

Caroline Guibet Lafaye

En sa teneur et en son sens général, la postmodernité s'entend comme désillusion et désintérêt pour les grands mouvements théoriques, idéologiques et utopistes du XX^e siècle¹. C'est pourquoi on a pu dire que « 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 »². La postmodernité ainsi définie constitue le contexte de la création artistique des dernières décennies du XX^e siècle. Cette crise touche également l'art. Ainsi 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 »³, et en particulier la crise de la modernité. Est-ce à dire que la postmodernité artistique s'épuise dans la notion de crise ? La diversité et la richesse des manifestations artistiques contemporaines est-elle seulement l'expression plastique de la crise qui touche la modernité historique et artistique ? On constate que les travaux récents des historiens de l'art laissent en suspens la question d'un art authentiquement et positivement postmoderne. Seule l'architecture échappe à cette tendance, puisqu'une synthèse, au titre audacieux : *Les architectures postmodernes*, a été récemment publiée.

Si l'art postmoderne est seulement l'expression de la crise qui affecte la fin du XX^e siècle, le postmodernisme artistique consiste simplement, comme le suggère J.-F. Lyotard⁴, en une *période chronologique*. Pourtant si l'on s'en tient à cette hypothèse, la définition d'un art postmoderne reste problématique, dans la mesure où l'on pose simplement une forme vide, une simple périodisation chronologique. Au-delà de l'identification des limites historiques du

¹ Voir J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979, p. 63.

² Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1997, p. 418.

³ Achille Bonito Oliva, *Trans-avant-garde italienne*, Giancarlo Politi Editore, Milan, 1981, p. 106.

⁴ J.-F. Lyotard, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, Galilée, Le livre de poche, Biblio Essais, Paris, 1988, p. 108.

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 ? Ce qui frappe n'est-ce pas plutôt, *a contrario*, une évidente *continuité* entre modernisme et postmodernisme, dans laquelle la spécificité de ce dernier se dissoudrait ? Seule l'élucidation des principes de l'art contemporain permettra de dire si l'art de la postmodernité n'est rien d'autre que l'expression d'une crise historique et artistique ou si le concept d'art postmoderne a une réalité. Il s'agit pour nous de montrer que le concept de postmodernité prend sens, dans le domaine artistique, à partir de la notion de *modèle de la signification*. Ainsi nous défendrons l'idée qu'on ne peut dessiner les contours d'un art dit postmoderne qu'à condition de préciser les modèles de la signification propres au modernisme et à ce dernier, car l'analyse *stylistique* ou *formelle* ne suffit pas et ne permet pas d'établir une distinction tranchée entre le modernisme et le postmodernisme.

1- L'interprétation postmoderne du sens.

1- 1 Le sens de l'histoire de l'art.

La première étape de la réélaboration de la problématique de la signification, dans le cadre de la postmodernité artistique, passe par une réinterprétation de l'histoire de l'art. Ainsi au plan théorique et quant à la construction du sens ou de la signification, la postmodernité signifie une *subversion du modèle théorique d'interprétation de l'histoire de l'art*. De façon générale, la postmodernité désigne l'abandon des « métarécits », des narrations à fonction légitimante, c'est-à-dire des idéologies¹, et exprime, par conséquent, le renoncement à une unification de la multiplicité des perspectives sous une unique interprétation totalisante. De même, dans le champ de la réflexion sur l'histoire de l'art, une semblable récusation se laisse identifier. L'interprétation de l'histoire de l'art, selon les principes de Clement Greenberg, présente en effet un caractère totalisant et systématique. Greenberg interprète l'histoire de l'art 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

¹ J.-F. Lyotard, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, p. 38.

Picasso, comme une série des pièces *en enfilade* »¹. L'histoire moderniste de l'art s'écrit en soulignant la continuité sous-tendant 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 »². Or ce modèle linéarisant et idéalisé d'interprétation de l'histoire de l'art, sur lequel la critique américaine new-yorkaise issue de Greenberg s'est appuyée, se trouve remis en question par des courants de pensée postmodernes, tels que le structuralisme et le poststructuralisme. Ces derniers proposent de nouvelles méthodes d'analyse qui, à terme, renversent les prémisses de *Art and Culture*³. 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.

1-2 Les catégories de la sculpture postmodernes.

De la même façon, la pertinence des catégories modernistes d'interprétation de l'art, en tant que tel, se voit récusée. 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 »⁴. Ainsi les travaux de R. Morris, R. Serra, W. De Maria, R. Irwin, Sol LeWitt, B. Nauman et Christo ne répondent plus aux catégories définies par la critique moderniste, concernant notamment la sculpture, l'architecture et les éléments par lesquels on les distingue ordinairement. Les travaux de ces artistes 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 »⁵. Par là se trouve introduite la question de la

¹ 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).

² 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).

³ C. Greenberg, *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, 1961 ; traduit en français aux éditions Macula, Paris, 1988.

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. 121.

justification du terme et du concept de postmodernisme. Ainsi l'abandon des outils de classification traditionnels de l'art, d'une part, le dépassement des structures et des catégories modernistes de l'histoire de l'art, d'autre part, spécifient la postmodernité artistique dans sa différence d'avec le modernisme. *C'est avec le minimalisme que la sculpture entre dans une phase postmoderne*, ce courant répondant à la caractéristique propre de la sculpture postmoderne d'être à la fois architecture et non-architecture.

2- Le minimalisme, une réinterprétation postmoderne de l'espace.

2-1 Limites et insuffisances de l'analyse formelle.

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 est issu d'une école qui a connu un grand succès aux Etats-Unis et dans laquelle s'illustrent aussi Sol LeWitt et John McCracken. 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. Pourtant l'analyse formelle ne permet pas de cerner cette inflexion, c'est-à-dire la dimension proprement postmoderne du minimalisme. Il est vrai que 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. Ainsi il revendique l'abandon de tout sujet : le sujet de l'art est l'art. Cette ligne de conduite (esthétique) le distingue donc mal du modernisme. En effet le minimalisme, à la façon du cubisme (qui constitue l'un des courants principaux du modernisme), se veut pauvre en contenu, minimal. Les œuvres minimalistes ne présentent pas, à l'analyse, de parties internes. Cette tendance au minimalisme n'atteint pas seulement le contenu de l'œuvre, mais touche aussi l'artiste, qui se trouve mis entre parenthèse. Les œuvres sont le plus souvent fabriquées par des tiers, à partir d'indications données par les artistes (c'est le cas pour Flavin, Judd, LeWitt). La sculpture existe virtuellement comme un ensemble de règles notées sur un papier, qui revêt ensuite une forme matérielle. Pourtant, y compris au plan simplement formel, 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 ne peut faire mieux que de manifester l'ambiguïté du minimalisme entre modernisme

et postmodernisme. Pourtant les œuvres minimalistes ne sont pas conçues comme une forme d'expression pour l'artiste, ni comme le vecteur d'un message mais plutôt comme un sens de l'ordonnement et une appréhension nouvelle, postmoderne ou anti-moderniste, de l'espace. C'est donc dans cette réinterprétation signifiante de l'espace sculptural que se situe la rupture véritable du modernisme sculptural et de la sculpture de la postmodernité.

2-2 L'appréhension postmoderne signifiante de l'espace sculptural.

De façon générale, la sculpture postmoderne déplace l'accent et l'origine de la signification 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*, de telle sorte que la signification est déplacée de l'objet à son environnement. Donald Judd déclare ainsi que « les trois dimensions 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.

Cette réévaluation de l'espace tridimensionnel institue donc 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 déjà pressentir dans les œuvres d'A. Caro. Alors que la sculpture moderniste exclut l'espace réel, la sculpture postmoderne en fait un élément essentiel. Tony Smith, par exemple, 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 »¹. Cette inclusion ne signifie pas seulement une *intégration de l'espace réel*, dans la création

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

² Ce rapport entre l'œuvre et son environnement apparaît également dans le travail des architectes postmodernes.

sculpturale, mais aussi une intégration d'autres formes de création artistique : l'architecture, le paysage, dans le domaine de la sculpture. Ainsi sculpture moderniste et sculpture postmoderniste se distinguent et s'opposent comme ce qui exclut et ce qui inclut². Or l'inclusion de l'espace environnant induit une forme nouvelle d'*expérience esthétique*.

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. Cette réévaluation des rapports entre l'art et le quotidien est propre à l'époque postmoderne, en ce sens que la sculpture postmoderne déplace l'attention de l'œuvre achevée, comme telle, vers son environnement, c'est-à-dire tout à la fois *vers l'espace* où elle s'inscrit et *vers le spectateur* qui la contemple. Comme le virulent critique de l'art minimal Michael Fried³, le soulignait, à la question : « de quoi s'agit-il ? », l'œuvre minimale n'apporte aucune réponse mais il faut comprendre que cette absence de réponse signifie, positivement, que *la signification est déplacée de l'objet à son environnement*⁴. L'œuvre offre ainsi 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, tout comme notre rapport à l'œuvre. Ainsi la dimension proprement postmoderne de l'art minimal est étroitement liée au travail de modification de l'espace. On peut, par exemple, l'appréhender chez un artiste français comme Daniel Buren. Dans *On Two Levels with Two Colours* (1976), réalisé pour la Lisson Gallery à Londres, 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 spectateur⁵. Avec Robert Morris, ce travail sur l'espace du spectateur s'inscrit dans une réflexion explicitement phénoménologique.

¹ 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.

² De même, R. Venturi distingue l'architecture moderniste de l'architecture postmoderne comme ce qui exclut de ce qui inclut (*L'enseignement de Las Vegas*, p. 31).

³ Michael Fried appelle l'art minimal l'art « littéral » (*Artforum*, été 1967, Special issue, p. 12).

⁴ 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).

⁵ 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.

2-3 L'appréhension phénoménologique de l'expérience esthétique par le minimalisme.

L'appartenance du minimalisme au postmodernisme se justifie formellement, à partir d'une réévaluation du travail de l'espace, mais aussi conceptuellement ou encore théoriquement, lorsque l'on analyse cette réévaluation de l'espace esthétique à partir de la phénoménologie. 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*, de telle sorte que *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 (qu'il s'agisse de l'espace extérieur ou de l'espace de la galerie), l'appréhension 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 comprise comme un « objet *gestalt* », c'est-à-dire comme une forme simple, immédiatement appréhendable en sa totalité par le spectateur. « La caractéristique d'une *gestalt*, souligne-t-il, 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*) »². On le sait, l'œuvre minimale est caractérisée par une simplicité de forme. A partir de cette unité fondamentale, le spectateur peut considérer l'échelle, la proportion, le matériau, la surface. Pourtant l'œuvre définie par cette simplicité de forme offre une expérience esthétique spécifique, incomparable avec celle, par exemple, qu'engendre un tableau. Lorsqu'il contemple un tableau, le spectateur se place dans un univers représenté, dans l'univers de la représentation. En revanche avec *Sans titre* (1965) de R. Morris, consistant en une série de quatre cubes d'environ 1 m de haut,

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 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.

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 comme une réalité fragmentée, disjointe. L'horizon phénoménologique est aussi manifeste dans les sculptures en fibres de verre des années 1967-1968 de R. Morris. Elles suggèrent qu'*aucune subjectivité close* sur elle-même *n'existe avant l'expérience*. Donnant un sens plastique aux thèses phénoménologiques de Merleau-Ponty, R. Morris fait surgir un sujet existant seulement dans *cette* expérience momentanée de l'extériorité.

3- Le postminimalisme, accomplissement du minimalisme postmoderne.

3-1 Le postminimalisme, inventeur d'une nouvelle sensibilité.

A la génération d'artistes minimalistes fait suite, à partir de 1968, un courant que Robert Pincus-Witten qualifie de postminimaliste, et qui opère une scission d'avec le minimalisme¹. Le post-minimalisme, également nommé Process Art, s'expose en 1970 à la John Gibson Gallery de New York sous le nom d'Anti-Form². Il se présente d'abord comme une rupture de nature historique (temporelle) entre le minimalisme et les artistes de la fin des années 1970, puisque le postminimalisme vient *après* le minimalisme. Ainsi Richard Serra, Eva Hesse, Keith Sonnier, Robert Smithson, Michael Heizer, Bruce Nauman, Dorothea Rockburne et Mel Bochner succèdent à leurs prédécesseurs minimalistes que sont R. Morris, D. Judd, F. Stella, C. Andre³. Toutefois la désignation « post », ici convoquée, ne connote pas seulement une postérité chronologique. Elle dévoile aussi un *changement de signification* des réalisations artistiques, relatif à *l'expression de la sensibilité*, comme en témoigne le Process Art⁴. Ainsi la discontinuité historique entre minimalisme et postminimalisme coïncide avec une divergence de *sens* – alors que l'analyse formelle, une nouvelle fois, manifeste une continuité entre ces deux courants.

¹ Voir R. Pincus-Witten, *Postminimalism*, Londres, 1977.

² 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.

³ Le cas de Sol LeWitt est singulier, puisque son art est apparu au sein du minimalisme, mais il appartient au postminimalisme.

⁴ 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 », p. 31-33).

L'analyse formelle trahit son incapacité à établir des distinctions, non pas seulement entre le modernisme et un art dit postmoderne, mais également à instituer des distinctions au sein des courants artistiques, à partir des années 1960. D'un point de vue formel, minimalisme et postminimalisme procèdent incontestablement 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.

Les œuvres de Richard Serra et de Eva Hesse conjuguent ainsi 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 minimaliste¹. Bien qu'elle ait recours à la modularité minimaliste, Eva Hesse introduit une dimension corporelle et sensuelle dans ses œuvres, dont elle fabrique les composants à la main.

L'analyse formelle ne peut, par conséquent, 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 ainsi qu'une distinction imprécise et floue entre minimalisme et postminimalisme, entre le postmoderne et ce qui ne l'est pas. En revanche la distinction, d'un point de vue non formaliste à partir des modèles de signification, mis en œuvre par l'un et l'autre courant, par le minimalisme et le postminimalisme est plus nette. En effet, ce qui distingue le minimalisme du postminimalisme « tient à un *consensus*

¹ 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.

sur les conditions nécessaires de la signification »². Dès lors, l'analyse des œuvres de R. Serra, de E. Hesse, de D. Rockburne, en terme de réorganisation formelle du postminimalisme au sein du minimalisme, méconnaît la signification fondamentale de leur travail.

3-2 L'expérience esthétique et phénoménologique de la réciprocité du regardant et du regardé.

Alors que l'analyse formelle inscrit le travail de R. Serra dans la continuité du minimalisme, force est d'admettre que 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. De ses sculptures, on peut dire qu'elles 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 »³. 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 Autrui*⁴. *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 alors comme les deux perspectives du Pour Soi et du Pour Autrui. *One Ton Prop (House of Cards)* suggère que *le Pour Soi, l'intériorité est une fonction de l'extériorité, du Pour Autrui*⁵. La coïncidence de la signification des travaux de R. Serra et de la phénoménologie permet de saisir cette *sensibilité spécifiquement postmoderne*,

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

⁴ « 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, p. VI-VII).

⁵ Voir R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, « Sens et sensibilité », p. 35.

qui distingue le postminimalisme du minimalisme, en l'occurrence une sensibilité ouverte sur l'extériorité et ouverte à autrui.

La possibilité d'interpréter la sculpture de R. Serra à partir de la phénoménologie de Merleau-Ponty distingue, spécifiquement, le modernisme sculptural, telle la sculpture constructiviste¹, des sculptures postmodernes de Serra. Ces deux courants reposent sur une interprétation distincte de la signification et du modèle de la signification convoqué par les œuvres. 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 »². 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 »³.

Cette vision divine est analysée phénoménologiquement par Merleau-Ponty comme une équivalence de la largeur et de la profondeur⁴. 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 »⁵. 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 faces. « 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 »⁶. 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 »⁷.

¹ Le constructivisme est essentiellement russe. Rodchenko et Naum Gabon illustrent ce courant.

² R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 327.

³ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 328.

⁴ « Pour Dieu, qui est partout, la largeur est immédiatement équivalente à la profondeur » (*Phénoménologie de la perception*, p. 295-296).

⁵ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 327.

⁶ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, TEL, 1964, p. 177.

⁷ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p. 18.

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 »¹. 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 ainsi une liaison entre l'horizon du corps et l'horizon du monde. Or Merleau-Ponty propose une analyse de 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 »². De même, dans *Casting* (1969), R. Serra travaille sur *l'espace du spectateur*. Le jeu réciproque du regardant et du regardé, découvert par Merleau-Ponty³, 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. 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 »⁴. 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 intériorité⁵. Cette implication réciproque, cette transivité est le sujet de *Different and Different Again* (1973) du Guggenheim Museum de New-York [R. K., p. 329] 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 corps⁶. La réflexion, de type phénoménologique, immanente à ces réalisations, sur l'espace du spectateur, sur

¹ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 328.

² 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).

³ « 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).

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

⁵ Voir les analyses de R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 28 et sqq.

⁶ Cette relation transitive, qualifiée par R. Krauss de « trajectoire chiasmatique », 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' ».

l'intériorité projetée dans cet espace, sur le corps comme extériorisation complète du Moi est donc un trait distinctif, dans l'art de la postmodernité, du post-minimalisme.

4- Modèles philosophiques du sens dans l'art conceptuel.

L'identification des modèles de la signification, propres à l'art conceptuel, permet également de décider de son appartenance à la postmodernité. L'art conceptuel est né aux Etats-Unis, dans la seconde moitié des années 1960. 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 »¹. Le matériau fondamental de l'art conceptuel est donc l'idée, et, par conséquent le langage. L'art conceptuel redéfinit ainsi 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 schémas. Pourtant 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. L'œuvre de J. Kosuth, *One and Three Chairs*, par exemple, 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. Les œuvres de l'art conceptuel constituent alors des propositions sur la nature même de la signification. Roger Barry le déclare à propos de *Prospect 69* : « 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.

Néanmoins 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 être

et qui par là figure et explicite l'espace préobjectif du corps » (*L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 330).

¹ « 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).

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.

distingués si l'on s'en tient à la catégorie trop large de dématérialisation. La première génération des conceptualistes appartient, historiquement et d'un point de vue chronologique, 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. Les modèles de signification, c'est-à-dire 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 quête d'un art postmoderne passe donc par la mise en évidence de fondements signifiants spécifiques, dont la seconde philosophie de Wittgenstein donne les prémisses. La philosophie wittgensteinienne permet ainsi d'élucider, au sein de l'art conceptuel, un courant postmoderniste. 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. Or cette 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 en effet 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 »¹ 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 »². 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 comprendre ce langage »³. Le langage protocolaire permet ainsi de penser l'intention en tant qu'elle relèverait d'un domaine privé, mental⁴. La définition que J. Kosuth donne des œuvres, par

¹ Cité par R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 37.

² 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.

³ « 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, p. 210-211).

⁴ 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.).

exemple, 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* »¹. Or cette 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, en tant qu'état mental, appartient à l'espace privé et joue, en tant qu'image mentale, 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 monde – ce qui contredit, philosophiquement, les présupposés de l'art conceptuel et de la dématérialisation. Or des œuvres comme celles de Mel Bochner ou Dorothea Rockburne prennent sens à partir de ce modèle de signification². 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 »³, 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 linguistiques⁴ à des faits physiques, se présente comme la visualisation « d'un espace linguistique presque entièrement non psychologique et

¹ 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 ».

² « 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).

³ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 45.

⁴ Telles que : « Some art not in », « Some art in », « Some art out », « Some are not out ».

[tente] de représenter un monde qui ne dépendrait pas d'un 'langage protocolaire', de débarrasser l'art de la notion de tout fantasme privé »¹.

Stylistiquement, l'art depuis les années 1960 ne présente, d'une façon générale, pas d'unité. En ce sens, il est indéniable que « la postmodernité n'est pas un mouvement ni un courant artistique »². La notion de style ne peut rendre compte de cet art qui nie les catégories héritées du modernisme. L'idée d'un *pluralisme caractérisé* des manifestations artistiques de la postmodernité peut certes séduire l'historien de l'art, tenté de définir l'art postmoderne par son éclectisme, afin d'unifier l'ensemble des courants artistiques de la postmodernité : architecture, peinture, Body Art, Performance, Land Art, sous un même chapitre. Toutefois réduire l'art de la postmodernité à un simple éclectisme revient à l'appréhender et à l'interpréter à partir d'une catégorie inadéquate, car l'art de la postmodernité se distingue de l'art de la modernité, à partir du concept de modèles d'interprétation de la signification à l'œuvre dans le modernisme et le postmodernisme. Nous avons montré ailleurs que 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. Concernant la sculpture, on peut ainsi distinguer, au sein de l'art minimal ou de l'art conceptuel, une tendance postmoderne dès lors que l'on cherche à élucider la façon dont ils forgent leur modèle de production du sens. Cette distinction ne repose donc pas sur des indices de styles, mais sur une *interprétation divergente du sens*. Ainsi 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 l'art dont le principe serait une intention issue de l'esprit de l'artiste. La postmodernité du minimalisme et du post-minimalisme s'explique par 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 – celui d'un irréductible pluralisme – qui tourmentait ses théoriciens. De façon générale, on pourrait montrer que 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 (l'éclectisme, le pluralisme) mais parce qu'elles récusent, par un travail sur les notions

¹ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 49.

² Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, p. 418.

d'auteur, d'origine, d'originalité et de répétition, notamment, les valeurs modernistes. Pour ces raisons, l'art postmoderne n'est pas simplement anti-moderniste. Il revêt un contenu positif, en tant qu'il suggère une interprétation renouvelée des catégories de la modernité (intérieur, extérieur, sujet, objet, original, copie, œuvre) sur lesquelles l'art moderniste reposait.

Caroline GUIBET LAFAYE

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 de 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.

Revues :

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

Table des matières

Arts postmodernes, philosophie du langage et phénoménologie	1
1- L'interprétation postmoderne du sens.	2
1- 1 Le sens de l'histoire de l'art.	2
1-2 Les catégories de la sculpture postmodernes.	3
2- Le minimalisme, une réinterprétation postmoderne de l'espace.	4
2-1 Limites et insuffisances de l'analyse formelle.	4
2-2 L'appréhension postmoderne signifiante de l'espace sculptural.	5
2-3 L'appréhension phénoménologique de l'expérience esthétique par le minimalisme.	7
3- Le postminimalisme, accomplissement du minimalisme postmoderne.	8
3-1 Le postminimalisme, inventeur d'une nouvelle sensibilité.	8
3-2 L'expérience esthétique et phénoménologique de la réciprocité du regardant et du regardé.	10
4- Modèles philosophiques du sens dans l'art conceptuel.	13
Bibliographie	18