

***Tel Quel* et le sujet de la peinture américaine: Marcelin Pleynet et James Bishop**

Molly Warnock, *Tate Papers* no.32 Automne 2019

Au cours des années 1960 et 1970, un groupe d'écrivains et d'artistes associés à l'influente revue parisienne *Tel Quel* a développé une vision distinctive de l'art moderniste aux États-Unis. Cet article se concentre sur le rôle formateur joué par les écrits du poète-critique Marcelin Pleynet, directeur de la rédaction de *Tel Quel*, et cherche à mettre en lumière le statut d'exemplarité qu'il a accordé à un artiste en particulier, le peintre expatrié américain James Bishop. Nourris en partie par la critique formaliste de son compatriote américain Clement Greenberg, dont Pleynet a été parmi les premiers en France à prendre au sérieux les idées, les écrits de Pleynet résistent néanmoins aux principes fondamentaux du discours du haut modernisme nord-américain, offrant un modèle plus nuancé de subjectivité picturale.

Au cours de quatre numéros en mars et avril 1967, la revue française *Les Lettres Françaises* a publié une série d'articles de l'éminent poète critique Marcelin Pleynet. Collectivement intitulés « De la Peinture aux États-Unis », et stimulés par le récent séjour de six mois de l'auteur à l'étranger, les essais tentent d'analyser l'avancement au milieu du siècle de l'abstraction nord-américaine incarnée dans l'œuvre et les goûts de Jackson Pollock, Barnett Newman et Mark Rothko [1](#). Pleynet contextualise le phénomène dans une histoire plus large de l'art moderne aux États-Unis, faisant référence à l'arrivée en 1886 à New York du marchand d'art français Paul Durand-Ruel, au salon Armory de 1913 et aux migrations d'artistes européens qui ont accompagné les deux guerres mondiales. L'événement central reste néanmoins l'émergence d'un nouveau langage pictural à bien des égards distinct des précédents européens et - bien que cela reçoive moins d'attention dans « De la Peinture » - le soutien de ce développement pratique par l'apparition d'un modèle critique substantiellement nouveau: la critique formaliste de Clément Greenberg. Pleynet caractérise les analyses de Greenberg dans l'anthologie *Art et culture* de 1960 de cette dernière comme « parmi les plus précises que nous ayons ». [2](#) Les propres articles de Pleynet, notera-t-il plus tard, étaient partout redevables, d'une manière qu'il lui-même n'avait pas encore pleinement reconnue, à « l'efficacité didactique » des essais de Greenberg. [3](#)

En lisant aujourd'hui les textes de Pleynet, il semble étonnant que son exposé sur la peinture d'après-guerre aux États-Unis ait dû faire l'actualité en France à ce qui semble, aux yeux nord-américains du moins, une date sensiblement tardive. Nous pourrions également être frappés par son admiration avouée pour l'écriture de Greenberg. En 1967, les artistes et les critiques aux États-Unis ont de plus en plus cherché à occuper un espace « après l'expressionnisme abstrait », comme Greenberg lui-même l'avait dit dans un essai pivot de 1962. [4](#) Les conséquences, à leur tour, semblaient décidément fragmentées. Dans un domaine, la peinture de champ de couleur que Greenberg continuerait de défendre (et que Pleynet, aussi, considérait comme la ligne principale de la pratique contemporaine) a surgi, mais, surtout, les débuts d'une réaction durable contre l'alignement sans compromis de Greenberg sur le modernisme et spécificité moyenne. Le néo-dada et le pop art avaient transformé la scène; le minimalisme, le conceptualisme et la performance ont pris leur essor. En France, cependant, les écrits de Greenberg étaient pratiquement inconnus. Les traductions des principaux textes n'ont commencé à apparaître qu'au début des années 1970, en grande partie à la demande de Pleynet, et la peinture abstraite que Greenberg avait contribué à mettre en avant était toujours reçue lentement et avec hésitation, principalement sous les rubriques très différentes de

« l'action painting » et « art informel ». [6](#) Par rapport à la rhétorique verbeuse, pseudo-nietzschéenne des critiques français Michel Tapié et Pierre Restany, deux voix dominantes que Pleynet était désireux de balayer, l'attention de Greenberg aux propriétés littérales de la peinture semblait une alternative. [7](#)

Certes, Pleynet lui-même avait déjà écrit sur la peinture expressionniste abstraite, principalement sous la forme de critiques d'expositions. On peut notamment noter les premiers essais sur Mark Rothko et Franz Kline, qui ont tous deux eu d'importantes expositions - bien que peu remarquées - au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1962 et 1964 respectivement. [8](#) Pourtant, « De la Peinture aux Etats-Unis » a une portée beaucoup plus ambitieuse et représente la première tentative soutenue du critique d'avoir une vision globale de la peinture américaine. Et si leur auteur déplorera plus tard ce qu'il en vint à considérer comme les « nombreuses lacunes » des articles, « De la Peinture » était significatif dans la mesure où il établissait un compte beaucoup plus soutenu avec les défis et les limites de la peinture américaine dans et autour de la revue avec auquel Pleynet était alors étroitement associé, la revue d'avant-garde *Tel Quel*.

Publié à Paris entre 1960 et 1982, *Tel Quel* est bien connu aux États-Unis comme un vecteur principal de ce que l'on appelle maintenant la « french theory ». Cette réputation a été assurée par le soutien et la publication par la revue de textes d'écrivains comme Roland Barthes, Jacques Derrida et Michel Foucault, et par le rôle de Julia Kristeva au comité de rédaction à partir de 1970. Bien que l'histoire de la revue ait été à bien des égards volatile et marquée par de nombreux schismes, Pleynet s'est avérée une constante importante, servant de secrétaire de rédaction de 1962 jusqu'à sa dissolution. [9](#) Pendant cette période, la revue a élaboré ce que l'historien intellectuel Patrick Ffrench a qualifié de théorie distinctive de la littérature. Il décrit comment il a fondamentalement reconfiguré le statut d'écrivains jusque-là sous-estimés tels que le marquis de Sade, le comte de Lautréamont et les surréalistes dissidents Antonin Artaud et Georges Bataille, tout en informant substantiellement la production de nouvelles œuvres littéraires et poétiques à la fois dans et au-delà du monde francophone. [10](#)

La revue a également développé une vision unique et largement influente de l'art des États-Unis. Avec son éventuel satellite *Peinture, Cahiers Théoriques*, parus de 1971 à 1985, et *Artpress* de Catherine Millet, fondé en 1972 et également distingué par son engagement critique avec l'art aux États-Unis, *Tel Quel* promut activement bon nombre des personnages signalés dans les articles de Pleynet de 1967 comme étant les principales lumières de l'abstraction d'après-guerre. Ce faisant, il a également favorisé l'émergence d'une génération d'artistes, dont les personnes associées au groupe Supports / Surfaces, qui étaient également engagées à réfléchir aux problèmes soulevés par les nouveaux développements outre-Atlantique. Greenberg croyait que la peinture depuis la fin du XIX^e siècle avait évolué à travers un processus d'autocritique progressif, éliminant les références au monde extérieur pour mettre au premier plan des problèmes exclusivement formels, soulignant finalement la planéité constitutive du médium. À la fois individuellement et collectivement, les écrivains et producteurs de la nouvelle génération définissaient explicitement leur vision par rapport à - et de plus en plus contre - ce que Pleynet en est venu à dépeindre comme les limites des formulations de Greenberg sur la « réduction moderniste ».

Prenant « De la Peinture » comme point de départ et pierre de touche récurrente, et engageant des écrits supplémentaires de Pleynet des années 1960 et 1970, cet article a un double objectif. Il va d'abord faire ressortir les grandes lignes de la conception de Pleynet de la peinture américaine, [11](#) avant de se tourner vers le travail de l'expatrié américain James

Bishop, itérativement par Pleynet en tant que praticien exemplaire. Abordant les toiles clés et les documents critiques, je suggère que Bishop et ses admirateurs se sont particulièrement opposés à la réduction "technocratique" du peintre par Greenberg et ont cherché à articuler un modèle alternatif plus nuancé de subjectivité picturale. Cet ensemble d'œuvres constitue un épisode crucial dans la réception transnationale de l'art et de la critique américains dans les décennies qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale.

Le sujet de la peinture

Pour Pleynet et ses collègues, la question du «sujet» se situe au cœur même de la culture moderne. *Tel Quel* était pleinement engagé dans des débats plus larges sur le rôle et la fonction du sujet dans les sciences humaines qui ont reconfiguré la vie intellectuelle française dans les années 1960 et 1970, et dans les développements de la psychanalyse qui s'inspiraient entre autres des écrits du psychanalyste Jacques Lacan. [12](#) Le journal lui-même présenté comme la pensée à travers ce que Pleynet identifie comme « les manifestations moins facilement rationalisable d'activité symbolique de l'animal humain ». [13](#) Alors que l'engagement du groupe avec le désir inconscient est à certains égards hérité du surréalisme, Pleynet et d'autres contributeurs clés en sont venus à se concentrer de plus en plus sur le rôle constitutif de la religion dans la tradition occidentale. Une partie intégrante de ce projet était une critique soutenue de ce que Pleynet appelait "l'illusion séculière": l'échec d'une modernité apparemment non religieuse à s'attaquer à des aspects du passé culturel qu'elle lui semblait souvent simplement mettre de côté. [14](#)

Pour Pleynet, l'art semble avoir été une manière de travailler à travers ce qu'il considérait comme la crise du sujet, inaugurée par le dépérissement de la religion et l'effondrement effectif du christianisme en particulier. La séparation moderne de l'Église et de l'État était profondément enracinée dans la pensée philosophique et politique française à partir du XVIII^e siècle, devenant officialisée dans le droit français en 1905, les individus et les institutions étatiques, et lutte pour réfléchir aux conséquences de ce découplage en termes à la fois économiques et, plus primordialement, libidinaux. Dans « De Pictura », un essai de 1975 écrit pour accompagner une exposition d'œuvres des peintres Bishop, Robert Ryman, Agnes Martin et Wolfgang Nestler à la Galerie Rencontres à Paris, Pleynet soutient :

Il s'agit de savoir ce qui, dans le processus qui constitue la relation entre le sujet et l'État, prend le relais de la religion; et s'il y a encore médiation, quel est le sujet de cette nouvelle médiation? C'est une question folle, insensée, quand on considère le type de contrat avec l'inconscient que la structure religieuse a impliqué pendant des siècles. [15](#)

En d'autres termes, que deviennent les pulsions et les investissements libidinaux que la religion servait autrefois à réprimer et à sublimer? Pour Pleynet, toute la culture moderne tourne à l'infini autour du besoin perpétuellement insatisfait et largement méconnu de reconcevoir à la fois l'individualité et la collectivité après le christianisme. Poser le problème à ce niveau, c'est voir la culture moderne comme engagée dans des problèmes qui dépassent la portée d'une seule tradition nationale. Au contraire, le modernisme devient le nom de cette tentative extra-nationale de reconnaître et de s'adresser à «la communauté des sujets séparés» qui résulte de la perte du contrat religieux. [16](#)

La peinture nord-américaine des années 40 et du début des années 50, selon Pleynet, reprend tout cela. Pour preuve, il cite l'affirmation souvent citée de Jackson Pollock selon laquelle les

problèmes de l'art moderne n'ont pas de nationalité, ainsi que la recherche par «les peintres des années 1940 et Barnett Newman en particulier» d'un «nouveau sujet». [17](#) Pourtant, cette vaste tentative de reconcevoir la subjectivité a été sapée et finalement déconcertée par un autre héritage intellectuel: ce que le critique présente comme la foi dans le progrès, y compris la possibilité d'un progrès "évolutionnaire" dans l'art, produit par les courants positivistes de la fin du XIXe et au début du XXe siècle. [18](#) Présente dans la culture moderne depuis la première, Pleynet le permet, cette tendance trouve un climat particulièrement hospitalier aux États-Unis dans les années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale. Les producteurs y avaient été largement à l'abri des crises fascistes qui ont secoué l'Europe dans les années 1930, et donc de la profonde désillusion infligée aux artistes et intellectuels du continent. En effet, pense Pleynet, la fuite des modernistes européens n'a servi qu'à renforcer l'exceptionnalisme américain: « Déplacée géographiquement et historiquement, la culture désormais extra-nationale qui s'est manifestée à New York a été vécue et considérée comme un privilège national et progressivement coupée de son déterminations originales ». [19](#) Il était, pourrait-on dire, provincialisé.

Ce détachement de la culture moderne de la question du sujet se manifeste dans ce que «De la Peinture» a déjà identifié comme la focalisation extrême, de la part des jeunes artistes, sur les «problèmes formels»: questions de structure et d'organisation spatiale. [20](#) Cette approche rationaliste semble, selon Pleynet, laisser de côté consciemment ou inconsciemment une foule d'aspects moins facilement stabilisés de l'entreprise picturales, au premier rang desquels la question de la couleur. «Là où la couleur est traitée», note Pleynet, «cela se fait de manière optique», c'est-à-dire comme une teinte désincarnée. [21](#) Ses remarques immédiatement précédentes montrent clairement qu'il pense en particulier au travail de Frank Stella, dont il qualifie de manière provocante l'approche de «frôlant dangereusement l'idéologie technocratique». [22](#) Il convient de noter que la production de Stella était à ce stade étroitement identifiée à la notion de "structure déductive", consistant essentiellement en des compositions picturales clairement dérivées, sinon totalement dépendantes, des bords d'encadrement de ses toiles de formes différentes. [23](#) Mais le critique exprime également des réserves au sujet des travaux de Morris Louis et Kenneth Noland, notant par rapport à ce dernier artiste en particulier qu'il désire ardemment le voir «s'engager plus dangereusement (en prenant plus de risques) avec le problème de la couleur». [24](#)

Ces lignes établissent la couleur comme un nœud pratique et théorique central. Des essais ultérieurs développent ce point, présentant la couleur comme intimement enchevêtrée dans une foule de déterminations sociales et subjectives, y compris l'économie libidinale que Pleynet croit avoir été auparavant régulée par la religion. L'échec du discours formaliste à s'attaquer plus intensément au problème de la couleur devient donc un indice frappant d'un appauvrissement plus large. Cela ressort clairement d'un texte clé de 1975, dans lequel Pleynet présente le discours moderniste nord-américain des années 1960 comme usurpant le questionnement comparativement impur de la première génération d'expressionnistes abstraits:

Le passage de l'expressionnisme abstrait au rituel formel d'un art qui s'efforce de dépouiller toutes les significations extra-visuelles, et les contradictions qu'il met en jeu, sont de ce point de vue très instructifs. Puisqu'il s'agit de réduire à une lignée nationale ce qui est un mouvement progressiste essentiellement extra-national, l'efflorescence du phénomène pictural américain des années 40-45 sera enregistrée comme telle sans que les causes qui l'ont produit ne soient jamais interrogées. Ainsi, au-delà du mouvement qui porte et constitue la force des artistes des années 40, se

développera une lecture aplatie de leurs œuvres réduites - en plan, ligne et surface - à la bidimensionnalité des objets optiques. [25](#)

Emprunt du langage à la partie parisienne de l'exposition itinérante controversée d'EC Goossen en 1968, *The Art of the Real: USA 1948-1968* - un spectacle qui avait présenté le minimalisme américain comme essentiellement continu avec l'expressionnisme abstrait et la peinture sur fond de couleurs - Pleynet poursuit:

Si l'on suit les analyses qui sont avancées, les plus jeunes [peintres] ne trouvent rien à emprunter au travail de leurs aînés à part quelques traits et procédés techniques, écartant le "reste" avec tout ce qui peut évoquer une "extra-pictorialité" de la peinture. Paradoxalement, la recherche d'un "nouveau sujet", d'un "nouveau sublime", d'un expressionnisme "héroïque", de la part des peintres des années 40 et de Barnett Newman en particulier, cède ainsi la place à un "objet d'art", réprimant systématiquement toute subjectivité. Mais il va sans dire que de l'effacement subjectif à l'effacement subjectif, de la "réduction moderniste" à la réduction moderniste, de l'aplatissement à l'aplatissement, le tableau tend à perdre toute spécificité et à devenir indiscernable de l'objet réel (ou de la surface indifférenciée).[26](#)

Je veux ici souligner les façons dont la subjectivité elle-même semble tomber, dans la lecture de Pleynet, du côté du «reste» inquiet de plus en plus banni de la pensée formaliste. Les œuvres issues de ce processus, pense-t-il, se livrent à une sorte de répétition stérile et de plus en plus décorative avant de « sombrer progressivement dans un ressassement morose et nostalgique des idées, symptôme d'une crise dont la solution ne peut être exclusivement américaine, qu'elle soit historiquement ou géographiquement parlant ». [27](#) L'art moderniste des États-Unis, lu en ces termes, est à la fois la véritable prise de contrôle et la transformation des contradictions les plus profondes de la culture moderne, et le site (ou non-site) d'une rencontre manquée - un échec à penser à cela. conditions génératives de la culture.

L'exemplarité de James Bishop

Le problème de Pleynet, en bref, est de concevoir différemment la subjectivité picturale, en tenant compte de la force constitutive de précisément ces aspects du médium mis en évidence par le formalisme de Greenberg - planéité, délimitation, propriétés spécifiques des différents supports et types de pigments - tout en reconnaissant les aspects moins «rationalisés» du sujet humain qui intéressent alors *Tel Quel*. Dans cette entreprise, un artiste en particulier semble lui montrer une voie à suivre: le peintre américain James Bishop.

Une succession de textes des années 1960 et 1970 établissent clairement le statut emblématique de Bishop pour le groupe *Tel Quel*. Dans «De la Peinture», Pleynet l'avait inclus aux côtés de Louis, Noland et Stella comme l'un des plus jeunes peintres des États-Unis, mais sans autre glose explicative. [28](#) Il avait auparavant consacré un article de 1964 à Bishop, publié en anglais dans le magazine de Lausanne *Art and Literature* sous le titre «James Bishop: An Experimental Reality». [29](#) En 1965, *Tel Quel* a publié un autre texte important de Sollers, intitulé de manière suggestive «La Peinture et son Sujet». [30](#) Les deux auteurs ont continué à écrire sur Bishop dans les années 1970, et le travail de l'artiste figurait en bonne place dans *Peinture, Cahiers Théoriques*. Un dessin sans titre de 1969 figurait sur la couverture du numéro 8/9, en février 1974, qui contenait la première traduction française de la «peinture moderniste» de Greenberg (1960); l'artiste a également recueilli des critiques et des mentions répétées de l'artiste Louis Cane, parmi d'autres peintres-théoriciens de premier plan

dans l'orbite de *Tel Quel*. [31](#) On peut également noter la présence contemporaine de Bishop dans *Artpress*, qui a consacré une couverture à l'artiste en 1974. [32](#) Dans ce contexte, Bishop apparaît comme une figure exemplaire, une personne qui a appris à faire un usage convaincant des réalisations les plus radicales de la peinture américaine d'après-guerre précisément en sortant de cette tradition et de ses cadres discursifs dominants.



Fig.1 James Bishop *Water* 1961
Collection privée © James Bishop

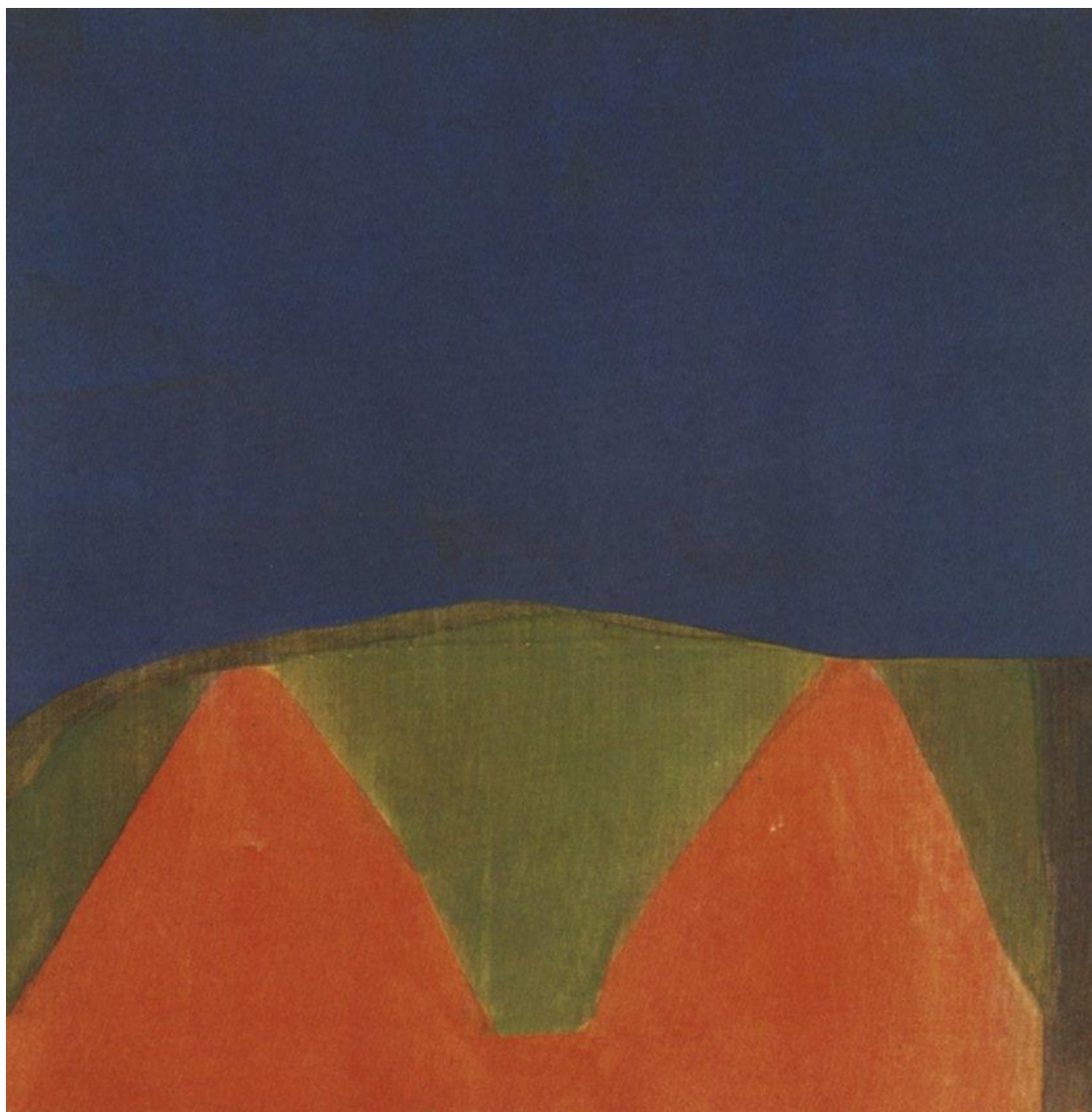


Fig.2 James Bishop *Nouvelles de Ferrare* 1963
Collection privée © James Bishop

La distance du peintre est interprétée comme à la fois géographique et historique. Né à Neosho, Missouri, en 1927, Bishop a étudié la peinture à l'Université de Washington et au Black Mountain College, où il a travaillé avec Esteban Vicente et a exploré un style ouvertement gestuel. Il a également suivi des cours d'histoire de l'art à Columbia, où il a notamment suivi l'enseignement de Rudolf Wittkower et Meyer Schapiro. Il voyage en Europe en 1957 et s'installe en France l'année suivante. A l'époque, il «avait encore quelque chose du« vrai croyant » à l'égard de l'expressionnisme abstrait, et les premières peintures parisiennes comme *Water* 1961 (fig.1) révèlent des affinités particulières avec le travail de Robert Motherwell, Newman et Rothko, entre autres. [33](#) Bien que Bishop n'ait jamais renoncé à cette association, il l'a rapidement repensée en profondeur. Il a suivi de près les développements ultérieurs de l'œuvre de Louis, Noland et Stella (qui ont tous exposé à Paris au début des années 1960) et - plus important encore, aux yeux de ses critiques français - il s'est engagé dans la tradition de l'art européen. La peinture italienne des XVe et XVIe siècles était un intérêt particulier pour Bishop, avec des œuvres telles que *News from Ferrara* 1963 (fig.2) évoquant les réalisations de Cosmè Turra, Francesco del Cossa et d'autres artistes ferrarais.

Pour Pleyner, cette perspective historique plus profonde ne permettait pas simplement à Bishop d'en voir plus; cela lui permettait de voir autrement. Cela l'a effectivement mis en harmonie avec exactement cet aspect de la tradition picturale que le critique croyait avoir été rendu impensable par la « réduction moderniste » : « le fondement matériel des couleurs, dont il tire maintenant le pouvoir captivant précisément là où il a été réprimé, au lieu de la plus grande résistance ». ³⁴ En embrassant la couleur dans toute sa fascination - dans son appel à tout ce qui reste le moins facilement «rationalisable» dans le sujet humain - Bishop évite les illusions «avant-gardistes» et leur piège techniciste: l'aplatissement de la couleur, l'illusion d'optique ». ³⁵

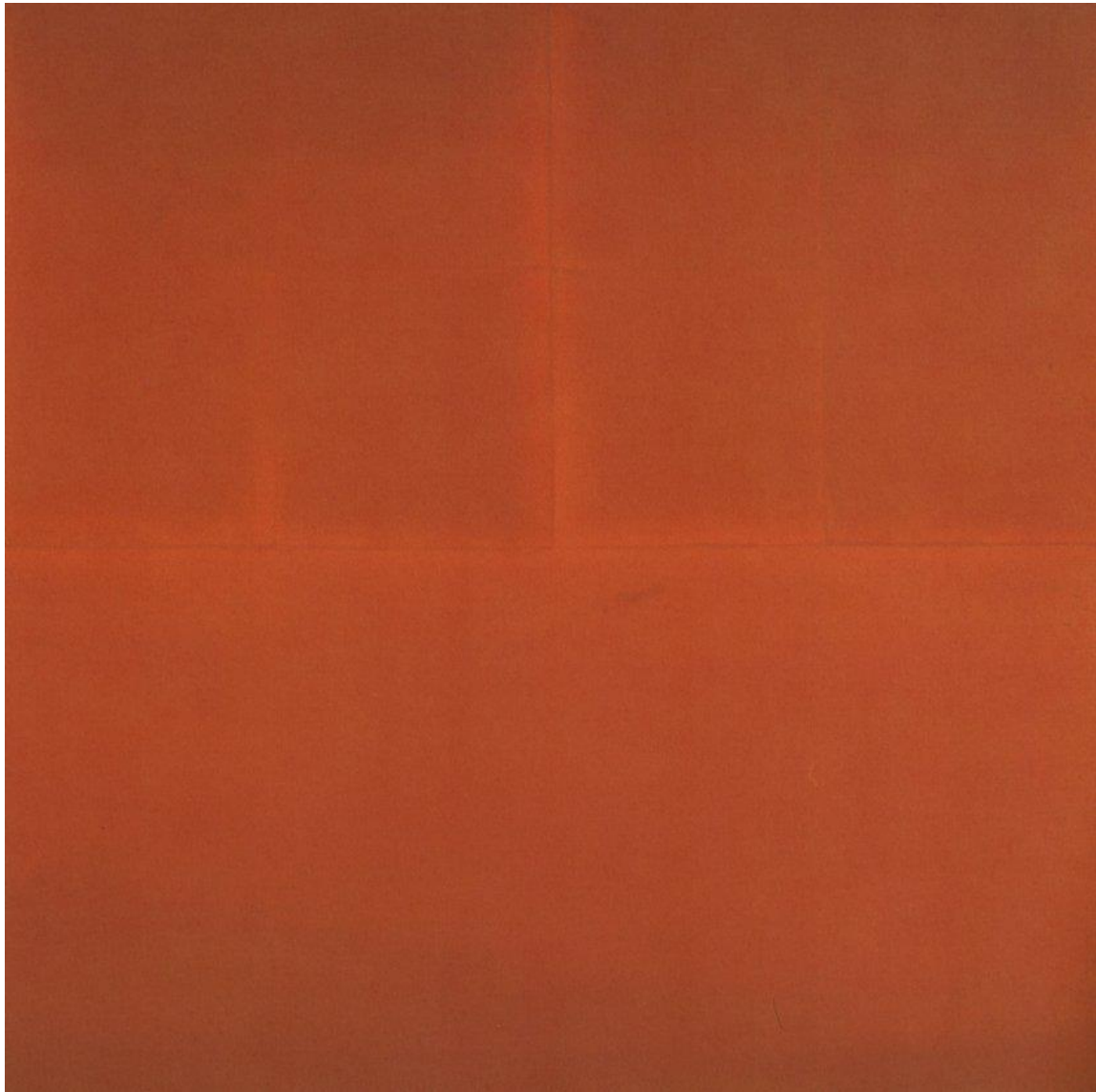


Fig.3 James Bishop *Proof* 1967
Collection privée © James Bishop

Ces lignes introduisent la déclaration la plus développée de Pleyner sur Bishop, la 1971 « La Couleur au Carré, les Rides, le Dessin » (grossièrement traduit par 'Color Squared, Wrinkles, Drawing'). Lorsqu'il les a écrites, le critique aurait eu à l'esprit les toiles stratifiées, juste à côté du monochrome, que l'artiste a commencé à réaliser après 1966, après son retour aux États-Unis et ses premières rencontres de première main avec le minimalisme américain. Produit

selon un processus qui a vu Bishop poser sa toile tendue sur le sol, puis incliner et basculer le support de manière à disperser des dépôts de peinture à l'huile très liquide sur la surface, des peintures telles que *Proof* 1967 (fig.3), marier des champs all-over ou rectangulaires de couleur en couches subtilement variées à des configurations régulières de barres et de carrés répétitifs et contigus. Les formes répétitives, comme le titre de Pleynet vise à capturer, sont délimitées par des "lignes" en forme de rides générées entièrement par le chevauchement contrôlé du pigment des zones adjacentes, une technique que le critique comprend comme subvertissant la secondarité traditionnelle de la couleur par rapport au dessin. [36](#) Exposées à New York et dans toute l'Europe à partir de la fin des années 1960, ces toiles restent fondamentales dans la production de l'artiste. [37](#) Dans ce qui suit, cependant, je veux me concentrer sur une peinture antérieure qui, à bien des égards, a rendu possibles les œuvres ultérieures.



Fig.4 James Bishop *Hours* 1963
Collection privée © James Bishop

Bishop a fréquemment cité *Hours* 1963 (fig.4) comme un tournant clé dans son travail. La mise en commun et le fonctionnement de la peinture à l'huile liquide apparaît dans sa partie

centrale, ce qui en fait le premier tableau où il a employé la méthode qu'il utiliserait systématiquement dans ses abstractions après 1966. La toile figurait en bonne place dans l'exposition de Bishop en 1963 à la Galerie Lawrence, une des galeries les plus connues de Paris pour se concentrer principalement sur le travail d'artistes américains, et figurait sur le carton d'invitation de l'exposition. Elle est également devenue une pierre de touche importante dans l'écriture de Pleynet. *Hours* est reproduit dans l'article du critique de 1964 « James Bishop: An Experimental Reality » et est longuement discuté dans « La Couleur au Carré », un texte écrit à l'origine pour préfacier une présentation historique à la Galerie Jean Fournier, qui était un autre espace de la capitale réputé pour son ouverture aux nouvelles tendances aux États-Unis. [38](#) Lu dans le contexte que nous avons établi jusqu'à présent, l'essai de Pleynet est à bien des égards une réponse soutenue à l'idée de «réduction moderniste» sous la forme d'une étude de cas privilégiée. En jeu dans l'idée clé de l'essai, la curieuse notion de « couleur au carré », ce sont les idées de multiplication et de prolifération que Pleynet prend pour fondamentalement déstabiliser l'apparent confinement des formats littéralement carrés de Bishop.



Fig.5 James Bishop *Sans titre* 1962
Collection privée © James Bishop

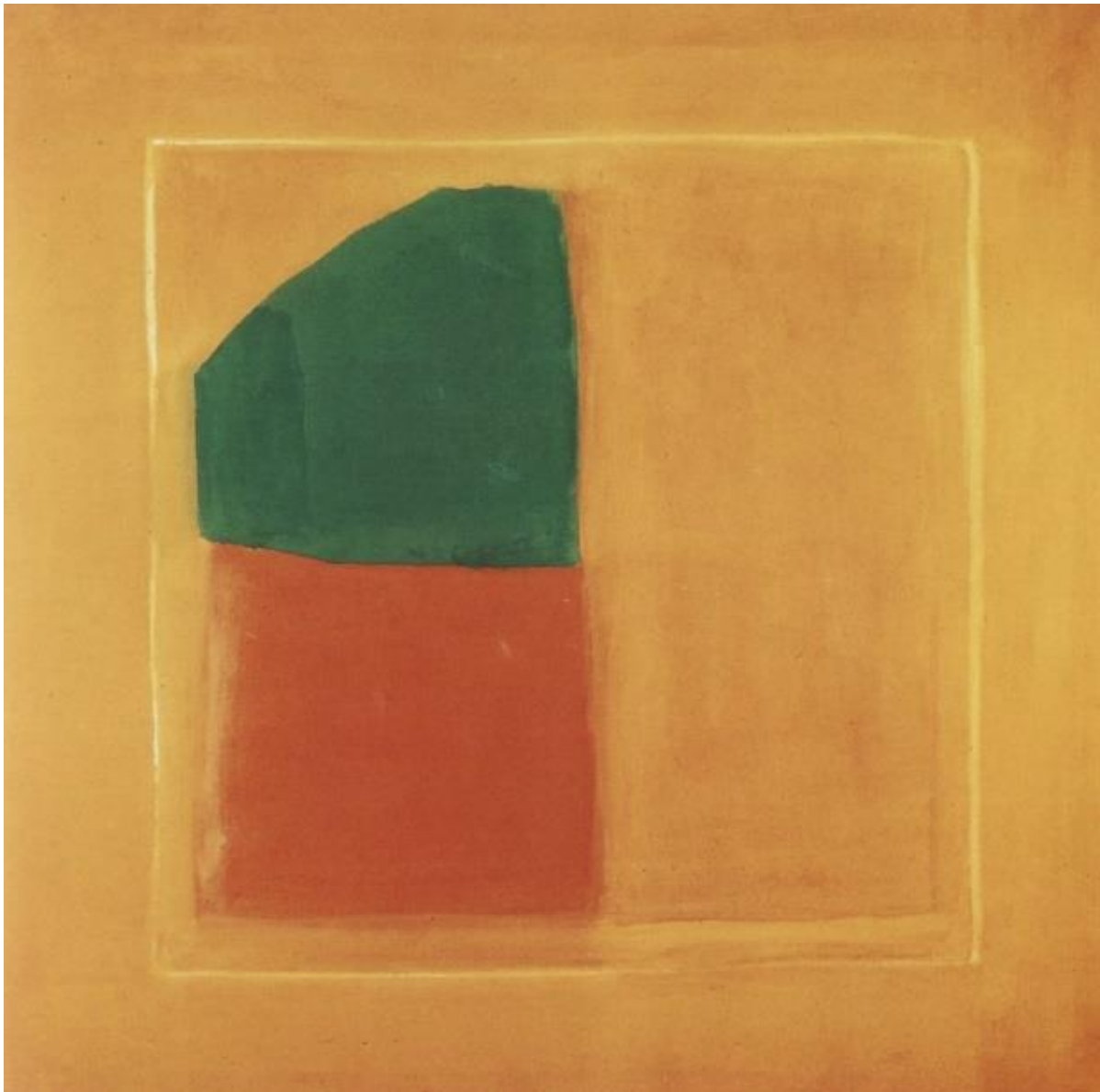


Fig.6 James Bishop *Sans titre* 1962–3
Collection privée © James Bishop

Déjà en 1964, le critique avait souligné l'importance constitutive de ces formats, suggérant que «l'un des premiers problèmes de ce peintre est le carré ou le rectangle sur lequel il va peindre». ³⁹ Le texte de Sollers de 1965 note également que «les peintures de James Bishop sont réalisées en vue de l'unité de surface, c'est-à-dire du carré». ⁴⁰ *Hours* hérite de son support carré des toiles immédiatement précédentes de l'artiste, dont deux exemples sans titre des années 1962-1963 (figures 5 et 6). Comme dans ces cas précédents, Bishop semble très conscient des bords du cadrage, articulant le large cadre interne d'azur profond et la zone moins nettement définie mais à peu près quadrilatérale peinte principalement dans des lavages éclaircis de ce qui semble être le même pigment bleu. Réitérant la forme physique du format dans l'échafaudage pictural, ces structures s'inscrivent comme au moins vaguement déductives, liant ainsi *Hours* à l'un des tropes les plus répandus dans l'art formaliste et la critique. Bishop, comme ses pairs aux États-Unis, commence par reconnaître la toile comme une unité distincte - en fait, en accentuant radicalement sa réalité objective. Décrit par l'artiste

lui-même comme «la forme la plus neutre», le carré apparaît clairement détaché de la subjectivité. [41](#)

Pourtant des *Hours*, la géométrie apparemment impersonnelle de ce dernier sert principalement de repoussoir à une foule de décisions «subjectives». Il y a, pour commencer, les imperfections des répétitions formelles de Bishop. Le cadre gras et brossé n'est pas parfaitement rectiligne mais subtilement irrégulier : les bords vacillent et la bordure interne supérieure s'incline vers le bas vers la droite. Il y a des particularités supplémentaires dans le «carré» intérieur dilué, où Bishop ne dessine plus les contours dans un sens conventionnel. Perturbée de l'intérieur par une longueur verticale de toile blanche et complétée dans le quadrant supérieur gauche par une zone en forme de coin de peinture vert olive, la configuration entière est à la fois décalée dans le cadre et sectionnée de manière asymétrique en elle-même. Les divisions de Bishop, pourrait-on dire, produire ouvertement des restes - une sorte d'excès à l'intérieur de ce qui apparaît initialement comme une structure clairement fermée à soi-même.

L'utilisation de la couleur par Bishop soutient et intensifie en fait cette impression. En rupture importante avec les œuvres antérieures du peintre, dans lesquelles de multiples couches et voiles de pigment plus ou moins saturé avaient largement obscurci le support en tissu, *Hours* révèle des zones importantes de toile apprêtée et exposée. Cette particularité rappelle en partie les rencontres du peintre avec des œuvres de Louis et Noland, qui sont également exposées à la Galerie Lawrence ces années-là. [42](#) Dans *Hours*, comme dans les contributions canoniques de ces prédécesseurs de signal, la couleur trouvée du support commercialement préparé de Bishop cesse de fonctionner comme un terrain neutre et apparaît, au contraire, comme un élément hautement actif à part entière. Du point de vue des écrivains de *Tel Quel*, Bishop confronte la blancheur du tissu non peint comme l'équivalent chromatique du carré. Vu comme la somme de toutes les couleurs, le blanc apparaît comme une autre sorte d'unité. Et là aussi, le peintre divise et déplace cette identité apparemment «unifiée». Pleynet écrit:

« Inversant la proposition selon laquelle la toile est préparée de manière à recevoir forme et couleur, Bishop suppose que la forme (la fermeture de sa toile carrée) lui vient déjà colorée et qu'elle est blanche - c'est-à-dire que la «germination» infinie des couleurs est déjà à l'œuvre ». [43](#)

L'intervention se déroule à nouveau en plusieurs étapes. Revisité à nouveau, le cadre intérieur saisissant ne fait pas simplement écho aux limites extérieures de l'œuvre, mais rivalise également avec la blancheur intrinsèque et optiquement éblouissante du support. C'est précisément ce faisant, cependant, qu'il réduit cette blancheur à une couleur parmi d'autres. [44](#) Son unité, en d'autres termes, ne peut plus être imaginée comme se situant au-dessus ou au-delà des teintes finies. Pourtant, les zones de type aquarelle dans la zone centrale font autre chose. En tant que formes moins définitives à saturation inégale et, dans le cas du coin vert, un ton résolument impur, ces zones peintes apparaissent à Pleynet comme surgissant de l'intérieur de la blancheur, signalant efficacement l'hétérogénéité en son cœur. Dans une formule qui rappelle volontairement l'écriture de Jacques Derrida, Pleynet appelle cela le «toujours déjà-là de la couleur». [45](#) En ce sens aussi, les divisions du peintre produisent un surplus apparent, la couleur se «quadrillant» ou se multipliant indéfiniment. Ce faisant, ils suggèrent une façon dont la couleur pourrait compter en d'autres termes que l'aplatissement optique, s'associant plutôt à quelque chose comme une réserve irréductible ou un supplément de subjectivité.

Conclusion

Plus de cinquante ans après la publication de «De la Peinture aux États-Unis», la vision de la modernité de Pleynet reste largement inconnue en dehors de la France. De nombreux textes cités ici doivent encore être traduits en anglais, de même que la prépondérance du matériel rassemblé dans son importante anthologie de 1977, *Art et Littérature*. Le fait que la seule édition majeure en anglais des écrits de Pleynet à paraître jusqu'à présent - *System and Painting* (1984) - comprend les essais historiques de la critique sur Matisse, Piet Mondrian, le Bauhaus et l'avant-garde russe, mais pas ses textes sur la peinture contemporaine en France. [46](#) Des bourses d'études récentes et plusieurs expositions remarquables ont contribué à créer une nouvelle ouverture aux idées et aux objets de Pleynet; je pense en particulier au séminal *As Painting: Division and Displacement*, tenu au Wexner Center for the Arts de Columbus, Ohio, en 2001, qui a attiré l'attention sur un éventail de pratiques françaises d'après-guerre et sur le milieu intellectuel dans lequel elles se sont développées... [47](#) Cependant, l'engagement soutenu de *Tel Quel* pour l'art américain d'après-guerre et la critique attendent toujours une reconnaissance plus large dans l'histoire de l'art américain.

Il n'est peut-être pas surprenant que cet accueil se fasse encore sentir. Bien que les critiques de Greenberg soient omniprésentes dans les années 1970, l'attachement continu de Pleynet à la peinture - et même à la notion même de modernisme - rendit son écriture largement illisible dans une situation fondamentalement transformée par le minimalisme américain et les aventures de l'objectivité. Les écrivains de *Tel Quel* et les peintres qu'ils défendaient semblaient simplement avoir manqué les leçons des années 1960. La «french theorie», quant à elle, a été reçue essentiellement comme un ensemble de cadres pour négocier la fin de la peinture et le passage au-delà des médiums - cadres, c'est-à-dire pour mettre une fois pour toutes fin à Greenberg. [48](#) Le fait que ces récits aient largement continué à passer, comme Pleynet l'a dit un jour, «de l'effacement subjectif à l'effacement subjectif» pourrait maintenant nous faire réfléchir. Le moment est peut-être venu de repenser fondamentalement le sujet de la peinture américaine, dans le double sens de cette phrase.

Remarques

- [1.](#) Pleynet rappelle les circonstances du voyage dans «Notes de Lecture: Onze Ans Après» [1978], réimprimé dans Marcelin Pleynet, *Les États-Unis de la Peinture*, Paris 1986, pp.217–19.
- [2.](#) Marcelin Pleynet, «De la Peinture aux États-Unis» [1967], réimprimé dans Pleynet 1986, p.240. Sauf indication contraire, toutes les traductions sont les miennes.
- [3.](#) Pleynet, «Notes de Lecture: Onze Ans Après» [1978], p.218.
- [4.](#) Voir Clement Greenberg, «After Abstract Expressionism» [1962], réimprimé dans John O'Brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, Chicago and London 1993, pp.121–34.
- [5.](#) Pour Greenberg, le modernisme a nommé une situation dans laquelle chaque art était engagé dans la révélation progressive de son essence disciplinaire, découverte à travers un processus d'«autocritique». L'énoncé canonique de cette position est Clement Greenberg, «Modernist Painting» [1960], réimprimé dans O'Brian 1993, pp.85–93. Greenberg y écrit: «Il est rapidement apparu que le domaine de compétence unique et approprié de chaque art coïncidait avec tout ce qui était unique dans la nature de son médium. La tâche de l'autocritique est devenue d'éliminer des effets spécifiques de chaque art tout effet qui pourrait éventuellement être emprunté à ou par le moyen de tout autre art. Ainsi, chaque art serait rendu «pur» et trouverait dans sa

«pureté» la garantie de ses standards de qualité ainsi que de son indépendance »(p. 86).

- [6.](#) Voir Clement Greenberg, «Maître Léger» et «Picasso à Soixante Quinze Ans», trad. par Marc Devade, *Peinture, Cahiers Théoriques*, nos 2–3, janvier 1972, pp.107–14 et 115–20; et «Sur le Modernisme», trad. par Anne-Marie Lavagne, *Peinture, Cahiers Théoriques*, nos 8–9, février 1974, pp.33–9.
- [7.](#) Voir notamment Michel Tapié, *Un Art Autre: Où Il S'Agit de Nouveaux Dévidages du Réel*, Paris 1952, et Pierre Restany, *Lyrisme et Abstraction*, Milan 1960.
- [8.](#) Voir Marcelin Pleynet, «Exposition Mark Rothko», *Tel Quel*, n ° 12, hiver 1963, p. 39–41, et «Franz Kline et la Tentative Post-Cubiste», *Tel Quel*, n ° 19, automne 1964, pp.88–92.
- [9.](#) Seul le rédacteur fondateur Philippe Sollers avait un mandat plus long. Kristeva, Pleynet et Sollers continuent de collaborer au journal successeur de *Tel Quel*, *L'Infini*. Pour en savoir plus sur l'histoire de *Tel Quel*, voir Danielle Marx-Scouras, *The Cultural Politics of Tel Quel: Literature and the Left in the Wake of Engagement*, University Park, Pennsylvania 1996; Patrick Ffrench, *Le temps de la théorie: une histoire de Tel Quel (1960–1983)*, New York 1995; Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel, 1960–1982*, Paris 1995; et Niilo Kauppi, *The Making of an Avant-Garde: Tel Quel*, Berlin et New York 1994.
- [10.](#) Ffrench 1995, pp.2–3.
- [11.](#) Dans un article remarquable éclairé par son engagement à long terme avec *Tel Quel*, Stephen Bann a attiré l'attention sur «à la fois l'axe extraordinairement long du développement de Pleynet et l'exceptionnelle cohérence de sa pensée». Je suis fondamentalement d'accord avec cette évaluation, traitant les divers textes invoqués ci-dessous comme impliqués dans une série de questions toujours ramifiées. Voir Stephen Bann, 'Marcelin Pleynet and the System of Painting', *Parallax*, vol.4, n ° 1, 1998, p.57.
- [12.](#) Pour plus d'informations sur l'engagement de *Tel Quel* dans la psychanalyse, y compris une liste complète d'articles de psychanalystes publiés dans la revue, voir Ffrench 1995, p.139.
- [13.](#) Marcelin Pleynet, «Tendances de l'Art en France 1968–1978: Un Projet Culturel», dans Suzanne Pagé et Marcelin Pleynet, *Tendances de l'Art en France 1968–1978 / 9, 1: Les Partis-Pris de Marcelin Pleynet*, catalogue d'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et Festival d'Automne à Paris, Paris 1979, pp.10-11.
- [14.](#) Voir, par exemple, *ibid.*, Pages 9 à 10.
- [15.](#) Marcelin Pleynet, «De Pictura», dans *Critique - Théorie - Art*, catalogue d'exposition, Galerie Rencontres, Paris 1975, pp.2–3. Pour une traduction antérieure de ce texte, voir Pleynet, «De Pictura», trans. par Stephen Bann, *20th Century Studies*, nos 15/16, décembre 1976, pp.101–15.
- [16.](#) *Ibid.*, P.4. Patrick Ffrench a fait de *Tel Quel* une telle communauté et attire à juste titre l'attention sur l'importance des écrits de Bataille pour le cadrage de Pleynet sur ces questions. Voir Ffrench 1995, p.26.
- [17.](#) Marcelin Pleynet, «De la couleur à la ligne», in *Tendances Actuelles de la Nouvelle Peinture Américaine*, catalogue d'exposition, ARC2 et Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1975, non paginé.
- [18.](#) Pleynet 1979, pp.7–8.
- [19.](#) Pleynet, «De la couleur à la ligne» 1975, non paginé.
- [20.](#) Pleynet 1967, p.250.
- [21.](#) *Ibid.*
- [22.](#) *Ibid.*

- [23.](#) Michael Fried fournit l'analyse classique de cet aspect de la peinture de Stella dans «Three American Painters: Noland, Olitski, Stella» [1965], réimprimé dans Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago et Londres 1998, pp. 213–65. Voir l'affirmation de Fried selon laquelle les peintures ne sont «rien d'autre que de la structure» (p. 252). Bien que Fried prônait déjà une position qui était, de manière importante, différente de celle de Greenberg (et malgré le fait que Greenberg lui-même maintenait un silence public sur la peinture de Stella), cet aspect du récit de Fried s'inscrit largement dans le cadre que Pleynet identifiait principalement avec l'écrivain aîné. .
- [24.](#) Ibid.
- [25.](#) Pleynet, «De la couleur à la ligne» 1975, non paginé.
- [26.](#) Ibid.
- [27.](#) Pleynet 1979, p.13.
- [28.](#) Pleynet 1967, p.250.
- [29.](#) Marcelin Pleynet, «Une réalité expérimentale: la peinture de James Bishop», *Art et littérature: une revue internationale*, n ° 1, mars 1964, pp.87–94. Réimprimé dans Dieter Schwarz et Alfred Pacquement (eds.), *James Bishop: Paintings and Works on Paper*, Düsseldorf 1993, pp.110–11.
- [30.](#) Philippe Sollers, «La Peinture et Son Sujet», *Tel Quel*, n ° 20, hiver 1965, pp.93–5. Réimprimé dans Schwarz et Pacquement 1993, trans. par Gila Walker, pp.112–13.
- [31.](#) Voir par exemple Louis Cane, «A Propos de Six Peintures de James Bishop», *Peinture, Cahiers Théoriques*, nos 8–9, février 1974, pp.160–2, écrit en réponse à la récente exposition de l'artiste à la Galerie Jean Fournier, Paris (*James Bishop*, 12 décembre 1973 - 15 février 1974).
- [32.](#) Catherine Millet, «James Bishop: De la révision de quelques modernismes», *Artpress*, n ° 10, mars / avril 1974, pp.4–7.
- [33.](#) «Les artistes ne devraient jamais être vus ni entendus: James Bishop en conversation avec Dieter Schwarz», dans Schwarz et Pacquement 1993, p.121.
- [34.](#) Marcelin Pleynet, «La Couleur au Carré, les Rides, le Dessin» (1971), réimprimé dans Pleynet, *Art et Littérature*, Paris 1977, p.331.
- [35.](#) Ibid.
- [36.](#) Voir *ibid.*, P. 340–1. Pleynet revient sur cette idée dans «De la couleur à la ligne», non paginé.
- [37.](#) Pour plus d'informations sur le travail de Bishop après 1967, voir Molly Warnock, «Field Agent: The Art of James Bishop», *Artforum*, vol.52, n ° 5, janvier 2014, pp.184–9, p.234.
- [38.](#) «James Bishop, Peintures 1967–1971», Galerie Jean Fournier, Paris, décembre 1971 - janvier 1972.
- [39.](#) Schwarz et Pacquement (éds.) 1993, p.111.
- [40.](#) Ibid., P.112.
- [41.](#) Ibid., P. 34.
- [42.](#) Il est également important de noter l'importance des découpes tardives de papier d'Henri Matisse pour les trois peintres. Bishop avait rencontré ces œuvres dans une exposition de 1961 au Musée des Arts Décoratifs de Paris.
- [43.](#) Pleynet 1971, p. 333.
- [44.](#) On pourrait dire beaucoup plus à cet égard sur les connotations racialisées de ce déplacement de la «blancheur». L'art et la pensée chinois ont eu un grand effet sur la pensée de Pleynet (et celle des écrivains de *Tel Quel* en général) au début des années 1970 et Pleynet a insisté à plusieurs reprises sur le fait que le monde occidental, incapable de résoudre à lui seul les contradictions à la racine de la culture moderne,

avait nécessairement de repenser sa place dans un ordre mondial plus large. Si un examen plus complet de cette question sort du cadre du présent article, un texte que j'ai trouvé utile pour réfléchir à l'association historiquement construite et continuellement auto-compliquée de l'occidental et de la blancheur est Philippe Jockey, *Le Mythe de la Grèce Blanche: Histoire d'un Rêve Occidental*, Paris 2013.

- [45.](#) Pleynet 1971, p. 333.
- [46.](#) Pour en savoir plus sur l'histoire de la publication de *System and Painting* et sa relation avec *L'Enseignement de la Peinture* de Pleynet en 1971, voir la revue perspicace de Stephen Bann, «Individuals Before Isms», *Times Literary Supplement*, 31 mai 1985, p. 602.
- [47.](#) Voir Philip Armstrong, Laura Lisbon et Stephen Melville, *As Painting: Division and Displacement*, Cambridge, Massachusetts et Londres 2001. Cette exposition et son catalogue ont été à la base de ma propre réflexion, tout comme l'enseignement et l'écriture de Stephen Melville en général.
- [48.](#) Voir Matthew Bowman, «Postmodernisme d'octobre», *Visual Resources*, vol. 31, nos 1–2, 2015, pp.117–26.
- [49.](#) Pleynet, «De la couleur à la ligne» 1975, non paginé.

Remerciements

Il fait partie d'un groupe d'articles réunis pour publication dans *Tate Papers* n ° 32 qui ont été initialement livrés lors de la conférence «In and Out of American Art: Between Provincialism and Transnationalism, 1940–80», tenue à l'Université de St Andrews les 27 et 28 octobre 2017 et organisé par Alistair Rider, Sam Rose et Catherine Spencer.

Je tiens à remercier Alistair Rider, Sam Rose et Catherine Spencer pour l'organisation de la conférence, et je leur suis également reconnaissant, mes co-présentateurs et les participants à la conférence pour de nombreuses questions et conversations stimulantes. Pour leurs commentaires, leurs idées et leurs réactions, je voudrais également remercier James Bishop, Michael Fried, Katherine Markoski, Stephen Melville, Marcelin Pleynet et le lecteur anonyme de *Tate Papers*.

Molly Warnock est professeure adjointe au département d'histoire de l'art de l'Université Johns Hopkins de Baltimore.

Tate Papers, automne 2019 © Molly Warnock

Comment citer

Molly Warnock, 'Tel Quel and the Subject of American Painting: Marcelin Pleynet and James Bishop', *Tate Papers*, n ° 32, automne 2019,
<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/32/tel-quel-american-painting>, consulté le 24 février 2021.

Tate Papers (ISSN 1753-9854) est une revue de recherche à comité de lecture qui publie des articles sur l'art international britannique et moderne et sur la pratique muséale d'aujourd'hui.