

Conférences

ASPECTS DU POSTMODERNISME

*du minimalisme au
simulationnisme*

par

Jean-Marie SAUVAGE,
Docteur en philosophie, professeur de
culture générale à l'École Régionale des
Beaux-Arts de Valence

Conférence donnée le 7 décembre 1992 au musée
de Valence dans le cadre du cycle *Art et
Philosophie* organisé par l'association A Propos
de...

ASSOCIATION "A PROPOS DE" 4, PLACE DES ORMEAUX - 26000 VALENCE - TEL : 75.79.20.80



A PROPOS DE

L'auteur développe librement une opinion qui n'engage que lui-même.

Toute représentation ou reproduction, totale ou partielle, de la présente conférence est interdite sans l'autorisation de son auteur.

**© Association A Propos de..., juin 1995.
4, place des Ormeaux, 26 000 VALENCE
Tel. 75 79 20 80**

Jean-Marie Sauvage : Conférence au musée de Valence du 7/12/92.

ASPECTS DU POSTMODERNISME : DU MINIMALISME AU SIMULATIONNISME

Dans Le Postmoderne expliqué aux enfants, Jean-François Lyotard nous dit que "le Postmoderne ne se situe pas après le moderne, ni contre lui", mais qu'"il y était déjà inclus, mais caché" et qu'"un déclin des idéaux modernes laisse apparaître en eux une autre vie, vie de l'esprit, vie quotidienne incertaine quant à ses fins, et résistance" (1).

Mais le Postmoderne n'est pas le postmodernisme -comme le futur n'est pas le futurisme ni le passé le passéisme-, et il n'en va pas de même pour ce dernier qui, employé d'abord en architecture, servait à marquer l'opposition avec le modernisme ou le Mouvement moderne qui va de 1910 à 1945. "La différence modernisme/postmodernisme serait caractérisée", nous dit Lyotard, "par le trait suivant la disparition du lien étroit qui associait le projet architectural moderne avec l'idée d'une réalisation progressive de l'émancipation sociale et individuelle à l'échelle de l'humanité. L'architecture postmoderne se trouve ainsi condamnée à engendrer une série de petites modifications dans un espace dont elle hérite de la modernité, et à abandonner une reconstruction globale de l'espace habité par l'humanité. En ce sens, la perspective est alors ouverte sur un vaste paysage : il n'y a plus d'horizon d'universalité ou d'universalisation, d'émancipation générale, offert aux yeux de l'homme postmoderne, en particulier de l'architecte. La disparition de l'idée d'un progrès dans la rationalité et la liberté expliquerait un certain "ton", un style ou un mode spécifique de l'architecture postmoderne. Je dirais : une sorte de "bricolage" ; l'abondance des citations d'éléments empruntés à des styles ou des périodes antérieurs, classiques ou modernes ; le peu de considération accordé à l'environnement, etc."

Le "post-" de "postmodernisme" est donc ici "compris dans le sens d'une simple succession, d'une séquence diachronique de périodes dont chacune est pour elle-même clairement identifiable. Le "post-" indique quelque chose comme une conversion : une nouvelle direction après la précédente" (2).

Quant aux arts plastiques (dessin, peinture et sculpture ou, comme l'on dit aujourd'hui : graphisme, couleur et volume), le postmodernisme se pose également en s'opposant au modernisme, mais dans son sens restreint de théorie de l'art moderne. C'est donc de ce modernisme et de ce postmodernisme-là que nous parlerons aujourd'hui, ainsi que l'indique le titre même de la conférence de ce soir.

La majeure partie des textes écrits par les artistes de ce siècle développent un point de vue moderniste. Mais ce fut le critique d'art américain Clément Greenberg qui la baptisa ainsi. Ce fut d'abord une théorie critique élaborée pour défendre les artistes de l'expressionnisme abstrait américain, notamment Jackson Pollock, et c'est vers 1965 environ que cette théorie moderniste reçut sa forme définitive : désignant d'abord une théorie de l'art moderne permettant de penser tout ce courant de l'art que l'on nomme l'"abstraction", le concept de "modernisme" a fini par ne plus recouvrir qu'un groupe très

restreint d'artistes qui acceptaient une nomination que refusaient l'ensemble de leurs contemporains.

Dans son texte La peinture moderniste, Clément Greenberg définit donc le modernisme, comme il a été dit précédemment, comme une tendance, la tendance générale de l'art depuis un siècle, mais dont l'esprit remonte au XVIIIe siècle avec le philosophe allemand Emmanuel Kant : il s'agissait en effet pour ce philosophe, à une époque où la métaphysique était en crise, de la soumettre au tribunal de la raison afin de comprendre ce qui dysfonctionnait chez elle, de comprendre pourquoi d'un point de vue métaphysique on pouvait prouver avec autant de justesse une chose et son contraire : que Dieu existe et qu'il n'existe pas, que l'âme est immortelle et qu'elle ne l'est pas, que nous sommes libres et que nous ne le sommes pas, que le monde a un commencement et qu'il n'en a pas.

De la même manière que Rousseau avait écrit Rousseau, juge de Jean-Jacques, la philosophie faisait passer la métaphysique en jugement à son propre tribunal : de quelle carence pouvait-elle bien souffrir pour divaguer ainsi ? Elle faisait, en fin de compte, au dire de l'analyse kantienne, allongée tout bonnement sur le divin divan du devin philosophe, un usage illégitime du langage : elle parlait en effet d'absolu avec un langage qui ne pouvait s'appliquer au relatif de notre pauvre monde sensible, un peu tristounet en l'occurrence de la perte momentanée de sa si bavarde mais aussi céleste maîtresse. Verdict du tribunal : lui assigner ses propres limites afin de lui éviter toute errance inutile. C'est dans cet esprit que Greenberg écrit : "L'essence du modernisme, c'est d'utiliser les méthodes spécifiques d'une discipline, non pas dans un but de subversion, mais pour l'enchâsser plus profondément dans son domaine de compétence propre" (3). De même que Kant se servit de la philosophie pour faire la critique de la métaphysique et en déterminer les limites, les peintres se sont servis de la peinture pour critiquer la peinture (peindre la peinture elle-même) et fixer les limites de son langage : Jackson, juge de Pollock. Et la critique moderniste de faire le bilan de ce que les modernes ont fait en peinture et ont très bien théorisé par ailleurs.

Il s'agit donc pour Greenberg de réduire et de purifier : chaque art doit donc à cet effet se donner une limite et aller à l'essentiel ; atteindre par là-même l'être même de la peinture. De la même manière que Roland Barthes parlait d'un "degré zéro de l'écriture" dans son livre d'ailleurs ainsi intitulé, l'art du XXe siècle était à la recherche de son "degré zéro", de son fondement ultime ; que ce soit le constructivisme russe, le mouvement De Stijl ou le Bauhaus, tous abondent en ce sens.

C'est dans cet esprit que Greenberg écrit : "Les limites qui constituent le médium de la peinture -la surface plane, la forme du support, les propriétés du pigment- étaient traitées par les maîtres d'autrefois comme des facteurs négatifs dont il ne fallait tenir compte qu'implicitement ou indirectement. La peinture moderniste en est venue à considérer ces mêmes limites comme des facteurs positifs dont il faut tenir compte ouvertement. Les peintures de Manet sont les premières oeuvres modernistes à cause de la franchise avec laquelle elles avouent les surfaces sur lesquelles elles sont peintes" (4), ou encore : "La planéité, la bidimensionnalité, était la seule

condition que la peinture ne partageait avec aucun art. Aussi, la peinture moderniste s'est-elle orientée vers la planéité avant tout" (5).

Cependant Greenberg sait que tout degré zéro est un idéal que l'on ne peut atteindre, approcher tout au plus asymptotiquement mais jamais réellement dans une fusion parfaite. Comme il le dit lui-même : "La première marque portée sur une surface en détruit la planéité potentielle (...)" (6), ce qui n'est pas sans faire penser en mathématique au théorème de Gödel, théorème qui nous dit que tout système S1 est lui-même fondé sur une hypothèse qui nécessite un système S2 pour la fonder qui lui-même, etc., etc. Il n'y a pas de savoir absolu, car je sais que je ne sais rien, c'est-à-dire je sais que je ne peux pas fonder mon propre savoir. C'est ce que les sceptiques grecs, qui avaient déjà tout compris, appelaient la régression à l'infini.

Cependant, paradoxalement, il continue à faire comme si cette quête n'était pas impossible à réaliser et il écrit par ailleurs : "Il semble aujourd'hui établi que l'irréductibilité de l'art pictural ne consiste qu'en ces deux normes ou conventions qui lui sont propres : la planéité et la délimitation de cette planéité (...)" (7), ce qui, bien entendu, le fera basculer de la phase critique à la phase dogmatique.

Le dogmatisme de Greenberg, s'il ne se justifie pas théoriquement, colle cependant très bien à l'histoire du modernisme qui n'a peut être pas assez réfléchi, quant à lui, à l'impossibilité de sa visée. Que l'on prenne Manet qui inaugure et inaugure cette modernité, ou encore Mondrian, Strzemiński, Pollock ou Yves Klein, tous font écho, chacun à leur manière, aux dires greenbergiens concernant la planéité picturale.

Ainsi, si la pensée critique de Greenberg pose problème au niveau théorique, elle trouve en contrepartie un réconfort dans l'histoire par une conduite réassurante qui transformera sa théorie en terrorisme intellectuel : passage obligé dans ce type de réaction du "cela peut être et a été en effet réalisé comme tel" au "il faut que cela soit ainsi", passage de l'impératif hypothétique ("si tu fais ceci, alors tu obtiendras cela") à l'impératif catégorique ("tu dois faire ceci") et ceci sans autre justification que lui-même ("tu dois faire ceci parce que c'est comme ça et pas autrement").

C'est au nom de cet impératif que Greenberg mit au ban, voire même au banc, b.a.n.c., au banc des accusés, des mouvements comme le surréalisme, le pop'art et le minimalisme, c'est-à-dire tous ceux qui refusaient de réciter le credo de la planéité moderniste.

Mais paradoxalement, si l'histoire vient au secours d'un Greenberg pris dans l'impossibilité de fonder le degré zéro de la peinture, sa visée essentialiste l'empêche par contre de penser cette histoire, une essence étant, par définition, transhistorique. Duchamp qui lui, par contre, conçoit le degré zéro de tout art comme un signe vide et historiquement changeant, "n'a pas cherché à déterminer, comme Greenberg, les conditions minimales de la picturalité", mais, avec son ready-made, "les conditions minimales de l'acceptation d'un objet dans le domaine de l'art à l'âge du capitalisme avancé (...). Il suffit qu'une oeuvre soit au musée, c'est-à-dire qu'elle

soit intégrée dans une série historique, pour qu'elle soit perçue comme oeuvre d'art (8)."

La seule histoire possible et acceptable pour Greenberg, au nom de l'autonomie absolue de l'oeuvre d'art, est une "histoire intégrée comme facteur interne fournissant des facteurs rigoureux" (9) concernant l'évaluation de la mesure de l'avancée d'un artiste par rapport au mouvement de l'art en général. L'essentialisme de Greenberg nie la possibilité de toute rupture historique, son modernisme fait de toute oeuvre d'art la reprise critique et "la solution d'une contradiction mise à jour par le travail autocritique et restée précédemment en suspens" (10). Robert Klein, à l'époque de l'acmé de la théorie moderniste écrit, par exemple : "Nous avons pris presque inconsciemment l'habitude d'historiciser tout nouvel objet et de toujours embrasser l'évolution d'un coup d'oeil compréhensif, le jugeant selon sa richesse, son pouvoir de synthèse, sa qualité d'invention, l'importance des problèmes attaqués, la justesse et la hardiesse des solutions. Ce sont là indubitablement, dans un tel contexte, des critères esthétiques ; et des considérations purement historiques de date et de priorité deviennent du même coup artistiquement pertinentes (tout comme, sous l'effet des intérêts et de l'optique des collectionneurs, la rareté, l'authenticité d'une signature ou l'attribution à un grand nom ajoutaient effectivement à la beauté de l'oeuvre) (11)."

C'est lorsque l'on commença à mettre en doute cette linéarité bien huilée de l'histoire ainsi que l'essentialisme qui allait de pair avec elle que commença, dans les arts plastiques, ce que l'on pourrait appeler "la fracture postmoderne", ou "la première fracture postmoderne".

C'est par le pop'art que fut porté "le premier coup au culte greenbergien de l'"originalité" et de l'"authenticité" moderniste" (12). Robert Rauschenberg acheta puis effaça un dessin de Wilhem de Kooning -une des grandes figures de l'expressionnisme abstrait et du modernisme en art- et l'exposa en 1953 sous le titre de Dessin de de Kooning effacé. Le geste iconoclaste de Rauschenberg voulait montrer que, "si le modernisme avait réussi à évacuer le mythe humaniste de l'artiste inspiré, il avait néanmoins fondé son jugement sur un système de valeurs traditionnelles, idéologiquement antérieur (...) à la "reproductibilité technique" issue de la révolution industrielle" (13) et dont parle le philosophe Walter Benjamin. Il réitéra d'ailleurs encore plus explicitement son geste en 1957 en réalisant, par ironie, un tableau dans le style de l'expressionnisme abstrait, tout en taches, qu'il intitula Factum I et en en faisant une copie rigoureusement conforme intitulée Factum II. Cette dernière tentative était d'ailleurs doublement prémonitoire car elle annonçait déjà, à sa manière, la fin de la modernité, mais aussi, vingt ans auparavant, la troisième fracture postmoderne, celle qui ouvre l'ère du virtuel et de la simulation, non seulement en art, mais également dans tous les autres domaines du savoir et dans toutes les strates de la connaissance, dont nous avons déjà parlé dans notre dernière conférence sur "Les immatériaux" et que nous aborderons d'une autre manière encore dans la troisième partie.

D'une manière différente les sculpteurs du "minimal art" portaient, peu après le geste de Rauschenberg, les derniers coups à la théorie moderniste et dont elle ne se relèvera pas. D'abord, pour commencer avec l'exemple de Franck Stella, "après avoir fait de ses Black Paintings" de configuration rectiligne et systématique et réalisées en 1959-1960, "le parangon du modernisme (car les configurations internes sont déduites logiquement de la forme et du format des châssis", et sans parler de cet impensé de la critique moderniste que sont les procédés de reproduction sériels appliqués à la fabrication industrielle), "le critique Mickaël Fried rejette ses oeuvres ultérieures parce qu'elles renoncent à chanter les sempiternelles louanges de la planéité" (14).

Ensuite, pour continuer avec la sculpture, qui a une place si importante dans le minimalisme, il faut alors parler de l'insuffisance réelle de la théorie de Greenberg concernant cet art : il reprenait en effet cette idée énoncée par le sculpteur allemand Adolf von Hildebrandt "pour qui la malédiction de la sculpture était d'appartenir au même espace que celui des objets et de la vie quotidienne", et en concluait que celle-ci, "pour être autocritique et énoncer ses limites, devait être la moins tridimensionnelle possible !" (15). Ce qui ne fut bien évidemment pas le cas de la sculpture minimaliste, ni même de la peinture, puisque les toiles de Robert Mangold, de Brice Marden et de Robert Ryman ont un rapport bien réel à la troisième dimension et sont inscrits dans un espace tout ce qu'il y a de plus concret.

Enfin, par rapport à l'hypothétique "degré zéro" en peinture, un artiste comme Ryman "montra que, à peine une instance picturale est-elle fixée (...) que l'arbitraire se déporte pour revenir ailleurs (...) : telle division du tableau découle de la forme du cadre et du pinceau choisi (et non du bon vouloir intentionnel de l'artiste) ; soit, mais d'où vient le choix du pinceau, d'où vient le cadre lui-même et, au-delà du cadre, par exemple, d'où vient l'éclairage ? L'usage de tel pinceau découle de la taille de tel tableau, soit, mais d'où viennent les dimensions de ce châssis ? (...) Que reste-t-il donc en fin de compte que cette dose d'arbitraire que le modernisme aura voulu dissiper ? Ryman a tenté de peindre qu'il peignait qu'il peignait (...)" (16), nous renvoyant bien, et se renvoyant bien lui-même, à cette impossibilité de fonder un savoir dans son absolutité. Et nous renvoyons ici à ce que nous disions déjà tout-à-l'heure concernant la régression à l'infini des sceptiques et au théorème de Gödel : la plus grande réussite de Ryman a donc été son échec, "l'"échec" de sa tentative insensée qui l'a éloigné sans cesse de plus en plus de son objet et l'a conduit à produire des objets de plus en plus indécidables et de plus en plus énigmatiques" (17).

Tout autre est la deuxième fracture postmoderniste -qu'elle se fit nommer néo-expressionnisme en Allemagne, "Bad Painting" aux Etats-Unis, "Figuration Libre" en France ou "trans-avant-gardiste" et "anachroniste" en Italie. Essayons de voir en quoi elle consiste et les traits généraux que l'on peut tirer de ces différents mouvements.

En ce qui concerne l'Allemagne, c'est par le courant néo-expressionniste, appelé "Nouveaux Fauves" (Neue Wilde), qu'elle revendiquait sa participation au courant postmoderne à la fin

des années 70 à la suite d'une exposition qui avait eu lieu à Aix-la-Chapelle.

Mouvement figuratif, les "Nouveaux Fauves" renouent bien évidemment avec le fauvisme et l'expressionnisme allemand, mais également avec le peintre Henri Matisse et "toutes les formes issues de la subculture contemporaine" afin de rester dans l'"expression spécifique de notre époque".

Parmi ceux de la première génération de ce mouvement, citons le cas très souvent évoqué dans l'histoire de l'art contemporain de Georg Baselitz qui, dès 1968-69, "renverse tête-bêche ses toiles" dans le but de "déconditionner la vision habituelle du spectateur et l'amener, au-delà du motif ainsi déstabilisé, à percevoir la continuité structurelle du tableau".

Chez ceux de la seconde génération, citons les noms d'artistes comme Salomé, Luciano Castelli, Rainer Fetting, Bernd Zimmer, Helmut Middendorf, Jiri-Georg Dokoupil et Walter Dahn.

"Les thèmes s'appuient souvent sur la situation historique, politique et culturelle allemande comme le montrent les peintures de Anselm Kiefer (...), de Jörg Immendorf et de Markus Lüpertz."

"Très vite représentés par des grandes galeries allemandes, puis internationales, par les institutions et l'ensemble des médias, les groupes éclateront" et certains même, comme Albert Oehlen finiront par abandonner la figuration pour le Néo-géométrisme (18).

Au niveau des Etats-Unis, c'est ce que l'on nomme sous le terme générique de "Bad Painting", c'est-à-dire littéralement "Mauvaise Peinture", qui représente ce pays en ce qui concerne l'art postmoderne.

Comme dans le néo-expressionnisme allemand, nous nous trouvons en présence d'un mouvement pictural qui réhabilite la sous-culture, voire même la banalité : il faut y voir avant tout une critique de l'intellectualisme raffiné des artistes des années 70.

"On assiste donc à une critique du "bon goût" jugé puritain, par la mise en place provocante du "mauvais goût" en peinture, insistant sur les dissonances colorées, les empâtements généreux et les surcharges, les compositions décentrées, l'éclectisme formel" -cette idée d'"éclectisme" que l'on retrouvera sous une autre forme dans la "trans-avant-garde" et chez les "Anachronistes" italiens-, "le tout dans une exécution très rapide et bâclée".

Leurs sources se trouvent dans la peinture des années 50, surtout celle qui avait été rejetée comme décorative, donc non signifiante, donc "mauvaise", ainsi que dans les périodes marginales de certains peintres consacrés et dans l'art de la rue. Ils manifesteront également un intérêt teinté d'ironie pour la citation -que l'on retrouvera également dans la "trans-avant-garde" et chez les "Anachronistes" italiens-, la peinture de genre, la figure humaine, le paysage, c'est-à-dire tout ce qui était considéré comme académique.

- "Malcolm Morley peint, délibérément "mal", des paysages très colorés, très empâtés."

- "Julian Schnabel utilise des débris d'assiettes repeints sur des panneaux de bois à plat ou en caissons avançant sur le mur."

- "David Salle reprend un principe de Picabia : la superposition de figures peintes ou dessinées, d'échelles différentes, ou même d'objets, sur fonds monochromes."

- "Jonathan Borofsky dessine des figures humaines, animales ou cristallines sur des toiles qu'il découpe et suspend dans l'espace."

- "Frédéric Brown oppose des écritures délibérément différentes, rappelant les Demoiselles d'Avignon."

- "Donald Sultan crée des scènes urbaines ou des paysages colorés en grattant la surface de plaques de linoléum."

- "Keith Haring peint de gigantesques "graffiti" aussi bien pour les galeries que directement dans le métro."

- "Jean-Michel Basquiat élabore un système complexe de signes critiquant implicitement notre société saturée d'informations (19)."

Quant à la France, à la "Nouvelle Figuration" née au début des années 60, succédait la "Figuration Libre" au début des années 80. Ce courant relativement récent repose sur une "double idéologie : idéologie de la spontanéité de la création" et "idéologie populiste du tout le monde est artiste".

"Refusant toute filiation dans le champ de l'histoire récente de l'art (...), refusant même toute existence à l'histoire de l'art, cette génération de très jeunes peintres, pétrie des modèles puisés dans la publicité, la B.D., les mass-médias, la musique rock et punk, revendique son appartenance à une culture urbaine, une culture de masse."

La Figuration Libre est "apparue à un moment de vide du marché et dans le contexte de l'éclosion des "lieux d'artistes", où la recherche de jeunes artistes à montrer ne passait plus par les galeries mais directement de l'école ou de l'atelier au musée, et où le relais s'est fait aussi sans la médiation du critique, grâce à la grande presse, directement de l'atelier à la galerie".

"Sous-tendue par une idéologie populiste (...), la Figuration Libre apparaît comme une expression de l'immédiateté", un art de la spontanéité de l'expression.

Première exposition parisienne en juin 1981 qui réunit différents peintres de la Figuration Libre dont les quatre principaux sont : Rémy Blanchard, François Boisrond, Robert Combas et Hervé Di Rosa.

Ces artistes "figurent un monde stéréotypé qui est celui de la presse enfantine, avec ses monstres, ses guerres, ses flics et ses bandits. De la caricature burlesque à la Combas au néo-surréalisme kitsch des frères Di Rosa, en passant par le bestiaire néo-expressionniste et débonnaire de Blanchard, c'est toute l'iconographie de la B.D., avec sa mise en page, sa distribution de la couleur (...) et l'inclusion de mots, d'onomatopées et de graffiti qui caractérisent (...) la Figuration Libre".

Et s'il fallait, comme dans le cours de mathématique de la classe de sixième, leur trouver le P.P.C.D., le plus petit commun diviseur, alors il faudrait dire qu'il consiste dans "le goût pour les images colorées, la rapidité d'exécution, la spontanéité de l'expression" et les références à une culture de type ado (20).

Dans un portrait de François Boisrond fait par Jean De Loisy pour la revue Beaux-Arts, l'auteur éclaire parfaitement ce qui

vient d'être dit et je ne résiste pas au plaisir de vous livrer ces quelques courts extraits tirés de son texte :

"François Boisrond appartient à cette génération qui a connu l'amour, les fonds sous-marins et la guerre à la télévision avant de les découvrir dans la vie et pour laquelle la réalité n'est que l'imitation décevante des images qu'elle a tout d'abord reçus."

"De cette déception vient sans doute sa fascination pour le monde des médias, des séductions de pacotille, de la bande dessinée, bref pour cette magie naïve qui parfois se dégage de la vulgarité."

"François Boisrond répondant à une interview en 1981 choque le petit monde de l'art en déclarant que sa peinture "ne cherche pas à être intelligente (...)" . Aux références savantes, il substitue les allusions hétéroclites : Tintin et Matisse, Proust et le pont de la rivière Kwai avec l'inconséquence d'une revue rapidement feuilletée (...) (21)."

Portrait éminemment postmoderne. Premier paragraphe qui n'est pas sans faire penser au texte de Baudrillard sur "la précession des simulacres" repris dans son livre paru en 1981 et intitulé Simulacres et Simulation et dont il a déjà été question lors de la conférence précédente sur les "Immatériaux" ; deuxième paragraphe qui fait écho à la "Bad Painting" américaine et au néo-expressionnisme allemand par son attirance vers une subculture ; troisième paragraphe qui fait encore écho à la "Bad Painting" par son refus de l'intellectualisme raffiné et à la "Trans-avant-garde" et aux "Anachronistes" par son goût prononcé pour l'éclectisme.

Terminant l'étude de cette deuxième fracture postmoderne avec l'Italie, nous nous référons à deux mouvements qui baignent dans le même esprit -"la même âme dans deux corps différents", comme disait le philosophe Diogène à propos de l'amitié-, et qui ne se suivent qu'à une année de distance, je veux nommer la "Trans-avant-garde" en 1979 et les "Anachronistes" en 1980, et à propos desquels d'ailleurs eut lieu une exposition itinérante qui s'arrêta également au musée de Valence, et dont le titre très révélateur "L'oubli afflige la mémoire" est la reprise du titre du bronze du sculpteur italien Sergio Monari réalisé en 1984. Le catalogue de cette exposition est d'ailleurs toujours disponible au musée.

En ce qui concerne tout d'abord la "Trans-avant-garde" baptisée ainsi par le critique d'art italien Achille Bonito Oliva en novembre 1979 dans les pages de la revue Flash Art pour dénommer les travaux et les problématiques de cinq artistes italiens : Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria et Mimmo Paladino, auxquels s'ajouteront par la suite un certain nombre de jeunes artistes italiens.

"Puisant sans contrainte dans ce réservoir de styles qu'est l'histoire de la peinture", la Trans-avant-garde, face à la crise des avant-gardes, "face à une "société de transition" s'appuie, selon les mots mêmes de Bonito Oliva, sur "une mentalité nomade et transitoire" (22).

On pourrait donc définir la Trans-avant-garde italienne comme un nomadisme éclectique, et renvoyer aux deux étymologies possibles du préfixe "trans-" : "trans-" dans le sens où la Trans-avant-garde se situe "au-delà" des problématiques formulées par l'avant-garde, et "trans-" dans le sens de "au

travers de", car c'est bien un voyage "à travers" l'histoire de l'art que nous propose ces artistes et leurs oeuvres sont d'ailleurs le fruit de leurs pérégrinations. Mais il ne s'agit pas ici d'un éclectisme à la manière, par exemple, du philosophe français du XIXe siècle Victor Cousin qui tentait une synthèse philosophique en prenant ce qu'il pensait être la quintessence de chaque système, mais d'un éclectisme qui consiste simplement à se balader dans l'histoire et à prendre ce que bon semble à l'artiste, sans autre souci que de se faire plaisir, un peu comme l'on peut flâner un dimanche aux puces afin d'y faire quelques emplettes.

Quant aux "Anachronistes", que l'on nomme parfois également "Hypermaniéristes", "Peintres Cultivés" ou encore "Citationnistes", à cause de leur goût pour la "citation" historique en histoire de l'art, goût qu'ils partagent avec les artistes de la "Trans-avant-garde" ainsi que quelques autres de la postmodernité seconde génération. Ils sont donc à ce niveau "en relation directe avec les questions formulées par De Chirico, c'est-à-dire "la visite du musée" (...) et l'affinement et le métissage des différents styles de la grande tradition picturale occidentale" (23).

Parmi ces peintres, citons Ubaldo Bartolini, Paola Gandolfi, Omar Galliani, Stefano Di Stasio, Marc Antonio Tanganelli, Carlo Maria Mariani, Roberto Gnozzi et Sergio Monari.

A l'occasion de la Biennale de Venise de 1984, qui consacre cette tendance, outre les artistes que l'on vient de citer, ont également été inclus dans ce mouvement des jeunes artistes tels que Jean-Michel Alberola, Gérard Garouste, Patrice Giorda et Christopher Le Brun, ainsi que des artistes de diverses générations dont certaines oeuvres sont en relation avec l'univers "citationniste".

Il s'agit donc pour les artistes de cette tendance d'élaborer "un dialogue entre deux fictions qui s'imbriquent : l'histoire de l'art comme mille-feuille de styles et de thématiques" (24) et une méditation personnelle relative à une vie physique et psychique bien particulière que l'on nomme "idiosyncrasie".

La troisième génération des postmodernes tente de répondre à la question postmoderne par excellence : "Qu'en est-il d'un monde où règnent des copies sans original ?" (25), question éminemment baudrillardienne et dont on avait déjà parlé la dernière fois. Aux pastiches des postmodernistes de la seconde génération qui ont recours à l'art du passé, à la citation et à l'éclectisme tous azimuts, ils opposent la reprise de la question duchampienne : "Qu'en est-il de la fonction de la culture lorsque art et artefact se confondent ?" (26). A l'heure où "l'artisanat lui-même est devenu un produit touristique de masse" et où "l'univers de la production industrielle", comme celui du quotidien d'ailleurs, "n'est plus gouverné par la machine mais par l'information" (27), c'est-à-dire par des "immatériaux", ces postmodernes-là posent sans complaisance les jalons d'un questionnement qui entre au coeur même de notre postmodernité.

Ce qu'il faut entendre par simulation et par virtuel, images virtuelles, ce n'est pas, par exemple, l'image de télévision, car elle part d'une réalité tangible, c'est-à-dire, si l'on s'en réfère à l'étymologie, d'une réalité que l'on peut toucher, comme l'apôtre Thomas pouvait toucher les plaies du

Christ. Et combien, dans les questions de la dernière fois, Roland avait raison de dire -non sans une nuance d'humour- que lorsqu'il voyait l'image de Léon Zitronne à la télévision, il n'avait pas l'impression d'avoir affaire à du virtuel. Ce n'est pas non plus la photocopie du photocopieur du tabac du coin qui nous restitue, par le biais d'un appareillage technique plus ou moins sophistiqué suivant les machines, une copie de l'original que nous y avons placé. Ces types de procédés, dans leur manière d'être, relèvent du double au sens classique grec, comme, par exemple, l'image de nous-mêmes que nous renvoie le miroir lorsque, pris dans un élan narcissique irréprouvable, il nous faut nous y mirer afin d'ajuster notre noeud de cravate ou la dernière écharpe achetée chez le Christian Dior local. C'est pourquoi nous nous distancierons ici de Baudrillard qui, il me semble, dans son livre intitulé Simulacres et Simulation ne fait pas toujours très bien la différence -sauf dans le premier texte- et tombe donc parfois dans un simulacre d'analyse, mais au sens classique, cette fois-ci. Ce qu'il faut entendre par "images virtuelles", ce sont des images dites numériques ou de synthèse qui désignent des images calculées, c'est-à-dire réduites à des matrices de nombres. Edmond Couchot, dans un article publié dans un numéro spécial de la revue Art Press consacré aux Nouvelles Technologies et publié en 1991 -peut-être même encore disponible pour celles ou ceux qui sont intéressés par cette problématique-, nous dit :

"L'ordinateur graphique ne donne pas une représentation de la réalité, il en donne une simulation numérique sur laquelle l'utilisateur peut agir en retour. L'image n'est plus close sur elle-même, inscrite sur son support une fois pour toutes, elle dépend en permanence de données, internes ou externes, susceptibles d'interagir avec elle pendant le déroulement du programme. L'image ajoute à ce qu'elle est, elle devient à son tour, étymologiquement, auteur. Capable de répondre -d'une manière parfois extrêmement complexe selon les programmes-, elle devient d'une certaine façon, responsable. Comme le disait Richard A. Bolt du Mit : "Les images savent maintenant qu'on les regarde". C'est selon ce principe que fonctionne n'importe quel traitement de texte sur micro-ordinateur, palette graphique, ou générateur d'images de synthèse tridimensionnelles."

"(...) On est (...) très loin, avec l'image numérique, des techniques de figuration proposant une représentation du réel, comme les techniques fondées sur l'optique ou l'électronique. Il ne s'agit plus pour l'image de donner à voir, comme le font la photographie, le cinéma ou la télévision, l'empreinte lumineuse d'une réalité nécessairement préexistante, déjà au monde, saisie par la caméra, une fois pour toutes ; il ne s'agit plus de représenter une apparence. (...) L'image de synthèse ne renvoie plus à un réel originaire (...), ni davantage à un temps originaire. Le temps qu'elle génère est un temps qui se tient hors de tout écoulement chronologique, de tout présent, passé ou futur. C'est un temps virtuel, sans orientation particulière, sans fin ni origine, (...) qui s'autogénère, se réinitialise au gré du regardeur, se revit indéfiniment. A l'espace proprement utopique de la simulation, correspond un temps uchronique, qui ne donne plus à vivre des événements accomplis mais de pures éventualités. Le jour où le

pilote d'un F-111 effectuera réellement la mission qu'il aura longuement préparée au sol sur un simulateur, il en aura vécu un certain nombre de fois chaque instant. Ce qu'il verra pour la première fois, au cours de sa mission réelle, lui donnera une forte impression de déjà vu. Peut-être même aura-t-il déjà vécu virtuellement quelques accidents -sa propre mort- au cours de la préparation du raid. L'action, la vie, ne feront plus que confirmer l'une des éventualités visualisées par l'ordinateur. Le pilote aura déjà rencontré son destin avant même de le vivre. (...) En nous libérant du réel au profit du virtuel, de la représentation au profit de la simulation, l'image numérique nous délivre des accidents du temps, déterminés ou hasardeux, qu'elle réduit à de pures éventualités, elle nous délivre des absurdités de la fatalité, elle déjoue les aléas du destin. En ce sens, l'image numérique est bien le produit de notre culture et de ses calculs (...)."

"Tout le rapport de l'art au réel se trouve de ce fait changé. Les conditions de la création ne sont plus induites essentiellement par la relation de l'artiste au réel, mais par sa relation au virtuel. Ainsi, la question du réalisme (ou de sa négation), la question de la représentation (ou de la présentation), se trouve de nouveau posée. Aux esthétiques traditionnelles (...) d'appropriation, de détournement, de transfiguration du réel (et de son devenir), se substitue dès lors une esthétique du virtuel et de la simulation. Peut-on en effet encore parler d'appropriation à propos des objets numériques qui ne sont ni appropriables ni détournables, étant par définition métamorphiques, hybrides, utopiques, uchroniques, sans identité fixe ni permanente, sans auteur définitif ? Peut-on parler d'un quelconque détournement de l'ordinateur, alors que celui-ci n'a de finalité que celle que son programme lui donne ? (28)."

"Précession des simulacres", nous dira Baudrillard, ce à quoi nous aurons plaisir d'acquiescer, à condition bien évidemment qu'il nous accorde de ne pas aller au-delà du champ plus restreint -mais en même temps ô combien plus passionnant- des "réalités simulées" telles qu'elles viennent d'être définies.

S'il nous fallait maintenant conclure -comme si de fait, nous n'allions pas le faire (simulation grammaticale classique et facile permise par le conditionnel)-, nous dirions, transformant ainsi notre conclusion en bilan provisoire que, à la différence de la notion générale de "postmoderne" telle que la définit Lyotard qui n'éprouve pas le besoin de la poser en l'opposant à celle de "moderne", celle de "postmodernisme" dans les arts plastiques s'oppose bien à celle de "modernisme" telle que l'a défini le critique d'art américain Clément Greenberg, ce qui la différencie du même coup de la notion de "postmodernisme" employée en architecture, car c'est seulement, dans cette discipline, en se positionnant comme "postmoderne" que les architectes ont pu définir exactement les traits caractéristiques de l'architecture dite "moderne" et à laquelle ils s'opposaient.

Et nous avons repéré dans le postmodernisme en art, trois grandes fractures :

- La première, lorsque Greenberg n'arrive plus à penser sa contemporanéité -Rauschenberg et le pop'art ou Ryman et les minimalistes, pour en citer deux exemples-clefs-.

- La seconde qui ne croit plus aux grands récits auxquels adhérait le modernisme : l'émancipation du citoyen, la réalisation de l'Esprit, la société sans classe. Hormis que, à la différence de Lyotard, cette constatation les conduit à adopter des attitudes réactionnaires et rétrogrades par rapport à une histoire vidée de son sens et de son essence. A l'utopie des avant-gardes finissants, opposons la nostalgie d'un passé où tout se vaut : sous prétexte de faire du "nomadisme éclectique", on fait à bon compte oeuvre de révisionnisme historique. C'est la philosophie du "tout se vaut", c'est une pensée de monoprix et qui trouve également des applications en architecture postmoderne -Gordon Smith, Léon Krier, Ricardo Bofill,...-, point de rencontre inévitable mais dont on se serait bien passé.

A cette dernière, on s'est plu à opposer la modification fondamentale qui nous semble le mieux incarner notre postmodernité dans ses valeurs essentielles -non seulement en art, mais aussi en général-, à savoir l'ère de l'immatérialité des "réalités simulées" et des "virtualités numériques", la seule à baigner dans notre postmodernité en eaux profondes et la seule avec laquelle nous aurons réellement à dialoguer, avec laquelle il nous faudra compter, cet incontournable sans lequel notre avenir et celui du troisième millénaire ne pourra se bâtir.

NOTES

- (1) Jean-François Lyotard : Le Postmoderne expliqué aux enfants. "Correspondance 1982-1985", Ed. Galilée, col. "débat", 1988, texte de présentation au dos de la deuxième page de couverture.
- (2) Idem, p. 114.
- (3) Cité dans Yves-Alain Bois : "Modernisme et postmodernisme" dans Encyclopaedia Universalis, supplément II "Les enjeux", 1985, p. 188.
- (4) Idem
- (5) Idem
- (6) Idem
- (7) Idem
- (8) Yves-Alain Bois : "Modernisme et postmodernisme", p. 189.
- (9) Idem, p. 190.
- (10) Idem, p. 190.
- (11) Cité dans Yves-Alain Bois : "Modernisme et postmodernisme", p. 190.
- (12) Idem, p. 191.
- (13) Yves-Alain Bois : "Modernisme et postmodernisme", p. 191.
- (14) Idem, p. 188.
- (15) Idem, p. 191.
- (16) Idem, p. 191.
- (17) Idem, p. 191.
- (18) Julie Heintz : "Les Nouveaux Fauves" dans Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945, deuxième édition revue et augmentée, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1990, pp. 117-118.
- (19) Julie Heintz : "La Bad Painting" dans Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945, pp. 37-38.
- (20) Martine Elleinstein : "La Figuration libre" dans Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945, pp. 65-66.
- (21) Jean De Loisy : "Une peinture narrative : François Boisrond" dans Beaux-Arts Magazine n° 9, janvier 1984, pp. 72-73.
- (22) Giovanni Joppolo : "La Trans-avant-garde" dans Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945, pp. 157-158.
- (23) Giovanni Joppolo : "Les Anachronistes" dans Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945, pp. 11-12.
- (24) Idem
- (25) Yves-Alain Bois : "Modernisme et postmodernisme", p. 192.
- (26) Idem
- (27) Idem
- (28) Edmond Couchot : "Esthétique de la simulation. Une responsabilité assistée ?" dans "Nouvelles Technologies. Un art sans modèle ?" Art Press, numéro spécial, Hors série n° 12, 1991, pp. 145-149.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Yves-Alain Bois : "Modernisme et postmodernisme" dans Encyclopaedia Universalis, supplément II "Les enjeux", 1985, pp. 187-196.

Art Press, numéro spécial "Nouvelles Technologies. Un art sans modèle ?", Hors série n° 12, 1991.

CYCLE Art et Philosophie

(1992, 1993, 1994, 1995)

Conférences disponibles :

(10 ff la conférence)

Jean-Marie SAUVAGE, docteur en philosophie, professeur de culture générale à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Valence.

1/ *Les immatériaux : reflets et simulacres du postmodernisme*, 16 novembre 1992.

2/ *Aspects du postmodernisme : du minimalisme au simulationnisme*, 7 décembre 1992.

3/ *Martin HEIDEGGER et l'origine de l'oeuvre d'art*, 22 février 1993.

4/ *L'art et l'espace selon Martin HEIDEGGER*, 22 mars 1993.

5/ *Peut-on penser l'art extrême-oriental à l'aide du concept occidental d'esthétique? : introduction à l'oeuvre du comte KUKI Shūzō*, 7 juin 1993.

6/ *Michel FOUCAULT et René MAGRITTE : étude d'une correspondance*, 29 novembre 1993.

7/ *MERLEAU-PONTY sur les traces de CÉZANNE*, 31 janvier 1994.

8/ *Art et ethnologie*, 11 avril 1994.

9/ *Anamorphoses : Jurgis BALTRUSAITIS et l'analyse des perspectives dépravées*, 15 novembre 1994.

10/ *L'analyse derridienne de la notion de "parergon"*, 10 janvier 1995.

11/ *Michel SERRES et ses esthétiques sur CARPACCIO*, 3 avril 1995.

Roland FAVIER, ancien élève ENS-Saint-Cloud, agrégé de philosophie, professeur en préparation HEC à Valence.

1/ *La notion de sublime dans la philosophie d'Emmanuel KANT*, 18 janvier 1993.

2/ *La mort de l'art selon G.-W.-F. HEGEL*, 8 février 1993.

3/ *L'idée de beau est-elle encore actuelle?*, 19 avril 1993.

4/ *Devenir artiste : le Journal de Paul KLEE*, 11 octobre 1993.

5/ *Comment reconnaître l'art? La démarche d'Arthur DANTO*, 21 février 1994.

6/ *La critique philosophique de l'art : le modèle de PLATON*, 24 octobre 1994.

7/ *Clément GREENBERG (1909-1994) et la critique d'art moderniste*, 5 décembre 1994.

8/ *La critique naturaliste de l'art : le modèle d'ARISTOTE*, 23 janvier 1995.

9/ *La critique théologique de l'art : le modèle de PLOTIN*, 27 février 1995.

10/ *Rosalind KRAUSS et la critique d'art postmoderniste*, 13 mars 1995.

Michel PERRIN-DUREAU, architecte, doctorant en esthétique, professeur d'approche scientifique à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Valence.

1/ *L'esthétique de Victor BASCH*, 30 janvier 1995.

