

L'art abstrait après Clement Greenberg : le postmodernisme chez Frank Stella, John Armleder et Peter Halley

—

Hélène Trespeuch

En 1987, le catalogue de l'exposition du Centre Pompidou *L'époque, la mode, la morale, la passion* présentait un précieux corpus de textes sur l'art contemporain. Près de deux cent cinquante pages d'extraits de catalogues d'exposition, de revues d'art, d'essais critiques établissaient le bilan de la situation artistique internationale depuis les dix années d'existence du Centre Georges Pompidou à Paris. À la lecture de ces textes fondateurs du débat modernité/postmodernité, le postmoderne dans le champ artistique semble avant tout être une réaction contre un « conte de fées populaire », selon les mots de Christos Joachimides¹. Un conte selon lequel l'art se serait développé linéairement depuis Cézanne jusqu'au minimalisme, dans un seul objectif : la quête de son autonomie.

L'influent critique d'art américain Clement Greenberg a incarné ce « conte de fées ». Dans les années 1940 et 1950, il rédige plusieurs textes développant sa vision de « l'évolution de l'art moderniste² », dont il fixe les débuts picturaux à l'œuvre de Manet (1832-1883) et à celle de Cézanne (1839-1906). Selon lui, une des lois du modernisme artistique réside dans le « processus d'autopurification » de tout medium – qu'il s'agisse de la peinture, la sculpture, la musique ou la littérature. Il résume ainsi le modernisme en art à une démarche d'autonomisation de chaque art, à une volonté d'abandonner les « conventions non essentielles à la viabilité de chaque moyen d'expression³ ». Toute peinture figurative est nécessairement exclue de son histoire du modernisme en art, puisque parasitée par l'illusionnisme et la narration. La peinture se doit, selon lui, d'être plane et auto-réflexive. Par voie de conséquences, l'art abstrait devient sous sa plume le « meilleur art de notre époque⁴ ».

Or, à partir de 1980, le propre du discours postmoderne est de remettre en question cette vision moderniste de l'évolution de l'art moderne, et le retour de la peinture figurative sur le devant de la scène internationale – à travers plusieurs expositions comme la Biennale de Venise en 1980 – apparaît comme un de ses meilleurs arguments. Ce « retour à » sonne

¹ Christos M. Joachimides, « Un nouvel esprit en peinture (extraits) » [1981], p. 433.

² Clement Greenberg, « La crise du tableau de chevalet » [1948], p. 173. – « Peinture à l'américaine » [1955-1958], p. 226.

³ Clement Greenberg, « Peinture à l'américaine » [1955-1958], p. 226.

⁴ Clement Greenberg, « Abstraction, figuration et ainsi de suite » [1954], p. 150.

comme la libération d'un refoulé. Greenberg et sa vision téléologique de l'histoire de l'art deviennent alors la cible préférée des artistes et critiques d'art. Dans ce contexte, pouvait-il être question d'une peinture abstraite postmoderne ? Après avoir été le fer de lance du discours moderniste, était-il possible d'accepter l'abstraction dans les rangs des pratiques postmodernes ?

Dans les années 1980, son cas reste pour le moins suspect, en Europe comme aux États-Unis : elle est tenue à l'écart du débat sur la postmodernité qui oppose les défenseurs⁵ d'un « retour à la peinture » – entendu avant tout comme un retour à la figuration, à la narration – aux défenseurs de l'héritage critique des avant-gardes et néo-avant-gardes, qui, dans le sillage d'*October* aux États-Unis, jugent que la peinture est un médium dépassé et que l'avenir de l'art est dans une démarche mêlant photographie, vidéo, peinture, sculpture, etc⁶. Cette apparente inactualité de la peinture abstraite dans les années 1980 est cependant un leurre. Une série d'expositions tente alors, en France comme aux États-Unis, de présenter le dynamisme de la production picturale non-figurative contemporaine⁷. Bien que différentes, tant dans leur discours que dans le choix des artistes exposés, toutes adoptent une même stratégie discursive qui tend à souligner à quel point les artistes contemporains ont pris leurs distances d'avec les préceptes greenbergiens – l'autonomie et l'autoréflexivité du médium. Du point de vue des pratiques artistiques, ce phénomène est pourtant loin d'être nouveau. En réalité, le modernisme de Greenberg ne fait plus recette depuis les années 1960 : sa « post-painterly abstraction » n'a jamais réussi à s'imposer comme un nouveau mouvement⁸. Bien que ce désaveu soit ancien sur le sol américain, le discours de Greenberg continue à être influent des deux côtés de l'Atlantique : parce qu'il est découvert tardivement en France, mais surtout parce que, aux États-Unis comme en Europe, il demeure la référence-repoussoir à

⁵ Achille Bonito Oliva, Wolfgang Max Faust ou Donald Kuspit sont quelques-uns de ces critiques qui ont défendu ce phénomène de retour de la peinture figurative.

⁶ Voir Douglas Crimp, « The End of Painting », *October*, n° 16, printemps 1981 ; *id.*, « Pictures » [*October*, n° 8, printemps 1979], *L'Époque, la mode, la morale, la passion*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 1987 ; ou encore Craig Owens, « Retour à l'atelier » [*Art in America*, n° 56, janvier 1982], *Jack Goldstein*, cat. exp., Grenoble, Le Magasin, 2002. Voir également dans les mêmes actes l'article de Katia Schneller « Pluralité contre pluralisme. L'apparition de la notion de postmodernisme dans la revue *October*, 1979-1981 ».

⁷ Voir par exemple *Abstract Painting Redefined*, cat. exp., New York, Louis K. Meisel Gallery, *et al.*, 1985 ; *Abstraction / Abstraction*, cat. exp., Pittsburgh, Carnegie-Mellon University Art Gallery, 1986 ; *Tableaux abstraits*, cat. exp., Nice, Villa Arson/Dijon, Le Consortium, 1986 ; *Post-Abstract Abstraction*, cat. exp., Ridgefield, Aldrich Museum of Contemporary Art, 1987 ; *The Image of Abstraction*, cat. exp., Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1988 ; *Hybrid Neutral: Modes of Abstraction and the Social*, cat. exp., Denton, University Art Gallery, The University of North Texas, *et al.*, 1988 ; *A Debate on Abstraction*, cat. exp., New York, Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery, Hunter College, 1988-1989 ; *Abstract Options*, cat. exp., Santa Barbara, University Art Museum, *et al.*, 1989 ; *Abstraction in Question*, cat. exp., Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art/Miami, Center for the Fine Arts 1989 ; *The Image of Abstract Painting in the 80s*, cat. exp., Waltham, Rose Art Museum, Brandeis University, 1990.

⁸ Voir *Post-Painterly Abstraction*, cat. exp., Los Angeles, County Museum of Art, *et al.*, 1964.

l'aune de laquelle tout discours sur l'art contemporain doit être jugé. Ainsi, au moment où déferle le concept de « postmoderne » sur la scène internationale, quelques défenseurs de l'art abstrait contemporain profitent de ce climat théorique pour présenter une abstraction postmoderniste, avant tout post-greenbergienne.

Frank Stella, John Armleder et Peter Halley esquissent à cette période trois types d'abstraction qui procèdent de cette démarche postmoderniste. Au moment où les polémiques autour du retour à la peinture figurative font rage, tous trois proposent des pistes possibles d'issues hors du modernisme greenbergien, et ce faisant sont perçus comme des artistes postmodernes⁹. Ce constat ne doit toutefois pas faire oublier que depuis les années 1960-1970, d'autres artistes de qualité avaient contribué à renouveler l'art abstrait au travers de démarches s'éloignant tout aussi radicalement des préceptes greenbergiens, comme celles de Robert Rauschenberg, Gerhard Richter, Imi Knoebel ou encore Jean-Michel Sanejouand – mais leur contexte de développement les tint à l'écart des qualificatifs postmodernes.

• **Frank Stella : l'abstraction à la conquête d'une tridimensionalité non-illusionniste**

La carrière artistique de Frank Stella, né en 1936, commence à New York à la toute fin des années 1950. Jusque dans les années 1970, ses œuvres répondent à certains critères du modernisme définis par Clement Greenberg. Des *Black Paintings* (1958-1960) aux *Protractor* (1967-1968), la peinture de Frank Stella ne renvoie qu'à elle-même, la surface paraît plane¹⁰. L'éminent critique d'art américain défend d'ailleurs son travail, de même qu'un de ses disciples, Michael Fried¹¹. À partir du milieu des années 1970, une rupture s'opère toutefois dans sa pratique artistique, une rupture d'avec ce modernisme. Dès la *Brazilian Serie* (1974-1975), Frank Stella n'appose plus les couleurs en larges et lisses aplats, celles-ci se multiplient et se brouillent. Le geste du peintre redevient visible, mais s'approche plus du gribouillage enfantin que du *dripping* pollockien. Par la suite, à partir de la série *Indian Bird*,

⁹ Peter Halley lui-même se revendique postmoderne, et invite à considérer la démarche de Frank Stella sous ce même angle. Voir notamment Peter Halley, « Frank Stella... et le simulacre » [*Flash Art*, n° 126, janvier 1986], *La Crise de la géométrie et autres essais*, Paris, Ensba, 1992. Quant au travail de John Armleder, il a été associé à plusieurs reprises aux « Neo Geo », un groupe d'artistes américains qui ont nourri le débat sur la postmodernité en art. Voir par exemple John Armleder, Entretien avec Bob Nickas, *Artforum*, mars 2003, p. 214, et *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, cat. exp., Boston, The Institute of Contemporary Art, 1986.

¹⁰ À la même époque, l'œuvre de Frank Stella est également défendue par plusieurs artistes minimalistes (dont Carl Andre et Donald Judd) qui s'opposent alors ouvertement au modernisme greenbergien. Ces derniers estiment que le travail de Stella s'éloigne des théories de Greenberg dans la mesure où ses *shaped canvases* le rapproche plus de l'objet tridimensionnel que de la peinture – ce que conteste Michael Fried. Voir Donald Judd, « De quelques objets spécifiques », *Arts Yearbook*, 8, New York, 1965.

¹¹ Voir Clement Greenberg, *Post-Painterly Abstraction*, cat. exp., Los Angeles, County Museum of Art, 1964 ; Michael Fried, « Art and Objecthood », *Artforum*, juin 1967.

ses tableaux deviennent quasiment tridimensionnels, ses matériaux de plus en plus hétéroclites : tubes de métal, grillage, fibre de verre, magnésium gravé, etc.

Loin d'être un retour en arrière vers une gestuelle expressionniste, ou l'« agonie prolongée » d'une peinture refusant de prendre acte de sa fin (comme l'estime Douglas Crimp¹²), cette nouvelle orientation artistique de Frank Stella ouvre un nouveau champ de possibles à la peinture abstraite. Au fil du XX^e siècle, la tridimensionnalité avait souvent été évacuée des pratiques abstraites au titre de vestige de l'illusionnisme – un point de vue que partageait également Clement Greenberg. La majorité des peintres non-figuratifs, en refusant les lois de la perspective, avaient souvent refusé d'intégrer dans leurs œuvres tout effet de profondeur ou de relief, de volume craignant l'artifice. Pourtant, Frank Stella remarque que, par le passé, un artiste avait déjà su explorer le potentiel spatial de l'abstraction : Vassily Kandinsky, l'artiste honoré et célébré comme l'inventeur de l'art abstrait. Ce dernier avait su démontrer dans son travail qu'abstraction et tridimensionnalité n'étaient pas incompatibles et que leur conjugaison pouvait être source d'une richesse plastique prometteuse.

« Poursuivre la pensée de Kandinsky sur l'énergie spatiale conique est (...) une voie vers l'avenir. Il est peu probable que la peinture abstraite actuelle puisse aller de l'avant en faisant l'économie d'une réflexion sur la structure fluide abordée par Kandinsky dans ses dernières œuvres, particulièrement celles des années trente. (...) Kandinsky est resté jusqu'à la fin de sa vie opiniâtrement attaché à ses sentiments antimatérialistes. Il refusait toute concession spatiale aux alternatives modernistes concernant la composition de l'espace. Il prit même position contre deux idées (...) – l'espace sans profondeur et la surface "littérale" (...)»¹³.

Fort de ce constat, Frank Stella entend depuis les années 1970 renouer avec ces origines de la peinture abstraite, mais à sa manière : il décide de rendre littéral le volume (et non de le représenter). Ses œuvres se rapprochent ainsi de la sculpture ou de l'installation, mais demeurent pour autant des tableaux, construits sur des châssis accrochés sur le mur. Stella trahit encore une fois Greenberg : en se rapprochant de la sculpture, il ne respecte plus la spécificité du médium que celui-ci avait par exemple défendu en 1940 dans son article « Vers un Nouveau Laocoon ».

¹² Douglas Crimp, « The End of Painting » [*October*, n° 16, printemps 1981], dans Frances Colpitt (éd.), *Abstract Art in the Late Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 101.

¹³ Frank Stella, « Commentaire du tableau *Complexité simple – Ambiguïté* », *Kandinsky, album de l'exposition*, cat. exp., Centre Georges Pompidou, Paris, 1984, p. 84.

Cette évolution choque naturellement le milieu de l'art américain attaché à un certain formalisme : il se sent trahi par un de ses éminents représentants. Dans le catalogue de l'exposition que le musée de Fort Worth au Texas consacre à l'œuvre de Stella datant des années 1970, Philip Leider fait de ce désaveu des anciens défenseurs de Stella le signe de la pertinence de sa démarche. S'appuyant sur la lecture des écrits scientifiques de Thomas Samuel Kuhn, il interprète ce virage artistique comme un changement de paradigme, qui génère les mêmes réactions que la découverte d'une « nouvelle vérité scientifique¹⁴ » :

« Tout artiste qui espère arriver à un changement majeur de style, surtout à l'intérieur de l'abstrait, doit être prêt à vivre une période pendant laquelle il devra faire des compromis avec ses propres réalisations. (...) Quand on est allé aussi loin on peut se rendre compte qu'on est coincé en marge de l'art, que son travail risque d'en arriver au point mort, qu'il est fragile et peu fécond. L'artiste doit alors rejeter la logique de son propre travail pour pouvoir continuer à travailler. C'est cela ou demeurer prisonnier à jamais de sa propre œuvre, faire face à des répétitions stériles comme celles de l'œuvre tardive de Rothko, Still, Braque et tant d'autres¹⁵. »

Un tel jugement est naturellement partisan, néanmoins le geste pictural de Frank Stella a eu une portée indéniable sur le cours de l'histoire de l'art abstrait. Il l'a lui-même très bien démontré, peut-être même trop bien. Ayant étudié l'histoire de l'art à Princeton, cet enseignement l'a visiblement conduit à développer son art avec une conscience aiguë de l'importance du discours sur l'art. En 1986, il publie *Working Space*, un ouvrage reprenant le texte de plusieurs de ses conférences données en 1983-1984. Il y présente le Caravage en sauveur de la peinture après la mort de Titien en 1576, et ne manque pas de suggérer qu'il pourrait bien lui-même être le sauveur de la peinture abstraite contemporaine. Ce processus d'historicisation de sa propre œuvre lui attire naturellement les foudres de la critique. Robert Storr par exemple l'accuse de « révisionnisme académique », de chercher « à faire croire que sa propre histoire [est] dans une large mesure l'histoire de l'abstraction dans les années soixante, moyennant quoi l'avenir de l'abstraction repos[erait] presque naturellement sur ses épaules¹⁶ ». Les propos maladroitement orgueilleux de Frank Stella ne lui enlèvent par pour autant le mérite d'avoir proposé une possible issue hors du modernisme greenbergien. En ce sens, l'œuvre qu'il développe depuis les années 1970 est fondamentalement postmoderniste

¹⁴ Thomas Samuel Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962.

¹⁵ Philip Leider, « Stella depuis 1970 », *Frank Stella, peintures 1970/1979* [1978], Bordeaux, Capc, 1980, n. p.

¹⁶ Robert Storr, « Frank Stella dans son contexte, une opinion divergente », *art press*, n° 125, mai 1988, p. 12.

car l'intérêt dont il témoigne envers la construction d'un espace tridimensionnel proprement pictural, est foncièrement anti-greenbergien.

• **John Armleder : faire dialoguer deux traditions modernes, l'abstraction et le *ready-made***

La voie esquissée par John Armleder est sensiblement différente. Artiste suisse, né en 1948, il n'a pas grandi dans le credo du modernisme : dans les années 1970, ses activités artistiques sont plus proches des performances de Fluxus que de la pure peinture. Toutefois, elles évoluent dans les années 1980 vers une sphère plus picturale. Il commence alors à réaliser des tableaux abstraits sur des supports plus ou moins conventionnels (toile tendue sur châssis ou panneau de fibre de bois perforée)¹⁷. Il organise même en 1984 une exposition intitulée « Peinture abstraite » à Genève, qui témoigne de son intérêt pour la pratique picturale. Il y réunit des œuvres d'artistes aussi bien européens qu'américain – comme Al Held, Robert Motherwell, Robert Mangold, Robert Ryman, Sol LeWitt, Helmut Federle, Olivier Mosset, Blinky Palermo, Gerwald Rockenschaub –, entre modernisme et postmodernisme. Quelques décennies auparavant, ces seuls éléments auraient probablement suffi à classer son travail dans la catégorie « peinture abstraite » – dans laquelle entreraient parfaitement ses *Pour Paintings*, œuvres composées de coulures scintillantes de peinture –, mais les années 1980 ont fait chanceler ces repères et il s'avère que John Armleder interroge les limites de la peinture abstraite plus qu'il n'en dévoile les spécificités.

Les premières œuvres par lesquelles John Armleder se fait connaître à la fin des années 1970 ne sont pas des tableaux. Les *Furniture Sculpture*, comme leur titre l'indique, sont des pièces de mobiliers réagencées : des motifs géométriques simples sont peints sur une des surfaces du meuble, parfois associés à des tableaux reprenant ce vocabulaire d'une abstraction dite froide. Ainsi, quand Frank Stella s'oppose au modernisme de Greenberg et se présente en sauveur de l'abstraction, sur un ton autoritaire finalement très moderne, John Armleder évolue habilement et sans complexe dans plusieurs eaux territoriales autrefois bien délimitées. De l'objet de mobilier transformé en *ready-made* à l'abstraction, il démontre qu'il n'y a qu'un regard neuf à poser. Dans (*FS 30*) de 1982 par exemple, un tapis d'Orient est transformé en œuvre d'art abstraite : ses motifs décoratifs originels dialoguent avec une diagonale et un carré blancs peints par l'artiste – tradition orientale avec tradition occidentale. En amenant les formes de l'art abstrait à interagir avec celles du *ready-made*, John Armleder réussit à

¹⁷ Voir par exemple *Tableaux abstraits*, cat. exp., Nice, Villa Arson/Dijon, Le Consortium, 1986.

concilier deux traditions artistiques longtemps tenues à l'écart l'une de l'autre. À l'issue de ce processus, une abstraction hybride, dégagée de tout souci d'auto-réflexivité, apparaît – plus proche des *Combines Paintings* de Rauschenberg que de l'abstraction « post-picturale » d'un Noland ou d'un Olitski. Elle n'est plus un langage interne à la peinture comme le préconisait Greenberg, elle peut être décelée dans des éléments externes au médium peinture.

L'art abstrait, qui s'était longtemps construit sur un rejet de toute référence à notre environnement visuel quotidien (afin de créer un univers autonome, proprement pictural), est ainsi conduit par le *ready-made* à faire dialoguer l'art et la vie. John Armleder reste ainsi fidèle à l'esprit de Fluxus, qui pourrait se résumer à cette célèbre phrase de Robert Filliou : « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ». Ce credo avait déjà animé la création en 1969 du groupe « Ecart » avec deux de ses amis, Patrick Lucchini et Claude Rychner – actif jusqu'en 1982. Trois années après sa création, en 1972, Ecart était devenu plus qu'un collectif d'artistes : il se dotait d'un espace qui tenait lieu tout à la fois de galerie et de librairie, avant de créer une maison d'édition du même nom. Les trois artistes rendaient ainsi leur activité artistique parfaitement autonome en gérant les diverses phases qui assurent la vente d'une œuvre : la création, l'exposition et la diffusion. Par la suite, John Armleder est resté attaché à cette conception ouverte et non-spécifique de son activité artistique.

Dans ce contexte, quelle place attribuer à ses tableaux abstraits dans l'ensemble de son œuvre ? Faut-il les considérer comme des pieds de nez décoratifs mimant le vocabulaire de l'abstraction historique, au même titre que les *After Mondrian* de Sherrie Levine ? Ses *Pour Paintings* sont-elles des œuvres parodiant les coulures d'un Morris Louis ou d'un Larry Poons ? Comme nombre de ses contemporains, John Armleder s'approprie les formes d'un art devenu histoire et, à travers ce processus, il contribue à les vider de leur contenu initial pour en faire de simples images. Il est indéniable qu'à partir des années 1980, l'histoire de l'art abstrait constitue un réservoir de formes comme un autre – c'est un des constats fondateurs du discours postmoderne en art. Les *Furniture Sculpture* elles-mêmes peuvent être considérées comme des œuvres démontrant que l'art abstrait s'est, au fil du temps, transformé en simple objet décoratif. Dans (*FS 169*) par exemple, un tableau carré composé d'aplats géométriques noir, blanc et beige est accroché au-dessus d'une méridienne noir. Le carré noir du tableau renvoie au noir de la méridienne, le carré blanc du tableau renvoie au blanc du mur, le bord droit du tableau renvoie au bord latéral droit de la méridienne : autant de dialogues formels qui montrent qu'un tableau abstrait est toujours perçu dans un environnement particulier qui en influence la lecture. Dans cette installation sculpturale, le tableau n'est-il pas l'élément qui habille le canapé, celui qui le rend important, au lieu d'être l'élément qui attire toute

l'attention en faisant oublier le mobilier ? L'ambition de John Armleder est pourtant plutôt de confronter l'abstraction à ses ornières pour mieux l'en sortir. L'artiste est particulièrement attaché à l'abstraction et à son histoire. Depuis les années 1970, son travail continue de conjuguer l'histoire du ready-made à celle de l'abstraction. Cette constante, garante de cohérence, témoigne de l'attachement de l'artiste à ce vocabulaire formel.

Cet intérêt peut s'expliquer par le statut particulier qu'occupe l'art abstrait en Suisse depuis de nombreuses décennies. L'abstraction géométrique, et plus spécifiquement l'art concret sont fortement ancrés dans le pays depuis les années 1930, grâce à des artistes comme Max Bill, Richard-Paul Lohse, et plus tard Gottfried Honegger. Si John Armleder n'a pas grandi dans le giron du modernisme greenbergien (comme Frank Stella), il a été formé dans l'univers visuel de l'abstraction géométrique. C'est à cette tradition de l'art construit que se réfèrent la plupart de ses œuvres – et celles de nombreux de ses contemporains et compatriotes, comme Olivier Mosset, Christian Floquet, puis Philippe Decrauzat, Stéphane Dafflon¹⁸ – qui se développent au moment même où un autre Suisse, Willy Rotzler, en rédige l'histoire¹⁹. En organisant *Peinture abstraite* en 1984, John Armleder projetait lui-même d'intégrer à son corpus des œuvres de Hans Arp et de Theo Van Doesburg : n'avait-il pas lui-même en tête de rassembler les artistes de cette histoire qui lui semblait les plus importants²⁰ ?

Cet héritage de l'art concret ne l'a certes pas empêché d'entretenir un rapport distancié à cette histoire de l'abstraction au XX^e siècle. John Armleder a déclaré ne pouvoir apporter rien de neuf à cette histoire – à la différence de Frank Stella²¹. Cependant, sa position est moins ironique qu'elle n'y paraît dans les années 1980. John Armleder n'est pas dans une dynamique d'opposition à l'histoire de l'abstraction ou de déconstruction critique des fondements du modernisme. Il expliquait en 1987 au cours d'un entretien avec Suzanne Pagé que l'ironie de ses œuvres n'était pas dirigée contre l'art du passé, qu'au contraire les œuvres dont il empruntait le style étaient celles qu'il admirait et respectait le plus²². En ce sens, sa démarche relève moins d'un travail de sape des fondements historiques de l'art abstrait que d'un constat d'impuissance éminemment postmoderne : que peut-on apporter de plus à cette histoire, si ce n'est combiner entre eux des éléments déjà existants ?

¹⁸ Sur ce sujet, voir par exemple l'exposition organisée par Christian Besson et Julien Fonsacq à l'Espace de l'art concret à Mouans-Sartoux en 2008, *Abstraction étendue. Une scène romande et ses connexions*.

¹⁹ Willy Rotzler, *Konstruktive Konzepte, eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute*, Zurich, ABC Verlag, 1977.

²⁰ *Compilation – Le Consortium, une expérience de l'exposition*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998, p. 256

²¹ John Armleder, Entretien avec Christoph Schenker, *Flash Art*, n° 130, 1986, p. 68.

²² *Id.*, Entretien avec Suzanne Pagé, *John M Armleder*, cat. exp., Winterthur, Kunstmuseum, 1987.

À la différence de Frank Stella, ce n'est pas tant formellement que le travail de John Armleder serait postmoderne. Son postmodernisme se situe avant tout dans les procédures qu'il développe, dans le dialogue qu'il a établi entre *ready-made* et abstraction. En outre, son rapport à l'histoire, non basé sur l'idée de rupture – qui était le propre de la modernité, du moins des avant-gardes –, fait de lui un artiste postmoderne. Le paradoxe mérite d'être signalé : parce qu'il envisage positivement ses liens avec l'art passé, parce qu'il crée de nouveaux liens entre des styles artistiques passés, John Armleder est en rupture avec le moderne pour en avoir reconnu sa parenté.

• **Peter Halley : un art conceptuel déguisé en art abstrait**

La pratique artistique de John Armleder a souvent été rapprochée d'un groupe d'artistes américains appelés « Neo Geo » ou simulationnistes, parmi lesquels certains – tels Jeff Koons ou Haim Steinbach – envisageaient également des éléments du mobilier quotidien comme des éléments abstraits. Un autre pan des artistes de cette tendance travaillait plus spécifiquement à partir du médium peinture, tels Peter Halley, Philip Taaffe ou encore Ross Bleckner. Né en 1953 à New York, Peter Halley suit des études d'histoire de l'art à Yale et se fait connaître au début des années 1980 sur la scène artistique américaine à travers son activité de critique d'art à *Arts Magazine*. Puis, à partir du milieu des années 1980, il se fait un nom en tant qu'artiste. Il n'abandonne pas pour autant son ancienne casquette : il aime à conjuguer son activité de praticien à celle de théoricien, à tel point qu'on ne sait plus toujours laquelle influence le plus l'autre. Il endosse alors le rôle de porte-parole des Neo Geo – les membres supposés de ce groupe ne s'y reconnaissent pourtant pas, mais le discours théorique de Peter Halley tente d'y offrir une cohérence conceptuelle²³.

Formellement, les œuvres de Peter Halley sont des tableaux composés de quadrilatères – *a priori* des tableaux abstraits classiques. Toutefois, comme chez John Armleder, un élément empêche de penser que ses œuvres s'inscrivent strictement dans la tradition abstraite du XX^e siècle. Ici, ce n'est pas tant la présence d'une pratique exogène qui trouble ce processus, mais le discours de l'artiste qui interdit de percevoir ses œuvres comme des tableaux non-figuratifs. Peter Halley indique en effet dans ses « Notes sur les peintures » publiées pour la première fois en 1988 :

²³ Sur ce point, l'activité du couple de critiques, Tricia Collins et Richard Milazzo, mérite également d'être mentionnée.

« 1. Ces tableaux représentent des prisons, des cellules et des murs. 2. Ici, le carré idéal devient une prison. La géométrie est révélée comme enfermement. (...) 4. Les tableaux constituent une critique du modernisme idéaliste. On trouve une prison dans le *Color-Field*. L'espace vaporeux de Rothko est emmuré²⁴. »

La lecture de ces quelques lignes enjoint le spectateur à appréhender les œuvres de Peter Halley non pas comme des tableaux abstraits, mais comme des tableaux figurant un espace carcéral. Il précise plus tard que son travail ne doit, par conséquent, en aucun cas être affilié à la tradition abstraite moderne :

« Même si mon travail est apparemment géométrique, sa signification se veut l'antithèse de l'art géométrique antérieur²⁵. »

Le formalisme de Greenberg exigeait de la peinture qu'elle recherchât son autonomie ; d'après lui, cela devait conduire le spectateur à entrer immédiatement en dialogue avec l'œuvre face à lui, sans qu'il lui soit nécessaire d'en lire le titre ou d'en comprendre l'hypothétique sujet. Peter Halley prend volontairement le contre-pied de tous ses principes, et le fait sur le terrain privilégié de Clement Greenberg : celui de la peinture abstraite. Il transforme la forme non-figurative que Greenberg voulait la plus pure possible en un signifiant dont le signifié se trouve à l'extérieur du champ artistique – chez lui, dans la société carcérale. Son discours est lui-même coercitif : le spectateur n'a plus le droit de voir ce qu'il veut dans ses tableaux (comme il en avait pris l'habitude face aux œuvres de Kandinsky par exemple) : Peter Halley lui fait savoir qu'il a représenté des cellules, et non de simples carrés. Sa peinture bouleverse en ce sens tous les codes de lecture de l'œuvre abstraite établis jusqu'alors.

Outre la rupture que cette démarche engage dans la manière d'envisager l'abstraction en art, elle se présente comme partie prenante d'une rupture qui se jouerait dans l'ensemble du champ des arts plastiques à l'époque. En effet, si Peter Halley considère que son œuvre illustre la crise de la géométrie, il envisage cette crise comme une crise plus générale : celle du signifié, telle que l'ont définie les penseurs français (post-)structuralistes. Peter Halley estime, de fait, qu'il n'est désormais « plus possible d'accepter la forme géométrique comme un ordre transcendantal, comme un signifiant autonome (...). On est bien plutôt entraîné dans une quête structuraliste des signifiants cachés que peut revêtir le signe géométrique²⁶. » Il

²⁴ Peter Halley, « Notes sur les peintures » [1982-1988], *La Crise de la géométrie et autres essais*, ENSBA Paris, 1992, p. 15.

²⁵ *Id.*, « Déclaration » [1983-1988], *ibid.*, p. 17.

²⁶ *Id.*, « La crise de la géométrie » [1984], *ibid.*, p. 58.

trouve dans l'ouvrage de Michel Foucault, *Surveiller et punir*, une analyse de l'obsession moderne pour la géométrie qui lui semble conduire à un changement radical de « notre appréciation du mysticisme géométrique de Mondrian, Malevitch, Rothko et Newman²⁷ ». En effet, les « sources antiques et religieuses » auxquels se sont référés ces artistes seraient désignées par Foucault « comme véritables modèles des schémas géométriques d'enfermement et de surveillance générés par la société industrielle²⁸ ». Peter Halley pense dès lors que les recherches de Foucault remettent radicalement en cause « ce présupposé curieux qui consiste à croire en la neutralité de la géométrie ». Toutefois, ce présupposé n'est autre que celui de Peter Halley : il n'a, en réalité, aucune légitimité historique. L'œuvre des artistes auxquels se réfère Peter Halley ne s'est pas toujours basée sur un « signifiant autonome », comme il semble le croire. L'œuvre des pionniers de l'art a toujours entretenu un rapport ambigu et complexe au monde extra-pictural. Réalisé en 1943 alors que Mondrian se trouve à New York, *Broadway Boogie Woogie* permet à lui seul de nuancer les propos de Peter Halley. Elle est incontestablement abstraite, pourtant son titre suggère au spectateur deux signifiés qui ne relèvent pas de ce que Peter Halley appelle le « mysticisme géométrique » de Mondrian. Le seul terme « Broadway » engage à mettre en parallèle le réseau géométrique de la toile de Mondrian avec celui des rues, des gratte-ciels de Manhattan. Quant à la référence musicale au « boogie-woogie », elle invite à voir dans le rythme de l'enchevêtrement des lignes de son tableau un hommage au jazz. De la même manière, plusieurs œuvres suprématistes de Malévitch peuvent être mises en relation avec sa fascination pour l'aviation – en témoigne le titre même de certaines œuvres comme *Aéroplane en vol* de 1915.

Ainsi, la position de Peter Halley est, malgré lui, plus en rupture avec le discours moderniste de Greenberg qu'avec la véritable histoire de la peinture abstraite. L'éminent critique d'art américain aura vraisemblablement su faire oublier à certains la complexité des développements de la peinture abstraite qui n'a jamais été exclusivement plane et auto-réflexive. Le mérite du travail de Peter Halley a toutefois été de montrer qu'une œuvre abstraite, au même titre qu'une œuvre figurative, peut se perdre dans l'illustration d'un discours.

Il n'y a pas eu une forme d'abstraction postmoderniste : dans le champ des pratiques artistiques non-figuratives, le postmodernisme s'est avant tout exprimé comme l'ambition

²⁷ *Ibid.*, p. 59.

²⁸ *Ibid.*

d'échapper au modernisme restrictif, car prescriptif, de Clement Greenberg. Il n'a pas représenté un nouveau mouvement, mais plutôt une ouverture revendiquée à un nouveau champ de possibles, après Greenberg. Frank Stella a ainsi développé un postmodernisme sur le plan formel, quand John Armleder l'a construit davantage à partir des matériaux et procédures mis en œuvres, là où Peter Halley a fait le choix d'une posture plus conceptuelle. Ces trois exemples ne sont pas exhaustifs : le fait de mêler vocabulaire abstrait et vocabulaire figuratif, ou de convoquer des formes dans un champ référentiel multiple (à travers notamment la citation), ont également représenté des issues fécondes hors du modernisme. Ce rejet du dogmatisme greenbergien, devenu consensuel, ne doit pas pour autant conduire à un glissement sémantique. Le modernisme ne doit pas se confondre avec le moderne. Les artistes abstraits contemporains sont loin d'être en rupture radicale avec la modernité abstraite du XX^e siècle. John Armleder témoigne volontiers du respect envers ses aînés, quand les accents très dogmatiques du discours de Frank Stella suggèrent qu'il reste dans une logique d'avant-garde. Enfin, bien qu'il interdise de les appréhender ainsi, les œuvres de Peter Halley demeurent d'un point de vue formel très modernes et, plus conceptuellement, ne sont pas sans rappeler les ambiguïtés du rapport que les pionniers de l'art abstrait entretenaient avec les formes du monde extérieur. Ainsi, dans le champ de l'art abstrait, le postmodernisme ne peut pas se comprendre comme une anti-modernité, ne serait-ce que parce que l'opposition qui se fait jour dans ces pratiques s'effectue à l'encontre du récit qu'a fait Greenberg de l'histoire de la modernité (qui a pris le nom de modernisme), et non à l'encontre de la modernité elle-même. À l'égard de la modernité, le changement majeur tient à la mise au jour d'un nouveau rapport à l'histoire. Les pratiques abstraites postmodernistes invitent à construire de nouvelles généalogies, de nouvelles lectures possibles de l'histoire de l'art abstrait au XX^e et XXI^e siècle.