

Caroline GUIBET LAFAYE

LES MODELES POSTMODERNES DE LA
SIGNIFICATION

Les MODÈLES POSTMODERNES de la SIGNIFICATION

Le concept de postmodernité prend sens, dans le domaine artistique, à partir de la notion de modèle de la signification. 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. L'analyse *stylistique* ou *formelle* ne suffit pas et ne permet pas d'établir une distinction tranchée du postmoderne et du moderne.

En ses limites historiques, la postmodernité coïncide avec un contexte difficile, marqué par deux guerres mondiales, par le nazisme, le totalitarisme soviétique, la guerre froide et la course au nucléaire. 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. La 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.

La postmodernité artistique s'épuise-t-elle 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

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.

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 l'expression de la crise qui affecte la fin du XX^e siècle, le postmodernisme artistique consiste simplement, comme le suggère J.-F. Lyotard¹, en une période chronologique. Mais si l'on s'en tient à cette hypothèse, la définition d'un art postmoderne reste problématique, on pose simplement une forme vide, rien de plus qu'une 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 ? 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 est seulement l'expression d'une crise historique et artistique ou si le concept d'art postmoderne a une réalité.

Le modernisme.

Au plan théorique, la postmodernité signifie une subversion du modèle théorique de construction et d'interprétation de l'histoire de l'art. De façon générale, la postmodernité désigne l'abandon des « métarécits », des narrations à fonction légitimante (des idéologies)², et exprime, par conséquent, le renoncement à une unification de la multiplicité des perspectives sous une unique interprétation totalisante. Une même tendance critique se laisse identifier dans le domaine artistique.

L'interprétation de l'histoire de l'art, selon les principes de Clement Greenberg, présente un caractère totalisant et systématique. Il 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 Picasso,

¹ J.-F. Lyotard, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, Galilée, Le livre de poche, Biblio Essais, Paris, 1988, p. 108.

² J.-F. Lyotard, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, p. 38.

comme une série des pièces *en enfilade* »¹. 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 »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, peut être remis en cause à partir des courants de pensée postmodernes, que sont le structuralisme et le poststructuralisme. Ceux-ci 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.

Ainsi 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 (à l'encontre de la notion d'avant-garde, chère au modernisme). Cette disparition des critères et des repères esthétiques traditionnels, associée au développement croissant de l'individualisme, pluralise les critères de jugement.

Conversion de la problématique historique en problématique de la signification : le cas de l'architecture.

Dans le cas de l'architecture, la mise en évidence d'une phase postmoderne est la plus aisée (c'est certainement pourquoi elle a pu donné lieu à une synthèse aussi explicite que l'ouvrage : *Les architectures postmodernes*). L'avènement de l'architecture postmoderne est présentée par Charles Jencks comme une rupture de nature historique : « L'architecture

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.

moderne est morte à Saint Louis, Missouri, le 15 juillet 1972 à quinze heure trente-deux »¹. C. Jencks fait ici référence à la destruction de l'ensemble de Pruitt-Igoe. Sa déclaration, pour le moins provocatrice, laisse 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, il a évolué entre 1970 et 1995. Son ambivalence tient à la signification que l'on accorde au terme de « modernisme ». Dans le cas de l'architecture, 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'opposait². Or cette élaboration théorique ultérieure a donné lieu à des simplifications. Afin de servir leurs propres thèses, « les tenants du postmodernisme se sont inventé un Mouvement moderne 'monologique' et stéréotypé »³, 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. Si l'on est fondé à parler d'architecture postmoderne, consiste-t-elle seulement en une postériorité chronologique par rapport au modernisme, sans discontinuité ou bien en un dépassement critique du modernisme ? L'architecture postmoderne est-elle en rupture ou en continuité avec l'architecture moderniste ?

En ce qui concerne les réalisations architecturales, 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 en particulier, valorise la pureté formelle, la forme épurée. Cette prééminence de la forme suscite la réaction des postmodernes, qui s'emploient à récuser l'intérêt exclusif porté par l'architecture moderniste à la forme et au fonctionnalisme. Toutefois seule l'élaboration du contenu théorique d'une nouvelle architecture justifie et fonde la distinction

¹ 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.

² 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.

³ Y.-A. Bois, « Modernisme et postmodernisme », *Encyclopedia Universalis*, Symposium, tome I « Les enjeux », p. 484.

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, on peut citer : 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 de 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). Les thèses de ces quatre théoriciens ont provoqué une réorientation de la création architecturale dès les années 1960-1970, l'élaboration théorique du concept de postmodernisme architectural se poursuivant 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. La réflexion sur les fondements structuraux du sens, sur l'organisation signifiante du monde, par les individus, séduit les architectes de la postmodernité.

C. Jencks et P. Eisenman héritent du structuralisme, mais Eisenman élabore une méthodologie de l'architecture en intégrant les résultats de la recherche structuraliste sur l'universel et le « structurel ». 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. Elle a donné lieu à un courant architectural : le déconstructivisme, appellation formée à partir de l'association de la notion de « déconstruction » et de « constructivisme », celui-ci désignant l'avant-garde russe du début du XX^e siècle. Dans le cas de ce courant, 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). Une coïncidence s'établit entre le déconstructivisme et la pensée de J. Derrida, qui permet de désigner cette dernière comme modèle postmoderne de la signification. Interrogeant la tradition occidentale, J. Derrida montre que les significations d'un texte sont infinies et dépendantes d'autres textes. Les architectes de la postmodernité, en particulier ceux de la seconde moitié des années 1980, retiennent l'idée de diffraction du sens. Elle se traduit par un travail de fragmentation de la forme, un jeu sur la discontinuité des lignes et la rupture. Il apparaît donc que l'architecte postmoderne, qu'il critique le

modernisme ou s'inspire du structuralisme et de la déconstruction, pense son œuvre comme un pouvoir de transmettre du sens¹.

L'étude de l'architecture postmoderne permet de mettre en évidence le rôle central de la problématique de la signification dans les réalisations architecturales contemporaines. Celles des dernières décennies du XX^e siècle ne se distinguent donc pas seulement de leurs antécédents modernistes par des caractères stylistiques ou formels propres, mais aussi par une interprétation des modèles de formulation de la signification (connotation et dénotation) distincte. Comme le montre R. Venturi, l'architecture moderniste travaille à partir d'un symbolisme connotatif, alors que l'architecture postmoderne œuvre à partir d'un symbolisme dénotatif, sachant que « la dénotation désigne une signification spécifique ; la connotation suggère plusieurs significations »¹. La réflexion sur les modèles de la signification à l'œuvre en architecture permet en outre d'introduire à la question de la postmodernité dans le domaine de la « sculpture dans le champ élargi ». La quête d'une postmodernité artistique suit en effet des voies parallèles, lorsqu'elle entre dans le domaine de ce qui était classiquement appelé sculpture et peinture.

La sculpture dans le champ élargi.

La problématique des modèles de la signification se pose avec acuité dans le domaine de ce qui relevait de la sculpture, mais se présente de façon spécifique et distincte de l'architecture.

Négation des frontières modernistes entre les genres.

En réalité, l'architecture se tient à l'écart des bouleversements profonds que connaissent la sculpture et la peinture, et qui touchent leurs fondements même. L'art de la postmodernité se caractérise, paradoxalement, par une négation : les frontières traditionnelles entre les genres artistiques s'évanouissent. On est conduit à appeler 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

¹ Voir C. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, p. 56.

provisaires creusées dans le sol du désert. Un « champ complexe et élargi », selon la formule de R. Morris, s'ouvre à partir des années 1960. Cette 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. La permanence de 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 tend à devenir « la norme académique et institutionnelle »³. Elle n'affecte pas seulement les courants ou les mouvements artistiques, mais aussi la *pratique* des artistes. Ainsi s'opère une négation de la valeur du style dans la pratique artistique même.

Négation de la valeur du style.

On constate qu'à partir des années 1960 un même artiste peut recourir à des modes d'expression différents au cours de sa carrière. 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 ». 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 la constante classique et moderniste du style, la nécessité que l'artiste ait une signature, un style reconnaissable. 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 fait¹ pour les recomposer et produire ainsi du sens. Cette pratique paraît refléter la tendance propre de

¹ R. Venturi, *L'Enseignement de Las Vegas*, p. 110.

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.

l'époque, souvent qualifiée de culture de la citation². 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 moyens de penser une histoire de l'art indépendamment de la contrainte d'une cohérence stylistique.

Alors que l'histoire de l'art moderniste est homogène et continuiste, le structuralisme, à l'inverse, permet de penser des rapports entre des unités hétérogènes. Ce modèle d'interprétation et de construction de la signification libère la réflexion critique des notions de cohérence stylistique, de continuité formelle impuissantes à rendre raison de la production artistique 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 groupe³. 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. Cette 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).

Insuffisance des catégories d'interprétation modernistes.

Dans la mesure où les critères de style ne permettent plus d'appréhender l'art de la postmodernité, les classifications traditionnelles perdent leur pertinence. La diversité propre à l'art postmoderne pose une réelle difficulté théorique à l'historien d'art, qui s'efforce d'unifier et de penser ces courants et ces formes artistiques. Lorsque Lucy Lippard, au milieu des

¹ Car tout, selon eux, a déjà été fait.

² L'utilisation abondante d'éléments divers est caractéristique de la postmodernité artistique – à tel point que l'attitude Pop, qui utilise l'emprunt, a été qualifiée *a posteriori* de postmoderne.

³ 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.

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 en effet 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 »¹. 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. Comme le souligne R. Krauss, « 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 »². 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 »³. La perméabilité des frontières entre les genres artistiques engendre et exige donc 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.

¹ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 25.

² R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 26.

³ Y.-A. Bois, *Encyclopedia Universalis*, Symposium, tome I, P. 478. ; nous soulignons.

Les catégories modernistes ne permettent d'appréhender, dans la pluralisation des pratiques individuelles, qu'une tendance à l'éclectisme¹. 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) »². La vision moderniste de l'histoire de l'art et de la création 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 »³. Rosalind Krauss suggère ainsi 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 »⁴. 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 »¹. 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

¹ « 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).

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*, pp. 123-126 ; nous soulignons.

⁴ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 123.

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 »². 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 »³. 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. À 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 »⁴.

À 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,

¹ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 117.

² R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 117.

³ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 119.

⁴ 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).

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. 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 »¹. Le terme de postmodernisme trouve ainsi sa justification.

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 qu'a la sculpture postmoderne d'être à la fois architecture et non-architecture.

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, qui a connu un grand succès aux Etats-Unis et dans laquelle s'illustrent aussi Sol LeWitt et John McCracken.

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. Il revendique l'abandon de

¹ L'ouverture et la clôture comme données abstraites.

tout sujet : le sujet de l'art est l'art. Cette ligne de conduite (esthétique) le distingue mal du modernisme. Pourtant, et au plan simplement formel déjà, 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. 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, mis entre parenthèse. 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. Les œuvres ne sont pas conçues comme une forme d'expression pour l'artiste, ni comme le vecteur d'un message. Mais elles déploient en outre un sens de l'ordonnancement et une appréhension nouvelle – postmoderne ou anti-moderniste – de l'espace. Là se situe la rupture du modernisme sculptural et de la sculpture de la postmodernité.

L'espace sculptural postmoderne.

« 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 »².

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 compte³, 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

¹ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 121.

² Donald Judd, *Ecrits 1963-1990*, Daniel Leong éditeur, Paris, 1991.

³ Ce rapport entre l'œuvre et son environnement est déjà apparu dans le travail des architectes postmodernes.

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 »¹. 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 inclut². 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. 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 minimal Michael Fried³, 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 environnement⁴. 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, tout comme notre rapport à l'œuvre.

La dimension proprement postmoderne de l'art minimal est donc étroitement liée au travail de modification de l'espace. Il est manifeste 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

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).

l'occurrence, pour en modifier la perception chez le spectateur¹. Avec Robert Morris, ce travail sur l'espace du spectateur fait signe vers ce courant philosophique qu'est la phénoménologie.

La phénoménologie, modèle postmoderne de la signification.

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. 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-Ponty². 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.

Ainsi 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.

¹ 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 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).

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.

On le sait, 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. Mais l'œuvre 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. En revanche avec *Sans titre* (1965) de R. Morris, consistant 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 comme une réalité fragmentée, disjointe. L'horizon phénoménologique est manifeste aussi 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. Croisant les thèses phénoménologiques de Merleau-Ponty, R. Morris fait surgir un sujet existant seulement dans *cette* expérience momentanée de l'extériorité.

Le postminimalisme, accomplissement du postmodernisme latent dans le minimalisme.

La génération d'artistes émergeant à partir de 1968 se scinde du minimalisme. Robert Rauschenberg la qualifie de postminimaliste¹. Le post-minimalisme est également appelé Process Art. Il s'expose en 1970 à la John Gibson Gallery de New York comme Anti-Form². Il constitue d'abord 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. Andre³. Mais la désignation « post » ne connote pas seulement une postérité chronologique. Elle dévoile aussi un changement de signification des réalisations

¹ Voir R. Rauschenberg, *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.

artistiques¹. Le Process Art marque un changement de sensibilité. Ce faisant, la discontinuité historique entre minimalisme et postminimalisme coïncide avec une divergence de *sens*, alors que l'analyse formelle manifeste une continuité.

L'insuffisance de l'analyse formelle est donc manifeste. Incontestablement et 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 minimalisme². 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, 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 »³. 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. En effet les

¹ 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).

² 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.

³ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 36 ; nous soulignons.

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 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.

De même, l'analyse formelle inscrit le travail de R. Serra dans la continuité du minimalisme, quoique 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 »². 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 Autrui³. *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 (House of Cards)* suggère que le Pour Soi, l'intériorité est une fonction de l'extériorité, du Pour Autrui⁴. La coïncidence de la signification des travaux de R. Serra et de la phénoménologie révèle une sensibilité spécifique postmoderne et propre au postminimalisme.

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.

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

³ « 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).

⁴ Voir R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, « Sens et sensibilité », p. 35.

La possibilité d'interpréter la sculpture de R. Serra à partir de la phénoménologie de Merleau-Ponty distingue ainsi 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. 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*, pp. 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 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 »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 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.

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

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. On le retrouve dans la sculpture au néon de Flavin qui peut se lire comme un énoncé métaphorique du Moi en tant qu'il est plongé dans l'expérience¹.

La sculpture postmoderne : 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, courant artistique spécifiquement britannique des années 1970. 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 »².

L'intérêt des architectes et des sculpteurs postmodernes 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. 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. La réflexion de R. Smithson croise et prolonge 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 interchangeableables des galeries. Les non-sites sont des abstractions. Alors que les sites ont des limites ouvertes, des 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.

¹ Certaines œuvres de Larry Bell, comme *Untitled* exposée à la Hayward Gallery en 1971, en offrent aussi de très bons exemples.

² R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 55.

De surcroît 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. Ainsi *Spiral Jetty* (1970), l'œuvre la plus célèbre de R. Smithson, a disparu sous les eaux du Grand Lac Salé¹.

Les modèles de la signification de l'art conceptuel.

L'identification des modèles de la signification, propres à l'art conceptuel, permet enfin 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 »². Le matériau fondamental de l'art conceptuel est donc 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 schémas. Toutefois 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 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

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).

personne ne peut réellement connaître que la part de l'œuvre présente dans son propre esprit »¹.

Néanmoins, 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 être distingués si l'on s'en tient à la catégorie trop large de dématérialisation. 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 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. Or 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 »² 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 »³. Wittgenstein en donne une définition 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 »⁴. La conception de la signification et corrélativement de l'espace mental, du privé, conjointe à l'hypothèse de langages privés distinguent les travaux

¹ 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.

² Cité par R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 37.

³ 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.

⁴ « 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).

d'artistes comme Barry, Kosuth ou Huebler, de l'art minimal ou post-minimal¹ et permettent de les identifier comme postmodernes.

Le langage protocolaire permet de penser l'intention en tant qu'elle relèverait d'un domaine privé, mental². 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* »³. 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 monde – ce qui contredit, philosophiquement, les présupposés de l'art conceptuel et de la dématérialisation. Des œuvres comme celles de Mel Bochner ou Dorothea Rockburne prennent sens à partir de ce modèle de signification⁴. 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

¹ Dans la mesure où le langage privé implique la notion d'intention.

² 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.).

³ 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 ».

⁴ « 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).

seul acte de perception »¹, 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 linguistiques² 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 »³.

Ainsi 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. Si l'on s'en tient à la catégorie trop large de dématérialisation, on ne peut distinguer les travaux de Sol LeWitt, Mel Bochner, Dorothea Rockburne, Richard Tuttle, d'une part et ceux de Bob Barry, Joseph Kosuth, Douglas Huebler, d'autre part. La quête d'un art postmoderne passe par la mise en évidence de fondements signifiants spécifiques, dont la seconde philosophie de Wittgenstein donne les prémisses.

Stylistiquement, l'art depuis les années 1960 ne présente pas d'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 donc 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. Toutefois 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 ?

¹ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 45.

² Telles que : « Some art not in », « Some art in », « Some art out », « Some are not out ».

³ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 49.

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

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 donc 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 récusé 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 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. On montrerait enfin 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 (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 n'est pas simplement anti-moderniste. Il trouve un contenu positif, en ce sens que 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 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'Equerre, Paris, 1982.

MCLEOD, Mary, « Architecture », *The Postmodern Moment : A Handbook of Contemporary Innovation in Arts*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1985.

Revue :

Artforum, été 1967, Special issue.

Arts Magazine, février 1969.

Arts, septembre 1973.

Table des matières

<u>LES MODÈLES POSTMODERNES DE LA SIGNIFICATION</u>	<u>2</u>
Le modernisme.	3
Conversion de la problématique historique en problématique de la signification : le cas de l'architecture.	4
La sculpture dans le champ élargi.	7
Négation des frontières modernistes entre les genres.	7
Négation de la valeur du style.	8
Insuffisance des catégories d'interprétation modernistes.	9
La sculpture : ni architecture, ni paysage.	11
La sculpture : architecture et non-architecture. Les structures axiomatiques.	13
L'espace sculptural postmoderne.	14
La phénoménologie, modèle postmoderne de la signification.	16
Le postminimalisme, accomplissement du postmodernisme latent dans le minimalisme.	17
La sculpture postmoderne : paysage et non-paysage. Les sites marqués.	22
Les modèles de la signification de l'art conceptuel.	23
Bibliographie	29
Table des matières	32