

INTRODUCTION

Dans un article publié en 1966, un texte adroit et subtil, quoique pris dans bien des contradictions encore au regard du cheminement intellectuel qui devait être celui de la critique et historienne de l'art, Rosalind Krauss sut avec intuition nouer ensemble nombre des thèmes qui, au cours des années à venir, allaient polariser réflexions et débats autour de la sculpture. Le texte est consacré au travail de Donald Judd, figure majeure de l'art minimal tout récemment porté aux nues¹. Une œuvre en particulier retient l'attention de la critique. Il s'agit d'*Untitled* (1965), une sculpture fixée au mur, composée d'une barre d'aluminium brossé de section carrée mesurant plus de six mètres de long et sous laquelle sont suspendues, à intervalles irréguliers, une série de dix barres violacées plus courtes – ce sont en réalité ces éléments en forme de « L » fixés au mur qui soutiennent la longue barre d'aluminium. Considérée depuis l'une de ses extrémités, la scansion des lignes verticales, que tracent les bords des éléments violets se succédant en profondeur, ne manque pas d'évoquer la perspective lancée par les colonnades de l'architecture classique dont, à suivre Krauss, Judd exploite ou plutôt déjoue le savoir qu'en possède antérieurement le spectateur.

1. Rosalind Krauss, « Allusion and Illusion in Donald Judd », in *Artforum*, vol. IV, n° 9, mai 1966, p. 24-26. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteur.

« L'esprit de la Renaissance, rappelle-t-elle alors, pouvait saisir à partir d'une réalisation que ce sont les mêmes théorèmes de la géométrie plane qui unissent proportions et perspectives, et en conclure qu'une série de points de vue subjectifs portés sur un bâtiment [...] n'invalidaient pas une connaissance des mesures absolues. La rationalisation renaissante de l'espace à travers la perspective impliquait donc un espace optique de quantités mesurables². »

Or, pour sa part, la sculpture de Judd déconcerte cette possibilité d'inférer le plan de l'objet à partir de sa vue en perspective en raison de l'irrégularité des espacements ménagés entre les éléments violets. À ce compte, affirme Krauss, l'œuvre ne peut être perçue rationnellement en termes de lois géométriques mais seulement éprouvée en termes de « présence », une notion que l'auteur emprunte à Maurice Merleau-Ponty lorsque celui-ci écrit de la « perspective vécue », ou perception, qu'elle n'« offre pas des vérités comme la géométrie, mais des présences³ ». Et Krauss de citer plus avant le philosophe français : « Ce qui m'interdit de traiter ma perception comme un acte intellectuel, c'est qu'un acte intellectuel saisirait l'objet ou comme possible, ou comme nécessaire, et qu'il est, dans la perception, "réel" ; il s'offre comme la somme interminable d'une

2. *Ibidem*, p. 25.

3. Maurice Merleau-Ponty, « Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques », in *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, tome 41, n° 4, octobre-décembre 1947, p. 121 ; traduit en anglais par James M. Edie dans Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception and Other Essays*, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1964, p. 14. Cité dans Rosalind Krauss, « Allusion and Illusion in Donald Judd », *op. cit.*, p. 25-26.

série indéfinie de vues perspectives dont chacune le concerne et dont aucune ne l'épuise⁴. » Aux yeux de Krauss, il n'en reste pas moins que la force et, pour tout dire, la beauté de cette sculpture, dont elle aura pris soin de bien souligner la « volupté », la « légèreté », l'« impalpabilité » et la « luminosité » des éléments qui la composent⁵, résident dans sa capacité à « suspendre » sa qualité de chose en « se présentant à la seule vision » – aux dépens, donc « de la sensation de pouvoir la saisir et d'en prendre connaissance par le toucher » –, pour finalement se faire « pleine et signifiante présence »⁶. Et là serait peut-être l'énigme constitutive de la sculpture : être cette chose pleinement donnée, accessible de tous côtés et entièrement disponible à tout instant, et qui pourtant toujours inquiète cette certitude en raison du masque que chacune de ses faces, que chaque point de vue dresse devant l'intégrité de son volume. Circonvenir cette contradiction, ce paradoxe aura sans doute été l'office de bien des sculpteurs. Il aura à coup sûr constitué l'idéal de quelques-uns des commentateurs qui, au début des années soixante, s'étaient donné pour tâche de cerner au plus près la nature du travail des artistes au point de les exhorter, dans leur enthousiasme zélé, à s'y conformer. D'où alors que, pour ceux-là (comme pour Krauss ici), la peinture ait pu apparaître tel un avantageux modèle eu égard à ses conditions d'existence et à ses stratégies : la perspective des peintres s'efforce de donner accès à l'espace dans tout son déploiement et dans toute sa mesure à la vue d'un unique aspect,

4. Maurice Merleau-Ponty, « Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques », *op. cit.*, p. 123 ; *The Primacy of Perception and Other Essays*, *op. cit.*, p. 15.

5. Rosalind Krauss, « Allusion and Illusion in Donald Judd », *op. cit.*, p. 25.

6. *Ibidem*, p. 26.

d'une seule face ; spatialité et toute présence, donc. Il semble pourtant paradoxal que la critique trouve ici preuve à l'appui d'une telle théorie dans l'œuvre d'un artiste minimaliste ayant banni unilatéralement tout effet illusionniste – et donc, la peinture – au profit de la seule affirmation de la présence réelle des volumes et des matériaux ; ce en quoi d'autres critiques perçurent à juste titre les signes d'une pressante menace de leur modèle esthétique. Paradoxal aussi peut-être que la logique qui, dans la perspective, unit la récession des éléments en profondeur et la mesure des distances se trouve invalidée par une sculpture des plus géométriques qui soit. Paradoxales encore cette insistance sur l'hétérogénéité des profils de la sculpture et la conclusion de sa pleine présence. Paradoxal enfin, sans doute, l'argument trouvé dans la pensée de Merleau-Ponty pour venir soutenir un mode strictement optique d'apparition de l'œuvre d'art et son événement comme plénitude. Si tous ces paradoxes devaient bientôt n'être plus ceux de Rosalind Krauss, ils ont néanmoins pour mérite de donner à lire, tout à la fois, les tensions qui travaillent la problématique sculpturale en 1966, les termes des débats qu'elle suscita, les positions des forces en présence.

La présente étude porte sur les réflexions théoriques qui ont entouré la notion de sculpture aux États-Unis dans la seconde moitié des années soixante et au début des années soixante-dix. Plus précisément, elle porte sur les termes dans lesquels la sculpture s'est conjointement trouvée problématisée et conceptualisée dans la pratique et les écrits de quatre artistes œuvrant au lendemain immédiat de l'avènement du minimalisme sur la scène artistique new-yorkaise, un avènement qui devait marquer du sceau de l'urgence la nécessité de réinterroger les enjeux et les possibilités de ce médium. Ces quatre artistes sont Mel Bochner, Robert Morris, Richard Serra et Robert Smithson.

Si tous ces artistes ont pu, à un moment ou à un autre, être assimilés plus ou moins à tort à l'art minimaliste, ils n'en ont pas moins en commun d'avoir expressément pris position par rapport à ses postulats, s'en faisant les héritiers et les critiques tout à la fois⁷. Encore, que certains d'entre eux aient pu être abusivement qualifiés de sculpteurs, ils n'en n'ont pas moins tous créé des pièces ressortissant effectivement à cette catégorie artistique⁸. Plus encore, ils ont produit des œuvres conduisant cette catégorie à revêtir

7. C'est ce qui expliquera les deux développements distincts qui seront réservés ici à Robert Morris, à savoir, d'une part au titre d'instigateur et théoricien du minimalisme, et d'autre part au titre de critique, voire de détracteur précoce des présupposés sur lesquels reposait ce courant.

8. Si Richard Serra peut sans ambiguïté être qualifié de sculpteur, il n'en va pas de même des trois autres figures étudiées. Quoiqu'il s'en défende, le travail de Mel Bochner est d'ordinaire associé à l'art conceptuel. Reste que l'artiste n'en a pas moins réalisé une très explicite « Theory of Sculpture » au tournant des années soixante et soixante-dix. Le cas de Robert Morris est particulièrement complexe, aussi est-il impératif d'entourer par avance les développements qui lui seront consacrés dans ce travail d'une précaution liminaire. Si longtemps le travail de l'artiste n'a été envisagé qu'au prisme du minimalisme – et donc de la sculpture –, il n'en reste pas moins irréductible à celui-ci eu égard au vif intérêt qu'il a témoigné dès le début de sa carrière pour la danse et la performance d'une part, et pour l'œuvre de Marcel Duchamp de l'autre. Non seulement les premiers volumes minimalistes ont-ils pour origine un contexte théâtral, encore l'artiste produisit-il simultanément à ceux-ci quantité d'œuvres animées d'un franc esprit néo-dadaïste. De tels éléments viennent donc ouvrir et complexifier dès le début le « positivisme » associé à sa production sculpturale. C'est du reste la difficulté à cerner les intentions animant l'artiste, à penser la diversité des médiums investis et la versatilité stylistique dont il fit montre au cours de sa carrière qui constitua l'un des enjeux majeurs de l'importante rétrospective qui lui fut consacrée au musée Guggenheim en 1994. Voir entre autres l'essai soumis dans le catalogue par W. J. T. Mitchell, « Wall Labels : Word, Image, and Object in the Work of Robert Morris », dans *Robert Morris. The Mind/Body Problem*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1994, p. 62-79 ; ainsi que Didier Ottinger, « Apocalypse now ? », in *Robert Morris*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1995, p. 31-42. Notons enfin qu'un statut de sculpteur fut longtemps réservé à Robert Smithson comme en témoigne le très important ouvrage de Robert Hobbs, première étude systématique et rigoureuse consacrée à l'œuvre de l'artiste, et qui tendait à subsumer l'ensemble de la production de l'artiste sous cette catégorie, en ce compris des pièces d'obédience plus conceptuelle voire les articles rédigés par celui-ci. Voir Robert Hobbs, *Robert Smithson : Sculpture*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1981.

des aspects à ce point inédits que l'usage même du vocable s'en trouvât bientôt inquiété. Pour ne mentionner ici que les aspects les plus remarquables de ce phénomène, rappelons que Morris, Smithson et Serra ont tous trois pris part à la tendance de l'« *anti form* » et ont contribué à l'émergence de ces nouvelles formes sculpturales qu'étaient les *earthworks* ou autres œuvres de Land art, nous aurons l'occasion d'y revenir ; ou que Morris, Smithson et Bochner plus radicalement peut-être, ont précipité de façon décisive l'émergence de la tendance conceptuelle décrite à l'époque en termes de « dématérialisation » de l'objet d'art⁹. Autant de cas dont le caractère en apparence transgressif quant au médium sculptural tel que l'on croyait pouvoir le définir en regard de la tradition et de son histoire, ne peuvent manquer d'apparaître symptomatiques – et à ce titre particulièrement instructifs – de l'intensité des débats et de l'étendue des mutations alors à l'œuvre.

S'agissant de la période chronologique retenue, la fin de l'année 1965 et le début de l'année 1966 marquent simultanément la reconnaissance publique de l'art minimaliste et la parution de ses deux principaux efforts de théorisation par les artistes eux-mêmes, engageant de la sorte un débat durable et animé quant aux enjeux qu'il soulevait¹⁰. La date retenue pour en marquer le terme est 1973. C'est à cette date tout d'abord que plusieurs

9 Cf. Lucy Lippard, *Six Years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Londres, Studio Vista, 1973.

10. Il s'agit de Donald Judd, « Specific Objects », in *Arts Yearbook* 8, 1965, p. 74-82 ; et de Robert Morris, « Notes on Sculpture, Part I and II » publiées respectivement in *Artforum*, vol. IV, n° 6, février 1966, p. 42-44 et in *Artforum*, vol. V, n° 2, octobre 1966, p. 20-23. Sur la suite des événements historiques ayant conduit à l'émergence du minimalisme, voir l'ouvrage désormais incontournable de James Meyer, *Minimalism Art and Polemics in the Sixties*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2001.

auteurs et historiens anglo-saxons font cesser les années soixante en raison d'un certain nombre de mutations sociales, politiques, culturelles et économiques majeures qui y sont advenues simultanément aux États-Unis¹¹. Ensuite et surtout, elle correspond au moment d'une inflexion plus ou moins sensible dans la carrière de chacun des quatre artistes étudiés. C'est à cette date que Mel Bochner cesse sa production d'obédience « conceptuelle » pour s'en retourner à la pratique de la peinture (murale en l'occurrence) ; Robert Smithson décède accidentellement le 20 juillet 1973 ; en dépit de la difficulté déjà relevée à circonscrire des périodes bien distinctes au sein de sa carrière, l'on remarque également à cette époque une certaine évolution dans la production de Morris, produisant désormais œuvres et installations interrogeant les modes de subjectivation de l'individu dans la société occidentale à partir de ses rapports au pouvoir, aux institutions, à la psychanalyse, etc. ; pour Serra enfin, compte tenu de la nature des œuvres envisagées (mais la remarque vaut pour Morris aussi bien), Suzaan Boettger a récemment fait remarquer que l'année 1973 correspondait au début de la reconnaissance institutionnelle des créations de type *earthworks* sous l'appellation plus générale de « Land art ». Culturellement et socialement plus intégrées, les œuvres produites ultérieurement ne posséderaient

11. Parmi ceux-ci, Fredric Jameson, dans un texte classique, fait reposer sur différents événements cette proposition de voir les années soixante, son esprit, et sa contre-culture, toucher à leur fin dans le premier tiers de la décennie suivante. Au nombre de ces événements, il avance l'intensification du mouvement féministe, l'émergence du structuralisme et du poststructuralisme au détriment de l'existentialisme sartrien (principalement dans ses perspectives phénoménologiques), le retrait des troupes américaines au Vietnam et concomitamment la fin des mouvements de protestation anti-guerre, et le début de la récession économique mondiale en 1973-1974. Voir Fredric Jameson, « Periodizing the 60s », dans Sohnya Sayres, Anders Stephanson, Stanley Aronowitz, Fredric Jameson (éds.), *The 60s without apology*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, 1988 pour l'édition consultée, p. 178-209.

plus cet esprit expérimental et éventuellement séditieux qui caractérisait les réalisations antérieures¹².

Sur la base d'une étude menée au niveau des pratiques et des discours de ces quatre créateurs, nous avons alors constaté comment la question du médium sculptural, inévitablement envisagé à l'époque dans sa relation avec le spectateur, s'est trouvée réarticulée à partir de la dialectisation ou mise en tension de deux modalités d'appréhension de l'objet que sont, d'une part, la vue surplombante et totalisante – le géométral –, et de l'autre, sa perception fragmentaire et contingente au sol – le profil, notamment thématiqué à partir du motif de la vue perspective comprise en son sens pictural. La régularité avec laquelle ces artistes ont recouru à ce modèle dialectique ne peut manquer de signaler leur foi en sa capacité à rendre compte des enjeux spécifiques soulevés par l'objet sculptural et l'appréhension de sa spatialité. Par un retour vers le contexte historique d'apparition de ce recodage, il fut alors possible de cerner les conditions qui y avaient présidé, les nécessités auxquelles il avait répondu¹³, à savoir : le modèle sculptural postulé par la théorie formaliste moderniste et la nature de la réponse que lui opposèrent les minimalistes par la voix de Robert Morris.

Pour la critique moderniste, en effet, nous aurons l'occasion de le rappeler, la vision immédiate était la condition à laquelle devaient être pensées les œuvres d'art. C'est sur cette condition phénoménologique,

12. Suzaan Boettger, *Earthworks. Art and the Landscape of the Sixties*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres, 2002, p. 39, p. 167-177, p. 228 et p. 238.

13. Nous nous référons ici, très modestement, au principe d'« extériorité » qu'évoque Michel Foucault dans *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 55-58.

dégagée à l'origine à partir des considérations sur la peinture, qu'elle fondait la définition de la nature spécifique de chaque médium artistique suivant sa logique essentialiste. Ce qu'auraient alors cherché à dénoncer les artistes est tout d'abord la façon dont ces postulats essaieraient incidemment dans la pratique contemporaine de l'art comme autant de conditions et de contraintes « in-sues » ou « in-vues » de visibilité. Relativement à la problématique sculpturale proprement dite, ils entendaient ensuite dénoncer l'espace que postule la théorie formaliste moderniste ou plutôt, l'espace qu'elle hérite de ses propres postulats. Immédiateté et opticalité se trouvaient en effet intrinsèquement articulées à l'idée d'un espace dont le spectateur dispose immédiatement dans toutes ses dimensions, comme s'il était détenteur d'un regard omniscient porté au-delà de tout point de vue et dans lequel lui-même n'est pas impliqué. Or, pour nombre d'artistes (ainsi que Rosalind Krauss elle-même devait justement le percevoir par la suite en regard du travail de Richard Serra notamment¹⁴), il en allait là comme d'une transgression de la nature du médium qu'une sculpture satisfasse l'appréhension immédiate au registre d'une vision absolue, thématiquée sous les traits de la vue en survol, cet espace objectif dont on n'a pas idée selon la belle expression d'Hubert Damisch dont les analyses du dispositif perspectif informeront régulièrement cette étude¹⁵. Pour ceux-ci, l'expérience de la sculpture ne devait pas consister à reproduire *a posteriori* les conditions d'une perception déjà effectuée visuellement d'un seul regard,

14. Voir Rosalind Krauss, « Abaisser, étendre, contracter, comprimer, tourner : regarder l'œuvre de Richard Serra » [1983], dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 319-334.

15. Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective* [1987], Paris, Flammarion, coll. Champs, 1993, p. 62.

sous peine de voir cette expérience infailliblement structurée à partir d'une forme « pré-visible » à laquelle seraient rapportées les diverses perceptions effectives et contingentes. Aussi, en rappelant le point de vue lacunaire que son corps impose au regardeur, ces artistes entendaient tout d'abord montrer que la réalité n'est connue que dans l'exacte mesure où elle apparaît, et combien elle excède et inquiète le mode par lequel le sujet y accède. C'était là ensuite affirmer que le spectateur d'une sculpture n'est pas détenteur des propriétés d'un espace homogène qui en précéderait l'expérience et en constituerait le cadre – comme si l'objet sculptural pouvait se laisser penser en dehors de celui-ci – mais, au contraire, que la sculpture ne peut se saisir qu'à partir de l'exploration physique de l'espace qu'elle crée et auquel le spectateur apporte son orientation signifiante.

Mais échapper au modernisme suppose également que l'on apprécie ce qu'il en coûte de s'en détacher. Aussi conviendra-t-il de voir, dans ce qui est pensé ou ce qui permet de penser contre le modernisme, ce qui précisément en relève encore. Car, en adossant dans un premier temps leur réponse critique aux postulats modernistes, c'est encore ceux-ci qui structuraient ce détachement, comme en témoigne l'article séminal de Robert Morris « Notes on Sculpture ». Encore conviendrait-il d'ores et déjà de faire remarquer qu'en l'occasion le moindre des éléments communs à la théorie moderniste et à la réaction critique qu'elle suscita n'est pas d'avoir adopté implicitement une logique de définition du médium sculptural qui emprunte aux caractéristiques d'un autre médium.

Il y a longtemps déjà, Stephen Melville a proposé de penser le principe de « pureté » des médiums posé par le modernisme comme étant traversé et inquiété par une hétérogénéité fondamentale, une « non-identité à soi » aurait dit Jacques Derrida à qui Melville empruntait le mouvement

de son raisonnement. Chercher en effet à s'assurer la maîtrise de la limite entre ce qui relève du domaine d'un médium artistique comme celui de la peinture, et ce qui n'en relève pas, ne peut avoir de sens que dans la mesure où ce médium lui-même entr'aperçoit déjà son « ouverture » à l'« impureté » de l'extra-pictural. Une œuvre moderniste ne serait donc jamais compréhensible sans tenir compte de cela par rapport à quoi elle entend prendre position : les œuvres du passé aussi bien que les particularités d'autres médiums dont il conviendrait qu'elle se préserve¹⁶. C'est autrement dit accepter que le domaine nommé « peinture » ou « sculpture » « inclut, et ne pourrait être défini sans référence à, ses propres violations et excès¹⁷ ». Or, si les quatre artistes dont il sera ici question ont réfléchi à la sculpture ou en sculpture, c'est avant tout dans la mesure où sa norme et son expérience esthétique auront été travaillées par des questions trouvant leur origine ailleurs, en peinture. Qui plus est, en thématissant au moyen du motif de la perspective linéaire l'un des termes de l'opposition à partir de laquelle allait être modélisée l'expérience sculpturale, ces artistes venaient inquiéter un peu plus encore, si besoin en était, la séparation supposée qui distingue les domaines spécifiques de chaque médium, contribuant de la sorte à la mise au jour lucide de ces rapports complexes. Au reste, en cherchant comme ici à retracer un petit bout d'histoire de la sculpture non à

16. Stephen Melville, *Philosophy Beside Itself : On Deconstruction and Modernism*, Foreword by Donald Marshall, Manchester, Manchester University Press, 1986, p. 1-33.

17. Stephen Melville, « Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism », in *October*, n° 19, hiver 1981, p. 80. Sur l'importance historique de ce mode différentiel de définition des médiums artistiques, voir Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2003.

partir de sa réalité supposée mais bien des pratiques et des discours des artistes, il ne devrait pas apparaître surprenant de voir pointer au cœur même de la réflexion dont elle fait l'objet des éléments, opérations ou arguments qui empruntent à d'autres horizons, et que des thèmes ou logiques qui lui sont en apparence spécifiquement liés se prolongent au-delà de sa norme et s'investissent dans d'autres problématiques.

À dire vrai, du reste, l'étude de l'émergence de ce nouveau modèle sculptural ne serait pas complète si elle n'était précisément assortie de l'hypothèse que celui-ci ait connu quelque prolongement ultérieur ou ait essaimé plus largement dans le domaine artistique. Il s'agira donc également de voir s'il n'est pas possible de repérer la figure de ce modèle ou la marque de ses effets ailleurs que dans le strict espace de la réflexion sculpturale. L'enjeu serait, dès lors, de s'interroger sur la façon dont cette nouvelle problématisation théorique de la sculpture a pu contribuer, au registre de thème, à l'émergence de nouvelles questions artistiques ; a pu déterminer, au registre de la méthode, des nouvelles modalités de compréhension de la nature de l'œuvre d'art ; a pu faciliter, au registre du motif ou de la métaphore, le branchement de la sphère artistique sur d'autres domaines ou aspects de la réalité humaine. Or, deux enjeux, parmi d'autres sans doute, semblent avoir entretenu un lien direct avec cette nouvelle modalité de compréhension du fait sculptural. Pour le dire vite, le premier concernerait l'émergence, chez Mel Bochner, du paradigme conceptuel dont la tendance à substituer à l'objet d'art sa seule proposition langagière ou, plus précisément dans son cas, sa formule arithmétique ou son ordre diagrammatique au registre du plan, pourrait apparaître comme l'envers exact des tentatives d'ordre sculptural d'en prévenir toute constitution au détriment de l'expérience sensible. Le second porte sur le questionnement

de l'œuvre d'art à l'aune de son contexte institutionnel d'exposition, social et économique, qui a pu favoriser, chez Robert Morris notamment, un investissement du modèle dialectique plan-profil en termes de contrôle et de pouvoir.

Soulignons encore qu'en cherchant à saisir la sculpture à partir des formes qu'elle revêt et des réflexions ou formulations écrites qui s'y adossent pour remonter ensuite vers sa problématisation ou conceptualisation, cette étude entend également rendre sensibles certains des processus par lesquels s'élabore une forme de théorie à l'œuvre. L'opération théorique ne peut en effet nullement être tenue d'avoir l'apanage d'une unique instance d'énonciation et d'un seul mode d'expression, mais travaille au contraire partout et continûment dès lors que se déploie un champ de questionnement. Par conséquent, elle s'élabore sous des formes et selon des modalités les plus diverses. Car, en réfléchissant (à) la nature de leur médium à travers leurs œuvres, en y thématissant certaines de leurs propres modalités d'apparition ou d'existence, ces artistes constituaient bien ce médium comme un objet de pensée et contribuaient de la sorte, en acte, à la définition du concept de leur propre pratique¹⁸. Cette dimension théorique est d'autant plus prégnante que ces artistes s'inscrivent au fil d'une tendance générale au cours de laquelle les créateurs ont eux-mêmes pris en charge le travail d'interprétation de leur propre pratique à la faveur de la rédaction de nombreux textes et essais, une tendance qui s'est fait jour au début du XX^e siècle pour connaître une forte intensification au

¹⁸ Pour reprendre une idée que nous empruntons très librement à un texte ancien déjà d'Hubert Damisch, « Histoire et/ou Théorie de l'art », in *Scolies* 1, 1971, p. 29.

cours des années soixante précisément¹⁹. Et si, alors, ces écrits d'artistes réfléchissent bien la pratique, il faut voir également comment celle-ci, en retour, les informe, les instruit : ils échafaudent une théorie dont les œuvres sont à la fois les effets et les instruments d'élaboration²⁰. Aussi, tout en ne perdant pas de vue le caractère fortuit ou spontané que peut recouvrir le jeu d'aller et retour entre l'une et l'autre, ces deux dimensions doivent être tenues comme inextricables, s'enrichissant, se relançant et se déplaçant constamment l'une l'autre. C'est à ce titre qu'elles doivent être mobilisées conjointement afin de mettre au jour les intentions des artistes.

Concomitamment enfin, nous serons amené à envisager certains domaines de pensée extrinsèques à la réflexion artistique que les artistes ont pu convoquer à l'appui ou en renfort de leurs propositions théoriques, et singulièrement certains travaux issus de la philosophie dite « continentale ». La phénoménologie, tout d'abord, connut une large diffusion aux États-Unis dès le début des années soixante, infiltrant rapidement le cercle de l'avant-garde artistique. La pensée de Maurice Merleau-Ponty en particulier, en offrant une façon neuve d'envisager l'activité de la vision comme un acte mobilisant le corps dans son entier et dans son engagement au sein de son environnement, fournit à nombre d'artistes des outils neufs permettant de dépasser ou, à tout le moins, de complexifier l'analyse formelle traditionnelle de l'œuvre d'art²¹. Ceci s'avéra d'autant plus profitable pour des

19. Voir entre autres à ce sujet W. J. T. Mitchell, « *Ut Pictura Theoria* : Abstract Painting and the Repression of Language », in *Critical Inquiry*, vol. XV, n° 2, hiver 1989, p. 348-371.

20. Voir à ce sujet Laurence Corbel, *Le Discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 21-22.

21. Voir à ce propos Stephen Melville, « Phenomenology and the Limits of Hermeneutics », dans

artistes impliqués dans la pratique de la sculpture, en ce compris bien sûr les minimalistes auxquels le nom du philosophe reste aujourd'hui encore étroitement associé²². En outre, en redéfinissant de la sorte la sculpture à partir de la double perspective du survol et des profils, les artistes retrouvaient intuitivement une modalité de description de l'expérience de la spatialité traditionnelle dans le discours phénoménologique. D'où les développements qui seront réservés, dans ce qui suit, à une réévaluation critique de l'apport de la phénoménologie et du repérage de la résurgence de certains de ses thèmes dans l'œuvre des différents artistes. Mais là n'est pas l'unique tradition philosophique convoquée par ces derniers. Il est remarquable, en effet, de constater que l'articulation annoncée plus haut de cette nouvelle modalité de problématisation de la sculpture à la tendance conceptuelle et à la réflexion sur le pouvoir fut, dans l'un et l'autre cas, assortie d'un mouvement d'infléchissement de la compréhension de l'objet sculptural en termes phénoménologiques prévalant jusqu'alors. D'une part, l'attention accrue portée au plan et à son économie locale alla de pair avec une relecture du dispositif sculptural et spectatoriel en termes structuraux, voire structuralistes ; d'autre part, l'investissement politique de la dialectique pouvait s'appuyer sur la pensée de Michel Foucault, et notamment sur la réinscription du corps vécu (hérité en réalité de la tradition phénoménologique elle-même) dans l'Histoire.

Marc A. Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey (éds.), *The subjects of art history. Historical objects in contemporary perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 148.

22. Voir entre autres à ce propos, « Theories of art after Minimalism and Pop » [1987], dans Hal Foster (éd.), *Discussions in contemporary culture*, n° 1, Seattle, Dia Art Foundation/Bay Press, 1987, p. 72 ; Rosalind Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson* [1977], trad. par Claire Brunet, Paris, Macula, 1997, p. 246-247 ; James Meyer, « Der Gebrauch von Merleau-Ponty », dans Nina Möntmann (éd.), *Minimalisms*, Stuttgart, Cantz Verlag, 1998, p. 178-189.

Une précaution s'impose cependant à l'égard de l'examen critique de ces sources philosophiques. Quand bien même ces divers artistes auraient à quelque égard envisagé leur activité comme un moyen de réflexion quant à la nature de l'art ou de tout autre aspect de la réalité humaine, il convient de ne pas perdre de vue qu'il n'est aucunement requis des créateurs qu'ils apportent preuves à l'appui de leurs propositions artistiques, pas davantage qu'ils ne sont soumis à une quelconque exigence de résultats. Pour le dire vite, l'activité artistique n'entre pas dans l'ordre du vrai et du faux, tout au plus dans celui de « la cohérence interne » comme l'écrit quelque part Victor Burgin²³. En conséquence, il ne s'agira aucunement de corriger les lectures et interprétations qui ont pu être faites, par un artiste, de tel texte ou auteur, mais bien plutôt de suivre un processus au cours duquel s'élabore une forme de problématisation artistique à la faveur notamment d'emprunts ou d'influences théoriques, et ceci, tout en ne perdant pas de vue la part d'insouciance voire d'irresponsabilité qu'implique légitimement et inéluctablement la création²⁴.

Cet ouvrage sera structuré en cinq chapitres. Afin de camper certains des enjeux majeurs qui nourrissent les débats théoriques de la seconde moitié des années soixante, le premier chapitre reviendra sur le modèle

23. Victor Burgin, « Rules of thumb », in *Studio International*, vol. 181, n° 933, mai 1971, p. 237-239 ; repris dans Alexander Alberro et Blake Stimson (éds), *Conceptual Art: A critical anthology*, Cambridge, Mass.-Londres, MIT Press, 1999, p. 254.

24. Sur les difficultés que pose en matière de méthodes l'étude de l'utilisation ou de l'influence exercée sur les artistes par les sciences humaines ou les écrits philosophiques, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à l'essai introductif « French Theory and American Art : An Introduction », dans Anaël Lejeune, Olivier Mignon et Raphaël Pirenne (éds.), *French Theory and American Art*, Berlin-Bruxelles, Sternberg Press-(SIC), 2013, p. 8-41.

sculptural postulé par les critiques modernistes, puis sur la réponse que leur ont opposée les minimalistes par la voix de Robert Morris, dont l'essai « Notes on Sculpture » de 1966 viendra précipiter les termes de la réflexion en la matière, en dépit de certaines des difficultés qui le travaillent.

Chacun des chapitres suivants sera consacré à l'une des quatre figures retenues ici. En choisissant de traiter notre sujet par artistes plutôt que par thèmes généraux, nous espérons pouvoir montrer et mieux faire comprendre comment les termes de sa problématisation ont pu affleurer au sein du système artistique de chacun d'eux, tout en en préservant la singularité et la cohérence. Ce faisant, nous espérons également prévenir toute projection factice d'un caractère prémédité ou concerté quant à l'émergence de cette thématique commune.

Ainsi, le second chapitre sera consacré à la figure de Robert Smithson. Eu égard à sa curiosité conjointe pour la perspective linéaire et la cartographie, nous verrons comment, en grande partie à l'initiative de Smithson, allait se préciser la reformulation de la problématique sculpturale, en réaction au modèle moderniste, à partir d'un jeu dialectique entre le point de vue surplombant et les points de vue lacunaires portés à même le sol sur une sculpture. C'est à l'aune de cette dialectique que nous proposerons de comprendre le fonctionnement du fameux dispositif du « non-site ». À s'en remettre aux témoignages de l'artiste en effet, il y a tout lieu de penser que le « non-site » incarnerait la figure visible de l'irréductibilité de ces deux points de vue, de leur impossible réconciliation dans l'expérience de l'espace paysager. Aussi peut-il à ce compte être envisagé comme l'image de l'énigme que constituerait l'appréhension de la spatialité sculpturale. Ce chapitre se conclura par l'analyse des *earthworks* de Smithson, en ce compris la célèbre *Spiral Jetty* dont le fonctionnement nous semble répondre directement à cette vaste réflexion.

Le troisième chapitre reviendra à nouveau sur la figure de Robert Morris. En nous intéressant en priorité au texte « *Aligned with Nazca* », d'ordinaire peu commenté par les historiens de l'art, nous verrons d'une part comment les réflexions proposées par l'artiste dans ce texte peuvent être interprétées comme une tentative de résolution des tensions qui travaillaient son texte « *Notes on Sculpture* ». D'autre part, il s'agira de mettre en évidence comment cette résolution se fit également au bénéfice d'une formalisation des enjeux sculpturaux en termes de vision en surplomb ou aérienne, et de vision au sol, selon les profils, ce que permettra de confirmer l'analyse du fonctionnement de l'œuvre *Observatory*. À la faveur de l'analyse de cette œuvre, nous serons finalement amenés à constater comment cette dialectique put être investie en termes sociaux et politiques au registre d'une métaphore du dispositif du pouvoir.

Dans le quatrième chapitre, nous nous intéresserons à la pratique sculpturale de Richard Serra. Ce sculpteur allait lui aussi voir émerger au sein même de sa propre pratique les problèmes posés par l'appréhension en surplomb de la sculpture, mode d'appréhension de la sculpture aussitôt associé à la convention moderniste dont il s'agissait de se déprendre. Revenant sur les conditions historiques précises de création des trois sculptures paysagères que sont *Pulitzer Piece : Stepped elevation*, *Shift* et *Spin Out (for Bob Smithson)*, nous verrons à l'aide de quelles stratégies Serra allait répondre à cette difficulté qu'il percevait comme une véritable menace. Concomitamment, nous montrerons comment la spatialité se déploie véritablement à partir des œuvres elles-mêmes et de l'expérience qu'en fait le spectateur, c'est-à-dire comment la sculpture elle-même fournit au spectateur les instruments qui lui permettront de reprendre la signification des relations spatiales sur laquelle il pourra fonder sa compréhension du déploiement de l'œuvre.

Le cinquième et dernier chapitre sera consacré à la figure de Mel Bochner. Présence plus inattendue peut-être en raison du rapport plus lâche qu'il entretient à première vue avec la sculpture, c'est pourtant l'opposition entre le profil et le plan et, surtout, le privilège accordé à celui-ci aux dépens de celui-là qui allait permettre à Bochner de postuler un temps la subsidiarité de l'objet. En outre, l'insistance, avec laquelle l'artiste allait simultanément mettre en œuvre le motif de la perspective linéaire et l'ériger en métaphore des conditions coercitives de visibilité que la théorie artistique dominante de l'époque imposait à la création, autorise bien à envisager le travail de l'artiste à l'aune d'un même débat mené cependant sur le terrain plus général d'une réflexion quant à l'histoire de l'art ou du regard.

Si le parcours qui sera suivi n'est pas évolutif au sens où il s'efforcera implicitement de faire la démonstration d'une résolution progressive des problèmes formels posés par le médium sculptural, il n'en suit pas moins, bon an mal an, un certain cheminement chronologique. Seront successivement envisagés : les termes dans lesquels se posait la question de la sculpture au début des années soixante ; le moment critique du minimalisme qui conduit à une mise en crise du modèle moderniste ; les modalités à la fois singulières et parentes par lesquelles chacun de ces artistes dits « post-minimalistes » a réagi à cette mise en crise ; et enfin, avec Mel Bochner, le glissement du cadre de formulation ou d'objectivisation de cette problématique depuis un questionnement d'ordre phénoménologique vers un ordre davantage épistémologique, un glissement qui, pourtant, n'en reste pas moins concomitant des autres développements, ainsi que le lecteur aura le loisir de s'en rendre compte.