

# **Images et foi 4**

**L'art moderne et post-moderne**

Gilles Rossel

## **1. Les grands idéaux de l'art moderne :**

La période dans laquelle nous vivons est passionnante. Jamais il n'a existé autant d'artistes et jamais les inventions n'ont été aussi nombreuses et aussi rapidement diffusées qu'à notre époque. Pourtant l'art contemporain reste méconnu et laisse beaucoup d'amateurs d'art perplexes et sceptique. Mais ceux qui s'y intéressent peuvent aisément se procurer ce qui est nécessaire à son étude, car une abondante littérature existe à ce sujet. Mon exposé n'a donc pas la prétention de remplacer les excellents manuels d'histoire de l'art que nous trouvons sur le marché et dont j'encourage la lecture, mais de fournir des repères utiles pour le développement de mon propos.

Nous allons commencer par un rapide survol de l'art moderne et contemporain et décrire à gros traits les différents mouvements qui se sont succédés pour que nous puissions cerner l'évolution de la fonction de l'art et de l'artiste au sein de la société.

De cela nous constaterons qu'une notion essentielle se dégage : l'acquis d'une formidable liberté de création.

### **La classification des « ismes »**

Depuis quand l'art moderne a-t-il commencé ? Quel est le but de cet art? Quel public le regarde ? Comment l'apprécier? Le fait est qu'on ne peut comprendre et apprécier un art sans le mettre en correspondance avec le contexte dans lequel il est créé. Pour approcher l'art moderne il est nécessaire de connaître un tant soit peu l'époque dans laquelle il s'inscrit ainsi que les buts que les artistes se sont fixés. On remarque que durant la modernité, chaque courant artistique a pris comme repère le précédent, pour le contredire ou pour le dépasser par une proposition nouvelle. Et chaque découverte ou invention a élargi le champ d'expérimentation de l'art jusqu'à ce que tout ou presque devienne possible aujourd'hui, que tout puisse être considéré comme étant « art ».

Contrairement aux apparences, cette situation n'a en soi rien de négatif. Car si nous constatons une perte des repères qui séparaient l'art du non-art, cela peut nous pousser à remettre en question nos jugements de valeurs et nous permettre de comprendre que les repères que nous nous sommes fixés sont pour le moins subjectifs et arbitraires. En effet, notre vision de l'art s'inscrit dans un contexte culturel très spécifique et c'est pourquoi chacun de nous possède une vision partielle et dirigée du phénomène artistique.

L'art moderne a évolué constamment au grés des différentes avant-gardes. Entre la fin du 19<sup>e</sup> siècle et les années 60, on peut constater un bouleversement complet de la

définition de l'art et de sa fonction. Puis le domaine des arts visuels a encore évolué dans le sens d'un élargissement, d'un éparpillement à l'extrême du domaine artistique, et d'une hybridation des pratiques. Si différentes créations relevant du domaine artistique sont réunies actuellement sous le nom d' « art contemporain », il est quasiment impossible de posséder une vision unifiée du fait artistique ou d'en donner une définition globale<sup>1</sup>. En effet, comme le principe de renouvellement constant des avant-gardes a toujours mis en déroute les définitions que les théoriciens avaient élaboré jusque là, toute définition de l'art est désormais condamnée à rester incomplète ou inexacte. Et dès lors, l'artiste ne peut plus être défini par rapport à une pratique spécifique, peinture ou sculpture, ni même par rapport à une appartenance à un certain type de mentalité, d'idéologie ou d'engagement esthétique. Les buts que se fixent les artistes sont désormais aussi multiples que les pratiques. Et de ce fait, les critères servant à leur élaboration doivent être évalués au cas par cas.

Durant le temps des avant-gardes, les critères d'évaluation de l'art ont été bouleversés. La validation par les institutions d'un nouveau style remettait à chaque fois en question les critères qui définissaient l'art du non-art.

Pourtant, si l'artiste est désormais totalement libre de créer ce qu'il veut et de le défendre, la pratique artistique n'en est de loin pas facilitée. Car, comme le dit Riout, l'art «s'inscrit toujours dans le cadre d'une culture qui n'est pas seulement visuelle<sup>2</sup>». Et il ne faut pas non plus oublier que le marché de l'art est toujours promoteur de valeurs et qu'il opère une sélection radicale parmi les artistes.

Pour apprécier une œuvre d'art, il ne suffit pas seulement d'être sensible à son aspect plastique, mais il faut aussi comprendre sa raison d'être, son sens, son but. L'œuvre résulte de ce que vit une société ; elle en témoigne à sa manière. Néanmoins, si toute œuvre est issue d'un contexte culturel, elle n'a pas pour première fonction d'illustrer le contexte dans lequel elle s'inscrit.

L'histoire de l'art recense les changements et met en évidence les positions les plus extrêmes. Cet éclairage que donne le regard rétrospectif de l'historien pourrait nous faire croire à un passé glorieux et bien plus stimulant que le présent où toutes les pistes paraissent brouillées et où tout semble avoir déjà été fait. Parfois, après avoir plongé leur regard dans l'histoire de l'art, certains ont une vision romanesque de ce que peut être la vie d'artiste. Beaucoup croient que pour faire partie des grands artistes, il faut être en avance sur son temps ou même être rejeté des siens. Cependant ne faut pas oublier que si le découpage en différents « ismes » du champ artistique nous permet d'en avoir une

---

<sup>1</sup> D.RIOUT, Qu'est-ce que l'art moderne ?, Gallimard, 2000, p. 17

<sup>2</sup> *ibid*, p. 21

lecture plus aisée, il s'agit la plupart du temps d'une classification à posteriori des faits artistiques.

Je vais pour ma part m'appuyer sur ce découpage des l'historiens d'art en différents « ismes » afin de fournir quelques repères qui nous permettront de comprendre les faits les plus saillants de l'art moderne et de voir en quoi consiste le domaine artistique actuel.

## **Les fondements de l'art moderne :**

La modernité est un fait propre à l'Occident. Elle prend source dans la rencontre de la pensée grecque et du christianisme.

Le christianisme s'est imposé en Occident dans des contrées autrefois dominées par le pouvoir romain. Les dieux grecs et romains, limités, ressemblant aux hommes jusque dans leurs vices, n'offraient au peuple aucune valeur universelle ou absolue. Ils ne pouvaient pas servir de repères au niveau moral ou intellectuel et leur présence ne donnait aux hommes aucune assurance vis-à-vis de la mort. Et devant le Dieu absolu que les chrétiens ont annoncé, ces dieux grecs n'étaient plus d'aucune aide. Le christianisme a eu l'effet d'une bonne nouvelle pour un peuple assoiffé de certitudes. Le Dieu chrétien, Tout-puissant, donnait à l'homme une nouvelle stabilité et une nouvelle identité. L'homme, créature faite à l'image de Dieu, pouvait désormais accéder à la vie éternelle. Schaeffer dit que « les chrétiens possédaient, d'une part, des informations sur l'univers et l'humanité que les autres hommes étaient dans l'impossibilité de découvrir par eux-mêmes et, d'autre part, disposaient de valeurs absolues et universelles leur permettant d'évaluer la société et l'Etat dans lequel ils vivaient. Ils possédaient les assises solides garantissant la dignité fondamentale et la valeur unique de chaque personne créée à l'image de Dieu. <sup>3</sup>»

Pourtant, si le panthéon grec a été remplacé par le Dieu chrétien, la pensée grecque n'a pas disparu pour autant. Même si au Moyen-Age la Révélation biblique et la théologie dominaient en philosophie, la pensée grecque n'était pas ignorée des grands penseurs<sup>4</sup>.

St. Augustin (354-430) avait déjà utilisé la philosophie grecque pour expliquer et défendre le christianisme. Sa logique fondée non plus seulement sur la Révélation divine, mais aussi sur les raisonnements de la sagesse humaine, lui servait à appuyer la pensée théologique. Au cours du 12<sup>e</sup> siècle, des penseurs se sont à nouveau intéressés à la pensée grecque et ont redécouvert sa richesse. Puis, Thomas D'Aquin (1225-1274), dans le but de défendre la pensée théologique par le raisonnement, en est venu à mettre la

---

<sup>3</sup> F. SCHAEFFER, *L'héritage du christianisme face au 21<sup>e</sup> siècle* », La Maison de la Bible, Genève-Paris, p. 19

<sup>4</sup> *idem*, p. 34

raison au même niveau que la révélation biblique<sup>5</sup>. S'il croyait, comme la Bible l'enseigne, que l'homme était déchu suite à la faute du premier homme, il niait par contre que son intelligence ait aussi été corrompue<sup>6</sup>. Dès ce moment, la pensée classique qui a pour point de départ le raisonnement humain a été mise en parallèle avec la pensée biblique et a fini par la supplanter.

A la Renaissance, l'enthousiasme des penseurs et des artistes pour la pensée grecque et pour les nouvelles découvertes scientifiques a permis la naissance de l'Humanisme. La sagesse humaine avait désormais pris la place de la Révélation. Aussi la vision que proposait le christianisme, faite d'absolus et d'une pensée universelle du monde, a peu à peu disparu au profit d'une vision du monde partant de l'homme. Mais l'autonomie que les penseurs prenaient vis-à-vis des affirmations de la Bible a eu pour inconvénient ne plus leur permettre de garder une vision unifiée du monde. Celui-ci était pensé à la mesure de l'homme et non plus en fonction de la Révélation divine. Et de ce fait, la signification des différents éléments qui constituaient le monde et leur vision unifiée se perdait.<sup>7</sup> Pour illustrer ce changement, Schaeffer parle de l'invention de la perspective. Il dit que la perspective « signifiait quelque chose de plus pour les hommes de la Renaissance : placé au centre de l'espace, l'individu est désormais subordonné aux principes mathématiques élaborés par l'homme, en même temps que l'accent sur l'homme lui-même est déplacé. <sup>8</sup> » Il dit aussi que Léonard de Vinci a « compris que si l'homme se prenait lui-même comme point de départ, il ne serait jamais capable de trouver sa raison d'être ultime sur la base des mathématiques. Il savait aussi que si l'on n'avait que des choses individuelles (des particuliers), on n'arriverait jamais aux universels, ou à la signification des choses, et que, de cette façon, on n'arriverait en fin de compte qu'à la mécanique. (...) Réalisant cela, Léonard de Vinci pensait que, peut-être, le peintre, l'homme sensible, pouvait atteindre le sens ultime ; aussi essaya-t-il de peindre l'âme, non pas l'âme selon l'acceptation que lui donne le chrétien, mais plutôt l'universel qui rend compte de l'ensemble des particuliers. <sup>9</sup> »

La Réforme dans le Nord de l'Europe a eu lieu presque en même temps que la Renaissance italienne. Les réformés prônaient un retour à la Bible. Contrairement à Thomas d'Aquin, ils affirmaient que l'intelligence de l'homme n'était pas autonome, que l'homme était déchu et qu'il était impossible de connaître la signification du monde et de

---

<sup>5</sup> F. SCHAEFFER, *L'héritage du christianisme face au 21<sup>e</sup> siècle* », La Maison de la Bible, Genève-Paris, p. 34

<sup>6</sup> *ibid*, p. 41

<sup>7</sup> *ibid*, p. 45

<sup>8</sup> *ibid*, p. 54

<sup>9</sup> *ibid*, p. 64-65

l'homme en dehors de la Révélation de Dieu<sup>10</sup>. Pour les réformés, Dieu était à considérer comme le centre de tout. Tout découlait de lui et trouvait sa signification en lui.

En ce qui concerne le domaine artistique, la pensée réformée, hostile à toute forme d'idolâtrie, a libéré l'art des contraintes de la religion pour lui permettre de se développer indépendamment du pouvoir ecclésiastique. On peut dire que les artistes modernes ont largement bénéficié du rejet des réformés de toute sacralisation de l'objet.

Au 18<sup>ème</sup> siècle, le Siècle des Lumières, suite au développement de l'humanisme, a vu le sentiment religieux s'appauvrir<sup>11</sup>. Les philosophes J.J. Rousseau (1712-1778) et Voltaire (1694-1778) ont ouvert la voie à l'anticléricalisme et à une conception laïque de la vie. Leurs idéaux révolutionnaires avaient pour but de retrouver l'harmonie de l'homme perdue. Ces penseurs croyaient en la capacité de l'homme de s'améliorer. Rousseau a dit que l'homme est bon, mais que c'est la société qui le corrompt.

La Révolution française a marqué d'un sceau la venue du libéralisme et de l'individualisme. Désormais l'ère théologique était finie et l'homme déciderait lui-même de son sort, indépendamment de Dieu et de la religion. La pensée des philosophes des Lumières a fait son chemin pour aboutir à la période que nous vivons actuellement, une civilisation laïque, démocratique, pluraliste. L'art pictural a suivi le même chemin que la pensée des philosophes. Il s'est désacralisé et au 18<sup>e</sup> siècle, un art de pure délectation esthétique est apparu.

Le mouvement de la pensée moderne a ensuite conduit l'art à tendre progressivement vers une autonomisation de la pratique artistique, des valeurs de l'esthétique, jusqu'à un éclatement total des repères symboliques unificateurs. Le 20<sup>e</sup> siècle a été marqué par les ruptures successives de styles et de conceptions artistiques.

On peut constater que le contexte artistique dans lequel nous nous trouvons actuellement est le résultat de personnes engagées, visionnaires, qui au départ ont cru qu'il était possible de changer le monde. Ils croyaient que l'homme était capable de faire des progrès et ont apporté un ensemble d'éléments positifs qui nous permettent maintenant d'envisager une création artistique sans nous référer à un pouvoir religieux ou politique. La liberté de l'artiste a été acquise au prix de grands risques de la part de ceux qui étaient des penseurs engagés. C'est pourquoi, si l'histoire de l'art fait étalage d'un flux continu de trouvailles, les différents mouvements artistiques que nous voyons si bien expliqués, étiquetés et officialisés par nos manuels d'histoire de l'art ne doivent pas nous faire oublier la difficulté qu'ont eu les artistes à faire valoir leurs idées aux yeux du public.

---

<sup>10</sup> *ibid*, p. 69

<sup>11</sup> M. BRION, *Les peintres de Dieu*, félin, Paris, 1996, p. 167

Pour voir ce qui a bouleversé le contexte de l'art en moins de deux siècles, nous allons maintenant passer en revue les mouvements principaux qui ont marqué l'histoire de l'art moderne.

### **Néoclassicisme** (Milieu du 18e s.-milieu du 19e.s.)

Le Néoclassicisme est né en réaction aux excès de l'art baroque et rococo, mystique et sensualiste. Les fondateurs de ce mouvement sont l'historien d'art et archéologue allemand Johann Winkelmann (1717-1768), et Anton Raphaël Meng (1728–1779), le peintre attiré de Charles II d'Espagne. Tous deux admiraient la simplicité de l'art antique. Les peintres néoclassiques ont puisé leur inspiration dans l'Antiquité classique grecque et romaine. Ils avaient pour objectif de transmettre « de nobles valeurs morales, telles que justice, honneur et patriotisme. <sup>12</sup> » En France, David (1778-1825) est devenu l'un des principaux représentants du néoclassicisme. Son art s'opposait à la peinture d'agrément et se voulait avant tout d'un haut degré moral. Le style est dépouillé, voire austère. L'équilibre des formes ainsi que le dessin priment sur l'expression et le coloris<sup>13</sup>. David a été très engagé politiquement. Député de Paris<sup>14</sup>, il a été accueilli à l'Académie Royale en 1783<sup>15</sup> et est devenu maître au conservatoire du Muséum du Louvre. Il a voté la mort du roi et a décrété la suppression de l'Académie en 1793 pour imposer l'idéal révolutionnaire<sup>16</sup>. David a formé dans son atelier des peintres qui sont devenus célèbres par la suite : Gros, Ingres, Granet, Isabey.

A cette époque, les sujets héroïques et historiques étaient en vogue<sup>17</sup>. L'art véhiculait un idéal et rendait hommage aux héros. Mais David est allé plus loin. Conscient qu'il vivait à une époque importante, il a montré l'esprit de son temps en peignant des sujets contemporains<sup>18</sup>.

### **Le Romantisme** (1780-milieu du 19e.s.)

C'est dans l'atelier de David qu'est né un nouveau mouvement: le Romantisme. Il s'est imposé dans la première moitié du 19e siècle. Cherchant leur inspiration dans la modernité au lieu de l'Antiquité, les peintres romantiques ont mis l'accent sur l'impétuosité du sentiment davantage que sur la rigueur de la représentation. Ils ne suivaient pas de canon de beauté précis<sup>19</sup>. L'évocation du déséquilibre, de la démesure,

---

<sup>12</sup> W. BECKETT, *Histoire de la peinture*, Club France-Loisirs, Paris, 1996, p. 237

<sup>13</sup> E.L.CROSSON, *Du réalisme au symbolisme*, Milan, 2000, p.6

<sup>14</sup> H. FOCILLON, *La peinture au 19e siècle*, Librairie Renouard, Paris, 1927, p. 32

<sup>15</sup> G. LEGRAND, *L'art Romantique*, Larousse-Bordas, Paris, 1999, p. 24

<sup>16</sup> *idem*, p. 25

<sup>17</sup> *ibid*, p. 32

<sup>18</sup> *ibid*, p. 32

<sup>19</sup> W. BECKETT, *Histoire de la peinture*, Club France-Loisirs, Paris, 1996, p. 237

de la grandeur sauvage de la nature, des forces supérieures allait totalement à l'encontre de l'idéal classique. Les romantiques ont exprimé leurs émotions exacerbées en créant des effets dramatiques par les ombres et les couleurs.

Le « Radeau de la Méduse » peint par Géricault (1791-1824) est un exemple typique de l'art romantique. Mais si les romantiques français se sont inspiré principalement de la littérature, l'influence de la peinture anglaise est néanmoins perceptible<sup>20</sup>. On trouve les prémisses de l'art romantique chez Thomas Gainsborough (1727-1788), par exemple<sup>21</sup>. La peinture romantique a atteint son apogée chez les anglais William Turner (1775-1851) et John Constable (1776-1837).

Les peintres romantiques rêvaient devant le spectacle de la nature. Ils trouvaient leur inspiration dans la sentimentalité de la littérature romanesque. Ils avaient la nostalgie du Moyen âge et cherchaient l'exotisme. Leur intérêt pour le Moyen Âge et le gothique venait du fait qu'à cette époque, le sentiment et la pensée étaient liés<sup>22</sup>, alors que les artistes romantiques, eux, vivaient une époque où on voyait le passé religieux disparaître avec ce qu'il avait de rassurant. C'est pourquoi la mélancolie caractérise l'art cette époque.

En Allemagne, Caspar David Friedrich (1774-1840) a peint des paysages où l'espace magnifie et exalte le divin et l'infini. (ill.2) Friedrich n'a pas utilisé le paysage comme un décor secondaire entourant une scène religieuse, mais le paysage était à ses yeux un sujet religieux en soi. Brion dit que « Le Romantisme a incorporé le paysage et fondu en lui l'idée de Dieu et de l'homme. Dieu et l'homme peuvent être absents de la représentation, figurativement ; ils continuent d'y être inclus parce que le souffle divin y est directement et immédiatement perceptible, paniquement, panthéistiquement, quel que soit le site représenté. <sup>23</sup>» La divinisation de la nature a atteint son point culminant dans l'art de Friedrich.

En France, après Géricault, Eugène Delacroix (1798-1863) a été un représentant majeur du Romantisme. Delacroix trouvait ses sujets en puisant dans son imagination et ses souvenirs de voyage. (ill.1) Delacroix, qui avait le goût de l'exotisme a créé des scènes d'action d'une grande théâtralité<sup>24</sup>.

Au cours du 18<sup>e</sup> siècle, l'enseignement traditionnel de maître à disciple a peu à peu disparu et a été remplacé par les académies. Des expositions annuelles ont été mises sur



<sup>20</sup> *idem*, p. 264

<sup>21</sup> *idem*, p. 240

<sup>22</sup> M. BRION, Les peintres de Dieu, félin, Paris, 1996, p. 240

<sup>23</sup> *idem*, p. 192

<sup>24</sup> W. BECKETT, Histoire de la peinture, Club France-Loisirs, Paris, 1987, p. 119

ped, « les Salons ». Durant cette période, les critiques d'art ont contribué à l'élaboration de la distinction entre l'Art et l'art, exercice artisanal d'un métier.

Si les peintres d'avant le 18<sup>e</sup> siècle en restaient à l'illustration de thèmes mythologiques ou bibliques, les jeunes peintres cherchaient désormais de nouveaux motifs. Les acheteurs quant à eux ont mis du temps à investir dans l'art de leur époque, préférant les œuvres plus anciennes<sup>25</sup>. La bourgeoisie de l'époque appréciait un art aux aspirations nobles. L'art selon eux devait tendre vers le beau idéal et lorsqu'il s'agissait de peindre des sujets de la vie courante, des peintres comme Chardin ennoblissaient et idéalisaient le quotidien. Il n'en sera plus question avec les peintres réalistes.

### **Le Réalisme** (A partir du milieu du 19<sup>e</sup>. s.)

Entre 1850 et 1900, sur sept personnes nées à la campagne, une seule y restait, cinq allaient à la ville afin d'y trouver du travail, et une s'exilait vers le Nouveau Monde ou dans une colonie<sup>26</sup>. L'industrialisation croissante poussait les villageois à quitter la campagne pour former la classe ouvrière qui s'entassait dans les villes. La majorité de la population était ainsi arrachée à son lieu de naissance et perdait ses racines. Un nouveau système de pensée et de valeurs s'imposait désormais : celui du profit. Les hommes étaient voués au travail à la chaîne dans une société où la science devait remplacer la foi. Le scientisme et le positivisme triomphaient sur les conceptions traditionnelles. On croyait en la possibilité de construire un monde meilleur où le travail des machines pourrait rendre aux hommes leur liberté. L'ancien système de valeurs était violemment remis en question et fléchissait devant les nouvelles idéologies. Le scientisme affirmait que « la science nous fait connaître la totalité des choses qui existent et cette connaissance suffit à satisfaire toutes les aspirations humaines.<sup>27</sup>»



2. Carpar David Frierdich, *Der Morgen (Le matin)*, (1820-1821)

Le système philosophique d'Auguste Comte (1798-1857) refusait les conceptions métaphysiques antérieures et fondait sa doctrine sur l'expérience de la réalité visible, quantifiable et mesurable. Il déniait toute réalité à ce qui n'était pas le monde matériel<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> GOMBRICH

<sup>26</sup> M. GIBSON, *Le symbolisme*, Taschen, Cologne, 1994, p. 12

<sup>27</sup> Le Larousse Def : A.Compte

<sup>28</sup> M. GIBSON, *Le symbolisme*, Taschen, Cologne, 1994, p. 27

Auguste Comte à limité « la réalité à ce que l'homme peut voir, peser, mesurer, entendre. <sup>29</sup>»

Les artistes influencés par la philosophie positiviste se sont attaqués à la représentation du réel. Ils ne voulaient pas évoquer une quelconque transcendance ou « Idée », mais arriver à exprimer objectivement la réalité sans l'embellir.

Le réalisme est un mouvement anti-idéaliste et socialiste. L'objectif était de peindre des sujets empruntés à la vie quotidienne avec le plus de vraisemblance possible<sup>30</sup>. Il s'agissait d'étudier, de constater la réalité et de la traduire en peinture. La précision de l'image réaliste est parfois très proche de la photographie.

En voulant s'enquérir de la réalité quotidienne en la représentant dépourvue de toute idéalisation, de toute enjolivure, les réalistes ont choqué le public, car ils faisaient fi des conventions et des normes académiques.

Le premier peintre réaliste est Gustave Courbet (1819-1877). Il ne visait nullement l'élégance, mais la vérité<sup>31</sup>. Sa peinture se voulait sans artifices. Courbet a voulu montrer le monde tel qu'il le voyait. Il a dit : « Monsieur Delacroix peint des anges. Moi je ne peux pas en peindre, je n'en ai pas vu ! <sup>32</sup> » Courbet a peint une scène d'enterrement qui a fait scandale en représentant des paysans en grandeur nature, alors que pour les conventions de l'époque, cette monumentalité n'était réservée qu'aux personnages illustres<sup>33</sup>. Courbet avait élevé la réalité quotidienne à la dimension d'un monument où les paysans étaient au même niveau que les rois et les héros.

Edouard Manet a aussi transgressé les règles académiques du nu en peignant une « Olympia »<sup>34</sup>. (ill.3) Il a représenté une femme de son époque, non idéalisée, nue, et dévisageant le spectateur. L'idéal féminin était ainsi remplacé par une femme actuelle sans pudeur. Manet a déclaré : « Il faut peindre ce que l'on voit sans s'occuper de la mode. » Tel a été le mot d'ordre du réalisme.

### **Le Naturalisme (à partir de 1880)**

Le naturalisme est le prolongement logique du courant réaliste. Ce type d'art se voulait « scientifique » et documentaire. Selon les naturalistes, l'art devait être utile, pédagogique et rendre compte de la réalité historique et sociologique de la scène représentée<sup>35</sup>. Le réalisme, l'exactitude documentaire a aussi été le mot d'ordre de

---

<sup>29</sup> H.R.ROOKMAACKER, *L'art moderne et la mort d'une culture*

<sup>30</sup> E.L.CROSSON, *Du réalisme au symbolisme*, Milan, 2000, p. 11

<sup>31</sup> H. GOMBRICH, *Histoire de l'art*, Flammarion, Paris, 1990, p. 413

<sup>32</sup> E.L.CROSSON, *Du réalisme au symbolisme*, Milan, 2000, p. 11

<sup>33</sup> *idem*, p. 19

<sup>34</sup> *ibid*, p. 21

<sup>35</sup> *ibid*, p. 28

certaines artistes religieux tels que Holman Hunt ou Ivanov. Ces artistes religieux ont voulu utiliser les connaissances qu'ils avaient à disposition pour donner un caractère historique aux scènes bibliques qu'ils peignaient. Certains sont même allés jusqu'à effectuer un voyage jusqu'en Terre Sainte afin d'y restituer l'ambiance locale dans leurs œuvres. Leur objectif était de confirmer et de renforcer la foi en mettant en évidence l'historicité des événements qu'ils représentaient.<sup>36</sup>

Pourtant le progrès technique et les nouvelles idéologies ont laissé les hommes insatisfaits; et le christianisme était considéré comme une croyance dépassée car il restait lié associé aux repères traditionnels du tissu culturel antérieur.

### **Les Nazaréens** (A partir de 1810)

Au 19<sup>e</sup> siècle, si l'art religieux a perdu la place de premier ordre qu'il avait durant les siècles précédents, il n'a pas pour autant totalement disparu. Certains artistes soucieux de concilier leur foi et leur art se sont engagés à faire revivre l'art religieux. En Allemagne, un groupe de jeunes artistes a réagi contre le néoclassicisme dominant<sup>37</sup>. Rêvant d'unir l'art et l'Église comme par le passé, ils ont cherché à faire renaître la ferveur religieuse du Moyen âge. A partir de 1810, ils se sont regroupés à Rome dans un couvent désaffecté pour y vivre, travailler et prier en commun, comme les moines<sup>38</sup>. Leur art est une imitation de la peinture du Quattrocento. On les appelle les « nazaréens ». Le premier artiste de ce groupe est Frédéric Johan Overbeck (1789-1869).



### **Les Préraphaélites** (1849-1900)

La confrérie des préraphaélites a été fondée en 1848 par un groupe de peintres anglais qui désiraient retourner aux sources de la Renaissance, avant Raphaël. Leur but était de retrouver la sincérité de l'art de cette époque. Vivant retirés du monde, dans une ambiance quasi monastère, ils se consacraient à des sujets hautement morale et peignaient essentiellement des sujets religieux, mais aussi

3. Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863.

<sup>36</sup> M. BRION, *Les peintres de Dieu*, félin, Paris, 1996, p. 206

<sup>37</sup> H. FOCILLON, *La peinture au 19<sup>e</sup> siècle*, Librairie Renouard, Paris, 1927, p. 104

<sup>38</sup> LEONCE BENEDICTE, *La peinture au 19<sup>e</sup>, siècle*, Flammarion, Paris, 1909, p. 319

romanesques<sup>39</sup>. Leur style est réaliste. Les artistes principaux sont : Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), Holman Hunt (1827-1910) et John Everett Millais (1829-1896).

### **La confrérie de St.Luc**

A cette époque les mouvements Nazaréens, préraphaélites, ainsi que la confrérie de St.Luc ont été des tentatives de restaurer l'art religieux en s'opposant au réalisme.

### **Le Symbolisme (milieu du 19<sup>e</sup> s-1910)**

On passe à une époque où la peinture, plutôt que de servir à représenter le monde va devenir un outil d'introspection.

Le symbolisme est davantage à considérer comme un état d'esprit que comme un mouvement artistique à part entière.<sup>40</sup> Il est né dans les pays catholiques et s'est étendu sur toute l'Europe jusqu'à l'aube du 20<sup>e</sup> siècle. Les symbolistes ne s'intéressaient pas à la réalité visible et immédiate des choses. Séduits par les méandres de leur imaginaire, ils se sont laissé attirer par l'insolite, l'imaginaire, le mystère, le rêve.<sup>41</sup> Cet art laisse transparaître les inquiétudes, les angoisses et la mélancolie de ces artistes désorientés et insatisfaits. Leur fuite dans l'irrationnel, leur isolement au sein de leur monde intérieur solitaire et leur fascination pour l'ésotérisme témoignent d'un rejet du monde réel, qu'ils associaient au matérialisme, au scientisme et au positivisme. En agissant ainsi, leurs aspirations humaines et leurs rêves se trouvaient en conflit avec la réalité elle-même. La société industrielle n'étanchant pas leur soif spirituelle, ils se sont éloigné de leur monde familier, désormais sans intérêt, et par le biais de la peinture, ont donné un semblant de réalité à leurs fantasmes. (ill.3) Cet art montre leurs peurs, leur névrose, leur quête d'identité, leur ennui de vivre, leur désillusion, leur nostalgie d'un paradis perdu, d'une innocence perdue. L'utilisation de symboles leur ont servi à mettre en image une réalité non tangible. Entre espaces oniriques, concepts personnifiés et symboles mystiques, cet art a mis en évidence le spectacle du subconscient, son mystère. Il a ouvert la voie quelques années plus tard au surréalisme.

### **L'Impressionnisme (Vers 1870)**

L'invention de la photographie vers 1840 a permis de reproduire fidèlement les apparences de la réalité et ceci a poussé les peintres à explorer de nouvelles voies. Les peintres impressionnistes, au lieu de s'attacher à la représentation des formes de la réalité voulaient exprimer le sentiment fugitif qu'ils avaient lorsqu'ils se trouvaient en face d'un paysage. Ils voulaient capter l'intensité de l'instant présent. Pour y parvenir, les

---

<sup>39</sup> W. BECKETT, *Histoire de la peinture*, Club France-Loisirs, Paris, 1996, p. 276

<sup>40</sup> M. GIBSON, *Le symbolisme*, Taschen, Cologne, 1994, p.7

<sup>41</sup> *idem*, p. 18

impressionnistes peignaient en plein air et travaillaient très rapidement, ce qui les empêchait de peindre par couches transparentes successives (glacis), comme le faisaient tous les peintres classiques. Et c'est pourquoi les critiques d'art de l'époque considéraient leurs peintures comme étant de mauvaise qualité. En effet, leurs œuvres apportaient une conception toute nouvelle de l'art pictural, incompatible avec les principes qui régissaient l'art de cette époque. C'est pourquoi leurs œuvres ont été refusées au Salon de Paris, le lieu de tous les espoirs pour les artistes de cette époque. Mais pour contrer la critique, les impressionnistes ont décidé de créer parallèlement au salon officiel, un "Salon des refusés" pour y montrer leurs œuvres. Cet événement a marqué le début d'un art moderne en conflit avec les institutions artistiques chargées de les accueillir et de les promouvoir.

Monet (ill.4), Renoir, Sisley, Seurat, sont les principaux membres du mouvement impressionniste.

Un autre événement a permis le bouleversement de l'esthétique classique : la révolution industrielle. En regardant un paysage, il devenait de plus en plus difficile de ne pas voir les traces de l'homme. Les impressionnistes ne se sont alors pas contentés de paysages de campagne, mais ont aussi peints des gares, des immeubles ou des ponts.

### **L'école de Barbizon**

En 1890, Maurice Denis, un des peintres de l'école de Barbizon a dit : « Un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. <sup>42</sup>» Cette pensée a permis de nouveaux développements en peinture. Le lien entre le sujet et le tableau étant devenu moins étroit, il était désormais possible de s'écarter de la réalité visible pour créer de nouveaux effets purement picturaux. Gauguin a été un des premiers à tirer parti de cette découverte. (ill.5) Il disait : « Un conseil : ne peignez pas trop d'après nature. L'art est une abstraction, tirez-là de la nature en rêvant devant et pensez plus à la création qui en résultera, c'est le seul moyen de monter vers Dieu en faisant comme notre divin Maître, créer. <sup>43</sup>»

### **L'expressionnisme**

Le conseil de Gauguin a été suivi à la lettre par les artistes expressionnistes qui, au lieu de représenter les impressions que le réel produisait sur eux, ont voulu représenter le réel tel qu'il le ressentaient intérieurement. La peinture servait à exprimer un ressenti et non rendre les apparences de la réalité. L'expressionnisme a été nommé comme tel à partir de 1911. Il désignait deux groupes d'artistes: "Die Brücke" et "Der

---

<sup>42</sup> MOSZYNSKA, *L'Art abstrait*, Thames & Hudson, Paris, 1998, p. 8

<sup>43</sup> D.RIOUT, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000, p. 52

Blaue Reiter". Le premier s'était formé en 1905 à Munich. L'autre groupe s'était formé à Dresde et avait pour chef de file Kandinski.<sup>44</sup>

Les expressionnistes avaient pour idéal de retourner à la nature et se libérer de la morale ambiante et d'exprimer leurs sentiments sans se préoccuper du bon goût. Le groupe "Die Brücke " était composé de Ernst Ludwig Kirschner, Karl Schmidt-Rottluff (ill. 7), Erich Heckel (ill.6). Ces artistes s'intéressaient à l'art populaire et voulaient travailler en corporation comme au Moyen Age<sup>45</sup>. Ils travaillaient donc ensembles et vivaient en communauté. Lorsqu'on les voit représenter des hommes nus dans la nature, il ne s'agit pas de montrer un nu classique, mais de soulever l'interdit du nudisme<sup>46</sup>.

Le groupe "Der Blaue Reiter" composé de Vassili Kandinsky, Franz Marc, August Maake, Heinrich Campendonk, Lionel Feininger, Alexej von Jawlensky, voulait réaliser une sorte de synthèse des courants artistiques qui avaient influé sur l'art moderne.<sup>47</sup>

L'expressionnisme s'est développé aussi à Vienne. Egon Schiele et Oscar Kokoschka exhibent les déséquilibres humains en distordant l'apparence de leurs modèles.

### **Le fauvisme**

On pourrait dire qu'il s'agit du pendant français de l'expressionnisme. Il s'agit d'une façon nouvelle de montrer la réalité, en distordant les couleurs naturelles en les saturant à l'extrême et en simplifiant les motifs. (Signac, Seurat) Seulement les Fauves n'avaient pas de revendications politiques. Leur discours était principalement esthétique.

### **Le Cubisme**

Cézanne a étudié le paysage en recherchant la structure de l'apparence des choses. En tenant compte du fait que l'homme se déplace dans le paysage et que par conséquent, il ne perçoit pas d'image fixe, Cézanne a remarqué qu'il était alors impossible de représenter le paysage selon un seul point de vue fixe, car l'apparence des choses diffère en fonction de l'angle de vue sans cesse changeant que nous prenons. C'est pourquoi il a cherché le moyen de déconstruire l'apparence de la réalité en représentant le monde tel qu'il le voyait à l'aide de volumes élémentaires, des cylindres, des rectangles ou des cubes. Cette constatation a aussi une conséquence philosophique : il est impossible de parvenir à unifier, par quelque structure que ce soit de champ de la perception et donc de l'expérience humaine. Par conséquent l'artiste qui se considère comme son propre centre ne peut qu'exprimer une vision morcelée et incomplète du

---

<sup>44</sup> HUNTER & JACOBS, *L'art moderne, du post-impressionnisme à nos jours*, Vilo, Lausanne, 1977, p.101

<sup>45</sup> *idem*, p.110

<sup>46</sup> *ibid*, p. 102

<sup>47</sup> *ibid*, p. 114

monde. Et c'est cette approche de la réalité, selon la mesure de l'homme, qui va mettre l'expérience personnelle au dessus de la foi et au détriment des normes et des conventions sociales. La pensée existentialiste est née.

La recherche de Cézanne a été poursuivie par Picasso (ill.9) et Braque qui ont donné naissance au cubisme. Ceux-ci voulaient représenter plusieurs angles de vues d'un objet en même temps sur une même surface. Seulement à force de mélanger les angles de vues, l'apparence de l'objet observé devenait de moins en moins reconnaissable. Fort de ce constat, Picasso, au lieu de reproduire l'apparence de l'objet s'est mis à inventer un langage graphique autonome par rapport à la réalité sensible, ce qui lui permettait d'ouvrir un nouvel espace d'expérimentation où l'objet du tableau était davantage évoqué que représenté. Picasso et Braque ont aussi inventé le collage<sup>48</sup>, technique qui a été ensuite reprise par le mouvement Dada. Des morceaux d'images découpées dans des journaux et collés ensemble ont ouvert la porte à une nouvelle approche de la création, qui ne consistait plus à reproduire l'apparence des choses, mais à utiliser des bouts d'images déjà existantes pour les mélanger.

Mais l'approche de Picasso, sa liberté par rapport à l'apparence sensible des choses venait aussi de sa découverte de l'art africain. En effet, l'approche toute différente des artistes africains par rapport à l'art occidental classique a contribué à la remise en question de la représentation comme unique fonction de l'art.

### **Le ready made**

En France, Duchamp a poursuivi les recherches des cubistes, des futuristes et de la chronophotographie en peignant le « Nu descendant l'escalier »<sup>49</sup>. Au lieu de représenter le mouvement ou l'objet, il a décomposé la forme elle-même. Mais Duchamp a eut un impact sur tout l'art du 20<sup>e</sup> siècle en inventant le principe du « ready made » en 1913. Au lieu de représenter un objet sur une toile ou représenter son mouvement, Duchamp a eu l'audace de présenter directement l'objet lui-même dans le lieu d'exposition. Il a fixé une roue de bicyclette sur un tabouret pour évoquer la dynamique du mouvement. Sa proposition a remis en cause l'idée que l'art devait passer par un objet manufacturé et imprégné de la subjectivité de l'artiste. Mais cette proposition allait encore plus loin: en exposant un urinoir (ill.13) ou une pelle à neige dans une galerie, Duchamp a remis en cause la notion de goût qui devait séparer l'art de ce qui n'en est pas.

---

<sup>48</sup> MOSZYNSKA, *L'Art abstrait*, Thames & Hudson, Paris, 1998, p. 14

<sup>49</sup> *idem*, p. 34

## **Le Futurisme**

Le début du 20<sup>e</sup> siècle faisait état de tels changements que les artistes et penseurs se mirent à rêver d'une humanité nouvelle où la machine leur permettrait d'atteindre le bonheur sur terre. Des artistes fascinés par les nouvelles inventions ont tenté d'exprimer le mouvement, le bruit que faisaient le train ou l'automobile. (ill.10) Ils ne cherchaient pas à représenter l'objet en mouvement, mais le mouvement lui-même. Gino Severini a dit : « Le mouvement que nous voulons reproduire sur la toile ne sera plus un moment unique et fixé du dynamisme universel. Ce sera tout simplement, la sensation dynamique elle-même. Car tout bouge, court, change rapidement. Aucun contour n'est jamais immobile sous nos yeux : il apparaît et disparaît constamment. <sup>50</sup>» Giacomo Balla a représenté par exemple, le mouvement d'un chien en laisse, d'une fillette courant ou d'une automobile.

Plusieurs photographes (Giuglio Bragaglia, Edward Mubridge, Etienne Marey) se sont intéressé également au mouvement. Celui-ci était mis en évidence par une suite de photographies prises à une très courte intervalle de temps et montrant par exemple, la modification de la position d'un personnage en mouvement.

## **Le rayonnisme**

Un manifeste exposant le "rayonnisme" a été écrit par Mikhaïl Larionov en 1913. Celui-ci expliquait que les lignes de force dominaient l'image et finissait par la faire disparaître totalement. L'art pictural n'était plus lié à l'image, à l'apparence des choses, mais avait désormais ses règles propres. Il a dit: "Ici commence la véritable libération de l'art ; une vie qui se déroule seulement selon les lois de la peinture comme entité indépendante, la peinture avec ses formes, sa couleur et son timbre propres. <sup>51</sup>"

Ce point de vue a été développé en Russie et a conduit à la naissance du suprématisme.

## **Le Suprématisme**

En 1915, à Petrograd, la première exposition suprématiste a été ouverte. Ce mouvement se trouvait en pleine compétition avec le futurisme<sup>52</sup>. Les artistes suprématistes voulaient créer des formes qui ne faisaient aucunement référence à quoi que ce soit. « La forme intuitive doit sortir de rien <sup>53</sup>» En même temps à cette époque, des penseurs russes étaient fascinés par l'idée qu'une quatrième dimension puisse

---

<sup>50</sup> *ibid*, p. 29

<sup>51</sup> *ibid*, p. 33

<sup>52</sup> D.RIOUT, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000, p. 41

<sup>53</sup> MALEVITCH, *Du cubisme et du futurisme au suprématisme*, in D.RIOUT, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000, p. 43

exister. Le philosophe Ouspenski pensait que la quatrième dimension serait une prise de conscience nouvelle de la part de l'homme qui lui permettrait de parvenir à l'immortalité. « Selon Ouspenski, la quatrième dimension permettrait d'échapper à la mort en entrant dans le monde de l'esprit. Cette idée se fondait sur l'hypothèse que notre vie tout entière n'est qu'une ombre de la réalité, et que la réalité elle-même n'est accessible qu'à « une nouvelle catégorie d'hommes pour qui il existe des valeurs différentes que pour les autres ». Le monde tridimensionnel était en fait le résultat de « l'appareil psychique » limité de l'homme, mais l'homme était capable de percevoir la réalité véritable, à quatre dimensions, s'il parvenait à trouver sa « conscience cosmique<sup>54</sup> ». Ouspenski se représentait cette quatrième dimension comme un ensemble de volumes géométriques tombant de l'espace et traversant une surface uniforme.

C'est ce que Malevitch a représenté en peignant des rectangles de couleurs flottants sur un fond blanc. (ill. 11) Il créait un rapport de tension entre les différents rectangles. Selon lui l'espace réel était trop limité par la ligne d'horizon et par les formes de la nature. Il voulait créer un espace nouveau, sans référence à la réalité visible. En 1918 il a peint des formes blanches sur fond blanc<sup>55</sup>. Il disait en parlant du blanc: « J'ai percé l'abat-jour bleu des limites de la couleur, j'ai pénétré dans le blanc, à côté de moi, camarades pilotes, naviguez dans cet espace sans fin. La blanche mer libre s'étend devant vous.<sup>56</sup> » Voulant évacuer au maximum tout objet, Malevitch a été le premier à peindre un monochrome, un carré blanc sur fond blanc (1917). Malevitch voulait, comme Mondrian, créer un langage universel et mener le spectateur dans une nouvelle sphère de conscience. Ils pensaient contribuer par l'art au changement de l'homme<sup>57</sup>. Son art exprime bien sa quête d'absolu, sa volonté de mettre un point final après quoi la quête artistique se serait achevée. Il a dit: « Nos ateliers ne peignent plus de tableaux, ils édifient des formes de vie (...).<sup>58</sup> » Une telle affirmation montre que Malevitch croyait que l'art pourrait servir à créer un monde nouveau et harmonieux.

## **L'unisme**

Le polonais Wladyslaw Strzeminski, un ami de Malevitch, s'est appuyé sur la conception suprématisiste pour inventer une approche purement formaliste et non utilitariste de l'art : l'unisme<sup>59</sup>. Pour lui, reproduire le monde visible ne devait pas être considéré comme de l'art. Il comprenait l'art comme une « création de l'unité de formes

---

<sup>54</sup> MOSZYNSKA, *L'Art abstrait*, Thames & Hudson, Paris, 1998, p.56-57

<sup>55</sup> D.RIOU, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000, p. 63

<sup>56</sup> *idem*, p. 58-60

<sup>57</sup> *ibid*, p. 62

<sup>58</sup> D.RIOU, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000, p. 71

<sup>59</sup> *idem*, p. 77

dont l'organicité est parallèle à celle de la nature<sup>60</sup> ». Il pensait que l'art devait se faire en fonction du médium choisi, qu'un tableau devait rester une surface plane et que la peinture devait s'unir à la géométrie du cadre. Il voulait que chaque partie du tableau soit d'une égale importance, que son tableau soit « homogène ». Le tableau ne devait rien exprimer du monde; il était un monde en soi qui se suffisait à lui-même. Strzeminski visait un art absolu, uniquement pour le regard.

## L'art abstrait

D'autres artistes fascinés par les découvertes scientifiques ont considéré la peinture comme un moyen d'expérimentation. Ils se sont mis à étudier les propriétés des couleurs en se fondant sur les théories de la couleur et réalisèrent des tableaux abstraits ayant pour seul sujet la couleur. On peut constater que les artistes abstraits utilisaient des notions que chaque peintre connaissait déjà avant, mais leur particularité est de les avoir utilisées pour elles-mêmes : facture, rapports de couleurs, composition, tracé.

Delaunay par exemple, fondait son travail sur la théorie de la couleur de Chevreul (*De la loi du contraste simultané des couleurs*, 1839)<sup>61</sup>.

Certains ont aussi tenté de faire de la peinture une expression aussi directe et abstraite que la musique. Ils appelaient cela le "synchronisme"<sup>62</sup>.

Mais durant cette époque instable où le monde subissait les horreurs de la première guerre mondiale, des artistes se sont distancié par rapport à la volonté de décrire ou d'analyser le monde réel. Leur quête d'absolus et de repères universels est à la base de leur art abstrait. Au début du 20<sup>e</sup> siècle on croyait que l'abstraction était lié au progrès<sup>63</sup>. L'art abstrait est né du désir utopique de vouloir changer le monde en éduquant les hommes. Les premiers artistes abstraits croyaient soit à une vision métaphysique du monde soit avaient foi dans une vision matérialiste et progressiste.

**Kandinsky**, (ill.8) qui avait été à la tête du groupe expressionniste "Die Brücke" était plus attiré par la spiritualité que par la science. Après avoir réalisé des peintures proches du fauvisme, s'est mis à réaliser des "improvisations" en 1910. Il s'agissait des premières peintures abstraites<sup>64</sup>. Kandinsky s'est fondé sur le traité des couleurs de Goethe (1810) pour élaborer des peintures abstraites<sup>65</sup>. En 1911 il a écrit « Du spirituel dans l'art », ouvrage dont le but était de proposer un langage universel faite d'une

---

<sup>60</sup> W. STRZEMINSKI, «*Je définis l'art...* » in : D.RIOU, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000, p. 77-78

<sup>61</sup> MOSZYNSKA, *L'Art abstrait*, Thames & Hudson, Paris, 1998, p. 16

<sup>62</sup> *idem*, p. 20

<sup>63</sup> *ibid*, p. 71

<sup>64</sup> HUNTER & JACOBS, *L'art moderne, du post-impressionnisme à nos jours*, Vilo, Lausanne, 1977, p. 114

<sup>65</sup> MOSZYNSKA, *L'Art abstrait*, Thames & Hudson, Paris, 1998, p. 26

grammaire de formes, de lignes et de couleurs abstraites. Concernant la peinture, il a dit : « Sa tâche, maintenant, est d'étudier ses forces et ses moyens, d'apprendre à les connaître, comme la musique l'a fait depuis longtemps, et d'essayer d'utiliser ces forces et ces moyens d'une manière qui ne doive rien qu'à elle-même en vue de la création. <sup>66</sup>» Cependant son travail n'avait rien de scientifique, car il se basait davantage sur sa propre intuition et sur son expérience empirique. Kandinsky n'avait pas non plus l'intention d'étudier la forme pour elle-même. Il disait : « L'artiste doit avoir quelque chose à dire, car sa tâche ne consiste pas à maîtriser la forme, mais à adapter cette forme au contenu. <sup>67</sup> » Il voulait utiliser les formes abstraites objectives pour s'adresser directement à l'âme sans passer par la représentation du réel, comme c'est le cas pour la musique. Kandinsky s'inspirait de la musique de Wagner et de Schoenberg et avait comparé le spectre de chaque couleur au son des différents instruments d'un orchestre<sup>68</sup>. Loin de vouloir distraire les spectateurs par de savants ornements il avait de hautes intentions : « La peinture est un art et *l'art* dans son ensemble *n'est pas une vaine création d'objets* qui se perdent dans le vide, mais une puissance qui a un but et qui doit servir à l'évolution et à l'affermissement de l'âme humaine (...) Il est le langage qui parle à l'âme, dans la forme qui lui est propre, de choses qui sont le *pain quotidien* de l'âme et qu'elle ne peut recevoir que sur cette forme. <sup>69</sup>» Kandinski était aussi influencé par la pensée théosophique.

Les bouleversements qui se produisaient au début du 20<sup>e</sup> siècle faisaient que le monde paraissait incertain et que les anciennes valeurs traditionnelles étaient balayées. Darwin avait énoncé sa théorie de l'évolution des espèces, Nietzsche avait proclamé la mort de Dieu, Freud ouvrait la voie de l'analyse du subconscient (« L'interprétation des rêves », 1900)<sup>70</sup>, Einstein avançait sa théorie de la relativité. On avait découvert les rayons X et on utilisait couramment l'électricité. Au niveau politique aussi, la première guerre mondiale déstabilisait les esprits.

**Piet Mondrian** a basé son travail artistique moins sur l'apparence de ce monde incertain et changeant que sur des données objectives : les lignes, les surfaces de couleurs, choses quantifiables et maîtrisables. Il a commencé par étudier la structure d'un arbre selon une approche cubiste et a porté son étude jusqu'à son terme, en aboutissant à une image totalement abstraite faite d'un réseau de lignes horizontales et

---

<sup>66</sup> KANDINSKI, *Du spirituel dans l'art*, cité in : D.RIOU, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000, p. 53

<sup>67</sup> *idem*, p. 57-58

<sup>68</sup> MOSZYNSKA, *L'Art abstrait*, Thames & Hudson, Paris, 1998, p. 43

<sup>69</sup> KANDINSKI, *Du spirituel dans l'art*, cité in : D.RIOU, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000, p. 58

<sup>70</sup> MOSZYNSKA, *L'Art abstrait*, Thames & Hudson, Paris, 1998, p. 45

verticales. Mondrian, imprégné par les concepts théosophiques de Helena Petrovna Blavatsky, pensait atteindre la « réalité pure ». Les lignes horizontales et verticales ainsi que l'angle droit avaient selon lui une signification mystique. La théosophe Helena Petrovna Blavatsky dans son texte « Isis Unveiled » (1877) parlait de « perpendiculaire céleste ». La ligne horizontale représentait le principe féminin et la ligne verticale le principe masculin. L'intersection de la verticale et de l'horizontale était le symbole de la vie et de l'immortalité<sup>71</sup>. Après avoir étudié la ligne, il l'a associée à des plans de couleurs rouges, jaunes, bleus, gris, blancs et noirs. (ill.12) Son approche de la couleur était fondée sur la théorie de Schonenmaekers, un mathématicien. Celui-ci avançait que "les trois principales couleurs sont fondamentalement le jaune, le bleu et le rouge. Ce sont les seules couleurs qui existent." Il affirmait aussi « Cette nouvelle beauté plastique ignorera les détails de l'apparence, c'est-à-dire la forme et la couleur naturelles. Au contraire, elle devra trouver son expression dans l'abstraction de la forme et de la couleur, c'est-à-dire dans la ligne droite et la couleur primaire clairement définie. <sup>72</sup> » Mondrian voyait en cela l'expression de l' « universel » et de l'harmonie parfaite. Il croyait que l'universel existait au fond de la conscience de l'homme. Il considérait la couleur primaire et la ligne verticale et horizontale comme des absolus universels. Son but n'était pas de faire de l'art pour l'art, mais de créer un monde meilleur en fondant sa création artistique sur des données objectives et quantifiables. Ce « plasticisme abstrait » a influencé toute la peinture abstraite géométrique.

Mondrian a dit que « Dans l'avenir l'idée néoplasticienne se déplacera de plus en plus de l'œuvre d'art vers sa réalisation dans la réalité palpable : elle y sera vivante. Mais pour cela il faut que la mentalité, au moins d'un groupe d'individus, s'oriente vers une conception universelle et se dégage de l'oppression de la nature. Et quel avenir joyeux, quand nous n'aurons plus besoin de l'artifice « tableau » ou « statue », quand nous vivrons dans l'art réalisé ! <sup>73</sup>»

Mondrian a élaboré une peinture que nous avons qualifié d' « abstraite », mais qui, selon lui est plus concrète qu'une peinture figurative. Car en effet, une peinture abstraite est un objet alors qu'une peinture figurative reste une image<sup>74</sup>.

## **Le Dadaïsme**

Durant cette même époque, au vu de la première guerre mondiale qui sévissait en Europe, le raisonnable semblait pour certains n'avoir plus lieu d'être. C'est pourquoi des artistes français en révolte contre la société dans laquelle ils vivaient firent un art engagé

---

<sup>71</sup> *idem*, p. 50

<sup>72</sup> *ibid*, p. 54

<sup>73</sup> MONDRIAN in : D.RIOUT, Qu'est-ce que l'art moderne ?, Gallimard, 2000, p.65

<sup>74</sup> D.RIOUT, Qu'est-ce que l'art moderne ?, Gallimard, 2000, p. 149

politiquement et se mirent à casser les conventions de respectabilité et les aspirations esthétiques de la bourgeoisie de l'époque. Il s'agissait de désacraliser l'art, de l'ôter du piédestal et de ses prétentions qui le rendait sérieux. Le mouvement Dada s'est formé en 1916 à Zurich. Les artistes utilisaient le collage, le photomontage et ont inventé le « cadavre exquis » pour ridiculiser les conventions de la société ainsi que les prétentions de l'avant garde<sup>75</sup>. Ils ne proposaient pas de nouvelles valeurs, mais voulaient détruire celles qui étaient admises<sup>76</sup>. Ce mouvement s'est ensuite propagé dans les autres pays européens ainsi qu'à New York. Les idéaux révolutionnaires de ce mouvement étaient nourris de la philosophie existentialiste qui exerçait son influence. Les dadaïstes étaient intéressés par le hasard et le chaos. Le hasard pouvait produire un nouvel ordre.

Schwitters faisait partie du mouvement Dada. Il utilisait différents matériaux de récupération pour créer des compositions abstraites. Il disait : « Le matériau est aussi insignifiant que moi-même. L'essentiel est de donner forme. Comme le matériau est insignifiant, je le choisis en fonction des exigences du tableau. <sup>77</sup>» Il ramassait des tickets de bus, des objets trouvés dans des poubelles et les utilisait pour créer des tableaux. Sa plus grande œuvre a été son « Merzbau », une construction en trois dimensions tentaculaire réalisée dans sa maison. Il s'agissait d'un amoncellement d'objets récupérés. Son travail avait une valeur symbolique, car comme beaucoup d'artistes de son époque, il croyait que « la raison d'être et le but de l'art sont la création des hommes nouveaux qui formeront la société nouvelle. <sup>78</sup> » C'est pourquoi il s'est mis à « construire un nouveau monde avec les débris de l'ancien<sup>79</sup> ». Il disait que « l'art est une fonction spirituelle de l'homme qui vise à le libérer du chaos de la vie (la tragédie). L'art est libre d'utiliser ses moyens d'expression comme bon lui semble, mais il est tenu par ses lois seules. »<sup>80</sup> Le « Merzbau », par son aspect inachevé et inachevable, a aussi ouvert la voie au « Work in progress », principe développé durant les années 60, selon lequel l'œuvre n'est pas l'objet fini résultant d'une démarche artistique, mais la démarche elle-même.

## **Le surréalisme**

Le mouvement s'est développé sous l'égide de l'écrivain André Breton, qui a désigné le surréalisme comme « un certain automatisme psychique qui correspond assez

---

<sup>75</sup> MOSZYNSKA, *L'Art abstrait*, Thames & Hudson, Paris, 1998, p. 62

<sup>76</sup> D.RIOUT, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000, p 172

<sup>77</sup> MOSZYNSKA, *L'Art abstrait*, Thames & Hudson, Paris, 1998, p. 68

<sup>78</sup> D.RIOUT, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000, p 213

<sup>79</sup> *idem*, p. 213

<sup>80</sup> MOSZYNSKA, *L'Art abstrait*, Thames & Hudson, Paris, 1998, p. 69

bien à l'état de rêve,...<sup>81</sup> » Les artistes surréalistes voulaient explorer la "surréalité", ce monde insolite qui émane du psychisme humain lorsque l'esprit se trouve délivré de toute contrainte morale. Pour atteindre cet état, Michaux a utilisé l'écriture automatique. Cela consistait à écrire des signes abstraits sous l'impulsion du moment (parfois sous l'effet hallucinogène de la mescaline) sans vouloir les ordonner d'une quelconque manière par le biais de l'intelligence. Max Ernst stimulait son imaginaire en regardant les empreintes faites par en crayonnant d'une feuille de papier sur une écorce de bois. Salvador Dali a mélangé les références. (ill.14)

## **Le constructivisme**

Les nouveaux médias tels que la radio, le gramophone et le cinéma permettaient désormais de propager plus rapidement les nouvelles idées.

Or après la guerre, certains artistes, considéraient le métier traditionnel du peintre ou du sculpteur comme un « luxe bourgeois démodé <sup>82</sup>». Ils pensaient que l'art devait avoir une fonction utilitaire et c'est pourquoi ils ont décidé d'abolir la distinction faite au 18<sup>e</sup> siècle entre l'Art avec un « A » majuscule et l'artisanat en mettant en œuvre des productions industrielles. Désormais l'art n'était plus sensée avoir une fonction spéculative ou symbolique, mais être le résultat d'un savoir-faire.

Tatline voulait faire un art qui s'adresse à la masse et qui avait des fonctions purement utilitaires<sup>83</sup>. Stepanova disait que « le caractère sacré d'une œuvre en tant qu'entité unique est détruit. <sup>84</sup>» Rodchenko quant à lui disait que « la représentation est finie : il est temps de construire.<sup>85</sup> » Les œuvres de ces artistes ne montraient aucune trace de fabrication artisanale et aucune forme d'expression personnelle. Certains se sont engagé dans le graphisme, les arts appliqués ou encore la scénographie. Cette idée a été reprise en Hollande par le mouvement « De Stijl » et en Allemagne par l'école du Bauhaus.

## **Le Bauhaus**

Le Bauhaus a été ouvert à Weimar en 1919 et a par la suite déménagé à Dessau. Son directeur a publié le Manifeste du *Bauhaus*. Il disait : « Il n'y a pas de différence essentielle entre l'artiste et l'artisan. L'artiste est un artisan exalté.(...) Créons donc une nouvelle guilde d'artisans sans les distinctions de classe qui dressent une barrière honteuse entre l'artisan et l'artiste. Tous ensembles, désirons, concevons et réalisons une

---

<sup>81</sup> D.RIOUT, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000, p. 161

<sup>82</sup> MOSZYNSKA, *L'Art abstrait*, Thames & Hudson, Paris, 1998, p. 78

<sup>83</sup> *idem*, p. 74

<sup>84</sup> *ibid*, p. 76-77

<sup>85</sup> *ibid*, p. 77

nouvelle construction de l'avenir, où peinture, sculpture et architecture ne feront qu'un et qui, née des mains de millions d'ouvriers, s'élèvera un jour vers le ciel, symbole cristallin d'une foi neuve à l'avenir. <sup>86</sup>»

**Théo Van Doesburg**, qui a aussi enseigné dans cette école, avait l'idée de changer l'environnement quotidien de l'homme pour modifier l'homme. Il disait : « L'art et la vie ne sont plus des domaines séparés.(...) Le mot « art » n'a plus rien à nous dire. A la place nous insistons sur l'importance de construire notre environnement selon des lois créatives dérivant d'un principe établi. <sup>87</sup> » Pour y parvenir il fallait s'évertuer à évacuer toute expression personnelle pour n'utiliser que des valeurs universelles, celles-ci étant la ligne horizontale et verticale et les aplats de couleurs primaires. En révélant l'harmonie universelle dans le quotidien de l'homme on parviendrait au but fixé.

**Moholy-Nagy**, artiste enseignant au Bauhaus, a dit en 1922 que « La réalité de notre siècle est la technologie : l'invention, la construction et l'entretien de machines. Etre un utilisateur de machines signifie participer de l'esprit du siècle. Cela a remplacé le spiritualisme transcendantal des époques passées. <sup>88</sup> ». Cet artiste a réalisé un « Modulateur espace-lumière » avec l'aide d'un ingénieur. Il s'agissait d'un ensemble de formes en métal tournant sur elles-mêmes et éclairées par une lumière électrique. Il a aussi réalisé des « photogrammes », compositions abstraites réalisées sur papier photo. Il disposait des objets sur le papier photo, puis éclairait le tout un court instant. Au développement on y voyait les marques qu'avaient fait les ombres portées des objets sur le papier photo.

On remarque qu'à cette époque, l'esthétique de la machine inspirait beaucoup d'artistes et les conduisaient vers un art fait de formes géométriques.

En 1933 le régime nazi considérait l'art moderne comme dégénéré. C'est pourquoi l'école du Bauhaus a été contrainte de fermer ses portes. De même, en Union Soviétique, le régime communiste a déclaré en 1934 le réalisme socialiste comme art officiel. L'art officiel, allemand ou soviétique devait consister désormais en des images servant à édifier le peuple, à encourager la classe ouvrière à œuvrer pour le bien de tous<sup>89</sup>. En 1937, pour imposer au peuple les nouvelles valeurs, Hitler a organisé « La grande exposition de l'art allemand » Il rejetait « les »œuvres d'art » qui ne sont pas explicites en elles-mêmes et qui, pour exister, « ont avant tout besoin d'un mode d'emploi au style ampoulé ». Le Führer a dit lors de l'inauguration : « L'ouverture de cette exposition

---

<sup>86</sup> W.GROPIUS in : D.RIOUT, Qu'est-ce que l'art moderne ?, Gallimard, 2000, p. 72-73

<sup>87</sup> MOSZYNSKA, *L'Art abstrait*, Thames & Hudson, Paris, 1998, p. 85

<sup>88</sup> *idem*, p. 92-93

<sup>89</sup> D.RIOUT, Qu'est-ce que l'art moderne ?, Gallimard, 2000, p. 85

annonce la fin de l'abêtissement et de l'anéantissement en Allemagne de la culture de notre peuple. Nous mènerons désormais une guerre impitoyable pour nous débarrasser des derniers éléments de notre décomposition culturelle. <sup>90</sup>» En même temps Hitler avait organisé une exposition intitulée « L'Art dégénéré » dans le but de permettre au peuple de se rendre compte de la nullité de cet art. Dans le lot des 500 œuvres exposées des peintures de Kandinsky, Klee, et Mondrian y figuraient. Cette exposition a circulé durant quatre ans dans plusieurs villes d'Allemagne<sup>91</sup>.

En Allemagne comme en Union Soviétique, tout œuvre d'art qui ne correspondait pas au style réaliste socialiste était confisquée ou détruite. Pour ces raisons, beaucoup d'artistes ont été contraints à l'exil. Dans un premier temps ils se sont rassemblés à Paris, puis, à la fin des années 30, ceux-ci ont poursuivi leur exil en Angleterre et à New York. Et depuis ce moment, New York est devenu le centre mondial de l'art moderne, le berceau d'un nouvel art abstrait américain qui allait s'imposer après la fin de la guerre.

L'art abstrait a subi de multiples évolutions et peu à peu les fondements esthétiques et doctrinaux ont perdu leur unité et se sont diversifiés. Désormais les artistes abstraits produisaient un art moderne dont les objectifs étaient très différents les uns des autres. Certains partaient de la réalité et à force de simplifications parvenaient à une abstraction totale (Brancusi, Moore). D'autres partaient d'une formule mathématique (Bill) ou encore d'un principe formel (Mondrian). Mais au fur et à mesure de son évolution, l'art abstrait s'est vu privé des idéaux métaphysiques qui avaient permis son premier élan et a tourné vers l'esthétisme et le formalisme.

### **L'art concret**

Théo Van Doesburg a été le premier à parler de l'art concret. Il disait : « nous parlons de peinture concrète et non abstraite parce que rien n'est plus concret qu'une ligne, une couleur, une surface <sup>92</sup>». Le suisse Max Bill en parlant de ses « Variations » disait que son art était un « pur jeu de la forme et de la couleur, libéré de la contrainte d'être autre que ce qu'il est réellement, et dont le seul but est de donner du plaisir du fait de son existence propre. »

### **L'expressionnisme abstrait**

Après la deuxième guerre mondiale, dans la suite du mouvement surréaliste, André Breton, comme nous l'avons vu, avait ouvert la voie à l'expression des profondeurs de l'inconscient. Les peintres ont alors expérimenté l'écriture automatique en peinture en

---

<sup>90</sup> Discours d'Adolf Hitler in : D.RIOU, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000, p. 86

<sup>91</sup> D.RIOU, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000, p. 87

<sup>92</sup> MOSZYNSKA, *L'Art abstrait*, Thames & Hudson, Paris, 1998, p. 106

traçant fougueusement de larges signes sur la toile, signes détachés de toute réflexion, afin de révéler directement l'inconscient sans passer par le mental et par une quelconque image. Il ne s'agissait plus de faire une image, mais de peindre. Le tableau devait être compris comme un objet autonome témoignant d'un monde en soi, auto-défini. Cela a donné naissance à des styles multiples, désignés par les critiques d'art comme : l'abstraction lyrique, le tachisme, l'art informel ou le matiérisme. Ce type d'art était considéré comme de l'abstraction « chaude », par opposition à l'abstraction géométrique dite « froide ». Chaque artiste trouvait une expression individuelle, mélangeait les genres et apportant de nouvelles approches formelles. Ainsi Manessier, un catholique fervent, pouvait pratiquer un art religieux non figuratif. Bazaine, de même, avait une approche spirituelle de l'art qu'il pratiquait.

Mais le courant philosophique qui dominait la pensée de cette époque était l'existentialisme de Jean Paul Sartre et d'Albert Camus. Selon ces philosophes, l'homme est seul pour diriger son existence et doit décider des lois morales qui le guide. Son action est totalement libre. Beaucoup de peintres abstraits ont alors justifié leur approche de l'art par cette philosophie. Wols par exemple, réalisait des peintures d'une forte expressivité en appliquant sur sa toile des coups de pinceaux violents. On disait de Wols et de Hartung qu'ils pratiquaient une abstraction « lyrique ». Fautrier empilait des couches de peintures qui finissaient par ressembler à de la chair humaine. Dubuffet, Alberto Burri, Tapiès utilisaient la surface picturale comme de la pure matière. Ils y ajoutaient du sable, cousaient ou même déchiraient la toile. Riopelle appliquait des taches sur sa toile pour exprimer ses émotions. Soulages marquait sa toile d'un entrecroisement de grandes traces noires sur fond clair donnant l'impression d'effets d'ombres et de lumières. Michaux s'adonnait à l'écriture automatique en peignant des traces abstraites à l'encre de chine. Matthieu réalisait des calligraphies abstraites, dont une de 4X12 mètres en trente minutes devant un public de deux mille personnes. C'était en 1956. La trace d'un signe était considérée par ces artistes comme primant sur sa signification symbolique. En France le groupe d'artiste « Zen 49 » s'est inspiré de la calligraphie chinoise et de la spiritualité Zen, consistant à la sublimation de soi<sup>93</sup>.

**Cobra** (Copenhague, Bruxelles, Amsterdam) Le mouvement Cobra rejetait l'idée d'une peinture préméditée ou cérébrale et mettait l'accent sur la spontanéité du geste de peindre, sans recherche de style ou de maîtrise. Les artistes s'inspiraient des dessin d'enfants et reléquaient l'abstraction et la figuration sur le même plan.

---

<sup>93</sup> MOSZYNSKA, *L'Art abstrait*, Thames & Hudson, Paris, 1998, p. 137

## L'expressionnisme abstrait américain

A New York, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline ont donné naissance à de nouvelles formes d'expressionnisme abstrait: la peinture gestuelle, ou « action painting ».

Pollock s'intéressait à l'expression du subconscient ainsi qu'à la danse rituelle. Il disposait sa toile au sol et faisait couler des fils de peinture contenue dans des boîtes de conserve trouées. (ill.15) Les coulées de peinture acrylique finissaient par produire une composition uniforme faite d'un enchevêtrement de taches et de lignes. Le tableau n'avait ni haut ni bas et ne pouvait pas être embrassé d'un seul regard en raison de sa grande taille. Le principe était que le spectateur ne devait pas rester en face d'un tableau, mais se trouver immergé dans la peinture, comme l'artiste l'était lui-même lorsqu'il produisait son œuvre. Aussi l'acte de peindre était mis fortement en évidence. La peinture n'était plus le reflet d'une image que l'artiste avait en tête, ni même d'un état d'âme, mais c'était la trace résultant d'une action de l'artiste sur un matériau. L'œuvre devait témoigner d'un instant de vie de l'artiste en contact avec la toile, les pigments, les pinceaux, etc... La ligne et la forme ne servaient plus à définir aucune forme.

Pourtant le travail de Pollock n'avait rien d'un jeu hasardeux. Pollock a dit au sujet de son travail : « Je ne travaille pas à partir de dessins ou d'esquisses en couleur. Je peins directement. Je peins d'habitude sur le sol. J'aime travailler sur une grande toile. Je me sens mieux, plus à l'aise dans un grand espace. Avec la toile sur le sol, je me sens plus proche d'un tableau, j'en fais davantage partie. De cette façon, je peux marcher tout autour, travailler à partir des quatre côtés, et être *dans* le tableau, comme les indiens de l'Ouest qui travaillent sur le sable. Parfois j'utilise un pinceau, mais très souvent je préfère utiliser un bâton. Parfois, je verse la peinture directement de la boîte. J'aime employer une peinture fluide, que je fais dégoutter. J'utilise aussi du sable, du verre brisé, des galets, de la ficelle, des clous et bien d'autres éléments étrangers à la peinture. La méthode picturale s'élabore naturellement, à partir d'un besoin. Je veux exprimer mes sentiments plutôt que les illustrer. La technique est simplement un moyen d'y arriver. Quand je peins, c'est avec une idée d'ensemble de ce que je veux faire. Je *peux* contrôler la coulée de peinture, il n'y a pas d'accident, pas plus qu'il n'y a de commencement ni de fin. Parfois je perds mon tableau. Mais je n'ai pas peur des changements, de détruire l'image, parce qu'un tableau a sa vie propre.<sup>94</sup> »

Dans un même état d'esprit Willem de Kooning traçait des formes noires sur fond blanc en négligeant volontairement la finition de la découpe. (ill.17) Il voulait qu'on ne puisse pas distinguer le fond de la forme, les zones positives et négatives étant

---

<sup>94</sup> D.RIOUT, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000, p. 92-93

entremêlées. Mais De Kooning se sentait aussi libre de mélanger les genres, de mêler des formes reconnaissables à des éléments abstraits.

Sam Francis a été le premier à laisser dégouliner de la peinture sur sa toile.

### « Color field »

Les peintres de ce mouvement new-yorkais utilisaient les effets rétinien qui produisent la couleur sur le spectateur lorsque elle est étalée sur de larges surfaces. Par le grand format des tableaux et par l'uniformité des surfaces de couleur, le spectateur n'était plus en face d'une image, mais entré physiquement dans un champ de couleur.

Barnet Newman a limité son travail à des bandes de couleur, des « zip ». Au-delà de l'effet visuel, il voulait exprimer ses préoccupations métaphysiques et religieuses par un art « sublime », en opposition à la notion du beau. Il pensait que l'art abstrait était capable de devenir le « vecteur des terribles sentiments qu'il éprouvait devant l'inconnaissable. <sup>95</sup>» Ses zips peuvent être interprétés comme le lien qui relie l'homme au divin, ou à la lumière divine.

Marc Rothko (ill.16) avait aussi une vision spirituelle de l'art. Il ne voulait pas d'un art décoratif, mais d'un art exprimant un haut degré de moralité : « La progression du travail d'un peintre (...) ira vers la clarté : vers l'élimination de tout obstacle entre le peintre et l'idée et entre l'idée et l'observateur. <sup>96</sup>» Etant un fils d'émigré juif, il avait été marqué par les atrocités commises à l'encontre des juifs durant la guerre et pensait que la figure humaine ne pouvait plus convenir à une expression picturale élevée. Il voulait produire un art universel, fort comme la tragédie ou la musique. Il voulait que les spectateurs considèrent son travail comme « une révélation, une réponse inattendue et sans précédent à un besoin éternellement familier. <sup>97</sup>» Il pensait aussi que les obstacles à l'expression de l'idée étaient autant l'Histoire et la géométrie, que la mémoire.

Clyfford Still réalisait des grandes compositions abstraites dont la taille compensait la pauvreté formelle et expressive de ses surfaces de couleurs. Comme beaucoup d'autres de son époque, Still avait une vision du monde nettement existentialiste. Il a dit en 1952 : « Nous sommes maintenant engagés dans une entreprise sans précédent qui rompt avec l'illustration de mythes éculés ou de divers alibis contemporains. L'artiste doit accepter l'entière responsabilité de ce qu'il exécute. Et la mesure de sa grandeur sera dans la profondeur de sa perspicacité et son courage à réaliser sa propre vision. »

---

<sup>95</sup> MOSZYNSKA, *L'Art abstrait*, Thames & Hudson, Paris, 1998, p. 164

<sup>96</sup> *idem*, p. 164

<sup>97</sup> MOSZYNSKA, *L'Art abstrait*, Thames & Hudson, Paris, 1998, p. 165

En résumé, vers la fin des années 50, deux formes d'art avaient cours. L'art préoccupé de notion uniquement formelles, et l'art ayant pour but l'expression d'une recherche métaphysique. Les expositions itinérantes se multipliaient ainsi que les revues d'art. L'art devenait de plus en plus accessible et les nouvelles tendances se propageaient plus rapidement qu'avant. Certains artistes tels que Mary Martin, Kenneth, Anthony Hill, Morellet, en réaction à l'expressionnisme sont revenus aux idéaux optimistes des constructivistes et se sont mis à produire un art impersonnel et rationnel, basé sur des formules mathématiques et utilisant les technologies de l'époque.

### **Op art**

Il s'agit d'un art qui met le spectateur devant un effet d'optique singulier et inconfortable. L'inspiration des artistes venait de la télévision. Cet art a vite été assimilé par le design et la mode, ce qui l'a rendu très populaire. Vasarely, le plus célèbre a réalisé de nombreuses productions en sérigraphie.

Certains artistes ont aussi utilisé les néons à la place des pigments et ont travaillé à créer des effets de lumière dans un espace.

**Yves Klein** est un artiste français difficilement classable. Il ne se définissait pas comme un peintre abstrait et pourtant il ne produisait pas un art figuratif. Il voulait attirer l'attention sur le vide en créant des monochromes bleus. Il disait que « Le bleu n'a pas de dimensions, il est au-delà des dimensions, tandis que les autres couleurs ne le sont pas (...). Toutes les couleurs suscitent des associations d'idées spécifiques, psychologiquement matérielles ou tangibles, tandis que le bleu évoque tout au plus la mer et le ciel, et ceux-ci, sont après tout, ce qu'il y a de plus abstrait dans la nature visible, réelle. <sup>98</sup> » Klein a aussi été le premier à réaliser une œuvre totalement immatérielle en vendant des espaces de vide.

D'autre part il a réalisé des performances publiques où il enduisait des femmes de peintures et les utilisait comme tampon en laissant les empreintes de leur corps sur des surfaces. Tout cela était accompagné par un orchestre qui faisait une seule note pendant 20 minutes, puis et 20 minutes de silence<sup>99</sup>.

**Reinhardt**, un artiste expressionniste a évolué vers la monochromie en ne peignant désormais qu'avec du noir. Il voulait « une peinture pure, abstraite, non objective, atemporelle, sans espace, sans changement, sans référence à autre chose, désintéressée, un objet conscient de lui-même (rien d'inconscient), idéal, transcendant, oublieux de tout ce qui n'est pas l'art (absolument pas anti-art). <sup>100</sup> » Comme le dit Riout

---

<sup>98</sup> MOSZYNSKA, *L'Art abstrait*, Thames & Hudson, Paris, 1998, p. 182

<sup>99</sup> D.RIOUT, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000, p. 437

<sup>100</sup> *idem*, p. 121

l'œuvre de cet artiste reposait sur deux dogmes : celui de l'autonomie de l'art et de l'historicisme. Reinhardt « professait la religion de l' «art-en-tant-qu'art », définitivement séparé de la vie, sans fonction, sans signification.<sup>101</sup> » Son travail n'était de loin pas fait pour impressionner les foules, mais destiné à s'inscrire dans l'histoire de l'art et à être conservé dans un musée.

Robert Ryman, James Turrell, Agnes Martin, Brice Marden ont aussi développé des œuvres à la limite de l'immatérialité exprimant une pensée imprégnée de mysticisme.

La quête du vide d'Agnes Martin est influencée par la pensée orientale. Il disait que ses peintures n'ont « ni objet ni espace, ni temps ni rien-pas de formes. Elles sont lumière, légèreté, fusion, absence de forme, dislocation de la forme <sup>102</sup>». L'égo ainsi que la matière selon lui n'ont pas lieu d'être. Son travail s'apparente au mandala.

Ryman a peint des monochromes blancs en ne variant que la touche. Il disait : « le problème n'est jamais de savoir quoi peindre, mais comment peindre. <sup>103</sup>»

### « Post painterly abstraction »

Dans les années 60, la question de la peinture et du tableau comme objet a dominé tout l'art américain. Le sujet de la peinture est devenu son propre processus de fabrication. Morris Louis au lieu de peindre sa toile, l'imprégnait de la teinte voulue avec de la peinture acrylique (color-staining) ce qui lui donnait un aspect vaporeux. Kenneth Noland s'est limité à peindre des cercles de différentes couleurs unies dont le seul but était leur l'effet optique. Rauschenberg a réalisé les premiers monochromes américains. Ses préoccupations n'étaient pas d'ordre métaphysiques, comme cela avait été le cas pour d'autres artistes. Il pensait à l'autonomie de l'œuvre en tant qu'objet. C'est pourquoi il a peint des monochromes au pinceau avec de la dispersion, remettant ainsi en cause le caractère sacré de l'œuvre d'art originale, le style et la signature de l'artiste. Dans cette même optique, Jasper Johns a peint des drapeaux américains à plat ainsi que des cibles, sans aucun style. Il étalait une peinture épaisse pour mettre en évidence l'aspect ridicule des principes de l'expressionnisme abstrait américain.

Frank Stella a limité ses premières œuvres à un réseau de lignes parallèles peintes en fonction de la forme du châssis. (ill.18) Sa peinture se voulait impersonnelle, non métaphysique et sans passion. Il a dit : « J'ai toujours été en désaccord avec les gens qui veulent conserver les valeurs traditionnelles de la peinture: ces valeurs humanistes qu'ils découvrent toujours sur la toile. Si vous les poussez dans leurs retranchements, ils finissent toujours par déclarer qu'il y a quelque chose, en dehors de la peinture, là, sur la toile. Ma peinture est basée sur le fait que seul s'y trouve ce qui

---

<sup>101</sup> *ibid*, p. 121

<sup>102</sup> MOSZYNSKA, *L'Art abstrait*, Thames & Hudson, Paris, 1998, p. 186

<sup>103</sup> *idem*, p. 186

peut y être vu.<sup>104</sup> » « Ma peinture se fonde sur le fait qu'il n'y a rien d'autre (sur la toile) que ce qu'on peut y voir. Elle est réellement un objet.(...) Et quiconque s'implique véritablement là-dedans doit accepter le caractère de l'objet de ce qu'il est en train de faire. Il est en train de faire une chose (...). Tout ce que je veux que quiconque retire de mes tableaux, et tout ce que j'en retire moi-même, c'est de voir l'idée entière sans la moindre confusion, rien de plus (...). Ce que vous voyez est ce que vous voyez. <sup>105</sup> » Ellsworth Kelly, de même prônait une peinture purement visuelle, un rapport de formes et de couleurs.

On peut constater que durant cette période, le transcendant a été évacué du domaine l'art. L'art ne devait plus révéler que lui-même. L'intérêt de l'art pour l'art a conduit à de nouvelles formes artistiques dont le sujet était l'art lui-même : un art comme marchandise (pop art) ou comme étude du potentiel de signification (art conceptuel).

### **Le pop art**

La prospérité économique des USA dans les années 50 a conduit certains artistes à exalter la société de consommation. En 1956 Richard Hamilton a réalisé un collage intitulé « qu'est-ce qui rend les intérieurs d'aujourd'hui si différents, si accueillants ? » Claes Oldenburg, en reproduisant grossièrement en tissus des sucettes, des tranches de gâteau ou des hamburgers, a produit un art totalement désacralisé et désublimé. Il disait qu' « une décharge publique dans une ville vaut tous les magasins de fournitures artistiques du monde <sup>106</sup> ». Andy Warhol a dit : « La beauté pour moi, c'est Mc.Donald » C'est pourquoi il a réalisé des sérigraphies ayant pour thème des icônes modernes : billets de banque, visage de Marylin, boîtes de Cambel soap, et même des reproductions grandeur nature de boîtes de « Brillo ». (ill.19)

### **« Minimal art »**

Le point de vue de Stella (« Ce que vous voyez est ce que vous voyez ») a été développé par la sculpture minimaliste, une sculpture volontairement dépourvue de toute forme de subjectivité. Carl André, Robert Morris, Donald Judd, Dan Flavin, Richard Serra, ont réalisé des œuvres totalement dépouillées, sans trace de manufacture, d'une simplicité formelle et d'une impersonnalité extrême. Carl André a remarqué que le fait de retravailler les poutres de bois qu'il s'était procuré pour réaliser ses premières œuvres ne leur apportait rien de plus plastiquement. Il a donc décidé de ne plus les tailler, mais de

---

<sup>104</sup> D.RIOU, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000, p 128

<sup>105</sup> MOSZYNSKA, *L'Art abstrait*, Thames & Hudson, Paris, 1998, p. 202

<sup>106</sup> D.RIOU, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000, p. 225

les utiliser telles qu'elles pour « découper dans l'espace ». Puis il a pensé aussi qu'une sculpture n'avait pas besoin d'être quelque chose de vertical. Il s'est alors mis à disposer ses modules fabriqués de façon industrielle à même le sol.

Robert Morris a créé des modules d'une simplicité extrême pour mettre en évidence le fait que l'esthétique d'une sculpture n'est pas uniquement liée à l'objet, mais aussi à l'interaction de l'objet avec le lieu dans lequel il se trouve, la façon dont il est éclairé et regardé. (ill.20) Il a dit : « La simplicité de la forme ne se traduit pas nécessairement par une égale simplicité dans l'expérience.<sup>107</sup> » Le critique d'art américain Allen Leapa a écrit dans *Minimal Art* (1968) que « tandis que l'existentialiste estimait au moins pouvoir se définir en termes d'action (De Kooning ou Pollock), le minimaliste était convaincu qu'aucune définition de soi ni de l'art n'était possible. Au lieu de quoi, on était ramené à ce qui seul pouvait être connu : l'autonomie de l'objet et les facultés de perception. Il n'existe pas de signification déterminante, et tout ce qui compte, c'est la présence (factualité) de l'œuvre elle-même. <sup>108</sup> » Le sens de l'art résulte de la réalité de l'œuvre.

Mais ce point de vue a été ensuite remis en question par les artistes conceptuels.

Sol Le Witt, en voulant rejeter toute subjectivité dans son œuvre, a produit un art sériel. Il réalisait des plans pour une suite modules simple et répétitif (en général un cubique) qu'il faisait ensuite réaliser à l'usine.

### **Support-Surface**

Ce mouvement français visait à remettre en question la notion d'œuvre d'art en mettant en évidence le processus conventionnel de fabrication de l'œuvre d'art. Claude Rutault vendait des peintures monochromes et proposait à ses clients une « Définition/ Méthode » appelée « Un coup de peinture, un coup de jeunesse » (1973). Ceux qui désiraient acheter une toile de Claude Rutault devaient accrocher la toile acquise sur le mur et repeindre eux-mêmes le mur et la toile en même temps au rouleau avec de la dispersion colorée. Rutault offrait à l'acquéreur trois possibilités : « 1. Repeindre la toile de la couleur du mur. 2. Repeindre le mur de la couleur de la toile. 3. Repeindre les deux d'une même couleur. <sup>109</sup> »

**BMPT**(Buren, Mosset, Parmentier, Toroni), un groupe français, remettait en cause la notion d'œuvre d'art tel que l'avaient définis les artistes expressionnistes, pour qui l'expression de la subjectivité de l'artiste primait. En faisant des objet d'une simplicité et d'une banalité extrême, ils produisaient un art dont l'aspect n'avait manifestement rien

---

<sup>107</sup> *idem*, p. 244

<sup>108</sup> MOSZYNSKA, *L'Art abstrait*, Thames & Hudson, Paris, 1998, p. 209

<sup>109</sup> D.RIOUT, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000, p 139

de transcendant et remettaient en cause les principes d'originalité, de style, d'œuvre d'art unique. Buren utilisait des toiles ou des affiches sur lequel figuraient des bandes verticales de 8,7 centimètres, d'une couleur sur fond blanc et les mettait en relation en fonction du site. Toroni répétait indéfiniment des mêmes traits de pinceau, réguliers, à égale distance. Mosset peignait chaque fois uniquement un cercle noir identique, au centre d'une toile carrée.

### **Le Land art**

Si l'art moderne avait débuté en remettant en cause l'ordre établi, les démarches des artistes modernes ont été ensuite de plus en plus vite été intégrées par les institutions. Certains artistes se sont alors permis de remettre en cause l'institution qui les accueillait en créant un art volontairement inadapté au système de communication mis en place, (galeries et musées). Ils ont par exemple réalisé des objets périssables ou invendables.

Des artistes ont utilisé le paysage comme lieu de leur intervention. Il s'agissait pour eux de faire des œuvres abstraites avec des matériaux qu'ils trouvaient à disposition sur le lieu ou qu'ils installaient pour créer une interaction avec le lieu. Robert Smithson a créé par exemple, une immense digue en forme de spirale. (ill.22) Richard Long a utilisé les pierres qui se trouvaient dans la paysage pour réaliser des cercles au sol. Christo a emballé le Reichstag de Munich; Walter De Maria a installé des paratonnerres sur un haut plateau du Mexique pour attirer la foudre (1977). (ill.23) Dans la lignée de l' « Earth Art » Andy Goldworthy a réalisé des compositions éphémères avec des feuilles et des branches, qu'il prenait ensuite en photo.

### **L'arte povera**

Le domaine de la sculpture a beaucoup évolué durant la période des Avant gardes, et dans les années 60, tous les matériaux pouvaient être utilisés. La sculpture ne consistait plus obligatoirement en des objets "sculptés", mais en des objets ou des matériaux en trois dimension, disposés dans un espace. Certains artistes ont utilisé des matériaux divers: informes, périssables, mous, liquides ou même impalpables (fumée), ou encore ont fait de la sculpture-architecture, etc... Otée de son piédestal, la sculpture a été éloignée de sa fonction initiale de représentation pour se diversifier à l'infini rejoindre le réel.

Les artistes du mouvement italien "arte povera" utilisaient des matériaux naturels tels que branches d'arbres feuilles, salade,... pour faire des installations temporaires ou éphémères. Les principes de ces artistes étaient: "1. Tout peut faire sculpture, 2. La

sculpture (et, plus largement, l'œuvre d'art) doit éviter l'autonomie, 3. Le monde, l'art, la vie, tout est dans tout.<sup>110</sup>

### **L'art conceptuel**

Durant les années 60, l'art abstrait, qui avait acquis ses lettres de noblesse dans les années 50, se trouvait désormais un peu essoufflé. L'art était fortement lié à l'idée d'objet commercialisable. Comme nous l'avons vu, le critique d'art Allen Leapa affirmait que "tout ce qui compte, c'est la présence (factualité) de l'œuvre elle-même." Mais après avoir vu le Pop art recycler l'objet de consommation en objet d'art, certains artistes ont voulu dépasser la notion d'icône et d'art lié à l'objet.

Le *Concept Art* a été défini en 1961 par un artiste de la mouvance Fluxus, puis en 1965 par Sol Le Witt et Joseph Kosuth. Les artistes conceptuels ne voulaient plus interroger la forme, mais le langage qui conduit à l'élaboration de la forme, « la fonction symbolique du médium <sup>111</sup> ». Ils pensaient que l'objet ne devait pas être une fin en soi, mais un moyen. Les artistes conceptuels ont donc utilisé le langage, le concept comme matériau de base de leurs investigations. Pour eux, il ne s'agissait pas de travailler sur l'apparence des choses, ni même de réaliser un objet esthétique ou qui aurait une portée symbolique, mais d'étudier le langage lui-même. Ils ont alors adopté une approche littéraire de l'objet d'art, où la plasticité de l'objet était considérée comme moins importante que la signification qu'on lui attribuait. L'esthétique devait se trouver au niveau de l'idée et non de la forme. L'œuvre de l'artiste conceptuel n'était pas l'objet, mais avant tout le concept. L'œuvre était l'intention, l'idée, le processus engagé, la démarche intellectuelle et non l'objet qui pouvait accessoirement en résulter. L'idée devait primer sur la réalisation de l'objet visible, qui lui, restait secondaire.

Cela rendait la plupart des œuvres invendables ou visuellement inintéressantes. Joseph Kosuth a fait du langage le sujet même de ses œuvres. Son discours est un discours sur le langage de l'art, un questionnement par rapport au statut de l'œuvre d'art<sup>112</sup>. Il a exposé « Three Chairs », une chaise réelle, une photo de chaise et une définition de « chaise » tirée du dictionnaire. (ill.21) En faisant cela l'artiste procédait à une déconstruction du langage artistique. Il voulait ainsi mettre en évidence le langage qui fait art et la distance existant entre les trois niveaux de réalité: le symbole, l'image et la chose évoquée. Kosuth a montré les rouages du langage artistique en mettant en évidence cet éloignement opéré par le langage, par rapport à une réalité qu'il signifie.

---

<sup>110</sup> ARDENNE, *ART :L'âge contemporain : Une histoire des arts plastiques à la fin du Xxe siècle*, Edition du Regard, Paris, 1997, p.

<sup>111</sup> ARDENNE, *ART :L'âge contemporain : Une histoire des arts plastiques à la fin du Xxe siècle*, Edition du Regard, Paris, 1997, p. 97

<sup>112</sup> ARDENNE, *ART :L'âge contemporain : Une histoire des arts plastiques à la fin du Xxe siècle*, Edition du Regard, Paris, 1997, p. 96

Tout cela devait servir à provoquer une réflexion chez le spectateur sur ce qu'il perçoit en regardant une œuvre d'art.

Cet art de la déconstruction du langage provient nettement d'un désir d'objectivité. Les artistes conceptuels voulaient mettre de côté leur personnalité pour proposer un commentaire analytique sur ce qu'est l'art, une déconstruction des rouages du système de l'art. Ce type d'art avait pour fonction avant tout d'informer le spectateur et non de véhiculer des idéaux. Il s'agissait d'un art qui est discours sur l'art, d'un art philosophique en quelque sorte. Pour ce faire, les artistes conceptuels ont recouru très souvent au texte et à l'énoncé. La réalisation d'un objet visible n'était selon eux plus obligatoire.

Sol Le Witt a réalisé des modules qu'il a fait réaliser par ses assistants ou par une fabrique. Son art consistait à concevoir l'objet et non à le réaliser.

Roman Opalka a proposé une démarche conceptuelle d'un tout autre genre. En 1965, il a commencé à peindre une suite de chiffres, noirs sur fond blanc, de 1 à l'infini. Chaque nouveau tableau devait être peint avec un gris de plus en plus clair. Opalka poursuit cette démarche jusqu'à aujourd'hui.

On Kawara peint depuis 1966 uniquement la date du jour. Si le tableau n'est pas terminé avant minuit, le tableau est détruit. Il envoie aussi des messages, toujours identiques, sur lequel il est écrit « I'm still alive ».

Robert Barry a organisé une exposition spéciale. En effet, la galerie devait être fermée durant tout le temps que durerait l'exposition.

## **Fluxus**

Depuis les années 60, les pratiques artistiques ont subies un décloisonnement. On a vu apparaître de nouvelles façons d'exposer et de vivre une expérience artistique. Par exemple, nous pourrions évoquer les happenings: ce sont des œuvres éphémères faites d'actions relevant du théâtre et qui requièrent la participation des spectateurs. Beaucoup d'Happenings avaient un caractère subversif, provoquant et violent. Le but était qu'il y ait un échange entre artistes et spectateurs. Les artistes voulaient d'établir une relation directe qui ne transite pas par l'objet d'art.

Ce mouvement de décloisonnement des pratiques artistiques a donc débuté à New York au Black Mountain College où se trouvaient John Cage, Jasper Johns et Robert Rauschenberg. Il n'avait pas de directives précises mais ouvrait le champ artistique à tout ce que le monde peut contenir. Dans le manifeste "Fluxus" il est écrit : « L'art Fluxus (...) réproouve la distinction entre l'art et le non-art, il réproouve le critère d'indispensabilité de l'artiste tout comme l'exclusivité, l'individualité, l'ambition, de toute prétention au sens, la rareté, l'inspiration, la complexité, la profondeur, la grandeur, les valeurs

institutionnelles. <sup>113</sup> » Fluxus était un état d'esprit qui sous-tendait à des pratiques innombrables. Georges Maciunas, un des principaux artistes promoteurs de cette mouvance a dit ceci: « Les formes « anti-art » s'attaquent au premier chef à l'art en tant que profession, à la séparation artificielle de l'artiste et du public, ou du créateur et du spectateur, ou de la vie et de l'art; elles sont contre les formes artificielles, les modèles et les méthodes de l'art lui-même; contre la recherche du but, de la forme et du sens de l'art. L'anti-art est la vie, la nature, la réalité vraie, il est un, et tout. La pluie qui tombe est anti-art, la rumeur de la foule est anti-art, un éternuement est anti-art, un vol de papillon, les mouvements des microbes sont anti-art. Ces choses sont aussi belles et méritent autant de considération que l'art. Si l'homme pouvait, de la même façon qu'il ressent l'art, faire l'expérience du monde, du monde concret qui l'entoure (depuis les concepts mathématiques jusqu'à la matière physique) il n'y aurait nul besoin d'art, d'artistes et autres éléments « non productifs »<sup>114</sup>.

Durant cette période, des artistes se sont mis à sortir de leur atelier pour expérimenter le réel sous un autre aspect. Certains artistes, tel Vito Acconci et Gina Pane, plutôt que de s'exprimer au travers de la réalisation d'objets, ont fait des "performances". Ils ont utilisé leur propre corps comme objet d'expérimentation en même temps que comme moyen d'expression. La tradition du nu classique en peinture ou en sculpture se trouvait ainsi remplacée par le corps présenté tel quel, de sorte que tout cela pouvait s'inscrire dans la continuation des arts plastiques. Mais contrairement aux nus classiques, les performances des artistes des années 60 mettaient en évidence les limites du corps et sa fragilité.

Joseph Beuys, artiste allemand très politisé voyait l'art sous un angle plus large encore. Il disait que « Tout homme est un artiste » et l'a expliqué en ces termes : « La formule « tout homme est un artiste », qui a suscité beaucoup de colère et que l'on continue à mal comprendre, se réfère à la transformation du corps social. Tout homme peut, et même doit, prendre part à cette transformation si l'on veut réussir cette grande tâche. Car si une seule voix manque pour travailler cette plastique sociale qui doit d'abord être exprimée, je dis si une seule voix manque, si elle ne participe pas, il faudra attendre longtemps pour arriver à la transformation, à la nouvelle construction des sociétés. <sup>115</sup> » Ses plus grandes œuvres étaient des "installations" ou environnements (sortes de "sculptures" qui n'étaient plus à regarder de l'extérieur mais à traverser). Son art relevait d'une mythologie toute personnelle. Beuys, qui voulait agir en pédagogue, a

---

<sup>113</sup> *ibid*, p. 125

<sup>114</sup> D.RIOU, Qu'est-ce que l'art moderne ?, Gallimard, 2000, p 182

<sup>115</sup> *idem*, p. 463

donné de nombreuses explications sur son travail. Sa démarche l'a ensuite conduit à s'engager de plus en plus dans la politique et a militer pour « sculpter la société ».

Dans toutes ces démarches, on voit une autonomisation de plus en plus grande de l'art. L'art n'avait désormais plus besoin de s'en référer à autre chose que lui-même. La fonction de reproduire les apparences du réel (mimésis), la fabrication d'objet, l'institution qui accueille les œuvres d'art, tout ce qui servait jusque là de repère dans le champs artistique était dépassé. L'artiste et son œuvre pouvaient exister en soi, indépendamment de qui définissait l'art jusque là.

On pourrait dire que parti du monde, l'art est devenu un monde qui a rejoint le monde.<sup>116</sup>

Mais dès le milieu des années 70, nous avons assisté à un retour en force de ce qui avait été écarté dans l'art des années 60 : l'art offrant simplement un plaisir esthétique. Pour contrer l'élitisme de l'art conceptuel, une "néo-peinture" s'est imposé sous plusieurs formes.

### **Pattern Painting**

Pattern Painting est un mouvement pictural qui a débuté à New York à partir de 1975. Cet art était décoratif et s'inspirait des motifs de tapisseries, des arabesques musulmanes. Les artistes mettaient l'accent sur la manufacture traditionnelle, le « fait-main ». Il s'agissait alors d'un retour aux plaisirs de la création plastique: peintures décoratives, patchworks, collages, le tout teinté de revendication féministes.

### **Néo-peinture**

Comme le dit Paul Ardenne, « Faisant suite à l'austérité moderne, un profond vœu de changement se donne ainsi libre cours, séduisant la société des « Roaring Eighties » : désir combiné de la jouissance, de la décripation, de l'indifférence, du désengagement politique.<sup>117</sup> » Les artistes ne voyaient plus le besoin de soumettre leur subjectivité à une idéologie ou à une éthique, ou encore de se limiter à une approche analytique. Les artistes n'avaient plus le soucis d'épurer leurs œuvres pour leur donner sens précis.

Certains se sont remis à peindre des mythes (Gérard Garouste, Francesco Clemente (ill.24)). D'autres produisaient des œuvres qui s'inscrivaient dans une histoire personnelle ou qui interrogeait une culture (Anselm Kiefer). Les artistes ont remis en question la notion de réalité, de vérité, de modernité, et se sont permis de faire des

---

<sup>116</sup> ARDENNE, *ART :L'âge contemporain : Une histoire des arts plastiques à la fin du Xxe siècle*, Edition du Regard, Paris, 1997, p. 37

<sup>117</sup> *idem*, p. 140

œuvres décoratives, humoristiques, ou encore ont mélangé allègrement tous les genres à la fois (David Salle (ill.26), Gehrart Richter), estompant de plus en plus les étiquettes et les définitions. On a aussi vu apparaître la "Bad painting" et l'art du "Tag". C'est à cette même époque que l'art du graffiti a acquis ses lettres de noblesses avec Keith Haring et Jean-Michel Basquiat. (ill.25) Ces deux artistes ont commencé à peindre sur les murs de New York, puis ils ont continué à peindre de la même façon sur des toiles.

La notion de modernité et de progrès ayant été sérieusement remise en cause, des peintres ont à nouveau innové en se remettant à peindre librement, de manière figurative ou abstraite. L'art post-moderne s'est néanmoins appuyé sur les idéaux de la modernité, mais pour les déjouer et les mettre à bas. Les artistes n'avaient plus la prétention de vouloir changer le monde, mais d'être là. Il s'agit d'un art désenchanté ou nostalgique en quelque sorte, issu d'un recyclage de styles et de concepts issus de la modernité.

### **Néo-expressionnisme**

Le néo-expressionnisme est un art expressionniste dépourvu des idéaux des premiers peintres expressionnistes. En Allemagne, le néo-expressionnisme était représenté par les "Nouveaux Fauves" (Georg Baselitz, Markus Lüpertz), en Italie par la "Transavangarde" (Francesco Clemente), en France par la "Figuration Libre" (Robert Combas, Jean Charles Blais). Ces artistes peignaient de façon figurative et en toute liberté, produisant un art facile d'accès, coloré, rapide. Ils s'inspiraient de la BD, de la publicité, ou encore de l'univers des magazines et des pop stars.

### **Néo-Géo**

Au cours des années 80 plusieurs artistes se sont remis à peindre des formes géométriques, mais cette fois uniquement dans un but esthétique. Peter Halley a réalisé des peintures géométriques qui oscillaient entre un formalisme abstrait et la représentation de barreaux de prison. (ill.27) En évacuant toute idée de transcendance, il affirmait que « la mort de Dieu a entraîné celle de l'art <sup>118</sup>», l'art étant devenu une prison pour celui qui s'y adonne.

La néo-peinture n'avait pas de prétentions révolutionnaires. Elle s'est inscrite dans son époque et a répondu aux attentes d'un marché de l'art en plein expansion, avide de nouveautés et d'objets commercialisables. En effet, à partir des années 80, l'art contemporain s'est vu bénéficier d'un soutien financier plus grand de la part de l'Etat et d'une plus grande médiatisation. De nombreux musées se sont ouverts, des fondations

---

<sup>118</sup> D.RIOU, Qu'est-ce que l'art moderne ?, Gallimard, 2000, p 146

ont été créées pour promouvoir l'art contemporain<sup>119</sup>. Les démarches les plus radicales ont été ainsi directement intégrées dans l'institution. Quant à l'art le plus conventionnel, il pouvait devenir citation au second degré.

Certains artistes ont élevé le kitch au rang suprême (Jeff Koons (ill.31), Sylvie Fleury, John Currain). Mais comme le dit Riout, « il fallait sans doute que les exigences formelles, philosophiques ou éthiques s'estompent pour que le kitch, dans sa version critique ou douée d'une candeur naïve, acquière droit de cité dans l'univers des arts visuels. <sup>120</sup>»

On a vu apparaître la photo dans les galeries au même titre que la peinture, les installations et l'art de la vidéo. Jeff Wall, par exemple, a exposé des tableaux photographiques dans des caissons lumineux. (ill.28)

L'œuvre d'art ne devait plus obligatoirement être le résultat d'une personne. C'est pourquoi certains artistes sont mis ensembles sous le nom d'un label (Art & Language, General Idea, IFP (Information Fixion Publicité), BP, Collection Yoon Ja et Paul Devautour, etc...). De même, les œuvres d'art pouvaient aussi être interactives, requérir une participation du spectateur.

Les années 90 montrent un champs artistique irréversiblement éparpillé. On a pu y voir des œuvres tendant vers l'incertain, le non-défini, l'ambigu, l'hybridation, le mélange des genres, le tout sous des formes multiples, allant de la peinture traditionnelle à l'art cybernétique. Les techniques les plus traditionnelles y ont côtoyé les moyens les plus sophistiqués. L'art des années 90 est hybride. Il a brouillé les pistes de lecture. Témoignant parfois de préoccupations sociologiques ou de quêtes d'identité, il résulte de mélange de références diverses, d'interdisciplinarité, de détournements (ill.32) ou d'emplois des formes au second degré (ill.30). Témoignant d'un temps de confusion où le haut a rejoint le bas, où le banal a pu aisément rejoindre le sublime (Pierre Huighe), toutes les valeurs se sont trouvées frappées par la perte des définitions et ont pu être mélangées sans autre.

Paul Ardenne a défini le champs artistique actuel en ces termes: « Constat d'une multitude de pratiques unifiées comme artistiques par leur désignation mais en réalité

---

<sup>119</sup> P. ARDENNE, *ART :L'âge contemporain : Une histoire des arts plastiques à la fin du Xxe siècle*, Edition du Regard, Paris, 1997, p. 14

<sup>120</sup> D.RIOUT, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000, p. 319

sans lien réel, le « divers » s'érige ainsi comme un principe d'airain de l'art de la fin du 20<sup>e</sup> siècle. <sup>121</sup>»

« A chacun sa manière, son style, son destin, rien n'étant censé s'imposer de manière hégémonique : règle postmoderne, du deuil de l'idéologie de la vérité, supposant que l'initiative fait ce qu'elle veut de normes n'ayant plus valeur expresse de lois d'airain. <sup>122</sup> » "Art ne donnant de la réalité qu'une représentation mineure, ayant renoncé à faire sien le fantasme d'une représentation générale. La relativité de l'expression est à son comble. <sup>123</sup>"

Tout cela rend la lecture de l'art actuel difficile. Et en perdant ses prétentions de révélation du monde l'art perd en même temps son aura auprès du public.

Aussi la globalisation et la mondialisation du champs artistique n'est pas d'ordre idéologique ou stylistique, mais elle se fait au niveau des institutions qui accueillent les artistes. Pour le reste, il n'y a pas de conception globalisante de l'art; tout le monde y va de sa propre définition. L'universel est maintenant remplacé par le multiple, qui dans sa multiplicité ouverte, reste irréductible. Aujourd'hui, même s'il nous est possible de trouver chez les artistes des références culturelles communes, chaque artiste est à considérer au cas par cas. Car comme le dit Ardenne, « ...l'art de l'âge contemporain n'est pas conçu en fonction d'une histoire de l'art collectivement vécue par les artistes et monolithiquement comprise par eux. L'art, au contraire, émane d'une histoire singulière dérivée de l'histoire: *une mise en histoire même de l'histoire de l'art à l'échelle individuelle de l'artiste.* <sup>124</sup>»

Et pour finir de brouiller les pistes, on peut encore relever que même si on y trouve parfois une ressemblance formelle avec un mouvement connu ou une corrélation entre le contenu symbolique et les formes, les artistes actuels déjouent souvent notre compréhension des choses par une utilisation des formes comprises au second degré<sup>125</sup>.

---

<sup>121</sup> ARDENNE, *ART :L'âge contemporain : Une histoire des arts plastiques à la fin du Xxe siècle*, Edition du Regard, Paris, 1997, p. 382

<sup>122</sup> *idem*, p. 45

<sup>123</sup> *ibid*, p. 383

<sup>124</sup> *ibid*, p. 41

<sup>125</sup> *ibid*, p.25

## **Postmodernisme : la perte des idéaux**

L'art a de tous les temps servi à exprimer les idéaux les plus élevés de l'homme. Dans les civilisations polythéistes il représentait les dieux. Chez les égyptiens il représentait aussi le monde de l'au-delà et chez les grecs, il rendait visible l'idéal d'harmonie parfaite entre l'homme et le cosmos. Durant l'ère chrétienne, l'art a servi à édifier les fidèles en mettant en image les récits sacrés, ou encore en représentant le Fils de Dieu ou les saints. Puis, après le siècle des Lumières, le néoclassicisme, le romantisme, l'expressionnisme, bref, à chaque période, nous voyons que les arts plastiques ont servi à transcrire les idéaux les plus élevés de l'homme.

L'art moderne s'est fondé sur un idéal extrêmement élevé : la croyance positiviste que l'homme est indépendant et capable de changer le monde à sa convenance pour son propre épanouissement. Les artistes des avant-gardes, bien conscients que pour changer le monde il fallait avant tout changer l'homme, ont entrepris un travail artistique sur de tous nouveaux fondements idéologiques. Ils voulaient produire un art qui agirait comme révélateur du monde, qui élèverait l'humanité à un état de conscience supérieure.

Ces artistes modernes ont en effet contribué au changement du monde. Mais si le Bauhaus a influencé notre paysage urbain de façon déterminante, il est difficile d'affirmer que la standardisation des principes architecturaux de cette école ait uniquement porté les fruits attendus. La triste monotonie des immeubles de nos banlieues par exemple, est là pour nous montrer que si les artistes du Bauhaus ont changé notre paysage, ce n'est pas toujours en bien.

Les inventions des peintres abstraits ont été récupérées elles aussi par les fabricants d'habits et de tapisserie, ou par l'industrie de la publicité (p.ex. Mondrian récupéré par L'Oréal). Là aussi on est bien loin des résultats escomptés; car si certains artistes modernes sont devenus les classiques de notre culture et que de nombreuses expositions leur sont consacrées, leurs œuvres sont reléguées à l'état de curiosités que chaque amateurs d'art peut apprécier esthétiquement. Personne ne penserait à la distance qui sépare l'objet contemplé de la fonction initiale que lui avait attribué l'artiste.

On constate que les artistes modernes étaient fort bien intentionnés, mais s'ils sont parvenus à changer le monde des apparences, le but qu'ils s'étaient fixés de changer l'homme a échoué.

Nous avons vu aussi qu'au départ, les artistes des avant-gardes avaient des idéaux qui ne correspondaient pas à ceux des critiques qui officiaient dans les salons ; et c'est pourquoi ils ont marqué une rupture par rapport à l'esthétique ambiante. Leur art a ensuite été reconnu officiellement, ce qui leur a permis de devenir les classiques du 20<sup>e</sup> siècle; et les principes de la modernité sont devenus en quelque sorte le nouvel

académisme du 20ème siècle.<sup>126</sup> Depuis, chaque nouveauté en matière d'art a bénéficié d'une reconnaissance officielle de plus en plus rapide. Actuellement des artistes à peine sortis de leur école d'art peuvent être invités à exposer dans des musées. En même temps que cette quête effrénée de la nouveauté, nous assistons depuis quelques décennies à une disparité de plus en plus grande des pratiques artistiques. La tentative réductionniste des artistes conceptuels, consistant à déconstruire les rouages de l'entreprise artistique est dépassée, et de loin ! Chercher à encercler l'art pour mieux le définir et le comprendre est désormais impossible au vu de la multiplicité des pratiques. En effet, plus on a cherché à savoir en quoi il consiste, plus celui-ci nous a échappé. Et nous voilà maintenant devant un territoire aussi vaste que le monde lui-même où tout peut être considéré comme de l'art dans la mesure où nous le considérons comme tel. Si les philosophes positivistes croyaient en l'existence d'un monde réel, maîtrisable et quantifiable, aujourd'hui le questionnement du contenu de la perception a remis en cause la légitimité de l'objet d'art et de sa valeur. L'art ne peut plus être défini en terme de pratique, d'esthétique, ou d'objectif d'expérimentation. Le domaine de l'« art contemporain » regroupe un ensemble de pratiques individuelles ou collectives aussi divers qu'irréductible, fondées sur l'échec des utopies modernes. Elles proviennent du désenchantement d'une modernité qui n'a pas tenu ses promesses. Les grandes idéologies universelles des artistes modernes sont périmées et désormais, le seul absolu généralement admis dans nos institutions artistique est qu'il n'y a pas d'absolu. Les préoccupations particulières des artistes ont pris le dessus sur les grands idéaux. L'idée que l'art peut exprimer une Vérité universelle est considérée comme utopique et c'est pourquoi l'individuel (le subjectif) priment sur l'universel (le transcendant).

Bernard Darras, enseignant-chercheur à l'Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne en médiation de la culture dit que : « ...la culture occidentale délaisse ses orientations affirmatives au profit d'attitudes plus interrogatives et dubitatives.(...) Une époque où s'effacent les frontières et les directions, où s'évanouissent les projets de domination, de prosélytisme, de contrôle, d'autorité, de hiérarchie des hauts sur les bas, des centres sur les périphéries, mais aussi les idées d'universalité, de certitude et de vérité. Une période d'horizontalité, d'indifférence et d'équanimité. <sup>127</sup>»

Pourtant, les institutions artistiques demeurent presque intactes et semblent même tenir un discours identique, comme si l'art occidental n'avait qu'une seule voix, comme si les conventions artistiques n'avaient pas été remises en questions. On pourrait trouver cela étrange si on oubliait qu'il n'y a pas de véritable consensus. Car les termes de "post-modernité" ou d'"art contemporain" permettent aux institutions de réunir un

---

<sup>126</sup> D.RIOU, Qu'est-ce que l'art moderne ?, Gallimard, 2000, p. 115

<sup>127</sup>B. DARRAS, in : revue : *Art Press Spécial* numéro 22, p. 48 2001

ensemble de tendances très diverses et contradictoires<sup>128</sup>. De plus, la similarité des artistes présentés dans les institutions artistiques provient moins d'une vérité commune exprimée à la façon d'un credo, que d'un nivellement, d'un alignement par rapport à un état de fait du marché de l'art qui a actuellement une dimension planétaire.

On aurait pu pourrait croire aussi que la désacralisation de l'objet d'art aurait eu pour conséquence une perte de tous les repères ; or ce n'est nullement le cas. Les repères idéologiques ont peut-être été mis entre parenthèses, mais le marché de l'art et les multiples manifestations de grande envergure sont là pour nous montrer que la rupture opérée par les artistes modernes par rapport aux conventions et aux institutions artistiques de l'époque sert maintenant de fil conducteur à une histoire de l'art qui, allant de rupture en ruptures ne s'arrête pas. On n'a jamais tant cherché à expliquer, à promouvoir les entreprises les plus extravagantes. Et si la tradition et les conventions ont été ce contre quoi les artistes modernes se sont acharnés, jusqu'à en rejeter la tradition moderne elle-même, ceux même qui la niaient font désormais partie d'une tradition : celle de la post-modernité. Les directeurs de musées, collectionneurs, médiateurs d'art, critiques et galeristes sont là pour étiqueter, cataloguer, classer tous les faits artistiques pour les intégrer à une culture déjà riche et pour donner cette culture en pâture aux spectateurs. De ce fait, tous les mouvements, même ceux qui se voulaient indépendant du système, ont été récupérés par ce système. Lorsque dans les années 60 par exemple, des artistes ont voulu sortir des institutions artistiques et produire des œuvres en dehors du circuit de l'art, tout ou presque a été récupéré par un système économique-institutionnel qui tire parti de chaque phénomène de mode, ou même, qui les produit. Les stratégies de promotion et la cote attribuées aux œuvres des artistes permettent de faire un classement hiérarchique entre les artistes, de sorte que certains artistes sont internationalement exposés alors que d'autres restent dans l'ombre.

Mais cette officialisation de l'"art contemporain" par les musées et les institutions artistiques se fait encore sur les vestiges de l'idéologie moderne en déclin. On fait valoir en effet que l'art révèle le monde à lui-même. Cependant, s'il existe bien un marché de l'art et des lieux d'expositions, de nombreux artistes restent en dehors du circuit des galeries d'art « contemporain » ou des musées, sans pour autant être dépourvus de public. La loi du marché, l'industrie du divertissement, impose en effet une offre diversifiée pour un public qui n'est pas obligatoirement conquis par l'art moderne et post-moderne.

---

<sup>128</sup> D.RIOUT, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000, p. 427

Devant ce constat il alors est difficile de ne pas être quelque peu dérouté, car si le seul absolu établi est qu'il n'y a pas d'absolu, il est difficile qu'un jugement de valeur dépasse l'arbitraire d'une subjectivité toute personnelle. Aucun critère d'évaluation artistique, aucun système promotionnel ne peut désormais se fonder sur des critères normatifs. L'heure est au subjectivisme et aux partis pris et chaque artiste suit sa propre voie, crée ses propres jugements de valeurs, a ses propres buts.

Or si le relativisme est érigé en dogme quasi absolu, la signification de l'homme et de son art ne se fondent pourtant pas sur des affirmations relatives. Car l'homme qui a nié tout absolu extérieur à lui-même s'érige maintenant lui-même en absolu en décidant de la valeur et du sens qu'il donne aux choses (existentialisme). Le système de l'art va jusqu'au bout de la pensée humaniste sur lequel il est fondé: il se crée désormais ses propres buts parce que l'homme est son propre dieu, son propre centre.

Il serait illusoire de croire aussi que cette liberté de l'artiste par rapport aux jugements de valeurs extérieurs à lui le dispense de toute conventions et de toutes lois. L'idée que tout est possible, qu'aucune barrière ne vient entraver la liberté d'expression de l'artiste est un mythe. Il est vrai que l'artiste n'est plus contraint de traiter un sujet particulier, d'employer une technique d'exécution précise. Mais s'il est libre de décider de créer une œuvre uniquement en fonction de ses aspirations propres, il ne pourra néanmoins pas tout faire, ne serait-ce parce que ses capacités humaines et financières ne lui permettent pas toujours de faire des folies... De plus, quand cet artiste a quelque ambition, s'il veut exister aux yeux d'un public, il devra obligatoirement s'assurer de la diffusion et de la promotion de son œuvre, avec tout ce que cela implique comme contrainte. En effet pour qu'un artiste puisse être autorisé à s'exprimer dans un lieu ou une institution publiques, il faut qu'il y soit apprécié; de ce fait, l'artiste doit non seulement briller de mille feux pour supplanter ses innombrables concurrents, mais il doit aussi garantir aux institutions qui l'accueillent que son discours servira les intérêts de l'institutions elle-même... et dans ce cas il ne pourra pas tout dire.

S'il n'y a pas de hiérarchie de valeurs au sens absolu du terme, le musée et la galerie d'art servent néanmoins de repères pour les valeurs artistiques. L'institution artistique possède ses propres règles, ses propres critères de valeurs. Il y a un ordre. Mais, malgré la crédibilité qu'elle inspire, la flexibilité immense des institutions montre que celle-ci n'a plus pour but d' "édifier le peuple" par un système de valeurs qu'elle voudrait instaurer. Ardenne dit que « L'évolution des institutions artistiques dans leur rapport à l'art vivant s'explique par la mutation radicale des *mœurs* réglant leur vie interne, au titre notamment de la « permissivité » accrue de l'institution artistique, perceptible à compter des années soixante. Par « permissivité », il faut entendre que *tout ou presque*, du moment qu'il s'agit de création artistique, se voit bientôt toléré par

l'institution, celle du musée avant toute autre. Ne peut-on pas dorénavant, dans le cadre de l'institution, déféquer en public (Günter Brus), se faire tirer dessus à la carabine (Chris Burden), se mutiler avec la pire violence (Gina Pane) ?<sup>129</sup> ».

Darras en parlant du système de valeurs prônées par les musées dit que « le musée est à la fois le réservoir des objets conçus sans fins ni fonctions directe, mais aussi une machine à dé fonctionnaliser les objets qui ont eu une fonction, qu'elle soit funéraire, liturgique, ornementale, de propagande religieuse, politique, ou critique. Même l'ironie des sèche bouteilles, des urinoirs, ou des boîtes de merde d'artiste, n'a pas résisté aux fonctions esthétisante et « artistisantes » du musée. <sup>130</sup>».

On peut alors s'interroger sur les lois qui régissent le monde de l'art actuellement. Car si la tradition qui régissait l'art au 19e siècle a été rejetée au profit de l'Avant-garde, les principes de valeurs qui ordonnent l'art et sa muséalisation actuellement sont bel et bien une tradition (la tradition post-moderne) et un académisme.

Aujourd'hui, par soucis de rejet de l'académisme, les écoles d'art n'enseignent en général plus un savoir-faire, ni même un savoir, et l'interdiction de copier les « maîtres » est devenu quasiment une loi, un principe académique du système de l'art. L'école d'art forme encore des étudiants pour que ceux-ci fassent du jamais vu. Seulement le paradoxe est que ce jamais vu ne doit quand-même pas transgresser le système de valeurs adopté par le circuit artistique. Cette contradiction manifeste dans le système de formation des artistes actuels montre l'absurdité des critères de classement qui dominent le monde de l'art. Le monde de l'art est à l'affût des dernières nouveautés capables d'alimenter le marché, mais ne recherche aucunement de véritables remises en questions. Et l'artiste, qui doit proposer du nouveau à tout prix a pour unique tâche de séduire le monde de l'art (galeristes, acheteurs, critiques, directeurs de musées) par ses extravagances ou sa touchante sincérité. Il ne doit nullement apporter de nouveaux idéaux ou un message constructif ou édifiant et encore moins modifier l'échelle de valeurs de la hiérarchie sociale ! La preuve en est que lorsque l'artiste a un message à véhiculer, celui-ci est dilué et quasiment annulé par le milieu.

Pierre Gaudibert, conservateur du musée d'art moderne de Paris relevait en 1972 le fait que : " La récupération, c'est le mouvement social par lequel une agressivité qui se veut subversive se trouve apprivoisée, édulcorée, émasculée, assimilée, digérée par l'idéologie de la culture dominante. L'œuvre d'art voit ses griffes émoussées, ses dents

---

<sup>129</sup> ARDENNE, *ART :L'âge contemporain : Une histoire des arts plastiques à la fin du Xxe siècle*, Edition du Regard, Paris, 1997, p. 357

<sup>130</sup> B. DARRAS, in revue : *Art Press Spécial* numéro 22, 2001, p. 50

élimées : elle devient spectacle, marchandise, décor, gadget culturel, icône inoffensive, foyer éteint ; elle cesse d'être active, de dégager sa charge de déflagration <sup>131</sup>

Après trente ans, cette déclaration est plus que jamais d'actualité. En effet, la richesse du contenu des œuvres ne sont pas considérés comme des critères normatifs permettant de faire le tri entre les différentes productions artistiques.

Dans une édition spéciale du magazine « Art Press », Catherine Millet déplore alors l'appauvrissement du discours intellectuel de l'art actuel. Dans un article intitulé « écosystèmes de l'art » elle dit : « Etre défendu par tel critique ou théoricien donne moins de visibilité que la participation à telle exposition, ou la prise en charge par tel ou tel circuit marchand. C'est un fait. La reconnaissance des artistes est pour l'heure plus issue d'un réseau d'instances institutionnelles que d'instances intellectuelles, ce qui coïncide d'ailleurs avec la culture de beaucoup d'artistes eux-mêmes moins nourris de théorie que d'une sorte de vulgate sociologique (sauf, paradoxalement, les architectes, encore avides de philosophie (Laguarda), alors que ce sont eux qui sont plongés dans le social !). On remarque d'ailleurs que les collections de textes de fond ont pratiquement disparus de chez les éditeurs d'art, et même, pour l'ensemble de la société, un recul de l'influence de l'université. <sup>132</sup>»

Augustin Berque, dans la même revue, déplore aussi le néant sur lequel se fonde l'art actuel en évoquant la philosophie de Nishida : « ...Nishida est non seulement le précurseur, mais le penseur radical du métabasisme qui règne aujourd'hui en Occident sur les sciences humaines et sociales, y compris la vulgate de notre esthétique et par conséquent l'idée que beaucoup d'artistes, eux-mêmes se font de leur propre travail. Qu'est-ce que le *métabasisme* ? C'est considérer que la mondanité (alias le social, ou le signe, ou la culture) se nourrit d'elle-même, comme un dessin d'Escher. Le monde n'a pas de base : il flue dans le néant. Et de ce fait, comme le montre fort clairement la philosophie de Nishida, « *toute chose se détermine elle-même sans base ( mukiteiieki ni), c'est-à-dire qu'elle tient son autodétermination même* » (p. 391), ce qui vaut entre autres pour l'œuvre d'art.

On peut alors constater non seulement une absence de repères symboliques unificateurs, mais aussi une absence de toute capacité de jugement non-arbitraire. Et partant de cela, sur quels critères sommes-nous en mesure de juger un travail artistique ?

Daniel Bougnoux dit que « notre époque a disloqué en différents mondes le rêve encyclopédique des Lumières. Miné par son propre poids, et ses contradictions internes, la culture recule devant les cultures, et le morcellement démographique; l'art n'intègre

---

<sup>131</sup> D.RIOU, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000, p. 507

<sup>132</sup> C. MILLET, in revue : *Art Press Spécial* numéro 22, p. 7, 2001

plus mais disperse ses effets dans des jugements de goût de moins en moins fondés en raison, de plus en plus capricieux ou aléatoires. (...) comblés d'échanges mais privés de repères symboliques, et de liens unificateurs, nous sommes entrés dans l'époque ironique de la communication et d'une marchandise généralisée ; nos maîtres mots deviennent pluralisme , local, réception, autonomie, marché... Et les œuvres ou les non-œuvres de notre époque, confrontées comme des loupes grossissantes à cette montée de l'individualisme et au nivellement démocratique des conditions, en traduisent assez fidèlement les symptômes. <sup>133</sup>»

L'art post-moderne, formidable foisonnement d'œuvres exprimant des points de vues aussi divers que contradictoires, constitue de ce fait une réponse face à la non-réponse. Il s'agit d'une sorte d'acceptation de l'échec de toute entreprise de changer quoi que ce soit à l'incompréhension que l'homme a de lui-même et du monde qui l'entoure.

---

<sup>133</sup> D. BOUGNOUX, in revue : *Art Press Spécial* numéro 22, p. 30, 2001