



© C. Guibet-Lafaye,
Centre NOrmes, SOciétés, PHilosophies
<http://nosophi.univ-paris1.fr>

Caroline GUIBET LAFAYE

ESTHÉTIQUES DE LA POSTMODERNITÉ

Etude réalisée dans le cadre d'une coopération entre l'Université Masaryk de Brno (République tchèque) et l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

« La postmodernité n'est pas un mouvement ni un courant artistique. C'est bien plus l'expression momentanée d'une crise de la modernité qui frappe la société occidentale, et en particulier les pays les plus industrialisés de la planète. Plus qu'une anticipation sur un futur qu'elle se refuse à envisager, elle apparaît surtout comme le symptôme d'un nouveau 'malaise dans la civilisation'. Le symptôme disparaît progressivement. La crise reste : elle tient aujourd'hui une place considérable dans le débat esthétique sur l'art contemporain »¹. L'art des dernières décennies du XXe siècle traduirait la crise frappant notre société. La diversité et la richesse des manifestations artistiques contemporaines seraient seulement l'expression plastique de la crise qui touche la modernité historique et artistique. Il n'y aurait d'art postmoderne qu'en un sens faible, c'est-à-dire comme simple reflet des traits dominants de la postmodernité. Dans cette perspective, la quête d'un art authentiquement postmoderne, défini par des caractéristiques propres semble vaine. Les travaux récents des historiens de l'art laissent en suspens cette question. Le plus souvent, ils se refusent à lui reconnaître un contenu positif. *Les manifestations artistiques depuis 1945* ou *L'art depuis 1960* sont objets d'analyses qui écartent soigneusement le qualificatif de postmoderne. Seule l'architecture échappe à cette tendance, puisqu'une synthèse, au titre audacieux : *Les architectures postmodernes*, a été récemment publiée.

L'art de la postmodernité n'est pas seulement le reflet d'une crise affectant notre société, mais aussi des bouleversements qui touchent le monde de l'art. La naissance du postmodernisme est apparentée à l'ébranlement des valeurs modernistes. Ainsi défini et situé dans son contexte historique, l'art postmoderne ne serait que ré-action, anti-modernisme. A ce titre il n'y aurait entre l'art moderne et la postmodernité, aucune rupture – puisque ce qui critique demeure dans la continuité de ce qu'il critique –, pas plus qu'il n'y a, par exemple, de rupture radicale entre la philosophie contemporaine et le modernisme. Le postmodernisme artistique et philosophique désignerait une simple *période chronologique*². Entre modernisme et postmodernisme la différence serait seulement de radicalité. Ils ne se distingueraient que par l'expression sensible qu'ils donnent d'un même désir de ne pas en rester à la représentation³. La continuité entre ces deux moments historiques est confirmée par la tendance postmoderne à réactiver la fonction critique et autocritique de l'art défendue par le modernisme. Le postmodernisme artistique se présente alors comme une *exacerbation* du modernisme. Pourtant, le concept même de modernisme est, depuis les années 1950, ambigu. Le modernisme directement issu des thèses de Clement Greenberg et de ses disciples ne désigne qu'un faible nombre d'artistes et une acception restreinte du modernisme. Le modernisme, en un sens large, qualifie les œuvres qui, dans l'art moderne à partir de l'impressionnisme, manifestent une tendance à la *réflexivité* et à l'*autodéfinition*⁴. Cette double définition du modernisme permet de distinguer deux types d'opposition. D'un côté, les artistes minimalistes des années 1960 rejettent le modernisme au sens restreint de Greenberg. Ils veulent élargir les possibilités de réflexivité artistique au-delà des limites où Greenberg l'enfermait. Mais, d'autre part, la Trans-avant-garde ou la Nouvelle Figuration rejettent le modernisme en un sens large, puisqu'elles *refusent toute réflexivité*. Ainsi s'explique que « bon nombre d'artistes dits 'post-modernistes' ou 'post-modernes' participent de l'idéologie moderniste (au sens large) dès lors qu'ils conçoivent leur pratique comme une forme d'autocritique artistique »⁵. La définition même d'un art postmoderne est problématique, puisqu'elle ne peut reposer sur une simple périodisation chronologique. Au-delà de l'identification des limites historiques du postmodernisme, c'est la possibilité même d'un art postmoderne qu'il faut interroger. Dans quelle mesure est-il légitime de qualifier l'art depuis les années 1960 d'art postmoderne ? N'y a-t-il pas une évidente continuité entre modernisme et postmodernisme qui dissout la spécificité de ce dernier ? Seule l'élucidation des principes de l'art contemporain permettra de dire si l'art de la postmodernité est seulement l'expression d'une crise historique et artistique ou si le concept d'art postmoderne a une réalité.

¹ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1997, p. 418.

² J.-F. Lyotard, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, Galilée, Le livre de poche, Biblio Essais, Paris, 1988, p. 108.

³ Voir L. Ferry, *Homo aestheticus*, Grasset, Le livre de Poche, Biblio Essais, Paris, 1990, p. 331.

⁴ « L'attention à l'auto-réflexivité, ou à ce que les structuralistes nomment le *dédoublement*, est un des traits les plus généraux de la sensibilité moderniste au sens large » (R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris, 1993, « Un regard sur le modernisme », p. 22).

⁵ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, note 3 du traducteur (J.-P. Criqui), p. 13.

L'art postmoderne, reflet de la postmodernité ?

Historiquement, la postmodernité prend racine dans un contexte difficile, marqué par deux guerres mondiales, par le nazisme, le totalitarisme soviétique, la guerre froide et la course au nucléaire. Le modèle théorique d'interprétation de l'histoire, comme *progrès linéaire et continu*, étendu à l'ensemble des sphères politiques, économiques et sociales, perd sa pertinence et sa légitimité. Le XX^e siècle récuse la linéarité de l'histoire et interdit de la concevoir comme une histoire universelle conduisant vers un progrès. Comment, en effet, « pouvons-nous aujourd'hui continuer à organiser la foule des événements qui nous viennent du monde, humain et non humain, en les plaçant sous l'idée d'une histoire universelle de l'humanité ? »¹. L'histoire contemporaine ne répond plus à l'interprétation kantienne qui l'orientait vers une finalité universelle. Les faits eux-mêmes semblent justifier le rejet de la raison universalisante, propre à l'époque moderne. La réévaluation de l'histoire, comme progrès linéaire, est étroitement liée à ce que J.-F. Lyotard identifie comme *l'abandon des grands récits*. La postmodernité est désillusion à l'égard des grands récits ordonnant la multiplicité des événements. Ces grands récits, qu'il s'agisse « du récit chrétien de la rédemption de la faute adamique par l'amour, récit *aufklärer* de l'émancipation de l'ignorance et de la servitude par la connaissance et l'égalitarisme, récit de la réalisation de l'idée universelle par la dialectique du concret, récit marxiste de l'émancipation de l'aliénation par la socialisation du travail, récit capitaliste de l'émancipation de la pauvreté par le développement techno-industriel »², ont perdu leur légitimité, faute d'avoir réalisé les promesses modernistes d'émancipation. La postmodernité est désillusion et désintérêt pour les grands mouvements théoriques, idéologiques et utopistes du XX^e siècle³. C'est pourquoi J.-F. Lyotard la définit par « l'incrédulité à l'égard des métarécits »⁴.

L'abandon des « métarécits », de ces narrations à fonction légitimante⁵, exprime le renoncement à une unification de la multiplicité des perspectives sous une unique interprétation totalisante. Cette systématisation est à l'œuvre dans la construction moderniste de l'histoire de l'art. Elle l'interprète comme un progrès continu, unique et linéaire. « Le syllogisme que nous adoptâmes [si x alors y], écrit Rosalind Krauss, était d'origine historique, c'est-à-dire qu'il se lisait dans une seule direction ; il était progressiste. Aucun à rebours, aucune marche arrière n'était possible. Nous nous représentions l'histoire, de Manet aux impressionnistes jusqu'à Cézanne et enfin Picasso, comme une série des pièces *en enfilade* »⁶. Clement Greenberg est à l'origine de cette interprétation de l'art qui rend raison, de façon systématique, de l'art moderniste. Cette vision *idéaliste* de l'histoire de l'art repose sur deux principes. Elle conçoit « le champ de la production artistique comme simultanément intemporel et en constante mutation »⁷. Elle suppose, d'une part, que des objets, comme l'art, la peinture ou la sculpture, constituent des essences universelles, transhistoriques. Elle se caractérise, d'autre part et simultanément, par une appréhension de la forme artistique comme un être vivant⁸. L'histoire moderniste de l'art établit des *continuités* entre les manifestations artistiques de la modernité : « quelle que soit la forme qu'il [l'art moderniste] lui arrivera de prendre, il sera toujours intelligible en termes de continuité de l'art »⁹. L'influence du structuralisme et du poststructuralisme¹

¹ J.-F. Lyotard, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, pp. 40-41.

² J.-F. Lyotard, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, p. 41.

³ « Dans la société et la culture contemporaine, société postindustrielle, culture postmoderne, (...) le grand récit a perdu sa crédibilité, quel que soit le mode d'unification qui lui est assigné : récit spéculatif, récit de l'émancipation » (J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979, p. 63).

⁴ J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979, p. 7. Sur la nature de ces « métarécits », voir J.-F. Lyotard, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, Galilée, Paris, 1988, p. 31.

⁵ J.-F. Lyotard, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, p. 38.

⁶ Dans chaque pièce un artiste explore les limites de son expérience et de son intelligence formelle, les constituants spécifiques de son médium. « Son acte pictural avait pour effet d'ouvrir la porte au prochain espace, tout en refermant l'accès à celui qui le précédait. La forme et les dimensions du nouvel espace étaient découvertes par l'acte pictural suivant » (R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 21).

⁷ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 7.

⁸ Selon cette vision, « la vie des formes est soumise à un renouvellement incessant qui n'est pas sans rappeler celui des organismes vivants » (R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 7).

⁹ Ainsi « l'expressionnisme abstrait ne représente pas plus une rupture avec le passé que tout événement antérieur dans l'histoire de l'art moderniste » (*Art et culture*, Macula, Paris, 1988, respectivement p. 90 et p. 228).

sur l'interprétation de l'histoire de l'art engendre une révision de sa lecture. La pluralisation des récits propre à la postmodernité se manifeste aussi dans le domaine artistique. La vision idéaliste de l'histoire, sur laquelle la critique américaine new-yorkaise issue de Greenberg s'est appuyée, peut être récusée par les courants de pensée postmodernes, comme le structuralisme et le poststructuralisme. Ceux-ci proposent de nouvelles méthodes d'analyse qui, à terme, renversent les prémisses de *Art and Culture*². La critique artistique postmoderne exploite le rejet structuraliste du modèle historiciste d'engendrement du sens. Le poststructuralisme, pour sa part, soumet à des analyses historiques les formes intemporelles et transhistoriques, les essences universelles du modernisme, considérées comme des catégories indestructibles, au sein desquelles tout développement esthétique aurait lieu et à l'aide desquelles toute manifestation artistique serait intelligible. S'opposant à une démarche moderniste, le *structuralisme refuse de recourir à l'histoire pour rendre compte de la manière dont les œuvres d'art* – mais aussi les énoncés et, de façon générale, les productions culturelles – *produisent du sens*. La récusation de l'interprétation historiciste de l'art, comme modèle d'engendrement du sens dans l'œuvre, est corrélative d'une critique de la conception même de l'œuvre d'art. Le modernisme la pense comme un *organisme*, le structuralisme la considère comme une *structure*.

La fin de l'hégémonie historiciste, dans le domaine artistique, est le reflet d'une pluralisation des récits qui affecte la postmodernité dans son ensemble. Alors que le XX^e siècle a connu des mouvements idéologiques, prétendant rendre raison du réel à partir d'un principe interprétatif unique, l'ère postmoderne coïncide avec une multiplication des petits récits³. Cette pluralisation est une *réévaluation*. Les « microrécits » ne sont plus porteurs d'une *norme universalisante*, ils cohabitent avec une multitude d'autres récits⁴. La postmodernité repose sur une réévaluation du monde et des phénomènes, sur la volonté de les appréhender de façon neuve. Le mélange des cultures, tout au long du XX^e siècle, induit à terme des *conflits entre les systèmes de valeurs* et remet en cause leur absoluté. De même, si une forme d'art prévaut dans un système d'évaluation, elle n'a pas nécessairement une valeur identique dans un autre système. L'interprétation moderniste de l'histoire de l'art n'a pu résister au nivellement des valeurs, ni à la diffusion et à l'augmentation de l'information. Celle-ci ne permet plus au critique ou à l'historien du modernisme « d'envisager l'univers de l'art contemporain comme une entité rigoureusement organisée dont on pourrait clairement définir la genèse »⁵. La postmodernité abandonne les grandes théories modernistes morales, idéologiques et artistiques. « On sait que dans le domaine des arts par exemple, et plus précisément des arts visuels ou plastiques, l'idée dominante est qu'aujourd'hui, c'en est fini du grand mouvement des avant-gardes. Il est pour ainsi dire convenu de sourire ou de rire des avant-gardes, qu'on considère comme les expressions d'une modernité périmée »⁶. La disparition des grands systèmes signifie que le postmodernisme n'est ni une école de pensée, ni une idéologie – puisqu'il fait la critique des idéologies – défendant une valeur particulière donnée.

La dissolution des grands récits et des normes qu'ils proposaient, la perte des illusions modernistes ont engendré une autonomisation croissante de *l'individu*. La fin des grands récits ouvre la porte à l'individualisme. Le rejet de la raison universalisante fait de l'individu la finalité de toute chose. L'individualisme exprime et coïncide avec la tendance à *l'hétérogénéité* et au *pluralisme* propre à l'époque postmoderne. Celle-ci valorise les *différences* et le *particularisme*, l'« équilégitimité »⁷. La revendication accrue des libertés et des droits traduit l'autonomisation de l'individu. La *dissolution des valeurs traditionnelles* laisse place à une unique valeur, « le droit de choisir nous-mêmes ce qui nous concerne »⁸. Cette liberté de choix signifie, en dernière analyse, le droit de choisir les critères de vérité. La dissolution des valeurs traditionnelles est aussi celle des valeurs métaphysiques⁹. L'individualisme postmoderne rejette l'autorité et les valeurs imposées, ainsi que toute normativité.

¹ Le poststructuralisme désigne les travaux critiques d'auteurs associés au structuralisme, comme M. Foucault, R. Barthes –avec S/Z-, J. Lacan. Il faut excepter de ce courant J. Derrida, et dans une moindre mesure G. Deleuze. Le poststructuralisme récusé la rigidité du structuralisme (le binarisme, la structure comme totalité), telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de C. Lévi-Strauss par exemple.

² C. Greenberg, *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, 1961 ; traduit en français aux éditions Macula, Paris, 1988.

³ Le déclin des grands récits « n'empêche pas les milliards d'histoires, et moins petites, de continuer à travers la vie quotidienne » (J.-F. Lyotard, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, p. 34).

⁴ Ainsi, le phénomène de la décolonisation, par exemple, a engendré une pluralité d'interprétations historiques.

⁵ Edward Lucie-Smith, *Les Mouvements artistiques depuis 1945*, Thames and Hudson, Paris, 1999, p. 9.

⁶ J.-F. Lyotard, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, p. 112.

⁷ Voir S. Campeau, « La raison postmoderne : sauver l'honneur du non ? », *Philosopher*, Montréal, n° 8, 1989, p. 117.

⁸ Y. Boisvert, *Le postmodernisme*, Boréal, Québec, 1995, p. 29.

⁹ J.-F. Lyotard mentionne aussi cette crise de la métaphysique (*La condition postmoderne*, p. 7).

Cette tendance est manifeste dans le domaine artistique. Non seulement, l'exigence d'un *unique* critère de vérité est récusée, mais, avec le modernisme déjà, la recherche d'un critère *ultime* de vérité absolue a été abandonnée. Ce processus de dissolution de la vérité conduit au nihilisme. C'est pourquoi l'ère postmoderne apparaît bien souvent comme une période de *crise*, touchant principalement la société occidentale, et en particulier celle des pays les plus industrialisés. Elle témoigne d'un « malaise dans la civilisation »¹.

La postmodernité ainsi définie constitue le contexte de la création artistique des dernières décennies du XX^e siècle. La crise touche également l'art. Achille Bonito Oliva déclare, en 1980, que le contexte actuel de l'art est un contexte de catastrophe « assisté par une crise généralisée de tous les systèmes »², et en particulier la crise de la modernité. Celle-ci n'affecte pas seulement l'art, mais aussi l'esthétique. La remise en question des critères modernistes est le pendant esthétique de l'abandon des valeurs traditionnelles dans la société postmoderne. La postmodernité récusé la validité des *normes modernistes* et ouvre la voie à une multiplicité d'interprétations. Non seulement, elle ébranle la croyance en une pureté et une spécificité de l'Art, se posant ainsi comme une étape majeure de sa désacralisation, mais elle nie la valeur moderniste de la *nouveauté*. La nouveauté, si chère au modernisme, n'est plus, dans l'art contemporain, ni un moyen privilégié, ni un critère majeur du jugement esthétique. Bien au contraire, la postmodernité dénonce la nouveauté ou l'originalité comme des buts impossibles, voire comme des impostures. Cette *disparition des critères et des repères esthétiques traditionnels*, associée au développement croissant de *l'individualisme*, pluralise les critères de jugement. Chacun se sent désormais libre de juger des œuvres, selon ses propres critères et selon son bon goût. De même que la société et la culture postmodernes abandonnent, d'une façon générale, les critères normatifs, dans le domaine esthétique, les hiérarchies et les échelles de valeur se brouillent. L'évaluation cède la place à la *description*. Les normes esthétiques modernistes disparaissent au profit de valeurs individuelles d'appréciation ou de critères esthétiques, qui sont l'apanage de spécialistes du monde de l'art et d'experts coupés du grand public.

L'abandon des valeurs esthétiques normatives est corrélative de *l'intégration de l'art et de la création artistique dans un système économique global*. Ce phénomène est sans précédent. La création artistique, de ce fait, doit répondre au critère de la rentabilité. Les créateurs tendent à prendre en compte les phénomènes d'offre et de demande, et certains n'ignorent pas le profit. La rentabilité, la valeur pécuniaire de l'œuvre sur le marché de l'art fait figure de valeur nouvelle, propre à la postmodernité. L'art postmoderne n'échappe pas au danger de se voir subordonné au goût du public et à la volonté d'un public de consommateurs. L'individualisme postmoderne, succédant aux valeurs traditionnelles, promeut le culte du *plaisir*³ et verse dans une logique de la consommation à laquelle n'échappe pas le monde de l'art. L'hédonisme supplante les valeurs de la modernité. Cette quête du plaisir est induite par l'apparition de la consommation de masse, qui étend son emprise sur la culture et l'art de la fin du XX^e siècle. La « massification » de l'art a été permise par l'essor des *techniques* et des *media*. Le prodigieux *développement des sciences et des techniques* singularise la postmodernité et ses manifestations culturelles. Certains postmodernistes jugent même qu'elle doit être considérée comme le produit de la « civilisation technique ». La manifestation la plus évidente dans la vie quotidienne de ce progrès est la place qu'y tient l'informatique. La fin du XX^e siècle connaît un développement sans précédent des communications et des échanges d'informations, ainsi que de l'information médiatique. C'est pourquoi « le savoir change de statut en même temps que les sociétés entrent dans l'âge dit postindustriel et les cultures dans l'âge dit postmoderne »⁴. Grâce au développement technologique, les *mass media* ont pénétré au cœur de la vie sociale et de la société postmodernes⁵. Elles sont un des vecteurs de la reproduction des œuvres d'art à grande échelle. L'art touche ainsi un public beaucoup plus large⁶. *L'art de masse* participe à l'avènement de la

¹ M. Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1997, p. 418.

² Achille Bonito Oliva, *Trans-avant-garde italienne*, Giancarlo Politi Editore, Milan, 1981, p. 106.

³ « Le culte du plaisir est ainsi devenu peu à peu la valeur centrale de la culture postmoderne » (Y. Boisvert, *Le postmodernisme*, p. 24).

⁴ Notre rapport au *savoir* a changé. Il est devenu une valeur mercantile, qui s'échange, au même titre que toute autre marchandise (J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, p. 11).

⁵ G. Lipovetsky propose de voir dans la prééminence des *mass media* au sein de la société postmoderne, une des raisons pour lesquelles « l'esprit de système » a fait long feu (voir G. Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1987, p. 269).

⁶ Voir W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Ecrits français*, Gallimard, Paris, 1991.

postmodernité, dans la mesure où le public élitiste de l'art moderne s'est considérablement ouvert et étendu¹. Cette diffusion généralisée est l'écho d'une exigence de démocratisation au sein de la société. Mais, le plus souvent, dans cette diffusion massive, l'art cesse d'exister comme œuvre, et devient un simple *produit culturel*. Pris dans une logique hédoniste, il doit pouvoir satisfaire les désirs et les besoins de chacun. La postmodernité transforme l'art en un bien culturel dont on pourrait jouir. Elle en fait un loisir. Cette logique trouve un relais dans l'intégration des œuvres dans un circuit de communication culturelle, que les institutions publiques et l'industrie culturelle entretiennent. Pourtant, la *création* artistique postmoderne échappe en partie au sort réservé à l'art en général.

L'abandon des critères et des valeurs du modernisme, l'abandon de la linéarité de l'histoire de l'art et de la création comme *dépassement* des réalisations antérieures, l'individualisme, la massification de l'art sont-ils les critères permettant de conclure à un art, et d'abord à une architecture, postmoderne ? Est-ce les caractéristiques de l'époque qui, reflétées par l'architecture, font d'elle un art postmoderne ou l'architecture de la postmodernité rompt-elle dans ses principes même avec le modernisme ?

L'architecture de la postmodernité.

La naissance de l'architecture postmoderne.

« L'architecture moderne est morte à Saint Louis, Missouri, le 15 juillet 1972 à quinze heures trente-deux »².

L'avènement de l'architecture postmoderne est présentée par Charles Jencks comme une *rupture* de nature historique. L'architecture est le premier domaine artistique où, dans les années soixante, le mot d'ordre du modernisme cesse de se faire entendre. Le 15 juillet 1972 l'ensemble de Pruitt-Igoe, primé en 1951 par le Congrès international d'architecture moderne, est détruit après plusieurs tentatives infructueuses de réhabilitation³. La destruction de cet ensemble met un terme à l'application des principes architecturaux modernistes⁴. La naissance du postmodernisme architectural est, en réalité, antérieure à la date symboliquement proposée par Charles Jencks. On en trouve les premiers signes dans la deuxième moitié des années 1960⁵. Ils se manifestent d'abord aux Etats-Unis, puis ce courant artistique s'étend à tous les pays industrialisés. Il rayonne vers l'Europe avec Paolo Portoghesi en Italie, Christian de Portzamparc en France, Ricardo Bofill en Espagne, mais aussi vers l'Extrême-Orient, avec Takefumi Aida et Arata Isozaki au Japon.

La destruction de l'ensemble de Pruitt-Igoe et la déclaration de Charles Jencks laisseraient croire que l'architecture postmoderne opère une rupture radicale avec l'architecture moderne. En réalité, le « postmodernisme » est loin d'être un *concept univoque*. Son sens s'est transformé au cours du temps aussi bien en architecture que dans des domaines non-artistiques. En architecture, son sens a évolué entre 1970 et 1995. La plurivocité du terme dépend de ses domaines d'application. Son ambivalence en art et en esthétique tient à la signification que l'on accorde au « modernisme ». Il est d'autant plus difficile de préciser le sens de ce terme que les architectes postmodernes ont redéfini le modernisme architectural. Kenneth Frampton et Mary McLeod ont montré que *le postmodernisme inventait la figure du modernisme* à laquelle il s'opposait⁶. Cette élaboration théorique ultérieure a donné lieu à des simplifications. Afin de servir leurs propres thèses, « les tenants du postmodernisme

¹ Voir Y. Boisvert, *Le postmodernisme*, Boréal, Québec, 1995, p. 50.

² C. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, p. 23 ; p. 9 de la traduction. Peter Blake a fait de cette déclaration le titre d'un ouvrage, *L'architecture moderne est morte à Saint Louis, Missouri, le 15 juillet 1972 à 15 h 32 (ou à peu près)*, traduction, Moniteur, Paris, 1980.

³ « Pruitt-Igoe was quite intentionally blown up in Saint Louis in 1972 » (C. Jencks, *Architecture Today*, Academy Editions, 1988, Grande-Bretagne, p. 12).

⁴ Puisqu'il a été construit selon les principes du Bauhaus.

⁵ Certains discernent les premières manifestations du postmodernisme dans l'architecture italienne postmussolinienne de la fin des années 1940 et du début des années 1950.

⁶ Voir Kenneth Frampton, *Modern Architecture : A Critical History*, Thames and Hudson, Londres et New York, 1992, et Mary McLeod, « Architecture », in Stanley Trachtenberg édition, *The Postmodern Moment : A Handbook of Contemporary Innovation in Arts*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1985.

se sont inventé un Mouvement moderne 'monologique' et stéréotypé »¹, rendu ainsi plus aisément contestable. Mais, qu'il s'agisse de ses assises idéologiques comme de ses formes, le modernisme n'était pas ce que le postmodernisme voulait bien en dire. Une œuvre comme le Salt Institute de Louis Kahn à La Jolla en Californie (1959-1965) en témoigne.

La première génération des architectes modernistes, avec Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, comme celle qui naît après la Seconde Guerre mondiale, fait de la *forme* son objet principal. L'architecture, aux Etats-Unis surtout, valorise la pureté formelle, la forme épurée. Dès les années 1920, les architectes portent leur regard vers des techniques et des technologies nouvelles. L'ossature métallique et le mur rideau de verre entrent dans le vocabulaire architectural. Conjuguée à la prééminence de la forme, cette attention engendre l'idée de « *déterminisme technologique* »². Exploitant les qualités architecturales et architectoniques de ces technologies, en particulier du béton, on a voulu croire que la forme pouvait être engendrée naturellement à partir de celles-ci. Le principe : « la fonction dicte la forme » guide le parti pris *fonctionnaliste* de l'architecture moderniste. Cette prééminence de la forme suscite la réaction des postmodernes. Les premiers architectes modernistes, remarque R. Venturi, considéraient « l'espace comme la qualité architecturale, [ce qui] leur fit lire les bâtiments comme des *formes*, les piazzas comme de l'espace et les graphismes et la sculpture comme de la couleur, de la texture et des proportions. Cet ensemble produisit une expression abstraite dans l'architecture au moment où l'expressionnisme abstrait dominait la peinture »³. Le déploiement moderniste de la forme est abstrait, car, privilégiant des éléments tels que l'ossature métallique, l'écran ou le mur rideau de verre, il écarte l'ornement. La forme moderniste est forme pure. R. Venturi ne manque pas de souligner le déclin des symboles populaires dans l'art des « architectes modernes orthodoxes qui évitaient tout symbolisme des formes qu'ils considéraient comme une expression ou un renforcement du contenu : car la signification ne devait pas être communiquée à travers des allusions à des formes déjà connues, mais par des caractéristiques physiologiques inhérentes à la forme. La création de la forme architecturale devait être un processus logique, dégagé de toutes les images déjà expérimentées, déterminé uniquement par le programme et la structure, avec le concours occasionnel, comme le suggérait Alan Colquhoun, de l'intuition »⁴. Deux tendances animent l'architecture moderniste : le fonctionnalisme, qui exploite les qualités plastiques des nouveaux matériaux et adhère au déterminisme technologique, d'une part et, d'autre part, les partisans d'une architecture comme *moyen d'expression esthétique libre et personnel*. L'architecte est alors investi du pouvoir de *créer des formes*, dans lesquelles il s'exprime sans contrainte. Mais ce travail esthétique sur la forme pure, sur l'expression esthétique a détourné les architectes des questions sociales et urbanistiques (attention à l'environnement, aux difficultés et aux progrès sociaux, en particulier). L'architecture moderniste a cru au *pouvoir de la forme dans la transformation du monde*. La première génération des modernistes a nourri l'espoir que le changement social accompagnerait une esthétique novatrice⁵. L'architecture postmoderne récuse la tendance moderniste portant un intérêt exclusif au fonctionnalisme, ainsi que la commune *indifférence* des deux tendances de l'architecture moderne à l'*histoire* et à la *tradition*. Comme le souligne R. Venturi, « les premiers architectes modernistes méprisèrent la remémoration dans l'architecture. (...) La deuxième génération d'architectes modernistes ne reconnut que les 'données constitutives' de l'histoire telles que Siegfried Giedon⁶ les a extraites : il tira du bâtiment historique et de sa piazza les abstractions de forme et d'espace dans la lumière »⁷. Or l'architecture postmoderne s'oppose à cette attitude.

Dans quelle mesure l'architecture, à partir des années 1960, se distingue-t-elle du modernisme, qui associe le fonctionnalisme à l'utilisation de la forme pure et voit dans l'architecte un pur créateur de formes, coupé des réalités sociales ? Le postmodernisme, dans le domaine architectural, indique-t-il seulement une postériorité *chronologique* par rapport au modernisme, sans discontinuité ou bien consiste-il en un *dépassement critique* du modernisme ? L'architecture

¹ Y.-A. Bois, « Modernisme et postmodernisme », *Encyclopedia Universalis*, Symposium, tome I « Les enjeux », p. 484.

² D. Ghirardo, *Les architectures postmodernes*, Thames and Hudson, Paris, 1997, p. 8.

³ R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *L'enseignement à Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1987 ; p. 113.

⁴ R. Venturi, *L'enseignement à Las Vegas*, pp. 21-22.

⁵ Ce modernisme utopique a fait l'objet des critiques du postmodernisme.

⁶ Voir S. Giedon, *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Massachusetts, 1944.

⁷ R. Venturi, *L'enseignement à Las Vegas*, p. 113.

postmoderne est-elle en rupture ou en continuité avec l'architecture moderniste ? Comment justifier la distinction entre une architecture moderne et une architecture postmoderne en cette fin de siècle ?

Les théoriciens du postmodernisme architectural.

L'élaboration du contenu théorique d'une nouvelle architecture instaure une première distinction entre l'architecture moderniste et une architecture postmoderne. Bien que certains créateurs postmodernes se soient attaqués, dans les années 1970, à une version caricaturale du modernisme, d'autres ont élaboré des théories visant à repenser la création architecturale. Parmi ces théoriciens, nous en retiendrons quatre : Jane Jacobs, auteur de *The Death and Life of Great American Cities* (1961), Hassan Fathy, qui a écrit *Gourna : A tale of Two Villages* en 1969, republié sous le titre : *Architecture for the Poor*, Robert Venturi, avec *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966), puis *L'enseignement à Las Vegas* (1972), écrit en collaboration avec Denise Scott Brown et Steven Izenour et enfin Aldo Rossi, pour son ouvrage *The Architecture of the City* (1966).

La réflexion de *Jane Jacobs* s'enracine dans l'observation des villes américaines. Du modernisme, elle retient notamment les thèses de Le Corbusier sur l'urbanisme qu'elle critique vivement pour leurs conséquences sociales. Elle s'efforce de redonner une place à l'hétérogénéité des quartiers urbains et des bâtiments anciens, à la diversité urbaine. Elle repense l'urbanisme en donnant sa place à l'animation de la rue. Soulignant la nécessité de préserver la diversité du tissu urbain, elle prend position contre la régularité des constructions modernistes, qui ont, en outre, tendu à supprimer la rue.

Hassan Fathy est l'architecte postmoderne du monde islamique. Alors que Jane Jacobs stigmatise l'uniformité des productions modernistes, Hassan Fathy s'interroge et critique la conception moderniste de l'architecte comme pur créateur de formes. L'architecte est à ses yeux un véhicule de la tradition qu'il a, en même temps, le devoir de protéger. Il conçoit la réalisation architecturale comme une expression de la culture, plutôt que comme l'expression d'une personnalité, s'opposant ainsi au courant moderniste qui prônait la libre expression esthétique.

L'approche de *Robert Venturi* est différente et ses thèses se distinguent de celle de Jane Jacobs. Le postmodernisme n'est pas un courant théorique unifié¹. R. Venturi est à la fois architecte et théoricien. Ses principes initient ce que, depuis le début des années 1970, on appelle postmodernisme. Contre l'« architecture moderne orthodoxe », R. Venturi accorde sa préférence au « désordre de la vie », au détriment de l'« évidence de l'unité », il valorise la richesse plutôt que la clarté des moyens. « C'est la tradition du 'l'un ou l'autre' qui caractérise l'architecture moderne orthodoxe »². R. Venturi, contre ce parti moderniste, défend « une architecture de complexité et de contradictions qui cherche à intégrer ('à la fois') plutôt qu'[à] exclure ('l'un et l'autre') »³. L'éclectisme est alors une arme critique contre le modernisme américain. La mise en évidence d'une pluralité de significations et de niveaux de significations, en architecture, dissout le lien étroit, postulé par le modernisme, entre forme et fonction. La postmodernité réintroduit la pluralité des « récits », l'architecture postmoderne pluralise l'interprétation. En effet, pour le moderniste, « pour le puriste de la construction aussi bien que pour le fonctionnaliste une forme de construction à double fonction serait exécrable à cause de la relation non définie et ambiguë entre la forme et la fonction, entre la forme et la structure »⁴. L'espace postmoderne est un espace complexe, fragmenté et ambigu, où l'on joue avec l'illusion, les effets de contre-jour, de perforation, de prolongement illusoire. La simplicité épurée de l'architecture moderniste a fait long feu devant « la richesse et l'ambiguïté de la vie moderne et de la pratique de l'art »⁵. Elle exige la réalisation de projets pluri-fonctionnels et non de bâtiments à finalité unique⁶. Cette attention à l'existant rapproche les théories de R. Venturi de celle de J. Jacobs. Elle se traduit, dans les thèses de R. Venturi, par une récusation des principes modernistes gouvernant l'habitat. Aux projets modernistes d'habitat, produits sans souci des conséquences

¹ Pas plus, comme nous le verrons, qu'il n'est un style architectural unitaire.

² Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Dunod, Paris, 1995, p. 31.

³ Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Dunod, Paris, 1995, p. 31.

⁴ Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Dunod, Paris, 1995, p. 41.

⁵ Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Dunod, Paris, 1995, p. 22.

⁶ Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Dunod, Paris, 1995, pp. 38-39.

sociales ou des impératifs économiques, Venturi oppose l'habitat individuel. Il le veut adapté aux besoins de la vie quotidienne. R. Venturi prône, en outre, un vocabulaire architectural en rupture avec les principes modernistes. Il réintroduit l'utilisation des *motifs décoratifs* issus de l'histoire architecturale. Les deux années passées en Italie, grâce au prix de Rome dont il a été le lauréat, lui ont permis de s'approprier l'histoire de l'architecture. Aux formes épurées de l'architecture moderniste, il oppose l'utilisation de motifs décoratifs et l'utilisation de la couleur. Son ouvrage, *De l'ambiguïté en architecture*, thématise explicitement son opposition au modernisme. R. Venturi y défend l'accent porté sur la façade, les éléments historiques, le jeu des matériaux, les allusions historiques, les fragments, les modulations. La maison de sa mère, la Vanna Venturi House, à Chesnut Hill en Pennsylvanie (1964) illustre ces principes. Elle compose, en outre, historicisme et complexité, allusions historiques sur la façade et plan intérieur complexe. Toutefois, la distance que R. Venturi prend à l'égard du modernisme ne signifie pas un total reniement de cette tradition. Son éclectisme est large, puisqu'il n'utilise pas seulement des références tirées d'un passé lointain, mais aussi des allusions au Corbusier, à Alvar Aalto ou à Louis Kahn.

Alors que le regard de J. Jacobs et de R. Venturi se portent d'abord sur le Nouveau Continent, la réflexion d'Aldo Rossi est tournée vers les villes européennes. Comme J. Jacobs et R. Venturi, il rejette le fonctionnalisme, ainsi que le déterminisme technologique. Il est attaché à la *complexité urbaine*. A ses yeux, les nouvelles constructions doivent prendre en compte l'histoire des villes où elles s'inscrivent, leurs formes urbaines, leurs rues. Les théories d'A. Rossi illustrent une des constantes du postmodernisme, consistant à effectuer un retour vers le passé et, en l'occurrence, vers la ville européenne traditionnelle. Ses traditions historiques et urbaines permettent de comprendre comment, au cours des siècles, elle a évolué. C'est pourquoi A. Rossi propose moins un style architectural qu'un *mode d'analyse urbain*. Ce mode d'analyse est indissociablement historique, puisqu'il prend en compte l'histoire de la ville, du réseau urbain, les traditions. A. Rossi cherche les racines des types constructifs dans les us et coutumes propres à chaque ville. Mais ces types ne sont pas, comme dans l'esprit des architectes modernistes, des constructions abstraites sans lien avec l'histoire de la ville. Ainsi, pour le projet d'hôtel de ville de Borgoricco (1982) en Italie, il a utilisé les traditions rurales, urbaines et vernaculaires du site.

Bien que R. Venturi ait surtout influencé les créations architecturales américaines et A. Rossi les créations architecturales européennes, ils ont en commun de ne pas concevoir l'architecture comme l'*expression d'une individualité*, à la différence des modernistes. Pour l'un comme pour l'autre, l'architecture n'a pas pour vocation d'exprimer les particularités de l'architecte. Bien au contraire, celui-ci a une mission historique. Mais ce n'est pas là le seul point commun de leurs théories. Tous deux prônent un retour vers le passé historique, visant à rendre l'architecte responsable publiquement de ses œuvres.

Les thèses de ces quatre théoriciens ont provoqué une réorientation de la création architecturale dès les années 1960-1970. J. Jacobs n'a eu qu'une influence progressive sur les œuvres, mais ses thèses ont permis de réintroduire un intérêt pour la diversité du paysage urbain. Peu à peu, la juxtaposition d'éléments divers a succédé à « l'écran » uniforme et continu propre à l'architecture moderniste. La Loyola Law School de Frank Gehry à Los Angeles en Californie (1981-1984) en est le signe. Elle présente une juxtaposition de volumes disparates et une utilisation de couleurs vives. L'intérêt que J. Jacobs porte à la vie urbaine et à l'urbanisme de quartier a trouvé un écho dans les réalisations des « nouveaux rationalistes », réagissant contre le fonctionnalisme moderniste, qui oublie la dimension humaine de l'architecture et de l'urbanisme. Les thèses d'H. Fathy n'ont connu qu'une lente adhésion dans le monde islamique, alors R. Venturi et A. Rossi ont eu des disciples immédiats. Autour des thèses de R. Venturi, se sont groupés Vittorio Gregotti, Giorgio Grassi, ainsi que les architectes de l'école du Tessin : parmi eux Mario Botta, Bruno Reichlin et Fabio Reinhardt. Ce groupe, dénommé *Tendenza*, s'est constitué autour de deux principes anti-modernistes : d'une part, le *rejet de la tendance universalisante*, propre au rationalisme moderniste, et, d'autre part, la *valorisation des sources historiques*. Les architectes de ce groupe ménagent une place aux traditions locales et historiques. De façon générale, ils utilisent des matériaux de construction traditionnels et s'efforcent de respecter les tissus urbains historiques. L'architecture dépouillée d'A. Rossi, pour sa part, son utilisation des volumes géométriques et sa mise en œuvre abstraite des traditions vernaculaires, a influencé les architectes d'Italie du Nord et du Tessin.

L'élaboration théorique du postmodernisme architectural s'est poursuivie au-delà des années 1970. A partir des années 1980, les architectes se sont tournés vers le structuralisme, le poststructuralisme et la déconstruction pour donner un contenu à leurs théories. L'influence du poststructuralisme et de la déconstruction, à terme, n'a pas seulement marqué les débats architecturaux, mais aussi les projets. Elle s'est étendue à l'Europe occidentale, aux Etats-Unis, puis à l'ensemble du monde. La réflexion sur les fondements *structuraux* du sens, sur l'organisation signifiante du monde par les individus séduit, les architectes de la postmodernité. L'influence de ce courant philosophique est présente, en architecture, dans un édifice comme le Portland Building à Portland, dans l'Oregon construit par M. Graves en 1980. Il *communique du sens*, dans la mesure où il s'est approprié des éléments décoratifs historiques aisément reconnaissables. Cette production du sens est symbolique ou métaphorique. De même, Charles Jencks se sert de métaphores anthropomorphiques, lorsqu'il organise des édifices sur le modèle du corps humain¹. Les architectes postmodernes trouvent dans les *théories linguistiques* des éléments pour étayer leurs propositions architecturales. Les thèses de Noam Chomsky ont permis à Peter Eisenman, par exemple, de penser l'architecture comme *langage*. Cette tentative a eu des précédents théoriques avec l'ouvrage de Charles Jencks, *L'architecture comme langage*. L'architecture, selon C. Jencks, partage plusieurs analogies avec le langage². En effet, on peut parler, en architecture, de mots, de propositions, de syntaxe, de sémantique, de métaphores. L'architecture moderniste, en particulier celle de Ritveld et du Corbusier, dans la maison Schröder et la villa Savoye, s'inspirait déjà du travail sur la syntaxe. Les recherches postmodernes ont donc, en la matière, des précédents modernistes. C. Jencks et P. Eisenman héritent du structuralisme, mais ce dernier élabore une méthodologie de l'architecture en intégrant les résultats de la recherche structuraliste sur l'universel et le « structurel ». Inspiré par cette quête de l'universel, Peter Eisenman conçoit l'architecture comme universelle, c'est-à-dire comme autonome par rapport à son créateur. Mais ses réalisations ne parviennent pas à une telle autonomie et demeurent, finalement, étroitement dépendantes de leur créateur. Pourtant la mission de l'architecte de la postmodernité le distingue de l'architecte moderniste. Il lui revient de construire des édifices irradiant du sens et d'exprimer, par des stratégies formelles, l'esprit de son époque. Cependant, cette détermination du rôle de l'architecte et de la finalité de ses œuvres, telle qu'elle est formulée par P. Eisenman et dans le déconstructivisme, s'inscrit dans la mesure où elle s'appuie sur la forme, dans la lignée du modernisme.

Le courant de la déconstruction qui, comme le structuralisme et le poststructuralisme, s'interroge sur la signification a marqué de son empreinte l'architecture de la fin du XX^e siècle. Interrogeant la tradition occidentale, J. Derrida montre que les significations d'un texte sont infinies et dépendantes d'autres textes. La déconstruction a donné lieu à un courant architectural : le déconstructivisme. Ce terme est formé à partir de l'association de la notion de « déconstruction » et de « constructivisme », désignant l'avant-garde russe du début du XX^e siècle³. Philip Johnson est la tête de file du déconstructivisme, auquel appartiennent aussi Daniel Libeskind, Zaha Hadid, Bernard Tschumi. Les architectes de la postmodernité, en particulier ceux de la seconde moitié des années 1980, retiennent l'idée de *diffraction du sens*. L'architecture, inspirée par la déconstruction, travaille les notions de *fragmentation*, de *dispersion* et de *discontinuité*. Le Remaniement d'un toit, par Coop Himmelblau, à Vienne, Falkestrasse, en 1984-1989, d'une part et d'autre part, la Caserne de pompiers de l'usine Vitra de Zaha Hadid, à Weil-am-Rhein en Allemagne, en 1994 offrent deux exemples de cette recherche formelle. Des architectes comme P. Eisenman, F. Gehry, et R. Koolhaas s'inscrivent aussi cette perspective. L'influence du poststructuralisme et de la déconstruction sur l'architecture est un phénomène original de la postmodernité, mais la réflexion théorique qui sous-tend ces œuvres et les principes proprement architecturaux sur lesquels elle repose ne se distinguent pas radicalement

¹ « L'argument des postmodernistes, qui est maintenant largement partagé, est que nous transposons les formes du corps humain en formes architecturales, en établissant une correspondance entre notre structure et celle d'un bâtiment, sa façade et notre visage, ses colonnes et notre torse ou nos jambes, ses ornements et les parties de notre corps qui en tiennent lieu (les sourcils, les lèvres, les cheveux par exemple). (...) Les postmodernistes (...) ont voulu leurs métaphores visuelles et dans les cas les plus positifs ils les ont reliés à des signifiés purement architecturaux » (C. Jencks, « Vers un éclectisme radical », in *La présence de l'histoire, l'après-modernisme*, L'Equerre, Paris, 1982, p. 48).

² Ainsi C. Jencks déclare : « There are various analogies architecture shares with language and if we use the terms loosely, we can speak of architectural 'words', 'phrases', 'syntax', and 'semantics' (C. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, Grande-Bretagne, Londres, 1991 ; p. 36).

³ L'architecture postmoderne naît de la critique des thèses des architectes constructivistes et modernistes, héritiers du Bauhaus (W. Gropius, Moholy-Nagy, Mies van der Rohe, Le Corbusier).

de ceux du modernisme, ni ne conduisent à repenser le rôle de l'architecte¹. Dans le travail de fragmentation de la forme, dans le jeu sur la discontinuité des lignes et la rupture, l'architecte postmoderne, comme l'architecte moderniste, est un pur créateur de formes. Il ne se soucie pas du contexte social. Ainsi, la majorité des œuvres des années 1980 sont *auto-référentielles*.

Au plan théorique, le postmodernisme se distingue mal du modernisme. La principale difficulté rencontrée par ses théoriciens est liée à la possibilité de proposer une théorie esthétique et architecturale qui ne soit pas seulement *anti-moderniste*. Pour dépasser la pure et simple *opposition* au modernisme, les architectes se sont tournés vers les courants philosophiques des années 1980. Qu'ils critiquent le modernisme ou qu'ils s'inspirent du structuralisme et de la déconstruction, l'architecture demeure un pouvoir de transmettre du sens². Or ce pouvoir, susceptible d'être critique à l'encontre de la société contemporaine, use de la forme. Lorsque Peter Eisenman lance une critique sociale, par sa série de maisons numérotées, il réaffirme par le même geste le pouvoir de la forme, sur lequel l'architecture moderniste repose. La foi moderniste dans le pouvoir de forme persiste chez une partie des postmodernistes. C'est en effet un des principes auquel se range le groupe des *Whites* (les « Blancs »).

Les tendances de l'architecture postmoderne.

Le groupe des *Whites* se constitue aux Etats-Unis, au cours des années 1970, autour de Peter Eisenman, Richard Meier, Michael Graves³, Charles Gwathmey. Leur foi commune dans le pouvoir de la forme se traduit par une architecture aux lignes épurées. Le rôle qu'ils assignent à l'architecte les inscrit dans la continuité des modernistes qu'ils critiquent pourtant. Comme eux ils affirment son pouvoir créateur. Pouvoir de la forme et pouvoir de l'architecte sont conjointement revendiqués par les modernistes et les postmodernistes. Une évidente *continuité* les relie. Seul le groupe des *Greys*, qui rejette le modernisme, institue la rupture.

Les *Greys* (les « Gris ») désignent un groupe d'architectes, parmi lesquels figurent Robert Venturi, Charles Moore, Robert Stern, Aldo Rossi, Oswald Mathias Ungers, Ricardo Bofill, Hans Hollein. Tous rejettent le style blanc des *Whites* au profit de styles historicisants. Le mot d'ordre de cette nouvelle génération est de refuser le fonctionnalisme moderniste des architectes des années 1920-1930. Cette tendance de l'architecture postmoderne permet d'établir des *caractéristiques stylistiques* la distinguant effectivement de l'architecture moderniste. Le style postmoderne se définit par l'utilisation d'éléments architecturaux appartenant à la tradition historique, par l'emploi de la couleur et l'emprunt de motifs aux traditions vernaculaires. L'Aile Sainsbury de la National Gallery de Londres, réalisée en 1991, par l'agence Venturi, Scott Brown and Associates en offre un exemple. Le goût pour l'historicisme est aussi partagé par Paolo Portoghesi, Quinlan Terry et Leon Krier. R. Venturi expose, de façon synthétique, les caractéristiques de l'architecture moderniste et de l'architecture postmoderne en comparant la Guild House, logement de personnes âgées, construite par R. Venturi, Rauch, Cope et Lippincott Associates à Philadelphie en 1960-1963, et le Crawford Manor de P. Rudolf, construit à New Haven en 1962-1966⁴. Architecture moderniste et architecture postmoderne s'opposent terme à terme.

Guild House	Crawford Manor
une architecture de signification	une architecture d'expression
symbolisme explicite « dénotatif »	symbolisme implicite « connotatif »
ornementation symbolique	ornementation expressive
ornementation appliquée	expressionnisme intégral
mélange de moyens d'expression	architecture pure
décoration au moyen d'éléments attachés superficiellement	décoration inavouée réalisée par l'articulation d'éléments intégrés

¹ Voir D. Ghirardo, *Les architectures postmodernes*, Thames and Hudson, Paris, 1997, p. 36.

² Voir C. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, p. 56.

³ Bien que celui-ci quitte progressivement, au cours des années 1970, le camp des Blancs pour rejoindre celui des Gris.

⁴ R. Venturi, *L'enseignement à Las Vegas*, tableau 1.

Esthétiques de la postmodernité

symbolisme	abstraction
art représentatif	« expressionnisme abstrait »
architecture évocatrice	architecture innovatrice
messages sociaux	contenu architectural
propagande	articulation architecturale
art noble <i>et</i> commercial	art noble
évolutif, utilisant des antécédents historiques	révolutionnaire, progressiste, anti-traditionnel
conventionnel	créatif, unique et original
mots anciens avec des significations nouvelles	mots anciens
ordinaire	extraordinaire
pratique	héroïque
joli devant	joli (ou tout au moins harmonisé) tout autour
inconsistant	consistant
technologie conventionnelle	technologie avancée
tendance à l'extension urbaine	tendance vers la mégastructure
conçu à partir du système de valeurs du client	tendance à élever le système de valeurs et / ou le budget du client en se référant à l'Art ou à la Métaphysique
paraît bon marché	paraît coûteux
« ennuyeux »	« intéressant »

L'une des caractéristiques fondamentales de l'architecture postmoderne consiste en un parti pris *historiciste*. Contre la recherche perpétuelle de la nouveauté, ces postmodernes proclament le droit de renouer avec le passé. Ce retour à l'histoire se manifeste dès les années 1970-1980. Il prend des formes radicales avec des artistes comme Quinlan Terry, Leon Krier, Alan Greenberg, qui prônent le retour à un classicisme académique. L'architecte belge Leon Krier¹, par exemple, propose un retour à l'urbanisme antérieur au XX^e siècle. Il formule le souhait de rebâtir les villes sur le modèle des cités médiévales et de façon générale, sur le modèle des cités préindustrielles. L'emprunt de motifs décoratifs à la tradition tend parfois, chez les Gris, à une interprétation *maniériste* des éléments historicisants, en particulier des éléments décoratifs classiques et italianisants, comme le Portland Building de M. Graves le montre. L'architecture postmoderne, en renouvelant l'utilisation de la décoration, réintroduit des motifs baroques, en particulier dans les années 1980-1990. L'aile Sainsbury de la National Gallery à Londres par Venturi, Scott Brown and Associates présente ce traitement non classique d'éléments architecturaux historiques². La façade est classicisante et s'inspire de la façade de la galerie adjacente. L'ordre corinthien des pilastres est repris, mais traité de façon maniériste. Le réemploi d'éléments architecturaux, justifié par la destination du bâtiment consacré à la peinture de la Renaissance italienne, anime seulement le parement de cette construction techniquement complexe. Seul l'aspect est classicisant, car la construction, traitée comme une *pure représentation*, dénote un principe architectural propre à la postmodernité. L'historicisme confine à l'*éclectisme* chez certains architectes, comme Antoine Predock, qui associe les traditions du Sud-Ouest américain aux traditions espagnoles et indiennes dans le Nelson Fine Arts Center de l'Université de l'Etat d'Arizona (1989). Enfin, l'éclectisme mêle les *traditions* antiques, médiévales et modernes dans le musée national d'art romain construit à Mérida, en Espagne au cours des années 1980 à 1985.

Historicisme et éclectisme ne sont pas les seuls traits dominants du postmodernisme architectural anti-moderniste. Les œuvres de cette période se distinguent par un emploi de la *couleur*, contrastant avec la froideur du modernisme. Les exemples de ce style sont nombreux. Le Portland Building s'illustre par ses couleurs chaudes, la Spear Residence, réalisée par Arquitectonica à Miami en Floride (1976-1978), associe les roses et les rouges. La fonctionnalité n'est plus l'unique souci. L'architecture postmoderne s'efforce de rendre les bâtiments vivables, familiers. Elle double l'attention fonctionnaliste du modernisme d'une recherche décorative. Cette entreprise a pour but d'édifier des bâtiments où une vie quotidienne véritable peut s'inscrire. Elle aboutit à la réalisation d'édifices aux

¹ Qui appartient au courant du « nouveau rationalisme ».

² Traitement qui repose sur une utilisation d'éléments historiques contredisant les principes classiques de la construction.

proportions plus modestes, ce trait signant, aux yeux de R. Venturi, l'originalité de l'architecture postmoderne face au modernisme.

Ce courant de l'architecture postmoderne, en outre, choisit délibérément d'utiliser l'ensemble du *répertoire esthético-architectural* : la métaphore, l'ornement, la polychromie, comme Charles Jencks le préconise dans *Le langage de l'architecture postmoderne*¹. Le postmodernisme se tourne vers le passé pour en extraire sa richesse et sa diversité.

Enfin, les bâtiments postmodernes se singularisent par la mise en œuvre de *styles vernaculaires* et d'éléments appartenant aux traditions locales, comme le Children's Museum de Houston de Venturi et Brown Scott l'illustre. L'utilisation d'une symbolique vernaculaire contribue à l'inscription de l'édifice dans l'environnement urbain. L'architecte s'inspire des matériaux, des formes et des images qui ont marqué l'imaginaire populaire traditionnel. Ainsi la réalisation de l'Université du Québec à Montréal exprime la signification traditionnelle associée au nom de Montréal, la ville aux cent clochers. La Neue Staatsgalerie de Stuttgart, édifée en Allemagne par James Stirling, Michael Wilford and Associates réunit ces traits distinctifs de l'architecture postmoderne : elle marie la couleur aux éléments classiques (voussoirs, frontons, architraves) qu'elle associe aux traditions constructives locales.

L'attention au *contexte* dans lequel les réalisations postmodernes s'inscrivent ne se traduit pas seulement par une exploitation des traditions constructives locales, mais aussi par un souci d'associer le bâtiment à son *environnement* urbain ou naturel. Les architectes de la postmodernité adoptent une vision plus *contextuelle* de l'architecture et s'efforcent d'intégrer harmonieusement les nouveaux édifices aux anciens. La préservation de l'environnement urbain et humain est prise en compte. Ainsi, le projet chinois de logements à patio Ju'er Hutong à Pékin, commencé en 1987, manifeste la volonté d'inscrire les aménagements modernes dans un environnement ancien. Afin de réaliser cette fusion, des typologies traditionnelles ont été mises en œuvre, les architectes ont travaillé en coopération avec les riverains. L'attention nouvelle accordée à l'environnement contribue à l'intégrer dans le projet de création. L'édification du centre culturel Belém de Lisbonne, par Manuel Salgado, en 1992, s'est distinguée par une attention au site et en particulier au monastère Jerónimos du XVI^e siècle qui le jouxte. De même le musée des enfants de Tadao Ando, construit à Himeji, dans la province d'Hyogo, au Japon au cours des années 1988-1989, s'intègre parfaitement dans son environnement naturel. Le *site* constitue un élément fondamental de la réalisation de ce musée et se trouve, de ce fait, mis en valeur. Cet exemple n'est pas unique. L'architecture postmoderne tend à envisager chaque site dans sa singularité. On renonce à construire des ensembles dont les plans seraient réalisables quel que soit le lieu.

L'ambivalence de l'architecture postmoderne, manifestée par la divergence entre les *Whites* et les *Greys*, se résume dans l'opposition établie par R. Venturi entre *le hangar décoré et le canard*, et trouve son illustration dans l'opposition de deux œuvres postmodernes : le musée Georges Pompidou à Paris, et la piazza d'Italia de Charles Moore. « Le canard décoré le plus pur serait, en quelque sorte, un hangar d'un système de construction conventionnel qui correspondrait étroitement à l'espace, à la structure et aux exigences programmatiques de l'architecture et sur lesquels serait posée une décoration contrastante –et, selon les circonstances, contradictoire »². La catégorie du « canard » désigne le bâtiment moderniste, construit dans un souci de fonctionnalité. En revanche, le « hangar décoré » associe, à la façon des réalisations postmodernes, les exigences fonctionnelles à la décoration. « Le canard est un bâtiment particulier qui *est* un symbole ; le hangar décoré est un abri conventionnel sur lequel des symboles sont *appliqués* »³. « Chartres est un canard (bien qu'il soit aussi décoré) et le Palais Farnèse est un hangar décoré ». Le « hangar décoré » se distingue par sa banalité, ses dimensions modestes et son intégration dans l'environnement urbain. Les deux hôtels construits par M. Graves, dans le parc Walt Disney, à Lake Buena Vista, en Floride : l'hôtel Dolphin (1987) et l'hôtel Swan (1987) appartiennent, de toute évidence, à cette catégorie. Mais l'exemple emblématique de cette dernière n'est autre que la Piazza d'Italia, réalisée en 1979 par Charles Moore,

¹ Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, p. 39 ; p. 9 de la traduction française.

² R. Venturi, *L'enseignement à Las Vegas*, p. 103.

³ R. Venturi, *L'enseignement à Las Vegas*, p. 100.

à la Nouvelle-Orléans. Elle associe l'historicisme¹ à une mise en scène qui joue sur des couleurs éclatantes. Charles Moore exploite toute la gamme des possibilités architecturales, présentes et passées. La Piazza présente des murs courbes que l'architecture moderniste méconnaissait². Elle trahit une attention manifeste à la décoration et à la façade. Le souci décoratif que manifestent les moulures est ce qui, selon R. Venturi, distingue l'architecture postmoderne de l'architecture moderniste. Alors que celle-ci, telle qu'elle apparaît dans les réalisations de Mies van der Rohe par exemple, met en valeur les lignes proprement architecturales des bâtiments, au détriment de toute décoration qui en détournerait l'attention, la tendance postmoderne ici identifiée adopte une ligne de conduite inverse. La Piazza d'Italia de la Nouvelle-Orléans est bien un hangar décoré associant fonctionnalisme et souci de la décoration. Cette réalisation emblématique représente avec le musée Georges Pompidou, édifié au cours des années 1972-1977 par Renzo Piano et Richard Rogers, les deux tendances antinomiques de l'architecture postmoderne. Ce dernier, musée entrepôt par excellence, associe l'ensemble des caractéristiques qui, selon R. Venturi, définissent le canard. Comme l'art moderniste, il cède au culte et au goût de la technologie, son espace, conçu pour accueillir des expositions, réalise une flexibilité maximale. Il trône au cœur de Paris, indifférent à son environnement urbain, au contexte architectural ancien dans lequel il a été édifié. Le Centre Georges Pompidou offre, à la fois, une parfaite représentation du primat moderniste et postmoderniste de la technologie, mais, comme le groupe des *Greys*, il recourt à une utilisation symbolique et codifiée de la couleur, sans néanmoins recourir à des éléments modernistes ou classiques. En ce sens, il met en œuvre un symbolisme dénotatif³ et se distingue de l'architecture moderniste, qui « a utilisé l'ornementation expressive et [évit] l'ornementation symbolique explicite »⁴.

L'architecture postmoderne ne se distingue pas seulement par certains caractères stylistiques, voire par un style propre, mais aussi par un *type de construction*. De façon générale, les deux dernières décennies du siècle ont été marquées par des commandes prestigieuses de musées, de centres culturels ou de centres d'art. Ce phénomène, propre à la postmodernité, est lié à l'importance croissante de l'institution culturelle à partir des années 1980. Cette période se distingue en outre par la réalisation de « mégaprojets »⁵ ou mégastructures, qu'il s'agisse de centres culturels, comme le centre culturel Belém de Lisbonne, par Manuel Salgado, en 1992, ou d'équipements de loisirs, de parcs à thèmes, de centres commerciaux régionaux, de parcs d'activités industrielles et commerciales hors des centres urbains, ou d'ensembles d'habitations insérés dans le tissu urbain. Le théoricien des mégaprojets est Vittorio Gregotti. Les débats qu'ils ont suscités ont eu pour arène la revue *Casabella*. Ces réalisations sont souvent caractérisées par des effets *grandioses* et sont le fruit d'une recherche d'enrichissement qui anime le monde de l'art.

Les réalisations architecturales des dernières décennies du XX^e siècle ne se distinguent pas seulement de leurs antécédents modernistes par des caractères stylistiques propres, mais aussi par une interprétation des modèles de formulation de la signification (connotation et dénotation) distincte. Alors que l'architecture postmoderne œuvre à partir d'un symbolisme dénotatif, l'architecture moderniste travaille à partir d'un symbolisme connotatif. « La dénotation désigne une signification spécifique ; la connotation suggère plusieurs significations »⁶. La quête d'une postmodernité artistique suit des voies parallèles lorsqu'elle entre dans le domaine de la sculpture et de la peinture.

¹ Charles Moore a reconnu s'être inspiré de la fontaine de Trevi à Rome (1732), de la basilique de Vicence d'A. Palladio (1549), de la Neue Wache de Berlin, édifiée par K. F. Schinkel (1818) et de toute la tradition classique. Il a, en outre, utilisé des motifs historiques : l'entrée imite Serlio, la construction imite un temple.

² L'utilisation de la ligne courbe est un effet du réemploi des motifs baroques par l'architecture postmoderne. Ils permettent une liaison entre les parties de l'édifice et y dessinent une ligne. Cette liaison crée une harmonie des parties entre elles et de l'ensemble de l'édifice.

³ La dénotation signifie un sens permanent d'un mot par opposition aux valeurs variables qu'il prend selon les contextes différents.

⁴ R. Venturi, *L'Enseignement à Las Vegas*, p. 110.

⁵ L'expression est proposée par Diane Ghirardo, dans l'ouvrage *Les architectures postmodernes*, Thames and Hudson, Paris, 1997, p. 41.

⁶ R. Venturi, *L'Enseignement à Las Vegas*, p. 110.

La sculpture dans le champ élargi.

Limites des catégories modernistes.

L'architecture se tient à l'écart des bouleversements que connaissent la sculpture et la peinture. Pourtant les limites de la sculpture et de l'architecture, dans les œuvres des années 1970 de Gordon Matta-Clarke par exemple, s'effacent. Déjà, R. Venturi, dans *De l'ambiguïté en architecture*, proposait une architecture ouverte à d'autres formes artistiques. L'art de la postmodernité se caractérise paradoxalement par une négation : les frontières traditionnelles entre les genres artistiques s'évanouissent. On appelle sculpture des réalisations aussi diverses que des corridors équipés d'installation vidéo, des photographies relevant des promenades à pied dans la campagne, des miroirs placés à des angles inhabituels dans les pièces, des lignes provisoires creusées dans le sol du désert. Un « champ complexe et élargi »¹ s'ouvre à partir des années 1960. La disparition des frontières entre les arts donne lieu à des formes artistiques nouvelles et originales : l'art conceptuel, l'Arte Povera, le Process Art, l'Anti-Form, le Land Art, l'art environnemental, le Body Art, la Performance dont les noms n'évoquent aucune catégorie artistique traditionnelle. L'emploi du terme « sculpture » pour désigner les œuvres de R. Smithson ou celles de G. Matta-Clarke trahit seulement « la tendance invétérée de l'histoire de l'art à nier toute discontinuité et la difficulté à se libérer d'une longue tradition »². Les années 1965 à 1975 manifestent une diversité de courants irréductibles aux genres artistiques traditionnels. Cette diversité, caractéristique de la postmodernité, se prolonge jusque dans les années 1990 et devient « la norme académique et institutionnelle »³. Elle n'affecte pas seulement les courants ou les mouvements artistiques, mais aussi la pratique des artistes. On constate qu'à partir des années 1960 un même artiste peut recourir à des modes d'expression différents au cours de sa carrière. Cette variété des moyens stylistiques ne consiste pas à adopter tel style, puis tel autre au cours d'un parcours personnel. Elle n'a pas le sens d'une évolution par étapes stylistiques, comme dans le cas de Picasso par exemple. Il s'agit, au contraire, comme l'œuvre de Gerhard Richter le montre, de travailler de plusieurs manières différentes. Ce dernier a réalisé des « peintures - photographies », des peintures « nuanciers », des bandes de couleur, des tableaux qui analysent des œuvres de maîtres. La diversité propre à la postmodernité ne s'exprime pas seulement dans l'adoption de styles différents par un même artiste, mais aussi par l'utilisation de moyens d'expression divers. La Trans-avant-garde, par exemple, emploie des techniques variées, emprunte à l'artisanat, utilise des sujets ou des matériaux jugés inférieurs. D'autres artistes enfin, mettent en œuvre des stratégies artistiques différentes. La diversité, la profusion de styles, de formes, de pratiques et de démarches artistiques, en d'autres termes le pluralisme caractérisent l'art de la postmodernité.

L'art, depuis la fin des années 1960, est hybride, hétérogène, « astylistique ». Précisément, l'art de la postmodernité remet en question la notion moderniste de style. Non seulement l'art postmoderne ne permet pas toujours de reconnaître la « marque », le style d'un même artiste au fil de ses productions, mais la pratique d'artistes appartenant à un même courant et poursuivant les mêmes objectifs s'harmonise rarement dans un style commun. Le postmodernisme artistique nie cette constante classique et moderniste du style, la nécessité que l'artiste ait une signature, un style reconnaissable. La négation postmoderne du style mesure sa distance d'avec le modernisme. L'abandon de l'idée moderniste de progrès a permis, au plan formel, une multiplication des sources d'inspiration. Nombres d'artistes postmodernes utilisent des fragments de ce qui a été fait⁴ pour les recomposer et produire ainsi du sens. Cette pratique paraît refléter la tendance propre de l'époque, souvent qualifiée de culture de la citation⁵. Stylistiquement, la citation se décline comme copie, pastiche, référence ironique, imitation, reproduction. L'association de ces éléments est souvent incongrue, cocasse. Cette juxtaposition des styles et des images disparates fait violence à l'intégrité historique sur laquelle l'histoire de l'art moderniste repose, ainsi qu'au concept moderniste d'originalité. Elle se veut critique. La postmodernité, abandonnant le critère du style, ébranle les principes même de l'histoire moderniste de l'art. Le structuralisme offre à la critique postmoderne les

¹ La formule est de R. Morris.

² Y.-A. Bois, *Encyclopedia Universalis*, Symposium, tome I, P. 478.

³ M. Archer, *L'Art depuis 1960*, Thames and Hudson, Paris, 1977, p. 144.

⁴ Car tout, selon eux, a déjà été fait.

⁵ L'utilisation abondante d'éléments divers est si caractéristique de la postmodernité artistique que l'attitude Pop, qui utilise l'emprunt, a été qualifiée *a posteriori* de postmoderne.

moyens de penser une histoire de l'art indépendamment de la contrainte d'une cohérence stylistique. L'histoire de l'art moderniste est homogène et continuiste. Le structuralisme, à l'inverse, permet de penser des rapports entre des unités hétérogènes. Il libère la réflexion critique des notions de *cohérence stylistique*, de *continuité formelle* impuissantes à rendre raison de la production contemporaine. Celle-ci échappe aux catégories de l'histoire moderniste de l'art, dans la mesure où elle ne peut s'interpréter en terme d'analyse stylistique, de manière ou d'appartenance à un mouvement ou à un groupe¹. Non seulement cette analyse n'est plus possible, mais elle n'est pas souhaitée. La négation de la pertinence des critères stylistiques signifie, dans une perspective très postmoderne, une remise en question des hiérarchies traditionnelles, fondées sur des valeurs esthétiques. Le phénomène propre à la postmodernité de nivellement des valeurs engendre, dans le domaine artistique, une récusation de toute vision hiérarchique. La disparition des contraintes de style, c'est-à-dire des contraintes liées aux attentes des critiques, des conservateurs et du public, explique, réciproquement, le succès des nouvelles formes artistiques (art environnemental, installations et performance).

Dans la mesure où les critères de style ne permettent plus d'élucider l'art de la postmodernité, les classifications traditionnelles perdent leur pertinence. La diversité propre à l'art postmoderne pose une réelle difficulté à l'historien d'art, qui s'efforce d'unifier ces courants et ces formes artistiques. Lorsque Lucy Lippard, au milieu des années 1970, a voulu recenser ces mouvements, elle n'a pu produire qu'une multiplicité d'articles, d'entretiens et de déclarations. L'art postmoderne présente une difficulté pour toute tentative interprétative d'obédience moderniste, car ses diverses tendances et courants ne peuvent être isolés, ni examinés séparément. Les manifestations les plus récentes de l'art du XX^e siècle ne sont intelligibles qu'à condition d'abandonner les *catégories modernistes*. De fait, l'art de ces dernières décennies transgresse ces critères. Non seulement les artistes, dans leur pratique individuelle, usent des différents média artistiques, mais les limites de la sculpture elle-même se sont dissoutes. Dans le domaine de ce que l'on appelle traditionnellement « sculpture », la réaction postmoderne s'explique par la faiblesse théorique du modernisme de C. Greenberg. Alors que l'interprétation historiciste permet de rendre compte de l'évolution de la peinture depuis la fin du XIX^e siècle, « la théorie moderniste s'est toujours montrée incapable de proposer une histoire satisfaisante de la sculpture »². Dans le domaine pictural, les thèses de C. Greenberg présentent une force de conviction supérieure, puisqu'elles intègrent dans une progression globale et cohérente les œuvres des cent dernières années : Stella peint des bandes à cause de Manet, à cause de l'impressionnisme, du cubisme, etc. Elles démontrent la *nécessité historique* de la planéité. Concernant le domaine sculptural, la théorie moderniste est bien moins satisfaisante. Elle réduit son champ d'étude à la sculpture construite au détriment des œuvres taillées et fondues, et s'interdit ainsi de comprendre des œuvres comme celle de Arp et une partie du travail de Brancusi. « Les critiques modernistes se sont coupés de ce qu'il y a de plus dynamique et de plus senti dans la sculpture contemporaine. Leur incapacité à prendre en compte Richard Serra, Michael Heizer, Keith Sonnier ou Robert Smithson relève de l'anomalie caractérisée »³. L'art de la postmodernité appelle donc des catégories d'analyse non strictement historicistes. « Aujourd'hui l'autocritique sculpturale ne peut absolument plus s'énoncer en termes d'essence et de *linéarité historique*, mais en termes de stratégies picturales »⁴. La perméabilité des frontières entre les genres artistiques engendre et exige un dépassement des thèses modernistes de C. Greenberg. Elle requiert des catégories interprétatives susceptibles de saisir la transformation du sens, de la signification qui conduit des œuvres modernistes à la sculpture postmoderne. Les catégories modernistes ne permettent d'appréhender, dans la pluralisation des pratiques individuelles, qu'une tendance à l'éclectisme⁵. Devant la transgression des limites traditionnelles de la sculpture, la critique moderniste s'insurge. Ses récriminations sont fondées sur « l'exigence moderniste de pureté et de séparation des divers médiums (qui implique qu'un artiste se spécialise dans un médium donné) »⁶. La vision moderniste de l'histoire de l'art et de la création

¹ Le consensus suscité par des réalisations comme *Seedbed* (1972) de Vito Acconci et *Piss Christ* (1987) d'Andres Serrano démontre l'insuffisance des critères de style.

² R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 25.

³ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 26.

⁴ Y.-A. Bois, *Encyclopedia Universalis*, Symposium, tome I, P. 478. ; nous soulignons.

⁵ « Ce perpétuel déplacement des énergies parut grandement suspect à une critique encore assujettie à l'éthos moderniste, laquelle n'y vit que de l'éclectisme » (R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 123).

⁶ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 123.

artistique cantonne chaque artiste dans son domaine et isole les genres. La pratique postmoderne, au contraire, ouvre une perspective neuve et suggère un nouveau regard sur l'art. Elle ne se définit plus à partir d'un médium ou à partir de la perception d'un matériau, mais en fonction « d'opérations logiques effectuées sur un ensemble de termes culturels, et pour lesquelles *tout* médium peut être utilisé : photographies, livres, lignes sur le mur, miroirs, ou sculpture elle-même »¹. Rosalind Krauss suggère de nouvelles catégories interprétatives, un nouveau réseau conceptuel susceptible de rendre raison de la pratique postmoderne. Ainsi, « ce qui, d'un certain point de vue est considéré comme éclectique peut, d'un autre point de vue, être jugé rigoureusement logique »². Ce point de vue *logique* permet de penser la sculpture à partir des années 1960 selon des catégories conceptuelles non modernistes.

La sculpture : ni architecture, ni paysage.

Rosalind Krauss part du constat que depuis le début des années 1960, la sculpture entre dans un « no-man's-land catégorique : elle était ce qui, sur ou devant un bâtiment, n'était pas le bâtiment ; ou ce qui, dans un paysage, n'était pas un paysage »³. L'œuvre de Robert Morris exposée en 1964 à la Green Gallery permet de saisir ce nouveau statut de la sculpture. Elle consiste en éléments quasi architecturaux qui ne sont identifiés et identifiables comme des sculptures qu'en tant qu'ils sont ce qui, dans la pièce, *n'est pas* la pièce. La sculpture n'est pas architecture. Les cubes-miroirs de R. Morris installés en plein air permettent de comprendre, de façon similaire que la sculpture n'est pas du paysage. Bien que les formes disposées par Morris soient en continuité visuelle avec la pelouse et les arbres, elles n'appartiennent pas au paysage. Ces deux exemples dessinent le réseau conceptuel dans lequel la sculpture, à partir des années 1960, peut s'inscrire et prendre sens. La sculpture se définit alors de façon purement négative, par une combinaison d'exclusions : « abandonnant toute positivité, elle [la sculpture] était désormais la catégorie résultant de l'addition du *non-paysage* et de la *non-architecture* »⁴. *La sculpture est la somme de deux exclusions ou la combinaison de deux négations*, elle ne se définit pas *positivement*. L'opposition du non-paysage et de la non-architecture, par laquelle la pratique sculpturale peut être saisie, se déploie comme l'opposition du construit et du non-construit, du culturel et du naturel. C'est aux marges et aux limites du non-paysage et du non-architectural que les sculpteurs de la fin des années 1960 travaillent.

Ce couple de négation s'exprime comme une opposition positive, puisque « la *non-architecture* n'est, selon la logique d'une certaine forme d'expansion, qu'une autre façon de définir le *paysage*, et le *non-paysage* est, tout simplement, de l'*architecture* »⁵. Cette conversion, cette expansion logique permet d'obtenir « un champ logiquement *élargi* ». Dans ce schéma, la sculpture correspond à un terme neutre, qui n'est ni paysage, ni architecture. A l'inverse, on peut imaginer un terme complexe qui soit à la fois architecture et paysage. Ce terme complexe défie les catégories et les divisions modernistes. Car, « penser le complexe, c'est admettre au sein du même domaine artistique deux éléments, le *paysage* et l'*architecture*, qui en étaient auparavant exclus et qui (on l'a vu avec le modernisme) ne pouvaient servir à la définition du sculptural que sous forme neutre ou négative »⁶. A partir de ce réseau conceptuel, trois autres catégories peuvent être logiquement déduites, qui définissent l'espace catégoriel dans lequel la sculpture de la postmodernité se déploie. Ce sont la construction de sites, les sites marqués et les structures axiomatiques. L'œuvre de R. Smithson, *Partially Buried Woodshed* (1970) à la Kent State University (Ohio), par exemple, s'inscrit dans la « construction de sites ». *Spiral Jetty* (1970) de R. Smithson et *Double Negative* (1969) de Heizer illustrent la combinaison du *paysage* et du *non-paysage*, c'est-à-dire les sites marqués. Enfin, la combinaison de l'*architecture* et de la *non-architecture*, appelée structure axiomatique qualifie nombre d'œuvres d'artistes tels que R. Serra, W. De Maria, R. Irwin, Sol LeWitt, B. Nauman et Christo, lorsqu'elles proposent une intervention, dans l'espace réel de l'architecture, ou une reconstruction partielle par le dessin ou au moyen de miroirs, comme dans plusieurs travaux de R.

¹ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, pp. 123-126 ; nous soulignons.

² R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 123.

³ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 117.

⁴ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 117.

⁵ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 119.

⁶ C'est en raison d'un interdit idéologique que le complexe est resté exclu de ce qu'on pourrait nommer la clôture de l'art post-Renaissant (R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 120).

Morris. Les « couloirs vidéo » de Bruce Nauman, pour leur part, explorent un processus de repérage des propriétés axiomatiques de l'expérience architecturale¹ dans la réalité d'un espace particulier. Les travaux de ces artistes ne répondent plus aux catégories définies par la critique moderniste. Ils instituent une rupture historique avec le modernisme et signent une transformation de l'espace culturel. « Pour qualifier cette rupture historique et la transformation de l'espace culturel qui la caractérise, on doit recourir à un autre terme. Celui de post-modernisme est déjà en usage dans d'autres champs de la critique, et je ne vois pas de raison de ne pas l'adopter »². Le terme de postmodernisme trouve ainsi sa justification.

L'abandon des outils de classifications traditionnels de l'art, le dépassement des structures et des catégories modernistes de l'histoire de l'art spécifient la postmodernité artistique dans sa différence d'avec le modernisme.

La remise en question des frontières traditionnelles de l'art constitue une réaction contre le modernisme. Sans appartenir encore à la postmodernité, David Smith préfigure les réalisations proprement postmodernes de l'art minimal. Il utilise les nouvelles technologies ainsi que des techniques industrielles. Mais ce sont surtout ses procédés, comme ceux d'Anthony Caro³, qui influencent les générations suivantes. Avec ces deux artistes, les fondements traditionnels de la sculpture vacillent. Anthony Caro fait disparaître le socle traditionnel sur lequel reposaient les œuvres. Chaque élément rayonne et prend possession d'un territoire autour de lui. Pénétrant dans l'espace du spectateur, il modifie ses réactions. Smith et Caro transforment chaque élément de leurs œuvres en un nouvel objet, qui s'ajoute à un univers d'objets déjà existants. Pourtant, s'ils inaugurent une nouvelle tendance sculpturale, aucun des deux n'est directement à l'origine des changements majeurs des années 1960-1970. La sculpture n'entre dans une phase postmoderne qu'avec le minimalisme.

La sculpture : architecture et non-architecture. Les structures axiomatiques.

Le *minimalisme* participe de concert avec le Land Art et l'art conceptuel aux changements fondamentaux de l'histoire de l'art perceptibles depuis le milieu des années 1960. Les expérimentations des années 1950 et du début des années 1960 sont, historiquement, à l'origine de ce courant au nom péjoratif, donné en 1965 par les critiques aux œuvres de Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Carl Andre : le minimalisme. Ce courant constitue une école, dans laquelle s'illustrent aussi Sol LeWitt et John McCracken. Il a connu un grand succès aux États-Unis. D'un point de vue stylistique, le minimalisme n'institue pas de rupture radicale avec les courants artistiques modernistes antérieurs. Ses préoccupations demeurent esthétiques, puisque son principal objet de réflexion est l'art en tant que tel. Le minimalisme revendique l'abandon de tout sujet : *le sujet de l'art est l'art*. Cette ligne de conduite le distingue mal du modernisme. Pourtant le minimalisme tourne le dos au modernisme, dans la mesure où il se dépouille des complexités de la forme. Il met à l'écart les éléments qui, jusqu'à présent et traditionnellement, ont permis de définir le *style*. L'analyse *formelle* manifeste donc l'ambiguïté du minimalisme entre modernisme et postmodernisme. Le minimalisme, à la façon du cubisme, élément principal du modernisme, se veut pauvre en contenu, minimal. Bien qu'il offre des références à des objets et à des activités du *quotidien*, il ne le prend pas pour sujet. L'appauvrissement du contenu induit un rejet de la composition. Les œuvres minimalistes ne présentent pas, à l'analyse, de parties internes. Le minimalisme n'atteint pas seulement le contenu de l'œuvre, mais touche aussi l'artiste. L'art minimal met entre parenthèse l'artiste. Les œuvres sont le plus souvent fabriquées par des tiers, à partir d'indications données par les artistes (Flavin, Judd, LeWitt). La sculpture existe virtuellement comme un ensemble de règles notées sur un papier, qui revêt ensuite une forme matérielle, lorsqu'intervient le fabriquant engagé par l'artiste pour réaliser l'objet selon ses notations. Les œuvres ne sont pas conçues comme une forme d'expression pour l'artiste, ni comme le vecteur d'un message. Elles déploient un *sens de l'ordonnement* et une appréhension nouvelle –postmoderne ou anti-moderniste– de l'espace. Là se situe l'authentique rupture du modernisme sculptural et de la sculpture de la postmodernité.

¹ L'ouverture et la clôture comme données abstraites.

² R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 121.

³ Kenneth Baker étudie l'espace de la sculpture, en particulier chez Caro, à partir des problématiques définies par Wittgenstein. Voir *Arts*, septembre 1973.

« Les trois dimensions, déclare Donald Judd, sont l'espace réel. Cela élimine le problème de l'illusionnisme et de l'espace littéral, de l'espace qui entoure ou est contenu dans les signes et les couleurs –ce qui veut dire que l'on est débarrassé de l'un des vestiges les plus marquants, et les plus critiquables, légués par l'art européen. Les nombreuses limitations de la peinture n'existent plus. Une œuvre peut être aussi forte qu'on veut qu'elle soit. L'espace réel est intrinsèquement plus puissant, plus spécifique que du pigment sur une surface plane »¹. La réévaluation de *l'espace tridimensionnel* institue une rupture entre l'appréhension moderniste de l'espace et son interprétation postmoderne. Alors que les théoriciens modernistes tendent à réduire la tridimensionnalité, pour permettre le geste autocritique, les sculpteurs postmodernes la réintroduisent. L'espace dans lequel les œuvres s'inscrivent est à présent pris en compte², comme la suppression du socle de la sculpture le laissait pressentir dans les œuvres d'A. Caro. La sculpture moderniste exclut *l'espace réel*. La sculpture postmoderne en fait un élément essentiel. Tony Smith témoigne de cette nouvelle préoccupation : « Bien que j'espère qu'elles [ses sculptures] aient une forme et une présence, je ne les considère pas comme des objets parmi d'autres objets ; je les considère comme des entités isolées situées dans leur propre environnement »³. Cette inclusion ne signifie pas seulement une intégration de l'espace réel, dans la création sculpturale, mais aussi une intégration, nous l'avons vu et le verrons, d'autres formes de création artistique : l'architecture, le paysage dans le domaine de la sculpture. *Sculpture moderniste et sculpture postmoderniste se distinguent et s'opposent comme ce qui exclut et ce qui inclut*.⁴ L'inclusion de l'espace environnant induit une forme nouvelle d'expérience esthétique. A travers sa sculpture, l'artiste propose une image partielle, faisant partie d'un ordre complet, qui occupe tout l'espace que le spectateur est à même d'imaginer. Celui-ci doit le compléter dans son imagination. De même que le cadre isole la peinture dans un espace esthétique, de même, le socle de la sculpture la soustrait à l'espace dans lequel évolue celui qui la regarde. Descendue de son socle, l'œuvre doit être regardée comme un objet présent dans l'espace physique du spectateur. Cette abolition de la *distance esthétique* distingue le postmodernisme sculptural de la réflexion moderniste sur la sculpture, dans la mesure où celle-ci institue un espace esthétique distinct de celui de la *vie quotidienne* où les objets de tous les jours prennent place. La réévaluation des rapports entre l'art et le quotidien est propre à l'époque postmoderne. La sculpture postmoderne déplace l'accent de l'œuvre achevée, du produit fini vers son environnement, c'est-à-dire tout à la fois vers l'espace en tant que tel et vers le spectateur. Comme le virulent critique de l'art minimal⁵ Michael Fried, le soulignait, à la question : « de quoi s'agit-il ? », l'œuvre minimale n'apporte aucune réponse. Mais cette absence de réponse signifie, positivement, que la signification est déplacée de l'objet à son environnement⁶. L'œuvre offre une série d'indices, qui permettent de penser le rapport de l'œuvre à l'espace dans lequel elle prend place, fut-ce l'espace supposé neutre de la galerie, du musée ou du lieu d'exposition, ainsi que notre rapport à l'œuvre.

La recherche et la réflexion sur l'espace, menées par le minimalisme, ne passent pas exclusivement par un agencement d'éléments unitaires dans un espace. Ce procédé est propre aux œuvres de Carle Andre, dont *Equivalents I-VIII* (1966) fournit un exemple. Il y organise de petites unités selon des configurations simples et régulières. On le retrouve aussi dans l'œuvre de Sol LeWitt, avec *46 Three-part Variations on Three Different Kinds of Cubes*. Mais la dimension proprement postmoderne de l'art minimal consiste dans le travail de *modification de l'espace*. Il est manifeste chez un artiste français comme Daniel Buren. Dans *On Two Levels with Two Colours* (1976), Daniel Buren utilise des rayures pour mettre en valeur l'espace, l'espace d'une pièce en l'occurrence, pour en modifier la perception chez le spectateur⁷. Robert Morris inscrit ce travail sur l'espace du spectateur dans un courant de pensée phénoménologique.

¹ Donald Judd, *Ecrits 1963-1990*, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1991.

² Ce rapport entre l'œuvre et son environnement est déjà apparu dans le travail des architectes postmodernes.

³ D'après Tony Smith. *Two Exhibitions of Sculpture*, catalogue d'exposition, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, et The Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania ; cité par Edward Lucie-Smith, *Les Mouvements artistiques depuis 1945*, Thames and Hudson, Paris, 1999, p. 172.

⁴ De même, R. Venturi distingue l'architecture moderniste de l'architecture postmoderne comme ce qui exclut de ce qui inclut (*L'enseignement à Las Vegas*, p. 31).

⁵ Michael Fried appelle l'art minimal l'art « littéral » (*Artforum*, été 1967, Special issue, p. 12).

⁶ M. Fried interprète ce déplacement comme un éloignement par rapport à ce qu'était réellement l'objet. Voir M. Fried, « Art and objecthood » (*Artforum*, été 1967, Special issue, p. 15).

⁷ L'appartenance de Daniel Buren à la postmodernité est double et concerne aussi bien sa réflexion sur l'espace que la négation des valeurs modernistes de l'originalité et de l'innovation. En 1966, il passe avec Niele Toroni et Olivier Mosset un accord par lequel ils promettent de toujours peindre de la même façon.

Robert Morris est, parmi les sculpteurs minimalistes, celui dont la réflexion sur l'expérience de l'œuvre par le spectateur est la plus aboutie. Il en offre une description à partir de la phénoménologie de Merleau-Ponty¹. S'inspirant de *La phénoménologie de la perception*, R. Morris exploite la thèse merleau-pontienne d'un espace qui n'est pas le milieu dans lequel se disposent les choses, mais le moyen même par lequel la position des choses devient possible. Ainsi, les trois *L-Beams* (1965) permettent de saisir, à travers notre appréhension de la forme de chaque L, que l'expérience de l'espace dépend de l'orientation des formes dans l'espace qu'elles partagent avec notre corps. La taille des L se modifie selon la relation spécifique (debout, couché) de l'objet avec le sol –alors qu'ils sont identiques. Les L s'inscrivent dans l'espace de notre expérience, dans l'espace que notre corps occupe. Ils annulent les coordonnées axiomatiques de tout espace idéal². Les trois L servent d'analogie à la façon dont l'intention et la signification dépendent du corps, dans l'instant où il émerge dans le monde, de ses mouvements et de ses gestes. La phénoménologie thématise ce que la sculpture de Morris donne à éprouver. Elle s'efforce de provoquer une expérience esthétique permettant de saisir le processus réciproque par lequel les individus prennent conscience de l'espace et des objets qui les entourent. L'appréhension de l'espace –espace extérieur ou espace de la galerie–, de son propre corps et de celui des autres visiteurs par le spectateur est expliquée par R. Morris, dans les *Notes sur la sculpture*, à partir de l'œuvre sculptée comme « objet *gestalt* », c'est-à-dire comme forme simple immédiatement appréhendable en sa totalité par le spectateur. « La caractéristique d'une *gestalt* est qu'une fois établie, toutes les informations la concernant en tant que *gestalt*, sont épuisées (on ne cherche pas, par exemple la *gestalt* d'une *gestalt*) »³. L'œuvre minimale est caractérisée par une *simplicité de forme*. Une fois l'œuvre identifiée, « toutes les informations la concernant en tant que *gestalt*, sont épuisées ». A partir de cette unité fondamentale, le spectateur peut considérer l'échelle, la proportion, le matériau, la surface. L'œuvre ainsi définie par cette simplicité de forme n'offre pas une expérience esthétique, comparable à celle qu'engendre un tableau. Contemplant un tableau, le spectateur est dans un univers représenté, dans l'univers de la représentation. *Sans titre* (1965) de R. Morris consiste en une série quatre cubes d'environ 1 m de haut, recouverts de miroirs. Le spectateur en fait le tour et déambule entre les cubes. Il perçoit ainsi l'espace de la galerie, son propre corps et celui des autres visiteurs, mais comme une réalité fragmentée, disjointe. Les réalisations de R. Morris, en particulier ses sculptures en fibres de verre des années 1967-1968, suggèrent qu'aucune subjectivité close sur elle-même n'existe avant l'expérience. Croisant les thèses phénoménologiques de Merleau-Ponty, R. Morris fait surgir un sujet existant seulement dans *cette* expérience momentanée de l'extériorité.

La génération d'artistes émergeant à partir de 1968 se scinde du minimalisme. Robert Rauschenberg la qualifie de postminimaliste⁴. Le *post-minimalisme* est également appelé Process Art. Le Process Art s'expose en 1970 à la John Gibson Gallery de New York comme Anti-Form⁵. Il constitue une rupture, de nature historique, entre le minimalisme et les artistes de la fin des années 1970 : le postminimalisme vient *après* le minimalisme. Ainsi Eva Hesse, Richard Serra, Keith Sonnier, Robert Smithson, Michael Heizer, Bruce Nauman, Dorothea Rockburne et Mel Bochner se distinguent de leurs prédécesseurs minimalistes : D. Judd, R. Morris, F. Stella, C. Andre⁶. La désignation « post » ne connote pas seulement une postérité chronologique, mais aussi un changement de signification des réalisations artistiques⁷. Le Process Art marque un changement de sensibilité. La discontinuité historique entre minimalisme et postminimalisme coïncide avec une divergence de *sens*, bien que

¹ L'introduction des thèses de la *Phénoménologie de la perception* a été tardive aux Etats-Unis, puisqu'elle n'y pénètre qu'une dizaine d'années après sa parution (1945).

² Coordonnées utilisées lorsque l'espace est conçu comme une grille parfaite.

³ R. Morris, « Notes on Sculpture » [1966], in *Minimal Art*, éd. Gregory Battcock, New York, Dutton, 1968, p. 226. Voir aussi *Labyrinths, Robert Morris, Minimalism, and the 1960's*, Maurice Berger éditeur, Etats-Unis, 1989.

⁴ Voir R. Rauschenberg, *Postminimalism*, Londres, 1977.

⁵ L'expression d'Anti-Form fait référence à la peinture de Jackson Pollock et de Morris Louis. R. Morris utilise ce terme pour intituler un de ses ouvrages. Il est enfin repris par la revue *Artforum* pour un numéro de l'année 1968.

⁶ Le cas de Sol LeWitt est singulier, puisque son art est apparu au sein du minimalisme, mais il appartient au postminimalisme.

⁷ Différencier les courants artistiques selon des critères formalistes et des périodisations historiques trahit une démarche interprétative moderniste. C'est le sens de la critique que R. Krauss adresse à toute interprétation qui attribue à une rupture historique le poids de la signification (voir *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, « Sens et sensibilité », pp. 31-33).

l'analyse *formelle* manifeste une continuité. D'un point de vue formel, minimalisme et postminimalisme procèdent de façon identique. Ce dernier, comme le minimalisme, réalise l'œuvre à partir d'un ensemble de règles ou de procédures instituées préalablement à son exécution. R. Serra, comme D. Judd ou C. Andre, dispose les matériaux les uns « après » les autres. Dorothea Rockburne produit *Drawing Which Makes Itself* (1973) en engendrant l'œuvre à partir de qualités inhérentes aux matériaux utilisés. Les procédés d'élaboration des œuvres sont analogues. Dans le Process Art, comme dans le minimalisme, les procédés de fabrication et les matériaux sont explicites. Le titre d'œuvres, telle que *100% Abstract*, 1968 : « Copper Bronze Powder 12 % / Acrylic Resin 7 % / Aromatic Hydrocarbons 81 % » de Mel Ramsden est explicite. L'Anti-Form intègre le processus de fabrication de l'objet artistique dans la forme finale de l'œuvre. Des artistes comme Alan Saret, Keith Sonnier, Barry Le Va s'illustrent dans cette production d'œuvres qui n'ont pas la forme d'objets individuels strictement délimités, mais qui consistent en un *déploiement de matériaux* dans un espace élargi. Dans leurs réalisations, le *processus* prime sur l'objet. L'analyse formelle ne peut distinguer le minimalisme du postminimalisme qu'en admettant que, tout en reprenant le procédé minimaliste d'application de règles de production préalablement énoncées, le postminimalisme rejette la rigueur formelle, la tendance à l'inexpressif du minimalisme¹. Elle n'offre donc qu'une distinction imprécise et floue entre minimalisme et postminimalisme. En revanche, la distinction, d'un point de vue non formaliste, entre minimalisme et postminimalisme est plus nette. Car, ce qui distingue le minimalisme du postminimalisme « tient à un consensus sur les *conditions nécessaires de la signification* »². Analyser l'œuvre de R. Serra, E. Hesse, D. Rockburne simplement en terme de réorganisation formelle du postminimalisme au sein du minimalisme serait méconnaître la signification fondamentale de leur travail.

Les œuvres de Richard Serra et de Eva Hesse conjuguent les apports du minimalisme et une nouvelle orientation de la sculpture, une nouvelle « sensibilité ». D'un point de vue formel, tous deux utilisent, comme les artistes minimalistes, des éléments *de façon sérielle*, mais leur manière n'a plus le caractère froid et calculé du traitement minimalisme³. Bien qu'elle ait recours à la modularité minimaliste, Eva Hesse introduit une dimension corporelle et sensuelle dans ses œuvres, puisqu'elle en fabrique les composants à la main. Elle détourne le minimalisme de sa froideur. *Hang Up* (1966) conjugue ainsi la réévaluation du traitement minimaliste et une réflexion sur l'espace. Mais son œuvre se distingue surtout par la recherche d'une équivalence entre l'espace de l'art et l'espace dans lequel l'œuvre est observée. Cette conjonction des perspectives est présente chez Richard Serra.

D'un point de vue formel, le travail de R. Serra s'inscrit dans la continuité du minimalisme. Mais l'analyse de son œuvre ne s'épuise pas dans des considérations simplement formelles. Indéniablement, Serra exploite le matériau en termes de lignes, de vecteurs linéaires et de limites. Il fait ressortir la ligne et le dessin en tant que tels. Ses sculptures traitent de la sculpture, c'est-à-dire du poids, de l'extension, de la densité et de l'opacité de la matière, mais il conjugue cet intérêt minimaliste avec « l'ambition que peut avoir la sculpture de dépasser cette opacité en mettant en œuvre des systèmes qui rendaient sa structure transparente à elle-même ainsi qu'au spectateur »⁴. Ainsi mise en perspective, la sculpture de Serra peut s'interpréter à partir de la phénoménologie de M. Merleau-Ponty. Une œuvre comme *One Ton Prop (House of Cards)* (1969) prend sens à partir de la double perspective, retravaillée par M. Merleau-Ponty, du Pour Soi et du Pour Autrui⁵. *One Ton Prop (House of Cards)* est, selon l'expression de R. Morris, une *gestalt*. Cette forme idéale se présente comme un cube dont la cohésion dépend en permanence de conditions physiques extérieures : il est réalisé à partir d'éléments en acier non fixés les uns aux autres, simplement posés en équilibre. L'espace intérieur de l'œuvre est défini par un équilibre qui constitue son extérieur. Intérieur et extérieur s'articulent comme les deux perspectives du Pour Soi et du Pour Autrui. *One Ton Prop*

¹ L'art minimal américain peut être caractérisé, stylistiquement, par deux éléments principaux : d'une part l'œuvre semble virtuellement exister comme un ensemble de règles notées sur le papier, qui trouve ensuite une réalisation matérielle et, d'autre part, il présente une certaine tendance à l'inexpressivité.

² R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 36 ; nous soulignons.

³ A la façon des minimalistes, R. Serra, Eva Hesse, Louise Bourgeois jouent sur la transgression des limites de la sculpture des genres artistiques traditionnels. Les sculptures molles d'E. Hesse apportent un nouveau regard sur la sculpture.

⁴ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 28.

⁵ « Si autrui est vraiment, au-delà de son être pour moi, et si nous sommes l'un pour l'autre, et non pas l'un et l'autre pour Dieu, il faut que nous apparaissions l'un à l'autre, il faut qu'il y ait et que j'aie un extérieur, et qu'il y ait, outre la perspective du Pour Soi, -ma vue sur moi et la vue d'autrui sur lui-même, -une perspective du Pour Autrui, - ma vue sur Autrui et la vue d'Autrui sur moi » (*Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, TEL, 1945, pp. VI-VII).

(*House of Cards*) suggère que le Pour Soi, l'intériorité est une fonction de l'extériorité, du Pour Autrui¹. La coïncidence de la signification des travaux de R. Serra et de la phénoménologie révèle une sensibilité spécifique propre au postminimalisme. La *Phénoménologie de la perception* conçoit la sculpture comme le fruit d'un jeu de *perspectives*, rapporté à une *vision située*. En effet, Merleau-Ponty pense l'objet à partir du réseau des points de vue possibles dans lequel celui-ci est pris. L'objet « est pénétré de tous côtés par une infinité actuelle de regards qui se recoupent dans sa profondeur et n'y laissent rien de caché »². Il comporte un « horizon intérieur »³. Phénoménologiquement, le corps est le fondement préobjectif de toute relation à l'objet et de toute expérience de l'interrelation des objets entre eux⁴. La possibilité d'interpréter la sculpture de R. Serra à partir de la phénoménologie de Merleau-Ponty distingue le modernisme sculptural, telle la sculpture constructiviste⁵, des sculptures postmodernes de Serra. Ces deux courants reposent sur une interprétation distincte de la signification et du modèle de la signification. La sculpture constructiviste organise les plans spatiaux pour produire l'illusion qu'ils occupent un espace diagrammatique, dans lequel les relations fondamentales entre les éléments sont saisissables. Elle emploie des plans et des matériaux transparents. R. Krauss interprète cette transparence matérielle comme « le signe d'une transparence de la signification : celle d'un modèle explicatif qui mettrait à nu l'essence des choses, qui donnerait à voir leurs structures réelles »⁶. Cette totale clarté rend la sculpture constructiviste transparente de n'importe quel point de vue. Elle peut être perçue sous toutes les faces à la fois, en un unique instant de complète auto-révélation. « Le plan constructiviste cherche à vaincre l' 'apparence' des choses et à redéfinir l'objet lui-même comme le *géométral* de toutes les perspectives possibles, c'est-à-dire comme l'objet vu de nulle part, ou vu par Dieu »⁷. Cette vision divine est analysée phénoménologiquement par Merleau-Ponty comme une équivalence de la largeur et de la profondeur⁸. En revanche, *Shift* (1970-1972) de R. Serra réalise un plan en rotation –l'horizon est tantôt intérieur, tantôt extérieur. De la sorte, il donne « un équivalent, dans le langage abstrait de la sculpture, du rapport entre l' 'horizon' du corps et celui du monde réel »⁹. Le plan de cette œuvre exclut la transparence constructiviste. Il est opaque, car fait de béton ; il est enfoui dans la terre. Cette réalisation joue sur ce que Merleau-Ponty définit comme la vision à deux faces¹⁰. Le plan de *Shift* « fait ressortir tout à la fois la densité du corps et celle du monde, de même que l'engagement mutuel, mobile, qui est au cœur de la perception »¹¹. Ce rapport de l'œuvre au corps du spectateur suppose, à la différence de la sculpture constructiviste, un spectateur en mouvement. Par ce mouvement, regardant et regardé, spectateur et sculpture, se *modifient réciproquement* en échangeant leurs positions dans l'espace visuel. La sculpture de Serra réalise une *liaison entre l'horizon du corps et l'horizon du monde*. Merleau-Ponty analyse cette continuité entre le regardant et le regardé : « il [le corps] tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine »¹². De même, dans *Casting* (1969), R. Serra ne s'attache pas seulement au processus de réalisation de l'œuvre, mais il souligne aussi les caractéristiques de l'espace d'exposition. Ce faisant, il travaille sur l'espace du spectateur. Le jeu réciproque du regardant et du

¹ Voir R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, « Sens et sensibilité », p. 35.

² M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 83.

³ « Chaque objet est le miroir de tous les autres ». « Les objets du monde (...) sont saisis comme coexistants parce que chacun d'eux est tout ce que les autres 'voient' de lui » (*Phénoménologie de la perception*, p. 82).

⁴ « L'expérience révèle sous l'espace objectif, dans lequel le corps finalement prend place, une spatialité primordiale dont la première n'est que l'enveloppe et qui se confond avec l'être même du corps » (*Phénoménologie de la perception*, p. 173).

⁵ Le constructivisme est essentiellement russe. Rodchenko et Naum Gabon illustrent ce courant.

⁶ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 327.

⁷ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 328.

⁸ « Pour Dieu, qui est partout, la largeur est immédiatement équivalente à la profondeur » (*Phénoménologie de la perception*, pp. 295-296).

⁹ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 327.

¹⁰ « Dès que je vois, il faut (comme l'indique si bien le double sens du mot) que la vision soit doublée d'une vision complémentaire ou d'une autre vision : moi-même vu du dehors, tel qu'un autre me verrait, installé au milieu du visible, en train de le considérer d'un certain lieu » (M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, TEL, 1964, p. 177). Merleau-Ponty conçoit cette vision à deux faces comme « l'énigme [qui] tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible » (*L'œil et l'esprit*, p. 18).

¹¹ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 328.

¹² M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p. 19. *Le visible et l'invisible* présente une thèse analogue : « Mon corps comme chose visible est contenu dans le grand spectacle. Mais mon corps voyant sous-tend ce corps visible, et tous les visibles avec lui. Il y a insertion réciproque et entrelacs de l'un dans l'autre » (*Le visible et l'invisible*, p. 182).

regardé, découvert par Merleau-Ponty¹, permet au spectateur de saisir et de comprendre que les significations qu'il attribue au monde sont en réalité ses propres projections. A travers ses œuvres, Serra offre une saisie phénoménologique de l'expérience du spectateur. Lorsque la sculpture se révèle, non pas en un seul instant, mais par étapes, chaque perception nouvelle remplace la précédente : « chaque instant de perception supplante, en importance affective, l'intuition qu'a le regardant de la structure réelle de l'œuvre »². Illustrant le courant de pensée phénoménologique, Serra, avec des réalisations comme *Strike* (1971-1972), *Circuit* (1972), *Artforum* (mai 1972) crée un point à partir duquel le spectateur peut « éprouver la logique propre de la structure de l'œuvre, [peut] la sentir se déployer autour de lui comme l'extension des limites de son propre corps »³. La réciprocité du regardant et du regardé est à l'œuvre, puisque le spectateur prend alors conscience que l'intériorité qu'il attribuait à la sculpture est en fait sa propre intériorité⁴. Cette implication réciproque, cette transitivité est le sujet de *Different and Different Again* (1973) du Guggenheim Museum de New-York ou de *Railroad Turnbridge* (1976), film de 19 minutes. Dans cette dernière œuvre, l'implication réciproque du regardeur et du regardé se trouve aussi bien au niveau de la forme qu'au niveau du dispositif. L'implication réciproque de l'avant et de l'arrière figure et rend sensible l'espace préobjectif du corps⁵. La réflexion, de type phénoménologique, immanente à ces réalisations, sur l'espace du spectateur, sur l'intériorité projetée dans cet espace, sur le corps comme extériorisation complète du Moi est un trait distinctif du post-minimalisme.

Dan Flavin, pour sa part, porte le minimalisme hors de ses limites en l'associant au cinétisme. Il poursuit la réflexion postminimale sur la perception de l'espace à partir d'un médium original : la lumière et la lumière colorée. Dan Flavin associe cette réflexion à une utilisation originale de la lumière et du néon. En 1961, il utilise la lumière électrique pour la première fois, puis en 1963 des tubes fluorescents. Comme les autres artistes minimalistes et post-minimalistes, il joue sur la modification de la perception de l'espace par le spectateur⁶. La sculpture de Flavin, au même titre que les réalisations de Serra, se lit comme un énoncé métaphorique du Moi en tant qu'il est plongé dans l'expérience.

La sculpture : paysage et non-paysage. Les sites marqués.

L'une des tendances artistiques les plus caractéristiques de la postmodernité est cette forme d'art minimal à grande échelle qu'est le *Land Art* ou *Earth Art*. Ce courant artistique des années 1970 est spécifiquement britannique.

Le Land Art et la sculpture postminimaliste partagent un commun intérêt pour la ligne. R. Smithson et M. Heizer envisagent le paysage comme un déploiement linéaire. Mais cette préoccupation n'a pas un sens seulement formel. Rapportée au langage, la ligne est absence d'intériorité, formulation de signes simples et complexes à la fois. Elle permet la fixation de significations et, de ce fait, s'inscrit dans une stratégie plus vaste. « Elle est partie prenante de l'expression métaphorique du Moi qui a été la préoccupation dominante d'un art pleinement post-expressionniste »⁷.

L'intérêt des architectes et des sculpteurs pour l'espace, le paysage, le site où s'inscrit la création artistique trouve son plein déploiement avec ce nouveau courant artistique, dont Richard Long et Robert Smithson sont les figures de proue. La réflexion de R. Smithson croise les préoccupations des sculpteurs minimalistes. Il distingue le « site » du « non-site ». Le site désigne un lieu particulier de l'environnement et les non-sites les espaces anonymes et interchangeables des galeries. Les non-sites sont des abstractions. Alors que les sites ont des limites ouvertes, des

¹ « La vision qu'il [le voyant] exerce, il la subit de la part des choses (...) de sorte que voyant et visible se réciproquent et qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu » (*Le visible et l'invisible*, p. 183).

² R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 28.

³ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 28.

⁴ Voir les analyses de R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, pp. 28 et sqq.

⁵ Cette relation transitive, qualifiée par R. Krauss de « trajectoire chiasmique », entre le spectateur et l'œuvre apparaît dans la description qu'elle donne de *Railroad Turnbridge*, comme « un espace rendu visible en lui-même et à lui-même par le fait qu'il est en mouvement, un espace gorgé d'une luminosité intense servant de métaphore de la vision, un espace néanmoins traversé par l'implication réciproque de l' 'avant' et de l' 'arrière', et qui par là figure et explicite l'espace préobjectif du corps » (*L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 330).

⁶ Certaines œuvres de Larry Bell, comme *Untitled* exposée à la Hayward Gallery en 1971, en offrent aussi de très bons exemples.

⁷ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 55.

informations dispersées et se trouvent en un endroit précis, les *non-sites* ont des limites déterminées, contiennent des informations, ne se situent en aucun lieu particulier. *Gravel Mirror with Cracks and Dust* (1968) est l'illustration de ces rapports entre site et non-site. L'œuvre de R. Smithson constitue une réponse –postmoderne– au modernisme de Greenberg qui tendait à exclure la considération du site dans lequel la création s'inscrit, ainsi que la dimension *temporelle*.

Le concept d'*entropie*, que R. Smithson place au centre de sa création –fondant ainsi le Land Art–, réintroduit cette dimension temporelle dans l'œuvre. L'entropie, qui mesure la dégradation de l'énergie d'un système physique, et caractérise son degré de désordre, la décomposition de l'ordre en un chaos, fait du Land Art un art éphémère par nécessité. Le Land Art résulte de l'exigence d'appliquer à la création artistique la notion universelle d'entropie. *Spiral Jetty* (1970), l'œuvre la plus célèbre de R. Smithson, a disparu sous les eaux du Grand Lac Salé¹. Alors que Robert Smithson, Walter de Maria ou Michael Heizer altèrent et manipulent le paysage, Richard Long comme Hamish Fulton le laisse en état.

Cette seconde tendance du Land Art se distingue de celle représentée par R. Smithson. Dans l'œuvre de Richard Long, comme dans celle d'Andy Goldsworthy, qui réalise des Cairns, l'essentiel de la création se tient dans la *procédure* suivie, plutôt que dans le résultat auquel elle aboutit. L'œuvre de Long, ses randonnées, donne le sentiment d'être, à la façon de la sculpture, la description d'une forme dans l'espace. Il s'apparente doublement au minimalisme, car ses créations posent aussi la question de la nature même de l'art. Lorsqu'il réalise *Walking a Line in Peru* (1972), on ne peut manquer de se demander où se trouve l'art. L'œuvre est-elle dans la photographie de *Walking a Line in Peru* ou existe-t-elle quelque part dans les Andes ? La photographie de *Walking a Line in Peru* est-elle une œuvre à part entière, ou bien atteste-t-elle seulement de l'existence d'une autre œuvre ? Les deux réponses ne sont peut-être pas exclusives l'une de l'autre, mais elles montrent que l'œuvre d'art, dans ce cas, ne peut être du type de l'objet que l'on collectionne. En réalité, la question n'a peut-être plus de sens. L'œuvre postmoderne ne se présente pas comme un objet clairement identifié, trônant dans la galerie. Le Land Art appelle à *considérer le monde comme de l'art*, transgressant ses limites traditionnelles.

L'art conceptuel entre modernisme et postmodernité.

Art conceptuel et Land Art, tous deux héritiers apparentés du minimalisme, reposent la question de la nature de l'art. Mais l'appartenance de l'art conceptuel à la postmodernité paraît problématique.

L'art conceptuel est né aux Etats-Unis, dans la seconde moitié des années 1960. Comme le minimalisme, il s'y est surtout développé, mais a aussi connu un rayonnement international. Sol LeWitt, figure majeure de l'art conceptuel, le définit ainsi : « Dans l'art conceptuel, l'idée est la principale composante de l'œuvre. Lorsqu'un artiste utilise une forme d'art conceptuel, cela signifie que toutes les décisions sont prises à l'avance et que l'exécution n'a plus guère d'importance. L'idée devient une machine à faire de l'art »². La définition qu'en donne Sol LeWitt permet de saisir que le matériau fondamental de l'art conceptuel est l'idée, et, par conséquent le langage. L'art conceptuel redéfinit la nature de l'art, en montrant qu'il peut se réduire à des documents, à une série de formulations, d'énonciations écrites et /ou de schémas³. En cela, il s'inscrit dans une réflexion commune au minimalisme, ce dernier réduisant la *présence physique de l'art* au minimum. L'art conceptuel déclare qu'elle est inutile, superflue. Il a poussé plus loin que le minimalisme les changements artistiques et stylistiques survenus depuis le milieu des années 1960.

L'art conceptuel déploie une réflexion de type esthétique. Il cherche à identifier les caractéristiques nécessaires et suffisantes pour qu'une œuvre soit de l'art et à comprendre comment une œuvre peut être conservée, critiquée et exposée. Cette nécessité est exposée par Joseph

¹ Elle est aujourd'hui à nouveau visible.

² « In conceptual art the ideal or concept is the most important aspect of the work. When the artist uses a conceptual form of art, it means that all of planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art » (Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Arts », in *Artforum*, été 1967, Special issue, p. 80).

³ En cela, le Land Art s'apparente à l'art conceptuel, puisque les œuvres de Long consistent souvent en un diagramme, une carte ou bien une formule écrite.

Kosuth : « *De nos jours, être un artiste signifie s'interroger sur la nature de l'art.* Si l'on s'interroge sur la nature de la peinture, on ne peut pas s'interroger sur la nature de l'art. Si un artiste accepte la peinture (ou la sculpture), il accepte la tradition qui l'accompagne. Ceci est dû au fait que le terme 'art' est en général et le terme 'peinture' spécifique. La peinture est une *forme* d'art. Si vous faites de la peinture, vous acceptez déjà (et vous ne questionnez pas) la nature de l'art. On accepte alors la nature de l'art comme étant la tradition européenne d'une dichotomie peinture - sculpture »¹. Alors que le minimalisme place la signification à l'extérieur de l'objet, dans son environnement, l'art conceptuel fait de la critique, de l'analyse et du sens une partie intégrante de l'œuvre elle-même. Mais, que ce soit dans le minimalisme ou dans l'art conceptuel, la frontière entre l'art et le discours sur l'art se brouille. Cette frontière est d'autant plus ténue que bien souvent l'art conceptuel utilise le langage comme matériau. Ainsi Kosuth voit dans les mots une matérialité, susceptible d'être l'objet d'une recherche plastique, comme Lawrence Weiner, dans *One standard dye marker thrown into the sea* (1968), par exemple. L'œuvre de J. Kosuth, *One and Three Chairs*, se présente comme une réflexion sur la relation entre l'objet, la représentation de l'objet et la description, c'est-à-dire comme une interrogation sur le rapport entre la réalité, l'idée et la représentation.

Le privilège que les idées et les mots qui incarnent ces idées ont dans l'art conceptuel induit une *dématérialisation* artistique. La notion de dématérialisation est centrale dans cette forme d'art. Afin de privilégier le processus intellectuel, *l'art conceptuel supprime la dimension physique des œuvres* et abandonne la stimulation optique, pour privilégier le *processus intellectuel*. A propos de *Prospect 69*, Roger Barry déclare : « La pièce est faite des idées que les gens auront à partir de la lecture de cet entretien. (...) La pièce est inaccessible dans sa totalité à la connaissance car elle existe dans l'esprit d'un très grand nombre de gens. Chaque personne ne peut réellement connaître que la part de l'œuvre présente dans son propre esprit »². Initiant une nouvelle forme d'expérience esthétique, l'art conceptuel attend du spectateur qu'il partage ce processus avec l'artiste. L'accent est mis sur la démarche mentale, sur le processus. La réalisation de l'objet artistique se déploie à partir des indications données par l'artiste, comme les titres de certaines des œuvres de Sol LeWitt, dont *Four basic kinds of straight lines and their combinations* (1969), le mettent en évidence. Le travail de l'artiste consiste alors uniquement à choisir le meilleur moyen pour réaliser l'œuvre. Cette interprétation de la nature de l'art tend à produire un art sériel, qui se réalise par et à travers une suite de gestes prédéterminés. L'esthétique de l'art conceptuel exige que l'œuvre ne soit subordonnée à rien, ni ne soit l'image de quoi que ce soit : l'art est ce qu'il est, il n'est pas une représentation de quelque chose. Au-delà de l'esthétique conceptuelle, ces œuvres constituent *des propositions sur la nature même de la signification*.

Comme le suggère R. Krauss, les travaux de Sol LeWitt, Mel Bochner, Dorothea Rockburne, Richard Tuttle, d'une part, et de Bob Barry, Joseph Kosuth, Douglas Huebler d'autre part, ne peuvent se distinguer si l'on s'en tient à la catégorie trop large de dématérialisation. Les modèles de signification – le conceptualisme – qui sous-tendent les travaux de ces derniers sont marqués par un profond traditionalisme. En revanche, les œuvres des premiers convoquent des *modèles de formulation de la signification* distincts. La philosophie wittgensteinienne permet d'élucider cette distinction. Affirmer qu'une œuvre peut être entièrement pensée, avant même d'être réalisée dans l'objet, dénote une conception classique de l'esthétique et de la signification, qui dissocie *l'intention* de la réalisation. La dissociation de l'intention –et par conséquent de l'espace mental privé- et de l'œuvre réalisée est présente chez Roger Barry, Douglas Huebler et On Kawara. Le premier conçoit l'expérience comme étant de nature strictement privée. Huebler déclare qu'« il est parfaitement juste de dire du temps qu'il est ce que chacun de nous dit qu'il est à n'importe quel moment donné »³ et associe la signification à l'espace mental de la personne. Enfin, On Kawara voit dans l'œuvre de l'artiste un isolement volontaire. « Barry, Huebler, On Kawara [situent] l'art à l'intérieur des limites de ce que le positivisme logique a nommé le 'langage protocolaire' –celui des impressions sensorielles, des images mentales, des sensations privées »⁴. Wittgenstein le définit dans les *Investigations philosophiques*. « Les mots de ce langage doivent se rapporter à ce qui ne peut être connu que de la personne qui parle ; à ses sensations intimes, immédiates. Ainsi une autre personne ne saurait

¹ Kosuth, auto-entretien, *Arts Magazine*, février 1969.

² Roger Barry, contribution à l'exposition de Düsseldorf « Prospect 69 », réponse à une liste de questions – réponses ; cité in Lucy Lippard, *Six Years : The Dematerialization of The Art Object*, Studio Vista, Londres, 1973, p. 113.

³ Cité par R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 37.

⁴ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 38. Le langage protocolaire implique l'impossibilité d'une vérification extérieure de la signification des mots que nous utilisons pour désigner notre expérience privée.

comprendre ce langage »¹. La conception de la signification et corrélativement de l'espace mental, du privé, conjointe à l'hypothèse de langages privés distinguent des artistes comme Barry, Kosuth ou Huebler, de l'art minimal ou post-minimal². Le langage protocolaire permet de penser l'intention en tant qu'elle relèverait d'un domaine privé, mental³. La définition que J. Kosuth donne des œuvres renvoie au concept de langage protocolaire. « Les œuvres d'art sont des propositions analytiques. Vues dans leur contexte –en tant qu'art-, elles ne fournissent aucune information d'ordre factuel. Une œuvre d'art est une tautologie en ce sens que c'est une présentation de l'intention de l'artiste : celui-ci dit que telle œuvre d'art est de l'art, ce qui revient à dire que c'est une définition de l'art. Donc, que ce soit de l'art est vrai *a priori* »⁴. La définition de l'art proposée par J. Kosuth suppose qu'il est possible de distinguer nettement un intérieur –le privé- de l'extérieur. L'idée, au titre d'état mental, appartient alors à l'espace privé et en tant qu'image mentale, joue le rôle de modèle. En revanche, l'art minimal et post-minimal actualise une autre conception de la signification, celle du second Wittgenstein. Dans une seconde phase de sa réflexion, Wittgenstein fait des jeux de langage le moyen thérapeutique de dénouer le lien logique entre signification et pensée. Dans le *Cahier brun*, il invite à rompre avec l'image d'un espace mental à l'intérieur duquel définitions et règles seraient conservées avant d'être appliquées. Le *modèle de la signification* ainsi définie ne suppose plus une intériorité, un espace privé où l'intention aurait son lieu. Wittgenstein récuse l'idée d'un *espace mental privé*, auquel seul le Moi pourrait accéder, et dans lequel les significations et les intentions existeraient *avant* d'être lâchées dans l'espace du monde⁵. Des œuvres comme celles de Mel Bochner ou Dorothea Rockburne prennent sens à partir de ce modèle de signification⁶. Dans *Axiom of Indifference* (1973) ou *7 Properties of Between*, Mel Bochner suggère une réduction de l'espace mental comme lieu de significations préexistantes à leur extériorisation. R. Krauss analyse ces œuvres comme « des entités composites dans lesquelles la proposition verbale et le fait physique se donnent en un seul acte de perception »⁷, autrement dit comme une récusation de la différence entre l'intériorité mentale et son extériorisation. Ces réalisations soulignent l'extériorité, le caractère public de l'espace dans lequel vérification et signification se tiennent. *Axiom of Indifference*, associant des propositions linguistiques⁸ à des faits physiques, se présente comme la visualisation « d'un espace linguistique presque entièrement non psychologique et [tente] de représenter un monde qui ne dépendrait pas d'un 'langage protocolaire', de débarrasser l'art de la notion de tout fantasme privé »⁹.

La première génération des conceptualistes appartient, historiquement, à la postmodernité, mais n'est pas à proprement parler postmoderne dans la mesure où leurs œuvres reposent sur une interprétation *traditionnelle* des modèles de la signification. L'art conceptuel n'est postmoderne que lorsqu'il s'oppose aux thèses modernistes sur le *rapport de l'art et de la réalité*. Dans les années 1960, deux courants théoriques s'affrontent : les disciples de Greenberg, d'une part, et les disciples de M. Fried, d'autre part. Les premiers rejettent la représentation pour tenir l'art à l'écart de la réalité jugée sordide. Les seconds, en revanche, jugent que le caractère d'objet de l'œuvre d'art l'insère nécessairement dans la réalité. Alors que les années 1960 ont donné lieu à des débats sur l'abstraction et ses significations, les années 1970 ont orienté ces discussions vers la signification et les connotations *politiques* des œuvres figuratives ou non figuratives. Le rapport entre art et réalité

¹ « Ne pourrions-nous également imaginer un langage dans lequel une personne pourrait écrire ou exprimer verbalement ses expériences intérieures –ses sentiments, mouvements d'humeur, et le reste- pour son usage privé ? Mais, ne faisons-nous pas ainsi dans notre langage ordinaire ? Ce n'est pas là ce que je veux dire. Les mots de ce langage doivent se rapporter à ce qui ne peut être connu que de la personne qui parle ; à ses sensations intimes, immédiates. Ainsi une autre personne ne saurait comprendre ce langage » (Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, Gallimard, TEL, Paris, 1961, pp. 210-211).

² Dans la mesure où le langage privé implique la notion d'intention.

³ L'hypothèse philosophique d'un tel langage suppose que les mots dont il se compose se réfèrent à des sensations privées et immédiates, c'est-à-dire à ce qui ne peut être connu que de la personne qui en parle. « Ainsi une autre personne ne saurait comprendre ce langage ». De telles sensations désignent tout processus mental (impressions visuelles, douleur, etc.).

⁴ J. Kosuth, « Art after Philosophy » (1969), in *The Writings of Joseph Kosuth*, The MIT Press, Cambridge, 1992, p. 43 ; nous soulignons. L'idée wittgensteinienne qu'une proposition est comme une image du monde peut s'appliquer à l'art dématérialisé. Le critique Pierre Restany interprète les œuvres d'Yves Klein comme des « propositions ».

⁵ Ce qui contredit, philosophiquement, les présupposés de l'art conceptuel et de la dématérialisation.

⁶ « La caractéristique essentielle de l'art américain de la fin des années soixante est d'avoir misé sur la vérité de ce modèle », c'est-à-dire sur la récusation d'un Moi privé (R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 45).

⁷ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 45.

⁸ Telles que : « Some art not in », « Some art in », « Some art out », « Some are not out ».

⁹ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 49.

n'est plus seulement conçu comme une articulation *esthétique*, mais aussi comme une question *sociale* et politique. De façon générale, le monde artistique a connu, dans les années 1960-1970, une réévaluation du rapport entre l'art et le quotidien. Cette attention portée aux réalités sociales distingue la postmodernité du modernisme. Elle est présente dans les courants issus du Pop Art et du minimalisme, dans les œuvres post-minimales, l'art conceptuel, le Land Art, la Performance, le Body Art et les débuts de l'installation. Cette réévaluation est étroitement liée à une remise en question de la vision moderniste de l'histoire de l'art. La critique du modernisme déplace le lieu de la signification du seul objet artistique vers le *contexte* dans lequel il s'inscrit. La signification de l'œuvre ne lui est pas absolument et strictement inhérente, elle dépend aussi de son contexte social, historique, politique, formel, culturel ou personnel¹. L'orientation de l'art conceptuel vers la réalité extérieure n'a été possible que lorsqu'il s'est écarté du domaine de l'*esthétique pure*. Ainsi, la notion de *contenu* non esthétique reparaît indirectement et l'art conceptuel entre alors dans une nouvelle phase. Cette possibilité était latente dans la définition de ce dernier à partir des idées et du langage. La place centrale qu'il accorde au contenu de l'œuvre lui a permis de connaître un renouveau important à la fin des années 1980, lorsque l'attention du monde de l'art s'est portée vers des œuvres fondées sur le contenu et la mise en question de *sujets d'actualité*. A la transition de ces *deux périodes de l'art conceptuel*, se trouvent Jenny Holzer, avec, par exemple *The Survival Series : Protect Me From What I Want* (1985-1986) et Barbara Kruger, avec notamment *Untitled (Your Gaze Hits the Side of my Face)* (1981). Celle-ci utilise le langage dans ses photographies au détriment de l'image visuelle, pour provoquer des effets sur le spectateur.

Bien que l'art conceptuel appartienne historiquement à la postmodernité, ses préoccupations esthétiques le placent dans la continuité du modernisme. Réciproquement, les courants artistiques des années 1970, issus de l'art conceptuel, présentent des caractéristiques spécifiquement postmodernes, mais il n'est pas certain qu'ils appartiennent encore à la catégorie « art conceptuel ». Entre conceptualisme et modernisme n'y a-t-il pas antinomie ? Dans quelle mesure l'art conceptuel ne perd-il pas sa nature et sa définition initiale dans ses avatars postmodernes ? Il ne suffit pas que l'idée soit la matrice de l'œuvre pour que l'art soit conceptuel. Lorsque l'idée est exprimée de façon absolument littérale, l'art conceptuel, paradoxalement, devient totalement physique. Ainsi, dans une réalisation comme *Reading Position for Second Degree Burn* (1970) de Dennis Oppenheim, le corps de l'artiste est le lieu et le support de l'œuvre, qui vise à réaliser un coup de soleil. L'« œuvre » de Dennis Oppenheim appartient au *Body Art* ou *Performance*. Ces courants, qui tendent à une dématérialisation artistique, héritent de l'art conceptuel. Ils privilégient le processus de fabrication sur le produit final. Mais, ils se situent à la limite de l'art conceptuel, car la présence de *l'artiste* y est centrale. Il en est, le plus souvent, le sujet comme dans *Reading Position*. A cette tendance appartiennent encore Rudolf Schwarzkogler, Vito Acconci, les actionnistes viennois des années 1960 ou encore Gilbert et George. Ces derniers considèrent que leur vie entière est de l'art². Leur performance se confond avec leur existence, avec le fait même d'exister : « Après nos études et sans un sou, nous étions là, c'est tout. (...) Nous nous sommes mis au maquillage métallisé et sommes devenus des sculptures. Deux sculptures de bronze. A présent nous sommes des sculptures parlantes. Toute notre vie est une grande sculpture »³. Les Performances expriment la conception de la création artistique et de la société de ceux qui les réalisent. Comme l'Arte Povera, la Performance cherche à *conjuguer l'art et la vie*. Bien que l'art conceptuel soit à l'origine de ces courants artistiques, ceux-ci sortent de son domaine.

L'interrogation conceptuelle sur la présence ou l'absence d'un sujet dans l'œuvre a donné lieu à un art authentiquement postmoderne dans les années 1970-1980. Cette problématique est présente chez Bruce Nauman. Ce dernier est célèbre pour ses compositions au néon, dans lesquelles on peut lire des influences conceptuelles et Pop. Dépassant les limites du domaine artistique, il porte sa réflexion vers des questions universelles, comme *Life Death / Knows Doesn't Know* (1983) en fournit un exemple. Les traits distinctifs de la postmodernité sont présents dans le travail de Bruce Nauman, puisqu'il utilise des matériaux nouveaux, comme le néon, et introduit les techniques de la publicité

¹ Parallèlement, la postmodernité abandonne les critères seulement esthétiques du jugement. L'évaluation esthétique tient désormais compte du contenu de l'œuvre, de son contexte et de sa pertinence sociale. Certains jugent que l'importance du contenu dans l'art est liée à un regain d'intérêt pour les valeurs morales, dans les années 1990 (voir Edward Lucie-Smith, *Les Mouvements artistiques depuis 1945*, Thames and Hudson, Paris, 1999, p. 10).

² Ils réalisent leur première performance en 1969.

³ Cité par M. Archer, *L'art depuis 1960*, Thames and Hudson, Paris, 1997, p. 104.

dans le monde de l'art. Comme D. Oppenheim, il fait de son *corps* le sujet de son œuvre, dans *Self-Portrait as a Fountain* (1966-1970) par exemple, sortant ainsi des limites de l'art conceptuel. Il a recours à des matériaux très divers, à la différence des sculpteurs minimalistes, et récuse les catégories modernistes de distinction des arts par leur médium. Son œuvre n'a pas d'identité stylistique ou physique immédiatement reconnaissable. Produisant et faisant exister chaque œuvre comme une entité autonome, B. Nauman ébranle le carcan moderniste des styles.

La critique des valeurs modernistes prend d'autres formes encore. Marcel Broodthaers, au cours des années 1968-1972, propose une critique du système muséographique. Il fonde un « Musée d'art moderne » fictif, dans lequel il prend soin de ne pas utiliser les systèmes traditionnels de classification (ancienneté, origine, fonction), refusant ainsi les valeurs et critères modernistes d'interprétation des œuvres. Il cherche à mettre en évidence la logique propre aux classifications traditionnelles, et à montrer leur influence sur la signification des objets ainsi classés. Les musées traditionnels ne présentent qu'une seule forme de vérité, or la postmodernité signifie la disparition des interprétations totalisantes. Enfin, les préoccupations de la postmodernité trouvent un écho dans un avatar de l'art conceptuel : le *néo-conceptuel*. Jeff Koons, Haim Steinbach, Louise Lawler, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Judith Barry, Barbara Bloom s'inscrivent dans ce courant. J. Koons analyse le statut d'objet d'art dont la postmodernité fait un *produit de consommation*. Judith Barry, dans *Echo* (1986), interroge la *promesse moderniste de libération*, à l'aune des réalisations architecturales de verre et d'acier¹.

La récusation des valeurs modernistes qui traverse l'art conceptuel et ses héritiers est aussi présente dans l'Arte Povera.

L'Arte Povera.

Ce courant, principalement italien, se dessine au début des années 1970. Il doit son nom à l'exposition organisée par le critique italien Germano Celant, à Turin en 1970. L'Arte Povera constitue moins un *mouvement artistique* clos et organisé comme d'autres courants artistiques de la fin des années 1960 et du début des années 1970, qu'une étape dans un processus de modification de la nature de l'art, s'efforçant de le soustraire à la dépendance du *style*. Le style est l'élément permettant l'identification de l'artiste, dans sa manière propre et dans son appartenance à un courant artistique. L'Arte Povera comprend des artistes aussi divers que Michelangelo Pistoletto, Giovanni Anselmo, Alighiero e Boetti, Mario Merz, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giuseppe Penone, Giulio Paolini, mais il n'a pas de doctrine claire. Il se conçoit comme une remise en cause *critique* de l'ordre établi des choses. Il modifie l'appréhension de l'art en accordant une place supérieure aux processus de la vie de l'artiste au détriment des objets. L'Arte Povera recherche la « convergence [entre la] vie et [un] art *riche* », mais ce mouvement est hétérogène, divers et complexe. Cette diversité traduit un parti pris. « Ainsi s'affirment la variété et le relativisme de l'art en corrélation avec l'émerveillement, l'affirmation de la cohérence et de l'incohérence. Ce qui compte alors, c'est le sentiment débordant de la fusion avec l'histoire, dans la métamorphose »². Germano Celant voit dans l'Arte Povera, tel qu'il se présente dans l'exposition de 1970, une tendance à l'anti-formel, un art privé, insaisissable mais soucieux de la nature originelle des matériaux utilisés. L'Arte Povera redécouvre « la tautologie en matière esthétique : la mer, c'est de l'eau ; une pièce, c'est un volume d'air ; du coton, c'est du coton. Le monde ? Un ensemble insaisissable de nations. L'angle ? La convergence de trois coordonnées. Le dallage est une portion de carreaux ; la vie, une série d'actions »³.

En effet, l'Arte Povera, dont on peut faire remonter l'origine aux premières réalisations d'environnement et d'installations des années 1920⁴, s'en distingue par l'utilisation de *matériaux insignifiants*, qu'il hausse à la dignité artistique. Ainsi, Giovanni Anselmo et Giuseppe Penone mettent en œuvre des matériaux bruts ou « pauvres » dans leurs installations. Tony Cragg emploie des matériaux de récupération. *Africa Culture Myth* (1984) de T. Cragg est composée à partir de fragments de débris urbains. Dans certaines installations, la présence physique réelle du matériau

¹ Parallèlement, certains théoriciens du postmodernisme s'interrogent sur le pouvoir de libération qu'offre aux individus la société postmoderne.

² Germano Celant, *Arte Povera*, 1989 pour la version française, Art Edition, Villeurbanne, p. 23.

³ Germano Celant, *Arte Povera*, 1989 pour la version française, Art Edition, Villeurbanne, p. 27.

⁴ Pour ses représentants, l'Arte Povera est l'héritier du Pop, d'influences minimalistes et conceptuelles.

est quasiment nulle. L'objet d'art perd son caractère *sacré*. L'Arte Povera déplace l'accent et l'attention de l'objet vers l'ambiance générale, vers ce qui l'entoure. Dans le contexte historique des années 1968-1969 en Europe, l'Arte Povera, en héritier du Pop Art, se tourne vers le social, pour conférer à l'art une signification politique. Ses préoccupations ne sont donc pas esthétiques, à la différence des courants modernistes, mais sociales et politiques. L'utilisation de matériaux de rebus, de matériaux pauvres connote, sur le plan esthétique, ces préoccupations *sociales*. De même, la critique de la notion de *style* menée par l'Arte Povera vise à modifier le rapport de l'art au *public*. Alors que la théorie moderniste de Greenberg supposait que l'œuvre d'art devait présenter une *qualité*, l'art postmoderne en général et l'Arte Povera en particulier ressemblent le plus souvent aux choses ordinaires. L'expérience esthétique n'est alors pas différente de la façon dont le spectateur appréhende ces mêmes objets quotidiennement, puisqu'il ne juge pas d'une qualité de l'œuvre. L'Arte Povera utilise cette modification de l'expérience esthétique pour donner un autre contenu à l'art.

La réévaluation critique, qui dans les arts de la Performance ou l'Arte Povera, passe par une redéfinition du rapport entre art et vie, a aussi touché le monde de la « peinture ». Mais si la peinture de la postmodernité est bien une *réaction* contre l'expressionnisme abstrait, est-elle simplement anti-moderniste ou présente-elle un contenu spécifiquement postmoderne ?

« *Un nouvel esprit en peinture* ».

L'exposition de 1981.

La peinture traditionnelle a été critiquée par des courants artistiques de la postmodernité, tels que l'Arte Povera, l'art conceptuel, la performance, la vidéo, le Land Art. Les partisans de l'avant-garde considéraient déjà la peinture comme le médium privilégié depuis la Renaissance et voulaient, à ce titre, l'enterrer. Mais des résistances se sont manifestées dès les années 1960 et nombre d'artistes des années 1970 ont redonné à la peinture le statut de médium privilégié. C'est ce retour à la peinture que l'exposition « A New Spirit in Painting », à la Royal Academy of Arts de Londres de 1981, célèbre. Toutefois, au cours des années 1970, la peinture connaît une *réévaluation critique* liée au développement théorique du postmodernisme. Elle est parfois acerbe. Victor Burgin y voit « un barbouillage anachronique de tissus avec de la terre colorée ». Pourtant, « les ateliers des artistes sont à nouveau remplis de pots de peinture et un chevalet abandonné dans une école d'art est devenu un spectacle rare »¹. L'exposition de la Royal Academy manifeste la pluralité des tendances artistiques de l'époque. Elle accueille, de janvier à mars 1981, des œuvres aussi diverses que celles du minimalisme, la peinture abstraite avec Robert Ryman, mais aussi l'expressionnisme abstrait de De Kooning et Cy Twombly, ou le Pop Art avec Warhol, David Hockney, et enfin la peinture figurative de Francis Bacon, Balthus, Lucian Freud. Quatre tendances sont donc présentes. Ce pluralisme illustre la diversité des courants artistiques de la postmodernité, mais aussi la plurivocité de son attitude critique.

« A New Spirit in Painting » expose les réalisations picturales du minimalisme. La peinture abstraite de Robert Ryman est conçue par son auteur comme une *critique* du modernisme à partir de ses propres présuppositions. Ses œuvres s'efforcent de déjouer l'insuffisance du modernisme et d'aller plus loin que lui. R. Ryman critique le rapport du modernisme à l'arbitraire dans la création artistique. Cette attitude, selon lui, n'est pas tenable car l'immotivé -que le modernisme croit pouvoir juguler- revient toujours. Il ne suffit pas de montrer que la forme du cadre et du pinceau choisis détermine telle ou telle division du tableau, mais il faut encore interroger le choix de ce cadre et de ce pinceau. Les raisons du modernisme sont insuffisantes, car il ne pose pas les questions : « d'où vient le cadre ? », « d'où vient le pinceau ? ». La réflexion de Ryman fait apparaître l'*arbitraire* là où le modernisme ne le voyait pas. Lorsque celui-ci veut réduire par des raisons l'arbitraire, montrant que le choix du pinceau est motivé, commandé par celui du châssis, Ryman reconduit la question : d'où viennent les dimensions de ce châssis ? Contre le modernisme, Ryman dévoile l'impossible réduction de l'arbitraire.

¹ Christos Joachimedes, catalogue de l'exposition *A New Spirit in Painting*, Londres, 1981.

R. Ryman, dont l'œuvre témoigne d'une réaction postmoderne, côtoie les peintures figuratives de Francis Bacon, de Balthus et Lucian Freud. Ces peintres reviennent à la tradition picturale et réintroduisent la *peinture figurative*. Par ce retour au passé, ils s'annoncent comme des peintres postmodernes, des peintres de la postmodernité. Cette tendance est souvent assimilée, dans les années 1970, à une réaction conservatrice, à un recul de la critique moderniste. Toutefois, au cours des années 1980 et 1990, la peinture figurative fait l'objet d'une réhabilitation, liée, en particulier dans les années 1980, à l'explosion du marché de l'art. Dès l'exposition de 1981, des peintres comme Lucian Freud ont bénéficié de ce regain d'intérêt. L. Freud est un « peintre *traditionnel* ». Il travaille avec un modèle, dans un atelier. Mais la principale réhabilitation de l'exposition est le néo-expressionnisme.

Le néo-expressionnisme. Originalité et répétition.

Le néo-expressionnisme, appelé « Trans-avant-garde » par Achille Bonito Oliva, désigne d'abord les œuvres picturales allemandes des années 1970. Oliva emploie pour la première fois le terme de « *Trans-avant-garde internationale* » dans un article de la revue *Flash Art*, publié en 1979¹. Le néo-expressionnisme, héritier de l'expressionnisme allemand, a d'abord été associé à l'art de la République Fédérale Allemande. A. R. Penck et Georg Baselitz, dont l'œuvre est influencée par Nolde, en sont les précurseurs. Ernst Ludwig Kirchner, Helmut Middendorf, Rainer Fetting forment, au sein de ce courant, le groupe de la Neue Wilde. Le néo-expressionnisme est une tendance artistique *pluraliste*. Ainsi, Gerhard Richter peint à la fois des tableaux figuratifs et des tableaux abstraits. Ses toiles figuratives sont copiées à partir de reproductions, de photographies, de cartes postales, d'images tirées des médias, mais jamais d'après nature. Elles valorisent la copie au détriment de l'impératif moderniste d'originalité. La lecture structuraliste et poststructuraliste de telles réalisations permet de mesurer la distance séparant le modernisme du postmodernisme. En effet, « en rendant problématiques toutes les catégories transhistoriques à partir desquelles la plus grande partie de la production moderniste était pensée, le poststructuralisme a fait ressortir certains aspects de cet art [l'art contemporain] qui mettaient en cause la notion d'auteur, d'œuvre, d'origine et d'originalité, et le statut de la présence physique de l'original »². Les œuvres de G. Richter traduisent la rupture de la postmodernité à l'égard de la modernité. Le jeu sur les concepts d'*originalité* et de *répétition* nivelle les valeurs modernistes. Markus Oehlen et Martin Kippenberger utilisent l'expressionnisme du moment pour questionner les valeurs traditionnelles. Enfin, les œuvres de Jörg Immendorf illustrent la tendance *politique* du néo-expressionnisme allemand. A partir de 1971-1972, Georg Baselitz peint à l'envers, pour libérer l'imagination³. Toutefois, Baselitz comme A. R. Penck se distinguent, au sein du néo-expressionnisme et de ses préoccupations postmodernistes, par l'orientation encore moderniste de leurs recherches. Celles-ci portent sur le « *comment* » plutôt que sur le « *pourquoi* » de la peinture, c'est-à-dire sur la *méthode* plutôt que sur le *contenu*.

Le néo-expressionnisme s'étend au-delà des frontières de la République Fédérale Allemande. Il est présent aux Etats-Unis, en particulier avec Philip Guston, Julian Schnabel, Susan Rothenberg, Terry Winters. Philip Guston critique l'évolution de la société américaine. La diversité d'expression postmoderne est présente chez Schnabel. Ses réalisations, comme celles de Polke, s'inscrivent dans la tendance éclectique de l'art des années 1980. Julian Schnabel a recours, aussi bien à des images tirées des beaux-arts, qu'à la bande dessinée ou à la publicité ; il utilise des fonds d'assiettes brisées, comme *Oar : for the one who comes out to know fear* (1981) en donne un exemple⁴. L'Italie offre au néo-expressionnisme son théoricien : Achille Bonito Oliva. Le groupe des « trois C » : Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Sandro Chia représente la tendance néo-expressionniste italienne aussi dénommée Trans-avant-garde. F. Clemente est parmi les trois l'artiste le plus éclectique, E. Cucchi le plus traditionnel. Son style est proche de celui des Allemands. M. Paladino, que l'on peut associer à la Trans-avant-garde, a recours à des sources anciennes mais non classiques.

¹ Puis, il en fait le titre d'un ouvrage *La Transavanguardia italiana*, Milan, 1981.

² R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 12.

³ *Finger Painting I –Eagle à la* (1971-1972) en est un exemple.

⁴ Il cherche à neutraliser la possibilité de tout dessin facile, dans *Humanity Asleep* (1982) par exemple, où il emploie des fragments de faïence.

La pluralité des courants néo-expressionnistes –mise en évidence par Achille Bonito Oliva pour l'Italie- est caractéristique de la postmodernité. *Le postmodernisme est, stylistiquement, un pluralisme*. Lorsque A. B. Oliva regroupe les artistes postmodernes, c'est sur la foi de leur diversité et non parce qu'ils constitueraient un mouvement cohérent et unique. Leurs œuvres sont disparates. L'art de postmodernité n'est pas un mouvement unifié, ni ne se décline comme *un art postmoderne*. Dans ce mouvement se trouvent des artistes aussi divers que le groupe des « trois C », mais aussi, en Espagne, Miquel Barceló, Ferrn Garcia Sevilla, en France, Gérard Garouste, Jean-Michel Alberola, Jean-Charles Blais, Robert Combas, en Grande-Bretagne, Christopher LeBrun, Paula Rego, Bruce McLean, en Allemagne, comme nous l'avons vu, Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Markus Lüpertz, Gerhard Richter, aux Etats-Unis, Julian Schnabel, David Salle, Eric Fischl, Jack Goldstein, mais aussi au Danemark, Per Kirkeby, aux Pays-Bas, René Daniëls ou encore, en Belgique, Narcisse Tordoir.

Le néo-expressionnisme participe d'une logique postmoderne, dans la mesure où il conteste la vision moderniste de l'histoire de l'art, issue des thèses de Clement Greenberg¹. La croyance moderniste au progrès a disparu. Elle n'a pas un sens seulement idéologique ou culturel, mais aussi artistique. L'idée de progrès en art s'étant évanouie, l'histoire de l'art ne peut plus être conçue comme unique et linéaire. L'art de la postmodernité n'est plus guidé par l'idée de progrès, ni par la recherche –moderniste- constante de la *nouveauté*. Celle-ci n'est plus un critère de jugement. La postmodernité est le lieu d'une *multiplicité de démarches et d'attitudes* que l'histoire de l'art, alimentée par la critique postmoderne, doit reconnaître. Cette attitude théorique explique les choix esthétiques du néo-expressionnisme. Le culte du progrès ayant fait long feu, on admet une multiplication de sources d'inspiration. Cette tendance, on l'a vu, est aussi partagée par le postmodernisme architectural. Néo-expressionnisme et architecture postmoderne s'efforcent d'*échapper aux doctrines de l'avant-garde*, c'est-à-dire, dans le contexte italien, à l'Arte Povera devenu puritain. La Trans-avant-garde, le néo-expressionnisme ne s'inscrivent pas dans la postmodernité comme des styles qui se développeraient *en réaction* contre le modernisme. Le principe même de ces tendances est postmoderne. Elles refusent les valeurs modernistes d'auteurs, d'originalité, pour jouer sur le concept de répétition. Cette récusation des valeurs modernistes conduit le néo-expressionnisme à adopter la technique de l'*emprunt*, qui, niant l'originalité commandée par le modernisme, prend pour objet toutes les périodes de l'histoire de l'art, y compris l'avant-garde. L'emprunt de motifs artistiques présente des formes diverses. Il est critique et parodique dans les œuvres de S. Chia et du néo-expressionnisme italien. Dans tous les cas, il tourne l'art vers le passé et introduit, de la sorte, des critères de jugement et d'évaluations non modernistes. L'emprunt ne se limite pas aux seuls motifs artistiques, il est aussi utilisation de techniques artisanales ou emploi de sujets et de matériaux jugés « inférieurs ».

Peinture et architecture de ces années mêlent les motifs empruntés au passé. Cette pratique prend le nom, dans les années 1980, à partir desquelles elle connaît un important développement, d'*appropriation*². Les tableaux de David Salle illustrent cette tendance. L'appropriation, comme Thomas Crow le montre, est un phénomène proprement postmoderne, dans la mesure où elle oppose à la notion moderniste d'originalité celle de *répétition*, d'emprunt. Elle est associée à la disparition des débats modernistes sur « l'autorité de l'art en tant que catégorie ». L'appropriation signifie que la *mimésis*, l'imitation est limitée aux signes déjà existants. Ainsi, les tableaux de Mike Bidlo copient ceux de Picasso défiant par le jeu de la répétition les valeurs d'originalité, de propriété et d'auteur. D. Salle et M. Bidlo partagent cette technique avec d'autres artistes comme Philip Taffe, Sherrie Levine, Elaine Sturtevant, Jack Goldstein. Elle constitue une négation du concept moderniste de style, au même titre que l'utilisation de motifs composites dans l'architecture. Lorsque l'histoire de l'abstraction entre aussi dans le vocabulaire pictural, la peinture est qualifiée de *post-conceptuelle*. Jonathan Lasker, par exemple, utilise des styles composites et introduit dans ses œuvres des motifs inspirés de Newman ou des titres blagueurs comme *Blobscape* (1986) et *The Big Picture* (1988). Cette peinture est, en outre, historiquement post-conceptuelle puisqu'elle se situe dans les années 1980.

¹ Voir Achille Bonito Oliva, *La trans-avant-garde italienne*, p. 86.

² Les artistes s'approprient des motifs étrangers pour en faire un usage propre.

L'art dans la réalité.

La postmodernité engagée.

A partir des années 1970, l'art se définit, soit en rapport avec l'artiste et sa personnalité, comme la performance de Marina Abramovic dans *Rhythm 0* (1974) permet de le saisir, soit en rapport avec son contenu. Il mêle contenu et expression. Ce contenu est aisément identifiable lorsque les artistes se tournent vers les réalités sociales. Ils se distinguent nettement et rompent alors toute continuité avec le modernisme¹. Le passage du modernisme au postmodernisme s'accomplit lorsque la *distance* entre la sphère artistique et le monde est résorbée. Le contexte de la guerre au Vietnam a joué aux Etats-Unis, à la fin des années 1960 et au début des années 1970 un rôle essentiel. Hans Haacke se fait le porte-parole de la rupture entre modernisme et postmodernisme : « Depuis des décennies maintenant, [la doctrine formaliste de Greenberg] a réussi à nous faire croire que l'art flotte à trois mètres au-dessus du sol et n'a rien à voir avec la situation historique de laquelle il émane. Le seul lien avec l'histoire que l'on veut bien admettre est un lien stylistique. L'évolution des styles 'dominants' est pourtant elle aussi perçue comme un phénomène isolé, autonome et indifférent aux pressions de la société historique »². Les œuvres postmodernes, produites à partir de 1970, se présentent bien souvent comme des témoignages sociaux, comme *un art engagé*.

Au début de l'année 1969, des artistes new-yorkais, parmi lesquels Takis, Hans Haacke, Carl Andre, la critique d'art Lucy Lippard se regroupent pour fonder l'*Art Worker's Coalition*. En Europe, Beuys crée en 1967 un parti politique pour les étudiants de l'Académie de Düsseldorf. Au cours des années 1960-1970, les artistes élaborent les *paramètres politiques de l'œuvre d'art*. Ils utilisent la marginalité sociale, propre à la pratique artistique moderniste, pour exprimer l'expérience de la marginalité culturelle, pour donner la parole aux exclus de la culture dominante. Il s'agit moins d'abandonner la recherche esthétique, de renier les questions de beauté, de qualités formelles, la recherche d'une signification que de trouver des moyens de traiter des sujets propres à la vie contemporaine. Le fonctionnement *politique* d'une œuvre ne peut être pensé indépendamment de sa valeur *artistique*. Pour que l'œuvre ait une portée politique, elle doit pouvoir exercer un effet esthétique sur le spectateur. Les débats des années 1960 cherchaient à élucider les significations de l'abstraction. Dans les années 1970, le débat esthétique s'élargit et s'interroge sur la signification et les connotations politiques des œuvres *figuratives* ou non figuratives. La question esthétique de la figuration et de la non-figuration devient un élément du débat politique. La possibilité d'un art politique ou social place la discussion, à la fin du XX^e siècle, sur le terrain de la postmodernité. Cet engagement trace une ligne de partage entre les artistes, peintres ou sculpteurs, qui ont évité l'engagement politique et ceux qui s'y sont portés. Les premiers demeurent dans une perspective moderniste, qui laisse flotter l'art « à trois mètres au-dessus du sol ». Leur attitude, traduisant une approche traditionnelle et formaliste de l'art, a été jugée réactionnaire. A l'inverse les « Portraits de Lénine dans le style de Jackson Pollock » réalisés à la fin des années 1970 par le groupe Art & Language prolongent le débat figuration – non-figuration en l'inscrivant dans un contexte politique. Ces portraits mêlent abstraction et réalisme socialiste, abstraction et figuration. Ils apprennent que toute chose, dans une œuvre, qu'elle soit figurative ou non, représente ou signifie quelque chose. L'art apparaît politique qu'il vise à l'être ou non. Quel que soit son *médium*, il peut être le moyen d'une critique politique ou sociale. La photographie, par exemple, a été utilisée comme un outil politique. La critique sociale est suscitée par le contexte économique des années 1980-1990.

Art et société dans les années 1980-1990.

Le contexte économique, social et culturel des années 1980-1990 n'est pas resté sans influence sur le monde de l'art. Il soutient le regain d'intérêt pour la peinture³, mais la constitution d'un important *marché de l'art* réduit l'art à un simple bien de consommation. New-York et Cologne sont,

¹ L'expressionnisme abstrait américain, par exemple, ignore les questions sociales.

² Cité par M. Archer, *L'art depuis 1960*, Thames and Hudson, Paris, 1997, p. 112.

³ Concernant la peinture, « officialités, institutions, maisons de la culture, musées, livres, revues, biennales, rétrospectives géantes, foires, ventes aux enchères alimentent son souvenir », mais aussi « exaltent ses sursauts » (J. Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts*, Gallimard, Paris, 1983, p. 11).

dans les années 1980, les pôles du monde de l'art ainsi redéfini. A Cologne et à Düsseldorf d'abord, puis à Paris, Chicago et Milan se tient le *Kunstmarkt* (foire de l'art). La déréglementation financière induit une importance croissante des marchands et des collectionneurs. Le nombre d'achats d'œuvres augmente, produisant une hausse de leur valeur marchande. Le mécénat privé offre son soutien aux artistes. L'art, happé par le marché économique, est soumis aux lois de la consommation. Cette assimilation est dénoncée par Hans Haacke, à travers des créations comme *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real – Time Social System, as of May 1, 1971* (1971). Les politiques culturelles publiques qui soutiennent la croissance du marché de l'art n'échappent pas aux critiques des artistes. Dès les années 1970 les subventions publiques se font plus nombreuses. Elles visent à soutenir et à stimuler la création artistique. Au cours des années 1980 les institutions culturelles connaissent un développement inédit. Elles sont à l'origine de l'« art public ».

Le financement public de la création artistique porte ses fruits à travers toute l'Europe. Richard Serra produit *Fulcrum* (1987), situé à l'une des entrées du Broadgate Center de Londres, sculpture dite spécifique au site. Le *Vietnam Veterans Memorial* (1982) de Maya Ying Lin est un autre exemple d'œuvre publique. Les artistes acceptent le financement public, mais s'en font aussi les critiques à travers leurs réalisations. Ainsi, H. Haacke utilise le caractère public des œuvres pour opérer une critique historique, politique et économique du contexte urbain, notamment lors de l'exposition « La finitude de la liberté », avec son œuvre : *Die Freiheit wird jetzt einfach gesponsert –aus der Portkasse*¹ (1990). Le développement du mécénat public initie, à partir des années 1970, un débat critique sur l'art et ses institutions. L'art souhaite se détourner des galeries pour atteindre un public plus étendu. Les installations de Michael Asher, dans la continuité des interrogations de l'art conceptuel et du post-minimalisme, présentent la galerie comme un objet de contemplation englobant des dimensions historiques, économiques, administratives et institutionnelles. En 1973, lors d'une exposition à la galerie Claire Copley (Los Angeles), il enlève le mur de séparation entre l'espace d'exposition et les bureaux. Mais la réflexion critique sur la galerie, sur le lieu d'exposition se traduit par la recherche de lieux alternatifs. Les boutiques, les hôpitaux, les bibliothèques, les rues et les médias (télévision, radio ou panneaux publicitaires) sont les nouveaux lieux dans lesquels l'art s'affiche. Cherchant un public plus large, se détournant des galeries, l'art de la postmodernité assume une vocation sociale. Mais, pour nombre d'artistes, il ne suffit pas de changer de lieu, il faut aussi intervenir sur les méthodes de travail. L'art public a donné lieu, à l'instigation de certains artistes, à des réunions publiques pour établir les besoins et les désirs de la population locale. L'art a voulu réveiller le public de sa passivité. Ses besoins, ses désirs paraissent devoir être pris en compte, lorsque les artistes répondent à une commande pour un lieu public. La recherche de méthodes de travail nouvelles passe pour Christo et Jeanne-Claude, par exemple, par l'exigence d'une autonomie financière que l'art public supprime.

L'art féministe et homosexuel.

Dès les années 1970, l'art de la postmodernité a été le lieu d'une réflexion sur l'identité et les différences sociales, traduisant l'influence de courants de pensée dominants comme la psychanalyse ou la déconstruction. L'art de ces années partage avec l'architecture postmoderne, l'intérêt théorique pour des courants de pensée, tels que le structuralisme et le poststructuralisme notamment français. Rosalind Krauss et Annette Michelson témoignent, dans la revue *October* qu'elles fondent au milieu des années 1970², de cette nouvelle tendance de l'art contemporain. Elles instituent un débat théorique sur l'interdisciplinarité. L'art, qui s'est d'abord inspiré des combats néo-marxistes des années 1960, se tourne vers la psychanalyse et la philosophie. Il exploite les acquis de la réflexion psychanalytique sur l'identité, en particulier féminine, mais aussi culturelle, nationale, raciale et sexuelle. L'art se présente comme le moyen d'une analyse des critères de la sexualité, de la classe sociale, de l'appartenance ethnique et culturelle. En ce sens, la production artistique de la fin des années 1970 est un *postmodernisme critique* aussi bien social qu'artistique³. Les écrits de Jacques Derrida lui permettent de repenser le discours critique⁴. Ces courants de pensée montrent qu'il est

¹ « La liberté va désormais être sponsorisée –grâce à de la petite monnaie ».

² En quittant *Artforum*.

³ Dans la mesure où ses œuvres s'interrogent sur la nature de l'art des années 1960.

⁴ J. Derrida, à partir du milieu des années 1970, joue un rôle décisif dans la transformation de ce type de discours.

impossible d'échapper à la *réalité sociale*. L'artiste, comme chacun, est prisonnier de cette réalité et des descriptions qui en sont données. L'art ne peut être isolé des réalités du monde.

Ainsi, le féminisme a eu un rôle déterminant dans l'art du début des années 1970, en particulier aux Etats-Unis. Certaines des artistes femmes de l'*Art Workers' Coalition* de New-York ont fait sécession pour créer le *Women Artists in Revolution*. Le féminisme s'introduit dans le domaine de l'art pour remettre en question ses présupposés. Les femmes artistes l'interrogent avec un nouveau regard, se demandant s'il existe une spécificité de l'art féminin par rapport à l'art masculin¹, si l'art des femmes peut faire avancer la cause féministe². Linda Nochlin propose une relecture critique de l'histoire de l'art, à partir de la question : *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?* –titre d'un essai publié en janvier 1971 dans *Art News*. A ses yeux, « s'impose la nécessité d'une critique féministe de l'histoire qui saura forcer les limites idéologico-culturelles pour en révéler les préjugés et les insuffisances, sans s'arrêter à la seule question des femmes mais en s'attachant à formuler les questions cruciales intéressant la discipline dans son ensemble ». L'analyse de L. Nochlin initie un mouvement visant à donner leur place aux femmes dans le monde de l'art. Ainsi, l'exposition de décembre 1976 « Women Artists : 1550-1950 » met en scène des femmes artistes méconnues et restées dans l'ombre, telles qu'Artemisia Gentileschi (1593-1652), Paula Modersohn-Becker (1876-1907), Frida Kahlo. La critique féministe est jumelle de la critique postmoderne, dans la mesure où elles combattent un ennemi commun : l'interprétation par Greenberg de l'histoire de l'art. Les artistes femmes dénoncent sa forme patriarcale et son oubli des femmes. La relecture de l'histoire de l'art constitue une tentative pour saisir un héritage spirituel répondant aux besoins et aux désirs des femmes plutôt qu'à ceux des hommes. Elle a influencé aussi bien la critique d'art que la production artistique. L'œuvre de Judy Chicago, *The Dinner Party* (1974-1979), traduit la volonté de produire une nouvelle lecture de l'histoire de l'art, alors que celle de Monica Sjoo, *God Giving Birth* (1968), exprime la recherche d'un héritage spirituel alternatif. Leur attitude critique est indiscutablement postmoderne, puisqu'elle récuse les critères conventionnels et modernistes de jugement et d'appréciation de l'histoire de l'art. Linda Nochlin, Judy Chicago, Monica Sjoo, Eva Hesse ont engagé, à travers leurs œuvres, une réflexion sur les rapports entre la pratique artistique et les idées féministes. L'art des femmes pouvait-il contribuer à la lutte féministe ? Pratique artistique et féminisme pouvaient-ils s'influencer et se nourrir ? Interrogeant ainsi la fonction de l'art, ces artistes femmes inscrivent la pratique artistique, conformément à la tendance postmoderne, dans un contexte indissociablement esthétique et social. A la façon du structuralisme et du poststructuralisme, elles ne conçoivent pas l'œuvre d'art comme une fin en soi, ayant une valeur par soi-même, ou comme une entité autonome. L'œuvre est au contraire un objet *modifiant* le contexte dans lequel il s'inscrit. L'œuvre d'art, comme le signe, change de signification en fonction de la situation. La critique féminine de l'histoire de l'art, soumise au modèle greenbergien, doit en outre surmonter l'obstacle du médium artistique. Les instruments de l'art, au même titre que le langage, appartiennent et sont marqués par le pouvoir masculin. Comment une femme peut-elle peindre sans accepter l'histoire d'un médium dans laquelle les femmes ont eu un rôle mineur ? Les matériaux traditionnels de la peinture et de la sculpture sont les instruments du pouvoir masculin. Dans quelle mesure peuvent-ils être séparés de leur valeur dans un système de marché fondé sur des structures de pouvoir traditionnelles et patriarcales ? La solution a été trouvée par le recours à des techniques nouvelles, telles que la photographie, la vidéo, le film, le son, la performance ou par des méthodes de créations alternatives, comme la réalisation d'œuvres *collectives*, dont *The Dinner Party* fournit un exemple.

Le féminisme des années 1980 ne s'exprime plus comme celui des années 1970³. La réflexion sur le médium de l'art est l'expression, dans l'œuvre de Cindy Sherman, d'intérêts féministes et postmodernes, puisqu'elle s'interroge sur la possibilité de faire de la photographie en passant outre l'attrait du médium. Louise Lawler examine le motif postmoderne de l'acquisition, par l'art, d'une valeur à travers un système d'échange et d'exposition et met en évidence, dans *How Many Pictures* (1989), l'indissociabilité de l'œuvre et du contexte. La technique de l'appropriation, dont l'art postmoderne s'est emparé, est utilisée dans le domaine de la photographie par Sherrie Levine. Elle copie les images de Kandinsky, de Feininger et les présente ainsi comme siennes. Ce travail s'inscrit dans la

¹ Cette question se pose à l'horizon d'une recherche et d'une réflexion sur l'existence d'un imaginaire féminin. Elle est fortement influencée par la tendance psychanalytique.

² Le militantisme féministe travaille ce type d'interrogation.

³ L'œuvre de Rosemarie Trockel, *Cogito, Ergo Sum* (1988) par exemple, se présente comme une affirmation post-féministe de l'identité féminine.

réflexion postmoderne sur la notion moderniste d'*originalité*, visant à déterminer à qui celle-ci revient. Alors que les notions de répétition, de copie ou réplique sont discréditées par le monde traditionnel de l'art – musées, historiens et praticiens de l'art – l'originalité est affectée d'une connotation positive. Dans la mesure où S. Levine déconstruit explicitement la notion moderniste d'origine, son travail pourrait être considéré comme un simple *prolongement* du modernisme¹. Mais comme le discours de la copie, il est post-moderniste, au sens où il ne peut être tenu pour un discours d'avant-garde. Bien que S. Levine critique ses prédécesseurs, ses réalisations ne constituent pas une nouvelle étape dans les progrès de l'avant-garde. « En déconstruisant les notions sœurs d'origine et d'originalité, le post-modernisme fait sécession : il se coupe du *champ conceptuel* de l'avant-garde et considère le gouffre qui l'en sépare comme la marque d'une rupture historique »². La pratique postmoderne ne repose plus sur les principes de l'art moderniste. La période historique qui englobait avant-garde et modernisme est close. La mise en œuvre postmoderne du couple conceptuel *originalité* – *répétition* dévitalise les propositions fondamentales du modernisme, en exposant leur caractère fictif. Elle opère une critique démythifiante des fondements et du discours de ce dernier.

L'art homosexuel se développe parallèlement à l'art féministe. Une des figures majeures de ce courant est Robert Mapplethorpe. Célébrant la libération homosexuelle et la beauté masculine, Robert Mapplethorpe, à la différence des artistes femmes, ne crée pas un art militant. « Il se souciait vraiment peu de la politique sexuelle, de l'égalité raciale, de la religion établie ou des subventions du gouvernement »³. Il expose par des séries de photographies, notamment dans *Black Males* (1980), la beauté masculine. Avec la naissance du sida, les thèmes de l'art homosexuel évoluent. Robert Gober, David Wojnarowicz, Ross Bleckner abandonnent la célébration des corps. Leur art exprime une réaction de malaise face à l'épidémie du SIDA.

Stylistiquement, l'art depuis les années 1960 ne présente aucune unité. En ce sens, il est indéniable que « la postmodernité n'est pas un mouvement ni un courant artistique »⁴. La notion de *style* ne peut rendre compte de cet art qui nie les catégories héritées du modernisme. Le pluralisme caractérisé des manifestations artistiques de la postmodernité séduit l'historien de l'art en quête d'un art postmoderne. On serait tenté de le définir par son *éclectisme*, afin d'unifier l'ensemble des courants artistiques de la postmodernité : architecture, peinture, Body Art, Performance, Land Art. Concevoir l'art de la postmodernité comme un éclectisme revient à l'appréhender et à l'interpréter à partir d'une catégorie inadéquate. Comment et en quoi l'art de la postmodernité se distingue-t-il de la modernité ?

Cette différence repose sur les *modèles d'interprétation de la signification* à l'œuvre dans le modernisme et le postmodernisme. Sous ce paradigme commun, l'architecture, la sculpture dans le champ élargi et les formes picturales des dernières décennies du XX^e siècle trouvent une unité. R. Venturi voit dans l'architecture de ces deux époques, du côté du modernisme une architecture d'expression et du côté de la postmodernité une architecture de signification. L'une met en œuvre un symbolisme implicite, connotatif, l'autre un symbolisme explicite, dénotatif. La première exprime, la seconde signifie, fait signe. Modernisme et postmodernisme, en architecture, se distinguent à partir d'une interprétation de la signification divergente. Le postmodernisme associe à ses éléments un sens unique. Il est dénotatif, alors que l'architecture moderniste met en œuvre le modèle signifiant de la connotation, qui à un terme associe plusieurs significations, des sens indirects, seconds, périphériques, implicites, additionnels, subjectifs, flous, aléatoires. De même, on ne peut distinguer, au sein de l'art minimal ou de l'art conceptuel, une tendance postmoderne qu'à condition d'interroger leur modèle de signification. La distinction ne s'opère pas à partir d'éléments de styles, mais à partir d'une interprétation du sens. L'art conceptuel n'est postmoderne que lorsqu'il récuse les modèles de signification dissociant l'intérieur de l'extérieur, c'est-à-dire lorsqu'il se détourne d'une conception de

¹ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 148.

² R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 148 ; nous soulignons.

³ Jack Fritscher, *Mapplethorpe : Assault with a Deadly Camera*, Mamaroneck, New York, 1994, pp. 65 et sq.

⁴ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, p. 418.

l'art dont le principe serait une intention issue de l'esprit de l'artiste. La postmodernité du minimalisme et du post-minimalisme tient à la recreation d'un espace esthétique non soumis à la partition du sujet et de l'objet, et traversé par le jeu réciproque du regardant et du regardé. Rapporté à l'interprétation du sens, de la signification, l'art de la postmodernité sort du dilemme qui tourmentait ses théoriciens. Enfin, les formes artistiques nouvelles, nées à partir du milieu des années 1960 ne sont postmodernes ni du fait de leur situation historique, ni parce qu'elles reflèteraient les caractères de la postmodernité (éclectisme, pluralisme), mais parce qu'elles récusent, par un travail sur les notions d'auteur, d'origine, d'originalité et de répétition, les valeurs modernistes. Pour ces raisons, l'art postmoderne peut être autre que simplement anti-moderniste et trouve un contenu positif. L'art de la postmodernité suggère une interprétation renouvelée des catégories de la modernité (sujet, objet, intérieur, extérieur, original, copie, œuvre) sur lesquelles l'art moderniste reposait. La distinction du postmodernisme et du modernisme est donc principielle.

Bibliographie.

Ouvrages cités :

- ARCHER, Michael, *L'Art depuis 1960*, Thames and Hudson, Paris, 1977.
- BAUDRILLARD, Jean, *L'autre par lui-même*, Galilée, Paris, 1987.
- BLAKE, Peter, *L'architecture moderne est morte à Saint Louis, Missouri, le 15 juillet 1972 à 15 h 32 (ou à peu près)*, Moniteur, Paris, 1980.
- BOISVERT, Yves, *Le postmodernisme*, Boréal, Québec, 1995.
- CELANT, Germano, *Arte Povera*, traduit en français, Art Edition, Villeurbanne, 1989.
- CLAIR, Jean, *Considérations sur l'état des beaux-arts*, Gallimard, Paris, 1983.
- FATHY, Hassan, *Gourna : A tale of Two Villages* en 1969, republié sous le titre : *Architecture for the Poor*, University of Chicago Press, Chicago, Illinois, 1973.
- FERRY, Luc, *Homo aestheticus*, Grasset, Le livre de Poche, Biblio Essais, Paris, 1990.
- FRAMPTON, Kenneth, *Modern Architecture : A Critical History*, Thames and Hudson, Londres et New York, 1992.
- FRITSCHER, Jack, *Mapplethorpe : Assault with a Deadly Camera*, Marmaroneck, New York, 1994.
- GHIRARDO, Diane, *Les architectures postmodernes*, traduction en français, Thames and Hudson, Paris, 1997.
- GREENBERG, Clement, *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, 1961 ; traduit en français aux éditions Macula, Paris, 1988.
- JACOBS, Jane, *The Death and Life of Great American Cities*, Vintage Press, New York, 1961.
- JENCKS, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, Londres, 1991 ; traduit en français sous le titre, *L'architecture post-moderne*, Denoël, Paris, 1979. *Architecture Today*, Academy Editions, Grande-Bretagne, 1988.
- JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1997.
- JUDD, Donald, *Ecrits 1963-1990*, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1991.
- KOSUTH, Joseph, *The Writings of Joseph Kosuth*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1992.
- KRAUSS, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris, 1993.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1983. *L'empire de l'éphémère*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1987.
- LIPPARD, Lucy, *Six Years : The Dematerialization of The Art Object*, Studio Vista, Londres, 1973.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Les Mouvements artistiques depuis 1945*, Thames and Hudson, Paris, 1999.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979. *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, Galilée, Le livre de poche, Biblio Essais, Paris, 1988.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, TEL, 1945. *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, TEL, 1964. *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1964.
- MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, P.U.F., Paris, 1997.
- MORRIS, Robert, *Minimal Art*, Gregory Battcock, Dutton, New York, 1968. *Labyrinths, Robert Morris, Minimalism, and the 1960's*, Maurice Berger, Etats-Unis, 1989.
- OLIVA, Achille Bonito, *Trans-avant-garde italienne*, Giancarlo Politi Editore, Milan, 1981.
- PINCUS-WITTEN, Robert, *Postminimalism*, Londres, 1977.
- ROSSI, Aldo, *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Padoue, 1966 ; traduit en anglais sous le titre *The Architecture of the City*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1982.
- VATTIMO, Gianni, *La fin de la modernité*, Seuil, Paris, 1987.
- VENTURI, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, New York, 1966, traduit en français sous le titre *De l'ambiguïté en Architecture*, Dunod, Paris, 1995.
- VENTURI, Robert, Denise SCOTT BROWN, Steven. IZENOUR, *L'enseignement à Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1987.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigations philosophiques*, Gallimard, TEL, Paris, 1961.

Catalogues d'exposition :

Tony Smith. *Two Exhibitions of Sculpture*, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, et The Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1966-1967.
Christos Joachimedes, catalogue de l'exposition *A New Spirit in Painting*, Londres, 1981.

Articles :

BOIS, Yves-Alain, « Modernisme et postmodernisme », *Encyclopedia Universalis*, Symposium, tome I, « Les enjeux », Paris, 1990.
CAMPEAU, S., « La raison postmoderne : sauver l'honneur du non ? », *Philosopher*, Montréal, n° 8, 1989.
JENCKS, Charles, « Vers un éclectisme radical », in *La présence de l'histoire, l'après-modernisme*, L'Esquerre, Paris, 1982.
MCLEOD, Mary, « Architecture », *The Postmodern Moment : A Handbook of Contemporary Innovation in Arts*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1985.

Reuves :

Artforum, été 1967, Special issue.
Arts Magazine, février 1969.
Arts, septembre 1973.

L'ART POSTMODERNE, REFLET DE LA POSTMODERNITÉ ?	3
L'ARCHITECTURE DE LA POSTMODERNITÉ.....	6
<i>La naissance de l'architecture postmoderne.</i>	6
<i>Les théoriciens du postmodernisme architectural.</i>	8
<i>Les tendances de l'architecture postmoderne.</i>	11
LA SCULPTURE DANS LE CHAMP ÉLARGI.	15
<i>Limites des catégories modernistes.</i>	15
<i>La sculpture : ni architecture, ni paysage.</i>	17
<i>La sculpture : architecture et non-architecture. Les structures axiomatiques.</i>	18
<i>La sculpture : paysage et non-paysage. Les sites marqués.</i>	23
<i>L'art conceptuel entre modernisme et postmodernité.</i>	24
<i>L'Arte Povera.</i>	28
« UN NOUVEL ESPRIT EN PEINTURE ».	29
<i>L'exposition de 1981.</i>	29
<i>Le néo-expressionnisme. Originalité et répétition.</i>	30
L'ART DANS LA RÉALITÉ.....	32
<i>La postmodernité engagée.</i>	32
<i>Art et société dans les années 1980-1990.</i>	32
<i>L'art féministe et homosexuel.</i>	33
BIBLIOGRAPHIE.	37