

Margaux VERDET

AD REINHARDT: UN ŒIL RESPONSABLE. PERCEPTION ET ENGAGEMENT DU SPECTATEUR DANS LES COLLAGES DE 1946

Depuis la première édition de l'*Armory Show* en 1913, les journaux américains publient de nombreuses caricatures représentant le spectateur comme la personnification du malaise collectif face aux innovations de l'art moderne. À la sortie de la Seconde Guerre mondiale, la société américaine se demande toujours comment appréhender les œuvres d'art moderne, particulièrement lorsque celles-ci sont abstraites.¹ Après 1945, Ad Reinhardt se saisit de cette question de l'éducation du public, alors que son activité de graphiste est à son acmé à la sortie de la guerre. Il utilise ses compétences pour proposer des réponses par voie de presse. Dans une démarche de définition 'juste'² de l'art, il publie dans le magazine *PM* du 27 janvier 1946 au 5 janvier 1947 une série de 'pages d'art',³ terme désignant des pleines pages sur lesquelles se rassemblent les 'cartoons-collés,' assemblage de dessin et de collage. Nous nous concentrerons sur une sélection de dessins issus de cet ensemble de vingt-quatre pages d'art afin de comprendre comment l'attention portée au spectateur dans la démarche de définition d'un art moderne joue un rôle primordial. Tout d'abord, par une considération de l'activité du spectateur comme productive de sens, puis, dans un second

temps, par une analyse de l'organe de l'œil dans les dessins d'Reinhardt qui met la vue au centre d'une réflexion ontologique sur la peinture.

Regardé par la peinture: le rôle participatif de l'observateur moderne

Par ses dessins, Reinhardt tente de répondre à ces interrogations portant sur le mode d'appréhension de l'art moderne et sur la réception des peintures abstraites. Dessiner le public des œuvres modernes témoigne de l'attention qu'il porte à sa réceptivité. Il présente un public qui est appelé à s'interroger sur son statut en tant que spectateur. Il le représente aussi sous les traits d'un individu actif qui adhère au concept de l'art abstrait, en démultipliant son corps tout autour d'une peinture cubiste dans la page intitulée *How to Look*, publié le 12 mai 1946.⁴ Par ses astuces graphiques, Reinhardt cherche à introduire ce mode pictural dans la conscience collective et dans l'histoire de l'art américain, un drapeau des États-Unis est apposé au sol du tableau abstrait

dans ce même dessin. Au sein d'une même page publiée le 15 décembre 1946, trois thèmes sont abordés par les titres suivants, *How to Look at Creation*, *How to Look at 3 Current Shows* et *How to Look at a Theme* avec – inscrit au centre "Pourquoi l'artiste peint? Qu'est-ce que cela veut dire? Nous ne pouvons pas réfléchir et penser à votre place, mais nous essaierons de vous aider à savoir ce que vous regardez et donc à représenter quelque chose par vous-mêmes."⁵ Ces apostrophes éditoriales et ces représentations du spectateur sont des appels à faire l'expérience esthétique de l'œuvre d'art abstrait, car Reinhardt a conscience du changement de paradigme perceptif suscité par l'apparition de l'art abstrait, que plusieurs de ses contemporains questionnent. Les caricatures évoquent ainsi la notion 'd'opticalité' élaborée par le critique Clement Greenberg (1909-1994). En 1948, il publie le texte "Modernist Painting" et pose les jalons d'une définition de la peinture moderne qu'il qualifie de 'réduction moderniste,' désignant par là un art uniquement concerné par les constituants du tableau. Il voit cette tendance moderniste comme un développement de l'art émergeant à la fin du XIX^e siècle en Europe, et qui se poursuit aux États-Unis au début du XX^e siècle. Il présente ce développement comme une évolution inéluctable et irréversible, où chaque art se propose d'explorer son langage spécifique, ce qui lui appartient en propre.⁶ Cependant, cette théorie, qui marque la scène américaine de l'art de la seconde moitié du XX^e siècle, nie le corps de l'observateur et promeut un retour à l'opticalité pour résoudre la fin théorique de la peinture, à laquelle l'aplanissement de la peinture abstraite peut mener. Ainsi, il recommande une 'illusion optique' et critique les monochromes, considérant que la peinture à ce stade d'abstraction a cessé d'être de l'art. Greenberg promeut ainsi un artiste comme Mark Rothko (1903-1970) qui, en 1946 inaugure ses premiers *Multiforms*, formes vaporeuses de différentes couleurs qui jouent sur le contraste pour composer l'espace. Pour sa part, Reinhardt déclare en 1963 que le tableau abstrait ne doit pas avoir de 'contraste de couleurs,' de composition.⁷ La neutralité de la peinture permettrait au

spectateur de lire une signification en adéquation avec lui. Ainsi, Reinhardt met en opposition deux types de peinture, celle qui est liée au monde, monde extérieur ou subjectivité de l'artiste, et celle qui se concentre sur ses propres moyens, les rapprochant, l'un d'un modèle social autoritaire, l'autre d'un modèle social démocratique.

De nombreuses satires des acteurs de la scène artistique de son époque ponctuent les pages d'art. Le critique, l'artiste et le spectateur apparaissent sous différentes figures caricaturales, à la fois pour dénoncer, pour apostropher et pour caractériser les acteurs de la sphère culturelle américaine. Reinhardt y présente une figure du spectateur qui appelle à une distance critique face à l'œuvre d'art utilisant les codes classiques du mimétisme ou de la figuration. Ainsi, toute œuvre qui garde ce lien au réel est associée par Reinhardt à une certaine autorité de l'artiste qui y représenterait sa conception du monde et le spectateur ne ferait que la recevoir. La figure de l'artiste est représentée dans *How to Look at an Artist*, publié le 7 avril 1946,⁸ et dans *How to Look*, portant un tableau à son effigie, il déclame 'c'est moi,' 'mon style.' Reinhardt rejette la notion du tableau comme fenêtre sur le monde car il ne donne qu'un seul point de vue de ce monde, celui de l'artiste, et oublie l'individu qui le voit.

Dans la page d'art *How to Look at An Artist*, nous reconnaissons également la figure du critique qui désigne celle de l'artiste. Le critique est debout, élevé sur une colonne grecque d'ordre composite, brandissant un tableau le représentant. Des traits désignent la direction de sa progression vers des cieux divins symbolisés par un ange et des nuages. L'artiste du haut de la colonne surplombe le monde de l'homme auquel il n'appartient plus et qui est dessiné en perspective. Le critique a deux visages, l'un au sourire encourageant orienté vers l'artiste et l'autre proférant des phrases contre l'art abstrait. Reinhardt critique ici la peinture qui n'a pas rompu le lien qui la rattache à l'extérieur et les artistes qui font l'objet d'un processus d'élévation au-dessus de l'homme par la promotion de la critique. Il pointe le mécanisme de réévaluation du statut de l'artiste inauguré à

la Renaissance pour libérer l'art de l'artisanat. Ainsi, la création artistique est assimilée à celle de la création originelle divine, le génie artistique de Dieu étant ainsi attribué aux peintres. Le spectateur pourrait alors découvrir la vérité divine révélée par les œuvres d'art. Pour Reinhardt, la Renaissance est cette période historique qui crée un rapport vertical et autoritaire entre l'artiste et le spectateur, le premier étant supérieur au second.⁹

Comme le constate Jean Paulhan (1884-1968), la modernité opère un "étrange renversement"¹⁰ concernant la fonction du spectateur. Dans son ouvrage *La Peinture cubiste*, publié en 1913, Paulhan considère qu'à l'époque moderne "ce n'est plus le spectateur qui demande au tableau, c'est le tableau qui semble demander au spectateur: que représentes-tu?"¹¹ Son ouvrage n'a pas été traduit et Reinhardt ne possédant pas le livre comme le confirme l'inventaire de sa bibliothèque, ne lisant pas le français et ne s'y référant pas dans ses notes, nous sommes à même de nous étonner de la concomitance avec un dessin de l'artiste américain. L'interrogatoire que le tableau fait subir au spectateur évoque en effet une vignette de Reinhardt qui conclut la page d'art *How to Look at a Cubist Painting* publiée le 27 janvier 1946.¹² Un premier dessin y montre un spectateur interrogeant une peinture abstraite sur ce qu'elle représente puis un second donne vie au tableau auquel des yeux, une bouche, des jambes et des bras ont été ajoutés pour qu'il puisse demander au spectateur ce que lui représente. Coïncidence qui nous confirme les préoccupations modernes des artistes. Dans le passé, le tableau était une fenêtre qui montrait le spectacle du monde, puis le tableau moderne est venu vers le spectateur et l'a interrogé. On passe de la représentation à la présentation, au sens où la peinture se présente dans son être au monde plutôt que de le représenter. Elle a une existence à part entière et par conséquent, le spectateur est amené à se positionner par rapport à elle.

Reinhardt démontre qu'un 'renversement' est effectif au cours de la modernité mais pour lui, au sein même de l'art moderne, certains artistes conservent une attitude héritée de l'âge classique

et ne cherchent pas à modifier la fonction du spectateur. Ainsi gardent-ils un pouvoir sur le public. Réclamant 'l'opticalité' de l'art moderniste, Clement Greenberg garantit le statut et la valeur du 'grand art' à l'époque moderne. L'art et l'artiste moderne conserveraient alors une certaine autorité. Pour Reinhardt, l'art moderne et abstrait 'renverse' ce rapport 'tyrannique' en exacerbant une dimension de l'œuvre par laquelle le spectateur est invité à un 'trajet scopique,' c'est-à-dire un trajet déterminé par une pulsion qui met en jeu la dialectique entre regarder et être regardé. D'après la vignette "Que représentes-tu?," c'est au tableau abstrait que Reinhardt semble attribuer l'origine de cette pulsion. Le 5 mai 1946, il publie dans *PM* un dessin identique où le tableau demande cette fois-ci à plusieurs spectateurs ce que tous ils représentent.¹³ Les spectateurs sont alors regardés par le tableau et sont obligés de se positionner éthiquement et de définir leur fonction par rapport à celui-ci. Le tableau est objet et le spectateur est le sujet pensant, puis le tableau devient sujet qui interroge le spectateur pour qu'il ne devienne pas objet à son tour.

Ainsi Reinhardt présente-t-il le spectateur comme un être moderne dont la perception a évolué selon les innovations artistiques et scientifiques. L'art moderne prendrait en compte ce nouveau corps social. Reinhardt invite alors le spectateur à une perception active et un positionnement éthique par rapport à l'art abstrait. Après les six premières pages d'art publiées dans *PM* qui portent une attention particulière à la fonction du spectateur, un questionnement sur l'acte de la vision survient à partir de la dixième publication, *How to Look at Things Through a Wine Glass*, publié le 7 juillet 1946.¹⁴ Reinhardt est conscient de cette distance entre le spectateur et les œuvres d'art. L'œil et la perception visuelle deviennent alors récurrents dans son œuvre graphique, impliquant le corps du spectateur dans l'appréhension et la considération de l'œuvre moderne.

L'œil, organe de l'esprit et producteur de sens

Le dessin de l'œil apparaît fréquemment dans les pages d'art du magazine *PM* des années 1940 et avec lui, la question de la perception visuelle. Par exemple, un œil avec un système nerveux optique est représenté dans *How to Look at Looking*,¹⁵ publié le 21 juillet 1946, puis des yeux en pointillisme apparaissent dans un espace titré *Département de l'œil de l'esprit*, dans *How to Look at a Good Idea*, publié le 4 août 1946.¹⁶ Notons les intitulés des pages d'art publiées dans *PM* en 1946 et 1947, commençant par *How to Look*, que nous pouvons traduire par *Comment voir* ou *Comment regarder*. La vision est un dispositif perceptif sensible qui a un rôle primordial dans la recherche de définition de la peinture moderne chez Reinhardt qui s'exprime par la représentation de l'organe oculaire et du système nerveux optique.

Si la vue est une question importante dans l'histoire de la philosophie, rares sont les chercheurs qui se sont intéressés à l'organe de l'œil. Or, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) s'est servi de cet organe pour une réflexion sur la vue dans son ouvrage *L'Œil et l'Esprit* de 1964.¹⁷ Cet œil de chair est dévalorisé du point de vue du savoir ou de la connaissance de l'être dans la tradition philosophique. Pour Platon, l'être appartient au monde des Idées, le seul qui est intelligible. Depuis, les philosophes ont longtemps dévalorisé une vision sensible autant sur le plan épistémologique, car les sens nous trompent et nous plongent dans les illusions, que sur le plan ontologique dans la mesure où ils ne nous donnent pas accès au monde. Merleau-Ponty souhaite changer le rapport classique dans la philosophie entre le sujet connaissant et l'objet connu. Il considère que la phénoménologie de la perception est une réhabilitation ontologique du sensible, et cherche à donner à la perception sensible sa valeur, sa capacité à accéder à la réalité des choses telles qu'elles sont. À la suite d'une remise en question de l'idéalisme et du rationalisme, Merleau-Ponty

déclare que nous avons accès aux choses telles qu'elles sont en soi, pas à travers l'intelligence, mais à travers l'œil. Pour dévaluer la science, il ne dit pas qu'elle ne sert à rien, ou qu'elle dénature le monde, mais qu'une certaine conception de la science engendre une mauvaise conception du monde. Or, le corps que nous avons n'est pas seulement un objet d'études mais aussi un corps vécu, le point de départ d'une nouvelle façon de faire de la philosophie. "Il faut que la pensée de science – pensée de survol, pensée de l'objet en général – se replace dans un 'il y a' préalable, dans le site, sur le sol du monde sensible et du monde ouvert tels qu'ils sont dans notre vie, pour notre corps, non pas ce corps possible dont il est loisible de soutenir qu'il est une machine à information, mais ce corps actuel que j'appelle mien, la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes."¹⁸

Si nous nous référons au texte "Art-as-Art" d'Reinhardt de 1962,¹⁹ aujourd'hui considéré comme son manifeste, il revendique l'emploi de la 'tour de contrôle' par l'artiste, c'est-à-dire que le corps ne doit pas exécuter une 'gymnastique' au-dessus de la toile mais utiliser la raison, pour formuler un art pur, un 'art-entant-qu'art.' De même, il y oppose une 'explosion de l'œil' à celui du 'point de vue,' en mettant dos à dos deux paradigmes perceptifs qu'il associe à deux modèles de peinture: celui de l'abstraction picturale qui suscite une stimulation de l'œil et de l'esprit, et celui de la peinture construite en perspective se référant à un objet extrinsèque à ses propres préoccupations picturales, la subjectivité de l'artiste ou le réel. Nous retrouvons donc chez Reinhardt ce que Merleau-Ponty défend, un œil pour une approche sensible par le corps, considéré à la fois comme sensible et conscient. Sa philosophie nous invite à penser l'œil et le monde visible différemment et nous permet de lire les dessins de Reinhardt avec une nouvelle grille de lecture. Pour Merleau-Ponty, mon corps est celui qui voit et celui qui est vu. En abolissant cette distance entre le monde et moi, le corps devient à la fois voyant et visible. "L'énigme tient en ceci que

mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors 'l'autre côté' de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même."²⁰ Je me distingue du monde car je me vois voyant. Ainsi, lorsque – dans la vignette – le spectateur interroge le tableau abstrait, il se trouve à son tour questionné par l'image 'et toi, que représentes-tu?', ce que nous pouvons rapprocher de la philosophie de Merleau-Ponty, en la reformulant par: 'et toi, te vois-tu en train de voir?' Ainsi Reinhardt rend-t-il au spectateur moderne, qui se trouve devant une toile abstraite, une considération de son corps, conscient de se voir voyant, pour se regarder, et reconnaître dans cette œuvre 'l'autre côté' de sa puissance voyante.

Outre les nombreux yeux dessinés ponctuant les pages d'art des années 1940, nous relevons un dessin significatif. La page d'art *How to Look at Looking*, qui présente un œil devant lequel se trouve une peinture abstraite désignée par le mot 'objet,' celle-ci est 'à l'envers' et son sens est rétabli au sein de l'œil. L'œil est présenté avec son système nerveux schématisé jusqu'au cerveau au sein duquel l'artiste est venu inscrire un texte qui décrit les yeux comme le 'système structuré du sens de la vue de la boîte cérébrale,' ils ne sont pas des 'œufs-vides' ou une 'caisse d'appareil photographique.'²¹ Reinhardt fait allusion aux opérations cognitives de la perception visuelle qui, par un système d'évaluation du stimuli, rétablissent le sens adéquat du réel, ici de l'œuvre. Ce dessin affirme que l'œuvre est un objet matériel, source de stimuli, dont la signification véritable est révélée par une opération mentale. Pour le peintre, l'essence picturale de l'art moderne est donc bien intellectuelle. Nous pouvons lire un schéma qui se trouve en bas de la page *How to Look at Things through a Wine Glass*, qui abonde dans ce sens, car un œil est dessiné inversé, au lieu de regarder vers l'extérieur, il regarde vers l'intérieur d'un profil humain et vers un cerveau d'où sort une peinture abstraite.

Pour Merleau-Ponty, un tableau n'est pas un objet mais une image. Une image du monde qui apparaît sur le mur d'une exposition, c'est-à-dire un 'visible à la puissance deux,' puisqu'il y a un monde représenté dans le monde. Pourtant, le philosophe ne cesse de dire que le peintre ne représente pas le monde, nous ne sommes pas dans la représentation classique, c'est une icône et non un trompe-l'œil. Le tableau n'est pas là pour "imiter les choses telles qu'elles existent, nous ne sommes pas dans la copie ou l'imitation du réel, nous sommes dans un »visible à la puissance deux«." Pour Merleau-Ponty, la fonction métaphysique de la peinture est de nous donner à voir comment on voit. Ainsi déclare-t-il: "je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois."²² Reinhardt, lui-aussi, est dans cette démarche d'un tableau moderne qui ne dépeint pas le réel, mais d'un tableau qui permet de voir comment on voit. La vignette du tableau demandant au spectateur "Que représentes-tu?" est bien à ce propos, invitant le sujet à prendre conscience de son corps voyant et la peinture moderne trouve ainsi sa définition, sa capacité à nous donner à voir comment on voit.

Ainsi, en mettant en parallèle les dessins d'Reinhardt avec la philosophie de Maurice Merleau-Ponty, nous comprenons que le corps conscient, en tant que corps vécu et sensible, est impliqué dans la définition de l'œuvre d'art moderne par Reinhardt, où le spectateur se voit en tant que personne qui voit dans sa singularité. Malgré la répétition inlassable du même schéma pictural, le peintre n'utilise pas de machine et n'emploie pas d'assistants. Lorsqu'on lui demande s'il pourrait employer quelqu'un d'autre qui ferait pour lui ses tableaux noirs, il répond par la négative.²³ Nous comprenons que la singularité de la peinture réside dans le fait que ça soit lui en tant qu'individu particulier qui réalise le tableau. Le tableau est sien, car c'est lui qui l'a exécuté. La réalisation du tableau doit être

effectuée par l'auteur de l'idée de l'œuvre. Malgré la volonté de désobjectivisation, il exprime une nécessité. Chaque peintre réalise lui-même sa propre peinture. Bien qu'il considère que seule sa peinture soit valable, c'est-à-dire valable au sens où elle est pensée par rapport à toute l'histoire de l'art, "quelqu'un d'autre qui ferait cette peinture ferait alors sa peinture."²⁴ Il formulerait alors sa propre interprétation de l'essence historique de l'art en chargeant les formes d'une singularité qui est propre à l'artiste. Néanmoins, il met en garde contre l'expression d'une subjectivité exacerbée. Pour Reinhardt, le fait que l'artiste exécute lui-même son travail confère à l'œuvre son caractère unique et singulier.

Notes

- ¹ Éric de Chassey, *Made in USA, L'art Américain, 1908-1943 entre nationalisme et internationalisme* (Paris: RMN, Réunion des Musées Nationaux, 2001), 62.
- ² Ad Reinhardt, "Black-Square Paintings," dans *Art-as-Art: The selected writings of Ad Reinhardt*, dir. Barbara Rose (Berkeley: University of California Press, 1991), 82.
- ³ "Art-pages" terme qu'il emploie la première fois dans "How to Look Out," *PM*, 9 juin, 1946; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir. (New York: David Zwirner Gallery, Ostfildern: Hatje Cantz, 2013), 39.
- ⁴ Ad Reinhardt, "How to Look," *PM*, 12 mai, 1946; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., ibidem, 22-23.
- ⁵ "Why do artists paint? What do they mean? We can't do your thinking and your looking for you but we'll try to help you know what you're looking at and so represent something yourself," Ad Reinhardt, "How to Look at Creation," *PM*, 15 décembre, 1946; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., ibidem, 60.
- ⁶ Clement Greenberg, "Modernist Painting," dans *The New Art: A critical anthology*, Gregory Battcock dir. (New-York: E.P. Dutton, 1973): 68.
- ⁷ Ad Reinhardt, "Art-as-Art," *Art International* 6 (décembre 1962): 36-37.
- ⁸ Ad Reinhardt, "How to Look at an Artist," *PM*, 7 avril, 1946: 22; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., 9.
- ⁹ Ernst Kris et Otto Kurz, *La Légende de l'artiste: un essai historique* (Paris: Édition Allia, 2010), 174.
- ¹⁰ Jean Paulhan, *La Peinture cubiste* (Paris: Gallimard, 1990), 23.
- ¹¹ Ibidem.
- ¹² Ad Reinhardt, "How to Look at Cubist Painting," *PM*, 27 janvier 1946, 27-28. Reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., 22-23.
- ¹³ Ad Reinhardt, "What do you all represent?" *PM*, 5 mai, 1946. Source: New York Public Library.
- ¹⁴ Ad Reinhardt, "How to Look at Things through a Wine Glass," *PM*, 7 juillet 1946; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., 42.
- ¹⁵ Ad Reinhardt, "How to Look at Looking," *PM*, 21 juillet 1946; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., 43.
- ¹⁶ "Mind's Eye Department," Ad Reinhardt, "How to Look at a Good Idea," *PM*, 4 août 1946; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., 45.
- ¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (Paris: Gallimard, 1964).
- ¹⁸ Ibidem, 14.
- ¹⁹ Ad Reinhardt, "Art-as-Art," *Art International*, 36-37.
- ²⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 18.
- ²¹ "An eye is not an empty-egg or a camera crate but the seeing-sense of a structure system that's one brain-box," Ad Reinhardt, "How to Look at Looking," *PM*, 21 juillet 1946; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., 43.
- ²² Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 23.
- ²³ Bruce Glaser, "Interview d'Ad Reinhardt," *Art International* 10 (décembre 1966): 18.
- ²⁴ Ibidem. "Someone else who would make this painting would then make his painting,"

Bibliography

- Battcock, Gregory. *Minimal Art: a critical anthology*. Londres: University of California Press, 1995.
- Brogowski, Leszek. *Ad Reinhardt : peinture moderne et responsabilité esthétique*. Chatou: Les Éditions de la Transparence, 2011.
- Chassey, Éric de. *Made in USA. L'Art américain, 1908-1943 entre nationalisme et internationalisme*. Paris: RMN, Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- Duve, Thierry de. *Clement Greenberg entre les lignes: suivi d'un débat inédit avec Clement Greenberg*. Paris: Dis voir, 1996.
- Derrida, Jacques. *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 2010.
- Glaser, Bruce. "Interview d'Ad Reinhardt." *Art International* 10 (décembre 1966): 18.

- Greenberg, Clement. "Modernist Painting." Dans *The New Art: A critical anthology*. Sous la direction de Grégory Battcock, 68. New York: E.P. Dutton, 1973.
- Hess, Thomas. *The Art Comics and Satires of Ad Reinhardt*. Düsseldorf: Kunsthalle, Marlborough, 1975.
- Kris, Ernst et Otto Kurz. *La Légende de l'artiste: un essai historique*. Paris: Allia, 2010.
- Lippard, Lucy. *Ad Reinhardt*. New York: H. N. Abrams, 1981.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Éditions Gallimard, 1964.
- Paulhan, Jean. *La Peinture cubiste*. Paris: Folio, 1990.
- Reinhardt, Ad. "Art-as-Art." *Art International* 6 (décembre 1962): 36-37.
- Reinhardt, Ad. "What do you all represent?" *PM*, 5 mai, 1946. Source: New York Public Library.
- Rose, Barbara. *Art-as-Art: The selected writings of Ad Reinhardt*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Sandler, Irving. *Abstract Expressionism: the triumph of American painting*. London: Pall Mall Press, 1970.
- Storr, Robert. *How To Look. Ad Reinhardt, Art Comics* (exposition à la David Zwirner Gallery, New York, 7 novembre-18 décembre 2013). Ostfildern: Hatje Cantz, 2013.