

Situation du formalisme américain
Compte rendu du colloque tenu au Musée d'art contemporain
de Montréal, du 3 au 5 octobre 1979

Françoise Legris-Bergmann

Volume 7, numéro 1-2, 1980

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1076880ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1076880ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Legris-Bergmann, F. (1980). Compte rendu de [Situation du formalisme américain : compte rendu du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal, du 3 au 5 octobre 1979]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 7(1-2), 100–102. <https://doi.org/10.7202/1076880ar>

Situation du formalisme américain

Compte rendu du colloque tenu au
Musée d'art contemporain de Montréal,
du 3 au 5 octobre 1979

Ce colloque était organisé par une équipe du Département d'histoire de l'art de l'université de Montréal en collaboration avec divers ministères fédéraux et provinciaux. Il venait clore en quelque sorte une étude collective entreprise par cette équipe de professeurs assistés de quelques étudiants sur « la théorie formaliste dans la peinture et la critique d'art aux États-Unis et au Canada après 1945 ». Les actes de ce colloque seront publiés au début de l'année 1981. Ce colloque, s'en est tenu au formalisme américain et on peut souligner comment en réalité, personne ne dérogea à la règle; en effet, on ignora à peu près totalement pendant ces trois jours les rapports étroits, concomitants entre l'art au Québec (et au Canada) des deux dernières décennies et le « main stream » de l'art américain au même moment. Une publication était lancée lors de ce colloque : *Jackson Pollock : questions* dont les signataires sont François-Marc Gagnon, Nicole Dubreuil-Blondin, René Payant, Lise Lamarche. Cette publication avait été prévue pour accompagner une exposition Pollock qui aurait dû avoir lieu au même moment au Musée d'art contemporain. À cause de la trop grande fragilité des œuvres et l'impossibilité de les déplacer, l'exposition fut annulée.

Le projet du colloque en lui-même était ambitieux. Cependant, sur un nombre de vingt-quatre conférenciers annoncés, douze seulement se manifestèrent. Certains effets de connaissance devenaient donc par là impossibles, on y pallia par des effets de suspense : d'un jour à l'autre on nous fit espérer la venue de Clément Greenberg, le « pape » de la critique formaliste, question de tenir l'audience (à qui on avait promis beaucoup), au moins jusqu'à la fin d'un programme amputé de moitié. La conséquence avantageuse, si l'on peut dire, de ces absences fut que le public eut la possibilité de suivre l'ensemble des conférences qui se déroulèrent l'une après l'autre, et non de façon simultanée, comme il avait été prévu au départ. On ne pourra rendre justice ici à chacun des conférenciers, mais seulement esquisser de façon très sommaire quelques questions abordées au cours des exposés et des débats.

Nicole Dubreuil-Blondin présenta son introduction au colloque en définissant le « formalisme » comme le discours sur l'art après la deuxième guerre mondiale ayant contribué à fonder « l'histoire de la modernité critique ». Théorie de la « spécificité » du médium, le formalisme tel qu'élaboré principalement par Clément Greenberg, puis par la suite par Michael Fried, Rosalind Krauss, pose comme postulat de base : la forme comme contenu. Tout d'abord, dans un souci éthique : par « nécessité historique » il fallait rompre avec un type de critique subjectiviste, arbitraire, existentielle, pour mieux élaborer un langage adéquat à son objet, une critique « objective et sérieuse », nous rappelle N. Dubreuil, en présupposant « l'art comme théorie de sa propre critique ». De plus il convenait de rallier la fonction de l'historien d'art à celle du critique engagé, donc opérer des choix, reconnaître les « valeurs » et en hâter la promotion. Ce qui ne manqua pas de favoriser l'émergence de ce « main stream » formaliste de la peinture américaine des années cinquante et soixante, issue de ce qui s'était posé au point de départ comme un a priori méthodologique.

Cet a priori méthodologique greenbergien s'est révélé n'être, avec l'intervention de Thierry De Duve dans son « Clement Lessing », qu'une entreprise de classification et séparation des arts individuels. Mais en réalité, l'utilisation des textes et citations de Greenberg de la part de Duve et de plusieurs conférenciers a fort bien démontré la défaillance du langage formaliste (qui est loin d'être un métalangage) au cœur même de son élaboration théorique (pseudo-scientifique).

Là réside justement pour nous la contradiction interne fondamentale du discours formaliste : basé sur la spécificité picturale et ses composantes intrinsèques (finalité cognitive), il compte également jouer un rôle d'étalon, en posant des jugements de valeur, des critères d'excellence (finalité normative). L'exposé de Mikel Dufrenne était fort explicite sur ce point. Ce positivisme analytique doublé d'une vaste entreprise de promotion d'un « certain art », ne pouvait qu'entraîner, comme effets de son succès, une stabilisation esthétique, une normalisation à outrance du niveau

idéologique de la pratique artistique. En posant que : au commencement était... le cubisme, puis... Pollock vint, Greenberg pensait surmonter les contradictions du moment. Réfutant le dogmatisme de la peinture à sujet prolétarien, ouvrieriste des décennies précédentes, il allait embrayer sur un autre dogmatisme, celui d'un art « pur ». libéré, auto-référent, auto-suffisant, supérieur à tout art engagé.

L'un des avantages de la critique formaliste était qu'elle amorçait la rupture avec le traditionnel dualisme opposant forme et contenu. Les tares de l'entreprise reposaient néanmoins sur une définition restrictive de l'art (au cours du colloque, on discuta à plusieurs reprises le texte de Greenberg : *Avant-garde and kitsch*), le seul art qui comptât alors pour Greenberg étant l'art abstrait d'avant-garde. Concernant cette interrogation sur le concept d'art, Vance Mendenhall fit une intervention fort intéressante sur « Philosophie et Formalisme » ou « L'esthétique chez les philosophes anglo-américains ». En posant le problème de définition et d'utilisation du concept d'art (ce fut l'une des préoccupations fondamentales des artistes conceptuels : Kosuth et *Art & Language*), Mendenhall a rappelé comment la théorie, selon Danto, a pour fonction essentielle de légitimer les objets, et non d'opérer la transformation des goûts. De plus, le « concept d'art » déjoue toute théorisation et ne peut répondre que d'un seul fait : le cadrage social qui le rend opératoire, le groupe social qui l'utilise. L'importance du « Clem said » rappelée avec beaucoup d'humour par Philip Fry prenait ainsi tout son sens.

Serge Guilbaut, quant à lui, s'est occupé à démontrer comment un art qui compte évacuer toute idéologie est vite récupéré par elle. En effet, Guilbaut s'attachait à décrire comment s'est effectué le tournant idéologique de l'intelligentsia new-yorkaise, dans cette conjoncture particulière de la fin des années trente-début des années quarante. Inspiré par la position trotskyste (celui-ci s'était exprimé par l'intermédiaire de *Partisan Review*), le formalisme greenbergien, en accusant de nombreux « dérapages » par rapport à celle-ci, allait correspondre davantage à l'idéologie du « nouveau libéralisme » telle qu'élaborée par Schlesinger dans son livre *Vital Center*. Le but de l'intervention de Guilbaut était bien de démontrer qu'au-delà des intentions implicites ou explicites des artistes, l'œuvre d'art une fois apparue dans le champ social peut être utilisée à des fins sans commune mesure avec les visées des artistes eux-mêmes (il donna l'exemple des œuvres de Pollock utilisées comme outils de propagande américaine).

La position développée par Catherine Millet sur les rapports formalisme-marxisme allait dans un sens tout à fait divergent à celle de Guilbaut. L'équation établie par C. Millet : formalisme + marxisme = totalitarisme était par trop simpliste et abusive. Ce qui contribua largement à brouiller les cartes, c'est que C. Millet confondit « tout de go » formalisme russe des années vingt, les liens (ténus) de Greenberg avec le marxisme, la pensée culturelle européenne d'après guerre et ses

accointances marxistes, et la critique formaliste américaine. Pour C. Millet, le formalisme ne produit que du « positif ». S'appuyant sur un texte de Georges Bataille, C. Millet pense que l'art cultive l'aspect négatif « quand tout est positif », et ainsi le marxisme a tué l'art puisque c'est le doute qui fait peindre ! Ce que C. Millet ignorait, c'est que l'extrait de Bataille cité le rapprochait davantage de la pensée d'Adorno et de sa *Negative Dialektik* que de tout autre.

Catherine Francblin, rédactrice à *Art Press International*, comme C. Millet, élaborait un discours sur le sujet : « Art et invention », où associant le mur de Pollock « ultime » et « premier » aux murs de Lascaux, elle affirmait que l'art est la « compensation narcissique » que le sujet trahit de sa mort. C. Francblin, qui tentait par là une approche psychanalytique du phénomène artistique, confondit néanmoins psychanalyse, accumulation d'opinions subjectivistes, initiation aux « mystères » de la création et de la critique d'art : « parler d'art est un art ». Les interventions des deux Parisiennes furent fortement critiquées. Mais on a bien senti là que de vieux comptes étaient en train de se régler, exprimant plutôt des rancœurs personnelles, mais tout de même un rapport de forces : les Québécois se rangent du côté des américains, « les modernes » – on échange un colonialisme pour un autre – à un moment où il paraît plus évolué d'être sous la coupe de New York que sous celle de Paris. On procéda à l'analyse des « compétences » des deux invitées et de leur aptitude à parler du formalisme américain. Ce qui n'aida en rien à faire avancer le débat.

Les approches de Renato Barilli et de Fernande Saint-Martin se situaient surtout dans le sens d'une phénoménologie de l'œuvre d'art, et la recherche d'« analogie », d'équivalents structurels qui permettent de mettre en relation les expériences de la perception esthétique avec celles du vécu. R. Barilli alimenta le débat en apportant des distinctions jusqu'alors non apparues entre formalisme synthétique (toute forme doit se remplir du monde) et formalisme analytique (l'art laisse tomber le monde = tautologie). Prenant comme hypothèse théorique le rapport d'homologie entre technomorphisme et art, R. Barilli fut amené à faire des prolongements de cette proposition fonctionnelle dans l'art actuel; pour lui, le rapport d'homologie structurale ne serait pas un rapport naïf, mais secret. Ainsi, le « body art » qui semble en rupture avec la technologie électronique, réintroduit ce rapport par les liens de « l'espace de nos origines », de notre corps, avec les caractères particuliers des réseaux de fonctionnement et de circulation de l'information électronique.

Annette Michelson, quant à elle, a tracé son itinéraire personnel en le reliant à une certaine évolution des mouvements modernistes des dernières décades, et à une certaine incapacité du discours formaliste, truffé de contradictions, à rendre compte de nombreux phénomènes (contexte socio-économique, etc.). Son intervention, qui prit l'allure d'un témoignage, souligna particulièrement son intérêt grandissant pour le

facteur « temporalité » dans les arts actuels et surtout le cinéma d'avant-garde.

Rosalind Krauss intitulait son intervention : « The Interest of Formalism ». Après avoir marqué les rapports du formalisme greenbergien aux catégories du jugement esthétique kantien, Krauss en vint à la conclusion que le véritable « intérêt » en question ne pouvait être que « self-interest » (circuit du plaisir désintéressé qui se meurt en intérêt d'argent).

Pour Krauss, la façon d'éviter les jugements de valeur donc la spéculation excessive, l'autoritarisme et la normalisation, serait d'abandonner le discours sur la « qualité ». (Dans le même but, M. Dufrenne, quant à lui, proposait une notion plus nuancée de la culture, avec prise en charge de mythes sociaux et collectifs par opposition à une culture officielle étouffante). Krauss reste néanmoins héritière du formalisme greenbergien. Ainsi, elle propose d'envisager une série d'œuvres d'art (diapositives à l'appui), dont la structure de base serait constituée par la grille orthogonale : de C. D. Friedrich et Redon jusqu'à Ad Reinhardt en passant par Picasso, Matisse et Mondrian ! La recherche d'invariants fut certainement l'une des assises de la théorie formaliste. Krauss remplace la « planéité » du support et « l'opticalité » de ses pères par la « grid », la fameuse grille orthogonale qui serait « the primary element of modernism ».

L'on peut croire que de façon générale, tous les intervenants furent d'accord pour souligner les insuffisances du formalisme greenbergien, bien que, chacun à sa façon, essaya de récupérer, de sauver ce qu'il croit encore viable dans cette approche.

L'une des conclusions qui se dégagent de ces interventions est l'urgente nécessité de forger un métalangage qui puisse rendre compte de façon rationnelle des phénomènes propres aux arts visuels. On espère beaucoup, plusieurs l'ont souligné (Saint-Martin, Fry, Barilli) de la sémiologie, de la sémiotique; encore faudrait-il savoir ce que l'on entend sous ces nominations. L'écueil est double : patauger dans un métalangage construit en fonction du discours écrit ou verbal (une véritable sémiotique du visuel reste entièrement à élaborer) qui ne peut être appliqué comme grille sans de nombreuses mises à l'épreuve des concepts opératoires. Enfin, risque encore de se confiner dans un néo-positivisme, nouvelle manière, qui ignorerait totalement la pratique d'une critique dialectique, ce qui marque, hélas, pour le moment, le non-dépassement du niveau sémiologique ou sémiotique.

FRANÇOISE LEGRIS-BERGMANN
Université du Québec à Montréal