seule idée, un seul caractère qui se manifeste sous les formes les plus diverses⁴⁹. » En effet, philosophiquement parlant, *la totalité est l'unité du multiple*. « Il n'y a qu'une histoire de l'art, écrit donc à son tour Ad Reinhardt, une évolution de l'art, un progrès de l'art. / [...] Il n'y a qu'une moralité de l'art, qu'une immoralité de l'art, un ennemi de l'art, une indignité de l'art » (OP 70-72). « "Il n'y a pas deux arts, il n'y en a qu'un" » (TR 204). « Il n'y a qu'un art, qu'un art-en-tant-qu'art » (OP 70).

LE « NON » ANARCHISTE ET CRÉATEUR

Dans la première partie du livre, il a été fait part d'un trouble dans les interprétations qu'on fait d'Ad Reinhardt : alors qu'il affirme clairement et radicalement que son art n'a rien à voir avec la religion ou le mysticisme, il est systématiquement, ouvertement ou allusivement, inscrit par les commentateurs peu scrupuleux dans une telle perspective. La raison en semble évidente :

Ad Reinhardt défend la position selon laquelle la « seule et unique voie pour dire ce qu'est l'art abstrait ou l'art-en-tant-qu'art est de dire ce qu'il n'est pas » ("AA" 53). Or, ce type de définition négative, attesté par une longue tradition, a été utilisé pour cerner l'absolu, pour parler de ce dont on ne peut parler. Puisque l'art apparaît chez Ad Reinhardt comme ce qui ne peut recevoir positivement aucun attribut, on glisse vers l'idée d'un absolu dont le modèle ne peut être que religieux. Le spectre de la théologie négative pèse lourd. Pourtant les enjeux de la démarche de Plotin, à l'origine de cette tradition, sont aujourd'hui bien connus. « Plusieurs passages, principalement de la V^e et VI^e *Ennéades*, écrit Alessandro Lingutti, décrivent [...] l'Un comme n'ayant ni limites, ni figure, ni parties, ne relevant ni d'un lieu ni d'aucun lieu, n'étant ni en mouvement ni en repos, étant hors du temps, sans qualité, sans aucune forme d'être, n'étant ni "quelque chose" ni "un" non plus, ineffable, inconnaissable, etc. ; à travers cette "théologie négative" systématique, Plotin lui refuse en somme tous les attributs qui sont déniés à l'un dès la première hypothèse du *Parménide*, le dialogue platonicien qui, dans le platonisme tardif, dépoussède le *Timée* de sa prééminence⁵⁰. »

Dans la démarche négative de Plotin, il y a donc eu un affrontement des visions du monde et la volonté d'incliner le cours de l'histoire à travers une interprétation de Platon qui, lui, faisait déjà l'histoire. Il en est de même chez Ad Reinhardt : tout en faisant référence à des traditions philosophiques qui élaboraient un langage pour dire l'indicible, il opère une volte-face insoupçonnée, et pourtant logique : *la raison de l'art indique à l'artiste ce qui n'est plus à faire*. Pour pouvoir interpréter correctement sa démarche, il ne suffit donc plus de lire Hegel en

parallèle, car la récapitulation à laquelle il procède vise à cerner ce que l'art a été et ce qu'il est ; une grille de lecture hégélienne ne correspond donc qu'à un moment du modèle construit par Ad Reinhardt, l'autre moment étant l'inversion du rapport au passé et à la tradition de l'art, inversion qu'opère tout artiste moderne : de l'imitation et de la répétition, il bascule à la révolte et contestation du passé. Or, diverses figures de cette inversion, tels le potentiel créateur de la *destruction*, le motif de la *révolution permanente* dans l'art, la *révolte* et le « non », pour n'indiquer que quelques pistes, permettent de repérer la présence latente dans les écrits d'Ad Reinhardt d'une autre tradition à la fois intellectuelle et politique, philosophique et artistique, que l'on pourrait désigner généralement comme pensée anarchiste. Mais il ne s'agit pas, cela va sans dire, de considérer ses peintures noires comme un drapeau anarchiste, puisqu'il refuse toutes les significations symboliques dont on voulait ou voudrait les charger. *Le « non » paradigmatique doit opérer à l'intérieur de la tradition artistique* : « Le blanc est "antiseptique et non artistique, approprié et plaisant pour les meubles de cuisine, jamais un moyen pour exprimer la vérité et la beauté" » (TR 206), écrit-il avec jubilation. L'allusion à la *Composition suprématisiste. Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch, peinte en 1918, n'est pas difficile à comprendre.

Reprenons les choses dans l'ordre chronologique. Ad Reinhardt note dans son *curriculum vitae* qu'en 1932 il fait une série d'études d'après Michel-Ange pour les cours de « Raymond Weaver qui suggère [de suivre] les cours de Mayer Shapiro qui [, lui,] suggère de se joindre aux groupes radicaux du campus » (CR 5⁵¹). Les études sous la direction de Stuart Davis⁵² aidant, on voit l'empreinte de ces engagements radicaux

dans un des plus anciens textes d'Ad Reinhardt, datant de 1943. Dans « L'abstraction contre l'illustration », il conçoit en effet la peinture comme une « arme sociale » (VS 49), mais en dehors d'un réalisme illustratif. Il évoque l'hypothèse utopique de la peinture abstraite comme activité démocratique et populaire : « peinture abstraite [...] impliquant de plus en plus de monde, dans une activité de plus en plus démocratique et créative » (VS 49). Mais, visiblement, les références contenues dans ce texte – l'une, implicite, au communisme, l'autre, explicite, à Marx – se trouvent, délibérément ou non, submergées par la pensée anarchiste ; les circonstances historiques de ce changement sont, d'une part, la crise staliniste du communisme soviétique⁵³ et, d'autre part, l'élimination de CPUSA (le PC des États-Unis) de la vie politique américaine, suivie de la chasse aux sorcières de l'ère du maccarthysme. Cette position politique semble travailler déjà la pensée de l'art d'Ad Reinhardt. Il est clair pour lui que l'attitude créatrice se forge avant tout dans le désaccord, le refus, le

rejet ; elle repose sur la capacité à dire « non ». La révolte est la première qualité de l'artiste moderne. Selon les penseurs anarchistes, c'est l'humanité même de l'homme qui se forge dans l'expérience de la révolte, ce qu'exprime selon Michel Bakounine le mythe d'Adam et Ève, ces « bêtes intelligentes et féroces, douées à un degré infiniment plus grand que les animaux de toutes les autres espèces, de deux facultés précieuses : la faculté de penser et la faculté, le besoin de se révolter⁵⁴ ». L'art est donc cette expérience admise – ou tolérée – dans nos sociétés où l'individu s'affirme à travers la révolte, qui en est la raison d'être.

Une opération analogue à celle de la première partie du livre s'impose donc, à savoir la confrontation de diverses affirmations et propos d'Ad Reinhardt non plus avec Hegel, mais avec les auteurs que l'on identifie par leur appartenance à la tradition anarchiste, et ce afin d'en tirer les conséquences pour l'interprétation de sa démarche. La similarité qu'une telle comparaison va révéler me permet de découvrir dans les

HOW TO MAKE A SOCIAL PROTEST PAINTING

A social-protest-painting is a political cartoon without labels, and so is more related to visual-education-poster-problems really, than to abstract-color-painting-meaning.



The human figure in art became silent in the last century. Cezanne found an apple quieter than a face and painted fake flowers because real ones talked too much. (Kandinsky discovered a circle was quieter than an apple.) When Picasso and the cubists had finished with them, wine-glasses did not whisper even. Abstractionists looked through the wine-glass-object (non-objective) (while surrealists made signs with it). Now, ask some, is it time for all good men (and artists) to shout?



➔ A. Ajay argues against the inequitable distribution of society's goods.

écrits d'Ad Reinhardt certaines structures intellectuelles, objet de mes analyses.

« La prochaine révolution en art sera la même, vieille, unique révolution » (NR 59).

AD REINHARDT

« La Révolution est en permanence... À proprement [parler], il n'y a qu'une seule et même et perpétuelle révolution⁵⁵. »

PIERRE-JOSEPH PROUDHON

*

« L'art-en-tant-qu'art a toujours troublé et troublera toujours les philosophes, les prêtres, les hommes politiques, les professeurs, les patriotes, les provinciaux, les propriétaires, les orgueilleux possesseurs, les primitifs, les poètes, les psychiatres, les petits bourgeois, les pensionnaires, les patrons, les ploutocrates, les pauvres, les proxénètes, ceux qui s'adaptent, qui sniffent et qui cherchent du plaisir » (NR 59-60).

AD REINHARDT

« Les artistes [...] sont devenus les auxiliaires naturels du sacerdoce et du despotisme contre la liberté des peuples. Ministres de corruption, professeurs de volupté, agents de prostitution, ce sont eux qui ont appris aux masses à supporter leur indignité et leur indigence par la contemplation de leurs merveilles⁵⁶. »

PIERRE-JOSEPH PROUDHON

*

« L'art-en-tant-qu'art est une création qui révolutionne la création et s'apprécie elle-même par ses destructions » (NR 63).

« "La destruction est suivie par la construction" – Mondrian / "La construction est suivie par la destruction" – Reinhardt » ([AA] 77).

AD REINHARDT

« De la destruction du vieux monde surgira un ordre nouveau [...]. Ayons donc confiance dans l'Esprit éternel qui ne détruit et n'anéantit que parce qu'il est la source insondable et éternellement créatrice de toute vie. La volupté de détruire est en même temps une volupté créatrice⁵⁷ ! »

MICHEL BAKOUNINE

*

« "An artist is either a plagiarist or a revolutionist" – Gauguin⁵⁸. »

AD REINHARDT

« Mais quoi ! En art, il n'y a que révolutionnaires ou plagiaires : et puis, l'œuvre du révolutionnaire ne devient-elle pas officielle quand l'État s'en empare⁵⁹ ? »

PAUL GAUGUIN

*

« Quelqu'un qui parle d'émotions en peinture comme opposées à l'intellect, entraîne beaucoup de drôles d'idées ; quelqu'un qui parle de peinture humaniste ou de peinture figurative ou de peinture d'images d'un certain type s'implique dans beaucoup d'idées. Tout cela, par conséquent, m'a forcé d'être en position opposée⁶⁰. »

AD REINHARDT

« La révolte naît du spectacle de la déraison, devant une condition injuste et incompréhensible⁶¹. »

« Pour être, l'homme doit se révolter, mais sa révolte doit respecter la limite qu'elle découvre en elle-même et où les hommes, en se rejoignant, commencent d'être. La pensée révoltée ne peut donc se passer de mémoire : elle est une tension perpétuelle⁶². »

ALBERT CAMUS

*

« L'art confondu avec la vie, la nature, la société, la politique ou la religion est moche. L'art en tant qu'une chose à utiliser pour une autre fin est moche » (AR 164).

« Le bel art n'est pas "un moyen de gagner sa vie" ou "une façon de vivre une vie". L'art qui est une affaire de vie ou de mort ne peut être ni libre ni beau. L'artiste qui consacre sa vie à son art charge son art de sa vie et sa vie de son art. "L'Art c'est l'Art, et la Vie c'est la Vie" » (TR 204).

AD REINHARDT

« Le poète lutte contre toute oppression : celle de l'homme par l'homme d'abord et l'oppression de sa pensée par les dogmes religieux, philosophiques ou sociaux. Il combat pour que l'homme atteigne une connaissance à jamais perfectible de lui-même et de l'univers. Il ne s'en suit pas qu'il désire mettre la poésie au service d'une action politique, même révolutionnaire. Mais sa qualité de poète en fait un révolutionnaire qui doit combattre sur tous les terrains : celui de la poésie par les moyens propres à celle-ci et sur le terrain de l'action sociale sans jamais confondre les deux champs d'action sous peine de rétablir la confusion qu'il s'agit de dissiper et, par suite, de cesser d'être poète, c'est-à-dire révolutionnaire⁶³. »

BENJAMIN PÉRET

*

« "L'Art c'est l'Art, et la Vie c'est la Vie." [...] "Moins l'artiste s'impose lui-même dans sa peinture, plus purs et plus clairs sont ses objectifs" » (TR 204).

« Chaque révolution dans l'art retourne l'art de l'art-comme-quelque-chose-d'autre à l'art-comme-seulement-lui-même » (NR 59).

« Les artistes naissent des artistes, les formes artistiques viennent des formes artistiques, la peinture vient de la peinture. Aujourd'hui, la seule voie pour l'art véritable ou l'art abstrait, c'est de peindre et repeindre inlassablement la même forme. L'intensité et la perfection ne viennent qu'avec une préparation routinière, une répétition, une attention fort longues et solitaires » ("AA" 56).

« Il n'y a qu'une répétition, qu'une destruction, qu'une construction, qu'une dissolution, qu'une évanescence » (OP 71).

AD REINHARDT

« La seule école d'art, c'est l'art et non la vie⁶⁴. »

« Révéler l'art et cacher l'artiste, tel est le but de l'art⁶⁵. »

« Les seuls artistes à qui j'ai trouvé un charme personnel étaient de mauvais artistes. Les vrais artistes ne respirent que dans leur œuvre ; leur personne est dès lors d'une parfaite insignifiance⁶⁶. »

« L'art n'exprime jamais que lui-même⁶⁷. »

« L'art est toujours plus abstrait que nous n'imaginons. La forme et la couleur nous parlent de forme et de couleur, et tout s'arrête là⁶⁸. »

« L'art trouve en lui-même et non hors de lui sa propre perfection⁶⁹. »

« L'amour vit de répétition et c'est en se répétant que, d'instinct, il se convertit en art⁷⁰. »

« Tout art est complètement inutile⁷¹. »

OSCAR WILDE⁷²

Parler négativement n'est donc pas l'apanage des seuls adeptes de la théologie négative. C'est aussi le langage des anarchistes et des artistes. C'est ce mode de parler et d'être qui permet à Ad Reinhardt de poser les principes de la responsabilité esthétique : de la pureté de l'art, de ses révoltes et ses destructions. La position éthique exige que soit évitée la confusion de l'art avec toute autre sphère d'intérêt (au sens kantien comme domaine d'application légitime de principes), en particulier avec les idées économiques et religieuses, mystiques ou théologiques, afin que soit évitée toute instrumentalisation de l'art. Explicitement, Ad Reinhardt cherche à libérer le noir de ses tableaux de tout sens symbolique, en le considérant « non comme une couleur, mais comme une non-couleur et comme l'absence de la couleur » (SC 86). « En tant qu'artiste, écrit-il, j'ai voulu éliminer les idées religieuses au sujet du noir. [...] C'est la négativité du noir et de l'obscurité en peinture qui m'intéresse en particulier » (SC 87). Or, c'est le point faible de tous les commentaires au sujet de la peinture d'Ad Reinhardt : ne serait-ce qu'allusivement, on y voit quelque chose de spirituel, le mysticisme d'un « moine noir⁷³ », dit-on, un absolu qui résonne toujours au loin avec le religieux, tandis que c'est précisément le passage par l'inspiration anarchiste qui permet de mettre au clair ce point particulier. On n'a pas voulu le voir.

L'HISTORICITÉ ET L'HISTOIRE DE L'ART : L'ART
COMME « SUBSTANCE ARDENTE »

Si l'art a quelque chose d'absolu, c'est dans un sens non religieux, car dans la sphère de la culture, il est quelque chose d'insaisissable, qui ne supporte aucun attribut ni prédicat pouvant en fixer la réalité dans un : « l'art c'est ceci » ou « l'art c'est cela ». Une telle désignation n'est possible que par rapport à son passé, et de manière circonscrite par rapport à un contexte historique déterminé : à telle époque, dans telles circonstances et pour tel artiste, l'art a été un « ceci » ; mais d'un tel constat, il ne peut résulter logiquement que la conclusion reinhardtienne, à savoir que désormais l'art ne le sera plus jamais, car ce qu'il est ne peut être cerné que dans un réseau de négations. Mais puisque les œuvres importantes entraînent en retour la réévaluation du passé de l'art, Ad Reinhardt adresse cet avertissement également aux historiens de l'art dont l'objet d'étude n'a pas la permanence et l'objectivité d'objets matériels : « le premier mot de l'historien de l'art est contre les historiens de l'art » (AH 227). L'art est un objet qui « explose » entre les mains de l'historien, il est une « substance ardente » ; on pourrait dire qu'il est « une patate chaude », sinon que le jeu social ne consiste pas à le « refiler » à quelqu'un d'autre, mais à le « refroidir », à priver l'art de sa force subversive et critique, notamment en le récupérant à d'autres fins que la sienne propre. « L'art comme quelque chose de bon ou comme quelque chose de sûr est moche », affirme Ad Reinhardt dans la conférence de Londres (*inéd.* 1964a). Et c'est précisément cette expérience sociale qui résiste à recevoir des déterminations, qui est rétive à quelque cahier des charges que ce soit, qui refuse toute considération sur son utilité pratique, qui

rejette toute servitude et qui se rebelle contre toute définition, sauf celle de ne pas en avoir, qui est cette forme d'absolu non religieux, logé au sein même de la culture, qui se dessine à travers les écrits d'Ad Reinhardt : « l'art-en-tant-qu'art a toujours troublé et troublera toujours les philosophes, les prêtres, les hommes politiques, les professeurs, les patriotes, les provinciaux, les propriétaires, les orgueilleux possesseurs, les primitifs, les poètes, les psychiatres », etc. (NR 59-60). Et parmi toutes les tentatives de récupération, celle qui révolte et scandalise le plus Ad Reinhardt, c'est le marché qui tâche de faire passer aux yeux de la société l'idée – toujours à la mode – selon laquelle il serait le mobile de toute activité artistique. « Quelqu'un a sarcastiquement désigné la peinture comme le métier de plaire et de vendre », plaisante-t-il (*inéd.* 1964c). Mais l'art n'est pas essentiellement une activité économique. « Peintre comme profession de plaire et de vendre est un commerce moche » (AR 164), écrit Reinhardt. En effet, l'art est pour les sociétés modernes l'expérience d'une non-maîtrise et d'une non-utilité, qui échappe à toute définition et/ou à toute finalité qu'on voudrait lui assigner de manière définitive. Il a donc les caractéristiques de l'absolu dans la mesure où il n'admet durablement aucun prédicat : nous ne pouvons en dire que ce qu'il n'est pas ou ce qu'il ne sera plus. D'où sa portée critique dans la société ; société que Reinhardt dénonce – on l'a vu – comme utilitariste, acheteuse et profiteuse, et qui ne tolère rien qui n'aurait pour elle une utilité pragmatique à court ou moyen terme. « L'art dans l'industrie est aussi moche que l'industrie dans l'art » (AR 165). L'art est donc au sein de la société d'aujourd'hui une expérience sur laquelle cette société n'a aucune prise, au sens où il y a – et il y aura sans doute toujours – des artistes

dont la création viendra contester l'acquis, l'habitude, les normes, les institutions, la tradition, les modèles, les idéaux, les imaginaires, etc., à travers lesquels la société cherche à se rassurer. Mais elle n'a pas véritablement la maîtrise de son présent, et encore moins des directions que l'art pourrait emprunter à l'avenir, même si le marketing tente de se substituer au devenir historique. Cette situation, radicalisée par l'art moderne, est non seulement déstabilisante, mais encore de moins en moins acceptable pour les sociétés d'aujourd'hui qui ont l'orgueil de défier le temps en



EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT THINGS AGAIN",
PM, AUGUST 25, 1946

pensant que la science, aidée par les *mass media* et les jeux vidéo, permettra d'éterniser le présent (l'idée de « temps réel » numérique), et que le tout-juridique les protégera contre toute sorte d'imprévu. Aussi, depuis la fin du XIX^e siècle, les sociétés modernes ont construit pour l'art tout un système institutionnel, marché compris, pour remédier à ce que l'art a d'imprévisible, d'indomptable et d'indocile, et ce pour en canaliser et en contrôler les flux et les reflux. Et pourtant – tout le travail d'Ad Reinhardt va dans ce sens – ce caractère insoumis de l'art ne relève pas de l'irrationnel, comme le veut la représentation sociale dominante de l'art (une pulsion inconsciente, une frivolité capricieuse, une personnalité scandaleuse, etc.). L'art moderne a sa raison, et par conséquent son éthique, et donc quelque chose d'absolu sans quoi il n'y a pas d'éthique. « La "raison" dans l'art montre ce que l'art n'est pas » (TR 204).

La subversion de l'art réside dans sa radicale autonomie – qu'il ne faut pas confondre avec l'autonomie des œuvres d'art – qui, selon Ad Reinhardt, fonde la responsabilité esthétique en tant que référence absolue (comme une loi morale chez Kant), autonomie qui se construit dans une pensée de la négativité. La valeur et l'éthique de l'art sont liées au travail de la négativité effectué à même son tissu historique. Non sans raisons, Lucy R. Lippard et John Chandler ont souligné en 1968, au lendemain de la mort de Reinhardt, l'influence de Bakounine sur la pensée de l'avant-garde : « Les artistes Dada ont adopté le slogan anarchiste de Bakounine : "La Destruction est Création" ; même Mondrian a déclaré plus tard que l'élément destructeur avait été négligé dans l'art⁷⁴. » La formule de Michel Bakounine est sur ce point très éclairante ; elle est même fondatrice.

Sa lecture inédite de Hegel et sa description de la réalité au moyen de la catégorie de la négation, d'origine hégélienne, constituent une audace philosophique qui repose sur l'idée selon laquelle le négatif porte en lui l'élément positif :

« Les réactionnaires purs et conséquents [...] ne voyant pas dans le négatif le côté affirmatif de sa nature, ils ne peuvent y croire, et ils en déduisent fort correctement que le positif ne peut se maintenir que par l'écrasement total du négatif. En même temps, ils ne se rendent pas compte [du fait] que le positif n'est ce positif défendu par eux que dans la mesure où le négatif s'oppose encore à lui ; ils ne saisissent pas que, par suite, si le positif remportait une victoire totale sur le négatif, il serait désormais en dehors de l'opposition, il ne serait plus alors le positif, mais bien plutôt l'achèvement du négatif : il faut leur pardonner leur incompréhension, car *l'aveuglement est le caractère essentiel de tout positif, tandis que le discernement est le propre du seul négatif*⁷⁵. »

Philosophiquement dense et prometteur, cet essai bouleverse bon nombre d'idées reçues, et son auteur en est conscient. Il poursuit l'œuvre de Hegel en s'attaquant à la façon « positive » et « positiviste », non dialectique, de concevoir la réalité. La destruction porte en elle un caractère positif ; en tant qu'élément de la pensée, elle est une stratégie créatrice, y compris lorsque les acteurs de l'histoire n'en sont pas conscients. Par leur attachement excessif au seul élément positif, « les positivistes conséquents [...] réveillent le négatif de ce repos de bon bourgeois auquel il n'est pas destiné et ils le ramènent à sa grande vocation : détruire tout ce qui a une existence positive⁷⁶ ». Même Hegel, qui a compris la place centrale de l'élément négatif dans le mouvement de la pensée et dans la dialectique de l'histoire, se heurte à sa limite selon Bakounine :

« La contradiction et son développement immanent forment les nœuds principaux de tout le système hégélien, et comme cette catégorie est la catégorie principale, la caractéristique essentielle de notre époque, Hegel est sans contredit le plus grand philosophe de notre temps, le plus haut sommet de notre culture moderne *envisagée du seul point de vue théorique*. Et précisément, parce qu'il est ce sommet, parce qu'il a compris cette catégorie et par la suite l'a analysée, précisément, il est à l'origine d'une nécessaire auto-décomposition de la culture moderne. [...] La contradiction est l'essence la plus intime [...] de la théorie en général⁷⁷. »

Comme les artistes par rapport à leurs « maîtres », les disciples de Hegel – Ludwig Feuerbach, Søren Kierkegaard, Karl Marx, Max Stirner ou Michel Bakounine – se sont tout particulièrement attachés à détruire sa pensée, à lui apporter la contradiction, à en nier les conclusions ; une époque a changé. En même temps, ils développaient tous de nouvelles conceptions qui s'étaient nourries d'elle. Pour Bakounine notamment, et pour sa conception de la contradiction et de la destruction créatrice, aller au-delà de Hegel signifie :

(1) dépasser le caractère exclusivement théorique de sa compréhension de la négativité, c'est-à-dire nier la *théorie* de la négativité pour passer à sa *pratique*, tout en préservant l'essentiel de sa théorie ;

(2) préserver l'idée de progrès en refusant toute forme définitive de la pensée et, partant, une fin de la philosophie, et par extension en refusant toute forme de *fin*-itive de l'art ;

(3) refuser – paradoxalement – l'idée de la table rase du passé pour poser à sa place les principes d'une pensée dialectique en acte qui reçoit et intègre le passé dans le présent de manière

sélective et critique, et ce selon le principe de la contradiction, c'est-à-dire non pas en reconduisant les traditions mais en déterminant le présent selon ce que l'on refuse de reconduire.

L'immense mérite de Hegel, sa contribution à la « culture moderne », comme Bakounine le dit à juste titre, est d'avoir récapitulé le mouvement de la pensée au travers de toute l'histoire de l'humanité et d'avoir compris son travail de négativité. La « nécessaire auto-décomposition de la culture moderne » après Hegel consiste selon Bakounine à sortir d'une difficulté dans laquelle la pensée hégélienne se trouve coincée : la fin de l'histoire, la fin de la philosophie, la fin de l'art, etc. C'est seulement en dépassant la vision de la « culture moderne envisagée du seul point de vue théorique » que la pensée de Hegel peut redevenir opérationnelle : « auto-décomposition de la culture moderne » selon Bakounine, époque « post-historique » selon Ad Reinhardt. Dans une conférence sur l'art de l'Islam, Reinhardt exprime clairement cette vision dialectique du rapport de l'artiste à l'histoire :

« J'ai mentionné l'importance de l'histoire de l'art pour l'artiste, ainsi que l'importance de la conscience de la nécessité de la conscience que l'artiste doit avoir de toute l'histoire de l'art. Ce serait la seule façon de s'en débarrasser » (*inéd.* 1966b).

Nier et conserver en même temps la théorie de la négativité, l'*Aufhebung* de Hegel, c'est l'intérioriser pour fonder sur elle l'action créatrice, révolutionnaire pour Bakounine, artistique pour Reinhardt. Les propos de l'artiste qui affirme que l'on peut déterminer le sens et l'essence de l'art « en regardant non seulement ce que les peintres font, mais ce qu'ils refusent de faire » (RF 50), peuvent être transposés en des termes révolutionnaires, et *vice versa*. Bakounine

a par exemple cette formule pittoresque : « cette perpétuelle immolation du positif brûlant dans la flamme pure du négatif⁷⁸ ». Mais pour la présente analyse, c'est surtout la transposition du principe révolutionnaire de la négativité en principe de l'action créatrice qui importe. On connaît le motif de la destruction et de la négation dans l'art depuis le Souvarine de *Germinal* d'Émile Zola (1885) et les *Démolisseurs* de Paul Signac (1897-1899) ; en 2000, Éric Watier a tenté *L'Inventaire des destructions*, livre qui réunit les faits de destruction d'œuvres d'art, revendiqués par les artistes qui en ont été auteurs. On sait aussi que bon nombre de choix faits par les artistes en général, mais surtout par les artistes modernes, ne peuvent être compris que par rapport à ce à quoi ils se sont opposés, à ce qu'ils ont rejeté ou refusé de faire, tant leur travail et leurs œuvres sont articulés aux contextes de leur action et aux analyses des productions artistiques passées. L'autonomie de l'art, telle qu'elle est envisagée par Ad Reinhardt, ne doit donc pas être pensée selon le modèle théologique, mais éthique. En effet, Walter Benjamin remarque en 1939 que, dans le contexte de la crise de civilisation, l'art pour l'art est devenu « une théologie de l'art. C'est d'elle, écrit-il, qu'est ultérieurement issue une théologie négative sous forme de l'idée de l'art pur qui refuse non seulement toute fonction sociale, mais encore toute détermination par n'importe quel sujet concret⁷⁹ ». Aussi sensible soit-il à l'engagement éthique de l'art, Walter Benjamin n'a pas pensé que cette négativité esthétique absolue, en apportant la seule réponse possible à la question délicate de la possibilité d'une éthique de l'art, puisse satisfaire une sensibilité analogue à la sienne. Tel est au fond chez Ad Reinhardt l'engagement moral du désengagement de l'art vis-à-vis

de toute réalité autre que l'art, désengagement qui, seul, rend pensable l'idée de l'absolu de l'art comme fondement de la responsabilité esthétique. L'autonomie de l'art s'affirme en effet sur le mode négatif, comme son refus de répondre aux sirènes des utilitaristes de tous genres qui voudraient en faire une pratique économique lucrative, un outil de la « modernisation » des mœurs, le symbole d'une supériorité nationale, un moyen thérapeutique efficace, etc. « C'est comme faire de l'ennui le fait central de l'art, écrit Ad Reinhardt. Si quelqu'un est intéressé, il y a déjà là quelque chose de mauvais. Ils sont tous intéressés pour de mauvaises raisons » (MG 24). Dans ses conférences, il fait souvent allusion à Schopenhauer selon qui l'intérêt dans l'art serait sans intérêt. Mais en réalité, il renoue avec une des définitions de la beauté, celle qui insiste sur le caractère désintéressé du plaisir esthétique, désintéressé au sens double, à la fois par rapport à l'existence de l'objet et à sa connaissance.

Cette autonomie de l'art se donne-t-elle des règles, des règles de l'art ? L'art moderne ne connaît qu'un impératif, mais il est catégorique, c'est-à-dire inconditionnel, contenu déjà dans le droit à innover que les Modernes ont revendiqué contre les Anciens. Cette règle consiste à rejeter, entièrement ou partiellement, de manière instruite et construite, ce que les autres artistes ont fait jusque-là ; c'est ainsi que procède, consciemment ou non, tout artiste moderne. C'est pourquoi « l'art-en-tant-qu'art est toujours un cri de bataille, une polémique, une pancarte de protestation, une occupation, une grève, une désobéissance civile, une résistance passive, une croisade, une *croix ardente*, une protestation non-violente » (NR 59 ; je souligne), autant de figures du « non » : contradiction, combat, rejet, refus, négation, révolte, etc.

L'art moderne, c'est-à-dire l'art-en-tant-qu'art – ou l'art qui a pris conscience de lui-même –, bouleverse et dérange donc fatalement tous ceux qui voudraient le voir « soumis à d'autres valeurs, entièrement différentes » (TR 204) des siennes propres : les philosophes à la recherche de la vérité, les prêtres soucieux de l'amélioration morale de l'homme, les hommes politiques dévoués à la construction et à la symbolisation des liens communautaires, les professeurs dont le but est l'épanouissement et la culture de leurs élèves, les patriotes concernés par la mémoire nationale, les provinciaux concentrés sur leur univers local, les propriétaires intéressés par la génération du gain, les poètes visant l'élargissement de l'imagination, les psychiatres recherchant la stabilisation de l'état de leurs patients, les petits bourgeois sensibles à l'affirmation des valeurs de la famille, et ainsi de suite. Ce trouble vient de l'incapacité grandissante de nos sociétés de philistins à tolérer une expérience qui ne sert à rien de tout cela, ni à rien d'autre non plus, qui ne se laisse donc pas instrumentaliser, et ce « en raison de la Raison propre de l'art qui n'a besoin d'aucune autre raison ni déraison » (NR 60). Cette « Raison » ne peut être déterminée que négativement. C'est pourquoi toute tentative de fixer l'art positivement, en lui assignant une fonction ou une mission sociales, une place ou un statut, d'en faire une profession ou une vocation, revient à en corrompre l'essence. Vouloir définir l'art de manière durable, c'est vouloir le corrompre en lui enlevant sa substance historique... à moins de le définir par l'exigence éthique qui est la sienne.

L'essence de l'art moderne est en effet *éthique*. Cette conclusion oblige à revoir la position d'Ad Reinhardt, désignée ci-dessus comme une conception *essentialiste* de l'art, conception igno-

rée plutôt que rejetée par les artistes dits conceptuels. Elle l'est dans la mesure où l'on entend par essence ce qui permet de discerner l'art d'avec toute autre chose et qui l'empêche de se dissoudre dans un « tout passe » qui, précisément, rend toute exigence éthique intenable. Mais, en même temps, sa position n'est pas essentialiste dans la mesure où la seule chose immuable dans l'art moderne est son exigence éthique. La position éthique de *l'artiste moderne* consiste donc à être un hégélien anarchiste ou un révolutionnaire cultivé, selon que l'on met l'accent sur la chronologie idéale (d'abord connaître l'histoire pour pouvoir dire « non » ensuite à ses différents aspects et réalisations) ou sur les enjeux réels de la démarche (la priorité donnée à la transformation de la réalité que l'étude historique ne fait qu'éclairer et instruire).

L'autonomie de l'art consiste donc non pas à en penser l'être *in abstracto* comme une tautologie séparée de la réalité, mais comme une action éthique, c'est-à-dire comme une intervention de l'artiste dans un contexte spécifique qui lui impose à la fois son destin et son engagement dans la réalité, mais une intervention responsable, guidée par un principe qui, lui, ne change pas au gré des circonstances. *Un tel principe absolu ne peut être pour l'art que son histoire prise dans une perspective dialectique de la totalisation et de la négation*. L'art change perpétuellement, et surtout l'art moderne, immédiatement articulé au mouvement incessant de la temporalité historique, tandis que les principes de l'action artistique, eux, sont à chercher dans diverses figures de la *négation* opérée à partir de l'ensemble des traditions léguées par l'art au cours de son histoire. Ad Reinhardt a par conséquent érigé ce principe en condition transcendantale de l'expérience créatrice de l'art moderne, fina-

lement considérée comme le principe de la « responsabilité esthétique ». Rien d'étonnant à ce déplacement : l'épistémologie est l'éthique de la recherche. L'essence de l'art moderne est absolue, ce qui permet de penser la responsabilité esthétique en relation à l'impératif catégorique de l'art, mais sa *substance* – sa réalité – est l'historicité même de l'histoire, toujours autre, ce qui permet de penser la responsabilité esthétique en relation à des contextes sans cesse changeants de l'histoire. On est donc dans *l'éthique des maximes* exposée ci-dessus.

L'art se loge au cœur du processus historique, en ce qu'il a de plus imprévisible, alors que la disparition de la politique proprement dite au profit de la « gouvernance » dans les sociétés d'aujourd'hui est coextensive à la disparition (du moins apparente) de la réalité dans le processus historique, c'est-à-dire de son historicité. D'où la force subversive de l'art qui défend son autonomie absolue. « L'art contre l'histoire », titre du compte rendu du livre de George Kubler, que Reinhardt publie dans *Art News* en 1966, doit être compris comme l'opposition entre, d'un côté, l'art comme phénomène radicalement historial et, de l'autre, l'histoire comme science avec sa tendance fatale à produire une connaissance universelle, c'est-à-dire valable pour tous les sujets et de tous les temps. « *L'art contre l'histoire* » décrit donc l'opposition – ou du moins une vive tension – entre le devenir artistique et l'histoire de l'art, et pointe ainsi la source de la vraie subversion de l'art : la préservation de ce noyau de la réelle historicité de l'histoire, aussi occulté soit-il, du moins en apparence, par l'époque actuelle. La pertinence et la force de subversion de l'art d'Ad Reinhardt se mesurent aussi bien par la relation critique véhiculée par ses écrits que par ses œuvres dont la réception a été, et reste encore, difficile.

Ces écrits cernent l'essence de l'art dans une approche négative, en précisant ce que l'art n'est pas et ne sera pas, c'est-à-dire en inversant par le rejet l'avoir été de l'art, en « retournant » par la négation son passé effectif. Ainsi bordée, l'essence de l'art reste doublement indicible, d'une part sur le plan discursif parce qu'aucun mot du discours, aucun attribut, ne l'atteint ni ne la charge, d'autre part sur le plan pictural parce que, comme l'écrit Oscar Wilde, cité ci-dessus : « L'art n'exprime jamais que lui-même, [il] est toujours plus abstrait que nous n'imaginons. La forme et la couleur nous parlent de forme et de couleur. » Les formes de l'art sont irréductibles aux mots. C'est une tentative amusante, dit Reinhardt à propos de l'art de l'Islam, que de vouloir « attribuer la signification à l'art essentiellement et complètement sans significations et sans images [*meaningless and imageless*]. Sa façon d'être implique qu'il n'y a en lui aucune iconographie, et il n'y a aucune explication, pas de cadre théorique pour l'étude de l'ornement, pas d'écrits d'artistes, et pas vraiment beaucoup de biographies d'artistes. Il n'y a pas d'études appropriées, et la plupart des historiens, qui sont iconologues ou iconographes, pensent que la compréhension et la signification de cet art apparaîtront avec de nouvelles études. Je mets cela en question » (*inéd.* 1966b), conclut-il.

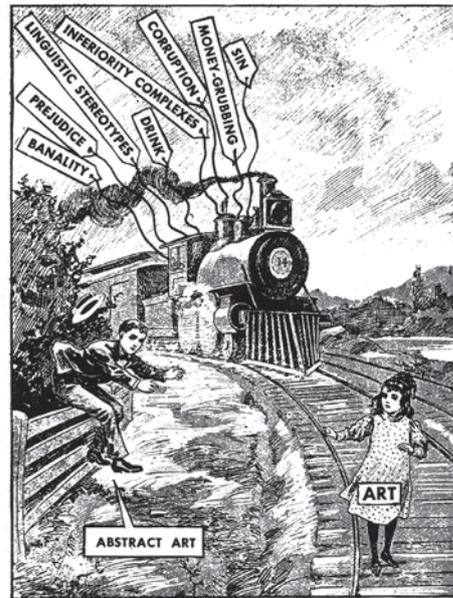
C'est pour cette raison que l'émergence de l'art abstrait reste selon Ad Reinhardt l'événement majeur de l'art moderne, si ce n'est de l'art-en-tant-qu'art en général. Irréductible et innommable, il est un défi sans pareil pour la société. Expérience béante et ardente, la peinture d'Ad Reinhardt l'est sans doute au plus haut degré, car – de son propre aveu – elle est difficile à voir, privée même de lumière, de couleurs et de formes, une sorte d'existence provocante,

rebelle aux mots et résistant même au regard. Ce qu'il dit de l'art de l'Islam s'applique à sa propre peinture :

« Non objective, non figurative, non subjective, impersonnelle ; pas de limites, pas de cadre, pas de bord, pas de motifs, pas de commencement, pas de fin. Seule une partie en est visible si elle est infinie, infinité qui signifie indescriptible, indéfinie [...]. Aucun point où l'œil est autorisé à demeurer ou à se concentrer ou à se fixer, afin de libérer le spectateur pour la contemplation, mais il y a certainement la dissolution ou la destruction des formes et des couleurs » (inéd. 1966b).

On ne s'étonnera donc pas du peu d'expositions et de publications qui lui ont été consacrées, en comparaison notamment à d'autres peintres de sa génération, alors qu'il est un artiste incontournable dans l'histoire récente de l'art, et même celui qui a assuré la transition entre deux époques, deux conceptions et deux façons très différentes de faire de l'art. Conscient de la force critique de sa peinture, force que l'on ressent encore aujourd'hui, Ad Reinhardt a remarqué lui-même que sa peinture ne s'intégrait pas « facilement dans les accrochages de groupe. Elle suscite, observait-il, beaucoup de questions sur les peintures accrochées autour d'elle. [...] Dans certains cas [les tableaux noirs] ont été accrochés au milieu de la pièce sur des panneaux à part » (AI 16). *La subversion de l'art n'est pas dans des vulgarités et des obscénités, dans des blasphèmes ou des scandales spectaculaires, et elle n'est pas non plus dans l'utopie d'une création permanente où l'art changerait librement du tout au tout à chaque instant : réfléchi dans sa propre histoire, l'art est subversif dans son attitude souverainement rebelle à quelque prévisions, définitions ou assignations que ce soit.* De ce point de vue, le rapport que

TIMELESS POLITICAL CARTOON



EXTRAIT DE "HOW TO LOOK OUT", *PM*, JUNE 23, 1946

la critique d'art de son époque a entretenu avec son œuvre est tout à fait significatif : la peinture d'Ad Reinhardt n'entrait pas dans les schémas que les critiques d'art utilisaient pour assigner aux œuvres un sens et une valeur.

« Comment le temps et le vrai art empruntent-ils un chemin singulier ? » (AH 224), se demandait Ad Reinhardt. La réponse qui se dessine à travers ses réflexions serait donc la suivante : *l'art épouse l'historicité de l'histoire et tire de là sa force subversive* ; il devient comme le temps qui emporte tout. Mais avec ce noyau ardent de la temporalité irrésistible de l'histoire, l'artiste joue un jeu inédit qui consiste à lui donner du sens – à le déterminer – en se rapportant à l'autre limite de la temporalité qu'est l'histoire tout entière de l'humanité. C'est l'histoire

tout entière qui stabilise le présent, en devenant le principe régulateur de la dialectique analysée ci-dessus. La culture ne connaît aucun autre phénomène comme celui-ci où tout le passé est constamment convoqué en tant que potentiellement (ré)actualisable, mais sur le mode critique de la négativité sélective. Le présent de l'art, ce dont on ne peut *rien* dire positivement, comme Ad Reinhardt l'a affirmé et réaffirmé, est donc abordé par le biais du *tout*, par l'étude de l'histoire de l'art tout entière de toutes les sociétés humaines de tous les temps ; le présent et le sempiternel se rejoignent. Personne n'en a été plus conscient qu'Ad Reinhardt. Dans l'art, c'est donc l'histoire entière qui pèse sur les choix faits au présent, mais c'est un poids que l'artiste assume de manière critique et dialectique en refusant de simplement reconduire le passé, afin qu'il ne s'abatte pas sur lui sous la forme des traditions ; « la tradition montre à l'artiste ce qui n'est plus à faire » (TR 204). L'artiste moderne construit ainsi lui-même ses propres traditions de l'art. « L'œuvre d'art ne semble pas avoir en elle-même une limite à ce qu'on peut lire en elle » (WC 155), affirme Ad Reinhardt ; pour poser une limite, et ce afin qu'on ne puisse pas tout dire d'elle, il a construit l'idée de la responsabilité esthétique ; autrement dit, il a tiré au clair la condition transcendante de l'art moderne. Elle consiste à border l'historicité invincible de l'art avec une connaissance spécifique – dialectique – de l'ensemble de son histoire ; l'artiste moderne met en équilibre deux extrêmes absolus du temps de l'histoire. Telle est du moins la promesse de l'art moderne qui ne peut se réaliser que si l'artiste en assume la modernité, c'est-à-dire la rationalité ; autrement dit : son éthique.

La récapitulation de l'histoire à laquelle procède Hegel est une « globalisation » de la culture,

globalization étant le terme anglais qui désigne la mondialisation. Certes, la mondialisation suscite de nos jours de nouvelles interrogations au sujet de l'art, mais est-il cependant possible de maintenir face à elle la position *éthique* réaffirmée par Ad Reinhardt ? La position éthique ne consiste pas à constater ou à décrire les faits, mais à comprendre ce qu'il faut en penser et ce qu'il faut en faire pour que penser veuille encore dire quelque chose. Hegel et Reinhardt l'ont compris. Non sans raison donc, j'ai dédié ce livre à mes contemporains. C'est en effet en se dérochant à toutes les formes d'utilitarisme que son art a su préserver une liberté indispensable à la mise en œuvre de sa position critique et éthique, ce qui ne peut pas ne pas nous interpeller aujourd'hui. Mais au-delà de la critique de l'utilitarisme et de la représentation sociale des valeurs et des fins, Ad Reinhardt a montré que le potentiel critique de son art réside dans l'interrogation qu'il adresse en permanence à la connaissance de l'histoire et dans l'affirmation de son autonomie par rapport à toute connaissance que la science pourrait en produire, interrogation et autonomie réitérées dans chacun de ses mouvements. En ce sens, et seulement en celui-ci – mais ce n'est pas le moindre ! –, l'art peut être considéré comme une autre forme de connaissance.

« Il y a le progrès dans la conscience de l'art, mais il n'y a aucune sorte d'accumulation des connaissances, comme dans d'autres domaines. On est donc toujours au début. On ne fait que commencer. Dans l'atelier, on commence toujours, et on tâche toujours de faire quelque chose de fini. Que ce soit dans le temps ou dans le parcours de ta vie ou dans ton processus de travail, le commencement et la fin sont toujours là » (*inéd.* 1964a).

CONCLUSION : L'UNIVERSITÉ VS LE MARCHÉ

*I imagine that the bohemians would
be over except in the universities.*

Ad Reinhardt¹

L'idée avancée par Reinhardt ne manque ni de panache ni d'audace : l'université comme lieu susceptible d'abriter la bohème artistique lorsque son existence est menacée par la société capitaliste. Mais cette image forte est solidement argumentée, l'artiste insistant d'abord sur la tradition de l'enseignement, ensuite sur l'idéal de la recherche et, enfin, sur la liberté que l'université doit préserver par rapport à l'économie et au libre marché.

« J'ai essayé d'opposer la place académique à la place du marché. Je pense qu'à l'avenir je vois principalement l'académie universitaire comme la place propre pour l'artiste, car la place du marché est malsaine [*insane*]. Certes, la façon dont cela a été fait jusque-là dans les académies universitaires est absolument accablante, alors que depuis vingt ou trente ans la place du marché, les groupes liés aux galeries, ont été ici plus vivants. Aujourd'hui, en dehors de New York, presque chaque artiste est lié à une école ou à une école du musée, ce qui est d'ailleurs aussi le cas des artistes de New York. C'est un fait intéressant si l'on tient compte de l'idée de faire de l'argent et de vivre en vendant les peintures. Seule une ou deux douzaines d'artistes le font [réellement] » (MG 24).

Un tel projet d'inscription de l'art dans le contexte universitaire – une réinscription devrait-on dire dans la mesure où Reinhardt se montre très critique par rapport aux anciennes académies universitaires – recouvre des enjeux multiples, non seulement pour l'art et pour la société, mais encore pour l'université. Il y a un paradoxe dans le fait que l'université américaine a laissé une place beaucoup plus large à l'art que ne l'a fait l'université française, et elle l'a fait plus tôt, alors même que dans son fonctionnement, l'université française s'est largement inspirée du modèle allemand, et qu'en Allemagne les arts sont absents des universités. Absence elle-même paradoxale, car l'idée fondatrice de l'université allemande était celle du savoir comme totalité organique, idée couronnée, précisément, par le système philosophique de Georg W. Fr. Hegel, avec la place éminente qu'il a prévue pour l'art comme forme sensible de connaissance. Recteur de l'université de Berlin de 1829 à sa mort survenue en 1831, il n'a sans doute pas eu le temps de mettre ces idées en application. L'attachement d'Ad Reinhardt à l'inscription de l'art dans le programme universitaire peut être interprété comme une confirmation supplémentaire de sa parenté avec Hegel.

Les deux missions traditionnelles de l'université sont indissociablement la recherche et la formation, mais non pas certes la création artistique. Cependant, si l'art est une forme de connaissance (une autre forme de connaissance), il doit pouvoir trouver sa place dans l'espace

étendu entre la recherche et l'enseignement universitaire. Cette forme de connaissance, on vient de le voir, implique à la fois une recherche « fondamentale » et une recherche « appliquée ». Elle est « fondamentale » dans la mesure où elle est *libre de* toutes sortes de finalités qu'on pourrait vouloir lui imposer ; elle repose sur l'étude de l'histoire, qui a toute la capacité d'inspirer ou de susciter des recherches universitaires « classiques » en histoire de l'art. Cela s'est produit plusieurs fois dans l'histoire récente : faut-il rappeler, par exemple, le rôle joué d'une part par les peintres (Vlaminck, Derain, Picasso), d'autre part par le poète Tristan Tzara dans la redécouverte de l'art africain ? Ad Reinhardt est lui-même pionnier dans l'intérêt porté à

bon nombre de phénomènes artistiques passés. « Pourquoi la tradition monumentale, plus que millénaire, de l'art abstrait, écrit-il par exemple, celui de la décoration architecturale de l'Islam, a été la plus négligée des grands styles de l'art du monde ? » (AH 224). Fondamentale, cette recherche est aussi « appliquée » dans la mesure où sa visée n'est pas théorique et cognitive, mais créatrice et expérimentale, deux dimensions sans doute négligées pendant longtemps dans les humanités, l'une parce qu'on croit que manier les concepts est une simple transformation logique, l'autre parce qu'on croit que les sciences humaines, à l'instar de l'histoire, ne peuvent développer d'expérimentations. L'étude de l'histoire est la toile de fond d'une démarche critique



EXTRAIT DE "MUSEUM RACING FORM", *TRANSFORMATION*, 12, 1951, P. 88-89 (CAT. STUTTGART P. 116)

et pratique (« pratique » au sens philosophique du terme : le sujet produit son objet). Grâce à son refus méthodique de toute solution définitive (« la fin de l'art n'est pas la fin »), et surtout son refus de toute prétention à une connaissance scientifique parfaite et conclusive, au nom de laquelle d'ailleurs la politique agit périodiquement depuis la fin du XIX^e siècle, l'art peut devenir une sorte de principe de mobilité de la recherche, étant entendu que sa démarche est rationnellement structurée par l'immense travail du devenir historique.

L'art serait donc comme une mémoire critique de l'histoire, inscrite dans ses productions expérimentales qui sont autant d'hypothèses pour l'avenir. Cette fonction rapprocherait en effet davantage l'art de la recherche universitaire que de l'organisation actuelle du « monde de l'art » avec son marché, ses foires et ses vedettes. L'histoire n'attribue ni les prix ni les primes et n'organise pas les festivals et les salons. Dans l'art considéré comme articulé à l'histoire et à la recherche (à la recherche en histoire), il n'y aurait pas d'autres récompenses que sa propre vertu, sa dignité et sa droiture, c'est-à-dire ses valeurs éthiques. « 44. Si tu dis "oui", tu reçois 44 coups de ma canne. Si tu dis "non", tu reçois 44 coups de ma canne, de même » (AU 151). « L'académie universitaire, Reinhardt se fait précis, doit être une citadelle ou une espèce de forteresse contre le marché » (*inéd.* 1964a). Il attend donc de l'université qu'elle sorte l'art du système de vedettariat des artistes, orchestré par la complicité du marché et des *mass media*, dans lequel l'art s'engouffre sous ses yeux, ce qu'il trouve indécent.

« Je pense du moins que *l'académie universitaire est un lieu d'apprentissage, et c'est comme si vous pensiez qu'un artiste, un prêtre ou un ensei-*

gnant étaient une personne meilleure qu'un businessman. Je présume que tout le monde pense ainsi. *Il y a une espèce de prestige moral qu'a l'artiste, de même qu'un prêtre en un sens.* Je suppose que c'est ainsi parce qu'il n'est pas impliqué dans l'exploitation de quiconque, ni dans les valeurs du monde des affaires. S'il le devient, il devient comme n'importe qui, et alors il devient ridicule. C'est curieux d'avoir un prêtre avec un salaire colossal. Un artiste avec de gros revenus est dans la même position. Il faut désormais calmer le jeu. Lorsqu'un prêtre a un salaire énorme, il est peu respectable. Tous les artistes pauvres en Espagne étaient du côté des Loyalistes et les artistes riches étaient du côté de Franco. J'ai toujours eu ce sentiment que les artistes ne doivent pas vendre leur travail et qu'ils ne doivent pas être des businessmen ou affiliés ou des entrepreneurs à leur propre compte. À long terme, je pense, ils doivent être une partie d'un dispositif des arts-libéraux... » (MG 26-27).

Le texte de cette interview-monologue a été coupé ici par Barbara Rose ; l'endroit est indiqué par les trois points. « Des coupes mineures ont été opérées dans ce texte² », reconnaît-elle. Mais si l'on compare sa rédaction avec le texte publié originellement dans *Artforum* d'octobre 1970, on constate que ses coupes représentent la moitié du texte et qu'elles ne sont peut-être pas aussi mineures qu'elle le dit dans la mesure où Ad Reinhardt prononce là des jugements des plus crus portant sur son époque et sur ses contemporains ; tous les endroits coupés ne sont d'ailleurs pas signalés par les trois points, et à la fin de l'interview, Barbara Rose en intervertit de surcroît les passages pour incliner le sens de la conclusion. Il est donc intéressant de révéler le contenu de ces coupes, et c'est même important pour comprendre l'arrière-fond et les enjeux

de l'opposition qu'il établit entre le marché et l'université. Le texte du « Monologue » original continue comme suit :

« Sur certains points, il est devenu trop dur de défendre l'art, vous le savez. Idéalement parlant, on ne peut plus s'y impliquer. Le travail alimentaire d'enseignement est vraiment toujours pénible. Ce serait bien d'enseigner en dehors du travail alimentaire³. »

La conclusion de ce passage renvoie donc à nouveau à l'idée de l'enseignement universitaire dont la mission est la formation pour la recherche et par la recherche, en dehors de l'utilité immédiate définie et mesurée par les besoins actuels du marché, l'université étant le lieu de production et de transmission des connaissances. La critique virulente de l'amalgame du marché et de l'art continue dans un autre passage supprimé par Barbara Rose où la censure est évidente, même si l'on peut en comprendre les raisons : Andy Warhol, Clement Greenberg, Harold Rosenberg, Clyfford Still, Robert Motherwell ou Adolphe Gottlieb, visés nommément par ces critiques, sont encore tous en vie. Mais si l'on enlève les critiques les plus véhémentes, le passage – cité par Barbara Rose – où Ad Reinhardt souligne ses amitiés fortes avec les peintres expressionnistes perd une bonne part de sa signification :

« Même si j'étais sur le plan social extrêmement copain avec des gens comme Clyfford Still et Rothko et Motherwell et d'autres, je pense que j'ai été un peu mal à l'aise avec cette mixture de l'abstraction et de l'expressionnisme » (MG 27).

Toutefois, l'attitude sans compromis d'Ad Reinhardt n'a pas empêché la rédaction d'*Artforum* de publier le « Monologue » trois ans après sa mort. Quels sont donc les mots qui devien-

nent imprononçables et inaudibles entre 1970, date de la publication du « Monologue » dans *Artforum*, et 1975, date de la publication tronquée de ce même texte dans le recueil des textes d'Ad Reinhardt par Barbara Rose ? Une autre coupe intervient après la diatribe, dans le texte publié par Barbara Rose, contre l'indécence du vedettariat incarné par Andy Warhol :

« Il n'y a plus aujourd'hui de choses qui ne passeraient pas. La communauté des artistes est complètement dissolue et les artistes ne se parlent même plus les uns aux autres. Ils sont tous dans le harnais du public, du moins intellectuellement. Le pop art, c'est l'explosion de tout cela. C'est ce qu'ils font réellement. Ils inscrivent toutes ces significations dans les fondations. Pollock a voulu être célèbre et il l'a été. Il a maintes fois poussé la porte du [célèbre restaurant new-yorkais] 21 Club, et De Kooning vit comme Elizabeth Taylor, vous savez. Tout le monde veut savoir avec qui il dort, quelle maison il est en train de construire et tout le reste. Il n'a plus de vie privée. Mais c'était finalement Andy Warhol : il est devenu le plus célèbre. Il est connu de tous. Il incarne tous les désirs chez les artistes de devenir des célébrités, de gagner de l'argent, de bien vivre, et toutes ces idées sur-réalistes. Andy Warhol a rendu tout cela facile. Il court les discothèques... » (MG 27).

Le meilleur de l'attaque est précisément dans le passage censuré :

« Il fait absolument tout et, comme vous le savez, puise [ses sujets] tous les jours dans les colonnes de mode et de commérage.

C'est devenu plus libre à présent. Il y avait une sorte d'oppression de l'abstraction expressionniste. Avec Greenberg et Rosenberg, c'était en effet une oppression, je pense. Du moins, je n'ai pas apprécié la façon dont c'est devenu

un vrai racket⁴ tout au long des années 1940 et 1950. À la fin, quelqu'un comme Greenberg devient critique, agent et négociant. À l'époque, comme vous le savez, il y avait aussi d'autres négociants autour qui lançaient des styles. Beaucoup d'artistes pop et op art ont ainsi été lancés par les négociants. Pourquoi pas, après tout, c'est une façon comme une autre. Mais de toutes les façons, c'était un brouillage complet, et – comme confirmation – le mot "corruption" n'apparaissait plus. Il me semble qu'il y a quelques années Clyfford Still a pu appeler Robert Motherwell "vieille pute", ou quelqu'un a pu appeler comme ça quelqu'un d'autre. J'ai pu [à mon tour] appeler Clyfford Still "une vieille pute" mais désormais, vous savez, on ne peut plus le faire. Il n'y a plus un artiste qui pourrait appeler un autre artiste "vieille pute". Les temps sont ainsi aujourd'hui.

Je ne sais quels sont les récits des autres au sujet des années 1940 et 1950, mais tout ce succès a commencé à cette époque. Certains de mes étudiants, en tout cas, pointent le fait que, les affaires à Paris étant mortes, New York devient le centre du monde de l'art. Vous savez, même si cela était vrai, la façon dont cela s'est fait, la façon dont tout le monde voulait le dire et le répéter, c'était choquant. C'est peut-être vrai, mais il y avait là un certain chauvinisme national, un genre de philistinisme de tous ceux qui veulent que l'artiste soit comme tous les autres⁵. Comme Gottlieb qui prétend qu'il est seulement un bon businessman. Les artistes doivent être reconnus par les businessmen, les agents de change, comme n'importe qui d'autre. Tout le monde pense que c'est fantastique. C'est très choquant.

En fait, je pense que tout ce succès a été un accident. On n'a jamais vu ce genre de succès jusqu'à ce que d'une part les expressionnistes

abstrait y aient été confrontés, et d'autre part lorsque les gens du pop et op l'ont repris. Mais aujourd'hui il doit y avoir toute une partie infinie de ce qui doit être appelé le monde des beaux-arts qui n'est en rien différent du monde du commerce du point de vue de son processus, et ainsi de suite. Ce que je dis doit donc sonner très démodé lorsque je veux poser la limite absolue, ou lorsque je veux que la peinture ne soit pas confondue avec aucun autre art, et qu'elle n'ait pas une troisième dimension, et rien de tout cela⁶. »

Ces propos sonnent en effet « très démodé », mais ils donnent à penser. On peut ne pas partager le commentaire acerbe d'Ad Reinhardt au sujet d'Andy Warhol et du pop art, mais ses positions critiques à l'égard du monde de l'art et de son marché restent vivantes, y compris au sein de la plus jeune génération d'artistes d'aujourd'hui⁷.

La suite du « Monologue » est reproduite dans le recueil édité par Barbara Rose :

« Je ne veux pas que le processus des beaux-arts, qui est pour moi un processus libre, dans lequel vous n'avez pas de travail alimentaire à accomplir, soit confondu avec quoi que ce soit d'autre » (MG 27-28).

Dans le passage censuré, Ad Reinhardt indique lucidement la limite de sa propre conception de l'art, ou plutôt la ligne de sa confrontation avec le contexte historique et idéologique de son inscription. Dès lors, en effet, que tout a été pénétré par la logique de l'économie capitaliste, dès lors que cet état de choses est admis comme un état « normal », voire « naturel », il n'est plus possible de cerner l'essence de l'art – ou de tout autre phénomène de la culture –, car tout est désormais devenu marchandise. L'enjeu de l'inscription de l'art dans la culture universi-

taire de l'enseignement et de la recherche serait donc, selon Ad Reinhardt, la possibilité même de préserver son essence. On pourrait dire même que si l'université était capable de jouer ce rôle pour l'art, elle le serait également pour la connaissance en général. En effet, le phénomène de la marchandisation de l'art qui s'amplifie sous les yeux ébahis de Reinhardt confronte les sociétés à la question – jamais débattue – de savoir si c'est l'économie qui fait partie de la culture ou, au contraire, si c'est la culture qui fait partie de l'économie. L'analyse du sociologue Frank Furedi confirme que de ce point de vue les années 1950 et 1960 sont tout à fait cruciales :

« Dès lors que la connaissance et l'art ont perdu leur signification intime, l'affirmation selon laquelle ils doivent être appréciés pour eux-mêmes peut apparaître comme un vœu pieux. [...] Dans tous les cas, ce n'est plus le contenu des idées et de l'art qui ont de la valeur, mais leur utilité. Par conséquent, la façon dont on perçoit la connaissance et l'art n'est pas déterminée par des critères qui leur sont propres, mais par leur utilité à d'autres fins. Dans de telles circonstances, la connaissance et l'art sont considérés comme instrument du progrès économique, de l'ingénierie sociale, de l'institution d'identité communautaire, ou d'une thérapie individuelle. Le triomphe de cette approche instrumentale vient de l'incapacité des sociétés contemporaines à donner du sens aux travaux intellectuels et artistiques⁸. »

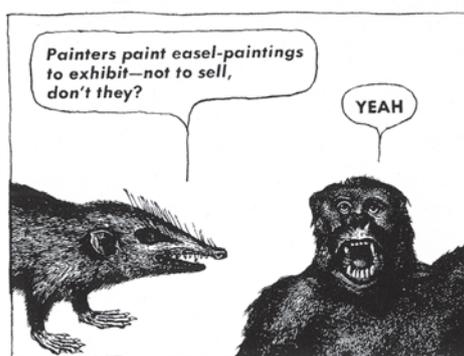
Ad Reinhardt vit à une époque charnière qui voit non seulement disparaître la valeur immanente de l'art et de la connaissance dans la représentation sociale de la culture, mais encore s'accroître, au sein du capitalisme contemporain ; comme l'écrit Pascal Nicolas-Le Strat, « son extraordinaire pouvoir d'instrumentalisa-

tion, de détournement, de renversement ou de récupération. Aucun énoncé, aucun langage, aucune théorie n'est assuré de tenir ; aucun ne dispose en soi des qualités ou des dispositions qui le préserveraient, assieraient fermement son positionnement. Le capitalisme contemporain est en capacité de re-signifier fondamentalement n'importe quelle parole ou action, surtout si elle opère isolément. La valorisation capitaliste s'est déplacée sur le terrain même de la créativité linguistique, conceptuelle ou sensible et c'est bien de l'intérieur de la pensée, du langage ou de l'art, que cette emprise s'exerce désormais⁹. »

Dans un tel contexte, conclut l'auteur,

« un art ou une sociologie ne saurait se revendiquer exclusivement de lui-même pour faire valoir sa fonction critique et faire entendre une voix discordante. [...] Cette prétention a pris fin avec le déclin des avant-gardes et de l'idéal critique qui semblait leur être irréductiblement/substantiellement associé¹⁰. »

La position critique d'Ad Reinhardt semble « tenir » dans la durée – et tenir depuis un demi-siècle – comme si, précisément, elle était la dernière « irréductiblement » liée aux enjeux de l'avant-garde. Son ampleur, son inscription dans l'histoire, sa rigueur, sa vision globale et humaniste, son engagement politique, etc., tout cela plaide en faveur d'une telle hypothèse. Les historiens seraient bien inspirés de prendre en compte ses analyses comme description du contexte dans lequel l'art conceptuel émerge, qui constituent une nouvelle façon de faire de l'art et une nouvelle position face aux institutions artistiques. C'est la lucidité du jugement que Reinhardt portait sur le monde de l'art qui lui a valu le prestige auprès de la jeune génération d'artistes, je l'ai signalé dès le départ, génération qui est entrée sur la scène de l'histoire au moment char-



EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT ART-TALK",
PM, JUNE 9, 1946

nière où l'économie capitaliste tendait à devenir l'essence de toute chose, et non seulement de l'art. À partir de ce moment, il est de plus en plus difficile de discerner l'essence spécifique des divers phénomènes culturels, leurs « constellations » et leurs « langages » propres, dès lors qu'ils se fondent tous dans l'économie. Dans le monde où tout est corruption, il n'est plus possible de parler de corruption. On a vu ce raisonnement dans la réflexion éthique de Kant : un monde fondé sur le principe de corruption (au sens où Ad Reinhardt l'a définie, à savoir comme « un brouillage complet » de l'art avec tout autre chose et avec l'économie en particulier) n'est pas consistant et ne peut par conséquent plus être abordé dans la perspective éthique. La corruption supprime l'éthique.

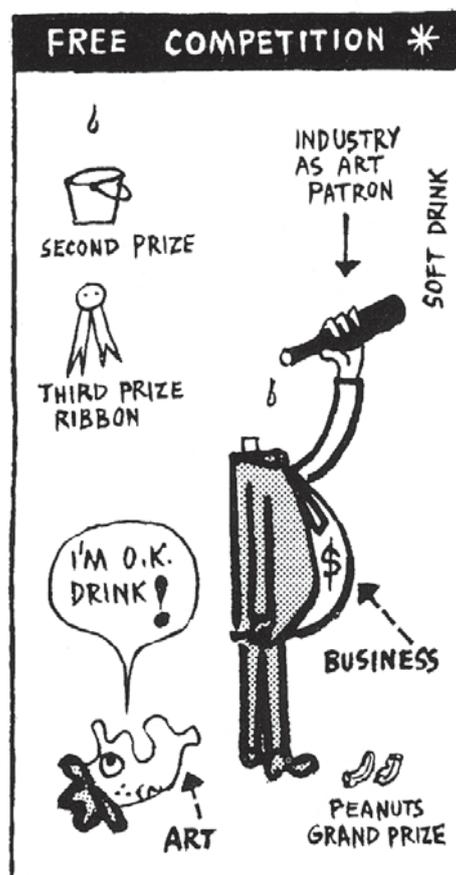
Cette analyse ressemble fort à la conception que Walter Benjamin développe dans ses écrits. Jeune, il trace une vision d'origine théologique où Dieu pose, à travers la Création, des langages « sans nom, sans acoustique, des langages faits de matière¹¹ » ; « il existe [ainsi] un langage de la sculpture, de la peinture, de la poésie¹² », autant

de constellations où chaque chose a sa place et son sens. Benjamin interprète donc la confusion des langues, effet de la chute au sens biblique, comme l'impossibilité de donner aux choses des noms conformes à leurs essences. Dans ses écrits tardifs, « Paris, capitale du XIX^e siècle » ou « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », cette conception reste perceptible en toile de fond, mais la chute et le désespoir théologiques ont laissé place, suite à la lecture de Marx notamment, à la catégorie de l'aliénation. En devenant marchandises, toutes les choses sont délogées de leurs constellations, et il n'est plus possible de retrouver leurs sens propres. C'est l'aliénation qui dévoile désormais l'aura de tout être singulier comme « le faux rayonnement de son essence mercantile¹³ » ; « les étoiles représentent pour Baudelaire l'attrape de la marchandise, écrit Benjamin : c'est l'éternel retour du même en grandes quantités¹⁴ ».

Si, dans cette situation de corruption généralisée de l'art, Ad Reinhardt se tourne vers l'université comme lieu hypothétique où l'artiste pourrait retrouver sa liberté, c'est parce que la connaissance et la recherche, croit-il, doivent pouvoir échapper à la pression économique, du moins dans les humanités. « La relation de la peinture et de l'enseignement est bien plus intéressante que la relation de la peinture et du *business*. Même si le marché a été pendant longtemps un lieu stimulant, il n'a aucune possibilité » pour l'avenir (*inéd.* 1964a). Les enjeux pour l'université d'une telle complicité avec l'art, qu'il appelle de ses vœux, apparaissent clairement. Ad Reinhardt croit en l'université comme bastion de l'humanisme, ou du moins d'une culture qui peut encore espérer donner aux choses les noms qu'elles doivent porter. Il croit en l'université comme lieu d'une recherche

libre, n'ayant d'autres fins que sa « propre fin transcendante » (NR 59). Seule l'université lui paraît être dans les sociétés contemporaines le lieu où l'artiste peut légitimement poser la limite infranchissable entre l'art et le non-art – son *non possumus* – précisément parce que l'art a partie liée avec la recherche et que la recherche universitaire dans les humanités doit rester libre de toute pression économique. À l'époque où il exposait ces idées, l'université pouvait encore jouer ce rôle, et elle l'a souvent joué. Mais depuis une dizaine d'années, la mondialisation et la compétition internationale, dont le classement de Shanghai n'est que l'expression la plus visible, compétition installée dans le monde universitaire sur fond d'enjeux économiques qui ignorent la spécificité aussi bien épistémologique que culturelle des sciences humaines, mettent à mal la liberté universitaire en laquelle beaucoup, comme Ad Reinhardt, pouvaient croire il y a encore quelques décennies. En Europe, le processus de Bologne et la convention de Lisbonne de 1997, traduction locale de ce nouveau contexte universitaire à l'époque du libéralisme financier mondialisé, ont subrepticement ouvert le monde universitaire aux influences et pressions des intérêts privés, de la compétition économique et des évaluations bureaucratiques, et ils n'épargnent pas non plus les écoles des beaux-arts¹⁵. Le discours idéologique de l'« excellence » scientifique, avec ses évaluations bureaucratiques et quantitatives de l'université, et de la professionnalisation de l'université s'est abattu sur l'enseignement supérieur.

« Ce que je dis doit donc sonner très démodé lorsque je veux poser la limite absolue », conclut Ad Reinhardt dans le passage du « Monologue » supprimé par Barbara Rose. Sa réflexion sur l'art et l'université est pourtant très éclairante,



EXTRAIT DE "HOW TO LOOK", *PM*, MAY 12, 1946

non seulement par rapport à la posture artistique qu'il a adoptée, mais encore par rapport au contexte politique de ces années ; il oppose une résistance ferme à la logique du capitalisme qui semble l'emporter dans l'art en balayant le sens et les valeurs instaurés par un processus historique immémorial. « Quelqu'un m'a demandé un jour pourquoi j'ai choisi ces idées, et j'ai toujours répondu que j'y ai été forcé. J'ai ramassé

tous les mauvais termes utilisés dans les années trente » (AI 18), dit-il dans l'interview avec Bruce Glaser. Et dans « La prochaine révolution en art », il écrit : « l'art-en-tant-qu'art est toujours un cri de bataille, une polémique, une pancarte de protestation, une occupation, une grève, une désobéissance civile... », etc. C'est le sens même de la révolution qui a changé ; dans l'art, selon Ad Reinhardt, elle ne peut plus se faire autrement que sur le mode du refus, de la résistance, de la destruction ou de la négation. La révolution n'est plus, comme Marx a pu le penser, une locomotive qui tire le train de l'histoire ; elle est désormais, observe déjà Walter Benjamin, une « action de l'espèce humaine qui voyage dans ce train, exercée sur le frein¹⁶ ».

La démarche d'Ad Reinhardt s'est construite en opposition à son époque. Il reconnaît que c'est son esprit de révolte – son choix du « non » – qui l'y a poussé. « J'ai repris tous les mauvais termes des années trente, réaffirme-t-il. Tous ceux que les artistes disaient être mauvais, je les ai récupérés et j'en ai fait des mots pas mauvais. Comme insignifiance, inutilité, non imagé, ce genre de choses. Les mots comme inhumain, stérile, froid, sont devenus "cool". Chacun voulait être froid, une sorte d'inhumain. Et les autres – académique, dogmatique, absolu – je les ai récupérés et me suis dit : "OK, pourquoi pas académique ?" » (MG 24). Loin d'être inintéressante, cette démarche qui consiste à aller à rebrousse-poil de son époque, à laquelle l'artiste refuse d'adhérer aveuglément, est l'expression même de la fonction critique de son projet de l'art qui reste encore aujourd'hui un modèle et une inspiration, car il a refusé de se plier aux diktats de la langue de son temps, et donc au mouvement qui emporte tout. D'autres se sont chargés d'être les porte-parole de l'époque :

Barbara Rose qui a censuré son interview ou Éric Valentin qui, en 1980, écrit que « la définition étroite et unilatérale de l'esprit par Ad Reinhardt l'a conduit à un dogmatisme en art totalement irrecevable qui se trahit dès l'abord par de nombreuses formules désuètes et bigotes (l'art est *pur, noble, élevé*, etc..., le *péché en art*, etc...)»¹⁷. Il y a assurément des mots imprononçables. Ils changent avec les époques. En interroger le sens peut s'avérer éclairant, à commencer par notre propre époque, aujourd'hui comme toujours. Est-il possible de parler encore de nos jours de l'éthique dans l'art, de la responsabilité esthétique de l'artiste ou de la dignité de l'art ?

« OK, pourquoi pas académique ? » (MG 24), dit Ad Reinhardt de manière provocante, mais il n'a pas pu savoir que les académies d'art allaient très rapidement, à partir des années 1970 – en France, ce processus a commencé par l'introduction de l'enseignement artistique dans les universités –, abandonner leur caractère « académique ». Or, c'est toute la conception reinhardtienne de l'art qui se reflète dans le choix de l'université comme son lieu propre, à la fois la recherche spécifique qui détermine la démarche de l'art et la transmission artistique au sein de la société moderne.

« La conception de l'art comme "beau", "élevé", "noble", "libre" et "idéal" a toujours été académique. [...] Les beaux-arts ne peuvent se définir que comme exclusifs, négatifs, absolus et intemporels. Ils ne sont pas pratiques, utiles, dépendants, appliqués ou asservis à quoi que ce soit d'autre. Les beaux-arts ont leur propre pensée, leur propre histoire et tradition, leur propre raison, leur propre discipline. Ils ont leur propre "intégrité" et ne "s'intègrent" à rien d'autre par quelque entremise que ce soit » (TR 203-204).

SOME CRITICS SOME WORDS FOOL YOU:

art means skillfully hand-painted "pictures" of beautiful women, pretty scenes, cute kids . . .

art means "sweat" pictures, accurate detail, (how long did it take you to do) (all that?) . . .

art means a copy-cat-picture-mirror of what you (think you) see . . .

art means a means of making money, a private-property-personal-hobby-commodity-business, a solipsist bag of potatoes . . .



Our present batch of art-critics are no bridge over that big gap between Artist (capital "A") and the Public.



ART means action, philosophy, a way of looking at, ordering, measuring, controlling the world . . .

ART means "the right method of doing things" (Aquinas), "the root of our whole theoretical life" (Croce), "the reason for living" (Gide) . . .

ART means an activity of the nervous system, an organization of thinking and feeling, a process of abstracting, a "living organism in eternity." . . .

ART means civilization, knowledge, experience, human intelligence, freedom, perfection, virtue, truth, beauty, mastery of life and nature, an international possession and all of humanity's heritage . . .

EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT IT", *PM*, NOVEMBER 17, 1946

L'université, la posture éthique de l'artiste moderne et une conception de la société sont donc indissociablement liées dans ce choix ; d'ailleurs, la question relative à la place de l'art et des savoirs dans la société moderne, ou celle de l'éthique de la recherche, sont toujours d'actualité. Si Ad Reinhardt critique le marché, c'est non seulement pour des raisons éthiques, quoique ses arguments puissent facilement être entendus, mais aussi parce que le marché n'apporte que des solutions fragmentaires : seuls quelques-uns des peintres de son époque ont pu vivre de leur peinture. Le problème de la place de l'art dans la société moderne reste entier, et l'hypothèse posée par Ad Reinhardt d'explorer la possibilité de son inscription dans le champ de la recherche universitaire est celle qui a été tentée en partie en France depuis les années 1970 ; Ad Reinhardt est mort en 1967. En 1964, il a écrit :

« La prochaine révolution verra l'académie universitaire d'art s'émanciper des fantasmes du marché et se constituer comme "centre de prise

de conscience et de conscience morale"¹⁸ ; elle verra se former un Ministère d'art comme principal soutien à l'insoutenable art. L'art en tant que programme ou projet artistiques sera la plante grimpante de la maison socialiste au lieu d'être, comme aujourd'hui, la putain de plante extérieure de l'entreprise privée » (NR 62).

La liberté de l'art est inconciliable avec la pratique des artistes qui répondent à une demande sociale concrète, économique ou idéologique, déterminée en fonction des besoins courants, quelle qu'en soit la nature ; on a vu comment Ad Reinhardt fondait la rationalité de l'art moderne et, partant, son éthique, sur le refus de charger l'art d'une utilité sociale. « L'art ne va pas contre la raison, écrit Michel d'Hermies en commentant Hegel. Mais son rôle pourrait être de constamment nous rappeler à la possibilité d'un autre usage de notre raison où le travail et le jeu, le concept et l'intuition, le devoir et le bonheur perdraient symétriquement leur sens¹⁹ ». C'est cet autre usage de la raison – la raison de l'art,

ses expérimentations et ses hypothèses pour la vie – qui est l'enjeu du maintien de l'autonomie de l'art dans la culture. Chez Ad Reinhardt, cette réflexion aboutit à la mise en valeur de sa fonction critique et subversive, qui reprend les motifs de la pensée anarchiste. « La liberté est indivisible : on ne peut en retrancher une partie sans la tuer tout entière, écrit dans le même sens Michel Bakounine. Cette petite partie que vous retranchez, c'est l'essence même de ma liberté, c'est le tout. Par un mouvement naturel, nécessaire et irrésistible, toute ma liberté se concentre précisément dans la partie, si petite qu'elle soit, que vous en retranchez²⁰. » Les énumérations interminables produites par Ad Reinhardt de toutes ces « autres valeurs, entièrement différentes », auxquelles la société marchande tâche de subordonner l'art (TR 204), prônent en faveur de l'analyse de Bakounine. Pour Ad Reinhardt, en effet, comme pour Theodor W. Adorno, l'art résiste à la pensée réduite à son expression instrumentale, technique et utilitariste ; c'est son moyen de résister à l'idéologie de la société capitaliste et son système institutionnel de l'art, fondé sur le marché. De ses peintures noires, Ad Reinhardt dit clairement qu'elles ne sont destinées ni au « divertissement, ni au commerce de l'art, ni à un public de masse » (BP 83, fragment de 1955), car il oppose une société de l'art, de la liberté et de l'éducation à la société marchande, à celle du succès et du profit (« le profit, les intérêts, l'exploitation de la propriété dans l'art sont moches », AR 165), à celle de l'instrumentalisation et de la commercialisation auxquelles l'art n'échappe pas plus que tout le reste. « L'unique motif de l'académie universitaire de l'art, écrit-il, est l'éducation et la "correction de l'artiste"-en-tant-qu'artiste » ("AA" 54). En analysant l'avènement de la culture de *mass media*, qui selon

lui annule tout intérêt de la peinture figurative et illustrative, « car – remarque-t-il – les magazines et les films commencent à en faire mieux et moins cher » (PI 118-119), Ad Reinhardt écrit en 1943 que le combat au profit de la peinture abstraite, souvent accusée de ne servir à rien, a tout de même permis « de réaliser que l'artiste n'était pas une espèce particulière d'être humain, mais que toute personne était une espèce particulière d'artiste. Les valeurs esthétiques devaient se trouver tout autour, dans toutes les activités. Ce sont les emplois avec un temps de travail plus court et avec une meilleure rémunération qui ont permis à beaucoup de gens apparemment privés d'art [*artless people*] de mener une vie esthétiquement plus riche, et non pas l'artiste-figuratif [*picture-artist*] qui a encore essayé de restreindre l'expérience visuelle aux aspects arbitraires et spécifiques de la toile. Un tableau paysager n'était plus le substitut d'une journée passée à la campagne. Nous avons besoin de plus de temps libre, de plus d'éducation, de plus de participation directe et complète de tous les gens à l'activité esthétique, et non de plus d'"images" » (PI 119).

Cette conception indissociablement esthétique et politique de l'art est présente au fond de tous les propos de l'artiste.

« GLASER : Pourquoi, selon vous, d'autres gens ne peignent pas des peintures comme les vôtres ?

REINHARDT : C'est en effet un grand mystère.

GLASER : Pourquoi n'avez-vous pas quelqu'un qui le peindrait pour vous ?

REINHARDT : Quelqu'un d'autre ne peut les faire pour moi. Il doit faire sa propre peinture pour lui-même » (AI 13).

C'est une fois arrivé à la fin que l'on peut véritablement commencer. Pour ne rien présup-

poser, il faut présupposer tout. « Hegel, si l'on veut, présuppose l'absolu, comme le remarque Jean-Luc Nancy dans son commentaire de Hegel. Mais cette présupposition est précisément faite pour ruiner toute présupposition [...]. Le "présupposé" hégélien, c'est le réel²¹. » « Le dernier mot doit toujours être secrètement le premier » (ED 114), affirme de son côté Ad Reinhardt dans une formule très hégélienne. L'idée qui a présidé au livre qui s'achève ici a été de réaliser un travail préparatoire à la lecture de l'art d'Ad Reinhardt, de ses textes et de ses peintures. Cette façon de s'exprimer ne se justifie pas dans le cas d'Ad Reinhardt, cela va sans dire, par la primauté que j'ai accordée ici à ses textes, mais par la conscience qu'il a eue lui-même de la nouvelle façon de percevoir l'art à l'époque post-hégélienne, c'est-à-dire celle du musée imaginaire de Malraux : « une façon d'éviter de faire l'expérience directe des œuvres est d'aller les voir dans les livres, dit-il ; vous les voyez alors dans le contexte de l'écriture et de la connaissance » (*inéd.* 1966b). J'invite et j'incite donc le lecteur à commencer désormais cette lecture, étant entendu que la lecture est un processus circulaire. Lisez ses textes pour voir ses peintures. S'il n'a pas été possible de joindre ici la traduction des textes d'Ad Reinhardt, c'est parce que –

a été lancé – ils doivent enfin paraître en français. Mais le lecteur peut bien sûr les lire aussi en anglais, et en tout cas – telle est ma conviction – il devrait prendre le temps et le plaisir de les lire intégralement, notamment pour voir lui-même si les instruments que je me suis attaché à élaborer leur donnent la clarté, la cohérence et la précision que j'ai souhaité mettre en lumière, ou au contraire, comme on le dit trop souvent, ces textes sont « mystérieux, elliptiques et souvent contradictoires²² ». La rhétorique des écrits d'Ad Reinhardt est certes particulière. Comme Blaise Pascal, il n'utilise pas d'« embrayeurs » : « pour ainsi dire », « il faut bien admettre que », « selon moi », etc., expressions qui ne font qu'affaiblir les positions défendues, relativisent les valeurs en jeu et finissent par arrondir les angles du texte sous les apparences d'une plus grande complexité. Mais la rhétorique élaborée par Ad Reinhardt sert le lecteur, d'une part parce qu'elle s'inscrit dans l'idée selon laquelle les mots et les choses ont un sens qu'il faut respecter, d'autre part parce que le lecteur est appelé à trouver lui-même les connexions entre les idées, ainsi que les justifications qui, sans être explicitement énoncées, ne font jamais défaut chez Ad Reinhardt. J'espère l'avoir assez montré. Ses propos sont tranchants parce que sa rhétorique est construite de telle sorte que ses idées le restent également.

NOTES

AVANT-PROPOS : LA PEINTURE ET L'ÉCRIT

1. TR 206-207 : « Si le cœur est droit, le pinceau est ferme. » Pas de bruit. « Le pinceau devrait passer sur la surface légèrement et avec douceur », et silencieusement. »

2. Joseph Kosuth, « On Ad Reinhardt », *Cover*, printemps-été 1980, p. 10. Fragment d'un débat entre Lucy R. Lippard, Barbara Rose et Richard Serra au Solomon R. Guggenheim Museum, New York City, février 1980. Plus récemment, Kosuth a réglé ses comptes avec l'équipe d'*October*, en prenant la défense de son propre point de vue sous prétexte que Reinhardt a considéré l'artiste comme responsable du sens de son art ; voir « Eye's Limits : Seeing and Reading Ad Reinhardt », *Art & Design Magazine*, n° 34, vol. 9, janvier-février 1994, p. 46-53.

3. J. Kosuth et Christine Kozlov, « Ad Reinhardt : Evolution into Darkness – The Art of an Informal Formalist ; Negativity, Purity and Clearness of Ambiguity ». Lucy R. Lippard signale l'existence de ce tapuscrit de 1966, vraisemblablement une conférence prononcée à la School of Visual Arts de New York (voir *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972...*, Londres, Studio Vista, 1973, p. 14).

4. C'est l'hypothèse que fait Anne Mœglin-Delcroix à propos du livre d'artiste *Belmont 1967* (Eindhoven, Van Abbemuseum/Essen, Museum Folkwang, 1977) ; voir *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 165-166.

5. « Quelques exemples de fiches éclairent le spectateur [...]. Il croise Ad Reinhardt et, vraisemblablement, discute des rapports qui lient son fichier à l'autodéfinition de la peinture formaliste », écrit Ghislain Mollet-Viéville ; voir « Le jeu

de la tautologie dans l'art des années 1960 et 1970 : Frank Stella, Robert Morris et Claude Rutault », in L. Brogowski et P.-H. Frangne (éd.), « *Ce que vous voyez est ce que vous voyez* ». *Tautologie et littéralité dans l'art contemporain*, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 118.

6. La « Chronology by Ad Reinhardt » est commentée par Robert Smithson dans « Un musée du langage au voisinage de l'art », in *Robert Smithson, une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1963*, Marseille, RMN, 1994, p. 185.

7. Carl Andre, « A Fierce Calm » (1972), in *Cuts. Texts 1959-2004*, Cambridge (MA) et Londres, MIT Press, 2005, p. 116.

8. A. Alberro et P. Norvell (éd.), *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegel, Smithson, Weiner by Patricia Norvell*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2001, p. 109.

9. Irving Sandler, « The New Cool Art », *Art in America*, janvier 1965, p. 96-101.

10. Barbara Rose, « ABC Art », *Art in America*, octobre-novembre 1965, p. 57-69.

11. New York, Dutton and Co., 1968.

12. Lucy R. Lippard, « Ad Reinhardt : One Art », *Art in America*, septembre-octobre 1974, p. 65. Dans le numéro suivant de la revue (novembre-décembre 1974), Lippard publie la seconde partie de ce texte, intitulée « Ad Reinhardt : One Work », et les deux parties ont donné lieu au livre *Ad Reinhardt* paru chez Harry Abrams à New York en 1981.

13. « Ad Reinhardt : One Art », p. 73.

14. Voir Laurence Corbel, *La Relation critique dans l'art contemporain : le discours de l'art*, thèse de doctorat sous la direction d'Anne Mœglin-Delcroix, soutenue le 24 juin 2010 à l'Université

de Paris I (Panthéon-Sorbonne), respectivement, p. 186, 130 et 187.

15. Mon intérêt pour Ad Reinhardt remonte loin. Artiste, fraîchement viré du poste d'assistant à l'École des Beaux-Arts de Gdansk, j'ai publié en 1984, sous la forme de samizdat, une brochure comportant 27 textes d'Ad Reinhardt, que j'ai traduits en polonais, ainsi qu'une introduction intitulée « Ad Reinhardt : exécuteur de tableaux et découvreur d'idées » (Gdansk, ZPAF, 1984, 107 p.). Dix ans plus tard, en 1996, après avoir découvert que bon nombre de phrases écrites par Ad Reinhardt ressemblaient étrangement à ce qu'on pouvait trouver dans le cours d'esthétique de Georg W. Fr. Hegel, j'ai publié, en français cette fois, l'essai « Ad Reinhardt : la peinture et l'écrit » (*Recherches poétiques*, n° 5, hiver 1996, p. 106-129). Dans la traduction américaine de cet essai, dix ans plus tard (« Ad Reinhardt : Painting and Writing », *The Open Space Magazine*, n° 7, automne 2005, p. 199-224), j'ai ajouté une nouvelle conclusion dans laquelle je faisais le constat que l'analyse d'Ad Reinhardt par le seul prisme de la pensée hégélienne m'était apparue insuffisante. Je venais de découvrir qu'une autre tradition lui avait peut-être fourni un nombre significatif de citations, à savoir la tradition de l'anarchisme. Ce complément annonçait un autre texte, écrit en 2010, mais qui n'a pas été retenu par une revue qui a consacré un numéro récent aux éthiques d'artistes ; ce texte s'intitulait « La responsabilité esthétique de l'artiste moderne selon Ad Reinhardt ». J'ai choisi de réécrire et de fondre dans un nouvel essai l'ensemble de mes travaux antérieurs sur le peintre, notamment pour pouvoir apporter des modifications aux textes les plus anciens. Je remercie Cyrille Habert de m'avoir encouragé à faire ce travail.

16. Dans l'interview avec Lucy R. Lippard, Ad Reinhardt évoque la genèse de ce « cercle stylistique » en rappelant celui, à trois époques, qu'il a trouvé chez Henri Focillon, et un autre, à quatre époques, qu'il a pu trouver chez Willie Sypher, dont il avait par ailleurs dans sa bibliothèque *Loss of the Self in Modern Literature and Art* (cf. *inéd.* 1966a).

Mais, en réalité, la note citée ici – le cercle stylistique à cinq époques – est sans doute un pastiche du livre de Joseph Schillinger, un cubiste américain de moindre importance, *The Mathematical Basis of the Arts*, publié en 1948 ; J. Schillinger divise lui aussi l'histoire en cinq « zones » : « 1. le stade pré-esthétique et biologique du mimétisme ; 2. l'art traditionnellement esthétique, magique et rituel-religieux ; 3. l'art pour l'art, émotionnellement esthétique, expression artistique d'émotions, expression de soi-même ; 4. l'art nouveau et expérimental, rationnellement esthétique, caractérisé par l'empirisme ; 5. l'art scientifique et post-esthétique, qui rendra possible la production, la distribution et la consommation d'un produit d'art parfait, et qui se caractérisera par la fusion des formes de l'art avec des matériaux, et, finalement, par une "désintégration de l'art", par "l'abstraction et par la libération de l'idée" » (cité d'après Lucy R. Lippard et John Chandler, « The Dematerialization of Art », *Art International*, vol. XII/2, 1968, p. 31).

17. Ad Reinhardt dit vrai en affirmant qu'il ne fait que répéter ce qui a déjà été dit au sujet de l'art. Il serait certes difficile de retrouver toutes ses sources, mais on peut identifier certaines d'entre elles. Dans cette citation, il écrit par exemple : « Brushwork brushed out to remove brushwork », (BP 82). On peut trouver l'expression de la même idée soit dans la description du jardin romantique dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau (IV^e partie, lettre XI), soit dans le célèbre texte de Paul Valéry sur Degas : « *Achever* un ouvrage consiste à faire disparaître tout ce qui montre ou suggère sa fabrication. L'artiste [...] doit soutenir son effort jusqu'à ce que le travail ait effacé les traces du travail » (*Degas Danse Dessin* [1938], Paris, Gallimard, 1983, p. 31-32). Une autre source possible de l'idée du noir comme effacement de lumière et de tout autre attribut est Stéphane Mallarmé : « Je n'ai créé mon Œuvre que par *élimination*, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer plus profondément dans la sensation des Ténèbres

Absolues. La Destruction fut ma Béatrice » (lettre à Lefébure du 27 mai 1867, in *Ceuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1988, p. 717). Mais dans la suite de cet essai, je m'attacherai uniquement au repérage des citations qu'on peut organiser dans des formations signifiantes, susceptibles d'apporter un éclairage sur les choix intellectuels de Reinhardt, indissociablement esthétiques et politiques.

18. Il n'est pas sûr qu'Ad Reinhardt aurait approuvé une telle démarche appliquée à l'interprétation de sa peinture. Anna Reinhardt, avec qui j'ai pu avoir des échanges importants avant de clôturer le travail sur ce livre, a insisté, au contraire de mes hypothèses interprétatives, sur le fait que la peinture d'Ad Reinhardt se passe de mots, qu'elle réclame un regard lent et prolongé, et que c'est de cette manière que son père lui a appris à la regarder. Il faut donc selon elle longuement apprendre à regarder la peinture d'Ad Reinhardt, qui, par conséquent, n'est ni invisible ni non reproductible. Elle ne peut donc pas non plus partager mes idées relatives à l'importance et au statut que j'accorde aux écrits d'Ad Reinhardt. Elle m'a communiqué une lettre manuscrite datant de 1963 qu'Ad Reinhardt a adressée à Thomas Merton, où il résume en quelques mots percutants l'origine de ses écrits : « J'intitule à présent mes travaux écrits "Le dogme de l'art-en-tant-qu'art" (j'ai pris l'habitude d'inventer des phrases à partir de mots comme une plaisanterie, et ensuite j'ai continué à répéter les mêmes vieilles plaisanteries toujours et encore, et soudainement elles sont devenues un dogme, une sorte de vérité absolue, plus ou moins) » (identifiant aux archives de l'Ad Reinhardt Foundation : « 951-oh-tom-merton_022 scan #951 »). Mais Anna Reinhardt a en revanche trouvé cohérent que mon intérêt pour les écrits de l'artiste coïncide avec celui que je lui ai manifesté pour les *cartoons* : un commentaire caustique et drôle de la réalité artistique. Étant donné les liaisons inhérentes entre ces divers aspects, j'ai regroupé dans la présente note, de manière synthétique, divers points de désaccord persistant après nos discussions, désaccords que

je considère d'ailleurs comme une tension stimulante. À vrai dire, ces échanges ont constitué pour moi un *feed-back* salutaire ; ils m'ont fait prendre conscience du fait que ma position, malgré sa radicalité, se doit de garder raison et nuance : l'importance accordée aux écrits d'Ad Reinhardt n'a de sens que si elle permet de mieux comprendre – donc aussi de voir – sa peinture. Je pense d'ailleurs que nos positions respectives, divergentes sur les points susdits, ne sont pas inconciliables, pour peu qu'on n'oppose pas ces points les uns aux autres séparément, mais qu'on les intègre dans une vision globale de l'œuvre de l'artiste. Autrement dit, comme elle l'a très bien résumé : je suis d'accord avec ses désaccords.

Mais mon objectif n'est pas ici d'aller au-delà des arguments qu'appelle la cohérence de mon interprétation. Ne pas séparer divers points de désaccord signifie pour moi, entre autres, avoir une vision dialectique de l'ordre du discours et de l'ordre de la vision : la critique par Ad Reinhardt de l'anti-intellectualisme répandu dans les milieux artistiques permet de conforter l'idée selon laquelle les mots peuvent guider le regard et favoriser l'apprentissage du voir. Certes, l'artiste souligne à plusieurs reprises qu'il joue avec les mots et qu'il n'a aucun respect à leur égard. « Je ne peux prendre les mots très sérieusement », dit-il à l'ICA de Londres (*inéd.* 1964a). Si cependant on prend ses écrits au sérieux, telle est la thèse que je défends ici, ils s'avèrent être conceptuellement cohérents et intellectuellement puissants, et cette cohérence est précisément l'objet de mes analyses : une philosophie de l'art moderne construite par un peintre. Sans doute peut-on regarder la peinture sans les mots, mais pour analyser l'importance d'Ad Reinhardt dans le paysage artistique de son époque, il en faut. Cependant, ce n'est pas sa peinture elle-même – dont il dit qu'elle ne doit être chargée d'aucune détermination positive – qui est au centre de mon interprétation, même si, par voie de conséquence, celle-ci aboutit à donner à sa peinture un sens – une position – par rapport à ses écrits. Il apparaîtra par la suite que dans le cadre de cette philosophie

– de sa philosophie –, que je m'attache ici à mettre en évidence, les jeux de mots s'avèrent être une opération du sens, effectuée aussi par le processus historique lui-même, et que par conséquent la légèreté avec laquelle Ad Reinhardt approche ses écrits peut être interprétée comme une posture théorique à part entière. Il affirme que « les mots sont – doivent toujours être un problème pour le peintre. Je ne pense pas, dit-il, que je puisse les prendre au sérieux, réellement, de manière définitive. Sinon, je serais un écrivain, au lieu d'être peintre » (*inéd.* 1964a). À mon sens, précisément, Ad Reinhardt est autant écrivain que peintre.

19. Georg W. Fr. Hegel, *Principes de la philosophie du droit*, trad. A. Kaan, Paris, Gallimard, « Idées », 1963, p. 45.

20. La citation provient des Archives of American Art, microfilm Roll N/29-103 frame 269. Document original in Ad Reinhardt Foundation archives database ID#1999 : « Totality of Art, past, present, future ».

21. Alfred Pacquement, « Pour lire Ad Reinhardt », in *Ad Reinhardt*, catalogue d'exposition aux Galeries nationales d'exposition du Grand Palais, Paris, Centre national d'art contemporain, 1973, p. 4-6.

22. *Ibid.*, p. 5.

23. *Ibid.*, p. 6.

24. Yve-Alain Bois, « The Limit of Almost », in *Ad Reinhardt*, catalogue d'exposition, New York, MoMA, 1991, Los Angeles, MoCA, 1991-1992, New York, Rozzoli, 1992, p. 28. Dore Ashton, à qui il emprunte le titre de son introduction, n'est pas allée aussi loin ; en mettant l'accent sur la temporalité de la perception des tableaux d'Ad Reinhardt, tableaux qui opposent une « résistance » au regard du spectateur, elle écrit : « Il faut une bonne dizaine de minutes pour qu'apparaisse une première impression » ; voir « Art », *Art and Architecture*, décembre 1960, p. 4. Ce n'est pas l'idée d'un regard

prolongé posé sur la peinture qui est ici en cause, mais l'attitude qu'on fonde sur elle. Par rapport à la peinture d'Ad Reinhardt, je défends ci-après l'idée d'un regard exploratoire dans une zone limite de visibilité, expérience qu'aucune reproduction ne peut transmettre, et qui nécessite la confrontation directe avec la peinture, elle-même irréductible.

25. Consciente qu'une telle interprétation va à l'encontre des affirmations d'Ad Reinhardt lui-même, Naomi Vine met en valeur une spiritualité religieuse d'Ad Reinhardt et justifie cette infidélité à l'artiste par les abus faits de la notion de spiritualité dans l'art, notamment par les « champions de l'expressionnisme abstrait ». « Dans ce contexte de suspicion qui pèse sur la spiritualité, écrit-elle, Reinhardt et les critiques favorables à son entreprise ont trouvé nécessaire de dénier l'influence ouverte de la pensée religieuse sur les peintures noires. / Cependant, la biographie de l'artiste, ainsi que les notes écrites sur son travail encouragent l'interprétation spirituelle, sinon complètement mystique, des peintures noires » ; voir « Mandala and Cross », *Art in America*, novembre 1991, p. 127. Une telle position n'est pas sans poser de sérieux problèmes éthiques d'interprétation.

26. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, trad. E. Sacre, revue et complétée par P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio, Paris, Le Seuil, 1996, p. 213. Pour l'interprétation historiquement plus pertinente, voir Wilhelm Dilthey, « Origine et développement de l'herméneutique. Compléments tirés des manuscrits », in *Le Monde de l'esprit*, trad. M. Remy, Paris, Aubier-Montaigne, 1947, t. I, p. 337, ainsi qu'Otto Friedrich Bollnow, « Was heißt, einen Schriftsteller besser verstehen, als er sich selber verstanden hat ? », in *Das Verstehen. Drei Aufsätze zur Theorie der Geisteswissenschaften*, Mayence, Kirchheim, 1949.

PREMIÈRE PARTIE : LE POIDS DE L'HISTOIRE, LE CHOC DES MOTS

1. Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (1891), in *The Complete Works of Oscar Wilde*, Oxford University Press, vol. 3, 2005, p. 259. « Une chose dont on ne parle pas n'a jamais existé. C'est l'expression seule qui donne la réalité aux choses, comme dit Harry » (*Le Portrait de Dorian Gray*, trad. F. Frapereau et E. Jaloux, in *Œuvres*, Paris, Livre de Poche, 2000, p. 524).

2. « Je faisais, dit Ad Reinhardt à Harlan Phillips, une espèce de choses post-cubistes, semi-Stuart-Davis, vous savez, un peu comme Picasso » (*inéd.* 1964c).

3. « There are not two arts, there is only one » (TR 204).

4. « There is just one art, one art-as-art. [...] / There is just one art history, one art evolution, one art progress. [...] / There is just one truth in art, one form, one change, one secrecy. [...] / There is just one method » (OP 70-71).

5. G. W. Fr. Hegel, *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, trad. J. Gibelin, Paris, Gallimard, « Idées », 1970, t. I, p. 42 ; « *Die Wahrheit aber ist Eine.* [...] Also kann auch nur *eine* Philosophie die wahre sein » (*Einleitung in die Geschichte der Philosophie*, éd. J. Hoffmeister, Hambourg, Meiner, 1940, p. 27).

6. *Ibid.*, p. 221 ; « Der Geist ist einer [...] er kann nicht zwei Inhalte haben » (p. 193).

7. *Leçons sur la philosophie de la religion*, I, trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, 1959, p. 60 ; « Es kann nur *eine* Methode in aller Wissenschaft sein, da die Methode der sich explizierende Begriff, nicht anderes, und dieser nur *einer* ist » (*Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, t. III, in *Werke in zwanzig Bänden*, t. 16, Francfort/Main, Suhrkamp, 1980, p. 64).

8. « If there is one thing to say about Asia's art, then, it is about its timelessness, its clarity, its quietness, its dignity, its negativity. [...] Nowhere in world art has it been clearer than in Asia that anything irrational, momentary, spontaneous,

unconscious, primitive, expressionistic, accidental, or informal cannot be called serious art » (TR 216-217).

9. G. W. Fr. Hegel, *Esthétique*, t. IV, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, « Champs », 1979, p. 29 ; « Das Unzersplitterte, Feste, Eine, Substantielle bleibt im Orient immer die Hauptsache, und solch eine Anschauung ist die von Hause aus gediegenste » (*Vorlesungen über die Ästhetik*, t. III, in *Werke in zwanzig Bänden*, t. 15, Francfort/Main, Suhrkamp, 1978, p. 246).

10. « The less an artist obtrudes himself in his painting, the purer and clearer his aims » (TR 204-205).

11. G. W. Fr. Hegel, *Esthétique*, t. III, p. 392 ; « Je weniger er [= der Dichter] sich vordrängt, desto besser » (*Vorlesungen...*, p. 219).

12. « Visions, images, symbols, representations, sensations, impulses are, as they were in medieval times, still for "the minds of the ignorant" and for "the poor in spirit" » (TA 217).

13. Georg W. Fr. Hegel, *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, t. I, p. 233 ; « Die Mythologie [...] ist der Werk der phantasierenden Vernunft, der Vernunft also, die [...] aber noch kein anderes Organ hat als die sinnliche Vorstellungsweise. [...] Man kann sie studieren z. B. in Hinsicht der Kunst ; aber den denkende Geist muß den substantiellen Inhalt, das Allgemeine in ihr aufsuchen » (*Einleitung...*, p. 204-205).

14. « Fine art is not "a means of making a living" or "a way of living a life", and the artist who dedicates his life to his art and his art to his life burdens his art with his life and his life with his art. Art that is a matter of life and death is neither fine nor free » ("AA" 54).

15. G. W. Fr. Hegel, *Esthétique*, t. IV, p. 44 (trad. mod.) ; « Die künstlerische Tätigkeit ist nicht ein Mittel für ein außerhalb ihrer fallendes Resultat, sondern ein Zweck, der sich in seiner Ausführung unmittelbar mit sich selber zusammenschließt » (*Vorlesungen...*, t. III, p. 265).

16. *Ibid.*, p. 47 ; « In dieser Rücksicht muß die Poesie [...] sich vor jedem außerhalb der Kunst

und des reinen Kunstgenusses liegenden Zweck bewahren » (p. 268).

17. « Art's reward is its own virtue » (NR 63).

18. G. W. Fr. Hegel, *Esthétique*, t. IV, p. 306 (trad. mod.) ; « Denn in der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern mit der Befreiung des Geistes vom Gehalt und von den Formen der Endlichkeit [...] zu tun [...] sie selbst die schönste Seite und den besten Lohn für die harte Arbeit im Wirklichen und die sauren Mühen der Erkenntnis ausmacht » (*Vorlesungen...*, t. III, p. 573).

19. Michel d'Hermies, *Art et Sens*, Paris, Masson, 1974, p. II.

20. *Ibid.*

21. G. W. Fr. Hegel, *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, p. 43 ; *Einleitung...*, p. 28.

22. En 1944, Ad Reinhardt commence des études d'histoire de l'art à l'Institute of Fine Arts de New York, études qui ont duré six ans (cf. CR 7).

23. On reviendra plus loin sur les analyses formelles et structuralistes de l'histoire de l'art chez Ad Reinhardt. Un document important a été publié après la mort de l'artiste, à partir de sa riche collection de diapositives prises notamment lors de ses voyages au Japon, en Inde, en Iran et en Égypte en 1958, en Turquie, en Syrie et en Jordanie en 1961 : « Reinhardts Welt aus Farbdias als "Non-Happening" », in *Ad Reinhardt*, Stuttgart, Staatsgalerie, 1985, catalogue publié par Gudrun Inboden et Thomas Kellein, p. 61-71. Une partie des archives des diapositives d'Ad Reinhardt a pu être présentée récemment à Paris dans le cadre du « Non-Happening after Ad Reinhardt » de Pierre Leguillon, organisé à la Maison Rouge le 7 avril 2011.

24. Catherine Millet, « Ce qu'il dit, ce qu'il peint », *art press*, n° 4, mai-juin 1973, p. 4.

25. Il s'agit de notes manuscrites intitulées respectivement « Writers on Art » (recto verso, non datée) et « Abstractions », notes aimablement communiquées par l'Ad Reinhardt Foundation, où elles sont conservées sous les identifiants suivants :

· « 343-oi-miscellaneous_024r » ;

· « 343-2i-344-oi-miscellaneous_024v » ;

· « 323-oi-miscellaneous_007 ».

26. De manière plus générale, se pose ici la question – d'actualité scientifique – de savoir quels seraient les usages épistémologiquement légitimes des bibliothèques d'artistes. D'abord, même si Hegel est absent de sa bibliothèque, Ad Reinhardt fait souvent référence au « musée sans murs » d'André Malraux, idée de provenance et de teneur hégéliennes, Malraux étant d'ailleurs lui aussi absent de la liste de ses « livres soulignés ». Ensuite, étant donné l'attitude « révoltée » de l'artiste qui décrit le processus créateur comme une suite de rejets des choses déjà dites et faites – on y reviendra – et qui a dû lire attentivement *L'Homme révolté* d'Albert Camus qui, lui, se trouve sur la liste, on peut remarquer que ce n'est pas parce qu'il a lu tel livre qu'il en a assimilé les idées. Joris-Karl Huysmans l'a déjà compris, en disant que « la théorie du milieu, adaptée par M. Taine à l'art est juste – mais juste à rebours, alors qu'il s'agit de grands artistes, car le milieu agit sur eux alors par la révolte, par la haine qu'il leur inspire » (« Certains », in *L'Art moderne. Certains*, Paris, UGE, « 10/18 », 1975, p. 292). Enfin, à l'inverse, la présence de tel titre dans la bibliothèque de l'artiste ne prouve en aucun cas son « influence » sur la pensée d'Ad Reinhardt. Je songe par exemple au cas de Julian Huxley, dont Ad Reinhardt a lu *Man in the Modern World*, alors qu'il me paraît exclu qu'il puisse d'une quelconque manière approuver les idées eugénistes de celui-ci. – Le choix méthodologique que je fais ici consiste à faire appel à la « bibliothèque universelle de l'humanité », celle qui permet même, comme Pierre Bayard l'a récemment soutenu, de parler avec pertinence et légitimité de livres qu'on n'a pas lus (*Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Minuit, 2007).

27. Éric Valentin, « Avec Reinhardt, libérer le regard », *Artstudio*, n° 16, printemps 1990, p. 46-65.

28. Compréhension erronée d'Ad Reinhardt par les artistes conceptuels ou intuitions hégéliennes latentes chez Ad Reinhardt : on pourrait certes en débattre, et pour ce débat, on pourrait prendre

appui sur la démonstration faite par Vincent Descombes qui, dans *Le Même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)* (Paris, Minit, 1979), explique comment, à travers le séminaire d'Alexandre Kojève à l'École Pratique des Hautes Études à Paris, Hegel a inséminé toute la philosophie française de l'après-guerre : Bataille, Klossowski, Lacan, Merleau-Ponty, Sartre, etc.

29. G. W. Fr. Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé* (1830), § 213, trad. M. de Gandillac, Paris, Gallimard, 1990, p. 218.

30. *Ibid.*, § 214, p. 219-220 ; cf. aussi § 162, p. 188.

31. *Ibid.*, § 215, p. 221.

32. Sensible aux abus du jargon philosophique – de tout jargon –, je reconnais l'utilité, lorsqu'on écrit sur l'histoire, de la distinction, aujourd'hui courante dans les publications philosophiques en français, entre *l'historial*, adjectif qui traduit l'allemand *das Geschichtliche* et qui correspond à l'histoire en tant que devenir historique (*Geschichte*), et *l'historique*, qui traduit l'allemand *das Historische* et qui correspond à l'histoire comme science, comme connaissance ou comme mémoire (*Historie*).

33. G. W. Fr. Hegel, *Encyclopédie...*, § 212, p. 218.

34. *Ibid.*

35. *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, t. I, p. 46.

36. Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », in *Œuvres complètes*, éd. H. Mondor, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 368. Pour l'influence hégélienne sur Mallarmé, voir Jean-François Marquet, « Mallarmé, la mise en scène de l'Idée », in *Miroirs de l'identité. La littérature hantée par la philosophie*, Paris, Hermann, 1996, p. 133-168.

37. Dans la discussion à la Skowhegan School of Painting and Sculpture en 1967, Ad Reinhardt est interrogé à ce sujet. Quelqu'un lui demande s'il « considère ses écrits comme complètement séparés, et non pas en relation avec son art ». La réponse d'Ad Reinhardt laisse le champ ouvert à toutes les hypothèses interprétatives, car il dit : « je ne sais que penser de cela. La plupart ont toujours été écrits en relation – en réaction – à quelque chose qui m'irritait dans l'actualité. Une bonne part d'entre eux ce sont des écrits d'actualité. J'ai adopté

une manière absolutiste ou thomiste. J'aime bien appeler ces choses des dogmes, comme le fait Karl Barth. Il a appelé ses écrits dogmatiques » (*inéd.* 1967). « Manière absolutiste ou thomiste », c'est aussi celle de Hegel.

38. Voir Laurence Corbel, note 14, p. 133.

39. Pour lutter contre la « mort » de ses tableaux, depuis la mort de l'artiste on les expose parfois sous verre. Mais les destructions causées par les spectateurs et les voyages (cf. *infra* la note 186, p. 147) n'ont parfois pu être rattrapées par les conservateurs, en sorte que certains d'entre eux sont réellement devenus « invisibles », effet des nettoyages successifs et des nouvelles couches de vernis.

40. G. W. Fr. Hegel, *La Raison dans l'histoire*, trad. K. Papaïoannou, Paris, UGE, « 10/18 », 1979, p. 110.

41. *Phénoménologie de l'esprit*, trad. J. Hyppolite, Paris, Aubier, 1977, t. II, p. 226.

42. *La Raison dans l'histoire*, p. 186 (je souligne).

43. *Ibid.*, p. 296.

44. « Tout peintre sérieux veut peindre pour tous les temps [*for all time*] » (*inéd.* 1967).

45. C'est avec un clin d'œil que Reinhardt répond à la question de savoir pourquoi il peint ses peintures : « J'ai un atelier qui est absolument séparé de ma maison et de ma vie, et je me tiens à cette règle. [...] J'y vais tout le temps. Je ne tiens pas exactement les horaires du bureau, mais presque, il n'y a là rien à faire » (*inéd.* 1964a).

46. Aristote, *De l'âme*, 432 a.

47. Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », in *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1993, p. 619.

48. « Le peintre de la vie moderne », *ibid.*, p. 696.

49. Cette ressemblance, la quasi-identité visuelle, n'est pas sans déranger même les critiques les plus admiratifs à l'égard d'Ad Reinhardt ; d'autres feignent de ne pas s'en apercevoir. Lucy R. Lippard, par exemple, cherche à atténuer la difficulté en disant : « Lorsqu'il disait que les peintures noires étaient toutes semblables, il entendait par là qu'elles se ressemblaient. Bien sûr, elles ne sont pas identiques. Chaque peinture "ultime" en invoque une autre » (« One Work », p. 101).

50. Des années plus tard, Ad Reinhardt se permet une plaisanterie à ce sujet. Dans la conférence à l'ICA de Londres, après avoir remarqué qu'à la sortie de l'école il se sentit comme un « vieux maître » pour avoir exposé avec Mondrian et Léger, il s'est souvenu avoir été désigné comme un « jeune peintre » lors de la Brussel World Fair en 1958, parce que les États-Unis avaient décidé de fixer la limite d'âge de sa représentation nationale à quarante-cinq ans. Et il a ajouté : « J'ai entendu dire que c'était une façon de s'assurer que ce serait une exposition qui ne contiendrait aucun membre du parti communiste » (*inéd.* 1964a).

51. C'est peut-être une telle conception que, *mutatis mutandis*, Claude Rutault met en œuvre en France depuis les années 1960.

52. « I have named the wall compositions "The Wall Works, 1943-1944" – écrit Holtzman – in order to distinguish them from his paintings which, except for a very few, were invariably titled "Compositions..." » (catalogue *Piet Mondrian. The Wall Works, 1943-1944*, New York et Dallas, Carpenter + Hochman, 1984, p. 3). Cette information est d'une grande importance notamment eu égard à d'autres travaux conçus en fonction de l'espace environnant, antérieurs – comme ceux de Tatline – et surtout postérieurs – comme les *Wall* ou *Corner Pieces* de Sol LeWitt.

53. *Ibid.*

54. Sur les implications politiques de ces deux conceptions de l'architecture, radicalement opposées, voir mon article « Art et révolution. L'utopie artistique contre l'utopie esthétique. Platon et Debord », *Art Présence*, n° 57, janvier-mars 2006, p. 33-39.

55. The Archives of American Art, Ad Reinhardt Papers, Microfilm Roll N69/103 Frames 246-259. Document consultable à l'Ad Reinhardt Foundation, folder : « Essays Written by A.D.R. as a student », 1935. Voir Le Corbusier, *Vers une architecture* (1923), Paris, Flammarion, 1995, p. 243.

56. Karl Marx et Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande*, trad. H. Auger, G. Badia, J. Baudrillard et R. Cartelle, Paris, Éditions sociales, 1968, p. 434.

Aucun livre de Marx ne figure sur la liste des « livres soulignés » de la bibliothèque d'Ad Reinhardt, mais on y trouve toutefois deux ouvrages classiques sur ses conceptions esthétiques : *The Philosophy of Art of Karl Marx* de Mikhail Lifshitz, publié en anglais en 1938, et *Art and Society. A Marxist Analysis* de Georges V. Plekhanov, publié en anglais en 1936.

57. *Ibid.*, *L'Idéologie allemande*, p. 104.

58. *Ibid.*, p. 103.

59. À la fin de sa conférence, Ad Reinhardt lit le manifeste intitulé « Who is Responsible for Ugliness and What is Ugly ? ».

60. *Heccéité* (ou encore *eccéité* ou *haeccéité*) renvoie à ce qui fait qu'un *individu* est un individu.

61. AI 12-13 pour toutes les citations qui suivent.

62. C'est dans un même esprit que Reinhardt répond à la question posée lors de la conférence à l'ICA de Londres : « Quelle est votre définition de l'art en tant que bel art ? C'est la seule question que vous ne pouvez pas demander ; vous devez vous-même trouver la réponse pour vous-même », et Ad Reinhardt ajoute : « si vous étiez un disciple et posiez cette question au maître Zen, j'aurais dû vous taper sur la tête avec une canne » (*inéd.* 1964a).

63. « Seule l'histoire dit à l'homme ce qu'il est » (W. Dilthey, *Théorie des conceptions du monde. Essai d'une philosophie de la philosophie*, trad. L. Sauzin, Paris, PUF, 1946, p. 274).

64. Dans « Art vs. History », Reinhardt cite Kubler : « La définition de l'art comme système des relations formelles compte plus que la signification » (AH 225). Cf. George Kubler, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses*, trad. Y. Kornel et C. Naggar, Paris, Champ libre, 1973, p. 23 : « Nous négligions de voir dans l'art un système de relations formelles, ce qui importe plus que la recherche du sens ».

65. « Je crois au progrès dans l'art et au progrès de la conscience [*awarness*], progrès en conscience morale [*consciousness*] », déclare Ad Reinhardt dans le débat de Dayton (*inéd.* 1961).

66. Harold Rosenberg, *La Dé-définition de l'art*, trad. Ch. Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, notamment p. 28-29.

67. Fr. Engels, *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande*, trad. revue par Gilbert Badia, Paris, Éditions sociales, 1976, p. 19.

68. Pierre-Joseph Proudhon, « Qu'est-ce que la propriété ? Premier mémoire » (1840), in *Œuvres choisies*, Paris, Gallimard, « Idées », 1967, p. 73-74.

69. Ad Reinhardt a réalisé une quantité importante de *cartoons* et illustrations politiques, dans une grande variété de styles, pour les journaux, magazines, livres et autres brochures, publiés sous divers signatures, pseudonymes ou initiales (« f », « df », « R » ou « Reinhardt »). Quant aux *cartoons* portant sur l'art, on peut consulter Ad Reinhardt, *The Art Comics and Satires*, édition de 34 fac-similés des dessins parus entre 1946 et 1961 dans *PM*, *Transformation* et *Art News*, publiée à la fois à Rome, De Luca Editore, 1975, et à New York, Truman Gallery, 1976, ou les pages du catalogue *Ad Reinhardt*, Stuttgart, Staatsgalerie, 1985, édité par Gudrun Inboden et Thomas Kellein, p. 87-128. Aux lecteurs désireux de consulter la version intégrale des *cartoons* dont il ne trouve ici que des extraits (sauf « How to Look at a Cubist Painting »), on peut donner quelques indications : *The Art Comics and Satires* se trouve par exemple à la Bibliothèque Kandinsky du Centre Georges Pompidou à Paris (cote REI 1976 NEW Y) et le catalogue de Stuttgart, par exemple à la bibliothèque de l'INHA (Institut national de l'histoire de l'art) à Paris (cote 4 H 3374) ou à la bibliothèque universitaire de Rennes 2 (cote W 759.065 REI).

70. De nombreuses fois, à la vue des reproductions des tableaux noirs d'Ad Reinhardt, je me posais la question de savoir si la trisection qui divise le tableau en neuf petits carrés noirs n'était pas dans ces reproductions l'effet d'une « génération » photographique ou d'une superposition des aplats, réalisée directement par l'imprimeur. En discutant récemment avec Pierre Leguillon (Genève, avril 2011), j'ai appris que certains de ses travaux d'artiste ont été animés par une même réflexion.

71. Dans une autre conférence, Ad Reinhardt affirme que la peinture « serait aussi intraduisible que possible ou aussi irréproductible que possible

ou aussi non manipulable que possible ou aussi non photographiable. J'ai dit une fois qu'elle est aussi invendable, mais il y a des gens qui achèteront n'importe quoi » (*inéd.* 1964a).

72. « J'ai passé deux ou trois minutes sur la chaîne Granada TV, raconte Ad Reinhardt au public de l'ICA à Londres, et c'était une interview très stupide. [...] Le journaliste m'a demandé pourquoi je ne faisais pas des portraits des gens ou des chiens au lieu de faire ce que je fais. Je ne savais que faire de cette particularité, mais on est passé à la question de savoir si la portraiture est flatteuse ou non, et il a décidé que ma peinture ne flattait personne. [...] J'ai donc dit que ce n'était pas très sérieux, et il a dit : "Douze millions de personnes vont entendre ça", et bien sûr il l'a fait passer [...] mais pas à Londres » (*ibid.*).

73. Aussi ai-je fait le choix de ne pas reproduire ici les peintures abstraites d'Ad Reinhardt, mais ses dessins satiriques. Voir *supra* la note préliminaire, p. 9.

74. G. W. Fr. Hegel, *Encyclopédie...*, § 131, p. 171.

75. *Cours d'esthétique*, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier, t. I, 1995, p. 14.

76. Wilhelm Dilthey a par exemple écrit à la fin du XIX^e siècle que, dans les descriptions des données de la conscience, « l'essentiel se détache de l'inessentiel dans l'appréhension intérieure elle-même » (« Idées concernant une psychologie descriptive et analytique » [1894], in *Le Monde de l'esprit*, trad. M. Remy, Paris, Aubier-Montaigne, 1947, t. I, p. 178 [trad. mod.]). Husserl s'en souviendra quelques années plus tard dans la constitution de sa phénoménologie eidétique qui se propose d'appréhender les essences (*eidoi*) des divers contenus apparaissant à la conscience.

77. Cette position du philosophe, comme on le sait, évoluera par la suite.

78. Certes, c'est parce que l'historien a une méthode que son analyse peut restituer la complexe vérité d'un événement historique. À Hegel, on a reproché à tort l'absence de méthode positive. « Le rapport de la science spéculative avec les autres sciences, précise-t-il en effet, consiste seulement

en ce que la première ne laisse nullement de côté le contenu empirique des autres, mais qu'elle le reconnaît et en use, qu'elle reconnaît de même l'élément général de ces sciences, les lois, les genres, etc. et en use pour elle-même, mais de plus en ce que, dans ces catégories, elle en introduit d'autres et les fait valoir » (*Précis de l'encyclopédie des sciences philosophiques*, trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, § 9, Remarque, p. 35). Autrement dit, la philosophie réfléchit sur la place des connaissances scientifiques dans leurs contextes historiques, et elle le fait du point de vue d'une vision globale et unitaire de l'ensemble des connaissances.

79. K. Marx, « Manuscrit de 1844 », trad. M. Rubel, in *Œuvres. Économie*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1968, p. 134-135.

80. G. W. Fr. Hegel, « Vorrede zur zweiten Ausgabe » (1831), in *Wissenschaft der Logik I. Werke in zwanzig Bänden*, t. 5, Francfort/Main, Suhrkamp, 1981, p. 20.

81. *Esthétique*, t. III, p. 19.

82. Dans plusieurs textes, Hegel fait la distinction entre le langage comme système, la parole et « la langue écrite » (voir par exemple la longue Remarque au § 459 de l'*Encyclopédie*, p. 254-255, ainsi que les paragraphes suivants).

83. Josef Simon, *Das Problem der Sprache bei Hegel*, Stuttgart, Kohlhammer, 1966, p. 183.

84. H.-G. Gadamer, « Signification de la "logique" de Hegel », trad. M. Simon, in *L'Art de comprendre*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982, p. 219.

85. Telle sera la position défendue par Bertrand Russell, par exemple, qui approuve les travaux en psychologie cognitive avant la lettre du célèbre inventeur de l'eugénisme, Francis Galton, selon lesquels l'habitude de manier des concepts abstraits diminue la capacité de la visualisation des personnes cultivées ; voir « On Propositions : What They Are and How They Mean », in *Problems of Science and Philosophy. Aristotelian Society Supplementary Volume II*, Londres, Williams and Norgate, 1919, p. 11.

86. Tel est en règle générale le point de vue herméneutique. On peut rappeler que même Aby

Warburg, historien d'art dont le paradigme – *Bilderatlas Mnemosyne* – ne laissait au regard explorateur que les images « nues » et sans aucun texte, afin qu'il découvre et crée des relations qui en fondent le sens, est lui-même allé voir les peintures de la Renaissance après avoir lu divers documents textuels, ceux notamment qu'il a trouvés à la mairie de Florence, mais aussi la poésie homérique. Son disciple, Erwin Panofsky, revisite la peinture de la Renaissance après s'être imprégné de toute la littérature classique, grecque et latine.

87. G. W. Fr. Hegel, *Cours d'esthétique*, t. I, p. 15.

88. Affirmation qui n'est possible que dans le cadre du panlogisme hégélien, fondé sur la conviction selon laquelle la réalité est entièrement intelligible, notamment au moyen des concepts. Kierkegaard traquera inlassablement cette conception : l'existence est selon lui ce qui résistera toujours aux concepts.

89. « Certes, ce n'est qu'à l'humanité rédimée qu'échoit pleinement son passé. C'est-à-dire que pour elle seule son passé est devenu intégralement citable. Chacun des instants qu'elle a vécus devient une "citation à l'ordre du jour" – et ce jour est justement celui du Jugement dernier » (W. Benjamin, « Le concept d'histoire » [1940], trad. M. de Gandillac, revue par R. Rochlitz, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, § III, p. 429).

90. Voir CL 212-215, FS 10, et bien sûr AH. Concernant Hegel, c'est Alexandre Kojève qui, en conduisant la philosophie hégélienne à ses conséquences extrêmes, a donné une telle leçon de la fin de l'histoire chez Hegel.

91. J. Kosuth, *Art after Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990*, Cambridge (MA) et Londres, MIT Press, 1993. Par deux fois, Kosuth renvoie à l'ouvrage de Morton White, *The Age of Analysis*, New York, Mentor Books, 1955, p. 13, notes 1 et 2, p. 31. Suite aux influences de Hegel, écrit-il encore, « la philosophie continentale ne peut être sérieusement prise en compte ici » (p. 14), car même Merleau-Ponty ne parvient pas, selon Kosuth, à distinguer entre « nous et le monde » (note 3, p. 11).

92. *Ibid.*, p. 13-14.

93. Ad Reinhardt est plus précis ; il fait une distinction entre les attitudes historiquement déterminées d'hindouisme et de bouddhisme : « dans un processus [créateur] bouddhiste, pour un artiste bouddhiste, je suppose que tout pourrait peut-être se passer dans la conscience. [...] Je ferai une distinction entre l'artiste hindou et l'artiste bouddhiste. Elle peut ne pas être vraie. Mais un [artiste] hindou devrait faire un objet. Il doit matérialiser le contenu mental ou spirituel, quel qu'il soit ». Ces remarques ont été faites sur le fond d'une réflexion sur la Beat Generation : « Il y a eu beaucoup d'artistes parmi eux, ils ressemblaient aux artistes, ils parlaient comme artistes, ils faisaient comme artistes, ils s'habillaient comme artistes, et ils n'ont rien produit » (*inéd.* 1967). Cette plaisanterie a aussi un sens historique ; elle invite à explorer l'influence du bouddhisme Zen sur le contexte artistique des années 1950 et 1960 aux États-Unis, notamment sur l'art conceptuel.

94. E-mail à l'auteur daté du 9 mai 2011.

95. G. W. Fr. Hegel, *Cours d'esthétique*, t. I, p. 14.

96. Fr. Engels, *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande*, p. 11.

97. Marcel Mauss, *Manuel d'ethnologie*, Paris, Payot, 1967, p. 89.

98. Voir NR 59.

99. K. Marx, « Thèse sur Feuerbach » (1845), in *L'Idéologie allemande*, thèse XI, p. 34.

100. On aura reconnu la référence implicite dans ces deux paragraphes à la célèbre conclusion de Bergson de 1937 : « Je dirais qu'il faut agir en homme de pensée et penser en homme d'action » (« Message au Congrès Descartes », in Henri Bergson, *Écrits et Paroles*, Paris, PUF, t. 3, 1959, p. 249).

101. G. W. Fr. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, t. I, p. 324 *sq.*

102. *Principes de la philosophie du droit*, p. 41.

103. Pour développer la piste de la perception visuelle évanescence, Lucy R. Lippard fait appel à Eugène Chevreul, à Jan Evangelista Purkinje et à Edwin Land, inventeur de la technique du Polaroid ; voir « Ad Reinhardt : One Work », p. 98.

104. Les analyses descriptives d'*Ultimate Painting* n° 6 d'Éric Valentin (« Avec Reinhardt, libérer le regard », p. 50) sont tout à fait convaincantes. La peinture d'Ad Reinhardt invite « à convertir notre regard », écrit-il. L'idéal totalement impensé de l'œil est la transparence absolue, l'appropriation immédiate et la réduction à une évidence sans réserve » (p. 51). Par conséquent, l'auteur repère chez Ad Reinhardt une éthique conçue comme la libération du regard : « Cette éthique, dans sa formulation la plus simple, consiste à libérer notre regard de ses préjugés et de ses tendances apparemment les plus naturelles » (p. 51-52). Analyse cohérente, certes, mais elle fait abstraction du sens que Reinhardt lui-même donne aux considérations éthiques dans l'art à travers l'idée de la responsabilité esthétique.

105. Lucy R. Lippard fait un bond de la physiologie de la perception à une méditation inspirée des pratiques orientales, très à la mode à l'époque : le spectateur, écrit-elle, doit « devenir la peinture, [...] aussi passif que l'objet » (« Ad Reinhardt : One Work », p. 95). Carter Radclif insiste sur la présence chez Ad Reinhardt d'une « aura », spirituelle et orientale, dans la peinture « de son âge mûr », et il rappelle que Barnett Newman l'a qualifiée de « biblique » (« New York Letter », *Art International*, décembre 1977, p. 66). Dans une luminosité « ténébreuse » et « hypnotique » de ces tableaux noirs, Irving Sandler, lui, découvre une invitation contemplative (« The New Cool Art », *Art in America*, janvier 1965, p. 97). Ami du peintre, le poète Robert Lax explique que les tableaux d'Ad Reinhardt ont la force de conduire l'esprit vers un point qu'il appelle « zéro tangible » (lettre à Robert Gibney, citée par Nancy Flagg, « Reinhardt Revisiting », *Art International*, février 1978, p. 55).

106. Comme le fait notamment Yve-Alain Bois.

107. C'est ainsi, en effet, que Jean Charbonneau parle de Polyclète, sculpteur classique parmi les classiques, qui « s'est contenté presque d'un seul modèle qu'il n'a pas cessé de reproduire et de parfaire » ; voir *La Sculpture grecque classique*, Paris, Gonthier, 1964, p. 35.

108. « C'est en mots que nous *pensons* », écrit Hegel dans le *Précis de l'encyclopédie*, § 462, Remarque, p. 258.

109. Indiquons au passage qu'une idée analogue peut être repérée chez Baudelaire : « Créer un poncif, c'est le génie. / Je dois créer un poncif » (« Fusée », XII, in *Œuvres complètes*, t. I, p. 662).

110. Rien n'est plus étranger à Ad Reinhardt que cette comparaison de sa vie à celle de Des Esseintes, comparaison à laquelle procède Dale McConathy qui présente la vie du peintre comme « une "œuvre d'art", mais une œuvre d'art réalisée avec la plus grande austérité » (« Ad Reinhardt », in catalogue de l'exposition au Grand Palais, p. 40).

111. Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art », in catalogue *Sol LeWitt*, New York, The Museum of Modern Art, 1978, p. 166.

112. Bern, Kunsthalle Bern & Paul Bianchini, 1973.

113. Ad Reinhardt raconte par exemple qu'il a interrogé Robert Motherwell « parce qu'il intitulait ses peintures [abstraites] en relation avec de grands événements du XX^e siècle comme *En rapport avec l'Espagne*, *La Rébellion irlandaise*, etc., Larry Rivers a fait une pièce appelée *La Révolution russe*. Je lui ai demandé s'il savait ce qu'il faisait ; il devrait me présenter ses excuses. Mais je ne lui ai pas demandé et il n'y a aucune raison qu'il le fasse. Après tout, *Times* l'a reproduit pleine page et en couleur » (*inéd.* 1967).

114. Douglas Huebler, « Variable Piece #116 », 1973.

115. A. Alberro et P. Norvell (éd.), *Recording Conceptual Art*, p. 109.

116. Voir le numéro 19 de la revue *Pratiques. Réflexions sur l'art* (automne 2008), entièrement consacré à Lawrence Weiner et à ladite exposition dont l'idée est présentée par Ghislain Mollet-Viéville dans l'article « "Collection Public Freehold". Interprétation des Énoncés de Lawrence Weiner », p. 94-95. Concernant les modes d'existence des « statements », voir dans le même numéro l'article d'Éric Watier, « L'art conceptuel n'existe pas », p. 8-25.

117. Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art », p. 166.

118. J. Kosuth, « Eye's Limits : Seeing and Reading Ad Reinhardt », p. 48.

119. Voir « Discussion » avec Robert C. Morgan, enregistrée en août et septembre 1983, in *Robert Barry*, Bielefeld, Karl Kerber Verlag, 1986, p. 65.

120. L. R. Lippard, *Six Years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972...*, p. 14.

121. Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Flammarion, « GF », 1981, p. 58.

122. *Ibid.*, p. 69.

123. Maurice Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », in *Sens et Non-sens*, Paris, Nagel, 1966, p. 32.

124. *Ibid.*, p. 31.

125. *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1986, p. 60.

126. « J'ai une peinture intitulée *Ultimate Painting #39*, dit-il dans la conférence à Skowhegan en juillet 1967. Mais [...] Lucy Lippard dit que c'était la première des dernières peintures [*rires*] ou la dernière des premières peintures, aussi » (*inéd.* 1967).

127. G. W. Fr. Hegel, *Cours d'esthétique*, t. I, p. 421.

128. *Ibid.*, p. 45-46.

129. *Ibid.*, p. 421.

130. Concernant la recherche dans l'art du XX^e siècle des formes susceptibles de surmonter l'arbitraire de la composition, voir par exemple Yve-Alain Bois, « The Limit of Almost », p. 18 *sq.* ou Rosalind Krauss, « Grids, You Say », in catalogue *Grids. Format and Image in 20th Century Art*, New York, The Pace Gallery, 1978, s.p.

131. G. W. Fr. Hegel, *Cours d'esthétique*, t. I, p. III-III2.

132. Voir les citations au début de cette partie.

133. C'est avec une certaine ironie qu'à la fin de l'interview avec Bruce Glaser, Ad Reinhardt évoque cette invisibilité de sa peinture dans le contexte des travaux de jeunes artistes qui, selon Barbara Rose, font de la peinture « qui résiste » (AI 22). « Ils font peut-être de grandes peintures, dit alors Reinhardt, trop grandes pour les musées. Le fait de faire des peintures qu'on ne peut voir, c'était pour moi comme faire des travaux trop grands pour les

faire entrer dans et sortir des lieux [d'exposition] » (AI 22-23). L'invisibilité de la peinture a donc été sa résistance à lui. Glaser insista encore sur le travail de cette jeune génération d'artistes et sur leurs « toiles qui résistent ou peintures difficiles » qui, il cite à nouveau Barbara Rose, mettent à l'épreuve l'« engagement du public », pour demander : « Était-ce jamais votre intention lorsque vous faisiez vos peintures "invisibles" ? » La réponse d'Ad Reinhardt manifeste ouvertement une sympathie pour cette façon de concevoir et de pratiquer l'art : « Ce serait un bon objectif, je pense. Les artistes ont eu tant de succès avec leur sentimentalité à la guimauve, que ça fait plaisir de voir ces jeunes artistes débarrassés de tout cela. Du moins on sait qu'ils ne font pas de peintures murales, ni ne cherchent partout des commandes pour les églises, ni ne décorent le Lincoln Center » (AI 23).

134. J. Kosuth, *Art after Philosophy*, p. 22.

135. *Ibid.* : « Ce qu'on trouve partout dans les écrits d'Ad Reinhardt est une thèse tout à fait similaire de l'« art-en-tant-qu'art ». [...] Reinhardt a eu l'idée très claire de la nature de l'art et son importance est loin d'être reconnue », écrit Kosuth. Autant dire que ce n'est pas lui qui a su la reconnaître.

136. *Ibid.*, p. 24.

137. *Ibid.*, p. 15.

138. *Ibid.*

139. Exprimée à l'aide de symboles mathématiques, on pourrait dire que cette formule de Kosuth doit sans doute être comprise ainsi : « (art comme idée) comme idée » ou « art (comme idée) comme idée ».

140. Plotin, *Ennéades*, V, 4, 1, trad. É. Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1931, p. 78.

141. J. Kosuth, *Art after Philosophy*, p. 24.

142. *Ibid.*, p. 20.

143. G. W. Fr. Hegel, *Précis de l'encyclopédie...*, « Préface à la deuxième édition », p. 17.

144. Toutes les citations d'après la traduction de G. G. Granger : Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1993, p. 96 et 68.

145. Herbert Read, *La Philosophie de l'art moderne* (1964), trad. S. Monceau, Paris, Sylvie Messinger, 1988, p. 126.

146. « Il peut paraître que mes idées ont été / "piquées", reconnues [‘picked up’, picked out] / ou comme si toutes elles étaient une / rationalisation de ce que / j'ai fait et je fais et c'est bien cela » (NO 103).

147. *Ashcan School* désigne un groupe de peintres américains, fondé par Robert Henri, opposés à l'académisme et rejetant ses « sujets décoratifs ». Réalistes, non seulement ils portent de l'intérêt à la banalité de l'existence quotidienne, mais encore ils peignent des scènes de la vie des quartiers pauvres de New York, ce qui leur a valu le nom d'*Ashcan School*, littéralement « école des poubelles ». Leur première exposition a eu lieu en 1908 et le groupe a existé jusqu'à la Première Guerre mondiale.

148. WPA (Works Progress Administration, requalifié en Works Project Administration en 1939) était un programme fédéral, mis en place dans le cadre du New Deal en 1934, pour financer des projets artistiques et aider ainsi les artistes à survivre à la grande crise. Son esprit populaire lui a valu la réputation d'un « art pauvre pour des pauvres », selon le mot d'Arshile Gorky. Le programme a officiellement été supprimé en 1943, suite aux attaques des conservateurs. Un des arguments évoqués en 1939, au cours des débats sur le WPA, fut « qu'un grand nombre d'employés du projet Fédéral du Théâtre [faisant partie de WPA] étaient soit membres du Parti communiste soit sympathisants » (voir Victor Burgin, *The End of Art Theory*, Londres, Macmillan, 1986, p. 10).

149. Je songe à la théorie de l'art classique, à l'idéalisme au sens plus large, et bien sûr à Hegel.

150. Parmi les « livres soulignés » de la bibliothèque d'Ad Reinhardt, on trouve par exemple le classique *The Meaning of Meaning* de C. K. Ogden et I. A. Richards de 1923, l'ouvrage de W. B. Gallie sur *Peirce and Pragmatism* de 1952 ou encore *Man, Nature, and God* de F. S. C. Northrop.

151. Platon, *Le Grand Hippias*, 299 b, trad. L. Robin, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 46-47.

152. Friedrich W. J. von Schelling, *Zur Geschichte der neueren Philosophie. Müncher Vorlesungen* (1827), trad. S. Jankélévitch, in *Essais*, Paris, Aubier, 1946, p. 443.

153. L. R. Lippard, « Ad Reinhardt », catalogue de l'exposition au Jewish Museum, New York, 1966, p. 10.

154. Dans l'article intitulé « Une peinture ne fait pas une pipe. Se ranger ou déranger : les dilemmes de la tautologie » (in L. Brogowski et P.-H. Franque, « *Ce que vous voyez est ce que vous voyez* », p. 29-58), j'ai étudié diverses démarches d'artistes, de nature « tautologique », provenant des années 1960-1970, pour constater que les « tautologies » qu'ils expérimentaient n'étaient ni vides de sens ni identiques les unes aux autres, comme pourrait le faire penser l'emploi wittgensteinien du terme « tautologie » ; bref : ce n'étaient pas des tautologies au sens logique du terme.

155. L'exposition *Film als Film, 1910 bis heute* a été organisée en 1977 à la Kölnischer Kunstverein par Birgit Hein et Wulf Herzogenrath.

156. Il s'agit de New York, 1963, Paris, 1963, Los Angeles, 1963, Londres, 1964 et à nouveau New York, 1965.

157. G. W. Fr. Hegel, *Esthétique*, t. IV, p. 16.

158. Voir la note 18, p. 135.

159. Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. D. Messier, Paris, Gallimard, 1990, p. 87.

160. G. W. Fr. Hegel, « Vorrede zur zweiten Ausgabe », p. 20.

161. *Esthétique*, t. I, p. 180 (trad. mod.).

162. Alexandre Koyré, « Note sur la langue et la terminologie hégéliennes » (1931), in *Études d'histoire de la pensée philosophique*, Paris, Gallimard, 1986, p. 209.

163. Voir par exemple Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1996, § 205-211, p. 196-200.

164. Allusion est ici faite aux critiques de John Canaday parues dans le *New York Times*.

165. La seule expression ouvertement contradictoire est peut-être celle-ci : « La poésie dans l'art est

poésie. [...] La poésie dans l'art n'est pas poésie » (AD 67).

166. Aristote, *Métaphysique*, Γ (IV), 2, 1004 a sq.

167. L. R. Lippard, « Ad Reinhardt : One Art », p. 67.

168. Sur l'orientalisme de Plotin, voir Émile Bréhier, *La Philosophie de Plotin*, Paris, Vrin, 1990, p. 107 sq.

169. Leur importance est évidente quand on constate que même Denys Riout présente Ad Reinhardt comme celui qui joua « un rôle de tout premier plan » « parmi les artistes hantés par l'absolu », et que cette phrase succède à une citation de Sam Francis qui dit : « nous découvrons sur la toile ce qui se peindrait sur la rétine de Dieu, s'il en possédait une » (*Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003, p. 87).

170. « À supposer que j'embrasse toutes les sept grandes religions. Pourquoi pas ? » (*inéd.* 1964c).

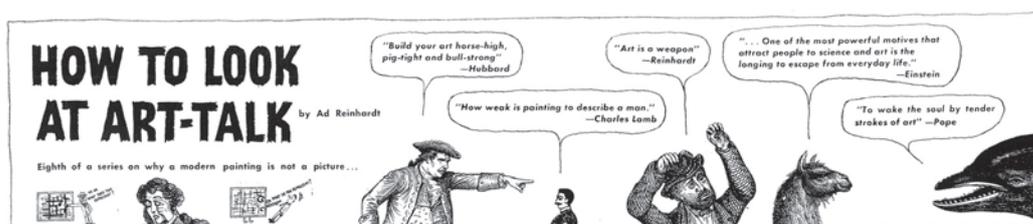
171. Si un historien de l'art protestait contre cette affirmation dans la mesure où, par le passé, la peinture a souvent connu des relations étroites avec les religions, on lui opposera la conception hégélienne/reinhardtienne de la réalité : ce n'était pas la peinture-en-tant-que-peinture, mais en tant qu'autre chose, comme support méditatif, comme propagande religieuse, comme instruction des fidèles, comme décoration des temples, etc.

172. Margit Rowell, « Ad Reinhardt : Style as Recurrence », in *Ad Reinhardt and Color*, catalogue de l'exposition au Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1980, p. 11.

173. William Rubin, in *Ad Reinhardt*, catalogue d'exposition, 1992, p. 7.

174. G. W. Fr. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, t. I, p. 25.

175. Reinhardt s'y réfère dans la conférence à l'ICA de Londres : « une longue, longue tradition de la théologie négative dans laquelle l'essence de la religion – et dans mon cas l'essence de l'art – est protégée ou qu'il faut protéger des tentatives de définition ou de vulgarisation ou d'exploitation » (*inéd.* 1964a).

EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT ART-TALK", *PM*, JUNE 9, 1946

176. Platon, *Parménide*, 142 a, trad. A. Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1974, p. 78.

177. Plotin, *Ennéades*, V, 3, 14, p. 68.

178. Voir Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1985, p. 573-574.

179. Le texte allemand est même plus fort, car il dit simplement : « La première suppose nul concept (*Die erstere setzt Keinen Begriff von dem voraus*) » (Emmanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*, Stuttgart, Reclam, 1981, p. 109).

180. *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Renaut, Paris, Aubier, 1995, p. 208. Toutes les citations utilisées proviennent des pages 208-209 de la traduction de Renaut ; c'est moi qui souligne les négations que ce texte apporte, aussi bien au niveau de la forme grammaticale qu'au niveau du sens.

181. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 64.

182. *Ibid.*, p. 90.

183. Dans *La Négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, Presses universitaires de Rennes, 2005, Pierre-Henry Frangne montre que si l'unité du symbolisme peut être repérée dans une théorie de la négation, alors celle-ci adopte à cette époque tout un éventail de figures, celle de la purification de l'art, celle de la décadence, celle d'un spiritualisme, d'une métaphysique du néant, etc.

184. Cette tendance à l'abstraction est d'ailleurs partagée par la science moderne, et les grands physiciens du XX^e siècle en ont été entièrement conscients. Dans une conférence de 1969, prononcée à Salzbourg, « La tendance à l'abstraction

dans l'art et la science contemporains », Werner Heisenberg la considère comme inéluctable (*Schritte über Grenzen*, Munich, R. Piper, 1971). Leopold Infeld, proche collaborateur d'Albert Einstein, qui va jusqu'à considérer « les mathématiques et la physique mathématique comme des champs de création artistique, au même titre que la musique », souligne que la théorie einsteinienne, « bien qu'en partie abstraite et spéculative, [...] n'a rien de métaphysique ou de mystique pour autant » (*Albert Einstein*, Warszawa, PWN, 1979, respectivement p. 8 et 14). Et Infeld de se montrer critique à l'égard des représentations fantaisistes de la « quatrième dimension » dans l'art, car elles empêchent selon lui de comprendre comment, dans « cet univers à l'image d'Alice au pays des merveilles, [...] la bombe atomique fait soudainement irruption » (*ibid.*, p. 11).

185. Plotin, *Ennéades*, V, 8, 1, p. 136. – Si Platon a condamné la peinture, c'est parce qu'il n'a pas envisagé ce cas de figure ; selon lui, l'art imite les objets sensibles qui sont déjà des imitations des idées : « L'art d'imiter est donc bien éloigné du vrai » (*République*, X, 598 b, trad. É. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1948, p. 88). Cependant, la postérité, tout en se référant à Platon, a préféré admettre la thèse de Plotin. Il semble par conséquent que Reinhardt rejoigne cette tradition esthétique qu'Erwin Panofsky étudie dans son *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. H. Joly, Paris, Gallimard, 1985.

186. « Le public, où qu'il soit, n'arrive pas à tenir les mains loin de mes peintures et il me semble que

j'expliquais cela en termes de privation (*deprivation*). Ils les attrapent, touchent la surface. Parfois, j'ai dû mettre une ficelle autour d'elles pour leur signaler qu'ils n'étaient pas supposés les toucher. Mais une minute après, ils les touchaient, bien sûr, en en faisant des objets surréalistes, ce qui est la pire des choses que je peux leur souhaiter » (*inéd.* 1964a).

187. Plotin, *Ennéades*, V, 2, 1, p. 33.

188. *Art News*, vol. 55, n° 3, mai 1956, p. 36-37.

189. G. W. Fr. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, t. I, p. 18.

190. « I am merely making the last painting which anyone can make » (AI 13). Faute de référence hégélienne, Yve-Alain Bois ne semble pas s'apercevoir de cette ambiguïté lorsqu'il évoque la modestie de l'attitude d'Ad Reinhardt (« The Limit of Almost », p. 25).

191. *Ibid.*, p. 13-14.

192. « Une toile récemment proposée par Rodtchenko [...] presque carrée entièrement couverte d'une unique couleur rouge [...] n'est plus une étape qui pourrait être suivie de nouvelles autres, mais le dernier pas, le pas final effectué au terme d'un long chemin, le dernier mot après lequel la peinture devra se taire, le dernier "tableau" exécuté par un peintre » (Nicolai Taraboukine, « Le dernier tableau », in *Le Dernier Tableau*, trad. A. B. Nakov, Paris, Champ libre, 1973, p. 40-41).

193. Carl Holty, un des fondateurs du groupe American Abstract Artists, a été professeur du cours de peinture que Reinhardt a suivi en 1936 ; c'est grâce à lui qu'il a pu exposer entre autres avec Mondrian et Léger (cf. *supra* la note 50, p. 140). Tout comme Stuart Davis, il a influencé sa peinture dans les années 1930 (AI 21).

194. Cf. Voir notamment cette description dans « [Five Stage of Reinhardt's Timeless Stylistic Art-Historical Cycle] » (FS 10), notes de Reinhardt datant de 1965 auxquelles l'éditrice, Barbara Rose, a donné ce titre, et qui spécifient les étapes du cycle intemporel de l'histoire de la peinture. L'évolution des formes dans la peinture d'Ad Reinhardt est étudiée minutieusement par Yve-Alain Bois dans

le catalogue cité du MoMA, mais Denys Riout souligne encore en 1996 que la « chronologie de ses œuvres reste, aujourd'hui encore, passablement floue » (*La Peinture monochrome*, p. 276, note 355). On trouve également dans ce livre la description bien documentée de l'importance grandissante du monochrome dans le contexte qui a vu évoluer la peinture d'Ad Reinhardt.

195. George Kubler écrit : « C'est un plaisir partagé par les artistes, les collectionneurs et les historiens que de découvrir qu'une œuvre d'art n'est pas unique, mais qu'il existe divers exemples de ce genre répartis dans le temps et à différents niveaux de qualité, dans des versions qui sont des antétypes et des dérivés, des originaux et des copies, des transformations et des variantes. Dans ces circonstances, une grande partie de notre satisfaction provient de la contemplation d'une séquence formelle, d'un sens intuitif de développement et d'achèvement en présence d'une forme dans le temps » (*Formes du temps*, p. 78). C'est ainsi que s'exprime la conception structuraliste de l'art, évoquée par Yve-Alain Bois, que visualise très bien la publication dans le catalogue de Stuttgart des diapositives qui servaient à Ad Reinhardt pour ses « Non-Happenings » (voir *supra*, note 23, p. 138).

196. C'est Catherine Millet qui présente ce texte dans *art press*, n° 4, mai-juin 1974, p. 7, mais le nom du traducteur n'est pas indiqué ; c'est moi qui souligne.

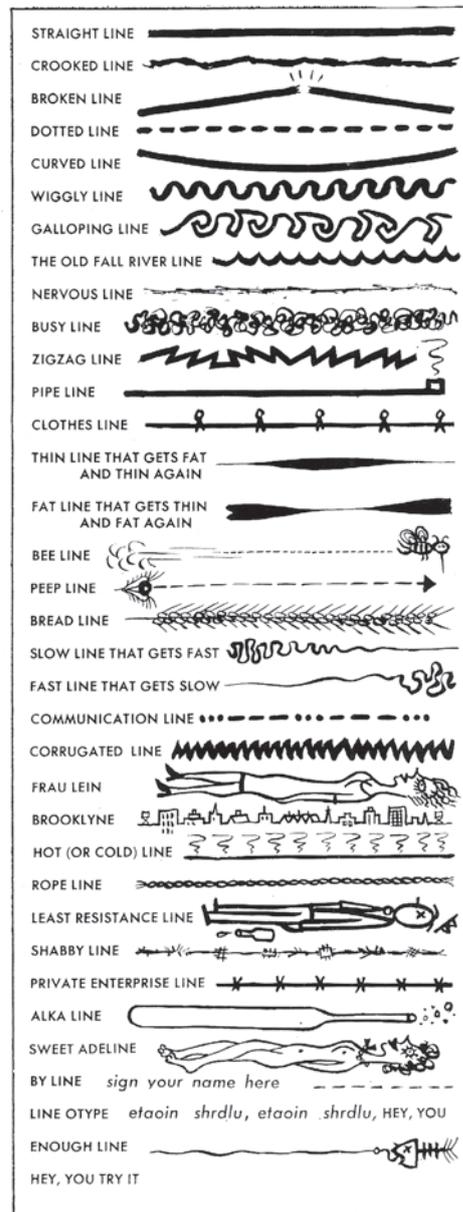
197. La volonté de Michael Corris de considérer la peinture noire d'Ad Reinhardt comme un échec du « projet utopique du premier modernisme » semble s'appuyer sur un argument dérisoire. Dans l'introduction de son livre, il écrit en effet : « Les critiques d'art plus malins comprennent l'affiliation de Reinhardt au projet utopique du premier modernisme – en particulier au travail de Mondrian – et suggèrent que les peintures "noires" signalent l'échec de ce projet » (p. 14). Mais cette opinion, celle de Briony Fer, ne se trouve *exprimée* que dans une correspondance avec l'auteur et on ne saura rien de plus sur son *argumentation*, Briony Fer étant même absent de l'index de l'ouvrage.

198. Il est possible que cette remarque vise directement Clement Greenberg et Harold Rosenberg, mentionnés plus loin dans le texte. On y reviendra.

199. Le musée, dit Ad Reinhardt, est « un lieu qui montre toutes les choses qui ont jamais été faites [dans l'art] et qu'on n'a pas besoin de refaire. [...] Mais je pense, précise-t-il, que ce serait une erreur de penser qu'on puisse y aller et trouver [toute faite] une idée pour faire un certain type de peinture », car l'articulation du projet de l'art à l'histoire n'est pas une simple imitation (*inéd.* 1964a).

200. Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, trad. G. Bianquis, Paris, Gallimard, 1985, p. 56.

201. G. W. Fr. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, t. II, p. 250.



EXTRAIT DE "HOW TO LOOK AT ICONOGRAPHY",
PM, OCTOBER 20, 1946

SECONDE PARTIE : LA RESPONSABILITÉ ESTHÉTIQUE DE L'ARTISTE MODERNE

1. « Quelqu'un d'autre ne peut les faire pour moi. Il doit faire sa propre [peinture] pour lui-même » (AI 13).

2. « Dans sa première conférence prononcée au Festival de littérature de Cheltenham en tant que ministre d'État aux arts, écrit Frank Furedi, l'archiduchesse Tessa Blackstone a posé cette question : "Les arts peuvent-ils être quelque chose de plus que la frivolité, la trivialité, l'insignifiance ?" Oui, a-t-elle répondu, mais seulement s'ils peuvent être utilisés à des fins autres qu'esthétiques. Pour Blackstone, les arts sont importants, car manifestement ils améliorent les qualifications professionnelles [*improve employability*], éradiquent les inégalités et contribuent à la prévention des crimes. "Je n'ai aucun doute" – a-t-elle ajouté – "que les arts peuvent contribuer à améliorer les résultats de santé" » (*Where Have All the Intellectuals Gone ?*, Londres, Continuum, 2006, p. 15).

3. On peut penser que cette affirmation d'Ad Reinhardt est radicalement incompatible avec la conception que Joseph Kosuth se fait de l'art comme tautologie, et qu'il attribue de surcroît à Reinhardt, à savoir que les « propositions de l'art » sont toujours vraies et qu'elles ne peuvent être soumises à aucune vérification empirique.

4. Ces « punitions appropriées » pour les « artistes qui pêchent », dit Ad Reinhardt, c'est « un peu comme chez Gilbert et Sullivan » (*inéd.* 1964c).

5. « L'artiste n'a pas besoin de manger plus que n'importe qui d'autre », précise-t-il (*inéd.* 1967).

6. Dans AM 152-153, la formulation est semblable : « nature dans l'art abstrait ».

7. Certes, chez Aristote l'acte éthique nécessite une délibération, et l'éthique aristotélicienne est donc déjà une éthique des êtres pensants. Mais elle vise le bonheur, tandis que chez Kant le seul intérêt de la faculté morale est le respect de la pensée sous la forme de la loi morale. Le « roseau pensant » de Blaise Pascal est, lui, entièrement soumis à Dieu

par l'Église interposée : il n'est donc pas possible de parler dans ce cas d'autonomie du sujet.

8. « Bien sûr il y a eu les départements d'art et les universités, dit Ad Reinhardt, mais l'idée était très en vogue dans les années 1930 et 1940 que l'artiste ne doit pas penser ou aller à l'école, et qu'il doit être – qu'il était – une sorte de mannequin naturel et qu'il était intuitif et qu'il n'avait rien à apprendre » (*inéd.* 1967).

9. Cette formule est certes un raccourci, mais j'en défends le sens dans la suite de ma démonstration. Lors de divers débats publics, lorsque l'auditoire prend position contre Ad Reinhardt suite à des remarques ou des questions plus ou moins méprisantes ou agressives à son égard, et lorsqu'il commence à applaudir celles-ci, l'artiste avait l'habitude de dire : « Wait before you clap ! », « attendez avant d'applaudir ! » (*inéd.* 1964a), ou mieux encore : « I just want to ask you what you thought you were clapping about ? », « Je voudrais juste vous demander si vous savez ce que vous avez applaudi ! » (*inéd.* 1967).

10. E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 40, in *Ceuvres philosophiques*, éd. F. Alquié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1985, p. 1072 sq.

11. *Critique de la raison pratique*, *ibid.*, p. 645-646.

12. « La biographie [...] ne traite même pas de la place de l'histoire dans la vie des artistes, qui est toujours la question de leur rapport avec ce qui a précédé et ce qui a suivi » (G. Kubler, *Formes du temps*, p. 31).

13. « En plus de coordonnées habituelles, déterminant la position d'un individu, son caractère et sa formation, il y a aussi le moment de son entrée, c'est-à-dire le moment dans la tradition – primitif, moyen, tardif – avec lequel coïncide sa présence biologique ». « Une "bonne" et une "mauvaise" entrée est plus qu'une question de position dans la séquence » (*ibid.*, p. 32).

14. « Toute œuvre d'art importante oblige à une réévaluation des œuvres précédentes » (*ibid.*, p. 66).

15. Serge Trétiakov, « Bert Brecht », in *Dans le front gauche de l'art*, trad. collective, Paris, Maspero, 1977, p. 179.

16. Blaise Pascal, *Pensées*, éd. L. Lafuma, pensées 113 et 200, Paris, Le Seuil, 1978, p. 67 et 109.

17. « Neither pleasure nor paint. No mindless working, nor mindless non-working. No chess-playing. »

18. Dans la discussion à Skowhegan, Reinhardt dit de Duchamp qu'il est « une grande figure pour ceux qui aiment faire des gestes » (*inéd.* 1967).

19. E. Kant, *Critique de la raison pratique*, p. 643.

20. Voir Nancy Marmer, « Art & Politics », *Art in America*, juin-août 1977, p. 64-66.

21. Cf. aussi AP 84 : « The painting is my painting if I paint it. / The painting is your painting if you paint it. / The painting is any painter's painting. / The painting is anyone's painting, with few exceptions. »

22. L'adjectif « transcendantal » désigne chez Kant la recherche visant à mettre en évidence les conditions de possibilité (d'un fait, d'une connaissance ou de la connaissance en général, d'une action, de l'éthique, etc.).

23. On exagère en attribuant à Clement Greenberg la première théorisation de la modernité artistique. À sa conception il manque singulièrement un ancrage historique sérieux, ce que met en évidence la comparaison avec les écrits d'Ad Reinhardt, ô combien plus subtils ! « Il semble que ce soit une loi du modernisme, écrit Greenberg, – une loi qui s'applique quasiment à tout art qui reste vraiment vivant aujourd'hui – que les conventions non essentielles à la viabilité d'un moyen d'expression (*medium*) soient rejetées aussitôt reconnues » (« Peinture à l'américaine », in *Art et Culture*, trad. A. Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 226). Non seulement cette « loi » paraît quelque peu arbitraire, car elle ne vient ni de l'analyse historique ni d'une description phénoménologique de la peinture, mais encore – comme il le reconnaît lui-même –, « c'est une simplification drastique » (*ibid.*). La place de la négation et des procédures du rejet dans la tradition du modernisme est perçue

par Ad Reinhardt avec bien plus de complexité et interprétée avec plus de nuances, comme on le verra ci-après. Dans la suite de l'essai de Greenberg, on voit également que son modernisme est fermé à toute considération éthique, puisqu'il semble fondé sur le rejet de la rationalité, ce qui est fort problématique du point de vue de l'inscription historique de sa conception de la modernité : « Il est acquis, j'espère, affirme-t-il avec foi, que ces conventions sont minutieusement remises en question non dans un but révolutionnaire, mais pour maintenir le caractère irremplaçable de l'art et renouveler sa vitalité face à une société encline à tout rationaliser. » Visiblement incapable de faire la différence entre rationalité et instrumentalisation de la raison, typique pour le développement du capitalisme, il efface d'autres distinctions fondamentales, ce que Reinhardt désigne précisément comme corruption. La privation du modernisme de sa substance éthique permet à Greenberg à la fois de se distancier des traditions révolutionnaires, pourtant fondatrices des avant-gardes artistiques, et de contribuer à confondre l'art avec le marché de l'art. « Quelqu'un comme Greenberg, écrit Reinhardt, devient critique, agent et négociant », (« Monologue », *Artforum*, octobre 1970, p. 38). Enfin, sa conception figée et positiviste, aussi bien des « lois » de l'histoire, de celle du modernisme en particulier, que de l'essence de la peinture, est loin de la compréhension que Reinhardt construit laborieusement du processus historique de l'art. Si les analyses de Greenberg paraissent superficielles dans cette comparaison, c'est surtout parce qu'elles ne cherchent pas à légitimer ses convictions au-delà des développements récents de l'art, notamment de la compétition entre Paris et New York. Ses positions expriment donc davantage une volonté d'imposer un sens au processus historique de l'art (position de pouvoir) qu'une vision historique du modernisme (position éthique de Reinhardt), ce qui explique sans doute l'arbitraire de ses opinions, comme celle-ci : « La peinture continue donc à développer son modernisme avec le même élan, car elle a encore un chemin relativement

long à faire avant d'être réduite à son essence vitale (*viable essence*) » (*ibid.*, p. 227). Cette remarque sonne comme une conjuration de l'épuisement inévitable qui menacerait la peinture réalisant enfin son essence ; cf. *infra* la note 41, p. 153, ainsi que l'argumentaire auquel elle se réfère. – Les analyses récentes de Samuel Zarka vont dans le même sens. « Le désir de classe s'exprime comme volontarisme du subjectif (de classe). Ce volontarisme exprime la foi qui anime les discours. / La théorie de l'art de Clement Greenberg en est une expression accomplie. [...] La péremption de cette théorie, proclamée par des critiques plus jeunes et leurs artistes, débouche sur son adaptation à l'évolution de la consommation de classe. [...] L'ontologie du "bon" regard est reconduite [...]. Le concept d'"art", bien arrêté, s'épanouit en ronronnant dans la négation de l'histoire » (*Art contemporain, le concept*, Paris, PUF, 2010, p. 118-119).

24. « Remember when a C. Greenberg-type critic could take in a "hungry-for-success" artist and cut him in ? »

25. Formule analogue dans l'entretien avec Lucy Lippard, où Reinhardt désigne l'artiste comme « un idiot qui serait innocent, et qui se balade en exposant la corruption autour de lui » (*inéd.* 1966a).

26. Le terme « transcendantal » semble avoir ici le sens véritablement kantien : en l'occurrence, il s'agit des fins qui définissent les conditions mêmes de la possibilité de l'art.

27. E. Kant, *Critique de la raison pure*, in *Œuvres philosophiques*, t. I (1980), B 20, p. 773.

28. G. W. Fr. Hegel, *Cours d'esthétique*, t. I, p. 111.

29. *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, p. 27.

30. « C'est pourquoi – écrit Walter Benjamin dans le même sens – on aurait tort de sous-estimer la valeur polémique de pareilles thèses [à savoir celles qui portent sur "les tendances évolutives de l'art dans les conditions présentes de la production"]. Elles écartent une série de concepts traditionnels – création et génie, valeur d'éternité et mystère –, dont l'application incontrôlée (et pour l'instant difficile à contrôler) conduit

à l'élaboration des faits dans le sens fasciste » (« L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Œuvres III*, p. 69 [version de 1935, trad. R. Rochlitz] et 270-271 [version de 1939, trad. M. de Gandillac revue par R. Rochlitz]).

31. En donnant un exemple des traditions de la peinture chinoise, Ad Reinhardt dit : « Si tu es historien de l'art au sens strict du terme, toutes les choses postérieures [au XIV^e siècle] sont plus intéressantes, plus maniéristes, plus conventionnelles. Tu peux séparer tous les styles, conventions, écoles. Le problème apparaît lorsque tu es un artiste. Je ne sais pas pourquoi tout le travail postérieur, toute l'époque classique, doit être considéré comme meilleur que les travaux anciens. [...] Si tu es historien, tu n'y prêtes pas attention, tu ne fais pas la différence. La réponse de l'artiste... [le texte de l'interview est ici incomplet et son enregistrement sonore n'existe pas] » (*inéd.* 1966a). Bref : l'historien classe, l'artiste juge et projette.

32. Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1997, p. 72.

33. C'est là, peut-être, la source inavouée de la « loi du modernisme » de Clement Greenberg, dont les textes qui théorisent le modernisme de la sorte sont postérieurs à 1952.

34. Il est dommage qu'en écrivant sur Reinhardt, Bois ne mette pas véritablement en jeu la conscience qu'il a par ailleurs du fait qu'« un travail fait sens, comme Lévi-Strauss le montre, d'abord par ce qu'il n'est pas et par ce à quoi il s'oppose, c'est-à-dire à chaque fois selon sa position, sa valeur, à l'intérieur d'un champ – lui-même vivant et stratifié – qui doit par-dessus tout être circonscrit par la définition de ses règles » (*Painting as Model*, Cambridge [MA], MIT Press, 1993, p. 254-255).

35. Reinhardt semble considérer que l'actualité de la problématique des Anciens et des Modernes s'est prolongée bien au-delà de ses limites historiques. « Il fut un temps, dit-il des spécialistes de la Chine, où les universitaires ont pu être divisés entre ceux qui acceptaient – qui aimaient – tout ce qui a eu lieu avant le XIV^e siècle, et ceux qui n'aimaient que ce qui a eu lieu après » (*inéd.* 1966a).

36. Witold Gombrowicz, *Journal*, t. I (1953-1956), trad. A. Kosko, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 216-217.

37. *Ibid.*, t. II (1959-1969), trad. D. Autrand, Ch. Jezewski, A. Kosko, Paris, Gallimard, 1995, p. 294.

38. Dans la liste des « livres soulignés » de sa bibliothèque, on trouve *Loss of the Self in Modern Literature and Art* (perte de soi dans l'art et la littérature modernes) de Willie Sypher. Ainsi Ad Reinhardt anticipe-t-il la réflexion sur la « mort de l'auteur » (Barthes et Foucault), sur le dialogisme (Bakhtine) et sur l'hypertexte (Barthes), autant de tendances récentes visant précisément à désobjectiver la création et l'écriture.

39. L. R. Lippard, « The Silent Art », *Art in America*, janvier-février 1967, p. 58.

40. Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin*, Francfort/Main, Suhrkamp, 1970, p. 26.

41. Dix ans plus tard, George Kubler écrit : « Une opinion récente en Europe et en Amérique qui n'est peut-être pas antérieure à 1950, veut qu'on approche un épuisement des possibilités de découvertes majeures en histoire de l'art » (*Formes du temps*, p. 36), mais : « Plus nous avons de connaissances, plus nous sommes prêts à en accepter de nouvelles » (p. 103). De la similitude de ces remarques, je déduis l'identité des logiques qui organisent la pensée d'Ad Reinhardt d'un côté, et, de l'autre, celles de George Kubler ici, de Georg W. Fr. Hegel dans la première partie du livre, et de la pensée anarchiste ci-dessous.

42. G. Debord, *Commentaires sur la société du spectacle* (1988), Paris, Gallimard, 1994, p. 25-26.

43. Bertrand Saint-Sernin, *La Raison au XX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 1995, p. 10.

44. Søren Kierkegaard, *L'Alternative* (1843), in *Œuvres complètes*, trad. P.-H. Tisseau et E.-M. Jacquet-Tisseau, Paris, L'Orante, t. IV, 1970, p. 162.

45. Paul Valéry, *Variété 1 et 2*, Paris, Gallimard, 1978, p. 19.

46. *L'Œuvre de l'art* (Paris, Le Seuil, 1994), si ce n'est pas l'œuvre tout court, de Gérard Genette, où le penchant pour la philosophie analytique anglo-saxonne est complété par la fascination

des esthéticiens de cette tradition (comme Roger Pouivet en France) pour Roman Ingarden (un structuraliste déguisé en phénoménologue, démasqué par son maître, Edmund Husserl), est l'illustration quasi parfaite d'une théorie esthétique hautement raffinée, et pourtant inconsciente de son inscription historique, et donc de ses limites.

47. « "Negation", annulation », note Reinhardt à propos de Hegel (notes manuscrites aimablement communiquées à l'auteur par Anna Reinhardt).

48. L'Esprit signifie chez Hegel la culture dans son déploiement à travers l'histoire.

49. G. W. Fr. Hegel, *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, p. 173.

50. Alessandro Lingutti, « Plotin », in J.-Fr. Pradeau (éd.), *Histoire de la philosophie*, Paris, Le Seuil, 2009, p. 130.

51. À la ligne suivante, on lit : « 1933 S'endort à tous les cours d'esthétique d'Irwin Edman ».

52. Stuart Davis est un artiste lié à la « peinture de la protestation sociale » ; son influence sur Ad Reinhardt a été plus politique qu'artistique.

53. « Lorsque quelqu'un me demandait, je répondais : "Écoute, je ne vois pas les problèmes esthétiques d'un même œil que Staline" ou Trotsky ou quiconque » (*inéd.* 1964c).

54. Michel Bakounine, *L'Empire knouto-germanique et la révolution sociale* (1870-1871), in *Œuvres complètes de Bakounine*, t. VIII, Paris, Champ libre, t. VIII, 1982, p. 88.

55. P.-J. Proudhon, « Toast à la Révolution », in *Œuvres choisies*, p. 43.

56. *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Dijon, Les Presses du réel, 2002, p. 214.

57. M. Bakounine, « La réaction en Allemagne. Les adversaires de la liberté », trad. J. Barrué, *Spartacus*, 35B, juillet-août 1970, p. 103-104.

58. « How to look at Modern Art in America », dessin satirique de 1946 publié dans le journal *PM*.

59. Paul Gauguin, « À propos de Sèvres et du dernier four » (1895), in *Oviri. Écrits d'un sauvage*, textes choisis par Daniel Guérin, Paris, Gallimard, 1974, p. 137.

60. *Inéd.* 1964c.

61. Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 21.

62. *Ibid.*, p. 35.

63. Benjamin Péret, « Le déshonneur des poètes », in *Œuvres complètes*, Paris, José Corti, t. VII, 1995, p. 8.

64. O. Wilde, *Le Déclin du mensonge*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1986, p. 50.

65. *Le Portrait de Dorian Gray*, p. 405 ; « To reveal art and conceal the artist is art's aim », *The Picture of Dorian Gray*, p. 167.

66. *Ibid.*, p. 468-469 ; « The only artists I have ever known, who are personally delightful, are bad artists. Good artists exist simply in what they make, and consequently, are perfectly uninteresting in what they are », p. 217.

67. *Le Déclin du mensonge*, p. 71 et 82.

68. *Le Portrait de Dorian Gray*, p. 533 ; « Art is always more abstract than we fancy. Form and colour tell us of form and colour – that is all », p. 265.

69. *Le Déclin du mensonge*, p. 55.

70. *Le Portrait de Dorian Gray*, p. 620 ; « Romance lives by repetition, and repetition converts an appetite into an art », p. 336.

71. *Ibid.*, p. 406 ; « All art is quite useless », p. 167.

72. Dans la conférence sur l'art de l'Islam, Ad Reinhardt se réfère à Oscar Wilde qui « refuse le fardeau de l'humanité dans l'art ; c'est trop de charge pour l'art » (*inéd.* 1966b).

73. « Harold Rosenberg m'appela un "moine noir" » (*inéd.* 1964c).

74. L. R. Lippard et J. Chandler, « The Dematerialization of Art », p. 33-34.

75. M. Bakounine, « La Réaction en Allemagne », p. 88 ; je souligne.

76. *Ibid.*, p. 95-96.

77. *Ibid.*, p. 93-94 ; je souligne.

78. *Ibid.*, p. 96.

79. W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 145.

CONCLUSION : L'UNIVERSITÉ VS LE MARCHÉ

1. « Je sens que les universités sont l'unique lieu et que l'art doit avoir quelque chose de commun avec l'enseignement [...] et puis, *j'imagine que la bohème est finie, sauf dans les universités* » (inéd. 1964c).

2. *Art-as-Art. The selected writings of Ad Reinhardt*, éd. B. Rose, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1991 (première édition, 1975), p. 23, note : « Minor excisions have been made in the printed text. »

3. *Artforum*, octobre 1970, p. 37.

4. Le terme « racket » signifie, en anglais tout comme en français, « une façon malhonnête de faire de l'argent (en trompant ou en menaçant les gens, en vendant les produits sans valeur, etc.) » (A. S. Horny, *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, Oxford University Press, 1974, p. 689).

5. Les thèses de Serge Guilbaut, exposées dans *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide* (Nîmes, Jacqueline Chambon, 1983) sont ici lucidement exposées du point de vue éthique.

6. *Artforum*, octobre 1970, p. 38.

7. Dans mon livre *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, La Transparence, 2010, j'ai analysé un de ces phénomènes artistiques récents, en l'occurrence les publications d'artistes, dont l'intention affichée et pratiquée est de rester en dehors du marché de l'art et de ses institutions traditionnelles.

8. Fr. Furedi, *Where Have All the Intellectuals Gone ?*, p. 14.

9. Pascal Nicolas-Le Strat, « À l'échelle et à la

mesure d'un agencement », in *Moments de l'expérimentation*, Montpellier, Fulenn, 2009, p. 87.

10. *Ibid.*

11. W. Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain », in *Œuvres I*, p. 164.

12. *Ibid.*

13. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Écrits français*, p. 157.

14. « Zentralpark », in *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1982, p. 215.

15. Voir les conclusions de mon article « De l'habitude créatrice au caractère anarchiste : Man Ray et la Ferrer Modern School », in actes du colloque « Figures et méthodes de la transmission artistique : quelle histoire ? », qui s'est tenu en mars 2011 à la Haute École d'Art et de design de Genève, en collaboration avec le Mamco et l'Université de Genève (à paraître).

16. W. Benjamin, notices et variantes pour *Über den Begriff der Geschichte*, in *Gesammelte Schriften*, éd. R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1991, t. I-3, p. 1232.

17. É. Valentin, « Avec Reinhardt, libérer le regard », p. 62.

18. Reinhardt attribue l'origine de cette formule à Frank Raymond Leavis qui, dans une controverse qui l'opposait à Charles Percy Snow dans les années 1950, défendait les humanités contre les aspirations démesurées des sciences de la nature (inéd. 1964a).

19. M. d'Hermies, *Art et Sens*, p. 15.

20. M. Bakounine, « Fédéralisme, socialisme, antithéologisme », in *Œuvres*, t. I, p. [144].

21. Jean-Luc Nancy, *Hegel. L'inquiétude du négatif*, Paris, Hachette, 1997, p. 16.

22. N. Vine, « Mandala and Cross », p. 126.

— |

| —

— |

| —

INDEX DES NOMS PROPRES

- ADORNO TH. W. : 86, 131, 153 (40).
ANDRE C. : 13, 133 (7).
ARISTOTE : 24, 30, 139 (46), 146 (166), 150 (7).
ART & LANGUAGE : 25.
ASHTON D. : 136 (24).
AUGUSTIN (SAINT) : 24.
- BACON FR. : 24.
BAKHTINE M. : 153 (38).
BAKOUNINE M. : 109, 110, 114-116, 131, 153 (54, 57), 154 (75), 155 (20).
BALZAC H. DE : 59-60, 144 (121).
BARRY R. : 13, 51, 59.
BARTH K. : 139 (37).
BARTHES R. : 74, 147 (181), 153 (38).
BATAILLE G. : 139 (28).
BATTCKOCK GR. : 13.
BAUDELAIRE CH. : 30, 127, 139 (47), 144 (109).
BAUMGARTEN A. G. : 24.
BAYARD P. : 138 (26).
BAZIOTES W. : 70.
BENJAMIN W. : 41, 47, 104, 116, 127, 129, 142 (89), 125 (30), 154 (79), 155 (11, 16).
BERGSON H. : 24, 143 (100).
BLACKSTONE T. : 150 (2).
BLESH R. : 70.
BOCHNER M. : 14.
BOIS Y.-A. : 17, 77, 78, 136 (24), 143 (106), 144 (130), 148 (190, 194-195), 152 (34).
BRASSAÏ : 102, 152 (32).
BRÉHIER É. : 146 (168).
BROODTHAERS M. : 25.
BUREN D. : 25.
BURKE ED. : 24.
- CAMUS A. : 110-111, 138 (26), 154 (61).
CANADAY J. : 146 (164).
CASSIRER E. : 24.
CASTELLI L. : 86, 94.
CÉZANNE P. : 60, 102.
CHANDLER J. : 114, 134 (16), 154 (74).
CHARBONNEAUX J. : 143 (107).
CHEVREUL E. : 143 (103).
CIARDI J. : 87.
CONTE R. : 8.
CORBEL L. : 133 (14), 139 (38).
CORRIS M. : 148 (197).
COURBET G. : 102.
- DARWIN CH. : 50.
DAVIS S. : 80, 108, 137 (2), 148 (193), 153 (52).
DEGAS E. : 134.
DE KOONING W. : 29, 96, 98, 124.
DERAIN A. : 122.
DERRIDA J. : 77, 107.
DESCARTES R. : 24.
DESCOMBES V. : 139 (28).
DEWEY J. : 24.
DIDEROT D. : 24.
DILTHEY W. : 22, 38, 107, 136 (26), 140 (63), 141 (76).
DUCHAMP M. : 92, 151 (18).
- EDMAN I. : 153 (51).
EINSTEIN A. : 147 (184).
ENGELS FR. : 39, 52, 140 (56), 141 (67), 143 (96).
- FÉNELON : 24.
FER BR. : 148.
FEUERBACH L. : 115.

- FLAGG N. : 143 (105).
 FLUXUS : 39, 59.
 FOCILLON H. : 39, 78, 134 (16).
 FOUCAULT M. : 153 (38).
 FRANCIS S. : 146 (169).
 FRANGNE P.-H. : 147 (183).
 FREUD S. : 22, 24, 68-69, 146 (159).
 FUREDI FR. : 126, 150 (2), 155 (8).
- GADAMER H.-G. : 17, 44, 136 (26), 142 (84).
 GALTON FR. : 142 (85).
 GAUGUIN P. : 110, 153 (59).
 GLASER BR. : 9, 14, 26, 32, 37, 39, 51, 57, 62, 64, 69, 70, 72, 76, 95, 104, 129, 131, 144 (133).
 GOMBROWICZ W. : 104, 153 (36).
 GORKY A. : 145 (148).
 GOTTLIEB A. : 98, 124, 125.
 GRAHAM D. : 25.
 GREENBERG CL. : 27, 38, 67, 94, 96, 105, 124-125, 149 (198), 151 (23), 152 (24, 33).
 GUILBAUT S. : 155 (5).
 GUSTON PH. : 38.
- HEGEL G. W. FR. : 16, 19-28, 30-32, 39-40, 43-56, 58-66, 68-74, 75, 77-78, 80, 82, 88, 99-100, 104, 107-108, 109, 114-115, 117, 120, 121, 130, 132, 134 (15), 136 (19), 137 (5, 9, 11, 13, 15), 138 (18, 21, 26, 28), 139 (29, 33, 36-37, 40), 141 (74, 78), 142 (80, 82, 84, 87-88, 90-91), 143 (95, 101), 144 (108, 127, 131), 145 (143, 149), 146 (157, 160, 171, 174), 148 (189-190), 149 (201), 152 (28), 153 (28, 47-49), 155 (21).
 HEISENBERG W. : 147 (184).
 HENRI R. : 145 (147).
 HERDER J. G. VON : 24.
 HERMIÉS M. D' : 22, 130, 138 (19), 155 (19).
 HOBBS TH. : 24.
 HOLTY C. : 80, 148 (193).
 HOLTZMAN H. : 33-34, 140 (52).
 HUEBLER D. : 57, 58, 59, 144 (114).
 HUME D. : 50.
- HUSSERL E. : 55, 141 (76), 153 (46).
 HUXLEY J. : 138 (26).
 HUYSMANS J.-K. : 138 (26).
- INFELD L. : 147 (184).
 INGARDEN R. : 153 (46).
- JANIS S. : 94.
- KANT E. : 24, 49, 50, 73-74, 78, 88-93, 95-96, 99, 105, 106, 112, 114, 127, 147 (179), 150 (7, 10), 151 (19, 22), 152 (26-27).
 KIERKEGAARD S. : 22, 106, 115, 142 (88), 153 (44).
 KLINE FR. : 29.
 KLOSSOWSKI P. : 139 (28).
 KOJÈVE A. : 139 (28), 142 (90), 147 (178).
 KÖNIG K. : 78.
 KOSUTH J. : 13, 25, 50, 58, 63-65, 133, 144 (118), 145 (134-135, 139, 141), 150 (3).
 KOZLOV CH. : 13, 133 (3).
 KOYRÉ A. : 69, 146 (162).
 KRAUSS R. : 144 (130).
 KUBLER G. : 39, 78, 90, 118, 140 (64), 148 (195), 150 (12), 153 (41).
- LACAN J. : 139 (28).
 LAND ED. : 143 (103).
 LAX R. : 143 (105).
 LEAVIS FR. R. : 155 (18).
 LE CORBUSIER : 35, 140 (55).
 LÉGER FR. : 140 (50), 148 (193).
 LEGUILLON P. : 138 (23), 141 (70).
 LEIBNIZ G. W. : 24.
 LESSING G. E. : 24.
 LÉVI-STRAUSS CL. : 152 (34).
 LEWITT SOL : 25, 57-58, 140 (52), 144 (III, 117).
 LIFSHITZ M. : 140 (56).
 LINGUTTI A. : 108, 153 (50).
 LIPPARD L. R. : 13, 67, 71, 95, 104, 114, 133 (2-3, 12), 134 (16), 139 (49), 143 (103, 105), 144 (120, 126), 146 (153), 152 (25), 153 (39).

- LOCKE J. : 24.
 LYOTARD J.-FR. : 43.
- MALEVITCH K. : 72, 108.
 MALLARMÉ S. : 25, 41, 134 (17), 139 (36).
 MALRAUX A. : 24, 47, 61, 104, 132, 138 (26).
 MANET É. : 102.
 MARCA-REILLI C. : 95.
 MARCUSE H. : 86.
 MARMER N. : 151 (20).
 MARQUET J.-FR. : 139 (36).
 MARX K. : 22, 24, 33, 35-36, 39, 44, 52-53, 109, 115, 127, 129, 140 (56), 142 (79), 143 (99).
 MAUSS M. : 52, 143 (97).
 MCCONATHY D. : 144 (110).
 MERLEAU-PONTY M. : 50, 60, 139 (28), 142 (91), 144 (123).
 MERTON TH. : 135 (18).
 MICHEL-ANGE : 108.
 MILLET C. : 23, 138 (24), 148 (196).
 MÆGLIN-DELCROIX A. : 133 (4, 14).
 MOLLET-VIÉVILLE GH. : 58, 133 (5), 144 (116).
 MONDRIAN P. : 33-34, 71, 80, 102, 110, 114, 140 (50), 148 (193, 197).
 MONET CL. : 100, 102.
 MORRIS R. : 13, 133 (5).
 MOTHERWELL R. : 38, 71, 98, 124, 125, 144 (113).
 MURCH W. : 98.
 MYSLOWSKI T. : 8.
- NANCY J.-L. : 132, 155 (21).
 NEWMAN B. : 38, 76, 99, 143 (105).
 NEWTON I. : 50.
 NICOLAS-LE STRAT P. : 126, 155 (9).
 NIETZSCHE FR. : 24, 82, 96, 149 (200).
 NORTHROP F. S. C. : 145 (150).
 NORVELL P. : 58, 133 (8), 144 (115).
- OGDEN C. K. : 145 (150).
 ONO Y. : 59.
- PACQUEMENT A. : 17, 136 (21).
 PANOFSKY E. : 17, 142 (86), 147 (185).
 PASCAL B. : 132, 150 (7), 151 (16).
 PÉRET B. : III, 154 (63).
 PHILOSTRATE : 24.
 PICASSO P. : 70, 87, 96, 101, 122, 137 (2).
 PLATON : 24, 66, 72, 75, 85, 108, 140 (54), 145 (151), 147 (176), 185.
 PLEKHANOV G. V. : 140 (56).
 PLOTIN : 24, 64, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 108, 145 (140), 146 (168), 147 (177, 185), 148 (187).
 POLLOCK J. : 29, 37, 76, 94, 99, 100, 124.
 POUIVET R. : 153 (46).
 POUSSIN N. : 59.
 PROUDHON P.-J. : 40, 110, 141 (68), 153 (55).
 PURKINJE J. E. : 143 (103).
 PYTHAGORE : 24.
- RADCLIF C. : 143 (105).
 RANK O. : 24.
 READ H. : 24, 66, 145 (145).
 REINHARDT ANNA : 8, 135 (18).
 REINHARDT RITA : 8.
 RESNICK M. : 96.
 RICHARDS I. A. : 145 (150).
 RIOUT D. : 146 (169), 148 (194).
 RIVERS L. : 144 (113).
 RODTCHENKO A. : 104, 148 (192).
 ROSE B. : 13, 34, 41, 71, 123-125, 128, 129, 133 (2, 10), 144 (133), 148 (194).
 ROSENBERG H. : 39, 124, 140 (66), 149 (198), 154 (73).
 ROTHKO M. : 38, 71, 96, 98, 99, 100, 124.
 ROUSSEAU J.-J. : 24, 134 (17).
 ROWELL M. : 71, 146 (172).
 RUBIN W. : 72, 146 (173).
 RUSSELL B. : 142 (185).
 RUTAULT CL. : 133 (5), 140 (51).
- SABISTON S. : 8, 9.
 SAINT-SERNIN B. : 106, 153 (43).

- SANDLER I. : 13, 133 (9), 143 (105).
 SANTAYANA G. : 24.
 SARTRE J.-P. : 139 (28).
 SCHAPIRO M. : 76.
 SCHELLING FR. W. J. VON : 67, 146 (152).
 SCHILLINGER J. : 134 (16).
 SCHLEGEL FR. : 24.
 SCHOPENHAUER A. : 24, 116.
 SERRA R. : 133 (2).
 SHAFTESBURY (COMTE DE) : 24.
 SIGNAC P. : 116.
 SIMON J. : 44, 142 (83).
 SMITHSON R. : 13, 14, 25, 133 (6).
 SNOW CH. P. : 155 (18).
 SPINOZA B. : 24.
 STILL CL. : 70, 96, 124, 125.
 STIRNER M. : 115.
 SYPHER W. : 134 (16), 153 (38).
- TAINÉ H. : 24, 138 (26).
 TARABOUKINE N. : 78, 148 (192).
 TATLINE V. : 140 (52).
 TAYLOR E. : 88, 124.
 TCHOUANG-TSEU : 31.
 THÉOPHILE : 24.
 THOMAS D'AQUIN (SAINT) : 24.
 THUCYDIDE : 106.
 TOBEY M. : 29.
 TRÉTIAKOV S. : 91, 151 (15).
- TWOMBLY CY : 26.
 TWORKOV J. : 38.
 TZARA TR. : 122.
- USPIENSKI P. : 72.
- VALENTIN É. : 129, 138 (27), 143 (104), 155 (17).
 VALÉRY P. : 106, 134 (17), 153 (45).
 VAN GOGH V. : 87.
 VICO G. : 24.
 VINE N. : 136 (25), 155 (22).
 VLAMINCK M. DE : 122.
- WARBURG A. : 142 (86).
 WARHOL A. : 124, 125.
 WATIER É. : 116, 144 (116).
 WEAVER R. : 108.
 WEIBEL P. : 78.
 WEINER L. : 13, 58, 144 (116).
 WHITE M. : 149 (91).
 WILDE O. : 19.
 WITTGENSTEIN L. : 111-112, 118, 137 (1), 154 (64, 72).
 WÖLFFLIN H. : 39, 78.
- XÉNOCRATE : 24.
- ZARKA S. : 152 (23).
 ZOLA É. : 116.



DANS LA MÊME COLLECTION

LA DERNIÈRE FOIS

SUIVI DE *Entre l'horloge et le lit : le dernier affrontement d'Edvard Munch*
DE FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE

LES LETTRES ET LA PENSÉE

DE JACQUES COLETTE

LA PENSÉE DU PEINTRE

Sur la correspondance de Vincent Van Gogh

DE JEAN WAHL

Préface de Frédéric Worms

Postface de Nicolas Surlapierre

ITALO CALVINO ET LE LIVRE DES ROMANS SUSPENDUS

DE PIERRE BRUNEL

IMAGE VAGABONDE

Essai sur l'imaginaire baudelairien

DE RÉMI BRAGUE

NIETZSCHE ET MALLARMÉ. RÉMUNÉRER LE « MAL D'ÊTRE DEUX »

DE LAURE BECDELIÈVRE

Préface de Jean-Louis Backès

L'AUTOFICTION EN THÉORIE

suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune

DE PHILIPPE VILAIN

LA PATIENCE DE NÉMÉSIS

DE MARLÈNE ZARADER

Préface d'Yves Bonnefoy

ÉDITER L'ART

Le livre d'artiste et l'histoire du livre

DE LESZEK BROGOWSKI

DANS LE SÉJOUR DES CORPS

Essai sur Marguerite Duras

DE PHILIPPE VILAIN

PAYSAGE PARLÉ

DE VALÈRE NOVARINA & OLIVIER DUBOUCLEZ

LA PEINTURE EFFARÉE

Rembrandt et l'autoportrait

DE MICHEL GUÉRIN

LA VIOLENCE AU FÉMININ

SOUS LA DIRECTION DE CLAUDE BENOIT

AD REINHARDT

Peinture moderne et responsabilité esthétique

DE LESZEK BROGOWSKI

— |

| —

— |

| —

Première de couverture :
Ad Reinhardt, extrait de "How to Look Out",
PM, June 23, 1946.

Toutes les œuvres d'Ad Reinhardt
sont reproduites avec l'aimable autorisation
de l'Ad Reinhardt Foundation.
© ADAGP, Paris, 2011

Ce livre bénéficie du soutien financier de l'équipe de recherche
« Arts : pratiques et poétiques », laboratoire « Arts plastiques »,
de l'université Rennes 2.

L'impression a été assurée par
Normandie Roto Impression s.a.s.,
61250, Lonrai (France).
Numéro d'édition : 10015
Numéro d'impression : 114058

ISBN 978-2-35051-065-1 | ISSN 1962-1922
Dépôt légal : 2011, novembre
© Les Éditions de La Transparence
8, avenue des Pommerots, 78400 Chatou
[www.editionsdelatransparence.com]

— |

| —

— |

| —



— |

| —

— |

| —