

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE QUESTIONNEMENT DE LA RATIONALITÉ DANS L'ART MINIMAL ET LE
DÉPLACEMENT DE L'ESTHÉTIQUE AU POLITIQUE À PARTIR DE DELEUZE ET
ADORNO

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

LUCE LEFEBVRE

NOVEMBRE 2005

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens particulièrement à remercier, avec une grande reconnaissance, mes directrice et co-directrice de thèse, Louise Poissant (UQAM) et Suzanne Foisy (UQTR).

Également, toute ma gratitude à ma famille et à mes amis proches pour leur soutien indéfectible.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	II
SOMMAIRE	VIII
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
ART MINIMAL. PRÉSENTATION ET CONTEXTUALISATION. CORPUS.....	19
1.1 Corpus et commentaires.....	19
1.1.1 Dan Flavin	22
1.1.2 Carl Andre	27
1.1.3 Donald Judd.....	33
1.1.4 Sol LeWitt.....	38
1.2 Fortune critique et écrits des artistes	43
1.2.1 Judd, Flavin, Andre, LeWitt: Positions théoriques.....	56
1.2.2 Fortune critique, suite: Didi-Huberman. Croyance et tautologie.....	66
1.2.3 Hal Foster «The Crux of Minimalism», 1986.	72
CHAPITRE II	
LE CLIMAT ÉPISTÉMOLOGIQUE ENTOURANT L'ART MINIMAL.....	89
2.1 La modernité et la question de l'autonomie de l'œuvre. Un questionnement de l'œuvre.....	89
2.2 Émergence du structuralisme et de la phénoménologie.....	101
CHAPITRE III	
FILIATIONS ET DIFFÉRENCES.....	106
3.1 Les sources de l'art minimal: le constructivisme.....	106
3.2 Infléchissement de la notion du dire chez les minimalistes par rapport aux constructivistes	110
3.3.1 Art total.....	116
3.3.2 Hegel: Idée de totalité et de devenir.....	121
3.3.3 Le constructivisme. Suite et fin.....	123

CHAPITRE IV	
L'ART MINIMAL EN REGARD DES CONCEPTS DE DIFFÉRENCE, DE RÉPÉTITION ET D'ÉVÈNEMENT CHEZ DELEUZE..... 127	
4.1	Liminaire 127
4.2	Présentation brève dese notions étudiées 130
4.3	Une première définition de l'évènement. Les séries activées dans l'art minimal: coexistence des caractères différentiels..... 133
4.4	La notion de paradoxe. Retour sur l'évènement. 134
4.5	Spatialité et expérience perceptuelle 141
4.6	Répétition et transgressif 146
4.7	Répétition et illusionnisme de la représentation 149
4.8	Le devenir évènementiel: essence comme devenir 152
	4.8.1 Sur le dynamisme: temporalité et spatialité..... 155
	4.8.2 Dynamisme et représentation: affirmation des différences..... 157
4.9	Répétition: Indétermination et distribution nomade 166
4.10	Retour sur l'essence de l'œuvre: Immanence, transcendantal..... 177
4.11	Ouvert de l'œuvre et plans de signification 184
	Conclusion de ce chapitre et première conclusion..... 187
CHAPITRE V	
LA THÉORIE CRITIQUE ADORNIENNE ET L'IDENTITÉ MINIMALISTE..... 193	
5.1	Le concept d'authenticité..... 195
	5.1.1 Authenticité et rationalité: la notion de matériau 201
	5.1.2 Le rapport forme-contenu 205
	5.1.3 <i>Mimésis</i> : complexité conceptuelle..... 210
	5.1.4 Mise en reflet: L'art minimal ou l'extrême beauté du statisme en mouvement..... 212
5.2	Autonomie et hétéronomie de l'œuvre: une fonction critique..... 220
	5.2.1 Micrologies et temporalité: les scansions dans l'œuvre..... 223
	5.2.2 Forme musicale et dissonance minimale. 230

5.2.3	Effrangement des frontières ou idée de correspondance.....	236
5.3	Autonomie et communication	239
5.3.1	<i>Authenticité</i> et concept d' <i>apparition</i> . Retour sur la communication ...	242
5.3.2	Parallèle entre «apparition» et «aura»	244
5.4	«Effet de résistance» et processus pragmatique. Actualisation de la théorie adornienne en regard de l'œuvre minimale.....	248
	CONCLUSION.....	253
	BIBLIOGRAPHIE.....	273

LISTE DES FIGURES

1. Carl Andre, *Equivalent VIII* 1966, 144 briques, 12.7 x 68.6 x 229.2 cm; Tate Gallery. Tirée de David Batchelor, *Minimalism*, Cambridge University Press, 1997, p. 9
2. Dan Flavin, « *Monument* » à *V. Tatlin* 1966-69, tubes néon, 305.4 x 58.4 x 8.9 cm; Tate Gallery. Tirée de David Batchelor, *Minimalism*, p. 9
3. Dan Flavin, « *Untitled (to the «innovator» of Wheeling Peachblow)* 1968, tubes fluorescents colorés, 245 x 244.3 x 14.5 cm; The Museum of Modern Art, New-York. Tirée de David Batchelor, *Minimalism*, p. 9
4. Dan Flavin, *Ursula's One and Two picture 1/3* 1964, tubes néon blanc; Guggenheim Museum, New-York. Tirée de David Batchelor, *Minimalism*, p. 33
5. Donald Judd, *Untitled* 1966, acier galvanisé et aluminium peint bleu, 101.6 x 482.6 x 101.6 cm; Norton Simon Museum, Pasadena. Tirée de David Batchelor, *Minimalism*, p. 43.
6. Donald Judd, *Untitled*, 1966, acier peint bleu, 121.9 x 304.8 x 304.8 cm; Whitney Museum of American Art, New-York. Tirée de David Batchelor, *Minimalism*, p. 43.
7. Sol LeWitt, *Serial Project I (A,B,C,D)* 1966, émail cuit sur aluminium, 83 x 576 x 576 cm; Saatchi Collection, Londres. Tirée de David Batchelor, *Minimalism*, p.46.
8. Carl Andre, *Lever*, 1966, 137 briques, 11.4 x 22.5 x 883.9 cm; National Gallery of Canada, Ottawa. Tirée de David Batchelor, *Minimalism*, p. 58.
9. Carl Andre, *8 Cuts* 1967, blocs de béton, 5.1 x 934.7 x 1,300 cm; Dwan Gallery, Los Angeles. Tirée de David Batchelor, *Minimalism*, p.61.
10. Sol LeWitt, *Incomplete Open Cube, Seven Part Variation*, 1973, aluminium émaillé, 105 x 105 x 105 cm; Musée d'art moderne et contemporain, Genève.
11. Sol LeWitt, *Incomplete Open Cube, Seven Part Variation*, 1973, aluminium émaillé, 105 x 105 x 105 cm; Musée d'art moderne et contemporain, Genève.
12. Donald Judd, *Untitled*, 1971, fer galvanisé, 58,5 x 69 x 10,5 cm; Collection particulière. Tirée de Paul-Hervé Parsy, *Art minimal*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1992. p. 23.
13. Donald Judd, *Untitled*, 1978, laiton et plexis glass teinté vert sur plaque de fond en aluminium peint, 91 x 152,5 x 152,3 cm; MNAM. Tirée de Paul-Hervé Parsy, *Art minimal*, p. 54.

14. Donald Judd, *Stack* (Pile-Agencement Équidistant), 1973, acier inoxydable et plexiglas rouge, 10 unités. Chaque : 23 x 101,6 x 78,7 cm, avec intervalles de 23 CM. L'ensemble : 470 x 101,6 x 78,7 cm; MNAM. Tirée de Paul-Hervé Parsy, *Art minimal*, p. 48.
15. Sol LeWitt, *Five Modular Structures (Sequential Permutations on the Number Five)* 1972, bois peint, chaque élément 62 x 98 x 62 cm; Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh. Tirée de David Batchelor, *Minimalism*, p.11.
16. Sol LeWitt, *Incomplete Open Cube Four Part Variation n° 1* 1973, aluminium émaillé. 105 x 105 x 105 CM, et 3 *Quasi-Cube* 1973, aluminium émaillé, 105 x 105 x 105 cm. Tirées de Paul-Hervé Parsy, *Art Minimal*, p.19.
17. Dan Flavin, *Trois ensembles d'arcs tangentiels en lumière du jour et blanc froid (à Jenny et Ira Licht)* 1969, tubes néon; MBAC, 1969. Tirée de Diana Nemiroff, *3 x 3 Flavin Andre Judd*, Musée des Beaux-arts du Canada, 2003, p. 24.
18. Carl Andre, *37 pièces rassemblées* 1969, plaques d'acier, aluminium, cuivre, zinc, magnésium, plomb, 110 x 110 cm; MBAC, 1970. Tirée de Diana Nemiroff, *3 x 3 Flavin Andre Judd*, p. 26.
19. Dan Flavin, *Untitled (to Donna 5 A)* 1971, six tubes fluorescents (jaune, bleu, rose) et structure de métal peint (exemplaire 2/5), 245 x 245 x 139 cm; MNAM. Tirée de Paul-Hervé Parsy, *Art Minimal*, p. 44.

SOMMAIRE

Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre et Sol LeWitt sont parmi les principaux représentants de l'art minimal aux Etats-Unis. Les œuvres analysées dans cette thèse sont majoritairement tirées de leur pratique des années soixante et soixante-dix, et se rattachent à la sculpture. À partir de ces œuvres, notre recherche se propose de montrer les rapports entre l'esthétique et le politique, en regard d'un questionnement sur la rationalité que ces œuvres induisent. Dans les premier et second chapitres, nous présentons une analyse initiale des œuvres en exergue, et une mise en situation contextuelle. Celle-ci s'établit en regard d'un corpus critique et d'un commentaire sur le climat épistémologique de l'époque étudiée. Le troisième chapitre renvoie aux sources formelles et théoriques, en maintenant l'idée de filiation – et d'infléchissement de ces mêmes filiations – qui se dégagent des chapitres précédents. Les deux derniers chapitres reprennent les principaux éléments théoriques que nous avons retenus pour les besoins de notre analyse. Nous y étudions, à l'aune des pensées de Deleuze et d'Adorno, l'articulation particulière de l'esthétique et du politique dans l'art minimal. Le politique s'y appuie sur une interrogation de la rationalité qui travaille l'idée de totalité et d'immédiateté de la perception. Avec la prémisse de la reconduction dans l'œuvre d'instances paradoxales basées sur une synthèse connective - ou une répétition profonde qui sous-tend la répétition sérielle première.

En somme, il s'agit dans le commentaire critique des œuvres et des artistes choisis, d'étudier des notions qui se posent comme paradigmes de l'ambiguïté de l'œuvre minimale. L'ancrage théorique privilégié en découle. L'investigation de concepts prégnants dans l'œuvre minimale, tels la différence et la répétition, le matériau et les rapports forme/contenu, et la *mimésis* qui renvoie aux problématiques du simulacre ou du reflet, qualifient la représentation dans l'œuvre minimale. Une analyse renouvelée de ces termes récurrents demandait un champ théorique inusité. Ce dernier ouvre à une qualification de l'œuvre minimale basée, non pas uniquement sur les certitudes de ce que l'on voit, mais également sur ce qui échappe à la perception immédiate. Cette conjonction spécifique reconduit une œuvre déterminée par ce qui l'indétermine. Et une interrogation de l'esthétique et du politique à travers celle d'une rationalité où perce le sensible.

Mots clés: art minimal, esthétique, politique, rationalité, éléments.

INTRODUCTION

Choisir comme sujet de thèse un courant de la sculpture des années soixante aux États-Unis, tel l'art minimal, découle d'un intérêt ancien et constant. Presque un choix logique, tant notre fascination est grande pour ces œuvres que nous avons toujours essayé de comprendre plus que tout. Peut-être parce que cet art nous a toujours semblé avouer une articulation conceptuelle complexe, malgré l'apparente simplicité formelle. Peut-être parce qu'il a introduit des interrogations importantes qui ne cessent de se poser encore, et accrédite notre intérêt actuel et la nécessité de le revisiter en réévaluant ces questions quelques quarante ans plus tard. Ces interrogations récurrentes de l'art minimal portent principalement sur les notions de totalité – ce qui chez Donald Judd renvoie au terme *wholeness* – ou de différence qui stipule que les éléments de l'œuvre induisent des interrelations plutôt que de participer d'un tout qui englobe des parties sans relations entre elles (cette dernière position étant la plus fréquente dans les exégèses). Ces interrogations concernent également les notions de répétition – suite au procédé de sérialité –; d'unicité et de spécificité de l'œuvre – ces «objets spécifiques» dont parlait également Judd –; et de factualité découlant de l'énoncé tautologique de Frank Stella «what you see is what you see». Outre les notions qui sont mentionnées dans ce qui précède – il y en a bien sûr d'autres véhiculées par l'art minimal qui seront mentionnées dans la thèse, mais nous énonçons les plus déterminantes pour notre analyse – nous retiendrons prioritairement celles de différence, de répétition et d'unicité. Ce choix se fera par une attention, cependant, non seulement aux œuvres mais aussi aux éléments qui les composent, en émettant l'hypothèse que ceux-ci activent des contradictions, des paradoxes, qui supposent que ces éléments peuvent à la fois être les mêmes et être singuliers. Cette esthétique du «à la fois», que nous nommons ainsi à la suite de Deleuze¹, dirige notre thèse. Pour présenter ici ce que nous élaborerons par la suite, nous pourrions commencer par énoncer que l'étude des éléments relève d'une micrologie chez Deleuze et chez Adorno, presque d'une anamnèse, dirait Lyotard – dont nous ne parlerons pas – qui fait remonter l'analyse au début du phénomène par une inscription «de l'enfance de l'événement qui serait le lieu d'inscription de son insaisissable²». Cela induit, dans l'œuvre

¹ Voir Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

² Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 129.

minimale, une temporalité «secrète» et lente qui laisse venir à la vue et à la conscience – de celui qui la regarde et l’analyse – l’apparition d’un possible axé sur la non-immédiateté de la perception induite du paradoxe, prégnant dans l’œuvre minimale, qui ouvre à cette esthétique qualifiée comme «la distribution de caractères différentiels dans un espace de co-existence» (Deleuze) sur laquelle se base notre étude. Si les termes «différence» et «répétition» sont récurrents dans les exégèses sur l’art minimal, comme nous venons de le mentionner, aller au-delà de leur simple énoncé suppose de souligner et de travailler davantage des enjeux théoriques de l’œuvre minimale. Dès lors, il nous semblait nécessaire d’apporter une analyse renouvelée du processus de la différence et de la répétition dans l’œuvre, par la manière dont ces notions opèrent à travers la sérialité, entre autres. Il s’agit donc, dans cette thèse, de travailler cette esthétique du «à la fois» à partir du constat de son ambiguïté et malgré que celle-ci soit non explicite. Ainsi, face aux positions critiques qui nous ont influencée et que nous allons présenter *infra*, notre position est d’accentuer cette ambiguïté de l’art minimal. Celle-ci résiderait dans ce qui apparaît sur la surface lisse de l’apparence de l’œuvre minimale. Corrélativement, la notion du politique que nous entendons travailler s’articulera prioritairement en fonction de ce que Jacques Rancière appelle un «certain régime de la politique» ou du politique, qu’il nomme aussi «régime esthétique de la politique» propre à la démocratie, et qu’il qualifie en ces termes: «[...] un régime d’indétermination des identités, de délégitimation des positions de parole, de dérégulation des partages de l’espace et du temps.³» Cet angle d’approche du politique est en adéquation avec notre perception spécifique de l’art minimal, où les éléments de l’œuvre sont à la fois intégrés au tout et s’en différencient en même temps par certains aspects qui pointent leur ambiguïté singulière, et réfère, notamment, à la notion deleuzienne d’événement qui travaille à partir de séries divergentes. Mais cette hétérogénéité propre à cette notion n’opère pas tant sur la base de disjonctions dans l’œuvre, que de connexions incessantes entre ses éléments. L’événement, tel que nous l’analyserons dans l’œuvre minimale, viendrait du fait qu’il va se passer quelque chose dans l’œuvre de par ses résonances internes et de par l’espace et une temporalité autre (axée sur la durée) ainsi créés, les deux conjugués, qui qualifient l’œuvre d’une manière qui lui est particulière: à la fois déterminée et indéterminée. Nous tenterons donc, dans cette thèse, de ne pas faire l’économie de l’analyse précise du mode opératoire de l’œuvre, avec la prémisse que «ce qui se passe»

³ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 15.

procède autant du plan d'immanence de l'œuvre – ce qui émane de l'œuvre même – que de ce qui lui vient de l'extérieur.

Ce qui précède énonce l'essentiel de ce que nous voulons démontrer et sera explicité davantage dans l'avancée de cette introduction. Nous allons poursuivre en déclinant les grandes lignes de chaque chapitre.

Le premier chapitre concerne plus spécialement le corpus et les analyses des œuvres que nous avons choisies de mettre en exergue, et les écrits des artistes. En regard du corpus d'œuvres, notons d'emblée qu'il est fait abstraction des artistes de l'art minimal dont le médium est la peinture. Nous nous concentrons essentiellement sur la sculpture à travers l'œuvre de Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt et Carl Andre⁴. Il faut ajouter que nous employons les termes «art minimal» presque comme terme générique⁵ – par commodité dirait Rosalind Krauss – mais l'art minimal recouvre des sensibilités diverses. De plus, la production diffère entre les premières œuvres (globalement entre 1964 et 1969) et les œuvres ultérieures où l'on assiste à un net infléchissement de la «sévérité». Pensons notamment aux *Wall Drawings* de LeWitt ou aux œuvres des années quatre-vingt de Dan Flavin. Cependant, nous nous sommes presque exclusivement concentrée sur les œuvres des décennies soixante et soixante-dix. Ce choix comporte une part d'arbitraire, comme tout choix, mais se justifie par une même attention à cette période particulière qui se révèle, pareillement aux œuvres de l'époque – et l'art minimal n'y échappe évidemment pas – le lieu d'enjeux importants. Il faut, aussi, noter que Donald Judd dans ses écrits⁶ n'est pas d'accord avec l'appellation «art minimal», nous citons Judd:

Je crois que j'ai dû protester poliment contre l'emploi de l'étiquette «art minimal», que Panza⁷ utilise si fréquemment. Si je ne l'ai pas fait, il était néanmoins facile de connaître mon opinion là-dessus. Panza continue à utiliser cette appellation imbécile et désobligeante. Il persiste dans la même voie, il continue obstinément, de façon arrogante, à falsifier quelques-unes des meilleures œuvres contemporaines.⁸

⁴ Voir le point 1, du chapitre 1. La sculpture est caractéristique pour la thèse parce que la notion d'éléments est plus concrètement présente et convoque une spatialité essentielle et singulière, nécessaire aux développements que nous voulons apporter.

⁵ De la même manière, nous employons parfois le terme «minimalistes» pour qualifier les artistes choisis. Cela ne suppose pas, de notre part, un cautionnement des termes «art minimal» et «minimaliste».

⁶ Voir *Donald Judd Écrits, 1963-1990*, galerie Daniel Lelong éditeurs, Paris, 1991.

⁷ Il s'agit de Panza Di Biumo un des principaux collectionneurs de l'œuvre de Judd.

⁸ Judd, *Écrits*, p. 255.

Judd devait trouver l'appellation réductrice. On sait qu'il ne cautionnait aucunement les critiques allant dans le sens d'une objectivité de l'œuvre minimale⁹. Ainsi, ce qu'il nous faut peut-être définitivement récuser dans l'art minimal est le terme «minimal», ce qui irait dans le sens voulu par les artistes eux-mêmes. Par ailleurs, il faut souligner que les artistes minimalistes ne sont jamais reconnus et considérés comme un groupe.

Dans la partie de ce premier chapitre traitant de la fortune critique de l'art minimal, différentes analyses seront convoquées. Il ne s'agit pas de prétendre à l'exhaustivité, mais de donner un aperçu substantiel des commentaires sur l'art minimal depuis ses débuts. Nous y verrons l'énoncé de questions récurrentes en regard de l'art minimal. Par exemple, la question du politique qui se manifeste au niveau de l'inquiétude envers la notion d'autonomie¹⁰, à travers l'attention des artistes minimalistes à cette expérience même, Hal Foster¹¹ y voit une fracture avec la modernité avancée, l'initiation d'une pensée postmoderniste à travers une critique de ses conditions discursives et institutionnelles¹². Ce qui est une manière de ramener la notion de «coupure épistémologique¹³» qui ne s'applique peut-être pas à l'art minimal, que nous percevons plus en tant que continuité de la modernité qu'en tant que rupture. Nous reviendrons sur ce point. Ce qui laisserait corrélativement supposer que la force *subversive* que l'on peut attribuer à l'art minimal opère des changements depuis l'intérieur du système, par médiation avec le contexte social et politique, en opposition à une force *transgressive* basée sur une problématique de rupture, et tendrait à nuancer assez conséquemment le rattachement de l'art minimal aux avant-gardes, du moins dans cette acception du terme. La force subversive

⁹ Voir la querelle avec Rosalind Krauss notamment, et plus globalement avec la critique américaine se réclamant d'une (stricte) objectivité.

¹⁰ Aussi liée à la modernité. Voir le chapitre deux. La notion d'autonomie suppose qu'une œuvre d'art existe – et signifie – pour elle-même en dehors du contexte temporel. La signification de l'œuvre est indépendante de ce qui l'entoure au sens large.

¹¹ Voir Hal Foster «The Crux of Minimalism», dans *Individuals, a Selected History of Contemporary Art, 1945-1986*, ed. Howard Singleman, Museum of Modern art of Los Angeles, 1986, p. 162-183.

¹² Voir David Batchelor, *Minimalism*, Cambridge University Press, 1997, p. 8.

¹³ Vue comme changement d'épistémé ou de paradigme. Chaque époque étant définie par des caractéristiques et points emblématiques propres (Michel Foucault dans *Les mots et les choses*). Bachelard est cependant le premier à avoir introduit la notion (coupure épistémologique) dans la période de ses écrits sur l'esprit scientifique.

possible chez les minimalistes résiderait, entre autres, dans la question de l'expérience de l'œuvre minimale. On verra, à travers l'analyse des œuvres, que cette expérience est multiple. Didi-Huberman fait remarquer l'importance de cette question justement parce que les expressions tautologiques de la «spécificité¹⁴» auraient plutôt tendance à l'oblitérer : «il y a une expérience, donc il y a *des expériences*, c'est-à-dire des différences. Il y a des temps, des durées à l'œuvre dans ou devant ces objets supposés immédiatement reconnaissables. Il y a des relations de mise en présence.¹⁵» Ce qui émerge ainsi de l'idée d'expérience est cette attention à la notion de différence – à travers les mises en relation centrales dans les œuvres des artistes choisis¹⁶ –, de même qu'à celle de répétition: une répétition, non pas vue comme destruction de l'idée d'unicité de l'objet, mais plutôt axée sur des mises en relation constantes entre des éléments singuliers. Citons Morris, «[...] les formes unitaires ne réduisent pas les relations. Elles les ordonnent.¹⁷» Elles les compliquent en les ordonnant, également, ajouterait Didi-Huberman¹⁸. Surtout, elles occultent la mise en ordre au profit de la mise en relation, ajouterions-nous. Ainsi, en plus de ratifier la position, notamment celle de Didi-Huberman¹⁹, qui postule qu'il y a, dans l'art minimal, un au-delà à l'objectivité supposée du matériau (c'est-à-dire que l'art minimal ne se résume pas à une littéralité nous tenterons de développer cette hypothèse en réaffirmant avec Judd, qu'une formalisation simple n'entérine pas une démarche sans complexité et que des artistes dont la pratique semble la plus contrôlée qui soit, se déclarent paradoxalement opposés à la logique et au rationalisme. Cet art géométrique serait, selon Judd encore, celui qui se met lui-même en contradiction révélant les incidences aléatoires auxquelles il est soumis. Cela n'est pas négligeable comme énoncé. Autrement dit, il s'agira d'essayer d'échapper à ce qui s'est beaucoup fait en regard de l'art minimal, c'est-à-dire à la tentation de tout réduire à une logique binaire²⁰, en retravaillant, et cette fois à la suite principalement d'Adorno et de Deleuze, la proposition dialectique avancée par Didi-Huberman.

¹⁴ Cela réfère aux énoncés tel «ce que vous voyez est ce que vous voyez».

¹⁵ G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 40.

¹⁶ Voir le point 1, du premier chapitre.

¹⁷ Didi-Huberman, *Ce que nous voyons...*, p. 39.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Voir le point 2, du premier chapitre .

²⁰ Voir les analyses formalistes de l'époque (Greenberg, notamment).

La proposition de ce dernier sera analysée et liée à une analyse de la notion d'apparaître à travers les concepts adorniens «d'apparition» où l'attention à un «vouloir dire» de l'œuvre induit une insistance sur la nécessité de la durée dans l'appréhension de l'œuvre, et une ouverture à la communication par un agir de l'œuvre qui renvoie à la question de sa réception.²¹ Cependant, comme le dit Wellmer, admettre la communication suppose que l'on attribue à l'art une fonction dans la vie quotidienne en concevant l'art comme quelque chose qui agit à son tour sur la réalité. À partir du moment où l'on veut infléchir le présupposé de pareille non-compromission de l'art minimal avec le réel (vu, chez ces derniers, en tant que réalité quotidienne) cela veut dire qu'il nous faut, paraphrasant Wellmer, «transformer le système de renvois cette fois linéaire et unidimensionnel entre les catégories de vérité, d'apparence et de réconciliation²² en une constellation plus complexe, pluridimensionnelle.²³» Cette dimension interroge plus particulièrement la rationalité esthétique vue en tant que lien de l'art avec le réel (rapport esthétique/éthique) et, plus précisément, avec un réel perçu en tant que réalité «mouvante». Cette réalité inclut l'indétermination à travers son ouverture à ce qui interroge cette réalité même. On peut ajouter, cependant, que l'art minimal utilise des matériaux qui renvoient à un ancrage dans le réel – ce sont des matériaux industriels souvent utilisés tels quels – mais que le lien avec la vie réelle ne semble pas dépasser cette utilisation. Même la relation avec le spectateur semble se faire plus à travers une interrogation sur l'art (et, particulièrement, la question de son autonomie) que sur la vie. Mais cela reste à nuancer en fonction des pratiques de chacun et participe des contradictions incessantes repérées dans l'œuvre minimale. Il s'agit donc de retravailler l'indéterminé de l'art minimal à travers la notion de paradoxe, notamment, mais aussi avec celle d'incomplétude qu'il nous faudra spécifier et nuancer. Ces remarques justifient, comme nous le verrons plus loin, l'ancrage théorique que nous avons privilégié à travers l'interrogation des théories adorniennes et deleuziennes²⁴.

²¹ Il faut mentionner, ici, qu'Adorno parlait de non-communication. Mais cela demande à être infléchi et nous reviendrons sur ce point au chapitre 5.

²² Wellmer se réfère à Adorno. Nous extrapolons à l'expérience du «réel» chez les minimalistes.

²³ Voir Albrecht Wellmer, «Vérité, apparence, réconciliation, Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité» dans *Théories esthétiques après Adorno*, Paris, Actes Sud, 1990, p. 247-293.

²⁴ Re-interroger l'articulation art/réalité chez Adorno notamment.

Les deuxième et troisième chapitres nous permettent de développer des aspects plus connexes à la thèse, mais néanmoins indispensables, non seulement parce qu'ils situent un peu mieux l'art minimal dans les enjeux de leur époque, mais aussi parce qu'ils indiquent des champs artistiques et théoriques antérieurs dans lesquels l'art minimal a puisé, ne fut-ce qu'en réagissant – parfois par la négative – à des courants tels le constructivisme et le romantisme qui se sont avérés déterminants sur plus d'un point. Le chapitre 2, poursuivant la ligne argumentative du premier chapitre, porte sur le climat épistémologique entourant l'art minimal. Nous y dégageons ce qui nous semble le plus signifiant, en regard de notre étude, au niveau du contexte sociétal et artistique de la période des années soixante et soixante-dix. Nous portons également attention à la montée du structuralisme et de la phénoménologie. Ces deux mouvements ont caractérisé la période – même aux États-Unis, à travers la diffusion des écrits –²⁵, et ont influencé assez notablement les artistes minimalistes. Ainsi, même si nous n'avons pas privilégié ces pensées dans notre analyse, nous ne voulions pas les négliger pour autant. Il faut ajouter, également, que nous ne pouvons prétendre à l'exhaustivité là non plus et qu'il s'agissait de cerner au plus près ce que nous voulions démontrer dans la thèse, en partant du préalable que cette démonstration s'appuie largement sur la philosophie continentale. Pour cette raison, le positivisme anglo-saxon de même que les théories du langage ont été écartés, en grande partie parce qu'ils ont été beaucoup travaillés dans les analyses et commentaires sur l'art minimal et, aussi, – raison importante – parce qu'ils auraient constitué en eux-mêmes le sujet d'une autre thèse. Le chapitre 3 concerne plus spécialement le constructivisme et le romantisme en tant que mouvements passés qui ont laissé leurs marques, autant en regard des filiations que des ruptures, sur l'art minimal. Plus précisément, présenter le constructivisme et le romantisme comme «sources» possibles ne veut pas dire que nous les rapprochons sur tous les plans de l'art minimal. Nous indiquons, plutôt, la manière dont l'art minimal a *réagi* face à ces deux mouvements, souvent – et particulièrement pour le romantisme – plus dans le sens d'un questionnement critique que d'une réelle filiation. Il s'agit donc de souligner également – et d'une manière autre – des différences, et d'analyser la réflexion des artistes minimalistes en fonction non seulement de ce qui les précède immédiatement (le formalisme évoqué dans les chapitre 1 et 2), mais aussi en regard de ce qui les précède plus loin dans le temps. Dès lors, si

²⁵ Ils ont en effet débordé assez tôt du strict cadre de la philosophie continentale. Particulièrement la phénoménologie de Merleau-Ponty.

la fragmentation origine du romantisme allemand, la manière dont le concept de fragment chez Adorno éclaire une étude où le tout et les parties entrent en ligne de compte dans l'analyse de l'œuvre, telle l'œuvre minimale, n'est pas sans intérêt. Il en va de même, mais d'une façon moins affirmative, pour la question du déni de la subjectivité par les artistes minimalistes sur laquelle nous reviendrons brièvement dans cette introduction. Cela pour préciser que si, à travers le contenu des différents chapitres, nous avons trouvé une confirmation de nos intuitions premières – telles que nous les avons jusqu'à maintenant présentées – nous ne pouvions, par ailleurs, que faire le constat que certaines sont plus discutables. Mais les inflexions n'enlèvent rien à la démonstration, au contraire, car elles participent le plus souvent et d'une certaine manière de cette esthétique du «à la fois», tel un équilibre relatif entre des aspects essentiels, pour paraphraser Judd.²⁶ Le fait que nous ayons privilégié et distingué cette notion du «à la fois», pour les raisons évoquées jusqu'à présent, explique l'importance que nous accordons, dans la thèse, aux théories de Deleuze et d'Adorno auxquelles nous consacrons les chapitre 4 et 5.

Ainsi, les derniers chapitres nous permettront d'analyser les théories adorniennes sur la forme musicale où la singularisation de l'œuvre est induite d'éléments singularisés – parce que dissonants – qui, *in fine*, désignent l'ensemble comme singularité – dissonance – même. Ce fait explique, de même, l'accent mis sur le concept deleuzien d'événement qui, comme le paradoxe, est défini²⁷ en tant que «ce qui va dans deux sens à la fois»: cette pareille définition, chez Deleuze, en indiquant la double direction du paradoxe et de l'événement axée sur la co-existence de deux séries, nourrit notre réflexion en regard de l'art minimal perçu, non seulement, en tant que connexions de caractères différents dans le même espace de l'œuvre, mais relevant conséquemment de ces deux notions. Cependant, cette attention à ce qui se passe à l'intérieur de l'œuvre se double d'une ouverture à ce qui vient y interférer, et explique également notre attention au concept d'authenticité chez Adorno. Ce concept postule, comme nous le verrons plus attentivement dans le chapitre 5, une œuvre vue en tant que corrélat de son contenu et, en même temps, contextualisée. L'œuvre, en effet, se situe toujours quelque part et par rapport à quelque chose. Chez Adorno, les relations entre la forme et le contenu de même

²⁶ Voir Donald Judd, *Écrits*, p. 334.

²⁷ Voir Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Minuit, 1972.

que la notion de matériau qui se définit en fonction de ses propriétés physiques, mais aussi comme produit de l'histoire «dans lequel de l'esprit s'est sédimenté²⁸», nous permettent de situer mieux l'œuvre minimale dans le rapport qu'elle entretient avec le contexte artistique, social et politique de son temps. Ces remarques justifient l'importance théorique que nous accordons à Adorno.

Ce qui précède nous permet de corroborer notre intuition première concernant la dimension politique de l'art minimal et d'expliquer notre tentative de le soumettre comme courant à une lecture adornienne et deleuzienne. Ainsi, si nous avons annoncé précédemment une première acception du terme politique, nous pourrions ajouter une autre définition qui recouvrirait plus la démarche des artistes minimalistes et qui serait celle d'un «être au monde ensemble²⁹». Ce rapprochement renverrait, cette fois, à leurs positions respectives dans le champ social et politique telles qu'elles ressortent de leurs écrits et déclarations³⁰. Il faut souligner, cependant, que les artistes minimalistes y ont toujours dénié la subjectivité de l'auteur et, dans ce déni, il y a l'expression même d'un rapport du sujet au monde qui est politique: le sujet semble s'abstraire de l'œuvre pour ne montrer qu'un produit «fini» voulant condenser l'idée d'une société où les êtres – et les choses, corrélativement – semblent interchangeables. Ce processus reproduit et fait de la sorte une critique de la production industrielle basée sur l'exécution d'un travail par un anonyme dont on ne retrouve aucune trace. Le produit ne réfléchit que son statut de marchandise négociable, et le statut de l'acquéreur. C'est probable, qu'en cela, les œuvres minimales indiquent la sensibilité de leurs auteurs par la répétition, la reproduction et la transposition sur la scène artistique du processus même de la production industrielle. C'est une des thèses d'Hal Foster dont nous parlerons dans le chapitre portant sur la fortune critique de l'art minimal. Ce que les surfaces réfléchissantes de Judd, notamment, nous renvoient est, dès lors, une réalité avec laquelle nous sommes forcés de composer. Par cet aspect, nous trouvons une confirmation de notre intuition initiale au sujet de la dimension plus politique de l'art

²⁸ T. Adorno, *L'art et les arts*, Desclée de Brouwer, 2002, p. 94.

²⁹ Ces termes sont à la base de la définition de la *polis* chez les Grecs, dont les règles édictées à la conduite de la cité sont, comme on le sait, à la base de nos démocraties modernes. De la sorte, cette définition se joint à notre première définition du politique qui est une interrogation critique de Jacques Rancière (voir, *Le partage du sensible*) à partir de l'idée d'ordre que la *polis*, cependant, suppose. Nous n'évoquons Rancière que dans l'introduction et la conclusion de cette thèse. Voir, Heidegger, pour la notion «d'être au monde ensemble».

³⁰ Voir le chapitre 1.

minimal, mais, nous ajouterions que cet aspect révèle surtout une répétition à un niveau plus profond qui accrédite, entre autres, notre recours à la théorie de Deleuze. Celle-ci nous permet de travailler l'hypothèse que la répétition la plus profonde du travail des artistes minimalistes – celle qui est productive – n'est pas nécessairement la plus visible (par exemple, la sérialité) ou celle qui fait le plus d'effet. Ce qui est souligné ici, est cette importance très grande, pour notre étude, de la pensée de Deleuze. Nous en avons déjà mentionné quelques formes, mais indiquons, de plus, que nul autre que Deleuze nous permettait de mieux théoriser les questions de différence et de répétition, nul autre que lui ne pouvait nous permettre de mieux élucider une esthétique du «à la fois», telle qu'évoquée *supra*, et qui supposerait peut-être aussi que les niveaux de perception que nous avons de l'œuvre en tant que spectateurs, tout comme les caractères différents qui coexistent dans l'œuvre ne s'opposent pas plus qu'ils ne s'annulent: ils partagent un même espace visuel et matériel sans pour autant perdre ce qui les distingue. L'interrogation de la rationalité politique – vue comme les relations qu'entretiennent les œuvres avec la logique du système socio-économique et politique – peut se manifester dans l'œuvre à travers une critique de l'idée d'ordre et de continuité. Ce qui se poserait comme une tentative de création de sens face à la continuelle menace de la perte de sens induite pareillement de la sécularisation vue en tant que dissolution des métaphysiques et du caractère auratique de l'expérience. L'art minimal, à travers la répétition d'éléments visant à un ensemble simple et unitaire, est cependant complexe. Cette prémisse de la complexité de l'œuvre minimale que nous avons déjà présentée, nous la développerons également, à travers notre attention aux éléments, en regard de la notion d'incomplétude – si bien énoncée dans l'art minimal à travers la question du vide, notamment, qui infléchit non seulement l'idée d'unité, mais aussi celle de totalité – en tant que totalité formelle, mais aussi en son sens plus conceptuel. Ainsi, on peut penser que la possible force subversive, évoquée plus haut, ne réside pas tant – ou pas uniquement – dans la répétition qui, à travers la sérialité, serait vue comme tentative de destruction de l'objet unique, ni, *a contrario*, dans l'insistance sur la spécificité comme possible réponse à une production de masse et de série – problématiques de Foster –, mais également dans les interruptions, les failles et les percées où le saisissement de l'œuvre, à travers son appréhension, est à la fois son désaisissement. Ce qui peut se traduire par une attention au jeu sur l'apparence: ce qui se présente, ce qui est saisi par le regard, est en même temps la possibilité de ce qui n'est pas directement saisi par la perception première. Cela reconduit l'idée

de travailler à partir de l'ambiguïté même de l'art minimal. C'est en ce sens que le lien entre l'art minimal et la théorie adornienne nous semble nécessaire, entre autres, dans leur pareille absence de compromis avec ce qui serait de l'ordre du réel qui ouvre à une réflexion sur les rapports art/réalité empirique – et qui justifie notre attention à la *mimesis* – chez Adorno³¹. L'analyse des concepts deleuziens d'événement, de différence et de répétition est aussi justifiée par le fait même. L'art minimal, depuis le lieu des années soixante tout comme depuis notre «à présent», reste travaillé par la question de l'apparaître. C'est cette interrogation sur «l'apparaître», si prégnante en histoire de l'art et en esthétique, et si prégnante également dans l'œuvre minimale à travers l'ambiguïté induite des mises en relation des éléments basées sur des connexions plurielles, et le plus souvent paradoxales, générant une incertitude sur ce que l'on voit, qui sous-tendra également la réflexion sur l'art minimal à travers les problématiques énoncées³².

Nous continuons et terminons cette introduction en présentant les premières interrogations et intuitions qui nous ont conduite à la construction et à l'élaboration de cette thèse. Elles ont leur importance en tant que genèse de notre analyse et trouvent, dans cette introduction, leur pertinence. Ainsi, dans l'art minimal, la rationalité n'est peut-être pas expressément la finalité de l'œuvre, mais en quoi cette œuvre peut-elle être le contre-type d'une société organisée selon le principe de la *rationalité finale*? Que voudrait signifier, pour les artistes de l'art minimal, avoir une pratique qui semble très contrôlée et dérivée de la logique et du rationalisme, et se déclarer eux-mêmes paradoxalement opposés à ces concepts? Que veut dire se mettre soi-même

³¹ Il faut souligner que si nous reprenons à Adorno certains de ses concepts, celui-ci (1903-1969) n'a cependant jamais écrit sur l'art minimal, et très peu sur les arts visuels (un peu sur Kandinsky, Mondrian, Klee et Picasso). Un recueil regroupant ses rares textes sur les arts visuels, notamment, écrits entre 1960 et 1967 et intitulé *L'art et les arts*, a été publié chez Desclée de Brouwer en 2002. Il s'est concentré principalement sur la musique atonale (Schönberg); il privilégiait cependant un art qui intégrait les dernières avancées de la technique. Voir chapitre 5.

³² Il faut cependant noter une différence entre «l'apparence» et «l'apparaître». La première notion renvoie à ce qui paraît. Elle renvoie ainsi à l'*imitatio* de la Renaissance qui consistait pour les artistes peintres et sculpteurs à rendre ce qui est vu, c'est-à-dire les choses telles qu'elles nous apparaissent – telles qu'elles apparaissent à l'immédiateté de la perception – et selon leurs apparences: imiter au plus près ce qui est vu. La seconde, selon la théorie adornienne, à ce qui est contenu comme potentialité dans l'œuvre et non immédiatement perceptible. La notion «d'apparaître» réfère à un devenir de l'œuvre. Cela justifie la relation établie entre les pensées d'Adorno et de Deleuze (qui a retravaillé la notion de devenir à travers son concept d'événement), dans la thèse.

en contradiction? Où se trouve la dénonciation à travers une énonciation «lisse³³» comme signe d'un devenir non pas informulable, mais formulable en apparence? Est-ce qu'une mise en ordre ne peut être qu'illusion? Est-on, ainsi, dans une problématique du reflet ou plutôt de diffraction? Une œuvre en apparence très programmée peut-elle échapper à la programmation? Les espaces minimalistes ne sont peut-être tout simplement pas des sur-espaces qui se présenteraient à nous comme un calque de la société dont ils reflèteraient l'architecture cubique et les logos d'entreprises, mais des sous-espaces tels un infra-langage qui dit la différence en la taisant³⁴. Entre le caractère mimétique (reflet) et la réalité objectivante (objectiver le reflet), c'est-à-dire entre le monde phénoménal (ce qui se manifeste à la conscience du sujet) et le monde intelligible (ce qui est porté à la connaissance par la raison³⁵), l'écart, le décalage se réduit à une tension qui est signifiée dans l'œuvre. Ce qui voudrait dire, comme le note Christoph Menke, qu'entre le caractère mimétique qui relève de l'apparence et la réalité objectivante qui relève de la raison, c'est-à-dire de l'analyse de ce qui se présente en tant qu'apparence, il y a tension parce qu'incertitude au niveau de ce que l'on voit (de la véracité de ce que l'on voit). Entre le regard et l'entendement, entre la perception et la réception, il y a un moment différé qui est cette tension même. C'est ce moment qui retient notre réflexion. Ainsi ce qui est signifié dans l'œuvre minimal serait cette mise en forme d'un contenu qui se voudrait, si on se réfère aux théories adorniennes, «authentique» c'est-à-dire, en regard du minimal, ce qui ferait émerger le «contenu de vérité» relié aux matériaux utilisés. Autrement dit, ce qui consisterait, de la part des artistes minimalistes, à mettre en relief non seulement le potentiel de chaque matériau mais de présenter l'ensemble de l'œuvre dans des conditions optimales. Nous verrons, dans l'avancée, comment la théorie d'Adorno nous aide à spécifier cette authenticité, et comment cette authenticité – liée à la notion de vérité – peut nous aider paradoxalement, à mettre également en question cette notion de vérité même. C'est peut-être là qu'on pourrait voir l'actualité de l'art minimal dans une époque – la nôtre – qui se

³³ Cette énonciation lisse est en fonction de l'espace «lisse» chez Deleuze, qui est paradoxalement, le lieu de l'hétérogène et des connexions multiples. Ceci ne sera pas analysé dans la thèse

³⁴ Nous reviendrons sur ce point dans l'étude des écrits d'Adorno et plus particulièrement dans ce qu'il nomme «l'effort pour dire ce dont on ne peut pas parler». Ou encore «quelque chose qui n'est pas et qui n'est pourtant pas seulement n'étant pas» (*Dialectique Négative*, 306).

³⁵ La raison relève de l'intelligible. Plus personne ne soutiendrait qu'il n'y a que la raison seule pour comprendre le monde. L'affect est prépondérant.

caractériserait par un abandon progressif de la volonté de «mise en œuvre de la vérité³⁶», comme si la dénonciation de l'illusion³⁷ ne renvoyait pas systématiquement à son contraire, le « vrai », mais plutôt à une relation avec la réalité. Et plus précisément avec un réel multiple et contradictoire³⁸, c'est-à-dire un réel qui porte en lui ses propres contradictions qui sont elle-mêmes une mise en échec de tout unitaire et de tout définitif. En ce sens, si l'on arrive à «vérifier» ce que nous venons d'énoncer, cela voudrait dire que l'art minimal s'inscrit comme un jalon vers la modernité avancée dont il annoncerait certaines caractéristiques. Comme s'il ne pouvait effectivement pas y avoir de ruptures, comme nous l'évoquions plus haut, juste une poursuite «logique» des expériences.

Dans l'art minimal qu'en est-il alors de la forme? Pour revenir sur ce qui a été précédemment proposé, l'œuvre minimale, à travers son apparente pureté formelle, cautionne-t-elle une instance légitimante ou une totalité de sens qui référerait à l'idéologie? Ou, pour le dire autrement, comment cet art intégrable et intégré à l'institution peut-il être non-intégrable et s'inscrire, *a contrario*, comme liberté virtuelle par rapport à toute systématité? Cela suppose la non-immédiateté opposée à l'immédiateté de l'appréhension littérale. Christoph Menke note que, même relevant de l'imaginaire (de l'apparence), le territoire de l'œuvre peut être un lieu critique par une distanciation par rapport au fictif qui ouvre à un questionnement du réel. Nous ne sommes plus dans la fiction, dans l'apparence, mais dans un «au-delà» de celle-ci c'est-à-dire, dans une appréhension du processus de ce qui apparaît même. Mais encore, que pourrait être la figurabilité d'un «vouloir dire» dans une œuvre qui ne «figure» rien? Que pourrait être l'implicite dans une œuvre qui dit explicitement une absence d'implicite? Dans une œuvre qui ne se dit pas, qui dit sans vouloir dire qu'elle dit, ne retrouverait-on que le montré de l'indicible,

³⁶ Même si l'art minimal voulait rendre une vérité du matériau, nous pensons que, ce que ce matériau tente de (nous) dire va au-delà de ce qui est dit, c'est-à-dire montré. L'objectivité est un leurre. Voir, sur ce qui a été dit de cette notion d'objectivité dans la fortune critique de l'art minimal, dans le point deux du premier chapitre.

³⁷ Il faut rappeler que l'art minimal s'opposait à l'illusionnisme de la représentation classique (par exemple, le marbre symbolisait la peau, etc.). Citons Judd: «Les trois dimensions sont l'espace réel. Cela élimine le problème de l'illusionnisme et de l'espace littéral, de l'espace qui entoure ou est contenu dans les signes et les couleurs – ce qui veut dire qu'on est débarrassé de l'un des vestiges les plus marquants, les plus critiquables, légués par l'art européen», Don Judd, *Écrits*, p. 16. Mais la notion recouvre un champ plus vaste que l'attention aux questions de différence et de mimésis aidera à spécifier.

³⁸ La réalité mouvante précédemment énoncée.

de l'ineffable compris en tant que part d'irréductibilité qui se dévoile dans les interstices et s'amplifie dans sa course le long des failles de l'œuvre pour venir nous assourdir à la sortie, et qui ne serait autre que l'entendement difficile de cet implicite vu à la fois comme image mentale et dire anticipé? Le recours à la négativité adornienne, à la négativité opérante à travers la notion «d'apparition», phagocyte l'œuvre minimale à travers ce que le doute y énonce et interpelle le positivisme tout comme les idéologies affirmatives. Cependant, poursuivant cette série d'interrogations, comment peut-on supposer une déconstruction du système dans une œuvre qui ne semble relever que du positivisme c'est-à-dire, dans une œuvre qui se présente sous une forme non mutilée, lisse, sans failles, «pure» en véhiculant presque en apparence une idéologie fascisante à travers l'idée de totalité et la volonté de cohérence? Si on reprend la catégorie «d'apparition» chez Adorno, on peut émettre l'hypothèse que l'art minimal travaille non seulement au-delà de ce qui apparaît, signifiée d'une part, en tant que transcendance, à travers la réinscription de la dimension auratique, et d'autre part par un «vouloir dire» critique et politique tel que spécifié ici, mais aussi en deçà de ce qui apparaît. En cela, comme on le verra, il rejoint la double problématique constructiviste, désignée, par exemple, par un au-delà de l'œuvre chez Kandinsky à travers la dimension de mysticisme et par un en deçà propre à la désacralisation productiviste dans le travail, notamment, de Rodtchenko et de Tatlin³⁹. L'objet minimal ne dissimule pas le fait qu'il est un produit à travers l'emprunt au «faire» industriel. Il n'y a pas dans ce produit, dissimulation du fait qu'il a été produit. Il se retrouverait donc, pareillement à l'objet constructiviste, du côté de l'anti-illusionnisme et contre les valeurs de l'illusionnisme⁴⁰. Peter Bürger inscrirait cette proposition dans ce qu'il définit comme «une réaction à l'expérience sociale d'une harmonie que simplement la société suppose». En ce sens, l'art minimal est bien un reflet négatif, mais celui d'une illusion d'harmonie sociale et politique. L'œuvre minimale pourrait se présenter en tant que réel différencié, c'est-à-dire, en tant que contradiction, et par delà, dénonciation – et non pas énonciation – de la rationalité dominante. Mais, c'est finalement la notion de réalité – et de vérité – qui est doublement infléchie car l'œuvre minimale serait ainsi, selon nous, à la fois l'illusion d'une illusion – mise en abîme plus que tautologie –, et dans le même mouvement le montré de la réalité de l'illusion. Ainsi, les

³⁹ Voir plus loin l'importance du constructivisme pour Andre et Flavin, surtout.

⁴⁰ La volonté de Judd, notamment, de contrer la représentation classique figurée par la peinture de chevalet rejoint cet énoncé.

artistes minimalistes ne tenteraient peut-être pas directement de faire passer leurs intentions subversives dans l'objet et le domaine artistique, mais, plutôt, d'interroger activement les conditions de réification⁴¹. Il s'agirait, pour eux, de le faire par l'investigation systématique (on rejoint là Foster) à travers la sérialité, des propres procédures, du processus même de la réification: ce qui conforte notre recours à la notion de répétition profonde deleuzienne, évoquée précédemment, pour développer davantage, en cela, la thèse de Foster. Il y a déplacement depuis l'investigation de l'objet vers l'investigation du sujet pris dans un processus de réification (voir *I-Box 1962* de Robert Morris). Cependant (et là nous différons de Foster) sur la cohérence d'un/du système, la répétition nous apprend qu'une mise en ordre ne peut être qu'illusion, et que c'est plus l'attention aux ruptures, aux interruptions, signifiées par le «différencié», et liées à l'entropie caractérisée par le degré de désordre d'un système, qui interroge de la sorte la notion d'ordre même. La perte d'entropie apparente⁴² dans l'art minimal est fracturée par l'interruption que représente la reconnaissance d'un réel différencié tel qu'on peut l'analyser chez Adorno, mais aussi par le constat d'illusion de toute mise en ordre, telle qu'on peut la repérer chez Deleuze.⁴³ Ces phénomènes conduisent aux ruptures et interruptions que nous pouvons percevoir dans l'œuvre minimale. Nous ne sommes pas, comme le pense Buchloh⁴⁴, dans l'escamotage esthétique de la réalité, mais plutôt dans un processus fonctionnel de reconnaissance d'une certaine réalité: non pas totalité achevée, mais réalité qui laisse place à ce qui n'est pas directement représentable. Non pas le décalque d'une réalité objective, mais un leurre lancé à notre appréhension subjective de la réalité. Ce qui est à infléchir dans le «mouvement» minimal c'est l'idée, non seulement d'une totale adéquation de la démarche plastique avec une politique étatique axée sur la production de biens industriels, mais celle, corollaire, d'une adéquation franche et manifeste avec la rationalité technologique et l'idéologie dominante. Nous pensons donc que c'est cette non-adéquation non manifeste de l'art minimal, qui justifie notre retour sur la *mimésis* dans sa portée plus cognitive – ce qui est porté à la connaissance – qu'imitative. Nous verrons que, pour Adorno, les œuvres de la modernité sont

⁴¹ Voir Foster dans *The Crux of minimalism* pour un commentaire de cette idée.

⁴² C'est-à-dire la mise en ordre apparente. Cette notion ne sera pas travaillée, sous ce terme d'entropie, dans la thèse.

⁴³ Voir le chapitre 4.

⁴⁴ Benjamin Buchloh, *Essais historiques I*, Villeurbanne, Art Édition, 1991, p. 81. Nous pouvons rapprocher ces idées des théories de Walter Benjamin.

vues comme l'expression inconsciente de ce qui est historiquement à l'ordre du jour. La notion de matériau conduit à une résistance critique par rapport à la modernité parce que, chez-lui, le matériau est vu non seulement comme relevant du procédé technique, mais du processus en tant que produit de l'histoire. En ce sens, l'œuvre en tant que présentation par sa forme exprime plus que cette forme, que cette apparence formelle elle exprime aussi un dire qui est marqué par sa situation contextuelle et historique. Cette contextualisation ne la rend pas imperméable à son environnement social et politique. On dira souvent que cet «historiquement à l'ordre du jour» est quelque chose qui est dans l'air du temps et que l'œuvre intègre. En ce sens elle n'est pas tant en avance sur son temps (cela est dit souvent aussi) qu'extrêmement attentive à son temps. Dans une rationalité omniprésente, elle ne peut que rendre compte de la *ratio* et ce constat peut être une dénonciation. Si l'œuvre n'est pas une présentation de la réalité, mais la représentation d'un réel différencié, ce que l'œuvre tente de nous dire, à travers l'expérience que l'on en fait, c'est la possibilité d'un possible qui relève d'une autodétermination des sujets créateur et spectateur. Il y a une imbrication des expériences, celle de l'objet et celle du (des) sujet (s), qui mérite d'être analysée en regard de l'art minimal. Cette attention à cela, de même que les intérêts corollaires au sujet de l'authenticité et de la question de la différence et de la répétition (reflet), vont également dans le sens du lien que nous faisons entre l'histoire de l'art et l'esthétique et qui renvoie, plus globalement, aux idéaux de la modernité qui perdurent jusque dans notre actuel.

Rainer Rochlitz a raison de faire remarquer que la perte d'autonomie de l'œuvre a été au centre des préoccupations de la pratique artistique dans la seconde moitié du vingtième siècle⁴⁵. Si, aujourd'hui, la question nous semble plus obsolète, en regard de l'omniprésence du spectateur dans les œuvres actuelles (sa sollicitation, participation, ...), il y a, par contre, une pertinence à analyser les implications de cette notion dans les années soixante et soixante-dix, au moment où la question des frontières entre art et non-art a commencé à se poser très concrètement dans la production artistique (c'est toute la question de la soi-disant funeste postérité duchampienne). Mais cette question d'autonomie versus d'hétéronomie a été beaucoup analysée. Ainsi, la modernité a vu l'émergence d'une *Gesamtkunstwerk*, d'une idée de l'art total reprise à Wagner

⁴⁵ Voir Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention, art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994.

qui voyait l'art (l'opéra, plus particulièrement) comme une intersection et une synthèse de tous les arts. La postérité la plus probante de cette idée s'est manifestée à travers les recherches des artistes du Bauhaus (Gropius), de Duchamp, de Beuys et du groupe Fluxus (Cage) et, plus près de nous, dans ces *praxis* d'une esthétique relationnelle qui sont une résurgence des mouvements des années soixante tels justement Fluxus, Internationale Situationniste (Debord), Actionnisme viennois, qui tous, également soucieux de lier l'art avec la vie, élaborent des pratiques qui s'y réalisent directement en opérant une fusion entre l'art et le quotidien. Ce sont les concepts-clés de ces arts performatifs (détournement, art-marchandise, action directe, accent mis sur le corps) qui alimentent des pratiques largement citationnelles. Ces diverses manifestations, mais surtout celles des formes historiques de ces pratiques, étaient des tentatives associées à l'idée de synthèse, mais à travers l'idéal d'une dissolution des catégories art et non-art: une inquiétude des frontières qui s'est poursuivie tout au long du vingtième siècle. En un sens, l'art minimal n'y échappe pas: il y a là une culture de l'ambivalence entre la sculpture et le ready-made, entre l'importance du spectateur et sa mise à distance...toutes thématiques récurrentes du questionnement moderne. Mais ce qui diffère notablement avec l'art minimal, c'est que l'interrogation est non explicite. Pour le dire autrement, chez ces derniers, la recherche ne se manifeste pas, par exemple, par un emprunt des matériaux à d'autres cultures. Ce qui s'est beaucoup fait dans les pratiques des avant-gardes historiques⁴⁶. Tout comme leurs contemporains les artistes du pop art, s'il y a altérité, ouverture, ce ne sera pas en ce sens. Ce qui est autre, à leur époque, c'est, notamment, une opposition au formalisme qui se caractérisera, chez les minimalistes, par une économie du matériau: le matériau minimal a une signification interne et une résonance au monde (une nature propre) qui doit être prise en compte avant (du moins autant que) ses caractéristiques techniques. Où le formalisme faisait l'apologie de la peinture – en tant que matériau – pour sa spécificité propre, pour sa matérialité propre, le matériau minimal opère un déplacement en insistant sur l'importance de l'intériorité et de sa valeur heuristique (par les possibles qu'elle nous fait découvrir)⁴⁷. Mais,

⁴⁶ On pense surtout au cubisme, à Braque et à Picasso. Mais cela se manifestait déjà à la période de la fin du dix-neuvième siècle.

⁴⁷ Ce qui ne veut pas dire que cet énoncé s'applique également – d'une manière égale – aux productions de LeWitt, Judd, Andre et Flavin. Andre est celui des artistes minimalistes qui montre, par exemple, la plus grande soumission aux propriétés du matériau (voir son interview par Phyllis Tuchman dans *Art Minimal II. De la surface au plan*, CAPC de Bordeaux, 1986-1987, p. 37). Il ne s'agit pas d'appliquer

paradoxalement, en insistant également sur la spécificité sculpturale de leur travail, les minimalistes reconduisent, encore, une manière subtile de «faire», dans un jeu sur l'apparence comme un leurre lancé au regard, à la (notre) vision des choses.

On terminera, ici, par ces mots d'Alessandro Baricco ⁴⁸:

Ce à quoi la philosophie vise ne lui (sic) est pas donné dans l'art comme « présence corporelle » mais plutôt comme énigme, c'est la modalité même de son articulation qui est soumise à conversion. On ne peut se positionner par rapport à l'énigme sinon sous la forme de l'interprétation : penser, c'est donc interpréter, interpréter dans le sens adornien du terme : parcourir l'énigme, la déployer, en multiplier de manière spéculaire la nature labyrinthique: s'y perdre, peut-être, mais certainement pas y trouver une issue.

Nous ne pensons pas qu'il y ait une «issue» possible – dans le sens d'une réduction – à un art, tel l'art minimal, à l'ambiguïté si réelle. Juste des interprétations possibles, et les plus ouvertes possibles, dont la somme finit par faire quelque sens.

.....

une grille d'interprétation qui ferait fi des différences, mais plutôt d'analyser comment l'hypothèse présentée agit à l'intérieur des différences, des variables et de la spécificité de chacun.

⁴⁸ Alessandro Baricco, *Constellations, Mozart, Rossini, Benjamin, Adorno*, Paris, Gallimard (Coll.Folio), 2002, p. 163. Baricco fit sa thèse doctorale en philosophie sous la direction de Gianni Vattimo.

CHAPITRE I

ART MINIMAL. PRÉSENTATION ET CONTEXTUALISATION. CORPUS.

1.1 Corpus et commentaires

Le terme «art minimal» fut utilisé pour la première fois par Richard Wolheim en 1965⁴⁹, «minimalisme» qualifiant pour ce philosophe, tant les ready-made de Marcel Duchamp que les Black Painting d'Ad Reinhardt. Pour Wollheim, c'était le contenu artistique des œuvres qui était minimal (un art qui ne se différencie guère des objets ordinaires de la vie quotidienne). Mais le terme, selon Claude Gintz, fut vite repris pour identifier ce qui occupait le devant de la scène new-yorkaise de ces années, à savoir les tendances réductivistes appliquées aux objets en trois dimensions⁵⁰. On a ainsi qualifié, dans un premier temps, de minimalistes un groupe de sculpteurs américains tels que Carl Andre, Donald Judd et Dan Flavin. S'ajouteront ensuite les noms de Robert Morris, Sol LeWitt et Richard Serra. Gintz fait remarquer que pour Wolheim, c'était le contenu artistique de l'œuvre d'art qui était minimal (tel «l'urinoir» de Duchamp, pour revenir aux «sources») et que peu à peu le terme art minimal qualifia l'œuvre des artistes cités dont le travail sur la réduction était très éloigné de la démarche de Duchamp⁵¹. Deux expositions rendirent compte du « mouvement ⁵²» : *Shape and structure* à la Tibor de Nagy Gallery en janvier 1965. Y participent Carl Andre, Donald Judd et Robert Morris, et *Primary*

⁴⁹ Richard Wolheim, «Minimal Art», *Arts Magazine*, vol.39/4, janvier 1965. Wollheim fut professeur de philosophie à University College, Londres.

⁵⁰ Claude Gintz, «Apologie du presque rien», *L'architecture d'aujourd'hui*, n°323, juillet 1999, p. 26.

⁵¹ Voir, Claude Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante*, p. 82.

⁵² Qui n'en est pas un au sens convenu du terme. En rappel: Ce sont plutôt des artistes que l'on a regroupés en raison de certaines affinités. Notons que l'appellation minimal, tout comme l'appellation constructivisme, englobe des pratiques différentes. Il y a une peinture minimale (certains peintres sont nommés dans ce chapitre), quant à la sculpture minimale, elle englobe elle-même des pratiques très différentes: telles celles de Judd ou de Morris.

Structures au Jewish Museum de New-York, 1966, avec les œuvres de Flavin, André, Judd, LeWitt et Morris⁵³.

Deux expositions majeures, notamment, ont eu lieu à la fin des années quatre-vingt. *Minimalism* à la *Tate Gallery* de Liverpool, en 1989, qui regroupait les œuvres de Carl Andre, Donald Judd, Sol LeWitt, Richard Serra, Dan Flavin, Robert Morris. «Art minimal I: De la ligne au parallélépipède», au CAPC de Bordeaux, du 2 février au 22 avril 1985⁵⁴, qui regroupait les œuvres de Carl Andre, Don Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Frank Stella, Richard Long et Robert Mangold; et «Art minimal II: De la surface au plan», au CAPC de Bordeaux, de déc.1986 à février 1987, qui regroupait les œuvres de Carl Andre, Sol Lewitt, Robert Mangold, Ad Reinhardt, Robert Ryman, Ellworth Kelly et Brice Marden.

L'exposition «Art minimal I» est «une proposition visuelle pour laquelle son sous-titre, *De la ligne au parallélépipède* fonctionne comme un point de vue sélectif et sévère pour aborder la question de l'art minimal.⁵⁵» Le catalogue de cette exposition s'ouvre avec un dossier sur Frank Stella⁵⁶ (le CAPC présenta en 1980, la première exposition française de Stella, regroupant les œuvres de 1970 à 1979) mettant en exergue les *Black Paintings* en tant que source de l'art minimal depuis De Kooning en passant par Ad Reinhardt jusqu'à Stella.⁵⁷ Carl Andre y présenta trois œuvres: *Henge (Mediation on the Year 1960)*, 1971, *Inverted Henge (Mediation on the Year 1960)*, 1971 et *Element Series*, 1971. Donald Judd, y exposa également trois œuvres: *Untitled*, 1965, *Untitled*, 1968 et *Untitled*, 1967 ou 1968. Sol LeWitt y montra une œuvre: *A 40" bande of vertical and both stes of diagonal lines, superimposed, centered top to bottom, running the lenght of the wall*, 1969 /1985.

⁵³ Notons aussi l'exposition *Systemic painting* au Guggenheim Museum en 1966.

⁵⁴ Nous ne décrivons pas ces expositions, ni la mise en relation des œuvres dans ces expositions plus avant. De plus, celles-ci regroupaient des œuvres créées à des moments différents et non expressément pour l'événement. Cependant, nous déclinons les expositions et les œuvres y référant dans un souci de contextualisation.

⁵⁵ Dans la présentation de Jean-Louis Froment, catalogue, p. 7.

⁵⁶ Par Michel Bourel.

⁵⁷ Dans *Art minimal I*.

«Art minimal II» fut la deuxième exposition consacrée à l'art minimal. Même mise en exergue des sources dans la présentation de Michel Bourel: Jones (*Flag*), Stella, l'École de New-York (Newman, Rothko et Ad Reinhardt), Albers. Il y est noté: «si les artistes minimalistes tinrent la peinture en suspicion, ils affirmèrent cependant une grande pertinence dans le traitement de la surface.⁵⁸» Le catalogue de cette deuxième exposition s'ouvre par un dossier sur Ad Reinhardt⁵⁹ suivi d'un entretien avec le peintre mené par Bruce Glaser. Dans la logique de l'intitulé de l'exposition, regroupement des travaux de Carl Andre, Sol LeWitt, Robert Mangold, Brice Marden et Robert Ryman.⁶⁰ Carl Andre y présenta cette fois quatre œuvres: *Mönchengladbach Square*, 1968, *Zinc Square*, 1968, *Alumimum-steel Alloy Square*, 1969 et *64 Lead Square*, 1969. Sol Lewitt, de son côté, y montra trois œuvres: *Arcs from two opposite corners and three sides n°34*, conception 1972, réalisation 1986, *Circles and Arcs from two opposite corners and two opposite sides n° 82*, 1972–1986 et *Circles, grids and arcs from four corners and two opposite sides n° 193*, 1972-1986.

L'exposition intitulée *Minimalism*, à la *Tate Gallery* de Liverpool, présentait les oeuvres de Carl Andre, Sol Lewitt, Robert Morris, Donald Judd, Richard Serra. Carl Andre y montra trois œuvres: *Equivalent IV*, 1966-69, *Equivalent VI*, 1966 et *Equivalent VIII*, 1966. Donald Judd y présenta trois œuvres: *Untitled*, 1967, *Untitled*, 1973 et *Untitled*, 1980, de même que Sol LeWitt: *Untitled*, 1965, *Two open modular cubes/half-off*, 1972 et *Six geometric Figures (+two)*, (*Wall Drawings*), 1980-1981.

Nous retiendrons prioritairement⁶¹ quelques œuvres qui ont été montrées (à l'exception de deux des œuvres de Flavin et de celles de LeWitt), lors de ces deux manifestations. Ces œuvres sont celles de Dan Flavin: *Monument à Tatlin 1966*, *Ursula's One and Two Picture 1/3 1964*, et *Untitled (to the innovator of Wheeling Peachblow)*, 1968; et celles de Sol LeWitt: *Two open modular cubes/half-of*, 1972, *Modular Floor structure*, 1966, et *Serial project/(A,B,C,D)*, 1966.

⁵⁸ Voir M. Bourel, p.7.

⁵⁹ "Attention: Fragile" par Hubert Damish.

⁶⁰ Dans *art Minimal II*.

⁶¹ En rappel, il s'agit de retenir ce qu'on peut nommer les icônes de l'art minimal: Judd, Flavin, LeWitt et Andre. La pratique très éclectique de Morris n'a pas été retenue, non plus que celle de Serra malgré notre admiration.

Nous avons retenu également les œuvres suivantes de Carl Andre: *Henge (Meditation on the year 1960)*, 1960-1971, *144 Magnesium Square 1969* ou *144 Tin Square, 1975*, *Equivalent I-VIII 1966*, et *Lever, 1966*. Et, celles de Donald Judd: *Untitled 1973*. Acier inox et plexi rouge, 10 unités au mur, ou *Untitled* (non daté) sept éléments au mur et *Untitled 1968*.

1.1.1 Dan Flavin

Monument à Tatlin, 1966-69, (figure 2) est une œuvre fluorescente composée de sept tubes de néon blanc verdâtre, de longueurs différentes (305.4 x 58.4 x 8.9). L'ensemble rappelle la silhouette d'une flèche architecturale. L'œuvre est une référence au *Monument à la Troisième internationale* (1921)⁶² de Tatlin. Dan Flavin réalisa plusieurs variantes de *Monument à Tatlin* qui sont des études, et des lectures différentes, de l'œuvre du sculpteur constructiviste. *Ursula's One and Two Picture 1/3 1964* (figure 4) est composé de quatre tubes néon blanc disposés en rectangle et formant un halo de la couleur (bleu) du mur sur lequel est accrochée l'œuvre. L'ensemble est disposé en solitaire dans un espace volontairement très vaste qui excède ainsi largement les limites de l'œuvre. *Untitled (to the innovator of Wheeling Peachblow) 1968* (figure 3) est composé de quatre tubes néon, deux blancs à l'horizontal et deux jaunes à la verticale, formant un carré et s'appuyant sur une armature métallique également carrée (245 x 244.3 x 14.5). L'œuvre est disposée dans l'angle (90 degrés) de deux murs. Elle exploite l'encoignure en la colorant du jaune qui irradie des deux tubes verticaux. Le tube de couleur blanche posé au sol éclaire celui-ci de bleu. Ce bleu, en se juxtaposant au blanc du tube horizontal et au jaune des tubes verticaux, crée visuellement une impression d'assise renforcée tout comme – et à la fois – une impression de prolongement dans le sol à l'infini. Pareillement à l'œuvre précédente, Flavin travaille tout autant ce qui excède l'œuvre que l'œuvre même. Le « déjà-là » produit de « l'en-plus » qui s'intègre au « déjà-là » en s'excédant paradoxalement de celui-ci.

Les tubes néon qui sont l'élément de base des trois œuvres sont assemblés dans des formes simples. L'œuvre de Flavin est de loin celle qui semble la plus littérale, la plus *basiquement*

⁶² Ce monument ne fut jamais réalisé. Tatlin en reçut la commande en 1920 et seul le modèle (maquette) fut réalisé et exposé à Moscou en 1921.

«industrielle» (Batchelor) dans sa facture. Ces produits manufacturés – tels des ready-made⁶³ – donnent paradoxalement à ce travail un aspect très sensuel, très «organique», pour reprendre le terme de Batchelor⁶⁴. Si le travail de Flavin, tout comme celui de LeWitt, résulte de la juxtaposition d'éléments simples, cette juxtaposition est moins systématique chez Flavin: il y a une organisation interne appuyée – et modulée – en grande partie par l'apport de la couleur (médium que Flavin partage avec Judd) qui donne cette sensualité que l'on ressent moins directement – quoique, nous y reviendrons – dans le travail de LeWitt, de Judd et de Andre.

Chez Flavin, la couleur – que l'on retrouve également dans le commerce, tout comme chez Judd, elle est «ready-made» – par son interférence avec l'espace immédiat a quelque chose d'atmosphérique⁶⁵ : cette lumière auratique confère un «en plus» à l'œuvre qui s'oppose à la planéité de la couleur chez Judd. Cette dimension d'aura, procurée par le halo lumineux qui se dégage des tubes de néon, est intégrée à l'œuvre: elle fait partie et de l'œuvre et de la vision que l'on a de cette œuvre. Ainsi, pas plus que la production de LeWitt ou de Andre, celle de Flavin ne représente une coupure dans l'espace, elle se laisse au contraire pénétrer par l'espace, et pénètre en retour cet espace principalement par la lumière qui, depuis les bords du tube néon, s'étend vers l'environnement immédiat pour le colorer subtilement. On voit cela très clairement dans *Untitled (To the Innovator of Wheeling Peachblow) 1968* et dans *Ursula's One and Two Picture 1/3 1964*⁶⁶. Batchelor fait remarquer que, plus que chez les autres artistes de l'art minimal, l'expérience de l'œuvre de Flavin est ainsi, pour le spectateur, fortement optique.

Flavin, à la différence de Judd, n'a pas au départ une pratique de peintre. Mais, tout comme ce dernier, son travail réfère à la peinture non seulement par l'emploi de formes colorées, mais

⁶³ L'œuvre de Flavin est, avec celle de Carl Andre, celle qui a le plus la connotation ready-made.

⁶⁴ David Batchelor, *Minimalism*, Cambridge University Press, 1997, p. 51. «Organique», dans le sens sans doute de très près de la matière, du matériau, comme on a qualifié d'organique, en ce sens, l'œuvre architecturale de Frank, L. Wright. Il y a, en effet, une grande attention aux possibilités mêmes du matériau dans le travail de Flavin. Nous devons beaucoup dans notre analyse à la bonne synthèse de Batchelor des différentes observations émises en regard des œuvres de Andre, Judd, LeWitt et Flavin. Il rappelle ce que l'on peut percevoir comme des évidences – parce que nous les avons largement intégrées – qu'il faut cependant expliciter plus avant, en maintenant leur grande pertinence.

⁶⁵ Batchelor, *Minimalism*, p. 51. Judd qualifiera de même la production de Flavin.

⁶⁶ Flavin a poursuivi cette recherche dans ses œuvres ultérieures. Voir *Untitled (for Leo Castelli at his gallery's 30th anniversary) 1989*.

plus encore par la situation des œuvres dans l'espace: à la différence de LeWitt, Andre et Judd, les œuvres de Flavin occupent le plan du mur, habituellement réservé à la peinture. «L'innovation» ou peut-être plus exactement la caractéristique du travail de Flavin, en regard du médium peinture – ce qui participe d'ailleurs des recherches de l'époque⁶⁷ – est ce déplacement de l'œuvre hors des limites du cadre, et ce par l'utilisation de la lumière.⁶⁸ Les termes «création d'un environnement» s'appliquent ainsi d'une manière exemplaire au travail de Flavin par la création d'un espace actif déterminé par une dynamique lumineuse.⁶⁹»

Flavin dans sa volonté de juxtaposer des éléments simples oriente son travail vers ce qu'il nomme un «non-développement». Il dit, «[...] All my diagrams, even the oldest, seem applicable again and continually. It is though my system synonymizes its past, present and future states without incurring a loss of relevance. It is curious to feel self-denied of a progressing development, if only for a few year.⁷⁰» Cette distance par rapport à la notion de développement progressif n'empêche cependant pas l'idée – et la volonté – d'élaboration complexe de son travail. Il y a là un constat non dénué d'intérêt chez l'ensemble des artistes choisis, comme si l'évolution de leur travail se faisait dans un cadre statique qui, en excluant les changements et l'évolution brusques, favorise *a contrario* une extrême élaboration de l'idée première.

Chez Flavin, par exemple, avant de revenir plus longuement sur la manière dont LeWitt, Judd et Andre développeront cette idée, l'élaboration complexe se manifeste par la recherche de positions différentes d'ancrage des tubes néon sur les murs ou les sols où ils sont dé(is)posés. Et par la recherche corrélatrice d'une orientation différente de la lumière: sa projection vers le support, vers le spectateur et entre les tubes colorés dans une interaction voulue de tous ses éléments. La combinaison des données visant à une accentuation de la complexité. C'est dire

⁶⁷ Voir surtout les pratiques du pop art aux Etats-Unis et du Nouveau Réalisme en France.

⁶⁸ Il y a une conjonction subtile des pratiques de la peinture et de la sculpture dans ce qu'on peut nommer une sculpture plane. Voir aussi les *Tin Square* de Carl Andre. Mais à la différence d'Andre, les œuvres de Flavin occupent le plus généralement le plan du mur. La référence à la peinture est assez nette. Voir Batchelor.

⁶⁹ Voir Batchelor, *Minimalism*, p. 54.

⁷⁰ Repris dans Batchelor, *Minimalism*, p. 54-55. Voir pour d'autres développements autour de cette citation de Flavin, le chapitre quatre de cette thèse.

qu'au-delà d'une extrême simplicité, ce qui est reconduit *in fine* est un ensemble élaboré aux connotations et applications multiples. Ce travail recèle, à l'égal de ceux des autres minimalistes, des possibilités de juxtapositions et de permutations infinies induites notamment de la démarche sérielle et de la recherche d'applications différentes d'une même idée. Ainsi, dans le cas de Flavin, il existe pas moins de trente-six versions du *Monument à Tatlin*⁷¹ entre 1964 et 1982.

La notion de sérialité, prégnante chez les minimalistes, réfère à celle d'équivalence, selon l'idée qu'une chose en vaut une autre pour le dire simplement, par, notamment, la similitude, l'exactitude des formats. Chez Flavin, il y a une identité de la forme, à travers le néon dont les dimensions sont souvent égales, mais une modification fréquente au niveau des couleurs qui interagissent ainsi différemment dans l'espace. C'est chez Judd que la notion d'équivalence sera apparemment la plus littérale. Chez Andre, elle joue en regard de l'identité des formes et des surfaces et, chez LeWitt, on verra qu'elle est basée sur des permutations logiques et systémiques⁷². Il faut souligner que la notion d'équivalence, liée à celle de permutations possibles est reconduite presque systématiquement chez l'ensemble des artistes retenus (particulièrement chez Judd et Andre), en ce sens que l'on peut déplacer une forme et la remplacer par une autre sans que cela n'altère vraiment la perception de l'œuvre⁷³. Chez Flavin, tout comme chez Judd, Andre et LeWitt, c'est ainsi le processus qui importe, même si certains, dont Judd, accordaient peu d'importance à cette question: la forme peut être arbitraire par son choix, mais c'est l'idée d'équivalence, de série qui prévaudra dans la réalisation de l'œuvre. Ou, plus précisément, une certaine idée d'équivalence à partir d'éléments identiques. Cependant dans la très grande complexité du travail de Flavin (et des travaux de Judd, Andre et LeWitt, comme on le verra également) la notion d'altérité se mêle en continu et vient interroger, d'une manière tout aussi continue, l'idée même d'équivalence et par delà l'idée de totalité⁷⁴.

⁷¹ En référence au *Monument à la III^e Internationale* de Tatlin, 1921.

⁷² Pensons surtout aux structures ouvertes (*Open Structures*) chez LeWitt.

⁷³ Cette «affirmation» sera infléchie aux chapitres 4 et 5.

⁷⁴ Il est possible de se représenter le monde comme une totalité, un tout homogène et consensuel. La notion d'incomplétude, travaillée chez les minimalistes à travers leur attention au vide, par exemple, vient inquiéter l'idée de totalité. Nous reviendrons plus particulièrement sur la notion d'incomplétude

Ainsi, dans l'œuvre de Flavin, la conjonction d'éléments simples à l'intérieur de ce qui se présente comme un tout, une entité, apporte une détermination particulière à ce qui se présente de prime abord comme de simples objets mis ensemble. Ainsi, l'incorporation de l'espace environnant dans l'espace même de l'œuvre a pour résultat possible d'abolir le lieu au profit de l'œuvre, dira Batchelor. Chez Flavin, ce processus détermine plutôt une hybridité voulue de la sculpture: «[...] if an eight foot fluorescent lamp be pressed into a vertical corner, it can completely eliminate that definite juncture by physical structure, glare and double shadow.⁷⁵» Ce que Batchelor nomme, en d'autres termes, «the production of self-contained object – compositions.⁷⁶»

On assiste ainsi parallèlement au travail de développement d'une œuvre basée sur l'idée d'installation qui s'initie avec l'art minimal et deviendra – particulièrement à l'intérieur de l'institution et de l'espace muséal – un genre en soi. Cette notion d'installation suppose l'utilisation de l'espace⁷⁷ qui s'illustre le plus notablement, on l'a vu, chez Flavin par les interférences de la lumière dans ce même espace, et qui en font l'artiste minimaliste – avec Morris – le plus «interventionniste⁷⁸»: «[Flavin] knew that the actual space of the room could be disrupted and played with by careful, thorough composition of the illuminating equipment.⁷⁹»

Batchelor dira que les œuvres de Flavin n'excluent nullement l'appréhension contemplative et sensible malgré le désir de ne pas exploiter l'idée d'échappée métaphysique hors du quotidien. Cette appréhension prédomine, notamment, dans *Ursula's One and Two Picture 1/3 1964*. Si,

dans le commentaire sur l'œuvre de LeWitt, et sur celle d'équivalence, à travers les interrogations soulevées ici, dans le commentaire sur Andre. Voir aussi, au chapitre 4.

⁷⁵ Carl Andre, *Artforum*, vol.4, no 4, déc.1965, p. 21-24. Repris dans Batchelor, *Minimalism*, p. 55.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ C'est un des axes de recherche sur les relations entre le constructivisme et l'art minimal. Voir la non-gratuité de la disposition des œuvres chez Malévitch (notamment le *Carré Noir sur fond blanc* à l'exposition 0.10 de St-Petersbourg (1915). Voir la prise en compte du contexte spatial chez V.Tatlin. Voir les *Proun Room* (1923) de El Lissitsky. Cette attention à l'espace est récurrente dans les exégèses.

⁷⁸ Batchelor, *Minimalism*, p. 57.

⁷⁹ *Ibid*, p. 55.

dans l'œuvre de Flavin, il y a une volonté de ne pas tomber dans la symbolique⁸⁰, il est possible d'y voir des connotations mystiques – même si cela nous semble un peu risqué⁸¹ – voire une utilisation marquée du symbole (l'icône) comme si le sculpteur était rejoint *ultimement* par son déni. Ainsi, à partir d'un matériau simple, il y a un déplacement vers l'immatériel qui se traduit par le traitement privilégié de la lumière. Les éléments se veulent pris au domaine de la consommation de tous les jours, mais l'exploitation voulue de leur particularisme auratique transcende le matériau et donne une œuvre où l'affect et la rationalité prédominent. Ce qui est une récurrence dans l'art minimal.

1.1.2 Carl Andre

Henge (Meditation on the year 1960)/1960-71, est constituée de quatre poutres (madriers) de bois (180 x 150 x 30cm.). Trois sont alignées et posées à la verticale au sol. Elles supportent le quatrième madrier qui s'y appuie à l'horizontale. Tout comme chez Flavin, le matériau est ready-made: Andre privilégie l'utilisation du bois brut. Cette œuvre constitue une série avec deux autres pièces: *Henge on Threshold (Meditation on the Year 1960)* composée de 5 madriers et *Henge on 3 Right Threshold (Meditation on the Year 1960)* composée de sept madriers. Le titre fait référence au site mégalithique de *Stonehenge* visité en 1954 lors d'un voyage en Europe. Cette œuvre montre aussi l'intérêt du sculpteur pour le caractère structural de l'art néolithique. Elle montre aussi une source manifeste chez les constructivistes, particulièrement le premier Rodtchenko (la production de 1915 à 1922) à travers l'assemblage de madriers bruts⁸². L'œuvre *144 Tin Square*, 1975, appartient à la série des *Floorpieces* (figure1). Cent quarante plaques standardisées de métal, alignées bord à bord en douze rangées de douze et dessinant un carré au sol. C'est le résultat d'une opération mathématique: le produit au carré d'un nombre par lui-même. L'ensemble semble former un tapis au sol. C'est donc une œuvre plane, qui à l'égale de certaines œuvres de Flavin, dément

⁸⁰ Voir *infra*, les propos de Flavin. Certains critiques qualifieront cependant l'œuvre de Flavin de «dramatique», «maniériste» voire «d'une artificialité maniériste», Peter Hutchinson, «Mannerism in the Abstract» dans *Minimal Art, a critical anthology*, édition revue et corrigée, édité par Gregory Battcock, Berkeley, University of California Press, 1995, 1968 pour la première édition, p. 193.

⁸¹ Voir plus loin dans le texte, les propos sur la sécularisation.

⁸² Voir *Art Minimal I*. p. 30.

le volume associé généralement à la sculpture minimaliste, mais découpe cependant l'espace et délimite, ici, un espace au sol. La série des *Floorpieces* a débuté en 1967 avec des pièces réalisées en aluminium, en acier et en zinc. Il utilisa le cuivre, le magnésium et le plomb pour la série de 1969. Celles de 1975 sont réalisées en étain⁸³. *Lever*, 1966 (figure 8), est un alignement au sol de cent trente-sept briques réfractaires de couleur sable. Cette œuvre fait référence à la *Colonne sans fin* (1938) de Brancusi. Cependant Andre en a intentionnellement brisé la verticalité: l'œuvre est posée au sol à l'horizontal dans un renvoi à la figure de Priape, mais mise à terre. *Lever* révèle aussi la fascination de Carl Andre pour la route et les rails de chemin de fer en tant que longs rubans qui se déroulent à l'infini, toujours dans une préoccupation de recherche d'horizontalité. «Lever» avoue l'intérêt du sculpteur pour un travail qui se veut, ainsi qu'il le dit, «more like roads than like buildings.» Andre utilisera cette forme première propre à *Lever* dans *Equivalent I-VIII* 1966, un ensemble de huit permutations formées de cent-vingt briques chacune (3 x 20, 4 x 15, 5 x 12, ou 6 x 10 cm), affleurant au sol, et dans *8Cuts* 1967 (figure 9) qui se présente comme le négatif de la précédente: huit trouées de formes similaires dans un sol de briques couvrant l'ensemble de la surface au plancher. Un parallèle a pu être établi avec les recherches en architecture de Mies van der Rohe: le projet *ITT Campus* à Chicago, 1941.⁸⁴

Les premières œuvres de Carl Andre, celles réalisées au début des années soixante, auxquelles appartient *Henge*, sont des constructions qui jouent sur l'équilibre et la répartition des forces. C'est la période la plus structurale et la plus architecturale de sa production. Les œuvres présentent des espaces ouverts sur leur lieu d'exposition «avec un accent mis sur la bidimensionnalité qui renforce dans ces sculptures l'idée d'un passage à travers.⁸⁵» En 1966, Andre réalisa la série des *Equivalent* basée sur la permutation de huit unités de cent-vingt briques chacune (voir *supra Equivalent I-VIII*). Les permutations effectuées à travers cette production sont moins systématiques et exhaustives que chez LeWitt, comme le fait remarquer

⁸³ Voir, «50 espèces d'espaces», œuvres du Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, catalogue d'exposition, 28 nov, 1998 - 30 mai 1999, p. 68.

⁸⁴ Voir Batchelor.

⁸⁵ *Art minimal I*, catalogue d'exposition, p. 32.

Batchelor⁸⁶. Ainsi elles jouent sur l'idée d'assemblage, de négatif et d'inversion, mais en conservant une part d'aléatoire dans leur disposition au sol. De plus, les modulations de la couleur à la surface, induites des variations de la lumière et du travail d'oxydation, sont constamment visibles et voulues⁸⁷. Contrairement aux travaux de LeWitt, chez qui ces caractéristiques seraient considérées comme une distraction par rapport à la primauté de la structure, Andre ne tente pas de les supprimer. Elles participent de l'ensemble. Et, jointes à leur quasi planéité, les séries *Equivalent* procèdent d'une volonté d'amener le spectateur non seulement à une déambulation autour des œuvres et à travers celles-ci – ce qui était le propre de premières sculptures – mais annoncent la production postérieure en convoquant la marche sur les œuvres mêmes. Le spectateur est conduit ainsi à une expérimentation de l'œuvre à travers une préhension – et une expérimentation – concrètes des propriétés du matériau.

Il y a chez Andre – le titre *Equivalent* tendrait à le prouver – une équivalence manifeste entre les différents éléments qui participent de l'œuvre (matériau, proportion). Cette notion se retrouve chez Judd, Flavin et LeWitt, mais chez Andre, plus que tout autre, l'idée corollaire de non-hiérarchisation est manifeste. Batchelor fait remarquer: «[A]rt may represent the attempt momentarily to step outside that circle of experience, in order to look at the things in a *disinterested* way, without prejudice and without hierarchy.⁸⁸» On verra plus loin que le sculpteur maintient, dans ses dires, cette intention d'absence de tout préjugé dans l'appréhension de l'œuvre en général et dans sa pratique en particulier⁸⁹: absence de préjugés par rapport au matériau (poutres de bois ou briques de construction), absence de préjugés par rapport à une définition de la sculpture (non-primauté de la verticalité), absence de préjugés par rapport au lieu et à l'occupation du lieu (il s'agit de créer un espace, sans obsession par rapport à la spécificité du lieu). Cette application à contrer les conventions, dans sa pratique, s'appuie sur un parti pris d'ouverture où ce qui est privilégié est un dépassement du familier, du

⁸⁶ Batchelor, *Minimalism*, p. 59.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Batchelor, *Minimalism*, p. 60. Cette manière «désintéressée» de voir l'œuvre réfère aux positions des positivistes (en philosophie, Russell, Wittgenstein) axées sur l'idée de distanciation par rapport à tout ce qui pourrait «encombrer» l'analyse et l'appréhension de l'œuvre. C'est, pour le dire simplement, le «what you see is what you see» de Stella qui découle des idées des positivistes anglo-saxons. Tentative de réduction de l'objet à ses composantes matérielles, rejet de toute investigation métaphysique.

⁸⁹ Voir le point 2 de ce chapitre.

fonctionnel (déplacement: l'objet transcende son usage premier par une utilisation autre), mais à partir de matériaux familiers et fonctionnels⁹⁰. Dépassement du même par le même. Cependant, chez Carl Andre, la répétition d'éléments simples ne les réduit pas à l'ensemble, mais les fait exister malgré celui-ci à travers, par exemple, leur coloration ou leur degré d'oxydation particulier. La répétition vise ainsi paradoxalement à les singulariser – un parallèle est à établir en regard des recherches d'Andy Warhol à la même époque⁹¹. Mais, chez Andre, l'exploitation de ce paradoxe se fera d'une manière indirecte dans une valorisation des subtilités. Il écrit, «je n'aime pas les œuvres d'art qui sont trop voyantes. J'aime qu'elles soient invisibles tant que vous ne les cherchez pas.⁹²» La phrase de Mozart, «[...] c'est dans la pauvreté et le manque d'apparat que l'on trouve la vérité» semble s'adapter d'une manière exemplaire au travail de Carl Andre⁹³. Ce que Batchelor présenterait en d'autres termes: «More than the work by the other artists, its presence is quiet and static and almost monastic in its unembellished simplicity.⁹⁴»

Dans la foulée, il y a, dans le travail d'Andre, un parallèle à établir avec le processus d'uniformisation propre à la société nord-américaine d'après-guerre, sensible notamment en

⁹⁰ Ce qui a trait à un processus de *défamiliarisation*: faire du non-familier à partir du familier. Berthold Brecht développa cette idée de *Verfremdungseffekt* ou de «rendre étrange» (Batchelor, *Minimalism*, p. 60), dans le sens de briser les habitudes de perception. Voir aussi les recherches de Freud sur «l'inquiétante étrangeté». Il faut y voir aussi un des traits de la «funeste postérité duchampienne» évoquée précédemment. Voir, ici, le point un du chapitre trois. Il faut lire, en regard de ceci, la belle analyse de Philippe Sers qui démontre l'incompréhension entourant la démarche de Duchamp. Pour Sers, Duchamp ne s'interroge pas du tout sur une définition de l'art, pas plus, selon lui, qu'aucun des acteurs de l'avant-garde. Duchamp opère une démonstration par l'absurde. Sers fait remarquer que Duchamp a toujours dit que les ready-made n'étaient pas de l'art. Voir Philippe Sers, *Totalitarisme et avant-gardes*, Paris, Les belles Lettres, (coll. L'âne d'or), 2001, p. 110-118.

⁹¹ Voir les séries consacrées à la représentation de stars hollywoodiennes («Marilyn», «Liz Taylor») et médiatiques («Mick Jagger», «Mao»).

⁹² *Art Minimal II*, p. 36.

⁹³ Andre fait un lien – par ailleurs justifié pour l'ensemble des minimalistes – avec *l'arte povera*, mouvement italien contemporain de l'art minimal, il dit: «À mon avis pour eux l'Art Pauvre ne veut pas dire travailler avec des moyens économiques les plus réduits; mais pour moi c'est important de retrouver cet état de pauvreté et de sculpter comme si je n'avais pas du tout de ressources, mis à part ce que je pourrais récupérer, mendier, emprunter ou voler» (*Art Minimal II*, Tuchman, p. 38). On aura compris que cette prémisse suppose une démarche intellectuelle qui va au-delà de cet énoncé et marque sa pratique à travers cet aspect monastique remarqué par Batchelor. La phrase de Mozart a été retenue même si le médium diffère. Le «Less is more» que Mies van der Hohe a repris de Goethe pourrait aussi s'appliquer. Le rapport a d'ailleurs été souvent fait.

⁹⁴ Batchelor, *Minimalism*, p. 61.

architecture (uniformisation caractéristique de l'architecture suburbaine – suburbs –), qui se transpose aux arts visuels⁹⁵, et particulièrement chez les minimalistes à travers l'interrogation de la notion d'équivalence. Batchelor fait remarquer:

The simple if impossible ethical imperative to which Cage⁹⁶ gave voice in the post-war period – to look at everything as if it were all equal value, as if it were all equivalent – lies somewhere behind Judd's absorption in the specific qualities of various commercial (that is, not-high-art, relatively vulgar) materials and finishes [...] It is also an apt description of Judd's attempt in his later work to allow 'all colours [to] be present at once' irrespective of their position in the hierarchy of the colour circle. Likewise, without some kind of suspension and distinction between the bland and the beautiful, Flavin's proposals would be merely parodic, which they are not; or, at least, are not in any conventional sense. In a similar vein, LeWitt's convoluted systems and endless series appear entirely indifferent to [the] conventions and habits...⁹⁷

Ainsi, ce que la sculpture de Carl Andre révélerait c'est plutôt – à travers la *singularisation* des éléments malgré la répétition – une volonté subversive, c'est-à-dire non seulement, comme le note Batchelor, une volonté d'indifférence aux conventions, mais plus encore, celle d'interroger la notion de standardisation (à travers celle d'équivalence) et de montrer, par le processus de l'œuvre, le moyen de la subvertir. Celle aussi, plus insidieuse, d'interroger la notion de différence à une époque, Foster le fait remarquer, où celle-ci – et ceci – devient très politique⁹⁸. À l'égal des œuvres de Flavin, LeWitt et Judd, l'œuvre de Carl Andre semble jouer de l'ambivalence, de l'association des différences. Ainsi, et plus que chez les trois autres artistes cités (à l'exception de Flavin), le travail d'Andre convoque différentes temporalités. Une première période (*Henge*) marquée par l'art néolithique et paléolithique (Stonehenge, Averbury) et par une relecture des avant-gardes historiques (constructivisme de Rodtchenko), une seconde période marquée cette fois par l'expérience de travail de Carl Andre à la

⁹⁵ Ceci demande un plus long développement et sera analysé dans le chapitre 2.

⁹⁶ Il s'agit de John Cage, compositeur américain, lié, dans les années soixante, au groupe Fluxus. « Même le banal, affirme-t-il, a un potentiel esthétique ».

⁹⁷ Batchelor, *Minimalism*, p. 60.

⁹⁸ Voir Foster, *The Crux of Minimalism*, et le point deux de ce chapitre. Dans les années soixante on voit l'émergence de la question de la différence qu'elle soit raciale, sexuelle, générationnelle, etc., liée le plus souvent à des prises de positions très politiques.

*Pennsylvania Railroad*⁹⁹. On assiste, dans sa production, à une confrontation entre l'actuel (à travers une expérience personnelle de travail), la première modernité et un passé archaïque. Et ce, dans une fusion/confrontation de l'éphémère, du fugitif et du contingent propre à la modernité avec la pérennité, l'éternité du faire artistique dans un maintien de la coexistence des contraires à l'intérieur de l'ensemble de la production. Le jeu sur la temporalité participe d'un mouvement, d'un déplacement conceptuel que l'on retrouve concrètement dans la pratique. Ainsi, ce qui semble très statique dans sa sculpture est démenti, par exemple, par sa volonté affirmée maintes fois de mettre le spectateur en mouvement autour des œuvres. Il écrit:

[...] la plupart de mes œuvres [...] obligent le spectateur à marcher le long d'elles, ou autour d'elles ou au-dessus d'elles. Je pense qu'on devrait pouvoir regarder une sculpture sous une infinité d'angles; pas d'un seul endroit, ni même d'une série d'endroits. Non, un seul point d'observation, ou même plusieurs ne sont pas suffisants.¹⁰⁰

C'est un postulat chez les minimalistes. Il y a un appel à une appréhension visuelle, mais aussi intellectuelle qui va au-delà de la seule perception d'un simple objet, qui va au-delà de la chose en tant que telle, dans une convocation du regard critique *at large* – contestation de la pensée unique, primauté accordée à la multiplicité des angles d'analyse – et ce dans une valorisation de l'extrême simplicité évoquée plus haut. Cela est très sensible dans *Lever* ou dans la série des *Square*: «J'ai remarqué que mes arrangements sont les plus simples possibles, les moins voyants possibles.¹⁰¹» La filiation à Brancusi s'explique aussi en fonction de ce qui vient d'être dit. Andre écrit:

Je ne considère pas [mes sculptures] comme plates. Dans un sens je pense que chaque pièce soutient une colonne d'air qui monte jusqu'en haut de l'atmosphère. Ce sont des zones. Pour moi, elles ne sont pas plates, pas plus qu'un pays n'est plat parce que sur

⁹⁹ Cette expérience lui apporta cette prédilection pour les matériaux bruts tels l'acier, et les madriers de bois employés pour la construction des rails de chemin de fer. Une prédilection avouée aussi pour l'horizontalité propre aux routes en général et aux voies de chemin de fer en particulier. En reconnaissant que ce n'est qu'une influence parmi d'autres. Ainsi, la sculpture de Brancusi stimula sa réflexion à propos des œuvres qui se veulent «sans limites», il dit : «Avant Brancusi la sculpture avait des limites: le sommet de la tête ou la base des pieds. La sculpture de Brancusi continuait au-delà de sa limite verticale et au-delà de sa limite terrestre.» Dans *Art Minimal II*, Tuchman, p. 39.

¹⁰⁰ *Art Minimal II*, entretien par Phyllis Tuchman, p. 35.

¹⁰¹ *Ibid.*

une carte il paraît plat. Encore une fois, manifestement elles sont plates, mais je ne les considère pas comme telles.¹⁰²

Andre montre un travail d'une grande complexité, qui joue remarquablement sur la notion de dévoilement chère à Adorno en indiquant ce qui n'est pas immédiatement perceptible. En indiquant aussi, une volonté de ne pas prendre comme certitude ce qui semble manifeste en dénonçant corrélativement l'illusion de toute mise en ordre. En proposant, surtout, une prise de conscience de cela qui va bien au-delà du champ réservé à l'art.

1.1.3 Donald Judd

L'œuvre *Untitled 1965* est composé de sept éléments en tôle galvanisée (23 x 11.6 x 76.2 cm), et *Untitled 1973* (figure 15) qui appartient à la même série est fait de dix unités – acier inoxydable et plexiglas rouge – (23 x 101.6 x 78.7 cm). Les deux œuvres sont posées à la verticale, adossées au mur. La référence iconographique à l'architecture (tours à bureaux et architecture propre aux quartiers des affaires des grandes métropoles), ce que l'on nomme le «style international» initié par Mies van der Rohe, est assez nette.

Untitled 1965 fait partie de la série des piles (*stack*) et est la première réalisée par Judd. Elle fonctionne selon le même principe que *Untitled 1973*: l'intervalle entre les unités est toujours égal à la hauteur de ces unités, de même que la distance entre le sol et la première unité. Dans l'ensemble des piles, le nombre des «boîtes» varie de sept à dix, en fonction de la hauteur (de plafond) disponible. Les matériaux utilisés ont varié également selon les périodes: la première pile est en tôle galvanisée non peinte, ensuite viendront des réalisations combinant l'acier inoxydable et le plexiglas coloré (faces supérieures et inférieures), laiton. Même combinaison incluant le cuivre (1969), puis l'aluminium anodisé de couleur (1970) et l'acier laminé à froid (1973). Donald Judd fit plusieurs dessins qui reprennent la configuration des piles¹⁰³. *Untitled 1966* (121.9 x 304.8 x 304.8 cm), (figure 6) est en acier peint de couleur bleue: dix «cadres» d'acier alignés à intervalle régulier et posés au sol de manière à former un rectangle. Chaque

¹⁰² *Art Minimal II*, p. 38.

¹⁰³ Voir *Art Minimal I*, p. 44.

unité (ou cadre) présente une gorge en forme de «u» (dans certaines œuvres similaires à celle-ci, elles sont en forme de «v») sur l'ensemble du pourtour. Donald Judd réalisa jusqu'en 1969 des œuvres de cette série qui ont sensiblement toutes le même format. Les matériaux employés sont l'acier inoxydable, l'acier laminé à froid émaillé de couleur, l'aluminium émaillé de couleur ou l'aluminium anodisé. Comme pour les deux œuvres précédentes, les pièces sont usinées.

Si la référence à l'architecture est assez manifeste (un lien avait déjà été fait, également, entre certaines œuvres de Carl Andre et l'architecture de Mies) les principes qui déterminent la sculpture de Judd, du moins à ses débuts, sont, surtout, une prise de position franche de l'artiste par rapport à la production contemporaine en art visuel – ce qui le rapproche notamment de Stella¹⁰⁴ –, et une attention aux questions qui règlent les lois de la perception – influence de Merleau-Ponty¹⁰⁵ – qui stipulent qu'une œuvre d'art «[...] doit être un fait qui provoque des sensations visuelles immédiatement compréhensibles; refusant la figuration et la composition basée sur des équilibres subtils et des hiérarchies entre parties différentes.¹⁰⁶» Comme chez les autres artistes minimalistes, c'est la notion d'équivalence qui est ainsi interrogée: dans les deux œuvres mises en exergue, chaque élément se veut distinct, mais cependant égal aux autres dans ses proportions et sa teinte. Plus que chez tout autre artiste de l'art minimal, Judd souhaite

¹⁰⁴ Voir le chapitre deux. «Comme Stella, Judd déclare qu'il n'y a pas de hiérarchie et de relation entre les différentes parties d'une œuvre, chacune devant être distincte même si l'œuvre est d'abord perçue globalement.» Dans « Les objets spécifiques de Donald Judd », Béatrice Parent, *Beaux-Arts magazine*, no.53, janvier 1988, p. 51. Judd a eu une pratique de peintre dans les années cinquante. Il est, avec Flavin, celui des artistes choisis, en exceptant les *Wall Drawings* de LeWitt, qui portent la plus grande attention à la couleur. Il y a dans son travail du début des années soixante, des influences de Still, Newman et Rothko.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Art Minimal I*, p. 44. Judd prend souvent position dans ses écrits (voir le point deux de ce chapitre) à propos de l'illusionnisme de la représentation classique. C'est, avec LeWitt et Morris, le plus «théoricien» des artistes minimalistes. Il s'appuie, entre autres, sur une formation en histoire de l'art - Renaissance et art contemporain - (MA en histoire de l'art, Columbia University, 1962) avec des professeurs comme Meyer Shapiro, et sur une première formation en philosophie (BA, Columbia University, 1953) qui portent sur l'empirisme et le pragmatisme (courants dominants de la philosophie américaine à l'époque) avec Robert Cummings et Jacob Epstein.

abolir, dans la sculpture, l'illusionnisme qui caractérisait l'art jusqu'aux premières avant-gardes, du moins jusqu'aux premières tentatives de déconstruction initiées par Cézanne¹⁰⁷.

À partir de données simples et tangibles: un matériau, un plan et une couleur, et en jouant sur le concept de dualité: opposition des matériaux, de leurs qualités physiques et de leur teinte, de l'intérieur et de l'extérieur, du plein et du vide, Judd réussit à créer un espace différent troublant, qui n'a plus rien à voir, ou très peu, avec l'illusionnisme classique.¹⁰⁸

Les deux œuvres sus-mentionnées appartiennent à une époque (les années 1965-66) où Judd détermine l'orientation de son travail. C'est l'année où il commença ses premières compositions modulaires basées sur des arrangements sériels d'unités indépendantes. Ces unités sont faites de matériaux industriels que Judd esthétise volontairement: les pièces sont lisses, polies. Les couleurs sont primaires et pures (jaune cadmium, rouge cadmium, bleu cobalt). Robert Smithson, à propos des sculptures de Judd, parlera de leur «inquiétante matérialité¹⁰⁹». Cette référence à l'énoncé freudien est très pertinente. Il s'agit, en effet, non pas d'une «inquiétante étrangeté» qui renverrait à l'immatériel, mais bien, au contraire, d'une étrangeté liée au matériel, à une matérialité concrète si nous pouvons le dire ainsi – le pléonasme accentuant le fait –, à travers le renvoi particulier au matériau même. Dès lors, la déstabilisation du spectateur, induite par cette «inquiétante matérialité», vient de la manière inhabituelle et singulière de traiter ces matériaux: comme chez Flavin, il y a un certain travail d'anoblissement d'un matériau trivial, commun¹¹⁰. Les éléments de l'œuvre sont non seulement distincts, mais distingués. Ainsi, paradoxalement, dans les travaux de Judd, la notion d'équivalence est interrogée¹¹¹ à travers ce qui tend à les particulariser: non seulement les œuvres rattachées à une série sont à chaque fois différentes et «spécifiques» mais la hiérarchie

¹⁰⁷ On pense aussi à Manet. Son «Olympia», par un travail de l'aplat de la peinture, tendait à contrer l'illusionnisme propre à la représentation classique. En réaction, entre autres, aux peintres dits «pompiers» ou académistes de la fin du dix-neuvième siècle, tel Bouguereau.

¹⁰⁸ B. Parent, «Les objets spécifiques», p. 52.

¹⁰⁹ Les termes de Robert Smithson sont «uncanny materiality». Dans Robert Smithson, *The writing of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt, New-York, 1979. Repris dans Batchelor, *Minimalism*, p. 42.

¹¹⁰ On peut être amené à faire ce constat, mais ce n'était pas la volonté des artistes minimalistes. Le matériau ne se voulait pas noble – au sens où pouvait l'être le marbre dans la sculpture classique – bien au contraire, il s'agissait de prendre des matériaux communs.

¹¹¹ En référence à ce qui a été mentionné à propos des positions positivistes.

est abolie à l'intérieur de l'œuvre par les éléments mêmes et ce, souvent, malgré les différences de couleur ou de matériaux employés. Le jeu sur la notion d'équivalence est double et confère à l'œuvre une hybridité étrange: les parties de l'œuvre sont distinctes, autonomes et en même temps liées, dépendantes, favorisant cette vision globale initiale prônée par Judd, à la suite de Stella.

Les œuvres *Untitled 1966*, *Untitled 1965* et *Untitled 1973* sont très proches: la symétrie, l'équivalence et la répétition – géométrique ou mathématique – sont des données essentielles et permanentes. Les variations viennent de la sélection des matériaux, de la structure et des couleurs. Il y a divergence, également, au niveau du support qui passe du mur au sol. Ainsi, paradoxalement encore, et à l'égal des œuvres de Carl Andre, Judd fracture l'idée d'un simple objet expérimenté en sa totalité par la parcellarisation du tout: chaque élément est nécessaire à la perception de l'ensemble, mais dans une réflexion sur l'idée d'équivalence à travers – et à la fois – leur similarité et leur unicité. Batchelor fait remarquer, «[...] but to *experience* something as singular is not necessarily the same as it *being* singular.¹¹²» Tout comme un objet se doit d'être vu, selon le postulat des minimalistes, sous plusieurs angles différents, il ne peut de même être appréhendé sous un seul aspect. Autrement dit, l'objet n'est pas singulier en soi, il est rendu tel par le processus à l'œuvre dans le travail de Judd¹¹³. Il y a là l'expérience fascinante – et étrange – de l'appréhension d'une singularité à partir d'éléments clones. Et cette appréhension de la singularité de chaque élément vient de sa nécessité dans l'ensemble, dans une alliance très fine des notions d'équivalence et de répétition¹¹⁴. Chez Judd, la notion de globalité ou d'entièreté ne doit donc pas être prise dans son sens littéral. L'œuvre n'est pas une entité homogène. Pas plus qu'elle n'en est une au sens physique du terme. Les œuvres du sculpteur, dira Batchelor, ne sont pas massives¹¹⁵: les volumes rectangulaires qui les composent sont rarement fermés de tous leurs côtés (*open-box structure*); de plus les surfaces colorées, souvent translucides sur un ou deux côtés, laissent refléter la lumière et les éléments adjacents. Comme chez Flavin, les premiers Andre et LeWitt, l'œuvre est perméable à l'espace

¹¹² Batchelor, *Minimalism*, p. 44.

¹¹³ Bien que Judd se défendait de tout recours à un processus.

¹¹⁴ Voir au chapitre quatre, l'apport de la lecture de Deleuze pour celle de l'art minimal, notamment, *Différence et répétition*.

¹¹⁵ Batchelor, p. 44.

environnant. Elle se laisse contaminer. Cela module l’assertion de Judd concernant les «sensations visuelles immédiatement compréhensibles» en introduisant une part d’aléatoire qui ne se perçoit – comprend – qu’après coup. Si à la suite de Morris, le postulat minimaliste était que l’œuvre se présente comme une *Gestalt*, une forme autonome, spécifique et immédiatement perceptible composée d’éléments non relationnels, il y a un pas entre cette supposée volonté et sa réalisation. Car, comme le fait remarquer Didi-Huberman, «[...] ce que nous pourrions appeler le crime élémentaire de lèse-spécificité, réside dans la simple *mise en relation* de parties même abstraites. Car toute mise en relation, si simple soit-elle, sera déjà double ou duplice, constituant par là même une atteinte à cette *singleness* de l’œuvre.¹¹⁶» Judd et les artistes minimalistes semblent avoir sciemment infléchi les énoncés premiers. On peut voir, en effet, des «traits de discours» en contradiction flagrante avec «la sensualité des matières» ou «l’envoûtement provoqué par les jeux des pleins et des vides»¹¹⁷. Cette «étrange matérialité», pour reprendre l’intuition très juste de Smithson, renvoie à la «géométrie impure» que Judd avoue admirer chez Stella, à travers les *Black Painting*¹¹⁸, dont la logique structurelle était notamment fracturée par la mise en relation de plans monochromes. Le travail de Judd, malgré l’apparente orthodoxie de ce dernier, est, comme celui de Flavin, Andre et LeWitt, hybride et hétérogène. Et, en cela, fondamentalement inclusif. Dès lors, si l’art minimal fait partie historiquement de la modernité, il semble annoncer – par l’inclusion dans l’œuvre des diverses composantes énoncées, et par le travail des paradoxes à l’œuvre dans l’œuvre – ce qui caractérise la modernité avancée. Mais dans une critique des conditions discursives de la modernité qui ne s’avoue pas franchement comme telle. Comme si l’œuvre de Judd, notamment, qui se veut si «spécifique» était contaminée, travaillée par les contradictions que la réalisation de cette spécificité engendre et suppose.

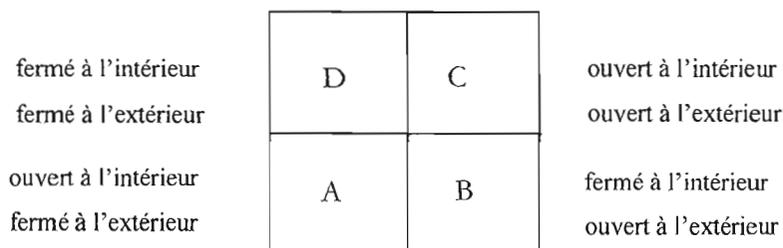
¹¹⁶ Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, p. 30.

¹¹⁷ Yve-Alain Bois, «L’inflexion» dans *Donald Judd ; Sculpture 1991*, New-York, Pace Gallery, 1991, Paris, Galerie Lelong, 1991. Repris dans Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, p. 201.

¹¹⁸ Dans un entretien avec John Coplans, à l’occasion d’une rétrospective des œuvres de Judd au Pasadena Museum en 1971.

1.1.4 Sol LeWitt

L'œuvre *Two Open Modular Cubes/half-of*, 1972 (figure 10) fait partie des séries de structures modulaires de cubes ouverts sur un ou plusieurs côtés réalisés principalement dans les années soixante-dix. Appelés aussi *Variations of Incomplete open Cubes* (dont l'œuvre du même nom réalisée en 1974), ce sont des œuvres tridimensionnelles, généralement posées au sol ou sur un mince socle, axées sur l'idée de standardisation et de relation mathématique entre les éléments. Les structures sont réalisées en aluminium, en acier ou en bois peint. Il y a une notion de progression répétitive et systématique: cubes ouverts sur un côté, puis deux côtés, etc., dans une idée d'alternance. Certaines structures ne présentent que des faces ouvertes – tel un cube évidé –, LeWitt ne retenant que les douze arêtes du cube. C'est le cas de *Modular Floor Structure* (1966) ou de *Five Modular Structures (Sequential Permutations on the Number Five)* 1972. À la différence des *Open Cubes*, ces œuvres travaillent davantage l'idée d'assemblage, mais restent dans une *systématicité* voulue. Dans *Two Open Modular cubes/half-of*, 1972, les deux cubes exploitent, parallèlement, les notions d'incomplétude et de vide dans une grande perméabilité au lieu d'exposition. *Serial Project /(ABCD)* 1966 (figure 7), est basé sur une grille – formée de 26 x 26 unités – divisée en quatre parties (A,B,C,D). Deux formes de cube ayant trois possibilités de hauteur, et deux états possibles (ouvert ou fermé) utilisent à chaque fois 1 x 1 unité ou 3 x 3 unités de la grille. Les diverses permutations induites de ces prémisses sont plus lisibles sur ce diagramme ¹¹⁹:



Dans ce travail, à l'égal de ceux qui précèdent, LeWitt semble exploiter la sérialité plus en tant que système génératif, dirait Batchelor, qu'en tant que dispositif spatial. Cependant, ce dernier est prégnant. Mais, si l'espace dans *Two open Modular Cubes* pénètre l'œuvre depuis

¹¹⁹ Repris dans Batchelor, *Minimalism*, p. 46.

l'extérieur, *Serial Project/(ABCD)* semble le repousser de l'intérieur: depuis l'œuvre même. Dans une opposition plus que dans une médiation.

Dans *Serial Project...* le concept élaboré par LeWitt est d'une perception visuelle difficile. Si dans les travaux de Judd, comme le fait remarquer Batchelor, la répétition est claire et linéaire («one thing after another»)¹²⁰, chez LeWitt elle requiert ici, de la part de celui qui regarde, une attention au système généré par la répétition d'un cube depuis son point de dissolution jusqu'à sa reconstruction comme entièreté. À travers un processus qui joue des permutations. Ainsi, le système est simple et le processus hermétique. La difficulté réside dans le fait que l'on doit compléter mentalement ce qui est vu, à partir d'une reconnaissance de la logique interne de l'œuvre. Dans une mise en relation des notions de connaissance et d'expérience qui a toujours intéressé LeWitt¹²¹. Plus précisément, si «la fonction de l'œuvre s'inscrit dans un mode d'existence qui repose sur les principes du système qui l'a produite¹²²», l'expérience de l'œuvre a une portée cognitive et suppose, en ce sens particulier chez LeWitt, une appréhension qui va au-delà de ce qui est vu. Dès lors, l'accent, mis sur l'expérience plus cognitive qu'essentiellement visuelle, accrédite l'assertion de LeWitt qui voudrait que: «[...] what the work look like isn't to important.¹²³» Et ce, par une attention du sculpteur, non seulement à l'idée, mais au processus de conception et de réalisation, et par la reconnaissance nécessaire de ce processus par le regardeur. Mais, si l'œuvre de LeWitt est de loin la plus conceptuelle des œuvres des artistes choisis, elle est, à l'égal des autres, et malgré ses dires, très visuelle (Batchelor). Ainsi, certains phénomènes périphériques viennent fracturer l'idée d'un système uniquement *programmatif*. Batchelor fait remarquer que: «Shadows cast by one bar over another in a modular open cube soften and scramble the work's strict geometry. Square and hexagonal channels appear at points to cut diagonal shafts into the structure, then break up and re-emerge at other points.¹²⁴»

¹²⁰ Batchelor, *Minimalism*, p. 46. Voir au chapitre 4 pour un infléchissement de l'assertion de Batchelor.

¹²¹ *Ibid*, pour ce passage, p. 47.

¹²² *Art minimal I*, p. 5.

¹²³ LeWitt dit, «[...] Ce à quoi ressemble l'œuvre d'art n'est pas très important. À partir du moment où elle existe, elle ressemble forcément à quelque chose. Mais qu'elle que soit sa forme finale, elle commence par n'être qu'une idée.»

¹²⁴ Batchelor, *Minimalism*, p. 48.

Par ailleurs, cette attention au cognitif à partir d'une œuvre dont «le mode d'existence repose sur les principes du système qui l'a produite» suppose une conscience des implications de cet énoncé même – ce que cet énoncé veut dire – qui va encore une fois bien au-delà, comme on l'a vu chez Andre, du champ réservé à l'art. Comme si LeWitt n'entérinait pas obligatoirement un tel constat et sur son œuvre, et sur une (sa) situation dans le monde. Rosalind Krauss écrit que: «la signification de bien des sculptures minimales provient en partie de la façon dont elles deviennent un énoncé métaphorique du moi, uniquement à travers le champ de l'expérience.¹²⁵» C'est vrai en partie. On constate l'importance d'une reconnaissance de l'expérience proposée, comme si un transfert nécessaire de la conscience était voulu ou souhaité. Pareillement à Judd, Flavin et Andre, on ne cesse de voir émerger – à travers les paradoxes et les contradictions – une pensée critique d'une œuvre où on chercherait en vain l'évidente tautologie.

La structure basée sur un quadrillage est souvent commune aux artistes minimalistes (Judd, Andre, Morris,). Mais LeWitt est le seul à utiliser le dessin, sous cette même forme de grille, comme support préparatoire à l'exécution de ses œuvres. Les deux ou trois dimensions propres à la sculpture sont donc initialement conçues à partir d'une grille plane. Cet exercice depuis différentes dimensions est constant dans le travail de LeWitt¹²⁶: souvent, de plus, des dessins ou des photographies accompagnent et appuient les sculptures.

La forme régulière de la grille est, en règle générale, utilisée pour mettre de l'ordre dans un ensemble chaotique, selon Batchelor («[...]the regular grids gives some order to the apparent chaos¹²⁷»). Chez Lewitt, elle semble, au contraire, accentuer la géométrisation des formes. Dans *Serial Project/(ABCD) 1966* elle est indispensable et accentue l'exécution méthodique. Mais on a vu la perception visuelle complexe de ce travail, et la nécessité d'une reconnaissance du processus par celui qui la regarde. C'est plutôt comme si LeWitt, par le travail processuel, parvenait, selon les mots de Bochner, «à rendre sensible l'écroulement de l'ordre conceptuel en un chaos visuel.¹²⁸» Il y a déplacement, depuis ce qui semble explicite et limpide, vers une

¹²⁵ Rosalind Krauss, «Sens et sensibilité, réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante», repris de *Regards sur l'art américain des années soixante*, anthologie établie par Claude Gintz, Paris, Éditions Territoires, (1979, 1988)1991, p. 177.

¹²⁶ Le dessin restant prégnant et explique l'évolution importante de son travail vers les *Wall Drawings*.

¹²⁷ Batchelor, *Minimalism*, p. 48.

¹²⁸ Mel Bochner, «Art sériel, système et solipsisme», *Regards sur l'art américain*, p. 96.

appréhension large et complexe de la démarche artistique, et une imbrication subtile et paradoxale de la notion d'idée et de sa visualisation dans l'espace. La grille est absente des *Two Open Modular Cubes/half-of* qui semblent isolés dans l'espace, sans réel ancrage, sans même la nécessité d'exister l'un par rapport à l'autre. Autonomes dans leur gémellité. Isolés de leur regroupement habituel visant à mettre en évidence les permutations. Distincts ponctuellement de l'ensemble: comme chez Judd, on retrouve chez LeWitt la même volonté – et la même possibilité – de distinguer un (ou quelques) élément des autres. Par ailleurs, ces objets, travaillés par les notions d'incomplétude et de vide, habitent et remplissent paradoxalement leur espace par leur singulière autonomie.

L'évolution de LeWitt, avec la seconde série des *Wall Drawing* (après 1983), se fera de plus en plus en exploitant l'idée de la participation d'un assistant. Il laissera cet «interprète» donner libre cours à sa sensibilité et à sa gestualité propre. C'est non seulement, comme le fait remarquer Pincus-Witten, apparemment démocratisant, mais surtout cela «s'identifie à un refus de principe du possédable et du réifié¹²⁹». De plus, en favorisant le résultat obtenu à partir des imperfections apparentes de la surface murale, des accidents architecturaux divers, le sculpteur renforce l'idée que son art est éloigné d'un système clos, solipsiste et autoréférentiel¹³⁰. LeWitt dira, «[...] mon œuvre est chaotique. Cela va du simple au complexe pour revenir au simple.¹³¹» *Serial Project...* en serait presque exemplaire.

LeWitt dit encore, «[...] à mes yeux mon œuvre est plutôt traditionnelle. Mes structures sont en général de simples versions tridimensionnelles de séries fondamentales ou de systèmes sériels, d'autres sont des structures géométriques élémentaires¹³². Et en même temps, «[...] l'évolution d'une œuvre est parfois étrange. Toute à sa propre évolution. La pensée ne reste pas toujours pareille à elle-même.¹³³» Tout comme l'œuvre de LeWitt, elle s'avère chaotique et rhizomatique, opérant par connections multiples avec le réel: «il y a l'heuristique sans fin de LeWitt, sur les mille et une façons d'évider un cube, de *l'ouvrir*, ou de le vouer à

¹²⁹ Robert Pincus-Witten, «Sol LeWitt mot-objet», *Regards sur l'art américain*, p. 98.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Interview de Sol LeWitt par Claude Gintz, «La logique irrationnelle de Sol leWitt» *art press*, no.195, octobre 1994, p. 31.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Gintz, «La logique irrationnelle de Sol LeWitt», p. 30.

l'incompleteness, comme il dit lui-même.¹³⁴» Cette recherche toujours recommencée sur l'incomplétude à partir d'une exploitation du vide est plus présente chez LeWitt que chez tout autre artiste minimaliste. Cependant, comme chez Flavin il y a une dimension extéroceptive dans l'œuvre de LeWitt à travers un vide qui excède l'œuvre. Ce que nous avons remarqué chez Flavin: le déjà-là produit de l'en-plus qui s'intègre au déjà-là en s'excédant paradoxalement de celui-ci, nous semble s'appliquer également au travail de LeWitt. Mais d'une manière sensiblement différente: cet en-plus n'a pas la visibilité de la lumière, mais tout comme la dimension auratique propre à la lumière vient compléter l'œuvre de Flavin, c'est paradoxalement le vide, dans son invisibilité, – et corrélativement le travail sur l'incomplétude – qui vient achever les sculptures de LeWitt. Mais dans ce qui ne se veut pas un achèvement, c'est-à-dire en reconduisant incessamment l'indéterminé.

Ainsi, paradoxalement, s'il y a chez les minimalistes l'idée d'objet fini dans le sens, notamment, que ces objets sont d'une esthétique irréprochable, ils jouent également sur l'idée d'incomplétude telle que soulignée ici. Ce cumul remarqué, chez les minimalistes, des dimensions extéroceptive et intéroceptive (la rigueur, l'ascèse – on pense particulièrement à Andre – ou le vide tel qu'analysé), de l'exploitation d'une chose et de son contraire pour le dire autrement, nous semble – cela est sensible dans les analyses – reconduire avant tout cette ambiguïté réelle repérée dans leurs œuvres. Cette complexité demandera une attention au contexte artistique et historique qui a immédiatement précédé l'art minimal. Motherwell expliquait la position américaine – en regard de la peinture, mais c'est indiciel – à la fin des années cinquante,

[...] j'ai remarqué que pour *finir* un tableau, ils [les peintres français] s'appuient sur des critères beaucoup plus traditionnels que les nôtres. Il y a un véritable *fini* chez eux, au sens où le tableau est un objet réel, joliment fait. Nous, ce qui nous intéresse, c'est le *processus* et il n'est pas si facile dès lors de savoir ce qu'est un objet *fini*.¹³⁵

Comme si Flavin, Andre, Judd et LeWitt dans leur lieu des années soixante et soixante-dix (ce qui module d'ailleurs leur réaction au formalisme et à l'expressionnisme abstrait, nous y

¹³⁴ Dans *Sol LeWitt*, A. Legg (ed), N.Y. Museum of Modern art, 1978, p. 76-77. Repris dans Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, p. 97.

¹³⁵ Repris dans Serge Guilbaut, *Comment New-York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1988, p. 225-226.

reviendrons) réconciliaient les inconciliables et les différences par l'accent particulier, spécifique mis sur ces notions dans leurs œuvres. Celles-ci, à l'égal des cubes de Judd ou LeWitt, ne sont pas linéaires: elles jouent sur les discontinuités et les incomplétudes à travers les angles et les percées qui se présentent comme autant de fêlures.

1.2 Fortune critique et écrits des artistes

Si, dans un premier temps, la présentation des critiques de l'art minimal se fera sous forme de survol visant à établir un certain panorama et une certaine orientation de celle-ci, on ne peut cependant, prétendre à l'exhaustivité. Dès lors, nous privilégierons les positions critiques qui nous semblent les plus déterminantes pour notre propos, avec une attention plus particulière à celles de Didi-Huberman et de Hal Foster.

Gintz fait remarquer que la recherche de l'essentiel (par conséquent de l'économie des moyens) est propre à la modernité qui, de Manet à Picasso, tendra constamment à réduire peinture et sculpture à leurs données essentielles¹³⁶. Selon le critique, on assiste ponctuellement au cours du siècle à des tentatives d'investigations de plus en plus serrées du faire en peinture et en sculpture, avec pour conséquence «que de réduction en réduction, peinture et sculpture en viendront à n'exprimer que la tautologie.¹³⁷» C'est ce dernier terme qui s'adapte d'une manière dite exemplaire à l'art minimal à travers les critiques de ce «mouvement». Si l'aventure tautologique déclinée à travers les manifestations citées¹³⁸ a perduré au vingtième siècle, elle a été entrecoupée de tentatives allant à l'encontre des principes réductionnistes. Ce fut notamment le cas du surréalisme et de l'expressionnisme abstrait. Ce dernier permit à l'Amérique de s'affranchir de l'hégémonisme européen en matière de création visuelle et se

¹³⁶ Claude Gintz, «Apologie du presque rien», p. 26. On repense aussi au «More is Less» qui est l'inversion de la formule de Mies van der Rohe «Less is More».

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Il y en a d'autres, pensons aux recherches des constructivistes russes (Rodtchenko, Tatlin, Malévitch), à Brancusi, Lucio Fontana, Manzoni, Niele Toroni, Yves Klein. Notons cependant que le réductionnisme des premières avant-gardes (Constructivisme, Dada, voire Duchamp) articule des problématiques différentes. Frances Colpitt fait remarquer avec justesse que «L'urinoir» de Duchamp n'était pas fait pour «être beau», et avance que l'on peut dire la même chose de l'objet Dada. L'objet minimal, pour elle, bien qu'austère est résolument visuel. Voir Frances Colpitt, *Minimal Art, a critical perspective*, University of Washington press, 1990, p. 135.

caractérisait par une gestualité expansive et lyrique (Pollock, De Kooning)¹³⁹. C'est surtout en réaction contre la subjectivité exacerbée et l'excès de la picturalité (*painterliness*) de l'expressionnisme abstrait que les artistes de l'art minimal ont valorisé la recherche d'une pureté formelle et la propre individualité matérielle de l'objet d'art¹⁴⁰. Autrement dit, dans l'art minimal, ce qui émerge, c'est la tendance du sujet à s'effacer au profit du processus formel qui détermine un jeu d'éléments positionnés dans un espace, et non pas la charge émotionnelle et expressive propre à une démarche axée sur la portée du geste et de la trace.

En regard de la notion de tautologie, nous avons mentionné en introduction, les raisons qui nous re-ancrent dans cette question en tant que sujet d'analyse. Si on la considère selon une définition qui serait: ce qui tend à resituer l'origine du sens à l'extérieur, elle reste intéressante à re-débattre parce que, justement, cela semble réducteur et que notre intérêt va plutôt vers des pensées qui sont portées, non pas tant contre une extériorité, mais vers une extériorité non matérielle, non purement factuelle. Une extériorité qui renvoie à un au-delà et à une altérité¹⁴¹.

Par ailleurs, il semble que *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty¹⁴² a été déterminant chez les minimalistes en ce sens que les artistes du *mouvement* «construisent des architectures visibles qui se signifient elles-mêmes en établissant les règles de leur perceptio»¹⁴³. Pour Anne Cauquelin: «[...] l'espace et le temps deviennent les catégories premières, non pas en tant que les supports formels et vides du travail, mais en tant que sa

¹³⁹ Voir pour une analyse de ce phénomène le point un du deuxième chapitre.

¹⁴⁰ Voir Mel Bochner, «Art sériel, systèmes, solipsisme», *Regards sur l'art américain des années soixante*, p. 93. Benjamin Buchloh ajoute le rejet, de la part des minimalistes, de l'héritage du pop art (B. Buchloh, «L'espace ne peut que mener au paradis», *50 espèces d'espaces*, p. 137). Peut-on vraiment parler dans ce cas «d'héritage» quand les mouvements sont contemporains ? C'est plutôt une recherche opposée et parallèle. Le terme «héritage» pourrait s'appliquer aux artistes post-minimalistes (Serra, Eva Hesse) et conceptuels (Kosuth).

¹⁴¹ Voir les chapitre quatre et cinq. Il faut spécifier, ici, que l'analyse de Deleuze nous ancrera dans une ontologie de l'œuvre.

¹⁴² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

¹⁴³ Anne Cauquelin, *L'art contemporain*, Paris, PUF, (coll. Que sais-je) p. 104. Le recours à une phénoménologie a aussi été souligné par B. Buchloh, «[...] je ne me suis jamais interrogé sur les raisons pour lesquelles *Phénoménologie de la perception* a eu un tel succès aux Etats-Unis. Malgré l'importance de la phénoménologie en France, aucun artiste français n'a ressenti avec autant de force l'influence formatrice de la phénoménologie que ne l'ont fait Morris ou Serra», in «L'espace ne peut que mener au paradis», p. 135. Voir aussi dans le même essai, p. 127, 130.

substance même. Conceptuels au sens kantien, les minimalistes font apparaître, donnent à percevoir les concepts *a priori* de la perception.¹⁴⁴» Cauquelin échappe au parti-pris rationaliste cartésien¹⁴⁵ et s'oriente, comme les artistes minimalistes eux-mêmes, vers une position plus complexe tendant à définir une approche phénoménologique qui a trait à l'expérience de l'œuvre dans les différents rapports qui s'établissent entre celle-ci, l'espace et le spectateur.

Aux États-Unis, la critique contemporaine au «mouvement» a tenté de cerner ce courant artistique. Si nous focaliserons plus particulièrement sur Foster, d'autres positions critiques semblent très pertinentes. Barbara Rose, notamment, insiste sur la sensibilité basée sur l'impersonnalité et l'anonymat de cet art axé sur la redondance, et sur l'intentionnalité expresse de l'œuvre à éliminer ce qui n'est pas essentiel. Pour cette critique, les minimalistes «s'efforcent d'enlever tout contenu à leurs œuvres.¹⁴⁶» Rose en déduit un certain ascétisme qui confine au mysticisme à travers l'inertie de l'objet minimal, sa «résistance passive» qui conduit à l'attitude contemplative¹⁴⁷. Cet art, selon Rose, serait un art de refus et de renoncement. Elle étudie de même la sérialité et la répétition comme structuration rythmique, comme scansion dans l'œuvre visant à faire échec à «l'uniformisation croissante de notre environnement et à la

¹⁴⁴ *Ibid.* On peut dire cependant que la notion de temporalité chez les minimalistes réfute, selon l'interprétation qu'ils font de Kant, les catégories kantienne du temps et de l'espace, comme forme *a priori* de la sensibilité qui stipulerait, d'après eux, «que l'effet esthétique d'une œuvre classique, en fonction d'une existence en soi idéaliste, occulte les processus de conception, de perception et de la sorte, la manière dont l'œuvre se situe par rapport au réel et s'en différencie» (nous n'avons pas la référence). Les minimalistes en fonction de cette interprétation ont insisté sur la transparence du procédé de fabrication. Ils ont eu cette interprétation à travers les thèses phénoménologiques de Merleau-Ponty (ce que le philosophe «prend» à Kant) dont on sait l'importance pour les artistes minimalistes. Voir le chapitre deux de cette thèse.

¹⁴⁵ Michel Foucault a cette double définition (fonction) du rationalisme de Descartes : «[...] un ensemble de propositions formant système, un ensemble de modifications formant exercice visant à éprouver une vérité» dans *Descartes Méditations métaphysiques*, Paris, Flammarion, 1979, postface. Cauquelin va dialectiser l'équation en introduisant la relation de l'œuvre avec l'espace et le temps. Rosalind Krauss a aussi tenu compte des thèses phénoménologiques dans ses écrits. Dans *Passages*, Paris, Macula, 1977, 1997, p. 247, elle écrit : «[...] l'idée des coordonnées cartésiennes, qui nous permet de croire que nous pouvons reconstituer l'objet, sous tous ses aspects, sans se soucier ni de notre propre situation dans l'espace ni de la sienne, exige qu'on oublie que le sens provient toujours de cette situation-là et de cette perspective-là.»

¹⁴⁶ Barbara Rose, «ABC Art», *Art in America*, vol.53/5, oct-nov. 1965. Repris dans, Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante*, p. 76.

¹⁴⁷ Barbara Rose fait dans ce texte de nombreuses correspondances avec les autres manifestations artistiques de l'époque, telles la danse (Merce Cunningham), pour la structuration rythmique ou la musique.

répétition de nos vies restreintes.¹⁴⁸» Les questions de sérialité et de répétitions seront aussi les angles d'analyse de Mel Bochner¹⁴⁹ dans *Serial Art Systems: solipsism*¹⁵⁰. Bochner insiste par contre sur la dimension linguistique, surtout en regard du «conceptualisme» de LeWitt. Bochner est un des premiers à mentionner l'apport de la pensée de Ludwig Wittgenstein dans la question, prégnante chez les minimalistes, de l'opposition entre espace public et espace privé, extériorité et intériorité¹⁵¹. Cela l'amènera à réfléchir sur l'apparence de l'objet minimal et à postuler que l'essence de l'objet est dans son apparence même¹⁵². Autrement dit, la vérité serait dans ce qui apparaît¹⁵³. C'est une question très importante qu'il nous faudra travailler plus avant en regard des positions d'Adorno et de Deleuze. Ce postulat ne supprime cependant pas l'idée d'un en-plus – ou plutôt celle *des* en-plus – à ce qui apparaît. Plus précisément, pour le redire, on assiste actuellement à un abandon progressif de la volonté de «mise en œuvre de la vérité», comme si, en art actuel, la dénonciation de l'illusion ne renvoyait pas systématiquement à son contraire, le «vrai» lié à la notion de vérité, mais plutôt à une relation avec la réalité. Et plus précisément, avec un réel multiple et contradictoire: c'est-à-dire, un réel qui porte en lui ses propres contradictions qui sont elles-mêmes une mise en échec de tout unitaire et de tout définitif. S'il ne s'agit plus tant de dévoiler une vérité cachée que d'actualiser le réel, dès lors le regard actuel que nous portons sur l'époque de l'art minimal ne peut qu'être marqué par notre lieu d'ancrage, celui d'où nous parlons, regardons et analysons un moment antérieur. De là la

¹⁴⁸ Barbara Rose, *ABC...*, p. 78.

¹⁴⁹ Bochner, artiste et théoricien, (né en 1940) est associé au postminimaliste, pour une question générationnelle mais aussi parce que son travail est plus ouvertement théorique (presque conceptuel dans son cas), d'une moins grande «sévérité» que la production d'avant 1969 des artistes de l'art minimal de la génération de Judd.

¹⁵⁰ Article publié dans *Arts Magazine*, vol.41/8, été 1967. Traduction française «Art sériel, systèmes, solipsisme» dans Gintz, *Regard sur l'art américain des années soixante*.

¹⁵¹ Barbara Rose dans *ABC Art*, (1965) présente les sculptures de Judd et de Morris comme des illustrations des propositions de Wittgenstein: les éléments n'ont pas d'autres significations qu'une affirmation littérale et emphatique de leur existence. Ils ne sont pas censés signifier autre chose que ce qu'ils sont.

¹⁵² Le premier Wittgenstein fut influencé par l'atomisme logique de Russell: le monde est un ensemble de faits indépendants les uns des autres dont les liaisons forment la structure logique du monde (*Tractatus logico-philosophicus*, 1921). Les *systems* de LeWitt empruntent beaucoup à Wittgenstein, c'est un peu, et en partie, l'illustration d'un «positivisme logique» où les énoncés visuels ne tiennent leur vérité que d'un processus de vérification. À nuancer, cependant.

¹⁵³ Alain Finkielkraut écrit très brièvement au début de son livre *L'imparfait du présent*, (Paris, Gallimard, 2002, p. 10): «chercher la vérité dans ce qui apparaît et non derrière les apparences...»

pertinence de revendiquer une position dans un à-présent, mais sans pour autant négliger l'importance d'une étude du contexte de création des œuvres. Elles éclairent déjà singulièrement la postérité de l'art minimal dans l'art actuel où «[T]out ce qui avait été éloigné dans une représentation et par la représentation doit être désormais vécu en direct.» Cette phrase de Régis Debray à propos de la vidéosphère, si elle nous semble rendre compte d'une manière pertinente d'une problématique très actuelle, pourrait sensiblement s'appliquer à l'art minimal quelques trente ans plutôt: les écrits des artistes minimalistes, notamment ceux de Judd, soulignent leur volonté d'échapper à la représentation classique en présentant – directement – l'objet et non sa représentation (problématique reprise à Duchamp). Comme on le sait, le «direct» serait plus vrai, plus authentique. Cependant, ce n'est pas parce qu'il y a quelque chose de vrai dans ce qui apparaît directement à la perception, qu'il n'y a pas autre chose dans ce qui nous apparaît. Et qui ne serait pas *la vérité* mais *la nôtre* nécessairement complexe, multiple et modulée. Une vérité érodée qui échapperait ainsi à se vouloir vérité. On passerait ainsi d'une position essentialiste (Bochner) à une position qui prend en compte les conditions de l'expérience.

Rosalind Krauss reprendra, en la modulant, dans son essai «Sens et sensibilité: réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante»¹⁵⁴, la réflexion de Bochner. Dans cet essai Krauss voit une continuité évidente entre les post-minimalistes et les minimalistes qui se ne différencient, selon elle, qu'en termes de générations. Pour l'historienne de l'art, la sculpture qui s'est développée dans les années soixante mise sur le modèle du second Wittgenstein, d'après lequel le Moi doit se manifester à autrui pour acquérir existence et signification¹⁵⁵. Elle insiste donc sur la position d'un art minimal vu avant tout comme extériorité et l'importance corrélatrice de l'appréhension dans l'espace par le spectateur. Ce qui réfère aussi aux thèses phénoménologiques en allant contre une conception essentialiste qui compte pour rien les conditions de l'expérience. Par ailleurs, elle écrit: «[...] l'œuvre du dernier Wittgenstein interroge la possibilité d'un langage privé dont le sens serait déterminé par la singularité de

¹⁵⁴ R.Krauss, «Sense and sensibility: reflexion on post-'60s sculpture» *Artforum*, nov. 1973. repris dans Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante*, p. 110-122. Les modèles théoriques de Krauss sont le structuralisme (linguistique, Lacan), la phénoménologie et le post-structuralisme (Derrida).

¹⁵⁵ Voir la présentation du texte de Krauss par Gintz, dans *Regards sur l'art américain*, p. 110. Voir aussi le chapitre 4 de cette thèse pour d'autres développements de cette idée.

l'expérience intime de l'individu, de sorte qu'on ne pourrait savoir ce qu'une personne entend par les mots qu'elle emploie si l'on n'a pas partagé la même expérience.¹⁵⁶» Cela rappelle beaucoup cette phrase de Merleau-Ponty: «[...] rien ne pourra jamais me faire comprendre ce que serait une nébuleuse qui ne serait vue par personne.¹⁵⁷» Et que, chez Merleau-Ponty la signification des mots change en fonction de leur valeur d'usage (voir aussi Panofsky). Même s'il s'agit de deux idées différentes – notion de perception chez Merleau-Ponty, notion d'échange chez Wittgenstein – on voit l'imbrication des ancrages théoriques¹⁵⁸. Krauss expliquera en fonction de cela l'intention de Judd de faire une œuvre pour voir – selon les mots du sculpteur – «ce à quoi ressemble le monde». Pour la critique, cela réfère à l'intention d'inscrire la signification dans l'espace public et non dans le Moi privé. Ce qui est basé, pour elle, sur la genèse impersonnelle du signe qui renvoie à l'espace extérieur et non intérieur. En rappel, pour préciser ce qui précède: le premier Wittgenstein interrogeait plutôt la pureté formelle, le passage du premier au second Wittgenstein se fait par l'importance accordée dans les derniers écrits à l'intersubjectivité, c'est-à-dire à l'importance de l'expérience du spectateur. Par exemple dans la sculpture minimale, Krauss postule que la signification est à chaque fois spécifique, fonction du temps vécu de l'expérience par le spectateur – la déambulation autour de l'œuvre par exemple –. Cette attention à la temporalité est centrale dans les textes de Krauss. Elle verra la dimension temporelle de cette œuvre – et de certaines sculptures modernes – comme une qualité ajoutée. L'historien d'art Olivier Asselin écrit que, pour Krauss: «[...] la vision pure, pleine et entière, instantanée et toujours présente, est désormais à la fois bordée et trouée par une temporalité, sinon une *différance*, une écriture, une discursivité.¹⁵⁹» Mais ce qui est appréhendé se veut en fonction de la surface de l'œuvre, d'une extériorité et non pas d'un sens caché. Elle soulève, de plus, la question de l'importance de l'histoire en art qui stipulait que «la signification du présent s'articulait sur les résidus incorporés du passé¹⁶⁰», pour montrer que cette position est inacceptable dans le contexte de l'art qui lui est contemporain. Krauss

¹⁵⁶ Dans *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, 1977, p. 269.

¹⁵⁷ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 494.

¹⁵⁸ Plus précisément, il y a un lien entre les deux notions qui serait celui de la nécessité d'un tiers dans l'appréhension de l'œuvre.

¹⁵⁹ Olivier Asselin, «L'art philosophique», dans *Définitions de la culture visuelle III, Art et philosophie*, actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal, 16, 17 et 18 octobre 1997, p. 38.

¹⁶⁰ Rosalind Krauss, «Sense», p. 119, dans *Regards sur l'art américain*.

nuance ainsi le propos moderniste en notant le fait qu'il n'est plus question pour les artistes de son époque d'évoluer en proposant une alternative à une position précédente. Plutôt simplement témoigner de l'espace – matériel – où ils existent (l'espace réel dans lequel s'inscrit l'œuvre), où les œuvres existent. Ainsi pour Krauss, une sculpture est moderne si elle refuse de faire appel à ce qui est au-delà de sa surface. Ce qui reconduit tout de même un certain dogmatisme. Dans un autre de ses textes, «Un point de vue sur le modernisme¹⁶¹», Krauss avance de même que la perspective historique n'est plus opérante pour rendre compte des développements les plus récents en art. Pour Krauss, l'art des années soixante et soixante-dix n'est plus préoccupé par la résolution de problèmes formels internes par rapport à des antécédents historiques. La signification, ou le contenu, se trouve plutôt dans une relation entre l'œuvre – ses données perceptuelles extérieures – et l'observateur (apport de la phénoménologie, importance de l'expérience et de la dimension «temps» de cette expérience).

Par ailleurs, d'une manière intéressante, elle souligne la question du contenu, mais en regard de sa position en tant que critique moderniste, c'est-à-dire en regard d'une méthode qui exige «[...] qu'on ne pût parler de quelque chose dans une œuvre d'art qu'il eu été impossible de désigner précisément [...] [la méthode] implique que la vision de l'art du présent fut rattachée à ce que l'on sait de l'art du passé.¹⁶²» Ces écrits de Krauss sont donc portés par une logique d'ordre historique¹⁶³, en réaction à la prégnance des analyses à tendance psychologique de la critique existentialiste des années cinquante: valorisation d'une objectivité par rapport au subjectivisme de la critique existentialiste. C'est aussi cette logique qui lui fait appréhender l'art minimal en tant que réaction à une bonne part de la sculpture du vingtième siècle. Ainsi, toujours pour souligner la simple extériorité de l'art minimal, dont l'idée est fournie à un niveau purement abstrait par des éléments fabriqués industriellement, Krauss note: «[...] sur un plan structural ou abstrait les procédures de composition des minimalistes nient l'importance logique de l'espace intérieur des formes.¹⁶⁴» Krauss insiste, par ailleurs, sur ce qu'elle nomme la

¹⁶¹ «A View of Modernism», *Artforum*, septembre 1972, repris dans *Regards sur l'art américain*, p. 103-109.

¹⁶² Krauss, «Un point de vue sur le modernisme», p. 105.

¹⁶³ Ce qui peut sembler contradictoire par rapport à ce qu'elle développe dans «Sens et sensibilité». En fait, la résolution (pour les artistes) de problèmes formels ne se fait plus en regard de ce qui précède, mais notre regard (celui du spectateur) sur l'œuvre dépend d'une connaissance de l'histoire.

¹⁶⁴ Krauss, *Passages*, p. 277.

«sensibilité moderniste» signifiée par une réflexion tournée sur elle-même: le «dédoublément» des structuralistes, c'est-à-dire «de se surprendre en train de procéder à un jugement.¹⁶⁵» Ainsi elle écrit, «[...] si la signification d'une œuvre dépend d'une comparaison avec des choses qui existent en dehors d'elles, alors on ne peut considérer que cette signification est toute entière présente dans la perception de l'œuvre seule [...] c'est une affaire d'expérience sensible.¹⁶⁶» Dans cette logique Krauss portera attention à une sculpture qui se veut «à propos de la sculpture¹⁶⁷», telle celle de Richard Serra:

[...] à propos du poids, de l'extension, de la densité et de l'opacité de la matière et à propos des possibilités qu'offre un projet de pratiquer une brèche dans cette opacité, au moyen de mécanismes qui rendront transparents la structure de l'œuvre vis-à-vis d'elle-même et vis-à-vis de l'observateur en train de l'examiner de l'extérieur.¹⁶⁸

Ce qui subordonne, selon Krauss, la structure à un point de vue (matériel). Dans une valorisation de la transparence à travers l'attention aux données objectives¹⁶⁹. Quand Krauss dit, «au cube en tant qu'idée *a priori*¹⁷⁰, Serra ou LeWitt substitue un cube qui s'engendre au fil du temps, qui dépend entièrement des tensions matérielles qui affectent ses surfaces», elle entend encore resituer l'origine du sens à l'extérieur. Il y a bien là une notion de devenir qui s'oppose à l'*a priori* kantien mais un devenir qui se base sur une extériorité. Non pas une extériorité qui renverrait à l'altérité mais une extériorité purement matérielle – de surface: «[...] a world without a centre, a world of substitutions and transpositions nowhere legitimated by the revelations of a transcendental subject.¹⁷¹»

¹⁶⁵ Krauss, «Un point de vue», p. 105.

¹⁶⁶ *Ibid*, p. 106.

¹⁶⁷ *Ibid*.

¹⁶⁸ Krauss, «Un point de vue», p. 108.

¹⁶⁹ Il y a une intrication des thèses phénoménologique et structuraliste chez Krauss. Alors que ces thèses se trouvaient en tension dans les années 60-70. Mais sa volonté est toujours de privilégier une appréhension «objective» de l'œuvre.

¹⁷⁰ Vu en tant que système construit d'avance.

¹⁷¹ Voir Batchelor, *Minimalism*, p. 8.

Michaël Fried, très hostile à l'art minimal, parle de «Literalist art¹⁷²». S'il reconnaît une intériorité au minimal c'est pour la conspuer en reprochant aux œuvres minimalistes d'avoir «un intérieur biomorphique ou anthropologique» qu'il assimile au théâtral «pour l'éprouver comme élément proprement insupportable et anti-moderniste.¹⁷³» À partir d'un point de vue moderniste mettant en exergue la spécificité du médium¹⁷⁴, il verra donc la théâtralité comme une menace envers les idéaux du modernisme. Fried prône une certaine irréductibilité du médium (une «essence», une caractéristique qui distingue un médium d'un autre: la danse de la musique, la musique de la peinture...). Ainsi il écrit: «chaque forme d'art est individuelle, ce qui se situe *entre* les arts est théâtre.¹⁷⁵» Ce dernier minerait l'idée d'une signification proprement sculpturale ou picturale par son action de brouiller les catégories. Ce qui semble reconduire la méfiance de Fried pour tout ce qui fait désordre¹⁷⁶.

Foster fait remarquer qu'en s'appuyant sur la notion générique de théâtre, Fried analyse l'œuvre minimale comme une représentation théâtrale qui convoque, dans un temps et un lieu déterminés, un objet spécifique et un regardeur. Le champ de signification est dans l'expérience perceptive que le regardeur construit par sa déambulation autour des œuvres¹⁷⁷. Ce en quoi porte la critique de Fried, c'est aussi que si le sens se constitue autour de la stricte durée de l'expérience, cela veut dire que ce sens ne perdure ni au-delà, ni en deçà de la présence éphémère du spectateur. Il n'y a pas de supplément ontologique¹⁷⁸ qui permettrait d'échapper

¹⁷² Il semble que Fried ait quelque peu nuancé son propos depuis. Voir *Art and Objecthood. Essays and reprimands*, Chicago, University of Chicago Press, 1998. Cet article contient des notes actualisées sur *Art and Objecthood*. Nous ne comptons pas développer plus avant la pensée de Fried.

¹⁷³ Voir Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*.

¹⁷⁴ Ce qui est aussi l'ancrage temporel et théorique de Rosalind Krauss.

¹⁷⁵ M.Fried, «Art and Objecthood», *Artstudio*, no.6, 1967, p. 22.

¹⁷⁶ Dans notre contexte de modernité avancée où la représentation se veut très largement performative, on ne peut s'empêcher d'accorder une certaine pertinence à l'intuition de Fried. Mais si nous admettons l'interdisciplinarité et l'hétérogénéité comme une valeur ajoutée à la pratique, Fried, marqué par les thèses de Greenberg, y a vu une raison d'inquiétude.

¹⁷⁷ Hal Foster, *The Crux of Minimalism*, p. 173.

¹⁷⁸ Un supplément d'ordre ontologique serait un supplément de présence que Fried n'attribue pas, notamment, à la peinture moderniste qui, dans sa manière de rendre compte d'elle-même et de ses conditions objectives d'expression, peut difficilement porter en même temps une part de transcendance qui conduirait au-delà de la littéralité. Pour Fried, l'art minimal ne signifiant rien (il est insignifiant) a ainsi une présence insignifiante mais concrète de par la réalité d'un volume occupant un espace: l'art minimal est présence: son sens se constitue horizontalement tout au long de la durée de l'expérience

au temps, d'éprouver face à la peinture ou à la sculpture l'instantanéité propre à l'œuvre moderniste. Du moins l'œuvre moderniste telle que la conçoit Fried, c'est-à-dire une œuvre où le spectateur se retrouve plus en dévotion, qu'en train de faire une expérience perceptive¹⁷⁹. Plus précisément, pour Fried, c'est sa croyance en l'art, sa croyance dans le modernisme vu comme théologie, qui se trouve menacée par l'art minimal.

Olivier Asselin précise:

Reprenant [...] presque textuellement les distinctions de Lessing¹⁸⁰, Fried oppose la temporalité de l'art minimal à celle de la peinture ou de la sculpture moderniste. L'expérience d'une œuvre moderniste est essentiellement *instantanée*, [...] parce qu'à chaque instant l'œuvre semble entièrement manifeste, de quelque point de vue qu'on se place, non pas parce qu'elle est dénuée de syntaxe, mais parce que la « différence » n'est pas ici comprise comme un processus temporel, mais comme un déploiement structural. L'œuvre est ainsi éternellement présente. Mais l'expérience de l'œuvre minimale se déploie, elle, dans une *durée* indéfinie. L'œuvre a bien une *présence*, mais elle n'est jamais entièrement présente, elle est toujours incomplète, à venir. Le lieu d'exposition se transforme ainsi en une scène, l'espace et le temps réels en un espace et un temps imaginaires [...] qui deviennent comme le théâtre d'un récit, d'un récit dramatique, dont le dénouement est imprévisible [...] à jamais différé, qui suscite chez le spectateur des effets, non plus seulement physiologiques, mais psychologiques et sentimentaux.¹⁸¹

D'un autre point de vue, Frances Colpitt, dans un essai assez récent, dit que depuis une dizaine d'années, un mouvement se dessine vers une réinterprétation de l'art minimal dans un sens politique, et ce d'une part par Brian Wallis qui énonce que le minimalisme était une réponse aux conditions socio-politiques des *sixties*: plus précisément la guerre du Viet-Nam et le mouvement en faveur des droits civils et aussi à certaines tendances comme la géométrisation

perceptive, et non pas *presentness*. La «presentness» référerait à une «verticalité» de l'œuvre. Ainsi, pour le répéter, s'il n'est que présence, c'est que le champ de signification est ailleurs, c'est-à-dire, en l'occurrence, dans l'expérience perceptive du regardeur. On voit ce qui sépare, notamment, Didi-Huberman de Fried.

¹⁷⁹ Voir Foster, *The Crux of Minimalism*, p. 173-174.

¹⁸⁰ La théorie de Lessing, fondée sur des oppositions simples, suppose une hostilité à tout ce qui pourrait nuire à la pureté du médium. Ainsi, la poésie et la peinture n'imitent pas la nature de la même manière et activent conséquemment une temporalité différente. La poésie est perçue dans une durée, elle peut percevoir plusieurs instants «de la nature changeante», la peinture par contre est perçue instantanément, dans l'instant, «parce qu'elle ne peut saisir qu'un seul instant de la nature changeante».

¹⁸¹ Olivier Asselin, «L'art philosophique», p. 37.

croissante dans le design et la mode¹⁸². D'autre part, selon Colpitt, Hal Foster a développé un propos particulièrement pertinent dans cette révision de l'art minimal en disant que les artistes du groupe avaient réutilisé l'ancien dispositif du ready-made duchampien à l'intérieur d'un capitalisme avancé¹⁸³, ce qui les a menés à un fétichisme des nouveaux matériaux et techniques¹⁸⁴ (fabrication industrielle et mode de production en séries). L'emploi de matériaux industriels (tout faits) et non traditionnels en regard de l'esthétique, se voudrait cependant sans connotations révolutionnaires («hardly neutral¹⁸⁵»). La théorie de Foster sous-tend, dès lors, qu'il y a une adéquation passive de l'art minimal avec le système politique en place¹⁸⁶.

Wallis lie de la même manière la sérialité minimaliste à la production de masse typique du libéralisme. On retrouve le reproche de complaisance vis-à-vis du régime capitaliste. Colpitt qualifie ces critiques de révisionnistes, ne les retrouvant pas dans la littérature des années soixante, lieu de l'art minimal. La critique reprend l'analyse démontrant l'importance du spectateur dans l'interprétation du sens, ce dernier articulé sur des problématiques liées à la visualité, c'est-à-dire que l'alliance de la géométrie et de la production industrielle est avant tout au service d'un contenu «esthétique», et non pas, ce qui sera le cas à la fin des années quatre-vingt¹⁸⁷, au service du politique. Elle reconduit par ailleurs l'idée d'un art minimal vu comme «a world without fragmentation, a world of seamless unity.¹⁸⁸»

Plus récemment¹⁸⁹, Lynne Cooke et Michael Govan souligneront la complexité de l'œuvre minimale à travers l'importance accordée à l'expérience temporelle et spatiale plutôt qu'à la

¹⁸² F. Colpitt, *Minimal Art, The critical perspective*, Seattle, 1990 p. 134. Foster reprend quelque peu cette analyse. Voir *infra*.

¹⁸³ *Ibid*. En fait, «To suit late-capitalist conditions».

¹⁸⁴ Ceci joue aussi en regard de la sécularisation en ce sens que celle-ci n'exclut nullement le retour à la sacralisation à travers certains phénomènes de fétichisation caractéristiques de la réalité sociale actuelle, tels la consommation, le surinvestissement d'un produit. Voir Crespi in *La sacralisation de la pensée*, p. 113-114.

¹⁸⁵ Foster, p. 173-174.

¹⁸⁶ Voir *infra*.

¹⁸⁷ Colpitt ne précise pas à qui elle fait référence.

¹⁸⁸ Colpitt, *the Critical Perspective*, repris dans Batchelor, *Minimalism*, p. 8

¹⁸⁹ Lynne Cooke, *Donald Judd Essay et Sol LeWitt Essay* dans, www.diabeacon.org. Et Michael Govan, *Dan Flavin Essay*, *ibid*.

dimension transcendante; mais en relevant certains paradoxes récurrents et la portée sociale et éthique de leurs implications¹⁹⁰. Une même attention à la dialectique – par le travail de la réflexion axée sur la difficulté d’atteindre une œuvre simple en apparence – animera Yve-Alain Bois dans son texte *L’inflexion*¹⁹¹ portant sur le travail de Judd qu’il perçoit comme une œuvre qui refuse de «se donner d’emblée¹⁹²». Le texte porte sur la dernière production de Judd, mais en montrant que ce qu’il perçoit de celle-ci était déjà en germe dans sa production des années soixante et soixante-dix. Il soulève certains points très intéressants dont la question du leurre chez Judd basée sur son profond scepticisme face à la rationalité: Bois voit «un empirisme avéré» chez Judd et maints aspects de son œuvre qui contredisent certaines propositions programmatiques de l’artiste. Si comme Gintz a raison de le souligner, les tentatives réductionnistes propres aux avant-gardes se caractérisent surtout par un abandon des références mimétiques, la poursuite d’une réflexion plus analytique amènera les artistes, à partir du milieu des années cinquante, à une pratique autrement radicale que celle des avant-gardes historiques.

Nous venons de nommer, à travers certaines critiques, les différentes appréhensions de la radicalité minimaliste. Il s’avère que les supposés de radicalité et de littéralité de l’art minimal sont déjà, dans les années soixante, nuancés par des analyses qui relèvent parfois plus d’une épistémologie que d’une ontologie. Si maintenant, avec plus de trente ans de recul, on se penche sur le travail de ces artistes, ce sera pour infléchir encore plus l’ensemble des présupposés sur le «mouvement». Émettre l’hypothèse que l’art minimal articule une critique politique sous-tend que cette pratique a abandonné l’attitude transgressive, propre aux avant-gardes historiques, en faveur d’une attitude subversive face aux systèmes en place. La transgression est une attitude qui va contre quelque chose, tandis que la subversion implique une modification de l’intérieur de la chose, une action sur et, dans, par exemple l’institutionnel ou le politique, plutôt que contre ces derniers¹⁹³. Nous supposons donc que l’art minimal opère

¹⁹⁰ Voir au chapitre quatre, pour un retour sur certains énoncés de ces deux historiens de l’art américains.

¹⁹¹ Yve-Alain Bois, «L’inflexion» dans *Donald Judd Sculpture 1991*, New-York, Pace Gallery, 1991. Nous reviendrons sur ce texte pénétrant dans le chapitre 4 de cette thèse.

¹⁹² *Ibid.*, p. 6.

¹⁹³ À titre d’exemple, on pourrait mentionner que l’art minimal a été un art dit «de musée», non seulement au sens de sa récupération par l’institution muséale mais aussi en étant souvent conçu volontairement pour l’espace du musée.

un changement dans les arts visuels par médiation avec le contexte social et politique. Entendu que nous voyons cette médiation en tant que forme de «résistance» (forme de critique) face à ce même contexte.

La question est donc encore celle-ci: qu'est-ce qui serait transversal, moins évident dans ce manifeste de la radicalité minimaliste et qui briserait la logique de la rupture (propre aux avant-gardes) et de la linéarité (radicaliser par une nouvelle rupture la précédente rupture dans un mouvement continu et ascensionnel¹⁹⁴ selon la logique du «toujours plus haut») propre à la modernité? Les pensées de Didi-Huberman et de Hal Foster, on le verra, apportent une certaine qualification de cette transversalité. Leurs idées nous semblent intéressantes à cause de la lucidité du questionnement et par la pertinence, particulièrement chez Didi-Huberman, de la «réponse» qu'ils nous proposent. Batchelor (1997) a bien mis en place les grandes lignes de la problématique de l'art minimal. Mais tout comme les artistes minimalistes, il faut aller au-delà du constat, de l'évidence actuelle des assertions de Batchelor, dans une pareille – et différente à la fois compte tenu du médium (l'écriture) qui n'est pas le même – attention au pourquoi du processus. Citons de nouveau Batchelor:

Despite its apparent simplicity and uniformity, the work we have looked [Minimal Art] at is replete with contrary relations: the contemporary and the archaic; the adult and the infantile; labour and play; vulgarity and refinement; conceptual simplicity and perceptual complexity; dumbness and eloquence; literalness and resonance; austerity and sensuousness; directness and allusion; blandness and beauty; singularity and multiplicity; purity and hybridity; the material and the uncanny. Furthermore, the work is the most part made in the spirit of inquiry: inquiry in the real nature of apparent contradiction; inquiry into the relationship between art and non-art, between painting and sculpture, between the monochrome and the ready-made, between the object and the institutional space it occupies. [...] What resulted from this moment of inquiry and experiment was an art which didn't retreat from the modernity within which it was made, but which turned the materials and methods of modernity to its own ends.¹⁹⁵

¹⁹⁴ La pensée de Hegel postule cette linéarité à travers un progrès continu. En histoire de l'art, rappelons qu'à la Renaissance, Vasari dans ses *Vies* d'artistes supposait un progrès similaire en regard de la production de Giotto, Léonard, Raphaël et enfin Michel-Ange qui symbolisait l'accomplissement, dans son œuvre, des recherches de ceux qui l'avaient précédé.

¹⁹⁵ David Batchelor, *Minimalism*, p. 66.

1.2.1 Judd, Flavin, Andre, LeWitt: Positions théoriques

Il semble qu'une approche plus philosophique de l'art minimal, en dehors de celle de Didi-Huberman et des recherches axées sur une philosophie du langage, n'a pas été suffisamment exploitée. À part ce que nous avons souligné, à travers certaines critiques, de l'emprunt aux théories du langage chez Wittgenstein, l'étude du langage est plutôt développée à partir de la linguistique (Saussure) ou du structuralisme (Levi-Strauss), et elle oriente conséquemment la recherche du langage à partir d'un mode d'analyse structurale où il s'agit de dégager un modèle de production de type évolutif qui demeure dépendant d'un système: par exemple, dans le cas de Sol LeWitt, la production sérielle d'un alphabet formel à l'aide de signes géométriques. Ces études ouvrent à la question de la communication mais dans une évacuation d'une contextualisation socio-politique. Elles s'attardent soit sur une logique des agencements dans l'œuvre même (ce que l'on retrouve par exemple chez Jan Debbaut¹⁹⁶: LeWitt est considéré par le conservateur comme un conceptuel au sens où l'exécution des dessins de l'artiste est subordonnée à une conceptualisation première, en l'occurrence un langage induit de la structure organisationnelle d'éléments graphiques simples), soit sur l'aspect performatif de l'objet minimal où ce qui est mis en avant est le jeu inter-relationnel œuvre/spectateur, et en ce sens une phénoménologie du langage. L'étude de Didi-Huberman s'attarde à la transcendance de l'œuvre par une approche phénoménologique qui consiste, à travers une attention à la question de l'aura chez Walter Benjamin, à faire émerger les structures transcendantes¹⁹⁷ de l'objet minimal. C'est cependant une analyse, on le verra également, qui reste dans une phénoménologie de l'image, c'est-à-dire un enjeu qui relève, dans ce cas et selon ses termes, d'une anthropologie de la forme¹⁹⁸ et d'une métapsychologie de l'image. Mais l'approche relevant de la phénoménologie reste importante et très pertinente au sens où elle insiste sur l'expérience de l'œuvre à travers les différents rapports qui peuvent s'établir entre l'œuvre et celui qui la regarde, tout comme avec le contexte. Si nous ratifions la position de Didi-

¹⁹⁶ *Sol LeWitt Wal Drawings 1968-1984*, Catalogue d'exposition, Stedelijk Museum, Amsterdam, Van Abbemuseum, Eindhoven, Wadsworth Atheneum, Hartford Ct. 1984, p. 15-17.

¹⁹⁷ Transcendance dans le sens d'un mouvement de dépassement: *trans*, au-delà et *scando*, monter. Nous retenons également cette acception de la transcendance: un au-delà de l'œuvre.

¹⁹⁸ Voir *infra*.

Huberman qui suppose un au-delà à l'objectivité du matériau, nous souhaitons par ailleurs et contrairement à lui, établir cette hypothèse à partir d'un questionnement qui ouvre au politique à travers l'interrogation de la rationalité. En travaillant notamment, comme nous l'avons mentionné en introduction, l'articulation répétition/interruption et la notion de différence, et voir comment celles-ci peuvent jouer en regard de la subversion et de la rationalité. Plus précisément, la notion d'aura, par exemple, que Didi-Huberman reprend à Benjamin, est intéressante parce qu'elle laisse entrevoir un au-delà qui est comme un en-plus: elle briserait (interromprait) une ordonnance: elle surgirait, dans le cas de l'art minimal, sur le fond d'un ordre, et constituerait pour cet ordre même, une menace.

Ceci, de plus, semble proche des préoccupations des artistes minimalistes, dont Donald Judd et Sol LeWitt, qui se sont interrogés sur la rationalité¹⁹⁹. Judd écrit que «toute œuvre implique certaines attitudes philosophiques, sociales et politiques²⁰⁰» et il dit textuellement dans ses écrits que son travail possède certaines caractéristiques qui rendent impossible un accord avec la politique étrangère des États-Unis: «[...] mon travail ne pourrait pas exister, il n'aurait pu être inventé, s'il avait été en accord ou s'il avait accepté ces positions.²⁰¹» Et, plus loin, «[...] un art sérieux ne peut exister avec le gouvernement grec actuel.²⁰²» Il y a là, une critique implicite du consensus qui se fait autour de politiques établies, dans un sens étroit ou dans une acception plus large de la définition. LeWitt dit par ailleurs dans une interview: «[...] parfois je me sers de la logique, parfois je la subvertis par une idée plus aléatoire, mais je ne pense pas vraiment que mon œuvre soit rationnelle²⁰³», ou encore «I once said conceptual artists are mystic [...] I meant non-rational.²⁰⁴»

¹⁹⁹ Dans le sens qu'il y a un renvoi à l'indéterminé par les questions de différence, répétition et interruption qui inquiète la *ratio*. Voir «Synthèse idéale de la différence», Deleuze, *Différence et Répétition*, PUF, 1972, p. 218-285. Voir aussi chapitre 4.

²⁰⁰ Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, p. 24.

²⁰¹ Judd, *Écrits*, p. 25-26.

²⁰² *Ibid.* À son époque, la Grèce du régime des Colonels.

²⁰³ Repris dans Claude Gintz, «La logique irrationnelle de Sol LeWitt», *Art Press*, n° 195, p. 26.

²⁰⁴ «Sol LeWitt, Sentences on Conceptual Art», *Art Language*, vol.1, n° 1, may 1989, p. 11-13.

Si LeWitt ne revendique pas une implication directe de son art dans la société, il accepte la prémisse que l'art et la société peuvent être en interaction: «[...] what effect art has on society, or what effect society has on it, I cannot say, but I would accept the premise that it does have an effect and is affected by any number of environmental factors.²⁰⁵» Et plus loin: «I only object to unintentional uses being made of my work such as use in commerce as an object of commodity.²⁰⁶» Cela nous semblerait intéressant à développer, en regard de l'œuvre d'art, par rapport à la question de l'authenticité et de ses implications dans la société²⁰⁷.

Chez Carl Andre, l'aléatoire se manifeste par le caractère instable du matériau. Cette instabilité est induite, d'une manière très factuelle, du processus d'oxydation qui travaille les pièces du sculpteur. Andre est le membre du «mouvement» qui présente le plus une volonté de soumission aux propriétés du matériau utilisé, à la différence de Judd, Morris ou LeWitt. Il dit cependant dans une interview: «[...] on ne peut pas dire que le sens [de l'art] peut être dissocié de son existence dans le monde.²⁰⁸» Le sculpteur dit d'autre part: «[...] pour moi, le véritable sens de l'art minimal, c'est que la personne s'est débarrassée, s'est vidée de ce fardeau culturel qui assombrit et éclipse l'art.²⁰⁹» Et encore:

[...] je ne dirais pas que j'y suis parvenu parce que chaque fois que l'on travaille, on doit recommencer et se débarrasser de ses idées éculées, parce que c'est la monnaie d'échange de la vie quotidienne. Mais je pense que l'art est très loin de ça et qu'on a besoin de se défaire de ses certitudes et de ses présomptions et qu'il faut descendre vers quelque chose qui est plus proche d'une espèce de vide.²¹⁰

²⁰⁵ Sol LeWitt, *Wall Drawings*, p. 22.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Il était dans l'air du temps des années soixante et soixante-dix de réfuter la raison (et LeWitt ne voulait pas cautionner certains aspects des États-Unis de ces années). Cela l'est moins maintenant. Notre actuel est marqué par une instrumentalisation de la raison.

²⁰⁸ Dans la compilation *Art Minimal 2. De la surface au plan*, CAPE, Musée d'Art contemporain de Bordeaux, déc. 1986-fév. 1987, p. 37.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.* Certaines critiques font le lien entre vide et vacuité dans l'art minimal. Barbara Rose notamment utilise le terme «nihiliste» dans son texte «ABC Art». Le mérite de l'analyse de Didi-Huberman est d'avoir fait apparaître une notion du vide basée sur un «entre les choses» qui s'oppose à la vacuité. Voir aussi chapitre 4.

Le vide est à l'opposé de la littéralité et suppose une introduction du chaotique dans une dominante logique rationnelle. Du moins si on ne le prend pas dans son sens nihiliste (vacuité). C'est aussi une manière de contrer le statisme, qu'il soit institutionnel ou idéologique: ce qui ressort nettement des énoncés d'Andre et accrédirait l'hypothèse de subversion des institutions par médiation avec celles-ci. Dans le travail de réflexion amorcé quant à la «réponse» des minimalistes à l'art de leur temps, on peut supposer, contrairement à ce que les thèses axées sur le politique expriment généralement, une non-adéquation avec les systèmes en place, une non-complaisance souvent explicite par rapport au politique (du moins à travers ce qu'ils disent) et implicite dans les œuvres.

Donald Judd est l'artiste minimaliste (parmi ceux retenus) qui a le plus écrit sur sa pratique et sur l'art de son temps. En ce sens, il est pertinent de s'y attarder. Non seulement parce que le point de vue des artistes est important, mais aussi parce que celui de Judd éclaire singulièrement les démarches d'Andre, de LeWitt et de Flavin par les correspondances que l'on peut faire, en tant que lecteur, entre leurs pratiques respectives. Il a lui-même insisté sur quelques rapports entre son travail et celui de Dan Flavin, à propos duquel il parle: «d'états visuels particuliers» et de «volonté d'isoler un phénomène singulier²¹¹». Ainsi, en juxtaposant deux tubes fluorescents blancs, la différence entre lumière et couleur s'abolit pour donner un seul et unique phénomène par le renvoi à une particularité propre au tube fluorescent: sa lumière. Tandis que dans le travail de Judd, c'est non pas un phénomène particulier qui est recherché, mais un objet particulier qui naît de l'addition de plusieurs choses «dont aucune n'est exclusive des autres²¹²». Mais dans les deux cas, il semble y avoir une imbrication de plusieurs données (l'objet et sa relation avec d'autres objets, avec l'espace et avec le spectateur) qui sont intégrées au processus. Même si dans le travail de Flavin la lumière est isolée, singularisée, on ne peut nier son interaction avec l'espace quand, dans la plupart des œuvres fluorescentes, la lumière irradie depuis le tube néon jusqu'à colorer l'ensemble de l'espace. Ce qui permet à Judd de noter la prise en compte, par Flavin, de la totalité de l'espace d'exposition qui ouvre à une articulation interne de celui-ci. Cette volonté d'articuler l'espace est prégnante chez les artistes

²¹¹ Donald Judd, «Quelques aspects du travail de Flavin», *Écrits*, p. 334.

²¹² *Ibid.*

minimalistes, et Judd en valorisant l'articulation interne par rapport à la structuration interne²¹³, valorise de fait – bien qu'il ne le dise pas explicitement – la non-délimitation de l'espace que suppose le terme «articulation» par rapport à la clôture que suppose celui de «structuration». Cet *objet spécifique*, pour employer les termes célèbres de Judd, est un objet «différencié» parce que singulier, et dont la singularité est obtenue paradoxalement par la répétition (des éléments, des auras [halos] lumineuses...) à l'intérieur de l'objet même (Judd et Flavin – Andre, LeWitt – par l'accumulation d'éléments similaires). Ou par un jeu inter-relationnel avec l'extérieur, c'est-à-dire par l'extension de l'objet-œuvre vers l'espace qui tend à le modifier (Flavin par la lumière, Andre par une action sur le sol qui en change l'aspect et la perception, LeWitt et Judd par les vides aménagés dans la structure de l'œuvre qui laissent apparaître le support ou le lieu d'exposition).

De même, cet *objet spécifique* est produit industriellement. Judd dira à propos de Flavin, que ce dernier «[...] s'est approprié des objets produits industriellement [...] la plupart des œuvres sont construites dans de nouveaux matériaux ou utilisent des inventions récentes, des objets jamais encore utilisés en art.²¹⁴» Il y a appropriation, par les artistes minimalistes, du concept duchampien de ready-made²¹⁵. Cependant, ce matériau sera utilisé par Judd avec un souci de son objectivité: «[...] une forme, un volume, une couleur existent en soi.»²¹⁶ En fonction de cela, on pourrait penser que Judd propose une attention à une définition de l'essence de la sculpture. Et ce, même si la parution de l'essai de Judd coïncide avec «Modernist Painting» de Greenberg et revendique une position antagoniste par rapport aux thèses formalistes du critique en prônant une volonté de non-catégorisation de l'œuvre et une réflexion sur ses limites conventionnelles. Foster dira que Judd effectue, en sculpture, une radicalisation de la thèse greenbergienne sur l'objectivité de la peinture (à travers la spécificité du matériau) par une réflexion sur l'objet même: en bref, dit l'historien de l'art, qu'est-ce qui serait encore plus objectif, spécifique et littéral si ce n'est un objet réel dans un espace réel? Il énoncera que Judd se réclame dès lors d'une filiation avec les ready-made de Duchamp, les «combines» de

²¹³ Judd, «Quelques aspects», p. 335

²¹⁴ Don Judd, «De quelques objets spécifiques», *Écrits*, p. 17.

²¹⁵ Plusieurs critiques d'art l'ont noté, dont Rosalind Krauss (*Sense and Sensibility*) et Hal Foster dans «The Crux of Minimalism».

²¹⁶ Judd, «Déclarations», *Écrits*, p. 27.

Rauschenberg, les sculptures en métal de récupération de Chamberlain et les «shaped canvases» de Stella: il peut s'appuyer, plastiquement et historiquement, sur de tels exemples critiques (antérieurs et contemporains) pour asseoir sa rupture nette avec le canon greenbergien²¹⁷. Judd met en échec toute tentative de normativité en supposant, au contraire, un questionnement critique et une esthétique transgressive. Mais on reste, en cela, dans le postulat moderne d'une politique de la rupture par le dépassement, c'est-à-dire par une volonté d'affiner, de compléter les positions et les expériences antérieures.

Si Judd manifeste une attention constante à l'espace dans l'appréhension de l'œuvre, il s'oppose à l'accent mis sur le contexte, en tant que lieu, en privilégiant sa neutralité: espace d'exposition neutre. Pour le sculpteur, les formes et les matériaux «ne devraient pas être altérés par le contexte.²¹⁸» En fait, ce qu'il veut peut-être nous dire, à travers un ensemble de déclarations un peu contradictoires, c'est que les œuvres devraient être assez signifiantes en soi pour pouvoir transcender le lieu d'exposition. Ce qui semble assez illusoire en regard de la sculpture²¹⁹. Mais, peut-être qu'il serait plus près de la vérité de dire qu'il accorde, *a contrario*, une grande importance au choix d'un lieu qui respecte l'œuvre, qui ne l'altère pas en ce sens²²⁰.

²¹⁷ Voir Foster, *The Crux*.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Surtout d'une sculpture, telle la sculpture minimale, qui annonce la vogue de l'installation comme genre et précède immédiatement le land art. Mais il est vrai que Judd représente en ce sens «l'orthodoxie» - pour autant qu'il y en ait une - de l'art minimal (dans ses énoncés et dans son œuvre). Les sculptures de Flavin, de Carl Andre et de LeWitt offrent une plus grande perméabilité à l'environnement, au lieu en tant que tel, à exploiter. Particulièrement dans l'évolution de leur travail respectif (*Wall drawings* de LeWitt et les installations de Flavin à partir de la fin des années soixante-dix). Judd restera plus sur ses positions. Il faut admettre que la position était difficile à tenir. Mais cela demande des nuances. Ainsi, à Marfa (Texas) où il vivait, par exemple, il montre un réel souci d'une interaction œuvre/lieu qui ouvre nécessairement à une altération de l'un comme de l'autre, à travers une prise en compte du contexte physique et matériel. L'œuvre minimale ne se voulait pas *in situ*, elle se voulait autonome, activant sa différence par rapport au lieu d'exposition. Mais, Judd, surtout à Marfa, insistera pour une définition de ses œuvres en tant que *site specific*. Voir le chapitre 4 et 5 de cette thèse. Une preuve de cela réside dans les œuvres que nous commentons. Elles font partie d'une exposition pour laquelle elles n'ont pas expressément été faites. En ce sens, le contexte d'expo comptait assez peu, bien que dans le lieu, il y ait effectivement une part de cet espace qui se trouve inclut dans la sculpture (LeWitt, Flavin...)

²²⁰ Ce qui est appuyé par les divergences de Judd avec Panza basées sur la négligence de ce dernier par rapport à la mise en valeur de ses œuvres. Voir dans *Écrits*, «Una stanza per Panza», p. 234-301.

Assez paradoxalement, Judd, dont le travail prend tellement en considération l'ordre et la série, s'oppose dans ses déclarations à tout renvoi à la notion d'ordre qui réfère selon lui, à la tradition chrétienne thomiste et à la philosophie rationaliste où l'ordre sous-tend et recouvre tout²²¹. Ainsi il dit, «[...] que chaque objet soit pris isolément ou qu'il participe d'une série, cela relève de l'ordonnance, du simple arrangement, à peine de l'ordre. La série n'est pas la manifestation d'un ordre plus grand. Cela n'a rien à voir avec l'ordre, ni avec le désordre en général. Ces deux choses relèvent du domaine des faits.²²²» Toujours aussi paradoxalement, cet énoncé semble contredire toutes ses déclarations et prises de position contre les critiques qui réduisent son travail à une simple objectivité.²²³ Mais loin de vouloir faire le procès de ses contradictions, nous les considérons comme intéressantes, car comme un théoricien l'a fait remarquer pour Benjamin, elles peuvent être un vecteur de sa recherche²²⁴. Sa volonté d'abandonner toute quête métaphysique («je ne voulais pas commencer à m'interroger sur l'ordre de l'univers, sur la nature profonde de la société américaine»)²²⁵ le conduit à une démarche – positiviste²²⁶ – qui se veut d'une simplicité extrême, purement factuelle. Et, en même temps, il déplorera que l'esthétique ne porte que peu d'attention au processus de développement de l'œuvre²²⁷. Il écrit, «[...] l'œuvre d'art est singulière par son développement, non par sa nature.²²⁸» Ce qui est reconduit, *in fine*, est une ambiguïté réelle. Qu'il ait pu y avoir une orthodoxie formaliste, à travers les postulats de Greenberg, cela semble assez clair, mais l'orthodoxie de l'art minimal, même à travers Judd, est une idée à contrer. On ne peut rien appréhender séparément chez Judd, ainsi il dit, «tout se produit de concert, coexiste, et ne peut se diviser sous le simple effet d'une

²²¹ Judd, «Déclarations », p. 27.

²²² *Ibid.*

²²³ Et contredire ses propres déclarations. Voir plus haut.

²²⁴ Voir Heinz Wisman, «Enigme et lumière», Dossier Walter Benjamin, *Magazine littéraire*, avril 2002, no. 408, p. 22.

²²⁵ Judd, «Déclarations», p. 27

²²⁶ Une critique a fait remarquer qu'on peut aussi penser «aux poètes américains dits «objectivistes» qui dans les années trente utilisèrent l'écriture comme moyen de reconnaissance du réel, éliminant toute recherche symbolique et métaphorique», Béatrice Parent, «Les objets spécifiques de Donald Judd», *Beaux-arts*, no.53, janvier 1988, p. 53.

²²⁷ Judd, «De l'art et de l'architecture», *Écrits*, p. 90.

²²⁸ Judd, «De l'art», p. 92. Ce qui évacue la notion d'essence.

dichotomie absurde»²²⁹. Il énonce dès lors, en fonction d'un questionnement du politique qui renvoie à une interrogation de la rationalité dans sa portée cognitive:

C'est rendre un mauvais service à l'art que d'argumenter en faveur de la forme pure, cela nie toute signification à l'œuvre d'art. Un conservateur du Guggenheim Museum m'a dit un jour, alors que je protestais contre l'annulation de l'exposition d'un artiste dont l'œuvre était un peu politique, qu'il était stipulé dans les statuts du musée qu'on ne pouvait y exposer des œuvres à connotations politiques. J'en fus vexé, dans la mesure où cela signifiait que mon travail, qui était acceptable dans la mesure où on y voyait une prétendue abstraction, n'avait aucune signification politique [...] l'art ne saurait être ignorant, l'art ne devrait pas, dans les apparences qu'il propose ni dans ce qu'il implique, faire violence à nos connaissances.²³⁰

Il y a une grande volonté de relation au tout et au monde chez Judd, aux contextes *at large*, une volonté de savoir et de connaissances qui réfère, à travers ce processus, à la notion benjaminienne de l'histoire, «[...] le problème du passé renvoie à la conviction et à la compréhension exacte de ce que l'on sait²³¹». Dans le moment présent. Cela réfère également à la notion adornienne de «l'apparaître» à travers le renvoi à l'apparence que l'œuvre propose et suppose.

On retrouve une pensée nuancée dans les énoncés de LeWitt ou d'Andre. Si l'attention à l'espace reste bien sûr la même, cet espace sera dit d'une manière sensiblement différente. Ainsi pour Andre il y aura plutôt «des espaces génériques au service desquels on travaille et on tend [...] il s'agit de créer un espace, je ne suis pas obsédé par la spécificité des lieux où se trouvent mes œuvres. Je ne crois pas qu'il y ait des espaces uniques.²³²» LeWitt dira par contre: «[...] le site a presque toujours joué un rôle dans mon œuvre²³³», et au sujet des *Wall Drawings* (débutés en 1971): «[ils] tous ont été conçus pour un site spécifique.²³⁴» Mais à partir

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ D. Judd, «De l'art», p. 94-95. La dernière partie réfère plus précisément aux sciences. C'est nous qui transposons et proposons une interprétation.

²³¹ D. Judd, «De l'art», p.100.

²³² Phyllis Tuchman, «Entretiens avec Carl Andre», dans *Art minimal II. De la surface au plan*. CAPC de Bordeaux, déc. 1986, février 1987, p. 33.

²³³ Sol LeWitt, «La logique irrationnelle de Sol Lewitt», interview par Claude Gintz, *art press*, no. 195, oct. 1994, p. 28 - 29.

²³⁴ *Ibid.*

de cette prémisse, et un peu comme Judd, LeWitt affirme une ouverture: «[...] j'ai toujours voulu explorer différentes directions, et tester leurs limites.²³⁵» Ce qui induit une flexibilité, en regard de l'œuvre et en regard de l'intention: «[...] commencer dans un sens, et puis faire en sorte que cela évolue vers quelque chose d'autre... C'est comme un musicien qui compose des thèmes et variations, en commençant par une chose connue, et puis en la transformant, en la bouleversant.²³⁶» Il y a corrélativement une attention à l'interstitiel, à ce qui peut se glisser entre les choses et venir contaminer l'ordonnance. LeWitt dira, à propos de son emploi des couleurs: «[...] elles peuvent être à un moment irrationnellement logiques, et à un autre irrationnellement chaotiques.²³⁷» Mais il affirme tout autant que «[...] la fonction de l'œuvre s'inscrit dans un mode d'existence qui repose entièrement sur les principes du système qui l'a produite.²³⁸» LeWitt est le plus *conceptuel* des artistes minimalistes, mais (à l'égal des autres) il cultive le paradoxe par des énoncés qui, en ce qui le concerne ici, infirment cette soumission aux principes d'un système. Les déclarations des artistes minimalistes exposent leurs paradoxes et leurs différences. Ainsi, si Judd accorde une importance à la signification, pour Andre, l'art sera surtout expressif, sans significations explicites: «[...] l'art est expressif, il exprime ce qui ne peut être exprimé d'aucune autre façon [...] il est l'expression de ce qui ne peut être dit d'aucune autre façon. Par conséquent, on ne peut pas dire que son sens peut être dissocié de son existence dans le monde.²³⁹» Ce qui peut sembler péremptoire est modulé par une volonté d'inscription dans le monde qui, non seulement, donne un sens à l'œuvre, mais la fait signifier autrement, c'est-à-dire en fonction d'un contexte. Dès lors, si pour Andre, la signification est associée à l'idée négative de message («dire que l'art a un sens serait faire erreur parce que cela signifierait que l'art porte un message comme un télégraphe²⁴⁰»), il sera attentif par contre à la place de l'œuvre dans le monde et dans l'histoire. Mais d'une manière *neuve* en quelque sorte, débarrassée des préjugés: «[...] à partir de là, il faut reconstruire. C'est un autre aspect de la pauvreté de l'art, on doit dépouiller son esprit. Il ne s'agit pas de répudier le passé mais de

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ LeWitt, «La logique irrationnelle», p. 26.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Art minimal I, De la ligne au parallélépipède*, p. 5.

²³⁹ Phyllis Tuchman, «Entretiens», p. 37.

²⁴⁰ *Ibid.* En ce sens, tout comme chez Adorno, il y aurait un rejet des œuvres qui prétendent exprimer un contenu politique déterminé.

mettre au rebut ce que j'appelle des idées éculées.²⁴¹» On retrouve là son inscription dans une logique (de la nouveauté) propre à la modernité. De plus, si l'art minimal relève d'un certain ascétisme intellectuel (basé sur la rigueur, le «dépouillement»), il y aurait, paradoxalement encore, une large part faite à l'affect. Andre ajoute:

[...] ce qui m'intéresse, c'est précisément ce qui nous empêche de profiter pleinement de nos sens, le toucher comme le reste; c'est la conscience de notre présence dans le monde confirmée par l'existence des choses et des autres êtres. Pour moi ceci va beaucoup plus loin qu'être en tant qu'idée. Il s'agit d'une reconnaissance d'un état existentiel, d'un état de conscience, mais je ne veux pas être pris pour un mystique. Je ne pense pas qu'il s'agisse de mysticisme. Il s'agit d'une véritable prise de conscience qui n'a rien à voir avec le mysticisme ou la religion. Cela concerne la vie par opposition à la mort et un sentiment de la réalité existentielle du monde en lui-même. Ce n'est pas une idée. Cette prise de conscience, cette conscience sont placées beaucoup plus haut que les idées.²⁴²

Cela démontre une pensée sécularisée, matérialiste certes, et une familiarité sans doute avec la pensée existentialiste²⁴³. Cela signifie aussi que, contrairement à LeWitt, Andre se distancie de l'art conceptuel en révoquant la notion d'idée comme prémisses à la création²⁴⁴. Il dit, «[...] ce n'est pas parce que l'existence physique de mon travail ne peut être séparée de l'art conceptuel que l'on doit me ranger dans cette catégorie [...] je souhaite me séparer de l'art conceptuel ou même de l'art en tant qu'idées.²⁴⁵» Il faut noter que Carl Andre prenait surtout le terme «idée» dans le sens d'un renvoi à la symbolique qu'il voulait totalement absente de son travail. Ce qui est par contre une constante chez les artistes minimalistes²⁴⁶. Au final, il nous faut prendre les œuvres et les propos des artistes minimalistes en leur différence, leur irréductible singularité.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ Carl Andre est né en 1935. Il fit un séjour en Europe en 1954, notamment à Paris où il a pu prendre connaissance des thèses existentialistes.

²⁴⁴ En 1967, LeWitt publie dans *Artforum*, «Les paragraphes sur l'art conceptuel». Il est le premier de sa génération à employer le terme d'«art conceptuel» qui définit une nouvelle esthétique qui marquera l'œuvre de beaucoup d'artistes au cours des années soixante-dix. Dans l'art conceptuel, l'idée ou le concept est l'aspect le plus important du travail.

²⁴⁵ Tuchman, «Entretien», p. 37.

²⁴⁶ Par contre, l'œuvre *Lever* (1966) intitulée aussi «Priape» de Carl Andre a une dimension symbolique de par son intitulé d'abord, la connotation se fait après.

Peu de caractéristiques génériques ne nous donnent accès à leur sens réel. C'est cette ambiguïté, cette pensée complexe qui leur est propre qui génère un sens.

1.2.2 Fortune critique, suite: Didi-Huberman. Croyance et tautologie²⁴⁷

Le minimalisme semblerait basé presque essentiellement sur une tautologie qui serait: «ce que vous voyez est ce que vous voyez»²⁴⁸, et qui référerait à une certitude close, c'est-à-dire purement factuelle, non transcendante.

Georges Didi-Huberman, dans son analyse de ce mouvement²⁴⁹, a recours à la dialectique dans le but de briser la dichotomie croyance/tautologie²⁵⁰. C'est ainsi qu'avec la question: «comment regarder sans croire», il émet l'hypothèse que l'énoncé tautologique peut dépasser et briser la croyance. Pour reprendre ses termes: «[...] l'image dialectique donne très exactement la formulation d'un possible dépassement du dilemme de la croyance et de la tautologie.²⁵¹»

Ainsi, la vision tautologique serait inhérente à un processus de sécularisation que l'on mettrait plutôt en parallèle (sans vraiment l'opposer) à la vision croyante. On peut d'emblée objecter que la notion de tautologie²⁵², en faisant intervenir la notion de certitude, tend paradoxalement à rester dans l'univers de la croyance, et à comprendre, à partir de cette objection, et bien que Didi-Huberman ne la mentionne pas, la nécessité pour lui d'avoir recours à la dialectique qui permet de «regarder sans croire», donc de séculariser la vision mais en évitant paradoxalement

²⁴⁷ Nous avons préféré scinder les entrées et présenter Didi-Huberman et Foster après la recension première des analyses sur l'art minimal et après les écrits des artistes, de manière à avoir une prise en compte de ce qui précède dans les lectures de Didi-Huberman et de Foster.

²⁴⁸ Selon la formule du peintre Frank Stella.

²⁴⁹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*.

²⁵⁰ En cela, on l'a vu, il cautionne la position de Donald Judd.

²⁵¹ Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, p. 135.

²⁵² La tautologie implique une redondance dans le propos par la répétition d'une même chose dite différemment. En philosophie, c'est aussi une proposition qui a une valeur de vérité absolue. C'est en ce sens que la tautologie réfère à la croyance chez Didi-Huberman: le besoin de «regarder sans croire» qui fait échec chez Didi-Huberman à la tautologie. Mais on peut moduler cette assertion, et faire une distinction entre tautologie et certitude et puis entre certitude et croyance. La certitude référerait plutôt à une vérité absolue. La proposition tautologique par contre signifierait une proposition dont on ne peut pas dire qu'elle est fautive. Ce qui ne suppose pas *ipso facto* qu'elle est vraie. C'est ainsi une croyance.

de s'en tenir aux certitudes de ce que nous voyons. Pour cela, Didi-Huberman, dans un renvoi aux théories de Walter Benjamin²⁵³, avance l'idée que la tautologie est la récusation de l'aura. Ce qui stipule, chez l'historien de l'art, une notion de la tautologie basée sur une dénégation du vide. Dit autrement, si la tautologie suppose une absence d'aura, cela signifierait, selon Didi-Huberman, que l'on dénie le vide vu comme «entre-les-choses»: comme l'émergence de l'intersticiel vu comme un en-plus à la réalité de l'œuvre. Si on analyse la notion d'aura chez Benjamin, celle-ci se présente comme «l'unique apparition d'une réalité lointaine²⁵⁴», c'est-à-dire comme un ensemble d'images surgies de la mémoire, qui dans la perception de l'œuvre, constituent autour d'elle comme un halo. C'est ainsi, en même temps, une soudaine apparition d'une autre réalité, habituellement inapprochable. C'est cela qui explique le postulat, énoncé d'une manière récurrente tout au long de l'essai de Didi-Huberman, de «regarder sans croire» qui fait échec au besoin de certitude illustré par la formule de Stella. Il y a ouverture à une réalité autre, ou plus simplement à l'altérité que récusé la notion de tautologie. Pour résumer brièvement, on peut, selon Didi-Huberman, avancer que si la tautologie est la récusation de l'aura, la récusation de la tautologie serait une non-récusation de l'aura: c'est-à-dire que si l'on soumet qu'il n'y a pas de tautologie, cela implique qu'il y a par contre une aura. Dès lors, nous pouvons penser que la récusation de la tautologie entraîne nécessairement la valorisation de l'aura dans le sens d'un en-plus, d'un au-delà à l'œuvre qui renverrait à l'apparaître²⁵⁵. Et si la vision tautologique a trait à la sécularisation et non pas à la croyance, cela veut dire que l'aura est du domaine de la croyance à partir du moment où la croyance est définie comme la fait de voir toujours quelque chose d'autre au-delà de ce que l'on voit²⁵⁶. Alors la question de Didi-Huberman, «comment regarder sans croire», comment regarder sans nous en tenir aux certitudes de ce que nous voyons, c'est-à-dire à la tautologie, implique cette fois, dans le but de clarifier la notion de «vide» chez les minimalistes, de séculariser la notion d'aura ou d'introduire une part de croyance dans la tautologie, autrement dit d'appliquer ce que Didi-

²⁵³ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, (1936), Paris, Gallimard, 1991.

²⁵⁴ Walter Benjamin, «Sur quelques termes baudelairiens» dans *Baudelaire, un poète lyrique à l'âge du capitalisme*, Payot, 1982, 2002.

²⁵⁵ Sauf qu'en éliminant la tautologie, on ne réhabilite pas forcément la dimension auratique dans l'œuvre.

²⁵⁶ Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p. 25.

Huberman qualifie de «double distance²⁵⁷» au processus critique. On aura compris que c'est ce processus de distanciation qui contre l'opposition tautologie/croyance.

Ce qu'il faut re-démontrer dans la foulée du texte majeur de Didi-Huberman, c'est que si la récusation de la tautologie est inhérente au processus de sécularisation à partir du moment où ce dernier ne se réduit pas à un processus purement matériel (bien que matériel), l'enjeu n'est pas uniquement (comme le postule Didi-Huberman) celui d'une anthropologie de la forme ou d'une métapsychologie de l'image. Il relève aussi d'une question politique et historique. Plus précisément, pour le redire, d'un ancrage contextuel en prise sur le réel²⁵⁸. Citons Marc Crépon:

Parler d'*aura* a, en réalité, une double portée. Le concept permet de renvoyer les attentes de l'œuvre à un domaine qui n'est plus exclusivement et rigoureusement celui de l'esthétique²⁵⁹. Il restitue sa perception et sa réception à sa fonction rituelle et à sa valeur culturelle. En même temps, cette apparition d'une autre réalité [...] interrompt brusquement le cours du temps. Comme le redira l'essai sur *Le concept d'histoire*, elle surgit sur le fond d'un ordre qui constitue, pour cette authenticité, un danger. Elle enlève à la domination des opprimés que cet ordre organise son caractère naturel et inéluctable. L'*aura* y gagne sa portée révolutionnaire.²⁶⁰ [...] Ce que l'œuvre d'art promet dans sa perception toujours inachevée et jamais figée, c'est un surcroît de résistance et d'opposition à l'ordre figé du monde.²⁶¹

Didi-Huberman écrit: «[...] l'homme de la croyance préfère vider les tombeaux de leurs chairs pourrissantes, désespérément informes, pour les remplir d'images sublimes, épurées, faites pour conformer et informer, – c'est-à-dire fixer – nos mémoires, nos craintes et nos désirs.²⁶²» «L'homme de la tautologie» inverse en apparence ce processus. Il voudrait en rester à ce qu'il voit et ne rien voir au-delà de ce qu'il voit. Cette radicalité, comme le fait remarquer Didi-Huberman, trouve sa source déjà dans les travaux de Duchamp. Et pourrait-on ajouter dans les recherches des constructivistes, notamment de Rodtchenko (dont Carl Andre, à ses débuts, est

²⁵⁷ Didi-Huberman, *Ce que nous voyons...*, p. 103.

²⁵⁸ Mais un réel tel qu'il a été spécifié en introduction.

²⁵⁹ L'esthétique peut s'entendre autrement, d'une manière plus ouverte, faut-il le souligner... Voir les écrits de Menke, Jimenez, Wellmer...

²⁶⁰ Marc Crépon (chercheur au CNRS – Archives Husserl), «L'art et le politique», dans le dossier Walter Benjamin, *Magazine littéraire*, p. 41.

²⁶¹ Crépon, «L'art et le politique», p. 42. Crépon réfère à un système globalisant figé dans (et par) ses institutions. Que par ailleurs le monde soit en mouvement est une autre question.

²⁶² Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, p. 25.

très proche), ou dans certains travaux de François Morellet (la production des années soixante-dix) par exemple, ou encore dans les œuvres des peintres qui ont immédiatement précédé l'art minimal. On pense effectivement, comme le note Didi-Huberman, au processus de destruction ou de déconstruction repris par Jasper Johns ou Ad Reinhardt, c'est-à-dire à un art dépouillé «d'un minimum de contenu d'art²⁶³». Ainsi les objets minimalistes pourraient être des objets tautologiques parce qu'apparemment «des volumes sans symptômes et sans latences²⁶⁴», spécifiques par ce que dépourvus d'illusions, ne demandant qu'à être vus pour ce qu'ils sont. Cette œuvre qui tend à éliminer tout détail sera qualifiée par Judd de *singleness*²⁶⁵, c'est-à-dire, non seulement d'un mot qui a trait à la spécificité, comme le note Didi-Huberman, mais plus précisément à la probité de l'œuvre.

Mais que voudrait dire exactement le terme «probité» dans les œuvres des artistes que nous venons de mentionner? On peut avancer, comme Didi-Huberman, que la production de ces peintres et sculpteurs infléchit la supposée radicalité. On peut être de même amenée à faire des différences, comme on l'a vu, entre leurs démarches respectives. À l'intérieur même d'un «mouvement» présenté généralement comme assez monolithique il y a des «passages», des déplacements qui contrent par la fracture que représente l'interruption du non-rationnel dans ce qui semble logique et linéaire, la définition consensuelle de l'art minimal et de la modernité même. Pour Didi-Huberman, si la spécificité relève de l'argumentation moderniste à travers la peinture des formalistes par exemple, la notion de probité vue dans le sens «du processus de fabrication d'un artefact qui ne ment pas sur son volume²⁶⁶», est nouée à la notion de stabilité. Les matériaux «actuels» utilisés par les artistes minimalistes, le cuivre, l'aluminium, l'acier inoxydable, le fer anodisé ou galvanisé (Judd), le grillage, le polyester, le plomb (Morris) ou la brique réfractaire (Carl Andre) sont faits pour résister au temps. Les objets minimalistes ont

²⁶³ *Ibid.*, p. 27.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 28. Rappelons que Didi-Huberman a aussi fait une belle analyse du «symptôme» chez Bataille dans *La ressemblance informe*, Paris, Macula, 1995. Chez Bataille le symptôme est l'accidentel, en ce sens que l'espace du plan, de l'œuvre, n'est plus pur, mais volontairement non-familier, informe, déformé. Ce qui se donne à voir résulte alors du choix de ne pas tout montrer. La référence est indirecte.

²⁶⁵ Donald Judd, «De quelque objet spécifique», *Écrits 1963-1990.*, Paris, Daniel Lelong Éditeur, 1991. On pourrait traduire le terme par unicité; C'est Didi-Huberman qui avance le terme «probité». Ce dernier semble référer plutôt à la question d'authenticité.

²⁶⁶ Didi-Huberman, *Ce que nous voyons...*, p. 28.

ainsi une stabilité temporelle et factuelle qui, jointe à la sérialité (répétition des objets, le même revient au même), accrédite dans un premier temps l'hypothèse de la tautologie qui, rappelons-le, est une autre forme de radicalité²⁶⁷. C'est un art qui ne semble fonctionner que dans la transparence, comme pure extériorité. Ceci rejoint la position de certaines critiques, mentionnées plus haut, qui déniaient une intériorité à l'art minimal. Autrement dit, une œuvre moderniste ne peut qu'être dénuée d'intériorité, et, corrélativement, la modernité avancée ne peut qu'être liée au déclin de l'aura²⁶⁸.

C'est en ce sens que Didi-Huberman propose, en réponse à ces assertions exclusives, une intériorité non-métaphysique, c'est-à-dire, une aura sécularisée, c'est-à-dire encore, une ouverture par la dialectique²⁶⁹. Et c'est aussi, dans la foulée, ce qui explique son attention à une anthropologie de la forme. Celle-ci serait l'introduction d'une «présence» dans l'objet, donc une forme avec présence. Didi-Huberman réintroduit la notion de «présence» chez les artistes de l'art minimal: «[...] que se passe-t-il lorsque le mot forme désigne aussi l'apparence d'un objet sensible, visible, sa matière même, et sans doute son contenu, son fond singuliers?²⁷⁰» Comme dans les théories du rêve chez Freud, on peut parler d'un «travail de figurabilité» à partir de la forme qui fait échec à l'automatisme perceptuel: ce que l'on voit n'est pas nécessairement ce que l'on voit, c'est aussi un objet autonome qui nous regarde et nous permet de «voir apparaître ce qui se dissimule²⁷¹». L'anthropomorphisme perçue par Fried est repris par Didi-Huberman en un élargissement de cette notion. Il postule que cette caractéristique des œuvres minimales n'existe que «dans le jeu d'un radical déplacement, qui est défiguration, dissemblance, raréfaction, retrait»²⁷², poursuivant la visée dialectique. En effet si, selon

²⁶⁷ En regard de l'aura, la reproductibilité, encore plus si elle est jointe à la tautologie, a pour conséquence première le dépérissement de cette aura.

²⁶⁸ La postmodernité se caractérise par la fin des grands récits, (voir Ricoeur en phénoménologie ou Lyotard – *La condition postmoderne* – chez les post-structuralistes), et, corrélativement, par la fin des certitudes. Lyotard oppose précisément postmoderne à moderne en cela. Chez les modernes, il y a encore une utopie (voir les Constructivistes et le Bauhauss, le Futurisme).

²⁶⁹ On aura compris que la dialectique telle qu'appréhendée par Didi-Huberman est une complexification des données, une manière d'inquiéter la radicalité, d'introduire un doute dans l'énoncé affirmatif.

²⁷⁰ Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, p. 160.

²⁷¹ *Ibid*, p. 181.

²⁷² *Ibid*, p. 96.

Benjamin (cité par Didi-Huberman) «l'ambiguïté est l'image visible de la dialectique²⁷³», alors la déconstruction de l'art moderne est dialectique et confère ainsi à l'œuvre sa «valeur critique, sa valeur de vérité²⁷⁴». Il nous faut donc comprendre la notion de probité (*singleness*) de l'art minimal comme probité du processus et la relier conséquemment à l'authenticité: Ce que Didi-Huberman ne fait pas nommément bien que l'on puisse déduire que pour ce philosophe et historien, l'authenticité serait inhérente à la conjonction de la spécificité (vue en tant que probité) avec la forme comprise en tant que présence, c'est-à-dire en tant que contenu transcendant. Didi-Huberman spécifie: «[...] que la forme est un processus et la «présence» une présentation de ce processus.²⁷⁵» Dit autrement, le contenu transcendant (auratique) confère une symbolique²⁷⁶ à l'art minimal à travers le mode d'existence matériel des objets eux-mêmes. C'est donc une matérialité qui vise à être forme et contenu à la fois. Comme dans la pensée esthétique d'Adorno, que l'on étudiera dans l'avancée de la thèse, il n'y a pas de scission franche entre la forme et le contenu.

Didi-Huberman, par l'exploitation du vide en tant qu'«entre-deux» et lieu du moment dialectique (dialectique du volume et du vide) perçu en tant que contenu transcendant, en reste à une dialectique de l'image sans implication contextuelle autre que son ancrage dans des problématiques reliées à un historique de l'art, et ce dans une approche non seulement phénoménologique, mais aussi post-structuraliste avec un emprunt à une notion de «vide» en grande partie (et bien qu'il ne le dise pas) deleuzienne. Sauf que sa notion de vide, à travers

²⁷³ *Ibid.*, p. 129.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ Didi-Huberman emprunte là aux théories de Carl Einstein. Voir *Ce que nous voyons*, p. 172-177.

²⁷⁶ On se souvient que les artistes de l'art minimal déniaient cette symbolique, notamment Andre. Ce qui réfère à quelque chose, à travers une transcendance, ne réfère pas nécessairement au symbole. Cela peut être mythique sans être symbolique, politique sans être symbolique, etc.. En art visuel, par exemple, les *Flags* (1954 -55) de Jasper Johns seraient manifestement symboliques en montrant, même ironiquement, un objet emblématique de la nation (nationalisme) ou la *Brillo Box*, les *Marilyn Diptych* (1962) ou les *Green Coca-Cola Bottles* (1962) de Warhol, emblématiques d'une société de consommation. Il faut dire que ces exemples cumulent les dimensions mythique et symbolique. La dimension symbolique est certainement moins manifeste dans l'art minimal. Andre a raison de le souligner, mais non de l'exclure totalement. En ce qui le concerne, son «Priape» (*Lever*, 1966) est symbolique. De plus, le traitement de cette œuvre se veut aussi ironique, d'une certaine façon, que les *Flags* de Johns. Mais, dans le cas de cette sculpture d'Andre, on a accès à la symbolique par l'intitulé. Elle ne se manifeste pas directement.

celle de son exploitation de l'entre-deux, sera basée sur un «entre» et non sur le «et, et puis» de la synthèse connective.

1.2.3 Hal Foster «The Crux of Minimalism», 1986.

On a vu dans ce qui précède, c'est-à-dire aussi bien dans les écrits des artistes minimalistes eux-mêmes que chez Didi-Huberman, l'importance des thèses phénoménologiques. Chez Judd, Flavin, Andre et LeWitt cela se manifeste entre autres par la prise en compte d'un spectateur qui se pose non pas en vis-à-vis – face à l'œuvre – (posture classique) mais dont tout le corps est sollicité à travers sa déambulation nécessaire autour des œuvres, pour une «juste» appréciation de celles-ci. Cela se manifeste aussi par une prise en compte de l'objectivité, dans le sens – et dans le but – de «sauver le phénomène de l'art de l'écrasante esthétique idéaliste.²⁷⁷» Cela est prégnant dans les commentaires de Judd. Mais on a vu également, à travers l'analyse des œuvres et celle des écrits des artistes, le dépassement de la thèse phénoménologique par une interrogation plus large des questions récurrentes d'apparence et d'apparaître, en soulignant «l'ambiguïté résistante» de l'art minimal. Chez Didi-Huberman, le titre du livre soumis à l'analyse «Ce que nous voyons, ce qui nous regarde» emprunte largement aux thèses phénoménologiques merleau-pontiennes. L'énoncé de Merleau-Ponty: «[...] je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde, car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, [...] je vois selon lui [le tableau] ou avec lui plutôt que je ne le vois,²⁷⁸» que Didi-Huberman a repris – et déplacé – implique surtout, chez ce dernier, que nous sommes touchés par une œuvre parce qu'elle «nous regarde» dans le sens qu'elle nous concerne, que l'on se sent concerné par ce que l'image active en nous: cela nous regarde parce que cela (l'œuvre) suscite une prise de conscience de soi et du monde à partir du phénomène esthétique: ce que le tableau dit me regarde, je pourrais le dire moi-même, je suis ce tableau en ce sens et «je vois [ainsi] selon lui». Ou cela me rejoint et rencontre (et rend compte de) mon questionnement. Il y a une osmose entre l'œuvre et le spectateur qui réfère à cette crise entre

²⁷⁷ Pierre Rodrigo, «Le phénomène esthétique», *Magazine littéraire*, no. 403, novembre 2001, p. 60.

²⁷⁸ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, (1960)1964, coll. Folio/essais, 1994, p. 23.

l'objectif et le subjectif²⁷⁹ que Merleau-Ponty voyait dans l'expérience esthétique, et qui nourrit, aussi, l'analyse de Didi-Huberman sur l'art minimal.

Chez les anglo-saxons – Foster compris, mais dans une moindre mesure –, on remarque par contre une nette distance par rapport au subjectivisme à travers leur propension au positivisme, et ce par la valorisation de l'objectivité de (dans) l'œuvre. Cette attention à l'objectivité s'inscrirait en réaction à la subjectivité, prégnante dans les années cinquante et soixante à travers l'importance accordée à l'expressivité – en peinture notamment. On a vu que, pour cette raison, Krauss prend position contre une critique à fort emprunt psychologique ou psychanalytique (ce qui était le cas d'Élie Faure, René Huygue, André Malraux en France, et aux États-Unis avec certains des critiques de l'expressionnisme abstrait, dont Rosenberg, qui a plus particulièrement marqué Krauss)²⁸⁰.

Foster dans son commentaire sur l'art minimal, se référant à ses représentants principaux en sculpture: Judd, Andre, LeWitt, Flavin, Morris, Serra, retient deux points principaux dans son explication de fait minimaliste. Le premier est que le minimal représente une rupture par rapport au formalisme: mouvement pictural et critique – Greenberg – dominant des années cinquante aux années soixante-dix aux États-Unis. Le second est que cette rupture est induite d'un effet de balancier induisant un nouveau champ de recherche dont on retrouve des manifestations dans l'art de pointe de 1986, sans trop spécifier lesquelles et surtout sans s'y attarder. Pour Foster, le minimal serait vu comme une fracture par rapport au modernisme et (surtout) comme le moment paradigmatique d'un changement: moment charnière entre la modernité et la post-modernité. À partir de cette équation, Foster soumet l'hypothèse centrale d'un «nœud» de l'art minimal caractérisé à la fois par cette cassure d'avec le modernisme et par

²⁷⁹ Claude Lefort note «[...] le travail du peintre persuade Merleau-Ponty de l'impossible partage de la vision et du visible, de l'apparence et de l'être.» Dans la préface, qu'il signe, de *L'Oeil et l'Esprit*, édition précédemment citée, p. VII.

²⁸⁰ La posture de Krauss est face aux critiques américains. Les différences importantes entre Krauss et Rosenberg (et Greenberg) est que Krauss ne privilégie pas une conception idéaliste de l'histoire, c'est-à-dire un art intemporel et universel, d'une « continuité inentamable » (statut ontique de l'art) selon les mots de Krauss sur Greenberg, et le jugement évaluatif basé sur une subjectivité héritée de Kant. Citons Krauss: «[...] dans cette optique néo-kantienne [non-dissociation du jugement et de son contenu évaluatif] Greenberg en aura conclu que l'intérêt de la critique est tout entier du côté de la valeur, presque pas du côté de la méthode.» Ce qui montre l'ancrage structuraliste de Rosalind Krauss. Dans *De l'Avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 8.

le lien avec le retour des avant-gardes. Selon Foster, dans son appréhension du minimal en tant que nœud, il y a donc deux parties (historiques) à l'équation minimaliste: a) – la fracture avec la modernité tardive et, b) – le lien avec le retour des avant-gardes. Il s'agit à la fois d'une cassure par rapport à l'esthétique moderniste et d'une reprise des stratégies du ready-made. C'est cette contradiction que Foster développe principalement à travers la figure du nœud²⁸¹. Cela lui permet d'étayer – par la négative, c'est-à-dire en montrant plus ce qu'elles excluent de l'analyse que ce qu'elles expliquent – l'accent mis dans son commentaire sur les conditions historiques qui déterminent les différents mouvements (transformation, changement) en art.

Ainsi, le minimal fait non seulement intervenir la notion de perception dans l'appréhension de l'œuvre, mais il favorise en même temps une analyse des conditions de perception de l'œuvre. Initiant ainsi, dans la foulée, d'autres recherches: une spatialité particulière de l'œuvre, ou plus précisément une attention au contexte spatial de l'œuvre (Michael Asher, Robert Smithson), une critique des conditions d'exposition (Buren), une réflexion sur la notion de marchandise – statut de l'objet – (Hans Haacke). Bref, le type d'analyse dont se réclame Foster voudrait marquer le passage – historique, initié par le minimal – depuis une critique des conditions perceptives à une critique des institutions. Buchloh y verrait une postérité duchampienne. Mais un tel récit, selon Foster, tend à évacuer les conditions de possibilité du sujet – si on peut dire cela ainsi – c'est-à-dire que le spectateur serait représenté comme sans ancrage historique, sans appartenance sexuelle spécifique. Comme si, non seulement une critique des institutions s'était faite ailleurs que dans le minimal – ce que Foster soulignera à propos des «secondes» néo avant-gardes dont le minimal ferait partie, et leur incapacité à avoir articulé une réelle critique

²⁸¹ Lacan est le premier à avoir conceptualisé la notion à travers le «nœud borroméen» dans ses *Écrits* publiés au Seuil en 1966. Le nœud chez Lacan est défini en tant que processus d'échange généralisé basé sur un modèle de structure fondé sur la topologie et opérant un déplacement radical du symbolique vers le réel. Voir Élisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan, esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Paris, Fayard, 1993, p. 464.

des institutions, une telle critique serait plutôt le propre de leur postérité²⁸² – mais que l'art minimal, de plus, se serait contenté de convoquer un spectateur dit neutre²⁸³.

Foster s'inscrit beaucoup dans la ligne de pensée qui soutient que ce qui serait proposé dans l'art minimal relèverait d'une analyse plus épistémologique qu'ontologique. C'est-à-dire qu'il souligne, tout comme Krauss, la discontinuité que représente pour l'art l'expérience spatiale de cette œuvre²⁸⁴. Foster ne peut ainsi nier l'importance de la phénoménologie pour les artistes de l'art minimal. Celle-ci expliquerait notamment l'apparente contradiction des minimalistes qui proclament, dans leur sculpture, à la fois un effacement du corps et sa prise en compte par le spectateur. Pour Foster, cela témoigne de ce que Roland Barthes nommait «la mort de l'auteur» et la naissance du spectateur. L'importance du regard, du corps du spectateur dans l'appréhension d'un objet – en fonction non seulement de ces différentes positions dans l'espace, mais aussi en fonction du choix particulier de cet espace, du contexte spatial dans lequel les œuvres sont placées – inaugure une nouvelle esthétique. On assiste dès lors, pour Foster, à la naissance de ce que Krauss nommera treize ans plus tard, «la sculpture dans un champ élargi». Il nous faut souligner qu'à partir et des contradictions du minimal (le nœud tel que spécifié) et du questionnement induit de ces contradictions – autonomie et spécificité propre/hétéronomie en tant que prise en compte du contexte spatial et de l'implication du regard du spectateur –, Foster arrive à une réflexion sur l'instabilité des catégories en art²⁸⁵.

²⁸² L'autoréflexivité moderniste sera reconduite dans l'art conceptuel, mais d'une manière plus discursive que perceptuelle. C'est cela qui fait une différence en regard de la critique des institutions. Voir Kosuth, Dan Graham.

²⁸³ Foster fait remarquer qu'il faudra attendre les *Gender studies* pour l'affirmation d'un spectateur conscientisé, politisé selon un point de vue sexué.

²⁸⁴ Ce qui tendrait à relever plutôt de l'apport de la phénoménologie par l'importance accordée aux spectateurs à travers la nécessaire appréhension de l'œuvre dans l'espace par la déambulation du spectateur autour des œuvres. Par cela, on s'éloigne du seul statut ontique de l'œuvre. En relation à la note précédente, nous pourrions préciser que l'idée de désintéret qui apparaît dans la remarque de Foster à propos de la convocation d'un spectateur «neutre» est sans doute, chez le critique, un héritage kantien: idée de satisfaction désintéressée. Seuls comptent le spectacle de la chose et l'état d'esprit qui l'accompagne. Cette idée de neutralité indique chez Kant que le jugement qui sera porté sera indépendant des contraintes subjectives comme l'émotion et qu'il vaudra universellement comme s'il était objectif: c'est la notion d'*a priori* qui est une antériorité logique qui ne doit rien à l'expérience mais n'évacue pas cependant la subjectivité qui est constituante chez Kant (notion de transcendantal).

²⁸⁵ Rainer Rochlitz développera les idées de critériologie et de normativité en art dans son essai *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard, 1994. Il faut distinguer la notion de catégorie qui renvoie à des genres (tels le Land Art, art construit, installation, video, etc...) et celle de critères qui sont d'abord

Ainsi, porte-t-il une attention particulière aux questions de rupture, de répétitions et de généalogie.

Selon l'historien de l'art, la rupture que représente l'art minimal par rapport à la (late) modernité est constitutive, du moins en partie, d'une reprise du projet des avant-gardes (particulièrement en fonction d'une remise en cause des catégorisations institutionnelles). Ainsi, l'art minimal apparaît avoir mis un terme à l'analyse «empirico-transcendantale» de la modernité tardive à travers son attention à l'objet. Il a aussi initié ce que Foster nomme (à la suite de Foucault) une «system-immanent» critique propre à la post-modernité, à travers une attention aux conditions de possibilités institutionnelles et discursives de l'art²⁸⁶. Foster rappelle qu'une particularité de l'avant-garde américaine, représentée par le formalisme, est d'avoir voulu maintenir une pureté de l'art que les avant-gardes historiques européennes s'étaient employées, au contraire, à remettre en cause et à détruire. Ce qui est très juste. D'une part, le formalisme répondait à un besoin, dans la société américaine qui lui est contemporaine, de dépolitisation de l'art de pointe pour répondre aux goûts d'une nouvelle classe moyenne qui s'inscrit dans une période de prospérité économique, et d'autre part, il renvoyait à un besoin de repolitisier l'art à travers des œuvres qui visent avant tout à servir le projet américain (Foster donne comme exemple le «triomphe» de l'art américain dans un climat de guerre froide)²⁸⁷. Dans ce contexte, selon Foster, l'emprunt manifeste des artistes minimalistes aux premières avant-gardes (Judd/Duchamp, Flavin/Tatlin, Andre/Rodtchenko) représente une menace aussi

à relier au normatif et renvoie à la catégorie dans un second temps: les normes auxquelles une œuvre doit se conformer dans le but de garantir son acceptation – et inscription – dans telle ou telle catégorie. Par extension et en rappel – et en cela réside une des questions de l'art depuis Duchamp -: «quand y a-t-il art ou pas ?»: ce qui renvoie en général à des discours alarmistes tels ceux portant sur la querelle à propos de l'art contemporain dont les détracteurs requièrent pour celui-ci une définition trop rigide (Goodman, Danto, etc.,). La fin de l'art est un peu annoncée à partir de déterminations étroites.

²⁸⁶ Foster, *The Crux*. p.175. On voit que là aussi Foster rejoint la tendance critique de Krauss qui privilégie une attention au processus, à la méthode dans l'analyse de l'œuvre. Pour Buchloh, la pensée «empirico-transcendantale» de Foucault renvoie au paradoxe de la tradition moderniste basée à la fois sur une intention et sur la restriction d'un modèle du sens. Il écrit: «[...] en 1968, la production artistique est encore le résultat d'une intention artistique et elle se constitue en premier lieu dans l'autoréflexivité (même si celle-ci est maintenant plus discursive que *perceptuelle*, plus épistémologique qu'essentialiste).» Dans Buchloh, *Essais historiques II, art contemporain*, Villeurbanne, Art Édition, 1992, p. 180.

²⁸⁷ Voir le livre de Serge Guilbault sur la manière dont New-York devint la nouvelle capitale de l'art en remplacement de Paris. Serge Guilbault, *Comment New-York vola l'idée d'art moderne* (1983), trad.fr., Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, (coll. Rayon art), 1988. Première édition américaine, 1983.

politique et idéologique et non uniquement plastique par rapport au formalisme. Le minimal aurait dès lors non seulement *une position* critique sur l'art, mais interviendrait *en tant que position* dans le champ de l'art.²⁸⁸ Ce qui est effectivement une résurgence de la problématique avant-gardiste et notamment des avant-gardes historiques: Dada, Duchamp²⁸⁹. Foster s'appuie sur l'essai de Peter Bürger *Théorie des avant-gardes* (1974, 1984), pour expliciter son propos. Comme cette analyse de Bürger nous paraît essentielle, nous nous permettons de la citer, d'une manière presque exhaustive à travers ce qu'en dit Foster²⁹⁰.

Bürger, dans son essai, applique à l'histoire de l'art la découverte marxiste stipulant que la compréhension théorique d'un fait culturel est dépendante du contexte historique. Plus précisément, le niveau de compréhension théorique d'un fait culturel dépend du niveau de compréhension de son ancrage historique. Cette prémisse lui permet d'avancer que l'art peut devenir autonome (une institution autonome) uniquement dans le contexte d'une société capitaliste. Et ceci parce que dans un contexte d'économie de marché, il peut être un moyen de légitimation. Ainsi, dans ce contexte, l'art servirait le politique²⁹¹. Pour Bürger, la faillite des avant-gardes historiques – celle de Dada à détruire les catégories traditionnelles en art, celle des surréalistes à réconcilier art, désir et politique, celle des productivistes à transformer les significations culturelles de la production – vient de leur récupération par l'institution. Ainsi, à partir du moment où les formes de protestation des avant-gardes contre l'art en tant qu'institution sont acceptées (et récupérées) comme art, le geste des néo avant-gardes devient corrélativement inauthentique. Autrement dit, tout ce qui se réclame d'une suite des avant-gardes devient en ce sens sans grande signification.

Foster fait remarquer que, dans son analyse, Bürger distingue deux différents moments des néo avant-gardes. Le premier moment (Rauschenberg, Klein) est simplement une reprise des avant-gardes historiques visant à connecter l'art avec la vie – et en ce sens un projet moderniste –. La

²⁸⁸ C'est Foster qui souligne.

²⁸⁹ Pour la résurgence actuelle de ces idées, mais dans un ordre différent, on pense également à Fluxus qui lui est contemporain. De même qu'à l'Internationale situationniste, au Groupe de Vienne.

²⁹⁰ Voir *The Crux*, p. 176-177.

²⁹¹ Foster doit toujours beaucoup à la thèse développée par Guilbaut dans *Comment New-York vola l'idée d'art moderne*. Par ailleurs, il faut tout de même souligner que le constructivisme – avant-garde historique – a tout autant servi de moyen de légitimation et ce dans un contexte communiste-marxiste.

faillite de cela résiderait dans le fait que ce n'est pas l'art en tant qu'institution qui est transformé, mais que paradoxalement – et un peu curieusement – c'est l'art qui devient institution. Il nous semble qu'ainsi Foster, à travers Bürger, est toujours dans l'idée de récupération et de légitimation de ce qui se voulait initialement transgressif. Dans le second moment des néo avant-gardes (minimal, pop art), l'enjeu ne serait plus tant de réconcilier l'art avec la vie, mais d'une part, de réfléchir sur les conditions perceptives de l'art et d'autre part, d'exploiter les pratiques de l'avant-garde. Comme le fait le pop à travers le recours à des objets de la vie commune, dans l'emprunt à ce qui fait partie de l'environnement quotidien. Corrélativement, dans le pop art, il y a effectivement une connexion de l'art avec la vie – à travers le recours à des objets de consommation courants – qui ouvrira à leur récupération par l'industrie culturelle. En bref, selon Bürger, les avant-gardes historiques et la première néo avant-garde ont échoué dans leur tentative de détruire l'art en tant qu'institution, et la seconde néo avant-garde a de même échoué de par son incapacité à formuler une réelle critique de l'institution²⁹². On pourrait dire qu'on se retrouve, d'après Bürger, devant plusieurs pratiques qui se voulaient radicales, qui se sont avérées faussement radicales, avec le résultat – malheureux – qu'aucune pratique en art actuel ne peut légitimement se déclarer historiquement plus avancée qu'une autre en tant qu'art, et ne peut, en regard de l'histoire de l'art, se réclamer d'une position franchement radicale. Ce qui est assez sévère comme bilan...

Foster note que si cette analyse donne une bonne description de l'art en contexte post-moderne, de l'attitude «post-historique» de plusieurs artistes contemporains, elle néglige le fait que la critique de l'art en tant qu'institution, et la critique des institutions *at large* se poursuivent en art actuel de pointe et que cette critique est de plus devenue un critère pour qu'un art soit qualifié de pointe. En fait, pour Bürger, il nous semble que c'est l'idée de radicalité et de transgression, à laquelle il tient, qui est interrogée, ce qu'il avance soulignerait la tendance actuelle de l'art à défendre plutôt un art en médiation avec le contexte et l'institution que l'idée de transgression,

²⁹² On peut s'interroger par rapport aux catégorisations rigides de Bürger et sur leur pertinence. Rauschenberg est à rattacher assez logiquement au pop art (mais pas uniquement si on pense à sa peinture ou à son inscription dans *EAT*). Que dire aussi des mouvements néo avant-gardes des années quatre-vingt – Trans avant-garde, Bad Painting, Junge Wild...? – ce serait les troisièmes néo avant-gardes?

de radicalité et de rupture qui est le fait, malgré ce que dit Foster, de très peu²⁹³. Bürger considère la rupture comme l'ultime signification de l'avant-garde. L'avant-garde implique donc, pour Bürger, la notion de rupture par rapport à ce qui est antérieur. Mais une rupture appréhendée non pas tant en regard d'une remise en question de l'art et de son caractère institutionnel, mais plutôt d'une remise en question du caractère normatif de l'art. Il ne s'agit pas de prôner une critériologie impliquant des normes qualitatives, mais une valorisation de l'implication sociale de l'art à travers une critique interne de ses règles et de ses normes. Ainsi, moins qu'à l'essence, à travers la pureté du médium, mise en avant par les formalistes, c'est à une attention au processus de l'œuvre, à ses conditions de possibilité que s'intéresserait Bürger – et Foster à travers ce choix théorique –. Le propos de cette investigation critique serait donc moins une discussion autour de l'essence de l'art – d'un travail – qu'une attention à sa fonction sociale et ce dans son moment historique. De la sorte, moins que d'assurer une «conviction» transcendante en l'art et ses institutions, il s'agit plutôt de proposer une critique immanente de ses normes et règles. Il y aurait dès lors une distinction à faire entre le «formalisme-moderniste» et «l'avant-garde-postmoderniste»: celle-ci renoncerait à toute prétention à «une vérité». On voit en quoi le recours à Bürger peut étayer certaines hypothèses de Foster notamment l'inclusion de l'art minimal dans une problématique des avant-gardes. Pour souligner l'importance cruciale de la prise en compte du contexte (la conjoncture historique négligée dans les exégèses de l'art minimal), Foster dans un autre point de son essai retourne au moment artistique particulier de l'art des années soixante aux États-Unis. Une des manières pour Foster de clarifier le lieu occupé par l'art minimal est de le voir en conjonction avec le pop art, en tant que réponses différentes à un même moment de la modernité axée sur une culture de masse. L'art minimal et le pop art confrontent – et sont confrontés – pareillement d'une part ce que Foster nomme «the rarefied high-artistic order» de la modernité avancée et d'autre part (à) la société du spectacle du capitalisme tardif²⁹⁴. Ils sont également pris dans les contradictions que

²⁹³ Mais on retrouve là, nous semble-t-il encore, une application dans l'art de pointe actuel de ce nouveau champ de recherche, ouvert par le minimal, dont Foster parlait au début de son essai. En effet, il y a dans les pratiques actuelles prônant l'esthétique relationnelle, basée sur une communication à partir de la notion de geste, une attention au transgressif à travers les axes transgressif/transit: l'artiste pose, concrètement, un geste vers l'autre (le spectateur) pour initier une prise de conscience sociale et politique.

²⁹⁴ Foster, *The Crux*, p. 162.

cela suppose. Si le pop utilise les objets propres à une culture de masse (publicitaire) dans ses représentations, c'est pour être récupéré par ce même univers. Et, pour ce qui est de l'art minimal, il tendrait à prouver l'illusion d'une autonomie de l'art par sa valorisation de la perception spatiale dans l'appréhension de l'œuvre. Mais en fait il y aurait deux réponses dans les exégèses des deux «mouvements»: un reflet positif d'une part (pop) et une résistance d'autre part (minimal). L'art minimal se présenterait comme le reflet négatif d'un nouvel ordre économique de production industrielle et de culture de consommation. Il en serait, contrairement au pop art, la dénonciation. Ce qui voudrait dire, chez Foster également, que le minimal en mettant l'accent sur les termes «présence» et «perception» montrerait une résistance face à un univers de médiatisation et à une représentation qui joue sur l'ambiguïté²⁹⁵. De la même manière, le minimal en mettant cette fois l'accent sur le terme spécificité, s'opposerait à un monde axé sur la production d'objets en série. Selon Foster les deux critiques – l'une en tant que résistance, l'autre en tant que reflet d'une société de consommation – seraient peut-être une réponse au processus historique de la fragmentation (du sujet) et de la réification (de l'histoire). Plus précisément, s'en référant aux analyses de Fredric Jameson²⁹⁶, Foster avance que ce processus propre aux années soixante, associé à une logique du capitalisme, atteint un niveau élevé de perte de toute profondeur²⁹⁷ et de perte de la notion d'historicité même à travers le retour du jeu sur le faux (le pastiche pour ce qui est du pop) et d'un art «nostalgique»²⁹⁸. Le pop et le minimal annonceraient ces pertes (éclipses) de deux manières, cependant très différentes,

²⁹⁵ Voir la tautologie de Stella (« what you see is what you see ») et l'analyse de Fried dans *Art and Objecthood*.

²⁹⁶ Dans Fredric Jameson, «Periodizing the 60s», dans Sonia Sayres, *et al.*, eds., *The Sixties without Apology*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984. Cité par Foster p. 162, 178.

²⁹⁷ Il faut noter que cette perte de profondeur est liée à la fois à la notion d'extériorité et à sa valorisation. Nous y reviendrons. Voir aussi Rosalind Krauss, *De l'Avant-garde et autres mythes modernistes*, dans sa préface, p. 9, dans son analyse du structuralisme chez Roland Barthes qui supposait un abandon de l'idée de «profondeur» à travers la mise à l'écart de notions telles «l'origine» ou les «déterminations».

²⁹⁸ Ce qui est le propre des néo avant-gardes. Mais nulle nostalgie nous semble-t-il dans l'art minimal.

mais en insistant tous les deux sur l'extériorité²⁹⁹ (art minimal) et la superficialité (pop art), et des images contemporaines, et de la signification et de l'expérience³⁰⁰.

Dans le lieu particulier de l'art des années soixante aux États-Unis, Foster avance donc qu'il y a un lien entre les formes artistiques et le socio-économique. Ce lien serait suggéré par l'emploi, et chez les artistes du pop art et chez les artistes de l'art minimal, du ready-made: d'objets «tout faits» fabriqués industriellement – et sériellement – par le minimal, d'objets de consommation courants pour le pop. Cet emploi articulerait une dialectique opposée: les minimaux ne considèrent pas «leur ready-made industriel» en fonction d'implications thématiques mais comme des «unités abstraites» qui, mises «l'une après l'autre», tendent à éviter de tomber dans un idéalisme de la composition³⁰¹.

Mais paradoxalement cette idée de «one thing after another» de Judd évoque non seulement l'idée de série mais celle, corollaire, de production en série (l'objet industriel minimal, l'objet simulacre du pop). Foster mentionne que ce concept de sérialité est bien antérieur à ces deux mouvements. Il note les analyses de Baudrillard³⁰² démontrant que l'œuvre d'un artiste acquiert d'abord une signification en regard des autres œuvres de ce même artiste, c'est-à-dire dans sa relation à celles-ci plutôt que dans une relation au monde ou à un ordre transcendantal (Dieu, Nature...) C'est une problématique de la modernité depuis les impressionnistes. En fait, la

²⁹⁹ En rappel, cette notion d'extériorité intervient chez Foster, Krauss et les anglo-saxons en général.

³⁰⁰ On se souvient que c'est Fried qui, à travers la notion de théâtralité, supposait un spectateur extérieur mis à distance de l'œuvre. La phénoménologie merleau-pontienne supposait une participation du spectateur. Cette notion d'extériorité réintroduite par Foster mériterait d'être travaillée plus avant.

³⁰¹ Et fracturent en ce sens l'idée de composition classique.

³⁰² Dans Jean Baudrillard, *For a critique of the Political Economy of the Sign*, trad. Charles Levin, St-Louis Telos Press, 1981. Cité par Foster, p. 179. On pourrait ajouter les analyses de Benjamin, celle de «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique» (1936) où la question de la perte de la transcendance, via la perte de l'unicité, était aussi interrogée. Ici, il faudrait étudier plus avant les questions de matériau et de technique chez Adorno de même que sa controverse avec Benjamin sur la perte de l'aura à travers la perte de l'objet unique. De même qu'il serait pertinent de travailler les positions politiques de Benjamin. Les thèses de ce dernier ne sont pas mentionnées par Foster. Pas plus celles de Deleuze sur la répétition, voir *Différence et répétition*, 1972. Didi-Huberman a retenu la question métaphysique de la transcendance chez Benjamin à travers son attention à l'aura. Ce faisant, il ne pouvait qu'évacuer la question du politique qui, chez Benjamin, réfère à une position marxiste, matérialiste, impliquant nécessairement l'ancrage temporel et contextuel.

sérialité est inhérente à une technicité de l'œuvre d'art. Plus précisément, l'art des années soixante, à travers l'exploitation de la sérialité et de la systémativité qui lui est induite, serait une tentative de destruction de l'idée d'objet unique. Cet art corrélativement rompt non seulement avec la subjectivité de l'artiste, mais aussi avec le paradigme de la représentation. Ce n'est donc pas tant l'anti-illusionnisme de l'art minimal qui, selon Foster, débarrasse l'art de ses références anthropomorphiques et représentatives, mais bien son mode de production sérielle. Ainsi le pop et le minimal, à travers ce particularisme des objets représentés, subvertiraient la représentation d'une manière plus probante que l'abstraction même³⁰³.

De plus, Foster souligne la contradiction qui a émergé, depuis la révolution industrielle, entre le faire en art visuel et celui propre aux créations émanant de la production industrielle (une création visuelle qui semble anachronique par rapport aux avancées technologiques intégrées dans les productions industrielles). Il existe une contradiction entre une «création esthétique individuelle» et une «production collective et sociale». Selon Foster, cette contradiction a été sensiblement atténuée avec le pop – le «je veux être une machine» de Warhol – et le minimal – perception de l'objet industriel comme artistique –. Ce qui, pour Foster, a pour la première fois révélé le principe dynamique de l'art moderne. Nous pouvons objecter à l'américano-centrisme de Foster que les constructivistes et surtout les futuristes – de même que le *Bauhaus* – avaient, presque cinquante ans avant, dans les années 1910-1920, appliqué cette dynamique, du moins le principe, à leur création. Mais, en ce sens, il y aurait bien cette critique immanente, telle que l'annonçait Foster au début, à travers l'attention à la fonction sociale de l'œuvre. Ainsi, le pop art et l'art minimal seraient, selon lui, l'indice de l'ordre socio-économique de leur époque par l'introduction dans la sphère artistique, qui en avait été préservée jusque-là, de modalités propres au capitalisme avancé. Reprenant une citation de Ernest Mandel³⁰⁴, Foster note que la mécanisation et la standardisation qui étaient auparavant reliées essentiellement à la production industrielle ont maintenant rejoint tous les secteurs de la vie sociale incluant l'art. En ce sens encore, même si le pop et le minimal ont opposé une résistance à certains aspects de ce constat, ils en ont exploité d'autres, telle la mécanisation du faire artistique.

³⁰³ Une réelle subversion se retrouve dans la reproduction de l'objet parce que cela en fait, *ipso facto*, un faux, ce que Foster nomme un simulacre. Ce qui détruit l'idée d'expérience unique devant un objet unique. Voir Benjamin. Voir aussi, le chapitre 4 de cette thèse.

³⁰⁴ Ernest Mandel, *Late Capital*, London, Verso, 1978. Cité par Foster, p. 179.

Foster fait remarquer qu'une logique de la différence et de la répétition structure l'art minimal: on y retrouve à la fois une tension instituée entre les différents objets – qui est, en fait, une évocation du jeu autour des notions image/marchandise – et un ordre répétitif. Les structures sérielles minimaliste et pop reflètent, Foster le souligne, un monde où la production en série: des objets, des images, des individus (à travers la mode?), est systématique et prégnante. Ainsi, plus que par le contenu «culture de masse» chez les pop, et plus que par la technique industrielle des objets minimaux, c'est cette logique appliquée autant dans l'art élitiste du minimal que dans l'art plus populaire du pop, qui redéfinit les limites (la séparation) entre la haute culture et la culture populaire. Instituait une réelle transgression: le pop et le minimal ne sont pas un simple reflet – d'une société avec laquelle ils seraient en adéquation –: s'ils exploitent la logique telle que définie par Foster, c'est pour rendre compte de la force subversive de cette logique. Il conclut que la rupture que représentent le pop et le minimal doit être vue en médiation avec les autres ruptures propres aux années soixante: sociale, culturelle, politique et économique.

Même si le schème de l'interconnexion de ces ruptures est difficile à (dé)montrer, Foster s'appuie sur les analyses de Jameson pour indiquer, notamment, un langage différent induit d'un déplacement de paradigme: le basculement depuis le paradigme «naturel» de la peinture (la verticalité d'une peinture vue comme fenêtre sur le monde – la *vedute* de la Renaissance –) à un paradigme «culturel» (l'horizontalité d'une peinture axée sur le langage)³⁰⁵. L'émergence d'un art de pointe – «un nouvel art» –, tel le minimal serait à lier, non seulement³⁰⁶ à l'émergence de nouvelles théories critiques (Foucault et d'autres à travers l'attention transcendance / immanence), mais aussi à l'émergence d'un nouvel ordre politique (américain). C'est cette conjonction particulière que relève Foster. Ainsi, le transgressif repéré dans le minimal par rapport à l'art institutionnel, rejoindrait non seulement celui repéré dans le champ social des années soixante de la part des minorités, femmes, noirs... vis-à-vis des institutions racistes et chauvines, mais aussi celui repéré à l'intérieur même de l'institution politique américaine: une transgression opérée par le pouvoir américain dans la guerre du Vietnam à la

³⁰⁵ On pense ici à la notion de *mimésis* chez les Grecs (Aristote) et du passage de la *phusis* à la *technè*, de la nature à la culture, ou du passage de ce qui est inné à ce qui est dû à une construction, qu'Adorno a repris et que Foster ne mentionne ni n'exploite.

³⁰⁶ Foster le souligne.

même époque, c'est-à-dire une transgression de l'ordre politique est-ouest, des limites distinctives et sociales entre militaires et civils...

Mais aussi critiques que puissent être l'art minimal et le pop, ils reconduisent en même temps certains déterminismes de l'ordre – politique et économique – américain: le pop ironiquement avec ses images iconiques de la culture de consommation, le minimal à travers des formes connotées qui évoquent, pour Foster, et les structures monolithiques de l'architecture américaine et les logos corporatifs de l'industrie américaine...

En dernière analyse, l'historien de l'art souligne, dans son étude de l'art minimal et pop, que l'importance de la conscience de l'ancrage historique, tendrait à démontrer, à travers ces cas particuliers, qu'on ne peut dissocier la culture (l'art) d'un tout plus vaste qui l'englobe. Ce qui nous semble faire référence aux thèses de Margolis sur l'œuvre d'art vue comme «phénomène culturellement émergent³⁰⁷», c'est-à-dire lié avec le reste de la culture humaine ou de la culture d'une époque. Et ce à la suite des thèses de Wittgenstein qui stipulaient que la logique d'une certaine activité est prise dans un certain ensemble³⁰⁸.

Nous pourrions ajouter que dans une société standardisée, stéréotypée, soumise à une (re)production accélérée d'images, il y a une réelle subversion à travers le jeu de la représentation. Ce qui apparaît au-delà et en deçà de l'image, le jeu du même et de ce qui est autre, une apparente soumission et une résistance. L'ambiguïté reconduite de l'art minimal que *The Crux of Minimalism* souligne par le jeu argumentatif autour d'une œuvre vue à la fois comme constat, reflet et résistance. Les analyses précédentes des œuvres minimalistes et des écrits de Judd, Flavin, Andre et LeWitt montrent, nous semble-t-il, qu'il ne faut pas trop vite évacuer la transcendance de l'œuvre minimale. De même qu'il ne faut pas trop vite penser en avoir terminé avec la modernité³⁰⁹. L'art actuel, à la suite de ce que l'on qualifie d'art contemporain, n'a jamais été autant axé sur l'idée de représentation, et Foster ne montre pas

³⁰⁷ Joseph Margolis, *Art and Philosophy*, Atlantic Highlands, Humanities Press, Inc, 1980. Repris dans Danielle Lories, *L'art à l'épreuve du concept*, Bruxelles, De Boeck Université, 1996, p. 74.

³⁰⁸ Ce point souligne ce que l'esthétique analytique doit à Wittgenstein. Voir le chapitre 2.

³⁰⁹ En reconduisant des catégorisations (post, néo, trans) lassantes. Cette politique de la nouveauté et du dépassement est cependant très liée à la modernité prouvant à l'évidence qu'elle n'en finit plus.

assez dans son étude cette autre réalité possible de l'art minimal: l'émergence d'une (re)interrogation sur l'idée de représentation à travers la recherche d'une nouvelle rationalité. Celle-là nous semble intéressante à exploiter. Cette recherche d'une nouvelle rationalité se retrouve d'une manière prégnante dans le contexte théorique des années soixante (structuralisme avec Saussure et les auteurs dit post-structuralistes qui y sont associés: Foucault, Barthes, Lacan et dans une moindre mesure Derrida et Deleuze), dans une tentative de contrer la montée du rationalisme technologique, économique et politique de ces années³¹⁰. C'est, en ce sens, une rationalité autre que pragmatique et positiviste. L'art minimal se retrouverait en tension entre des courants contraires et opposés³¹¹.

Si Foster fait le parallèle entre l'utilisation répétitive d'un même objet dans l'œuvre (sérialité minimaliste et pop) et une production de masse qui implique également la notion de série; si Foster montre, entre autres, une correspondance entre les modalités de la consommation de masse et la sérialité en art, dans un renvoi et à la production et à l'idée de compulsion à travers l'accumulation d'objets et de biens, cela ne reconduit pas nécessairement une critique immanente – convaincante – des normes et des règles de la société américaine des années soixante. Cela nous semble, du moins dans la démonstration de Foster, plus constatatif que critique: l'art minimal et le pop feraient, si l'on suit bien Foster, plus un constat de société qu'une réelle critique de la société de leur temps³¹².

Foster, à partir notamment des thèses de Bürger, nous indique implicitement un autre nœud possible de l'art minimal – et lié à cette recherche d'une nouvelle rationalité –: celui entre une puissance subversive ancrée dans l'idée et le procédé même de l'art et une puissance subversive liée à une époque déterminée de l'histoire (contextuelle). Imputée à l'œuvre, une puissance subversive suppose que celle-ci puisse agir sur le contexte social et politique. Ainsi l'œuvre a une efficacité sociale, c'est-à-dire qu'elle influe sur la société. Elle aurait ainsi une efficacité de par sa structure même (c'est-à-dire par l'acte réflexif, conceptuel) et cette action réflexive – et l'acte créateur – pourraient être exacerbés en fonction d'un contexte particulier. De la sorte, en

³¹⁰ Le post-structuralisme, et celui de Deleuze notamment, présuppose une critique du schématisme structuraliste (binarisme, structure comme totalité) tel qu'il s'est développé chez Lévi-Strauss.

³¹¹ Nous y reviendrons largement au chapitre 4.

³¹² Ce qui n'est pas péjoratif.

interaction, le contexte agit sur l'œuvre et l'œuvre agit sur la société. On reconnaît ce «culturellement émergent» de Margolis sur lequel il nous faudra revenir. C'est en fonction de ce qui précède que nous avançons que Foster semblait reconduire la dichotomie essence/transcendance³¹³ à travers l'interrogation autonomie/hétéronomie. La thèse de Bürger, que Foster reprend, reconduit le vieux débat moderne entre l'autonomie et l'hétéronomie de l'art, mais en affirmant l'inévitable, l'inéluctable hétéronomie. Car contrairement à l'art autonome qui postule – entre autres – la création d'un monde «idéel» qui renvoie à la notion d'essence de l'art, l'art hétéronome suppose un dépassement de cela à travers un lien déterminé avec la société. Yves Michaud écrit que:

[...] ce terme d'autonomie a [aussi] un sens précis: l'artiste poursuit en toute liberté sa démarche en dehors des contraintes de la connaissance et de l'action et d'une manière subjective; il échappe aux conventions de l'activité utile et de la perception commune et se situe dans une esthétique de la nouveauté qui est désormais sa tradition esthétique: la tradition du nouveau.³¹⁴

En ce sens, les minimalistes sont bien modernes. Mais en s'inscrivant dans la logique économique, sociale et politique de leur époque, par leur appartenance délibérée à ce «culturellement émergent» ils sont dans une modernité avancée, et ils annoncent, à travers leur ambiguïté, l'art de notre temps qui se caractérise, notamment, par la volonté paradoxale des artistes d'inscrire une pratique subjective à l'intérieur de l'idée de communauté – ou du moins dans une prise en compte significative de la nécessité de partage d'un soi avec autrui³¹⁵.

³¹³ Nous rappelons que nous prenons le terme transcendance dans son sens d'un au-delà à l'œuvre, d'un dépassement de son existence-essence en tant qu'œuvre dans une ouverture vers des ailleurs, qu'ils soient mystiques (aura, croyance) ou sécularisés à travers l'interrogation du social, du politique...

³¹⁴ Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, p. 111. En référence à *La tradition du nouveau* de Harold Rosenberg, 1959.

³¹⁵ Ce qui nous renvoie à la notion de sens commun: le partage du monde par les hommes dont il est la demeure repose sur ce *sensus communis* qui suppose une prise en compte de la pensée, du point de vue d'autrui. Hannah Arendt dans une relecture de la notion kantienne parlera du monde comme «la maison des hommes sur terre». Arendt dira que le jugement de goût qu'exige l'œuvre est conditionné par la culture – le contexte – où l'œuvre apparaît à ceux qui la regardent et la jugent. Ce jugement de sens commun n'est possible que dans un monde partagé: le sens commun vu comme sens communautaire: l'existence de l'œuvre est liée à la réalité du monde chez Arendt, c'est-à-dire aussi à l'instauration de la communauté culturelle. Voir aussi les écrits de Heidegger sur la notion d'«habiter» qui ont également nourri Arendt.

Dans l'art minimal, on aurait ainsi d'un côté «une herméneutique³¹⁶ de l'art auratique sécularisée défendue par Didi-Huberman³¹⁷» et, d'un autre côté, à travers le nœud minimaliste tel que Foster le définit – cassure avec le modernisme par sa réaction au formalisme et le lien avec le retour des avant-gardes par une reprise des stratégies du ready-made – une «épistémologie de la post-modernité» défendue par le critique américain³¹⁸. De plus, par sa prise en compte du spectateur et de l'espace, l'œuvre minimale commencerait d'une manière ambiguë et paradoxale à jeter les bases communicationnelles d'un espace qui deviendra de plus en plus public... et culturel.

Si on revient sur ce qui vient d'être dit, dans le but de préciser les termes employés, il faut spécifier que «l'art auratique sécularisé» tel qu'employé par Didi-Huberman renvoie à un en-plus non-mystique de l'œuvre. Cet en-plus est l'expérience du voir. L'œuvre est complétée par l'expérience perceptive – l'importance du voir –. Cette expérience perceptive basée sur une appréhension matérielle de l'œuvre dans son espace vient s'ajouter à sa matérialité: l'expérience perceptive du spectateur s'allie à l'expérience du faire proposée par l'artiste en partant de la prémisse que cette expérience perceptive est nécessaire et voulue par le créateur pour une juste appréhension de l'œuvre. Ainsi, Yves Michaud a raison d'employer le terme herméneutique dans le sens d'une interprétation: celle-ci est induite de l'expérience perceptive telle que spécifiée. Même s'il semble qu'on a plus affaire à une phénoménologie qu'à une herméneutique. Quant au terme épistémologie concernant Foster, il est justifié en ce sens que le critique par sa prise en compte du contexte et de ses paradigmes semblent bien dégager une *épistémé* à la manière de Foucault: ainsi Foster fait émerger ce qui dans l'époque des années soixante indique le plus concrètement un basculement d'*épistémé* ou les formes concrètes qui

³¹⁶ Pris dans le sens d'une interprétation. Didi-Huberman interprète l'art minimal mais en s'appuyant sur la phénoménologie par l'importance qu'il accorde au voir, à l'expérience perceptive. Yves Michaud note justement: «Didi-Huberman fonde l'herméneutique des œuvres dans une phénoménologie de la perception qui se concentre sur certaines expériences du voir», Michaud, *La crise de l'Art contemporain*, p. 183. Voir notre chapitre 1.

³¹⁷ Selon les termes d'Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, p. 186.

³¹⁸ Si on considère la post-modernité comme à la fois une phase réactive et une résurgence de mouvements antérieurs. Michaud appliquera les termes «épistémologie de la post-modernité» pour les écrits de Rainer Rochlitz. Nous pouvons les appliquer pour bon nombre de théoriciens qui ont basé leur réflexion à partir d'une prise en compte des contextes social et politique: Bürger, Wellmer, Martin Jay, etc., et ce indépendamment des ancrages disciplinaires.

indiquent le changement de paradigme: le montré de ce qui caractérise une époque par rapport à celle qui la précède et ce qui détermine la coupure, le déplacement de cette époque vers une autre. Ainsi, l'accent est mis non seulement sur les changements formels liés à une histoire de l'art, mais aussi sur les revendications identitaires et politiques propres aux années soixante (féminisme, lutte pour les droits civiques des minorités, etc...) dans lequel l'art s'inscrit et dont il est, selon Foster, en partie tributaire. Quant à l'affirmation d'un art minimal annonciateur – entre autres, et d'une manière ambiguë, c'est-à-dire non directement, ce qui serait le propre des pratiques performatives telles Fluxus ou les Situationnistes – d'un espace artistique public et communicationnel, il suffit de constater en art actuel, à travers l'esthétique relationnelle, l'importance de la prise en compte du spectateur, dont on sollicite non seulement le voir mais plus encore: c'est tout le corps qui est impliqué à travers une rencontre basée sur l'échange, le geste allant d'un soi à autrui, voire la participation active du spectateur à l'élaboration des œuvres. Ces dernières étant fréquemment – mais pas nécessairement – reliées au tout culturel par la sur-médiatisation induite de ces pratiques dites urbaines. Plus précisément, ces œuvres, souvent très descriptives, renvoient à une époque caractérisée par l'ébranlement des critères et des repères esthétiques. Il s'ensuit peut-être une volonté paradoxale de l'artiste de s'inscrire en faux contre la société – la volonté de transgression perdue – mais à travers une œuvre qui la reflète, mettant en cause la question de l'autonomie de l'œuvre.

L'interrogation sur – à propos de – l'autonomie de l'œuvre, Rochlitz a raison de le noter, est centrale dans l'art du vingtième siècle. Elle ouvrira le prochain chapitre consacré aux contextes social et théorique entourant l'art minimal.

CHAPITRE II

LE CLIMAT ÉPISTÉMOLOGIQUE ENTOURANT L'ART MINIMAL

2.1 La modernité et la question de l'autonomie de l'œuvre. Un questionnement de l'œuvre

L'hétéronomie de l'art – son rôle social ou politique – est ambiguë. La création artistique se rebelle en permanence contre les ordres venus de l'extérieur. De tout temps, l'art a dû résister contre les tentatives visant à lui dicter des lois, à lui imposer des conventions, des règles, des critères, des canons, à lui assigner des finalités.³¹⁹

En esthétique, on nomme réconciliation la figure philosophique qui postule un nouage entre le monde intelligible (la raison, la connaissance) et le monde sensible (l'affect, le plaisir esthétique par exemple). Jimenez dit que l'autonomie de l'art se définit à partir de ces deux «mondes», se constituant ainsi une sphère particulière séparée des autres domaines de la connaissance, c'est-à-dire séparée de la prise en considération de l'art vu aussi comme phénomène lié à l'histoire politique, économique et idéologique d'une société³²⁰: l'autonomie suppose une non-dépendance au contexte. Cependant, malgré cela, cette question de l'autonomie de l'œuvre soulève presque *ipso facto* la question opposée de son hétéronomie. Elle la soulève en deux sens. Le premier sens postule une interrogation critique sur les fondements de la croyance en l'art vu comme monde idéal et intemporel. Le second, qui nous occupera plus particulièrement dans ce chapitre, en regard de l'étude d'un «mouvement» des années soixante/soixante-dix, est basé sur le constat que la valorisation de l'autonomie seule suppose un décalage, un retard face aux changements et aux ruptures propres à la modernité. Et face, corrélativement, aux innovations créatrices des artistes. Pour le dire autrement, dans une modernité caractérisée par une politique de la rupture propre aux avant-gardes historiques et récentes, il semble difficile de maintenir la seule autonomie de l'œuvre alors que les contextes artistique, social et politique, dans lesquels se manifestent ces ruptures, déterminent que ces ruptures mêmes puissent se constituer en tant que ruptures. Devant un contexte aussi prégnant, la question de la valorisation de la seule autonomie peut sembler anachronique, obsolète et n'ayant plus sa pertinence,

³¹⁹ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1997, p. 212.

³²⁰ Voir aussi Rochlitz.

particulièrement, dans ce lieu de la seconde moitié du vingtième siècle. Mais s'il ne s'agit pas de valoriser la seule autonomie, il ne s'agit pas non plus de prôner la seule hétéronomie. Entre une œuvre entièrement régie par son contexte historique et social et une œuvre qui tente d'en faire abstraction, la voie médiane semble la voie la plus cohérente. Concrètement, cela s'illustre de la manière la plus convaincante à travers une œuvre – on a pu le constater plus haut à travers les analyses d'œuvres d'Andre, de LeWitt, de Judd et de Flavin – qui se veut à chaque fois spécifique et particulière, qui montre et dit d'une façon à chaque fois unique le contexte, les intentions et le faire qui la constituent en tant qu'œuvre et révèlent finalement et paradoxalement son en-soi.

Jimenez écrit:

[...] il s'agit bien d'en finir avec la philosophie de la séparation platonicienne ou aristotélicienne [...] à l'époque des révolutions artistique, culturelle, sociale, politique et industrielle, [l'œuvre] cesse de privilégier le statut ontologique de l'art. Elle met l'accent sur l'implication concrète de l'activité artistique et de l'expérience esthétique de l'individu dans l'histoire et dans la société.³²¹

De la sorte, la séparation entre le contenu des œuvres et leur contexte social paraît de moins en moins justifiée. L'art se sécularise – et «s'hétéronomise» – dans un monde soumis à la rationalisation croissante depuis les années vingt. Ainsi perdant leur valeur de culte, les œuvres se voient attribuer une valeur d'échange qui les rend négociables comme n'importe quel bien de consommation³²². Cette valeur d'échange s'étant établie – et consolidée – à partir de l'accroissement exponentiel du marché de l'art et de la consommation culturelle³²³, dans le contexte des années soixante et soixante-dix aux États-Unis, faut-il le souligner. L'art minimal se développe à partir de cette prémisse liée à l'histoire, au social, à l'économique et au monde

³²¹ Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique*, p. 214. Ce qui ne signifie pas que l'ontologie de l'œuvre soit devenue non pertinente. La dimension ontologique opère un retour réflexif de l'art sur l'art, notamment. Voir le chapitre 4 de cette thèse.

³²² Voir, plus globalement, l'École de Francfort..

³²³ Voir Jimenez. Cela relève actuellement d'un état de fait. Yves Michaud écrit : «[...] la sécularisation de domaines de plus en plus étendus de la vie sociale est un fait patent, et l'entrée dans un art post-auratique resacralisé et commercialisé par le musée est aussi un fait patent». Voir Michaud, *La crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1997,1998, p. 26. L'art minimal aura contribué à la première partie de l'énoncé de Michaud et significativement à la deuxième partie. Rationaliser veut aussi dire devenir marchandise.

des idées.³²⁴ Ainsi, comme le fait remarquer Lyotard, une caractéristique de ce monde rationalisé est que «[...]la réalité [y est] si déstabilisée qu'elle ne donne pas matière à expérience mais [...] à expérimentation.³²⁵» Dès lors, en regard de l'art, il ne s'agit (souvent) pas de se pencher sur la question de l'expérience de l'œuvre – et à travers cette expérience de tenter une recherche de sens – mais de proposer une expérience des expériences – ce qui est différent –. Un peu dans la foulée de ce que le Groupe de Liège («Groupe μ ») appelait «l'adlinquisticité»: on parle sur des paroles, écrits sur des écrits, c'est l'intertextualité³²⁶. Bref, on expérimente de nouvelles avenues – et expériences – à partir d'expériences antérieures. On fera remarquer que cela est très postmoderne comme problématique. Cependant, il faut noter que dans les années qui ont précédé ce qu'on qualifie de postmodernisme, cela était déjà mis en place à travers cette interrogation – et investiture par les artistes – du réel. La question de l'objet simulacre pop et la répétition du même minimaliste propres aux années soixante et soixante-dix, évoquées précédemment à travers Foster³²⁷, étaient une inquiétude du réel. Et ce, à travers la représentation d'objets (objets pop) ou de situations – on pense à Duane Hanson ou à George Segal – empruntant à la réalité quotidienne. Mais, un monde de réalité ou un souci de réalité dans l'œuvre, peut supposer également une volonté d'unité, de compréhension et de communicabilité immédiate, directe. C'est le cas du pop. Et c'est à première vue ce que donne à voir et à comprendre aussi l'art minimal. En ce sens les deux expériences, celles du pop et de l'art minimal, ont des points communs³²⁸ à travers leurs différences manifestes. Sauf que, différence notable, l'objet simulacre pop travaille à partir d'un référent et l'objet minimal se veut sans référent apparent.

³²⁴ Cela a toujours été le cas de toutes les formes d'art. Il s'agit simplement, ici, d'esquisser un contexte particulier. Sans plus.

³²⁵ Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris, Galilée, 1988, p. 14

³²⁶ Cette notion ne sera pas exploitée plus avant dans la thèse.

³²⁷ Nous y reviendrons au chapitre 4 de cette thèse.

³²⁸ Cela a été plus que dit par les critiques. En plus des termes «objets» et «réels»: sérialité, répétitions et tautologie, saturation du - par le - même, technique... et aussi: effacement de l'intention, effacement de l'auteur. Mais ces deux derniers, notamment, demandent à être nuancés. Nous pourrions plutôt parler de l'intention d'effacement de l'intention et de l'auteur. Ou des formes multiples que peut prendre l'intention: voir, M. Baxandall dans *Formes de l'intention*, Chambon, 1991.

La poursuite de notre raisonnement interrogerait, sans gratuité aucune, la thèse de Danto qui voit le pop comme une coupure déterminante en art. En fait si le pop – et Warhol exemplairement – à travers ses conditions de possibilités met effectivement l'art en contact avec la réalité et avec la vie et ouvre ainsi à la possibilité de tous les possibles en art, c'est qu'il annonce l'hétérogénéité postmoderne par le travail sur le référent qui touche à cette «adlinguisticité» évoquée précédemment. Plus précisément, cet art axé essentiellement sur un principe de communication active celle-ci à partir d'une redondance formelle basée sur la saturation compulsive: ainsi, chez Warhol, l'image réfère à une autre image, le plus souvent iconique (Marilyn, Liz Taylor, Mao, Mick Jagger, etc.,) et renforce dans le même mouvement l'image de l'artiste (Warhol): il y a une intrication des démarches formelle et conceptuelle visant à établir l'artiste comme également intégré au «star system» qu'il exploite ainsi de multiples manières. Anne Cauquelin note, justement, que Warhol va utiliser au mieux les principes qui régissent la communication «le réseau, avec la redondance et la saturation, le paradoxe, avec le bouclage sur soi, l'auto-proclamation avec le nominalisme, la circulation des signes sur le réseau sans auteur ni récepteur, et enfin le totalitarisme, avec l'internationalisation du système de communication.³²⁹»

Danto nous dit encore que «le modernisme toucha à sa fin dès lors que le dilemme entre œuvres d'art et simples objets réels ne pouvait plus être articulé en termes visuels, en sorte qu'il devenait urgent d'abandonner une esthétique matérialiste pour une esthétique de la signification.³³⁰» Ce qui a eu lieu, selon Danto, avec les artistes pop. Mais, l'art minimal s'inscrit également dans une esthétique de la signification par sa volonté constante d'interroger l'idée de représentation, non pas par une énième expérimentation sur le référent, mais dans une tentative de proposer une expérience de sens à travers le travail sur l'absence de référent direct, ce que le philosophe et critique Yves Michaud appelle assez justement une «herméneutique de

³²⁹ Anne Cauquelin, *L'art contemporain*, Paris, P.U.F., (collection, Que sais-Je), 1992, 1994, p. 82.

³³⁰ Arthur Danto, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Seuil, collection «poétique», 2000. Voir aussi notre recension dans *ETC Montréal*, n°54, été 2001, p. 74-76.

l'absence»³³¹. Là où le pop interroge franchement et assez simplement les choses, l'art minimal reconduit sa récurrente ambiguïté, sa forme paradoxalement complexe³³².

Cela dit, et d'une manière plus spécifique, l'art minimal postule le lien que nous faisons plus haut en regard de cette attention à la «mise en ordre», mentionnée par Foster également, qui renvoie à une représentation de ce qui se veut du réel – (*The Art of the Real*)³³³ – dans ce souci d'unité susmentionné. Et c'est pour cela que nous complétons cette assertion de Foster en soulignant l'écueil de toute mise en ordre – à travers la répétition du même – qui ouvre à bien d'autres choses, c'est-à-dire au constat possible de l'illusion de toute mise en ordre. À propos de la cohérence d'un système, ce que la répétition peut nous apprendre c'est le montré de l'illusion de cohérence. Car c'est souvent le degré de désordre d'un système (l'entropie) – qui peut se manifester par exemple, dans le cas des œuvres minimales, par l'exploitation manifeste du vide – qui interroge le plus finement l'ordre même. Ainsi, ce travail sur l'incomplétude, que nous avons souligné principalement chez LeWitt, s'inscrit dans une volonté de ne pas prendre comme certitude ce qui semble manifeste. De même, chez Andre, on se souvient que le jeu sur l'idée d'assemblage, de négatif et d'inversion dans la reconduction d'une part d'aléatoire interroge pertinemment la notion d'ordre. De même encore, chez Judd, ce que nous avons noté sur la valorisation de l'articulation interne par rapport à celle de structuration interne³³⁴ valorise ainsi la notion de non-délimitation de l'espace que suppose le terme articulation contrairement à l'idée de clôture que postule celui de structuration. La volonté corollaire et commune aux artistes minimalistes de non-catégorisation de l'œuvre et d'interrogation sur ses limites conventionnelles³³⁵ ouvre à une contestation de la pensée unique, comme nous l'avons fait remarquer. Et ce, par l'importance aussi accordée à la multiplicité des points de vue dans l'appréhension de l'œuvre, à la multiplicité des angles d'analyse. La multiplicité, en tant que

³³¹ En qualifiant comme tel l'essai de Didi-Hubermam *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*.

³³² Voir les chapitres 4 et 5 pour des développements.

³³³ *The Art of the Real, USA 1948-1968* est le titre d'une exposition organisé par le musée d'art moderne de la ville de New-York en 1968 et regroupant, entre autres, les œuvres de Donald Judd, Sol LeWitt, Carl Andre, Robert Morris, Frank Stella, David Smith, Tony Smith, Robert Smithson.

³³⁴ Donald Judd, *Écrits*, p. 335.

³³⁵ Dans la foulée des avant-gardes et plus globalement de la modernité. Dans ce que les artistes minimalistes doivent notamment à «l'embrayeur» Duchamp pour reprendre le terme d'Anne Cauquelin (dans *L'art contemporain*, Paris, PUF, coll. Que sais-je?, 1992, p. 63-75

notion exploitée dans – et par – l’œuvre, interroge non seulement la notion d’ordre mais corrélativement l’idée de totalité qui caractérisa non uniquement le structuralisme (structure comme totalité) précédemment évoqué – et sur lequel nous reviendrons – mais aussi le formalisme américain des années cinquante défendu par Clement Greenberg à travers l’Expressionnisme abstrait³³⁶ et la Post Painterly Abstraction.³³⁷

Et cela, de deux manières. La première, formelle – et telle que spécifiée dans notre analyse – induit un déplacement *at large* de l’œuvre minimale par une prise en compte de la notion de vide – la notion d’incomplétude – et par un travail hors des limites de l’œuvre à travers cette prise en compte de l’espace (espace sous forme de percées dans l’œuvre et espace en tant que lieu) à l’inverse des peintures expressionnistes abstraites axées sur le *all over* qui consiste à investir entièrement la toile en restant à l’intérieur des limites du cadre³³⁸. La seconde, politique, et révélée par Serge Guilbaut, réfère à la volonté de (re)présentation des USA (par la consécration de l’Expressionnisme abstrait) en tant qu’entité, c’est-à-dire en tant qu’ensemble de valeurs soudées et cohérentes qui se veulent la symbolisation d’une idée du pouvoir américain dans et – surtout – hors frontières³³⁹. Si cette intention était absente des motivations des peintres expressionnistes abstraits, il y eut cependant récupération de leur travail dans le but d’imposer ce mouvement sur le marché international pour les raisons évoquées ici³⁴⁰. Selon Guilbaut, cet art participait à la guerre froide en tant que partie de l’arsenal de propagande, on imposait ainsi la suprématie artistique en même temps qu’un pouvoir économique et une

³³⁶ Greenberg préférait le terme d’*Abstraction Picturale*.

³³⁷ La *Post Painterly Abstraction* tout comme le *Color Field* sont englobés dans l’Expressionnisme abstrait qu’Harold Rosenberg avait aussi appelé *Action Painting*.

³³⁸ Même si on peut dire que le *dripping* de Pollock ou le *zip* de Newman annexent à la peinture un supplément (la gestuelle, par exemple ou une ouverture verticale) qui la déborde, qui déborde plus précisément son cadre – ou sa définition – traditionnelle. Mais on reste effectivement à l’intérieur des limites matérielles de la toile. Il faut rappeler que Greenberg trouva des précédents à l’œuvre de Pollock tels les *Nymphéas* de Monet ou les travaux des muralistes mexicains (Orozco, Rivera, Siqueiros...).

³³⁹ Voir Serge Guilbaut, *Comment New-York vola l’idée d’art moderne*.

³⁴⁰ Comme si on pouvait faire un lien entre une œuvre minimale dont on a souligné le «disinterested way», c’est-à-dire le travail sur la distance, et l’incomplétude: «interrupted»; en regard de l’œuvre expressionniste abstraite qui travaille *a contrario* l’idée de totalité et sur la toile: «disinterrupted, all over» et dans sa récupération à des fins politiques intéressées: «interested way».

supériorité intellectuelle³⁴¹. Le pouvoir politique, à travers l'art américain d'après-guerre, particulièrement à travers Pollock et les figures de proue de l'Expressionnisme abstrait, imposa des valeurs nationales (force, «virilité» agressivité et grandeur) dans le but de les ériger en valeurs universelles³⁴². L'expérience esthétique pouvait ainsi se voir réduite, par la critique formaliste de Greenberg, à n'être que l'affirmation d'une vérité imposée. Alors que cette même expérience peut ouvrir, comme nous le supposons – et l'avons vérifié par notre analyse des œuvres – à travers l'œuvre minimale, à une pluralité de points de vue et de manières de voir, de comprendre, de décrire, de réinventer et d'expérimenter le monde dans une prise en compte de ce dernier. Plus précisément, il y a chez les minimalistes une reconduction des idéaux du modernisme pris dans son sens large, c'est-à-dire un modernisme qui se distingue par une volonté de réfléchir la pratique, d'élargir les possibilités de réflexivité de l'œuvre. Ce faisant, les artistes minimalistes s'attaquent au modernisme greenbergien (que l'on peut qualifier de restreint) en interrogeant les limites trop étroites dans lesquelles Greenberg enfermait l'œuvre en mettant l'accent presque exclusivement sur la planéité vue comme essence ou norme du pictural. Ils interrogent également les positions formalistes de Michael Fried et de Rosalind Krauss qui promeuvent l'opticalité de la peinture³⁴³. En fait les minimalistes interrogent en cela l'idée de représentation. Nous avons souligné précédemment le souci des artistes minimalistes, et particulièrement chez Judd, de s'opposer à l'illusionnisme de la représentation classique. En regard de ce qui les précède directement la préoccupation est reconduite et leur critique se

³⁴¹ Serge Guilbaut, *Comment New-York...*, p. 221.

³⁴² Guilbaut écrit qu'au mois de mai 1948, les pressions de la politique, jusqu'alors voilées dans les textes de Greenberg, explosaient en pleine page dans l'article «Irrelevance versus Irresponsability», publié dans la revue *Partisan Review*. Greenberg défendait l'art moderne (son texte était illustré de dessins de Gottlieb) contre les conceptions de l'art du parti communiste – le réalisme socialiste -. Pour Greenberg il fallait faire participer l'art à la guerre froide en tentant de rallier les Européens à une culture occidentale qui s'avèrera avant tout américaine. À noter que *Partisan Review* était trotskiste. Position défendue un temps par Greenberg. Par la suite Greenberg infléchira ses positions. Par exemple, dans sa comparaison Pollock/muralistes mexicains, il ne retient que la notion commune de grande surface: il prend la notion de surface des muralistes et la dépolitise en lui enlevant la connotation d'extrême gauche.

³⁴³ Chez Rothko, Morris Louis et Olitski. On a vu dans l'analyse de la fortune critique de l'art minimal, au chapitre précédent, que Krauss et Fried ont par la suite pris leur distance par rapport à l'orthodoxie greenbergienne. Soulignons également que Krauss prenait en ce sens Duchamp comme un précurseur de l'optique, à travers les «Roto-Relief»: la peinture s'adresse à la rétine plutôt qu'à la matière grise. Cela explique la *redevabilité* des artistes minimalistes à Duchamp uniquement en regard de ses ready-mades. Le «voir» chez les minimalistes, les thèses phénoménologiques le soulignent, n'est pas avant tout rétinien mais relève d'un processus cérébral et conceptuel. Voir les chapitres 4 et 5 pour un retour sur la question.

portera aussi – à propos des travaux des peintres expressionnistes abstraits – à la matière en tant que picturalité qui fait illusion. De même qu'à l'opticalité de la peinture de Rothko ou Olistki qui rend compte de la difficulté de peindre sans faire illusion³⁴⁴. Ils sont ainsi d'une certaine manière dans la suite de ce qui les précède directement. Même si c'est d'une façon réactive. Plus précisément, et dans un retour sur cette question de l'autonomie de l'œuvre introduite précédemment, l'œuvre moderniste affirme son autonomie en affirmant les particularismes d'un médium spécifique. En ce sens, la peinture moderniste affirmera sa spécificité en se détachant de la sculpture par l'abandon de l'illusion de relief. C'est en ce sens que Greenberg valorise la planéité (*Flatnes*) parce qu'elle est anti-sculpturale: ainsi une peinture qui affirme sa planéité assume son autonomie en tant que peinture³⁴⁵.

La suite logique de cette interrogation sur l'autonomie d'une pratique ne pouvait conduire les artistes minimalistes qu'à l'objet. Pour le dire autrement, passer de la surface (muralité, matérialité) au plan («opticalité», «immatérialité») suppose la rencontre de l'impasse de la toile vierge qui ne peut mener les minimalistes qu'à l'objet. Celui-ci ne fait pas illusion, il peut être non pas représentation mais simple présentation. Il est «objet spécifique». Et pourrions-nous ajouter, il est sculpture-limite. En abandonnant l'illusion représentative propre à la sculpture traditionnelle pour un réel présenté, il recule les limites de la sculpture jusqu'au point ultime où elle devient «simple» présentation d'objets³⁴⁶. Il semble donc assez cohérent, en ce sens, que

³⁴⁴ Dans la génération des peintres expressionnistes abstraits, il y aurait ces deux tendances: l'une plus «matière» à la manière de Pollock et de De Kooning et l'autre moins matière et moins gestuelle à la manière de Rothko, Olistki et Newmann. Greenberg écrit dans son essai «Après l'expressionnisme abstrait»: «[...] l'Expressionnisme abstrait n'était pas, et n'est pas, juste une abstraction picturale. Comme toutes les tendances importantes en art, il débordait toute définition verbale ou phénoménologique, faisant place à toute une variété de «déviations» et de «contradictions», p. 6. Nous cautionnons cette position de Greenberg. Bien qu'elle semble, au vu de ses positions, relever plus du vœu pieux que d'une application effective. Ou est-ce de ses propres contradictions?

³⁴⁵ Greenberg écrit: «[...] l'art réaliste, l'art d'illusion, dissociait le médium et se servait de l'art pour dissimuler l'art. Le modernisme se sert de l'art pour mettre l'art en valeur. Les limites qui constituent le médium de la peinture – la surface plane, la forme du support, les propriétés du pigment – étaient traitées par les maîtres d'autrefois comme des facteurs négatifs dont il ne fallait tenir compte qu'implicitement ou indirectement. La peinture moderniste en est venue à considérer ces mêmes limites comme des facteurs positifs dont il faut tenir compte ouvertement.» Dans «La peinture moderniste», *Modernist Painting in Art and Literature no 4*, Printemps 1965, traduction Anne-Marie Lavagne, p. 2.

³⁴⁶ La phase suivante étant la pratique installative.

l'on puisse imputer aux minimalistes une reprise du ready-made duchampien³⁴⁷. Une reprise de la problématique de l'objet mais inscrite dans leur contexte artistique et culturel particulier, c'est-à-dire un monde de plus en plus en prise avec le réel et la réalité. Cependant, l'art minimal, par sa reprise d'objets ready-made empruntés à l'industrie, s'inscrit avec ambiguïté dans la problématique par une acceptation explicite de la *valabilité* – pour l'œuvre d'art – de l'objet manufacturé et une non-reconnaissance – si on se réfère à leurs écrits théoriques ou entrevues – du système qui l'a fabriqué. Une possible pragmatique de l'utilisation ou du faire. Mais, comme nous venons de le souligner plus haut, dans la volonté d'expérimenter une *multiplicité de points de vue, de manière de voir et de recréer le monde ou le réel*, ce qui renvoie à un anti-formalisme avoué. Ce qui est soutenu, c'est un dépassement des thèses de Greenberg qui écrit, par exemple: «Là où les vieux maîtres créent une illusion d'espace dans lequel on pouvait s'imaginer en train de marcher, les modernistes créent une illusion dans laquelle on peut seulement regarder, où on ne peut circuler que par le regard.³⁴⁸» Les artistes minimalistes vont obliger à une circulation qui se fait aussi par le corps. Il y a donc un premier infléchissement du postulat formaliste par une volonté de briser l'illusionnisme par l'introduction du corps du spectateur qui induit cette multiplicité de points de vue et de «recréation» du réel à travers celle de l'objet et à travers celle du corps face à ce même objet. Et, finalement, une interrogation corrélatrice sur l'idée d'objet même sur laquelle nous reviendrons.

Michaud écrit: «[...] lorsqu'il y a embrayage de la production artistique sur la réalité, sur la société, sur la politique, l'accent est toujours mis sur le caractère limité, localisé et non-totalitaire des pratiques avec une défiance envers toute tentative de systématisation et de passage au point de vue de l'universel.³⁴⁹» Ceci corroborerait ce que nous avons écrit plus haut

³⁴⁷ Comme il peut sembler logique que Duchamp ait créé le ready-made après l'expérience du *Carré noir* de Malévitch. Mais il faut noter que les artistes minimalistes ne prenaient pas tellement un objet tout fait, qu'ils le faisaient faire. Et même dans le cas de Flavin ou de Carl Andre, par l'utilisation de briques ou de tubes fluorescents, si ceux-ci étaient effectivement pris en tant que «tout faits», c'était pour en faire autre chose – une structure autre et non uniquement, comme dans le cas de *Fontain*, un simple déplacement de sens – à travers la mise en série ou les multiples mises en relation des objets les uns avec les autres. Voir le chapitre 4 et 5 pour un retour sur cette question du ready-made.

³⁴⁸ Greenberg, « La peinture moderniste », p.5.

³⁴⁹ Michaud, *La crise de l'art contemporain*, p. 156-57. Michaud en parle en regard de la perte de croyance que cela implique. On se permet de reprendre son énoncé en décontextualisant quelque peu.

sur ce qui caractérise la réaction minimaliste au formalisme. Il ne s'agit en aucun cas d'imposer une vision unitaire du monde³⁵⁰, un art vu comme totalité achevée, ou imposer un nouveau récit. Cette notion englobe en effet l'idée de totalité – le récit a un début, un centre et une fin – et l'idée d'une unité qui confère à l'idéologie (totalité englobante). Le récit peut être vu comme une interprétation de l'histoire fondée sur une sélection de faits (dates, œuvres) reliés entre eux de manière à évacuer le narrateur, dans le but de rendre l'histoire plus objective. Le récit est ainsi basé sur l'effacement d'une subjectivité dans une tentative d'objectivation – d'imposition – des faits. Guilbaut nous a rappelé que c'est aussi en ce sens que Greenberg, profitant, entre autres, de l'absence de grands récits en Europe dans la période d'après-guerre et de la disparition des grandes figures de l'abstraction européenne, tenta d'imposer l'idée que les grandes figures de l'abstraction se trouvent en ces années à New-York³⁵¹. Cela peut paraître pertinent, sauf que ce faisant, Greenberg, en s'appuyant sur Kant, retient pour la peinture un idéal de pureté qui s'appuie sur le rejet *a priori* de toutes formes d'hybridité³⁵². Et, dans la foulée, sur la volonté de sacrifier tout ce qui est superflu – pour lui – à la peinture. Concrètement cela se traduit par un accent mis sur la spécificité du médium. Autrement dit, la

Nous avons vu à travers Didi-Huberman de même qu'à travers les écrits de Judd et d'Andre, surtout, que la croyance n'est pas fondamentalement évacuée.

³⁵⁰ En parallèle à cela, la récupération de la mise en exposition des œuvres minimalistes – grand espace nu et blanc – comme paradigme de la mise en exposition muséale pendant quelques deux décennies, n'est pas à leur imputer directement. Cette dominance d'un système qu'ils ont indirectement contribué à créer relève de la même participation involontaire à laquelle les artistes expressionnistes abstraits ont été confrontés à travers la domination de l'art abstrait dans les années d'après-guerre. Être attentif à une mise en exposition ne suppose pas nécessairement vouloir l'ériger en modèle prévalant.

³⁵¹ Voir Guilbaut, *Comment New-York vola l'idée d'art moderne*. Il y avait de l'art abstrait ailleurs en même temps. On pense aux abstraits construits tels Dewasne, Herbin, Max Bill. Aussi des peintres tels Manessier, Fautrier, De Stael, Soulages, Poliakoff, Hartung, Bazaine, Vasarely, Julio le Parc, etc.,

³⁵² Voir notamment dans son texte «La peinture moderniste». Il s'appuie, outre le fait de le revendiquer, sur Kant de deux manières: la première, au sens où Greenberg s'enracine dans une conception idéaliste de l'histoire et, secondement, par le fait qu'il fait de Kant le premier vrai moderniste à travers sa critique des moyens mêmes de la critique. Cette entreprise d'autocritique devient une entreprise d'autodéfinition: valorisation de la spécificité du médium et de la pureté de celui-ci. Ainsi il écrit: «ce qu'il fallait manifester et rendre explicite, c'est que non seulement les arts en général, mais chaque art en particulier, avaient d'unique et d'irréductible. À travers les opérations qui lui étaient propres, il incombait à chacun de déterminer les effets qui n'appartenaient qu'à lui.» Dans «La peinture moderniste», p. 2. Il faut noter que dans sa valorisation de la conception, il semble, contrairement à ce qu'il écrit, se réclamer plus de Hegel que de Kant: en schématisant beaucoup, chez Kant la primauté va à la forme (dessin), chez Hegel elle va au contenu (idée prévaut sur le dessin). Même si Hegel, en privilégiant l'art classique, va vers une adéquation de la forme et du contenu. Il y a peut-être aussi chez Greenberg la question kantienne de «finalité sans fin» qui renvoie à cette conception idéaliste de l'histoire.

peinture sera appréciée pour ses qualités d'abord formelles: *Flatness and Délimitation of Flatness*³⁵³. Dans un essai écrit en 1962³⁵⁴, Greenberg postule un dépassement de la matière par la couleur et condamne ainsi la gestualité de certains peintres expressionnistes abstraits. Le «bon art en soi», selon Greenberg, serait, à travers le travail de peintres tels Rothko, Newman ou Still, un art axé sur la conception émanant de peintres qui «se servent de leur habileté mais pour en supprimer les témoignages³⁵⁵», ouvrant la porte aux recherches des artistes minimalistes. Cela veut dire, comme le fera remarquer Krauss³⁵⁶, que la manière dont Greenberg faisait de la planéité l'essence du pictural a ouvert paradoxalement à la mise en place d'un dispositif d'interprétation qui a permis à la production d'artistes comme Stella ou les minimalistes (et même les artistes du pop art) d'être perçue et comprise. Plus précisément, le plan lisse de l'œuvre du premier Stella, la surface lisse des sérigraphies pop art ou l'aspect lisse et souvent plat de l'objet minimaliste ont pu être d'autant mieux perçus que Greenberg avait théoriquement introduit l'idée d'une valorisation de cet aspect formel de la création. Cela affecta de plus – et très logiquement – non seulement la réception de l'œuvre, mais, plus fondamentalement, la pratique artistique. En fonction de ce que nous avons dit précédemment, et dit d'une manière elliptique, on a pu ainsi passer de la spécificité du médium formaliste à l'objet spécifique minimaliste. Mais – et au vu de notre analyse des œuvres et de ce qui ressort des écrits de Judd, Flavin, Andre et LeWitt – dans une modulation très sensible de l'idée d'*a priori* formels et conceptuels. Car si cet objet est spécifique et limite ce sera dans une interrogation constante de ce qui inquiète – pour reprendre le terme de Didi-Huberman – c(s)es spécificité et limite. On comprend mieux, dès lors, à quel point la volonté de l'analyse phénoménologique et épistémologique (interprétative) de Didi-Huberman – et dans une moindre mesure celle de Krauss et de Foster – s'opposent au statut quasi ontique dans lequel

³⁵³ Greenberg écrit: «La planéité, la bi-dimensionnalité, était la seule condition que la peinture ne partageait avec aucun autre art. Ainsi la peinture moderniste s'est-elle orientée vers la planéité avant tout». Dans «La peinture moderniste», p. 2.

³⁵⁴ Clement Greenberg, «Après l'expressionnisme abstrait», *Art international*, octobre 1962.

³⁵⁵ Greenberg écrit: «À mes yeux, Newman, Rothko et Still ont engagé l'autocritique de la peinture Moderniste dans une nouvelle direction en la poussant simplement assez loin dans sa direction initiale. Maintenant la question posée à travers leur art n'est plus de savoir de quoi est constitué l'art, ou l'art de la peinture en soi, mais de quoi est constitué le *bon art* en soi. Et la réponse donnée paraît être: ni l'habileté, ni le métier, ni quoi que ce soit ayant un rapport avec l'exécution ou la performance, mais uniquement la conception». «Après l'expressionnisme abstrait», p. 10.

³⁵⁶ Rosalind Krauss, *De l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 7 de la préface.

Greenberg enferme l'œuvre d'art: l'expérience spatiale induite de l'œuvre minimale est vue aussi chez ces critiques comme l'introduction d'une discontinuité – fracture – avec l'idée de l'art vu comme «continuité inentamable», comme totalité.

Ce que nous pourrions ajouter, et pour résumer, à la suite de ce qui vient d'être étudié dans ce chapitre et en regard de notre étude du minimalisme de Judd, LeWitt, Andre et Flavin, c'est que cet infléchissement sensible de l'idée d'*a priori* formels et conceptuels s'oppose, dans cette période de la modernité que sont les années soixante/soixante-dix, et à l'héritage kantien qui voyait la primauté accordée à la forme, c'est-à-dire au dessin³⁵⁷, et à l'héritage hégélien qui privilégiait l'idée, le contenu exprimé par la forme plutôt qu'à la forme même, en accordant une certaine primauté au contenu, mais surtout à une imbrication de ces «composantes» dans leur œuvre. Cette valorisation de l'hybridité³⁵⁸ à travers la mixité, interroge ce qui les précède directement – le formalisme – (en fonction de ce que nous avons indiqué du formalisme). Cette mixité des composantes de l'œuvre minimale interroge également l'illusionnisme de la représentation classique dans le sens que la «déconstruction» de l'idée d'objet – c'est-à-dire une recherche autour de celui-ci impliquant les appréhensions matérielles et visuelles autres que nous avons dégagées – va contrer la mimétique au sens traditionnel. L'heuristique des artistes minimalistes s'apparenterait bien en ce sens à ce que l'on a nommé en philosophie la déconstruction: la recherche d'une rationalité autre basée sur l'hybridité, l'altérité. Plus précisément, et pour le redire, c'est un travail qui va au-delà des idées de forme et de contenu par cette valorisation constante de l'incomplétude qui vient mettre constamment à la question la rationalité apparente de ce même travail. La totalité apparente de ce même travail. Et ce non pas dans un *a priori* de l'hybridité qui serait une réaction au premier degré au formalisme, mais dans une interrogation subtile et ambiguë de la notion et de ce qui les précède immédiatement

³⁵⁷ C'est plus complexe, mais ce n'est pas le propos, ici, d'analyser Kant. Rappelons, cependant, que chez Kant, le dessin est prépondérant parce qu'il procure, à l'inverse de la couleur un plaisir désintéressé. Aucune émotion ou sensation ajoutée au beau ne doit lui porter préjudice. Ce qui prime dans les arts (peinture, sculpture, architecture), c'est le dessin, la forme et non une quelconque ornementation (couleurs, éléments décoratifs) ajoutée. Kant évacue de la sorte tout ce qui peut référer à l'idée de prétexte décoratif. La remise en question des artistes minimalistes des notions de forme et de contenu, par leur «mixage» dans l'œuvre à travers un semblable intérêt porté aux deux notions, doit beaucoup - comme nous le verrons au chapitre 5 - à Adorno pour qui la forme artistique a valeur de contenu. Dans l'œuvre minimale, interroger autrement la structure formelle exprime une idée aussi forte qu'une représentation mimétique traditionnelle.

³⁵⁸ Voir le chapitre 4. Aussi le chapitre 5 en regard du rapport forme-contenu.

en art et dans l'histoire de l'art et des idées de la modernité. Dans un ancrage aux idées philosophiques émergentes de leur époque. La possibilité artistique de cette œuvre est ainsi liée exemplairement à sa possibilité historique et philosophique. Nous reviendrons plus particulièrement sur ce type de déterminations dans l'avancée de la thèse. Il était question, ici, d'introduire certaines notions, dont quelques-unes sont prégnantes dans les exégèses sur l'art minimal, pour mieux les développer ensuite.

Ce qui précède dans ce chapitre portant sur les contextes artistique, théorique et politique entourant l'art minimal introduit une mise en place des axes les plus déterminants de cette articulation, et nous conduit à énoncer – d'une manière succincte – en quoi consiste l'importance de l'émergence du structuralisme et de la phénoménologie, courants de pensées qui ont eu leur incidence dans la réflexion des artistes minimalistes.³⁵⁹

2.2 Émergence du structuralisme et de la phénoménologie

Le structuralisme émane, au début des années soixante, d'un ensemble de recherches qui relèvent des sciences humaines, et se définit en tant que méthode et structure: un ensemble d'éléments qui entretiennent des relations réciproques et qui vont dans le sens d'une complexité croissante jusqu'à la production d'un système. En ce sens, la structure signifie à la fois ce qui organise les éléments entre eux et permet de produire leur évolution.³⁶⁰ Dans l'année soixante-six, Lacan publie ses *Écrits*, paraissent également *Critique et Vérité* de Roland Barthes, *Théorie de la Littérature* de Svetan Todorov, *Pour une théorie de la production littéraire* de Pierre Macherey et *Les Mots et les choses* de Michel Foucault. Ce seront surtout les écrits de ce dernier de même que ceux de Lévi-Strauss qui vont pénétrer, suite à des traductions, le territoire américain. Lévi-Strauss (*Les structures élémentaires de la parenté* (1949), *La pensée sauvage* (1962), *Le totémisme aujourd'hui* (1962), prône une pensée qui déplace la méthode structurale vers l'ethnologie à travers un développement de l'étude des systèmes de signes et de

³⁵⁹ Le positivisme a son importance, mais il n'est pas tant question de parcourir d'une manière exhaustive tous les courants de pensée qui ont pu influencer l'art minimal, que de cibler ceux qui rencontrent le plus le propos de cette thèse.

³⁶⁰ Voir, *Atlas de la philosophie*, Peter Kunzmann, Franz-Peter Burkard et Frans Wiedmann, coll. livre de poche, 1999.

classification des peuples. La pensée de Lévi-Strauss s'articule surtout à travers la question du sens de l'histoire: «[...] illusoire, selon Lévi-Strauss le progrès de l'histoire [...] et illusoire, répondra Foucault, le progrès de la raison. L'histoire n'a pas de sens et la raison divague.³⁶¹» C'est autour de la notion de temps et d'histoire que se joue beaucoup la pensée de cette époque qui, par exemple chez Lévi-Strauss, va montrer que la cohérence réflexive de peuples primitifs ne cède en rien à la raison occidentale: il s'agit en fait de s'en prendre aux fondements de la raison occidentale en remontant aux sources de Marx – «notion d'idéologie, reflet des infrastructures qui pose les prémisses d'une théorie des illusions» – et de Freud, «[...] parce qu'en découvrant l'inconscient, il détruit l'image d'une conscience libre³⁶²». Catherine Clément dit que la pensée de Lévi-Strauss s'attarde – et en cela il confirme un héritage marxiste³⁶³ – «à débusquer le vrai derrière les apparences: [...] découverte d'une structure cachée derrière une structure manifeste, cette dernière destinée à *couvrir* la première.³⁶⁴» C'est surtout autour de la notion de mythe que s'articule significativement la pensée de Lévi-Strauss. «[...] Composés de *grosses unités constitutives* les mythes mettent en branle ces paquets de relations sur le modèle d'une partition d'orchestre dans la musique occidentale³⁶⁵». Il y a ainsi deux sources d'inspiration à la pensée de Lévi-Strauss – celle de la structure (aussi physique et biologique) et celle de la partition (musicale) qui déterminent le structuralisme chez ce théoricien. Cette pensée sera axée sur la méthode à travers la collection des données – par exemple, toutes les versions d'un mythe – puis sur la mise en exergue des «paquets de relations» définis en tant qu' «ensemble de deux éléments binaires que relie un excès ou un manque» – dans l'histoire du mythe tel que colligé. Catherine Clément écrit:

D'un point de vue général, l'essentiel tient au déséquilibre entre le trop et le trop peu dans une pensée logique en équilibre métastable: le mythe raconte l'origine d'un déséquilibre [...] ces paquets de relations sont impossibles à distinguer sans ce perpétuel balancement qui distingue la pensée de Lévi-Strauss. [...] La pensée mythique commence souvent par une forte disjonction, ainsi que par des coupures

³⁶¹ Catherine Clément, «De la structure à l'Europe», *Magazine littéraire*, hors-série, 1996, p. 9.

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ Mais ni Marx, ni Freud ne jouent auprès de Lévi-Strauss le rôle de modèles. Il retiendra surtout le côté sociologique de la pensée marxiste à travers la construction de modèles sociaux. Cette idée aux implications ethnologiques autant que sociologiques sera réinterprétée par Lévi-Strauss sur le terrain, dans la réalité des peuples étudiés.

³⁶⁴ Catherine Clément, *Claude Lévi-Strauss*, PUF, 2002, p. 19.

³⁶⁵ *Ibid.*

introduisant des éléments distincts, pour permettre d'établir des différences dans l'indistincts; puis, ayant commencé par une franche séparation entre termes opposés [...] son rythme s'accélère avec les variations, jusqu'à se dissoudre dans un dégradé réduisant les oppositions. Ce va-et-vient est le contraire de la démarche dialectique, qui délaisse chacun des points qu'elle parcourt pour s'appuyer sur un troisième sans rapport avec les précédents.³⁶⁶

On voit l'infléchissement opéré par Deleuze par rapport au structuralisme, puis, dans la foulée, par Didi-Huberman. Le structuralisme de Lévi-Strauss est en ce sens intéressant à souligner.³⁶⁷

Il y a également une notion de structure chez Merleau-Ponty (*Structure et forme*) qui est importante, tout comme celle de perception: attention à la manière d'apparaître, intérêt pour l'idée de multiplicité. Un des traits fondamentaux de la phénoménologie réside dans la recherche d'une intentionnalité qui se manifestera en tant que signe d'ouverture, et dans celle de l'évidence qui permet d'interroger «ce qui se donne à nous tel qu'il se donne», mais en faisant l'économie du jugement et en favorisant l'observation sans préjugés. Chez Merleau-Ponty, une importance est accordée à l'expérience du sujet et, en regard de l'œuvre, à l'expérience spatiale: l'espace et le temps caractérisent l'expérience du voir, de la vision de l'œuvre. Il est à noter, également, que:

[...] cette articulation et cette syntaxe du sens sont aussi bien matérielles (jeu des couleurs, des aplats, des effets d'épaisseur ou de fluidité) que formelles (jeu des lignes, du dessin, des motifs); à dire vrai, elles sont plus *archaïques* que l'opposition forme/matière. Elles sont, en un mot, plus *phénoménales*. [...] le sujet de l'expérience esthétique, qu'il soit le créateur ou le récepteur de l'œuvre [...] entre dans un type spécifique de *rapport intentionnel* à un phénomène à part entière. Il s'agit d'un rapport de présence/absence, d'immanence ou d'incomplétude, autrement dit d'une co-présence *dans l'écart* des deux pôles de l'expérience.³⁶⁸

L'art minimal initie significativement l'idée phénoménologique de l'importance du regardeur, de sa compétence de lecture et de perception. Benjamin Buchloh écrit:

³⁶⁶ Clément, *Claude Lévi-Stauss*, p. 42-43.

³⁶⁷ Par ailleurs, on a vu, dans la fortune critique, que des analyses de l'art minimal se réclament de l'idée de structure, notamment en regard du sérialisme de LeWitt. Des rappels du structuralisme et de la phénoménologie parcourent la thèse, parfois sous formes de notes infrapaginales, et nous ne pensons pas qu'il soit nécessaire de développer davantage, cela n'étant pas le propos central.

³⁶⁸ Pierre Rodrigo, «Le phénomène esthétique», *Magazine littéraire*, n° 403, novembre 2001, p. 62. Voir le chapitre 4 et la question de la coexistence de caractères différentiels chez Deleuze. Voir le chapitre 5 et le rapport forme/contenu et la forme musicale chez Adorno.

Aux États-Unis, la phénoménologie offre à la nouvelle sculpture américaine soi-disant minimaliste et post-minimaliste du milieu des années 1960 la possibilité de sortir de la problématique de l'héritage surréaliste et psychanalytique tout en apportant une réponse à la question de savoir comment on pouvait redéfinir la sculpture après avoir découvert le constructivisme russe. [...] Ils [les artistes minimalistes] rencontraient le modèle d'une sculpture sérielle, produite et fabriquée selon une série de paramètres modulables. Un choc énorme et une promesse immense paraissaient ouvrir tous les chemins. Mais en ouvrant de nouvelles voies on en interdisait d'autres. Pour cette raison la découverte de la phénoménologie était vraiment nécessaire parce que des artistes comme Carl Andre ou Robert Morris savaient très bien que la production sérialisée du milieu des années 1960 ne pouvait pas revendiquer le même mode de production et de collectivisation de la perception de la sculpture que celui des Russes au début du siècle. Ils étaient assez conséquents pour vouloir positionner la sculpture dans un espace collectif, mais ils n'étaient pas aveuglés par leur propre projet au point de ne pas comprendre que la situation était profondément différente et qu'il était désormais impossible d'avoir un accès direct et non-médiatisé au public, à la communication et à la distribution de leurs œuvres. La phénoménologie a offert à la sculpture minimale la possibilité de se redéfinir autour de l'objet sculptural à travers des questions de ce type: Qu'est-ce qu'un objet sculptural produit par des moyens anonymes et industriels? Quels sont les caractéristiques de l'espace? Quels modes de perception avons-nous des objets?³⁶⁹

Ainsi, il faut resouligner l'importance de *Phénoménologie de la perception* pour les artistes minimalistes. C'est par sa lecture qu'ils ont davantage axé leur travail en fonction de l'espace et de la présence du spectateur, plus précisément de la place de ce dernier dans l'espace de – et autour – de l'œuvre.

La phénoménologie, merleau-pontienne surtout, a indiqué un mouvement des choses, et un mouvement dans l'œuvre suffisamment décisif pour ébranler les évidences: celles de ce que l'on voit et par delà, les nôtres, dans une intrication sujet-objet intéressante. Le sujet même, comme «les choses mêmes s'avèrent largement une fiction.³⁷⁰» Ce doute perceptif a certainement marqué l'approche des artistes de l'art minimal – malgré l'évidence contraire basée sur une perception immédiate de leur travail, qui est à fracturer. Il y a une investigation de la pensée, de ce qui est donné, dans le structuralisme et la phénoménologie qui annonce une période suivante marquée par une incertitude, de plus en plus grande, face à ce qui est donné

³⁶⁹ Benjamin Buchloh, «L'espace ne peut que mener au paradis», p. 136.

³⁷⁰ Jocelyn Benoist, «Faut-il défendre la phénoménologie?», *Magazine littéraire*, n° 403, nov., 2001, p. 64.

pour acquis et ouvre à la dissolution des critères lié à une soi-disant post-histoire où rien ne serait exclu.

CHAPITRE III

FILIATIONS ET DIFFÉRENCES

3.1 Les sources de l'art minimal: le constructivisme

Supposer le constructivisme comme l'une des sources possibles de l'art minimal semble convenu. Ce qui l'est peut-être moins, c'est d'analyser la contradiction inhérente au constructivisme en regard du minimalisme. Contradiction induite, dans le mouvement russe, de la difficile adéquation entre la théorie et la pratique, lieu d'un décalage entre l'engagement initial dans le sens du productivisme vers un constructivisme qui s'affirme souvent et paradoxalement comme «une volonté de fidélité à des recherches esthétiques pures³⁷¹». Plus précisément, le constructivisme vu chez certains comme épiphanie (Lissitsky) ou purement matérialiste (Rodtchenko, Tatlin) nous semble articuler des paradoxes à l'égal de l'art minimal perçu à la fois, chez certains critiques, comme littéral - (Fried) et lieu d'une transcendance (Didi-Huberman)³⁷². Par ailleurs, si, comme le dit Gérard Conio³⁷³, le constructivisme est l'idée de l'art total dérivé du romantisme allemand, au sens d'une rencontre de plusieurs formes plastiques différentes au sein d'une même pratique artistique, cette idée de totalité serait négative. C'est-à-dire non pas totalité hégélienne supposant un tout donné faussement pour vrai³⁷⁴, mais un «tout» qui serait le vrai en devenir cultivant ses doutes et ses failles: nous

³⁷¹ Gérard Conio, *Le constructivisme russe*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1987, p. 14.

³⁷² C'est paradoxal, mais tous comme chez les constructivistes, l'art minimal semble réunir deux possibles perceptions. Ici, celles d'auteurs différents qui s'ancrent dans des problématiques très différentes.

³⁷³ Voir Conio, *Le constructivisme russe*. Il faut spécifier que Conio associe le romantisme allemand à Wagner. Alors que le premier romantisme allemand est associé à Novalis, Schelling, Schlegel.

³⁷⁴ Chez Hegel, la phrase en question est: «la totalité c'est le vrai»; Adorno avait repris cette phrase en disant: «la totalité c'est le non vrai». Mais, évidemment cela n'avait pas trait à l'œuvre minimale ni même à une œuvre en particulier. Hegel a «inventé» le concept de négativité mais il n'a jamais parlé de totalité fausse, à moins qu'il critiquait l'ancienne notion de système. La négativité était un moteur de réconciliation et de synthèse.

reviendrons au chapitre 5, sur la question du «réel différencié» et sur la mimésis auquel renvoie cet énoncé. Mais, ici, ce qui précède veut dire surtout qu'il s'agissait, pour les constructivistes, de prendre position par rapport au monde tsariste antérieur en s'inscrivant dans l'idéal politique que représentait le bolchévisme. De plus, les constructivistes ont orienté leurs pratiques vers ce que représentait aussi cet idéal, c'est-à-dire, entre autres, une volonté de rejoindre l'ensemble du peuple. Ils ont donc participé activement, à travers la fabrication d'affiches ou de «monuments» ponctuels (Tatlin) à la mise en place d'un art qui se voulait ainsi communication d'un message. Mais encore, en s'orientant également vers la production d'objets produits en grand nombre pour palier à la pénurie de biens de consommation après la révolution d'octobre, ils ont affirmé cette volonté d'une participation étroite avec le nouveau régime social et politique. Ce qui n'empêche que leurs recherches plus pointues, en regard d'un art qu'ils voulaient très prospectif, ne pouvaient rencontrer d'échos chez le plus grand nombre, et qu'en ce sens, comme nous l'avancions implicitement en début de chapitre, cet art pouvait présenter une différence par rapport à ce qui était prioritairement valorisé. Nous reviendrons sur ces points.

On peut considérer la notion de rationalité en tant que lien avec le réel³⁷⁵, mais elle est plurielle chez les constructivistes et elle évolue, comme nous l'évoquions plus haut, depuis le postulat de synthèse des arts³⁷⁶ des dix premières années suivant la révolution de 1917, «vers un productivisme qui s'inscrit dans la radicalisation croissante d'un art de gauche dont l'engagement politique et social se durcit avec les années et entraîne l'éviction et la marginalisation des tendances puristes taxées d'idéalisme et d'esthétique.³⁷⁷» La question du politique chez les constructivistes est prégnante et suppose un artiste qui met sa recherche au service de la construction de valeurs matérielles en fabriquant des objets utilitaires: matérialiste de par sa philosophie et marxiste de par sa foi politique, dira Conio³⁷⁸. Corrélativement ce qui

³⁷⁵ Dans son lien avec la raison sociale, politique et économique dominante dans une époque et avec, ainsi, un contexte historique.

³⁷⁶ Les artistes se présentent avec plusieurs étiquettes. Par exemple, El Lissitzky se présentait comme peintre, graphiste, photographe, ingénieur, architecte et théoricien ou Tatlin comme architecte, ingénieur, sculpteur. Ou Rodtchenko en tant que peintre, sculpteur, graphiste, concepteur d'objets, décorateur de théâtre, architecte, photographe. Leurs œuvres sont tantôt peinture, tantôt sculpture, etc.

³⁷⁷ Gérard Conio, *Le constructivisme russe*, p. 14.

³⁷⁸ *Ibid.*

est mis en exergue est, d'une part, la réalisation concrète de ce qui pourrait n'être qu'expérimental et d'autre part, «la volonté de faire passer dans les faits un projet social global qui envisagerait la refonte de la société³⁷⁹». Ceci est particulièrement sensible chez Tatlin, Rodtchenko et Lissitsky qui passent de la phase initiale du constructivisme à travers l'influence du suprématisme de Malévitch à un art tourné vers des buts pratiques. La rationalité constructiviste se définit ainsi en tant que foi dans la technique et le progrès, d'où le lien et l'alliance avec l'idéologie nouvelle, et situe l'émergence de la notion essentielle de structure dans ce mouvement. Cette notion s'appuie ainsi sur une rationalité qui préexiste au devenir de la création et «détermine un espace construit, structuré, rationnel fondé sur un ordre précis, et stipule une vision d'un univers mesurable qui revendique un positivisme technique à l'opposé de la subjectivité primordiale de Malévitch.³⁸⁰» En fait ce choix de l'utilitarisme, particulièrement chez Rodtchenko, dont l'influence formelle est la plus sensible chez les minimalistes (particulièrement chez Andre), dénote une position double: une désacralisation de l'art par la prétention à vouloir substituer à l'esthétisme décoratif une conception fonctionnelle et utilitaire de l'art, un art qui de plus en plus sera identifié à la technique; une désacralisation de l'art par l'utilisation de matériaux grossiers non-traditionnels, anti-artistiques et anti-poétiques tels la tôle et le ciment: des matériaux réels dans un espace réel visant à démystifier l'illusionnisme de l'œuvre d'art (et que les artistes de l'art minimal reprendront dans le moment artistique et politique autre des années soixante). Et en même temps, «[...]une dimension utopique qui propulse et transfigure et sous-tend les innovations techniques dans une aspiration parfois démesurée vers une mutation de l'espèce³⁸¹». Dit autrement, si la notion d'art total, qui initie le mouvement, se voulait une synthèse de tous les arts, elle amènera le constructivisme à une voie sans issue: celui d'un mouvement, dira Conio: «[...] écrasé entre une pratique impuissante et condamnée (l'art s'identifiant à la technique devient une pure grammaire des formes) et une théorie illusoire qui ne sera que l'alibi d'une aliénation: l'annexion de l'esthétique à l'orbite politique et sociale à travers l'assimilation obligatoire de l'art à la

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ Conio, *Le constructivisme*, p. 18. Ce qui est une des définitions de la rationalité esthétique qui pourrait rencontrer en partie celle d'Adorno. Voir chapitre 5. Adorno valorise, notamment, une œuvre qui intègre les avancées technologiques.

³⁸¹ Conio, *Le constructivisme*, p. 22.

propagande et à la production.³⁸² » Tout le constructivisme s'inscrit dans cette ambiguïté même. Ambiguïté qui souligne le *double bind* dans lequel ce mouvement se trouvait. Conio souligne que, «[...] le constructivisme initialement opposait à une totalisation mécanique du quantifiable, le rêve d'une totalité à construire sous le signe du Beau et du Vrai qui réconcilierait le réel et la raison.³⁸³» On reste ainsi dans l'utopie moderniste et le constructivisme apparaît moins comme une rupture que, dit Conio, «[...] la dernière étape d'une évolution vers la résolution des contraires, vers l'intégration définitive des contradictions dans une synthèse qui, selon la dialectique hégélienne s'affirmait comme un dépassement.³⁸⁴»

La révolution d'octobre a créé pour l'avant-garde des conditions exceptionnellement favorables en leur permettant de réconcilier l'art avec la vie, de réaliser la fusion de l'esthétique et de l'éthique. Ainsi, et en une complexification de ces données, Conio avance que l'utilisation du verre, par exemple, employé chez les constructivistes moins pour ses qualités matérielles que pour sa valeur symbolique, sublimatoire (qui incarne le rêve mallarméen de transparence, de dé-matérialisation), de même que la construction de formes dans l'espace, à partir du matériau, mais en faisant participer l'espace à l'édification de l'œuvre (une œuvre libérée et en expansion), réfère à la notion d'aléatoire. Celle-ci, s'oppose non seulement contre le positivisme technique évoqué précédemment, mais elle souligne corrélativement un nouveau langage dont le champ conceptuel n'est pas figé, déterminé, mais s'ouvre sur un possible qui arrache l'individu à sa territorialité, sur un possible qui se confond avec une volonté d'auto-détermination du sujet³⁸⁵. L'art n'est plus illusion, mais réalité. Et non seulement réalité, mais transformateur du réel. L'esthétique constructiviste se confond avec une morale: «la finalité de l'art est le changement radical des conditions de vie³⁸⁶». L'illusion constructiviste réside dans

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ Conio, *L'avant-garde russe et la synthèse des arts*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1990, p. 22.

³⁸⁴ Conio, *Le constructivisme*, p. 51.

³⁸⁵ Voir Conio, *Le constructivisme*, p. 55-56.

³⁸⁶ *Ibid.*

cette radicalité, et le montré de cette illusion est selon nous une des problématiques de l'art minimal³⁸⁷, comme nous le verrons dans les prochains chapitres.

3.2 Infléchissement de la notion du dire chez les minimalistes par rapport aux constructivistes

La volonté d'un changement radical des conditions de vie comme finalité de l'art chez les constructivistes participe de l'élaboration d'un langage qui leur est propre et renvoie à une «situation idéale de la parole» qui renvoie, entre autres et pour nous, qui faisons ce choix, à la notion de «vérité» chez Adorno. Cet absolu du «faire» dans le contexte révolutionnaire russe en appelait corrélativement à l'idéologie politique à travers un idéal de transformation de la société. Chez les artistes de l'art minimal il semble que, ce qui veut être dit soit en apparence plus liée à un idéal formel, à une recherche d'un absolu formel dans la volonté d'épuration de la forme³⁸⁸. Et ce, dans un premier temps, non pas tant en rappel d'une idéologie manifestement politique, ce qui est le cas du constructivisme, mais plutôt à situer en regard du formalisme greenbergien et plus largement du contexte de l'histoire de l'art visuel aux Etats-Unis dans les années cinquante, soixante et soixante-dix. Cependant, ce contexte historique de l'art est en partie lié aux avancées des thèses déconstructionnistes en philosophie³⁸⁹: celles-ci en mettant l'accent sur l'hétérogénéité infléchissent l'idée de pureté chère aux formalistes. Ce qui implique que, si on suppose que l'art minimal est rattaché au formalisme américain dans sa recherche de pureté formelle, il nous faut cependant greffer ce qui dans les œuvres minimales est logiquement lié au contexte philosophique de l'époque. C'est-à-dire, non seulement les thèses phénoménologiques de Merleau-Ponty, mais aussi celles des post-structuralistes basées sur l'idée de contamination et de déconstruction.³⁹⁰ Ainsi, dans le lieu des années soixante et soixante-dix où re-émerge une mobilisation politique largement gauchiste qui en appelle aux idéologies marxistes fondatrices, celles-ci ne peuvent qu'être infléchies: d'une part l'idée de

³⁸⁷ Nous ne retrouvons pas un radicalisme dans l'art minimal. La coexistence des contraires dans l'œuvre minimale renvoie à une esthétique du «à la fois» qui infléchit fortement le présupposé de radicalité. Voir chapitre 4.

³⁸⁸ Nous parlerons dans les prochains chapitres de l'idée de «perfectibilité» chez les minimalistes.

³⁸⁹ Ce que Danto souligne en regard du pop art dans *L'art contemporain ou la clôture de l'histoire*, Paris, Seuil, 1999.

³⁹⁰ Par une attention au discontinu. Nous y reviendrons au prochain chapitre.

fondation est absente ou très relative, et d'autre part cet infléchissement de la notion de fondation implique qu'il y a eu médiation. Cette dernière suppose que, déjà on ne «fonde» plus quoi que ce soit, on poursuit nécessairement en fonction des apports greffés inlassablement par l'histoire et l'évolution des idées qui contaminent ou étendent par contamination, le réseau des possibilités³⁹¹. Ainsi, pour Andre, Judd, Flavin et LeWitt, en regard du constructivisme, auquel on le rappelle, l'art minimal est (en partie) formellement rattaché, «la vérité du dire» ou du faire n'est non plus propagandiste, mais relevant du constatatif, c'est-à-dire liée à un certain constat (ou regard) sur la société (ou le contexte historique, social et politique) dans laquelle ces œuvres sont créées. Et, plus précisément, cette notion de «vérité» est liée à un constat froid: formellement à travers l'esthétique particulière et dans l'apparente distance que cette esthétique suppose en apparence. Mais ce qui transcende les apparences et ce qu'il nous faut voir, c'est comment ce regard fracture et infléchit le dire, et fracture dans le dire l'idée de vérité absolue³⁹². La volonté chez les artistes minimalistes d'élaborer un langage spécifique est liée, du moins en partie, à une notion de «vérité» entendue comme une pauvreté des moyens. C'est une volonté explicite du peu d'effet. Ce serait ainsi, et selon toute apparence, dans l'apparence de la simplicité et du presque rien que s'énonce leur «vérité». Et celle-ci toucherait à la fois à l'indicible et, paradoxalement, à ce que l'on ne sait pas. Dans les œuvres minimales, les formes sont évidées, tronquées, pénétrables et cependant souvent non pénétrées : boîtes dans lesquelles on pourrait tenir et qui cependant mettent à distance chez Sol LeWitt, boîtes ouvertes sur un intérieur cependant vide et évidé chez Donald Judd, lignes d'éléments n'indiquant aucune direction et ne menant nulle part chez Carl Andre, éléments colossaux et massifs arrimés sur presque rien chez Richard Serra, lumière fluorescente et évanescence chez Dan Flavin...

C'est en ce sens que l'on fera le lien entre la notion d'authenticité chez Adorno à travers le «au-delà» de l'objectivité du matériau qui suppose un «devenir possible» et le peu d'effet apparent dans les œuvres de l'art minimal. Entre le peu d'effet de ce qui apparaît directement, et la charge à la fois affective et rationnelle de ce qui nous apparaît dans un second temps, est

³⁹¹ Walter Benjamin avait souligné dans ses écrits des années trente cette importance de l'histoire. Ce que les post-structuralistes développeront dans le sens que nous soulignons. Voir ici, le chapitre 4.

³⁹² Ou idéale. Mais nous préférons le terme absolu.

soulignée la prégnance de ce qui n'est pas directement déductible à travers une certaine retenue de l'œuvre par rapport à ses possibles.

Rappelons que chez Hegel l'idéalisme consiste à saisir le processus historique dans sa totalité achevée, c'est-à-dire dans sa réconciliation: «[...] la réflexion se fait spéculation et l'intérêt spéculatif de la synthèse est substitué à l'intérêt pratique de la critique.³⁹³» Ainsi la réconciliation est plus contemplative qu'orientée vers un changement effectif du monde³⁹⁴. C'est ce en quoi Marx verra une fausse réconciliation ou «une réconciliation dans la pensée mais non dans l'existence, une réflexion dans la philosophie mais non dans la politique.³⁹⁵» Ainsi, pour Marx, la philosophie hégélienne est fermée sur la totalité d'un monde achevé. Il y oppose l'idée d'une totalité moins abstraite à partir d'un agir concret sur le monde, ainsi la praxis marxiste consistera à avancer «la nécessité dialectique d'une subversion démocratique de la sphère publique bourgeoise³⁹⁶». En fait, contre la classique pratique philosophique spéculative, il oppose la nécessité du passage à une pratique en relation à un contexte historique, social et politique. En l'occurrence, à un monde réel ou plus précisément, à une réalité du monde à un moment donné de l'histoire. Chez Hegel, la philosophie est extérieure à l'histoire ou voulue comme telle. Marx dénonce donc une philosophie qui a la prétention de se réaliser en tant que système et totalité et qui laisse, cependant, un autre système ou une autre totalité en face d'elle «ce qui la contredit et la dénonce elle-même comme fausse totalité³⁹⁷». D'une certaine manière, les artistes constructivistes se trouveront pris dans un même processus critique face au marxisme. Conio fait remarquer que les constructivistes se sont mis à faire quelque chose «d'incorrect» par rapport à l'idéologie: en étant toujours axés sur le réel quotidien des masses qu'ils voulaient servir, ils se sont trouvés face à un régime qui fonctionnait à partir d'un lieu illusoire: celui de l'utopie communiste où, si le pouvoir semble œuvrer pour le salut de ses victimes, c'est dans une entreprise où le démonisme des moyens est sanctifié par l'angélisme des fins.³⁹⁸ L'illusion réside dans le fait de ne pas voir que le pouvoir

³⁹³ Voir Jean-Marc Ferry, *Habermas, l'éthique de la communication*, Paris, PUF, 1987, p. 169.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ Ferry, *Habermas*, p. 170.

³⁹⁸ Conio, «Langage poétique et langue de bois» dans *L'avant-garde russe et la synthèse des arts*, p. 269.

peut parfois modeler la réalité, dans le but d'asservir les sujets. Alors que les constructivistes, en travaillant non pas tant pour un sujet collectif et anonyme, mais pour un sujet *aussi* particulier,³⁹⁹ expriment une réalité dans une volonté de réelle libération.

Revenons, avant de poursuivre, sur cette situation du dire dans l'art minimal. Si on peut supposer une volonté de dire qui se qualifierait en terme de non absolu, peut-on supposer également que cette volonté, telle que qualifiée, pré-existe au devenir de cette création particulière? Et si non, quelle serait cette intégration des contradictions qui infléchirait le présupposé d'absolu? Dit autrement, comment l'art minimal exprime-t-il, dans le contexte de l'époque qui est le sien, cette idée de la réconciliation sur laquelle il nous faut revenir pour bien comprendre ce qui se joue dans ce travail?

L'idée de réconciliation réside, entre autres, dans l'idéal kantien de réunir des oppositions.⁴⁰⁰ La dialectique hégélienne (puis marxiste) par l'introduction d'un troisième terme va fracturer le mode de réflexion binaire ou bi-polaire qui court dans la tradition philosophique allemande. Schiller écrivait «[...] la nature crée [l'homme] d'accord avec lui-même, l'art le dissocie et le divise; par l'idéal il revient à l'unité.⁴⁰¹» Ainsi, chez Schiller, la notion d'idéal mène à la réconciliation en ce sens qu'elle réunit la séculaire opposition nature/technique ou *physis/techne* chez les Grecs. Rappelons que chez les Grecs, chez Aristote plus particulièrement, la notion de mimesis est non seulement vue en tant qu'*imitatio* ou emprunt à ce qui est,⁴⁰² mais aussi et surtout elle est vue en tant que supplément à l'imitation par l'apport de ce qui est propre au sujet. La mimesis est bien un concept ontologique en ce sens qu'il rend présent une supplémentarité originaire: un plus être – par l'œuvre – qui fait originairement partie de l'être: un potentiel révélé: ce qui est mais n'existe pas encore ou pas directement, du moins sans construction. La mimésis aristotélicienne impose la *techne*, en tant que production, à la nature. Le supplément apporté est dû à une construction, à une «volonté de⁴⁰³». En regard

³⁹⁹ Ce sera d'une manière exemplaire le cas des productivistes à travers la *faktura* qui propose une adéquation langage/réalité quotidienne à travers la réalisation d'objets usuels.

⁴⁰⁰ On retrouve aussi l'idée chez Hegel, notamment.

⁴⁰¹ Schiller, cité par Lacoue-Labarthe dans *L'imitation des modernes, Typographies II*, Paris, Galilée, 1986, p. 75.

⁴⁰² Notion qui a eu la fortune que l'on sait à la Renaissance italienne.

⁴⁰³ Il faut lire en ce sens la mimesis chez Adorno en regard de son concept d'authenticité dont une des caractérisations est d'être liée aux avancées techniques de l'époque.

de notre analyse de l'influence du constructivisme dans l'art minimal, on peut émettre l'hypothèse, que l'œuvre minimaliste n'effectue pas une *imitatio* dans le sens de l'emprunt à ce qui est extérieur mais répond à une nécessité propre. Elle effectue donc une appropriation. Lacoue-Labarthe nous rappelle que pour s'approprier comme telle, toute culture (ou communauté de goût, de recherche) doit d'abord avoir fait l'expérience de son altérité, c'est-à-dire qu'elle doit d'abord se déapproprier.⁴⁰⁴ Ainsi, dira-t-il, la déappropriation est initiale et l'appropriation son résultat.

Toute notre analyse subséquente tentera de cerner ce qui fonde le minimal et, par delà, une spécificité qui passe par la reconnaissance de ce qu'il choisit de reconnaître comme «autre» pour l'intégrer à ce qui le définit.

Mais précisons, dans ce chapitre, qu'il s'agirait de voir en quoi ce «mouvement» qui se situe historiquement dans un moment charnière entre la modernité et la post-modernité (ou plutôt le terme d'Habermas «modernité avancée» ou celui de Meschonnic «la modernité de la modernité») – mais cela reste à nuancer – est le produit de ce qui le précède, plus qu'une rupture. Dans une volonté de procéder à l'analyse par strates des différentes couches d'influences qui nous ont conduite jusqu'au minimal, il s'agit donc d'en faire une certaine archéologie. C'est pourquoi il nous semble nécessaire de remonter non seulement aux sources formelles, mais aussi, à cause de leur interdépendance, aux sources conceptuelles, c'est-à-dire, plus exactement, à certaines déterminations politiques, historiques, artistiques et philosophiques qui nous ont menée jusqu'au lieu du minimal. Cela a été étudié par le passé notamment par Didi-Huberman, Benjamin Buchloh et Hal Foster (*The Crux of Minimalism*), mais certains points méritent d'être travaillés encore.

3.3 Le romantisme allemand ou le moment antérieur

Nous nous pencherons, ici, sur le romantisme allemand car les artistes minimalistes ont toujours, dans leurs écrits, récusé tout ce qui pouvait référer au romantisme. Cela peut sembler être une approche par la négative d'un problème – et c'est un peu le cas. Mais il y a une

⁴⁰⁴ P.Lacoue-Labarthe, *L'imitation des modernes*, p. 79. Voir le lien avec la notion de «déplacabilité» freudienne.

pertinence à nous attarder sur ce à quoi ils s'opposaient aussi fermement, pour mieux voir les implications de ce rejet dans leur pratique. Une attention aux ruptures peut être autant éclairante sur une pratique que la mise en lumière des filiations. Ce qui n'empêche que les artistes minimalistes sont souvent rejoints par ce qu'ils déniaient. Ainsi, dans l'art minimal, on ne perçoit pas de mélange des genres qui serait le propre de la performance, mais plutôt ce souci de «matter of fact» cher à Judd, et sur lequel nous reviendrons dans les prochains chapitres, pour le nuancer cependant. Mais, il nous apparaît, tout de même, que l'art minimal se retrouve dans un certain aboutissement – peut-être paradoxal – du romantisme. Paradoxal, parce que les artistes minimalistes en s'opposant dans leur pratique à l'exubérance de l'expressionnisme abstrait, s'opposaient aussi à l'autocélébration de l'artiste mis en avant comme sorte de figure post-romantique.⁴⁰⁵ Les minimalistes s'efforcent de paraître absents de leurs œuvres. C'est un «idéal» inatteignable, mais, si on se réfère à leurs écrits, on ne peut nier que la volonté y soit. Cependant, Paul-Hervé Parsy cite, entre autres,⁴⁰⁶ «le romantisme teinté de mysticisme latent sous le dogme minimal» à propos de Flavin⁴⁰⁷. Cela s'inscrit un peu dans ce que nous nommerions, à la suite de Lacoue-Labarthe – à propos du romantisme – «un idéalisme en prise avec le réel». En ce sens, la perfectibilité formelle de l'art minimal d'une part, et les prises de positions fréquentes des artistes minimalistes non seulement en regard d'une interrogation de la rationalité, mais aussi en faveur de l'introduction d'une part nécessaire d'irrationnel dans l'art, d'autre part, semble valider une certaine influence du romantisme. Leur déni de la subjectivité les conduit à un souci d'objectiver l'œuvre, et loin d'une déformation du réel en raison d'un idéalisme qui ferait une large part aux rêves et à l'imagination. Cependant, leur attention à la «fragmentation», à travers la prégnance d'un certain accent mis sur les éléments de l'œuvre, les ramène vers une conception de la musique qui a son origine au début du dix-neuvième siècle. Nous reviendrons plus largement sur ce dernier point dans l'avancée de cette thèse⁴⁰⁸. Pour Christoph Menke, «est *romantique* une approche qui croit l'art capable de surmonter les

⁴⁰⁵ Voir, Paul-Hervé Parsy, *Art minimal*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1992, p.10.

⁴⁰⁶ Nous avons déjà fait remarquer, surtout en regard du travail de Flavin, les qualificatifs fréquents de sublime ou d'un certain mysticisme propre à l'exaltation. Judd, dans ses écrits (voir, *supra*) parle d'une symbolique chez Flavin.

⁴⁰⁷ La citation est d'Ann Hindry traduit dans *Artstudio*, n°6, Paris, automne 1987, p. 108

⁴⁰⁸ Voir le chapitre 5.

apories de la raison moderne ou du moins de ruiner toute prétention rationnelle, et est *moderne* une pensée qui définit l'art comme un catalyseur faisant surgir des problèmes qui, sans l'expérience esthétique ne pourrait ni se poser, ni être conçus.⁴⁰⁹» Menke voit cela comme deux déterminations de l'expérience esthétique. Nous pourrions le voir, également, comme deux déterminations de l'art minimal ou un rattachement à cette esthétique du «à la fois», telle une synthèse de courants contraires ou du moins différents, annoncée précédemment. C'est ainsi qu'il faut comprendre notre attention aux thèses post-marxistes (principalement Deleuze, Adorno, Jimenez, Menke, Lacoue-Labarthe), de même que ce souci de remonter jusqu'au romantisme allemand (principalement Hegel, Schelling...). Ce qui semble intéressant d'étudier c'est cette idée d'une connexion – d'un lien – avec une certaine idée du romantisme qui s'établit plus en regard d'une prise de position critique que d'une réelle filiation. Ce qui suit sur l'art total procède de ce type d'analyse.

3.3.1 Art total

La notion est de Wagner qui, à travers le concept de *Gesamtkunstwerk* (l'œuvre d'art intégrale) s'oppose initialement à tout ce qui était opéra au sens traditionnel, c'est-à-dire à une représentation où les morceaux sont séparés de l'action. Wagner va valoriser une fusion des arts dans un spectacle unique. Ainsi, aucune séparation chez Wagner entre le chant et le récitatif. Il postule non seulement un lien entre le chant, le jeu des acteurs, la mise en scène et la scénographie en vue d'une unité de l'œuvre, mais encore il vise précisément, par cette théorie du mélange des genres, à une homogénéité affirmée dans sa volonté d'instaurer une «communauté de biens» entre la poésie et la musique. «Cette union nécessaire de tous les arts à l'intérieur du drame, Wagner n'a pas laissé de la souhaiter, de l'expliquer, de l'appliquer durant sa vie entière⁴¹⁰». Mais déjà vers les années 1840-1850. Plus important, l'œuvre d'art intégrale a partie liée avec la vie (le réel) et en ce sens, pour Wagner, elle vise à dissiper l'illusion de la représentation:

[...] faisant du phénomène musical une révélation dans laquelle s'exalte la Volonté libérée des entraves et des obstacles du monde réel, il ne se soucie pas seulement de savoir dans quelle mesure la musique fait franchir à l'homme les limites de ce monde

⁴⁰⁹ Christoph Menke, *La souveraineté de l'art, l'expérience esthétique après Adorno et Derrida*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 286.

⁴¹⁰ Édouard Sans, *Richard Wagner et la pensée shopenhaueréenne*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 398.

d'illusions, mais surtout d'établir comment cette révélation est précisément rendue possible dans ce monde à travers ses représentations.⁴¹¹

Deux réflexions sont à tirer de ceci. La première est que l'œuvre d'art, comme elle le sera chez Adorno⁴¹², est alors vue en tant que rédemption, c'est-à-dire que la théorie wagnérienne suppose corrélativement une «harmonie de la vie unanime, l'infinie espérance du devenir et de la rédemption⁴¹³», elle vise en ce sens à un mieux être de l'homme à travers trois prises en compte: celle première de la condition de l'homme, celle ensuite, induite de la première, de la prise de conscience par l'être de ce qu'il est, et, la troisième – dans un souci d'éducation esthétique – de la relation avec le réel. D'où cette volonté soulignée plus haut, chez Wagner, de contrer l'espace illusionniste de la représentation classique: art non plus d'illusion mais lien avec la réalité. La seconde, qui lui est corollaire, est dans une pragmatique – effet – de la création. Wagner, écrit Édouard Sans, se «[...] range sans hésiter parmi ceux qui préconisent d'abord le fait, la force productrice.⁴¹⁴» Il y a peut-être un parallèle à faire entre le romantisme et la dynamique des constructivistes qui les orientera vers la notion d'efficacité des forces productives, vers une pragmatique productiviste qui, bien que contextuellement et théoriquement⁴¹⁵ d'un ancrage autre, relève d'une forme d'idéalisme, voire de mysticisme, qui leur fait mutuellement⁴¹⁶ «chercher la vérité dans les profondeurs du moi paradoxalement rattaché, dans l'outrance même du subjectivisme, à l'universalité de l'existence collective des êtres.⁴¹⁷» Wagner, à travers la notion d'art total, tire de l'art «une attitude pratique et réaliste⁴¹⁸», c'est-à-dire, comme le souligne Sans, que son acceptation du monde est tributaire

⁴¹¹ Sans, *Wagner*, p. 399-400.

⁴¹² Voir dans le chapitre qui traite, entre autres, de la notion d'authenticité chez Adorno où cela sera analysé.

⁴¹³ Sans, *Wagner*, p. 400.

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ Sans se réfère à une force productive nietzschéenne.

⁴¹⁶ C'est nous qui soulignons et faisons le parallèle entre Wagner et les constructivistes.

⁴¹⁷ Sans, *Wagner*, c'est nous qui extrapolons aux constructivistes, p. 414.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 419.

du fait qu'il peut le transcender au moyen de l'art⁴¹⁹ (qui aide à une transformation de la vie et du monde):

Le musicien préfigure ainsi dans sa doctrine que [...] l'élan d'amour rédempteur, essentiellement dynamique [...] est tout le contraire d'une abdication. Il est un combat pour le règne d'une humanité meilleure. [...] Idéal généreux qui, coloré par la passion romantique dont Wagner ne s'est jamais défait, rejoint celui des Goethe et des Schiller, car si la tête de Wagner demeurait rattachée au pessimisme, jamais son cœur ne s'est détaché de la foi, jamais il n'a désespéré de l'espérance.⁴²⁰

Il faut peut-être prendre conscience dans l'étude du constructivisme, que le politique, à travers l'ancrage marxiste du mouvement, est tributaire d'une pensée romantique allemande issue du dix-huitième siècle dont Marx est paradoxalement le produit de par sa culture propre. Plus précisément, même si ce n'est pas le propos ici de s'étendre sur ce mouvement, il semble nécessaire de rappeler que le premier romantisme allemand - littéraire presque essentiellement (Hölderlin) - dont l'*Athenaeum*⁴²¹ fait partie (Schlegel), s'inscrit, comme nous le rappelle Lacoue-Labarthe, à l'intérieur de crises politique, morale, sociale et économique qui perdurent depuis le dix-huitième jusqu'à la période du début du vingtième siècle qui nous concerne ici à travers le constructivisme et leur lieu politique particulier. Citons Lacoue-Labarthe:

À bien des égards, l'*Athenaeum* reste assurément prisonnier des modèles hérités de l'*Aufklärung*, il anticipe néanmoins de manière tout à fait évidente sur les structures collectives que se donneront, dans le siècle qui va s'ouvrir et jusqu'à nous, intellectuels et artistes. C'est en fait, il n'est pas du tout exagéré de le dire, le premier groupe d'*avant-garde* de l'histoire. Nulle part en tous cas, dans ce qui s'intitule à notre époque *avant-garde*, on ne peut constater le moindre écart par rapport à cette forme inaugurée il y a bientôt deux cents ans. L'*Athenaeum* est notre lieu de naissance.⁴²²

Sans vouloir trop schématiser la pensée de Lacoue-Labarthe, nous dirions que cette pensée se distingue par la volonté d'une *production* de quelque chose d'inédit⁴²³. La littérature en

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 421.

⁴²¹ Groupe formé d'une dizaine d'intellectuels gravitant autour des frères Schlegel (philologues) et à la base d'une revue éphémère (l'*Athenaeum*) – 6 numéros, deux ans d'existence – de critique et de théorie littéraire.

⁴²² Philippe Lacoue-Labarthe, *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 17.

⁴²³ Lacoue-Labarthe, *L'absolu littéraire*, p. 27

l'occurrence, mais comme poïétique. Il y a là l'émergence d'une dialectique en prise sur l'idéalisme (que Marx revendiquera avec l'idée de «dépassement par l'accomplissement»), qui, bien que dérivée chez les romantiques d'une volonté «d'opérer la synthèse de l'Antiquité et du Moderne», ouvre:

[...] à une conjonction avec l'idéalisme naissant que le romantisme, à l'intérieur de son champ propre (la philologie, la critique, l'histoire de l'art), se donne une tâche analogue qui est celle d'un achèvement, au sens le plus fort du terme. Il s'agit d'en finir avec la partition et la division, la séparation constitutive de l'histoire; il s'agit de construire, de produire, d'effectuer cela même que, à l'origine de l'histoire, on pensait déjà comme un *âge d'or* perdu et à jamais inaccessible.⁴²⁴

Lacoue-Labarthe présente l'*Athenaeum* comme le vrai début de la critique littéraire dans le sens d'une volonté de théorisation de la littérature qui ouvrira plus largement à cette théorie critique qui s'illustrera exemplairement à travers les manifestes des avant-gardes du début du siècle (dont le manifeste des constructivistes). Il y a là l'amorce:

[...] de l'idée d'une formalisation possible de la littérature (ou de toutes les productions culturelles en général) [...] à une analytique des œuvres fondée sur l'hypothèse de l'auto-engendrement à l'aggravation d'une problématique du sujet s'autorisant d'un congé définitif signifié à tout subjectivisme (de l'inspiration, par exemple, ou de l'ineffable, ou de la fonction de l'auteur, etc.); à une théorie générale du sujet historique et social; de la croyance à l'inscription, dans l'œuvre, de ses conditions de production ou de fabrication à la thèse d'une dissolution, dans l'abîme du sujet de tout procès de production.⁴²⁵

Ce qui veut dire, à travers ce qui vient d'être dit brièvement à partir de la notion d'art total et de L'*Athenaeum* en tant qu'illustrations (partielles, mais significatives) du romantisme allemand, qu'une importance est accordée au processus. On voit aussi, à cette époque, se dessiner l'importance paradoxale de l'émergence d'un sujet qui transcende une pragmatique (propre à l'attention au processus)⁴²⁶ par l'inscription d'un idéalisme qui est non seulement celui d'une croyance en un avenir meilleur, mais aussi dans une croyance corollaire qui serait celle de la

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ Mais pas nécessairement, cela dépend des pragmatiques.

possibilité de la dissolution du sujet singulier en faveur d'un sujet collectif⁴²⁷. Ce phénomène est clair pour le constructivisme. Il en va différemment de l'art minimal – bien qu'il s'agira de démontrer le lien processus/transcendance que nous faisons, c'est-à-dire l' «au-delà de la recherche formelle» dont nous parlons, surtout à travers Adorno jusqu'à maintenant. On se rappelle les écrits répétés des artistes de l'art minimal – Judd, principalement – qui revendiquent l'abandon des idées romantiques. Celles-ci sont vues comme une réminiscence de l'art européen du dix-neuvième siècle qui doit être contré dans leur pratique. C'est une manière, pour eux, de s'affirmer contre le romantisme accolé à l'expressionnisme abstrait («matter of fact», souligné plus haut, et non peindre avec ses tripes). Cependant, le lien reste à faire, mais plutôt par l'attention au procédé qu'au processus dans l'œuvre minimale, à travers l'étude du tout et des parties. Ce sera le propos du chapitre consacré, entre autres, à la forme musicale chez Adorno. Les déclarations de Judd (comme le note Yve-Alain Bois)⁴²⁸ relèvent plus de ses contradictions (celles de Judd) que d'une volonté d'unité de l'œuvre. Ainsi, même si ces derniers ont réfléchi sur l'idée d'unité d'ensemble de leur œuvre, leur attention aux éléments vient infléchir le présupposé d'unité. Cependant, il y aurait, dans l'art minimal, telle une récurrence, à la fois l'idée de singularisation du sujet et de l'objet – à travers sa distinction dans l'ensemble – et une volonté d'implication des mêmes dans un tout plus large qui les englobe mais sans détruire leur spécificité respective, dans une imbrication sujet-objet. Le contexte social et politique des années soixante est marqué par l'idée de structure collective: les sujets se définissent en tant que «groupe», la notion d'appartenance, d'identité, est très forte et si les individus soulignent leur différence, ce sera pour l'inscrire dans un plus vaste ensemble signifié également comme «différence» (féminisme, minorités ethniques, etc...). Les artistes minimalistes n'ont pu qu'être influencés par cela. Mais, en même temps, ils se définissent en tant que sujets singuliers, et c'est la singularité et une attention à celle-ci qui, on le verra plus explicitement dans les prochains chapitres, émanent de leurs œuvres. Nous y verrons, également, qu'en mêlant les composantes dans leur travail ils annoncent ou plutôt confirment⁴²⁹

⁴²⁷ Ceci mériterait d'être développé davantage et surtout précisé davantage mais cela explique le *double bind* bien connu devant lequel se sont trouvés les constructivistes, pris entre « l'angélisme des fins et le démonisme des moyens » (Conio), dont nous avons parlé, c'est-à-dire la dérive toujours possible d'un effacement du sujet créateur en faveur d'un «bien collectif» ultime.

⁴²⁸ Voir Y.A.Bois, *L'inflexion*, p. 13, et la note 33.

⁴²⁹ Il y a des précédents historiques à une hétérogénéité dans l'art. Les collages cubistes, entre autres.

une hétérogénéité dans l'art qui ne fera que s'affirmer dans les décennies suivantes. Cette notion de continuum est d'importance, car ce qui s'affirmera, c'est plus cette idée même, qu'une rupture appelée postmodernisme⁴³⁰. Il n'y a pas, depuis les minimalistes jusqu'à notre actuel, un régime «post-esthétique» de l'art, rien, dirait Jacques Rancière⁴³¹, qui puisse nous permettre de le définir en tant que fin de quelque chose ou alors c'est: «[...] qu'en un sens, le postmodernisme est plus ancien que le postmodernisme. Et c'est bien ce qui le caractérise comme une force majeure. Il y a des prépostmodernes [Adorno, Deleuze, l'art minimal] comme il y a des préromantiques. Tout est affaire de regards.⁴³²»

3.3.2 Hegel: Idée de totalité et de devenir.

Rappelons tout d'abord l'importance de l'autonomie de la sphère esthétique et de la subjectivité du jugement de goût chez Kant. Chez ce dernier, le jugement esthétique est libre de toute fin subjective ou objective. L'art s'inscrit en parallèle des autres sphères de l'activité humaine (science, vie quotidienne, morale).⁴³³ Mais il y a également chez Kant, comme le fait remarquer Jimenez, une connaissance nouvelle sur les rapports entre le sujet et la réalité, le rôle de l'art dans la connaissance. Celle-ci, pour le philosophe de Königsberg, est possible «parce qu'un sujet, doté de principes *a priori* transcendants, *informe* la réalité empirique. Une telle priorité accordée à l'esprit relève donc d'un idéalisme, mais d'un idéalisme transcendantal.⁴³⁴» Chez Hegel, par contre, l'art est apparence, mais apparence réelle qui se définit comme la manifestation sensible perceptible dans tout ce qui nous entoure. Cela signifie surtout que le beau, chez Hegel, réfère aux productions humaines et non à la nature comme chez Kant: le beau est donc une réalité concrète ancrée dans un contexte historique et non une idée abstraite, intemporelle, *an-historique*. Mais, ce qui retient surtout notre attention c'est l'idée hégélienne de différenciation entre les arts qui ouvre à une étude de chaque forme d'art selon sa spécificité propre, mais tout en reconnaissant que l'art ne peut s'abstraire du monde, qu'il est lié de la sorte

⁴³⁰ Le postmodernisme marque une différence par rapport au modernisme. Il cherche à réhabiliter, entre autres, un classicisme – surtout en architecture où il prend sa source, avec Venturi qui fut un des premiers à avancer le terme – avec lequel les modernes étaient en rupture.

⁴³¹ Voir Rancière, *Le partage du sensible*.

⁴³² Mark Alizart, «Un postmodernisme sans réserve», *art press*, n° 292, juillet-août, 2003, p. 38.

⁴³³ Voir Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997, p. 160.

⁴³⁴ *Ibid*, p. 162.

à un contexte. «L'idée d'autonomie esthétique hégélienne permet, en ce sens, de penser l'hétéronomie de l'art.⁴³⁵»

Chez Hegel, la relation entre les parties est déterminée par l'unité du tout.⁴³⁶ Les deux aspects constituent une seule et même réalité⁴³⁷. L'idée de devenir suppose que «par sa qualité, par ce (sic) qu'elle est, une chose est sujette à *modification*⁴³⁸». «Le devenir en tant que passage du néant à l'être, *surgissement*⁴³⁹». Mais elle se modifie en fonction de ses déterminations propres: le devenir possible était déjà là en potentialité. Mais chez Hegel cela ouvre sur une altérité particulière: si la modification de l'être peut ouvrir sur de multiples uns, «ces multiples uns ne se distinguent pas les uns des autres: l'un est ce qu'est l'autre⁴⁴⁰». Ce que Hegel nomme une «distinction indifférente». Cela pourrait supposer l'idée de clôture. Mais Hegel travaille les antinomies, et, par exemple, l'idée courante de progrès continu qui lui est attribué – et que nous reprenons – est analysée dans «l'antinomie de l'espace⁴⁴¹: Hegel avance d'abord comme thèse que le monde a une limite spatiale et qu'il est contenu dans ses limites à partir de la démonstration de son «illimitation». Ensuite, en antithèse, qu'il est spatialement illimité par la démonstration de sa limitation pour en arriver, en conclusion, à affirmer: «[...] qu'en dépassant les limites de l'espace, [...] on pose ainsi le négatif de la limite, et puisque ce négatif est essentiellement un négatif de la limite, c'est elle qui le conditionne. Ainsi se trouve posé [par l'antithèse] le progrès à l'infini.⁴⁴²» Ce qui renvoie aux notions de devenir et de totalité telles qu'introduites plus haut et qui stipulent que les parties sont conditionnées par le tout mais où

⁴³⁵ *Ibid*, p. 210.

⁴³⁶ Il pourrait y avoir, ici, l'idée de totalité organique, mais ce n'est pas, selon notre analyse, en seul lien avec l'art minimal, même si cette idée d'unité de l'œuvre est fréquente dans les exégèses sur l'art minimal. Voir, *infra* de ce point et la conclusion de la thèse.

⁴³⁷ Hegel, *Propédeutique philosophique*, Paris, Denoël, Gonthier, 1963, p.137-138.

⁴³⁸ Hegel, *Propédeutique*, p. 88.

⁴³⁹ Hegel, *Propédeutique*, p. 87. Voir aussi chez Hegel, en regard du surgissement, la problématique du désir comme devenir et que reprendront notamment Deleuze et Lacan. Il faut se rappeler que dans la thèse un chapitre est consacré à la notion d'«événement» chez Deleuze qui doit beaucoup à la conception hégélienne du devenir.

⁴⁴⁰ *Ibid*.

⁴⁴¹ Hegel, *Propédeutique*, Deuxième partie, « l'Essence », troisième section « La réalité effective, point I, Antinomies du monde fini ou infini dans le temps et l'espace; antinomie de l'espace », p. 98-99.

⁴⁴² *Ibid*.

rien n'est donné une fois pour toutes, où tout est sujet à «modification» (ce qui réfère à une critique des systèmes, chez Hegel). Ce qui renverrait à la question du simulacre que nous exploiterons plus avant, en regard de l'art minimal. Notons tout de même ici, à la suite d'Yve-Alain Bois que:

Judd avait toujours été très clair sur la visée anti-rationaliste de sa lutte contre la composition (où les parties sont subordonnées au tout) : son idée de la « Wholeness » admettait que puisqu'il était quasiment impossible de se passer de « parties » [...] du moins fallait-il en limiter le nombre et surtout de faire en sorte qu'elles ne se trouvent pas dans une relation hiérarchique. Qu'on relise sa déclaration imprimée dans *Perspecta* en 1968 : rejet de «l'ordre» et de la «structure», car tous deux présupposent un univers aristotélicien où la matière est informée par l'idée, et donc une vision ordonnée de l'univers.⁴⁴³

Par cette citation, nous rétablissons un lien avec la question de totalité organique mentionnée précédemment. Il nous faut ajouter que, si nous tendons à récuser la notion d'unité de l'œuvre chez les artistes étudiés, il est fréquent d'en retrouver l'idée dans les exégèses sur l'art minimal. Ainsi, John Perreault écrit: «[...] the best Minimal works tend to be wholistic and unitary.⁴⁴⁴» De même, Mel Bochner énonce à propos de l'art minimal : «Individual parts of a system are not themselves important but are relevant only in the way they are used in the enclosed logic of the whole.⁴⁴⁵» Ce qui semble démontrer la pertinence de travailler cette idée dans notre thèse, en regard du moment de l'histoire où cette pensée s'est imposée d'une manière particulière en art. Il s'agissait, dans ce point de chapitre, non seulement d'établir plus avant les directions de notre argumentation mais de poser, le plus pertinemment possible, les jalons d'une avancée que nous voulons progressive.

3.3.3 Le constructivisme. Suite et fin.

Le terme a prêté longtemps à confusion. Il faut en effet distinguer une certaine peinture abstraite dont Malévitch serait le représentant le plus important (le suprématisme) du

⁴⁴³ Yve-Alain Bois, *L'inflexion*, dans *Donald Judd ; Sculpture 1991*, New-York, Pace Gallery, 1991, p. 5 du texte. La citation de Judd est reprise de «Statement», *Perspecta* (1968), repris dans Donald Judd *Complete Writing, I*, p. 196.

⁴⁴⁴ John Perreault, «A Minimal Future ?», *Art News*, mars, 1987. Repris en conclusion de la thèse.

⁴⁴⁵ Mel Bochner, «Serial Art, Systems, Solipsism», *Minimal Art, a Critical Anthology*, édité par Gregory Battcock, 1995 (1968), p. 99. Repris en conclusion de la thèse.

constructivisme sculptural de Rodtchenko et de Tatlin pour citer ceux dont l'influence formelle est la plus signifiante chez les minimalistes. En fait le terme s'applique à des démarches artistiques différentes qui évolueront, dans les années vingt, vers le productivisme, c'est-à-dire un art inféodé – en quelque sorte – au système de production en série, plus exactement à la production d'objets utilitaires orientés vers la consommation massive⁴⁴⁶.

Dans le constructivisme:

[...] des formes non objectives sont mises en rapport productif [avec une importance accordée au matériau]. D'après cette conception, chaque élément possède une charge dynamique propre. Le rapport de ces différentes charges dynamiques définit la structure, la composition de l'œuvre, constitue en quelque sorte son ossature, son « squelette » (Rodtchenko). [...] Dans l'esthétique constructiviste, chaque élément établit des rapports de productivité tensionnelle avec celui qui se trouve dans son voisinage immédiat. Il se crée ainsi une sorte de chaîne dynamique de forces, imbriquées les unes dans les autres, et c'est une structure d'interdépendance productive qui sera définie par le terme de construction.⁴⁴⁷

Les «rapports de productivité tensionnelle» entre les éléments chez les constructivistes renvoient à un semblable particularisme des mises en relation des éléments dans l'œuvre minimale. Dans les deux cas, ces rapports ou mises en relation induisent une tension basée sur cette dynamique particulière, telle que spécifiée ici. On verra, dans les analyses subséquentes, que l'art minimal peut également initier un certain statisme de la composition à travers l'apparente inertie d'un travail qui propose, également, une réflexion sur la factualité des objets-éléments qui composent l'œuvre, tout comme, corrélativement, une factualité de l'œuvre même. Cependant, il nous semble, comme on le verra aussi plus précisément dans le prochain chapitre, que l'idée de dynamique des constructivistes ait marqué la réflexion des minimalistes sur les rapports particuliers induits de la juxtaposition des éléments, prégnante dans leur travail. Là encore, le lien avec la totalité organique évoquée à propos des critiques stipulant une unité de l'œuvre minimale – et particulièrement chez Judd, comme on vient de l'évoquer – n'est pas sans pertinence. Il y avait bien cette idée chez les constructivistes, mais il apparaîtra que les minimalistes l'ont reprise en travaillant particulièrement, tout comme les constructivistes,

⁴⁴⁶ Ce que nous voulons dire c'est qu'après la première guerre mondiale, l'économie de la Russie était à terre et qu'un besoin criant de biens de consommation usuels se manifestait. Les constructivistes ont été engagés dans la création d'objets dans ce processus.

⁴⁴⁷ Andrei Boris Nakov, *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Paris, Hazan, p. 137.

davantage l'idée de construction dynamique, que celle de structure. Cette dernière impliquant une idée d'ordre ou plus particulièrement d'un statisme dans l'ordonnance qui, même si on peut qualifier l'art minimal «d'ordonné» (en un sens), était absente de leurs problématiques respectives.

Par ailleurs, il faut dire que, El Lissitzky (1890-1941) projette en 1920 avec Tatlin (1885-1953) et Rodchenko (1881-1956) un «avenir constructiviste organisé», un monde où l'artiste devient constructeur et ingénieur. L'œuvre de Lissitzky: *Abattons les Blancs avec un coin rouge* (1920), est une œuvre de propagande, créée à partir de plans et de figures géométriques, revendiquant la rationalité de toute action comme de toute création⁴⁴⁸. Tatlin est le premier à rechercher la synthèse de la peinture, du relief et de la sculpture pour les intégrer à la production matérielle. Son *Monument à la IIIe Internationale* (1920-1921) rassemble l'invention esthétique et l'enjeu politique: créer un objet rationnel qui relève d'une construction supposant une utilisation fonctionnelle du matériau fait de l'artiste-ingénieur un «constructeur de systèmes matériels». En même temps, l'artiste rend un hommage au prolétariat dont la «mission» très utopique est de renouveler l'ordre du monde⁴⁴⁹. Réaliser cette utopie suppose de détruire les bases de l'ancien monde par la révolution pour en faire émerger de nouvelles. C'est la politique de la *tabula rasa* et le propre des avant-gardes artistiques.

En terminant, nous aimerions reprendre la synthèse de l'historien de l'art Paul-Hervé Parsy:

À l'origine, l'art minimal partage avec le constructivisme russe de 1914-1922 un certain nombre d'affinités: son attrait pour la technologie, sa croyance dans le progrès social et culturel, sa volonté de penser l'espace comme un tout et non comme un fragment de la réalité. Quoique nés de circonstances totalement différentes, ils ont un point commun de départ: un refus de la tradition picturale occidentale dans son attachement à un moment culturel devenu historique. L'art comme expression individuelle et isolée de la beauté, du sentiment, ou de quoi que ce soit relevant d'une émotion ou d'une valeur personnelle, est considéré comme dépassé et réactionnaire. Si les conditions socio-politiques des deux périodes et des deux pays sont totalement étrangères les unes aux autres, elles partagent quelques mêmes positions. Dans les deux cas, la culture dominante était importée d'Europe de l'Ouest et copiée: ce colonialisme intellectuel fut nettement rejeté. *C'en est fini de l'art européen*, déclara Donald Judd.

⁴⁴⁸ Georges Jean, *Voyage en Utopie*, Paris, Découvertes Gallimard Philosophie, 1994, p. 115.

⁴⁴⁹ *Ibid*, p. 117.

L'affirmation d'une autonomie intellectuelle était revendiquée parallèlement à une nouvelle forme d'organisation sociale démocratique permettant à chacune d'appréhender l'œuvre le plus directement possible, dans une relation débarrassée de ses scories de classe, de connaissances anciennes. Ce lien avec le constructivisme n'est pas à considérer dans ses conséquences formelles, mais par rapport aux conceptions de base sur lesquelles les artistes ont fondé leurs pratiques, et à leurs idées concernant les buts et la place de l'art dans la société et leur rupture avec la tradition. Dans une lettre, Robert Morris confirma que le minimalisme avait repris la tradition des constructivistes comme Tatline, Rodchenko [...] La position de Malévitch plaçant un carré noir sur fond blanc et affirmant que l'art n'a pas besoin d'être visuellement complexe pour fournir une expérience complexe, participe d'une même cohérence de réflexion.⁴⁵⁰

Cependant, la phrase de Judd: «c'est une sorte de scepticisme fondamental que de faire une œuvre si forte et matérielle qu'elle ne puisse que s'affirmer elle-même⁴⁵¹» infléchit le présupposé d'autonomie en introduisant un doute quant à sa possibilité absolue. Il faudrait aussi signaler que l'engagement politique des deux «mouvements» est différent: où les constructivistes percevaient l'art comme un vecteur de transformation sociale et un outil de propagande politique, les minimalistes ont été plus modestes par rapport à ce type d'implication en regard de leur travail. Cela n'empêche, comme nous l'annoncions précédemment que, loin d'une problématique de rupture et d'une volonté d'action directe sur le monde, ils ont néanmoins une position politique, mais axée sur un travail subtil parce que cette position n'est pas immédiatement perceptible et en médiation avec leur contexte sociétal et historique.

Insister sur la complexité de l'œuvre minimale, à travers ses contradictions et paradoxes et à travers les expériences spatiale et temporelle, sera le propos central du prochain chapitre. Mais plus encore, pour revenir sur ce qui a été dit *supra*, ce sera par une attention aux déterminations propres de cette œuvre que la multiplicité de cette complexité sera investiguée.

⁴⁵⁰ P.H. Parsy, *L'art minimal*, p. 13-14. Nous ne partageons pas tous les points de vue de Parsy.

⁴⁵¹ Donald Judd, *Complete Writing, I*, New-York University Press, 1975, p. 179.

CHAPITRE IV
L'ART MINIMAL⁴⁵² EN REGARD DES CONCEPTS DE DIFFÉRENCE, DE
RÉPÉTITION ET D'ÉVÈNEMENT CHEZ DELEUZE

*Ce qui est pertinent dans un espace d'évènement n'est pas le fait qu'il ait des frontières mais la question de savoir quels éléments il laisse passer, selon quels critères, à quelle vitesse, et pour quel effet.*⁴⁵³

4.1 Liminaire

Benjamin Buchloh rappelle, à la suite de l'artiste Joseph Kosuth, que l'art à la fin des années soixante est «[...] encore le résultat d'une intention artistique et [qu']elle se constitue en premier lieu dans l'auto-reflexivité [...] mais une auto-reflexivité [...] plus discursive que «perceptuelle», plus épistémologique qu'essentialiste.⁴⁵⁴» Il renvoie à l'essai de Foster que nous avons étudié, en soulignant, comme nous l'avons fait, l'étude de cette différenciation par Foster, ce dernier considérant ces «différences paradigmatiques lors de leur première apparition dans le minimalisme»⁴⁵⁵. Nous aimerions revenir sur ces assertions et sur la notion «d'empirico-transcendantal» foucauldienne qui leur est corrélative et analyser plus avant, mais à partir de l'analyse de cette notion chez Deleuze⁴⁵⁶, ce que pourrait signifier une création qui suggérerait non seulement une interprétation renouvelée de l'idée d'essence de l'œuvre en ces années soixante-soixante-dix: l'art minimal ne placerait pas nécessairement sa signification uniquement à l'extérieur de l'objet – mais, de plus, il s'agirait de voir comment cette idée (d'essence de l'œuvre) s'articule dans l'œuvre minimale en récusant, entre autres, les

⁴⁵² Dans ce chapitre les termes «art minimal» recouvrent le travail de Judd, Andre, Flavin et LeWitt. Nous continuons à employer ce terme «générique» pour la facilité de lecture.

⁴⁵³ Brian Massumi, «Économie politique de l'appartenance et logique de la relation» in *Gilles Deleuze*, publié sous la dir., d'Isabelle Stengers et Pierre Verstaeten, *Annales de l'institut de philosophie de l'université de Bruxelles*, Paris, Vrin, 1998, p. 136. Un espace d'évènement est pour nous, ici, l'espace de l'œuvre.

⁴⁵⁴ Benjamin Buchloh, *Essais historiques II, art contemporain*, Villeurbanne, Art édition, 1992, p. 180.

⁴⁵⁵ *Ibid.* Voir aussi chapitre 2.

⁴⁵⁶ Foucault ne sera pas analysé dans ces pages.

oppositions telles que l'expérience et la subjectivité⁴⁵⁷. Deleuze nous aidera, dès lors, à spécifier ce que signifie la distribution de caractères différentiels dans un espace de coexistence.

Ce que Deleuze nous aidera aussi à élaborer c'est la question – voire le constat maintenant – soulevée et analysée par Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992) d'une œuvre minimale «suspendue entre une question d'aura et une question de tautologie⁴⁵⁸». Question qu'Yve-Alain Bois a reprise dans un article, «L'inflexion»⁴⁵⁹, où l'historien de l'art, comme le souligne Didi-Huberman, parle de «*traits de discours* en contradictions flagrantes avec la *sensualité des matières* ou *l'envoûtement provoqué par le jeu des vides et des pleins*⁴⁶⁰». Cette distribution de caractères différentiels dans un espace de coexistence (une coexistence des *impossibles*⁴⁶¹) annoncée plus haut, et à laquelle ces énoncés renvoient, demandait à être investiguée davantage.

Ce que nous tenons à souligner, c'est l'importance qu'acquiert, dès lors, la pensée de Deleuze dans l'analyse de l'œuvre minimale. Pour deux principales raisons. La première est qu'en regard – et presque à partir – de la réflexion de Didi-Huberman, l'étude de Deleuze nous conforte dans l'idée que l'œuvre minimale participerait autant du champ de transcendance que du plan d'immanence. Ce champ transcendantal – que certains qualifient d'aura – est immanent à l'œuvre même: l'œuvre minimale produit un supplément qui est initialement inclus dans l'œuvre – faisant partie de son essence même. Nous pensons que l'importance de Deleuze est fondamentale, car c'est «l'agir» de l'œuvre minimale qui est ainsi explicité plus avant. Plus précisément, il nous faut démontrer: 1. que cette *supplémentarité* est induite, dans l'art minimal, de l'idée de synthèse, notamment d'une synthèse connective. Si la dialectique de Didi-Huberman est basée sur une attention à *l'entre-deux* qui lui permet de penser celui-ci en tant

⁴⁵⁷ S'opposant à l'esthétique classique qui dissocie la réalisation de l'intention.

⁴⁵⁸ Voir Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, en quatrième de couverture. Cela est dit à propos du travail de Donald Judd.

⁴⁵⁹ Paru dans *Donald Judd*, Lelong, 1991.

⁴⁶⁰ Voir Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, p. 201.

⁴⁶¹ Le terme est de Leibniz. Il y a des choses possibles en elle-même (compossibilité) mais impossibles avec d'autres. Deleuze nous aide à spécifier, en quelque sorte, une possibilité des impossibles.

que point d'inquiétude de la pensée binaire⁴⁶², la pensée de Deleuze valorisera l'*entre-deux* en tant que divergence, certes, (ce que Didi-Huberman nomme une «attention aux scissions à l'œuvre») mais aussi en tant que connexion: ce qui se glisse entre les choses est un *et* plus qu'un *entre*. Ou, plus exactement, il s'agit de penser l'*entre* en tant que *et*, c'est-à-dire comme un «bégalement créateur⁴⁶³». La différence est sensible, et d'importance, en regard de l'œuvre minimale qui joue si fortement sur la sérialité. 2. Il nous faut aussi vérifier que cette supplémentarité suppose cette attention soutenue au plan d'immanence de l'œuvre minimale. L'enjeu n'est pas une «anthropologie de la forme ou une métapsychologie de l'image⁴⁶⁴», mais plutôt «une ontologie de la différence» à l'œuvre dans l'objet minimal.

La seconde raison renvoie à des possibilités théoriques et méthodologiques qui font que des problèmes ont pu être posés à un certain moment, même si c'est d'une manière différente et dans des champs différents. Ainsi, nous pensons qu'à partir de leurs pratiques respectives, il y a, à une même époque, dans la pensée de Deleuze et dans l'œuvre minimale, des interrogations communes que nous aimerions dégager.

Ainsi, Deleuze écrit:

[...] le véritable objet de l'art c'est de créer des agrégats sensibles, et l'objet de la philosophie, créer des concepts [...] à partir de là [...] agrégats, concepts, on peut formuler la question des échos et des résonances entre elles (*sic*). Comment est-il possible que, sur des lignes complètement différentes, avec des rythmes et des mouvements de production complètement différents, comment est-il possible qu'un concept, un agrégat [...] se rencontrent ? [Ils entrent] dans des rapports de résonance mutuels et dans des rapports d'échange, mais, à chaque fois, pour des raisons intrinsèques. C'est en fonction de leur évolution propre qu'ils percutent l'un dans l'autre.⁴⁶⁵

⁴⁶² Ce qui démontre une influence de la pensée de Deleuze dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* de Didi-Huberman.

⁴⁶³ Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, 2003, p. 65.

⁴⁶⁴ Problématique de Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*.

⁴⁶⁵ Deleuze, *Pourparlers*, p. 168, 169, 170.

C'est cette interférence que nous voulons souligner ici⁴⁶⁶.

Nous verrons également, dans un renvoi au politique à travers la question de la rationalité, que l'analyse des textes deleuziens nous permet de penser l'œuvre minimale en tant que fracture de la totalité. Par l'importance mise sur une appréhension de cet objet à partir de points de vue multiples, c'est la pensée englobante et consensuelle qui est mise en question. Il faut mentionner aussi que, dans ce chapitre, nous présentons ce que nous avons choisi de mettre en exergue dans la pensée de Deleuze comme des hypothèses de lecture, en indiquant sur quels points elles peuvent être démontrées.

4.2 Présentation brève des notions étudiées

Dans *Logique du sens*⁴⁶⁷, chaque chapitre s'intitule «série» comme autant de propositions⁴⁶⁸.

Cet essai de Deleuze servira ici d'embrayeur⁴⁶⁹ pour présenter les concepts importants afin d'étayer ce que nous avançons en liminaire. L'autoréflexivité de l'œuvre minimale, c'est-à-dire cette propension de l'œuvre à réfléchir sur elle-même, sur ses modalités d'existence, de fonctionnement et de perception en tant qu'œuvre, est-elle une autoréflexivité refermée sur elle-même, qui fait cercle, sans échappée? Ou y a-t-il moyen de fracturer la notion par une ouverture sur l'Autre et le monde? On verra que sans parler nommément d'autoréflexivité, toute la réflexion y renvoie implicitement.

- Deleuze ne parle pas tant de circonvolutions que de circularités. Ce qui est différent: la circularité est refermée sur elle-même, la circonvolution impliquerait une circularité en évolution, c'est-à-dire en devenir. Cela peut sembler paradoxal et devra être analysé. Le devenir

⁴⁶⁶ Et dans le prochain chapitre portant principalement sur les questions d'authenticité, de matériau et des rapports formes-contenus chez Adorno.

⁴⁶⁷ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

⁴⁶⁸ La 21e est sur l'événement (p. 175-180). Il en parle aussi nommément dans la 9e (p. 67-74): «série, du problématique» (singularités et événements), dans la 14e (p. 115-122): «série de la double causalité» (les événement-effets incorporels), dans la 24e: «série, de la communication des événements» (p. 198-208) - le plus intéressant en regard de notre étude.

⁴⁶⁹ Nous nous appuyons principalement sur les textes *Logique du sens* et *Différence et répétition*.

impliquerait chez Deleuze un désordre à la surface qui renvoie non seulement à cette notion⁴⁷⁰, mais aussi à l'entropie que Deleuze identifie comme le «devenir-fou» ou «flux organisationnel»: ce qui opère par connexions multiples, qui se constitue par connexions multiples ou rhizomatiques dans un renvoi au problématique et non au déterminé. Ainsi, en regard de l'événement, Deleuze dira que celui-ci est problématique⁴⁷¹ et donc lié à l'entropie. Plus précisément, il ne serait pas tant lié à un accident, qu'à un problème. Ce dernier vu en tant qu'espace ouvert de distribution nomade. Ainsi, il appartient au problème de référer à de l'indéterminé, à une indétermination.⁴⁷²

- Pour Deleuze, l'événement a une double direction «il va toujours dans deux sens à la fois⁴⁷³». Le premier est un effet, «[...] le moment présent de l'effectuation», celui où l'événement s'incarne. Et le second celui qui esquive tout présent parce que «libre des limitations d'un état de choses» [...] qui n'a pas d'autre présent que celui de l'instant mobile qui le représente, toujours dédoublé en passé-futur, formant ce qu'il faut appeler la contre-effectuation.⁴⁷⁴ Ce serait cette mobilité, ce «en-devenir» qui renverrait possiblement à une circonvolution de l'événement. Plus précisément qui briserait la linéarité d'un passé-présent-futur: (*chronos* chez Deleuze: une flèche du temps qui va toujours d'un passé à un futur ou des présents qui se succèdent depuis le passé vers le futur) par des renvois et des imbrications de ces notions l'une dans l'autre: (*aiôn* chez Deleuze: aucun présent assignable, mais une ligne passé-futur qui ne cesse de se décomposer dans les deux sens à la fois). À la ligne orientée du présent (*chronos*) régulatrice s'oppose la ligne de l'*aiôn* basée sur une distribution nomade: connexion de temps et d'événements. Dans ce que Deleuze nomme une «opération de redistribution⁴⁷⁵». L'événement est ainsi opposé aux déterminismes comme aux prédicats.

⁴⁷⁰ G. Deleuze, *Logique*, p. 13-22.

⁴⁷¹ *Ibid*, p. 69.

⁴⁷² *Ibid*, p. 138.

⁴⁷³ Ce qui est une définition de l'«événement» strictement deleuzienne. C'est le paradoxe qui va dans les deux sens à la fois et c'est Deleuze qui va créer une même définition pour les deux termes en les rapprochant.

⁴⁷⁴ G. Deleuze, *Logique du sens*, p. 177.

⁴⁷⁵ *Ibid*, p. 66.

Ainsi l'événement n'est pas «désignation», «mais le sens exprimé comme événement est d'une tout autre nature, lui qui émane du non-sens comme de l'instance paradoxale toujours déplacée, du *centre excentrique éternellement décentré*⁴⁷⁶». Donc l'événement n'est pas à relier à une temporalité circulaire («monocentrée») mais à un point qui s'apparente à un instant incessamment déplacé sur une ligne qui ne cesse ainsi de se briser, de se diviser en devenir-autres. L'événement est dès-lors à relier à des synthèses connectives, conjonctives et disjonctives. L'événement comme devenir-illimité. Ce qui unit les contraires: il est «les deux à la fois⁴⁷⁷». Toujours les deux ensemble: non pas ce qui se passe, mais ce qui vient de se passer et ce qui va se passer. L'événement s'apparente ainsi au paradoxe que Deleuze définit également comme étant «l'affirmation de deux sens à la fois⁴⁷⁸», du non-déterminé. Il s'oppose en ce sens au bon sens qui, lui, procède par détermination. Il y a dans la notion d'événement, chez Deleuze, l'idée d'une «cristallisation» qui s'apparente à un processus «d'actualisation de l'idée⁴⁷⁹». C'est en ce sens que Deleuze énonce le concept de «présent vivant» qui y renvoie : une «cinématique» de l'image ou de la chose vue qui implique une dynamique, c'est-à-dire un mouvement.⁴⁸⁰

Cette actualisation de l'idée se fait d'une manière temporelle et spatiale:

1.- Temporalité: notion de pliage, les «temps de développement» impliquent des arrêts à tel ou tel moment du processus, c'est-à-dire des discontinuités dans le mouvement de pliement – ou de dépliement – vues comme des arrêts dans le temps. Ce que Deleuze définit – en regard du devenir - comme «des étapes progressives ordonnées dans la réalisation d'un possible.⁴⁸¹»

2. – Spatialité: ce faisant les objets (images) tracent des «espaces d'actualisation». Plus précisément, «[...] les temps plus ou moins rapides immanents à ces dynamismes fondent le

⁴⁷⁶ *Ibid*, p. 206.

⁴⁷⁷ *Ibid*, p. 9

⁴⁷⁸ *Ibid*. Rappel: En philosophie le paradoxe et l'événement ne sont pas du même registre. C'est Deleuze qui les rapproche. On peut avoir un paradoxe sans avoir un événement. Ou le paradoxe rend inutile l'événement.

⁴⁷⁹ *Ibid*, p. 276-285.

⁴⁸⁰ À relier au concept de «déplacement».

⁴⁸¹ G. Deleuze, *Différence*, p. 278.

passage des uns aux autres [...] soit par ralentissement, soit par précipitation. On crée d'autres espaces avec des temps contractés ou détendus, suivant des raisons d'accélération ou de retardement. L'arrêt prend l'aspect d'une actualisation créatrice.⁴⁸²»

4.3 Une première définition de l'événement. Les séries activées dans l'art minimal: coexistence des caractères différentiels

Il y a une analogie entre l'accumulation prégnante dans la sculpture minimale – d'une part, l'objet minimal est composé d'éléments identiques – et cependant singuliers – mis les uns à côté des autres – le *one thing after an other* de Carl Andre – qui ouvre à un espace étendu – et le dépliement: à chaque fois il y a dévoilement: dans un renvoi à la notion de devenir-autre. Il y a donc plus précisément un mouvement de dévoilement: «le sens s'éprouve là où le langage se déforme à la limite». Ainsi, l'événement est vu comme un devenir-illimité en tant qu'incessant mouvement de dévoilement. Deleuze écrit que «[...] l'événement idéal est une singularité. Ou plutôt un ensemble de singularités.⁴⁸³» Ainsi, «[...] les singularités se déplacent, se redistribuent, se transforment les unes dans les autres, elles changent d'ensemble. Si les singularités sont de véritables événements [on peut considérer chaque élément formant l'objet minimal comme singulier] elles communiquent en un seul et même Événement [l'œuvre] qui ne cesse de les redistribuer et leur transformation forment une *histoire*.⁴⁸⁴» Plus précisément, dans le cas de l'art minimal, une structure narrative basée sur un langage à la fois mathématique et poétique. À la fois intellectuel – *cosa mentale* – et sensible. À la fois concret et incomplet. À la fois neutre – ordinaire – et spécifique.⁴⁸⁵

Ainsi, dans l'œuvre minimale, nous avons deux séries: une première basée sur la tautologie du «ce que vous voyez est ce que vous voyez⁴⁸⁶» qui renvoie non seulement à une immédiateté,

⁴⁸² *Ibid*, p. 279.

⁴⁸³ G. Deleuze, *Logique*, «Neuvième série du problématique», p. 67-73.

⁴⁸⁴ *Ibid*, p. 68. Deleuze écrit: «[...] il appartient à l'événement de se subdiviser sans cesse comme de se réunir en un seul et même événement». *Ibid*, p. 138.

⁴⁸⁵ Nous partons de l'idée que l'objet minimal est composé d'éléments (le plus souvent) identiques, mais, paradoxalement, singuliers. Chaque élément de l'œuvre renverrait donc à une singularité et non pas à un «indifférencié».

⁴⁸⁶ Selon l'énoncé de Frank Stella: *what you see is what you see*.

voire à une instantanéité de la perception, mais également à un objet simplement là, sans au-delà de ce qui est: ce qui est à voir est simplement la chose vue. Pure concrétude. Une seconde série basée sur un déplacement, une extension du regard vers la présence du vide prégnant dans l'œuvre minimale: l'importance du vide et de sa prise en compte par le spectateur, non seulement dans l'œuvre même à travers les ouvertures, les béances, qu'elle comporte, mais dans l'appréhension de l'œuvre dans l'espace à travers la nécessaire déambulation du spectateur autour des œuvres. Ainsi on s'éloigne du statut ontique de l'œuvre pour toucher à ce qui se situe dans le champ de l'expérience. L'importance du regard, du corps du spectateur dans l'appréhension d'un objet – en fonction non seulement de ses différentes positions dans l'espace, mais aussi en fonction du choix particulier de cet espace, du contexte spatial dans lequel les œuvres sont placées – inaugure une nouvelle esthétique – qui s'appuie beaucoup sur l'apport de la phénoménologie par l'importance accordée aux regardeurs et par la discontinuité que représente pour l'art l'expérience spatiale de l'œuvre – qui ouvrira à la notion de «champ élargi⁴⁸⁷» tel que nommé par Rosalind Krauss.

La notion d'événement permet ainsi de spécifier celle de paradoxe, tout aussi prégnante dans l'œuvre minimale, à travers leur commune définition (chez Deleuze) axée sur la coexistence de deux séries.

4.4 La notion de paradoxe. Retour sur l'événement.

Deleuze écrit: «[...] le paradoxe est d'abord ce qui détruit le sens comme sens unique, mais ensuite ce qui détruit le sens commun comme assignation d'identités fixes.⁴⁸⁸»

L'objet minimal est un objet spécifique en tant «qu'unité relative». Et ce dans deux sens. Le premier suppose le jeu des contraires, c'est-à-dire que l'œuvre minimale ne se présente pas uniquement en tant «qu'une chose après une autre», mais aussi, comme à la fois une chose et une autre. Le second, par extension, suppose une mise en relation également double: une première basée sur la relation des objets les uns avec les autres ou plus précisément d'un objet avec un autre à l'intérieur de l'objet-œuvre qui forme ainsi une entité, un objet spécifique à

⁴⁸⁷ Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MIT Press, 1981.

⁴⁸⁸ Deleuze, *Logique du sens*, p. 12

travers les connexions opérées par cette mise en relation des objets les uns avec les autres. Et une seconde basée sur la relation de l'œuvre avec son spectateur. Et ce à travers une appréhension spatiale de l'œuvre. Cette appréhension est également relative parce que construite à partir de points de vue différents sur l'œuvre issus de la déambulation du regardeur autour des œuvres. Ainsi, ce qui pourrait se présenter comme un non-événement de l'œuvre minimale – il ne se passe rien: *what you see is what you see* – s'avère un événement dans le sens deleuzien: «une conjugaison des effets» tels que ceux précédemment décrit⁴⁸⁹. Ce qui se passe dans l'œuvre affecte en retour le spectateur. Cette simple évidence jouant ici d'une manière complexe à cause de la subtilité des effets suscités. Yve-Alain Bois parle, par exemple, «d'un envoûtement provoqué par le jeu des vides et des pleins⁴⁹⁰» dans le travail de Donald Judd. Il écrit aussi, toujours à propos du travail de Judd, «[...] la diversité d'aspects détruit toute certitude quant à l'identité de chacune des parties.⁴⁹¹» Cette incertitude du spectateur face à ce qu'il voit tend à infléchir fortement l'énoncé de «*matter of fact*» dont Judd est prolix dans ses écrits sur son travail. Dans le même ordre d'idée, Bois remarque, toujours à propos de l'œuvre de Judd, «[...] la dialectique très subtile [...] entre l'identité géométrique d'une figure et l'impossibilité que l'on a de la percevoir.⁴⁹²» Bois ajoute que ceci «[...] peut sembler paradoxal à propos d'un artiste qui a toujours déclaré son indifférence souveraine pour l'effet que son

⁴⁸⁹ Les artistes minimalistes, sauf Morris, ont peu insisté sur les «effets» de l'œuvre. Mais ceci n'exclut pas qu'il y en ait. Ce qu'ils ont dit explicitement et ce que l'œuvre active sont – peuvent être – deux choses différentes. Mais, par exemple, quand LeWitt dit que « les jugements rationnels débouchent sur des expériences nouvelles » («Sentences on Conceptual Art»), il réfère non seulement à son expérience plastique, mais à celle de l'œuvre et à celle qu'elle induit chez le spectateur. Judd a fait certaines déclarations sur sa volonté du «peu d'effet» de l'œuvre, ce qui est un effet en soi et renvoie à ce que Benjamin Buchloh qualifie comme étant une pragmatique chez Judd. Buchloh poursuit cette idée quand il écrit que LeWitt veut donner un nouveau sens à un objet, à partir de l'idée de signifiant vide. Même si dans ce chapitre nous n'analysons pas la notion structuraliste de signifiant, l'idée d'une pragmatique n'est pas évacuée. Voir, pour Buchloh, le chapitre «De l'Esthétique d'administration à la critique institutionnelle» dans *Essais historiques II*. Voir aussi P.H.Parsy: «[...] les artistes minimalistes déconcertent souvent le regard et la pensée: quoi de plus neutre, de plus anonyme, qu'une œuvre minimale. Mais c'est bien dans l'absence d'effet – anecdotique, illusionniste – que se construit l'œuvre». (*Art Minimal*, Catalogue, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 26.)

⁴⁹⁰ Y.A. Bois, «L'inflexion», p. 4.

⁴⁹¹ *Ibid*, p. 5.

⁴⁹² *Ibid*, p. 6 à propos de Donald Judd, *Sans titre*, 1968. Aluminium avec émail, 8 unités. Œuvre que nous avons analysée au chapitre 2.

travail pouvait produire sur le spectateur, se bornant tout au plus à assumer avec quelque désinvolture que si cela avait un sens [pour lui] cela en aurait aussi pour un autre.⁴⁹³»

Rappelons que Deleuze écrit:⁴⁹⁴ «[...] il nous a semblé que l'événement, c'est-à-dire le sens, se rapportait à un élément paradoxal intervenant comme non-sens ou point aléatoire, opérant comme quasi-cause et assurant la pleine autonomie de l'effet.»

Pour re-expliciter ce qui précède, il nous faut revenir sur la notion de paradoxe telle que Deleuze l'emprunte à Lévi-Strauss. Chez ce dernier, le paradoxe se présente sous la forme d'une antinomie: «[...] deux séries étant données: l'une signifiante, l'autre signifiée, l'une présente en excès, l'autre en défaut, [...] la série signifiante organise une totalité préalable, tandis que le signifié ordonne des totalités produites.⁴⁹⁵»

Ceci renvoie à la notion de structure chez le même Lévi-Strauss qui suppose deux séries hétérogènes. Plus précisément: l'excès de la série signifiante renvoie à la totalité préalable qui est de l'ordre du langage et le défaut de la série signifiée qui ordonne des totalités produites de l'ordre du connu. Deleuze remarque que «[...] les deux déterminations s'échangent sans jamais s'équilibrer [...] car ce qui est en excès dans la série signifiante, c'est littéralement une case vide, une place ouverte sans occupant, qui se déplace toujours, et ce qui est en défaut dans la série signifiée, c'est un donné surnuméraire et non-placé, non connu, occupant sans place et toujours déplacé.⁴⁹⁶» Ainsi, les deux séries n'existent que par les rapports que ceux-ci entretiennent les uns avec les autres.

Le *sur-paradoxe* dans l'œuvre minimale est que nous aurions, en apparence tout au moins, un excès de la série signifiée à travers le *what you see is what you see*, c'est-à-dire une totalité produite de l'ordre du connu, et un défaut de la totalité signifiante à travers l'incomplétude formelle qui ouvre à une expérience qui est non pas un constat mais une ouverture aux devenir. Ceci explicite ce que nous remarquons *supra* concernant le dépliement: «[...] la série comme

⁴⁹³ *Ibid*, p. 12. La phrase de Judd est tirée de « Donald Judd », texte sans titre paru dans le catalogue de son exposition à la galerie Maeght Lelong, (Paris, 1987), version française, p. 3.

⁴⁹⁴ G. Deleuze, *Logique du sens*, p. 116.

⁴⁹⁵ *Ibid*, p. 63. Repris de Lévi-Strauss, Introduction à *Sociologie et Anthropologie* de Marcel Mauss, P.U.F., 1950, pp. 48-49.

⁴⁹⁶ *Ibid*, p. 65.

technique de dépliement [...] qui mène à une expérience qui n'est pas un constat, mais une manière de devenir.⁴⁹⁷» Plus précisément encore, il nous faut donc complexifier les deux séries et travailler le lien entre la neutralité des énoncés du signifié qui se présente en excès dans l'œuvre minimale et une poétique du signifiant qui s'y présente en défaut à travers la notion d'incomplétude.

Ainsi, l'œuvre minimale pourrait d'une part «[...] canaliser tous les énoncés sous la gouverne d'un paradigme dont la syntaxe est légitimée par ses conditions de vérité [*what you see is what you see*], et d'autre part «[...] saisir le sens à son point de surgissement irrécusable, là où le paradoxe et le non-sens affrontent le bon sens et le sens commun comme autant d'indices qu'il est temps de faire une place à d'autres dimensions d'expressions.⁴⁹⁸» Plus explicitement, si le bon sens est basé sur un principe unidirectionnel, c'est-à-dire le principe d'un sens unique, le paradoxe s'y oppose non en tant que contradiction car cela supposerait simplement un autre sens – le paradoxe suivrait un autre sens qui ne serait pas unique – mais en tant que deux sens à la fois. Rendre compte de l'élément paradoxal, c'est donc utiliser des couples variables et rendre compte à la fois de l'excès et du défaut, de la case vide et de l'objet surnuméraire⁴⁹⁹.

Ainsi, l'œuvre de Flavin se présente à la fois comme un travail sur l'œuvre et sur ce qui l'excède à travers l'aura lumineuse. À la fois forme stable et induisant un espace actif «déterminé» par la dynamique lumineuse⁵⁰⁰. Chez Andre, l'œuvre est à la fois une répétition

⁴⁹⁷ *Ibid*, p. 34.

⁴⁹⁸ Claude Imbert, «Empirisme, ligne de fuite», *Magazine littéraire*, n°406, février 2002, pp. 32-33.

⁴⁹⁹ Voir Deleuze, *Logique du sens*, p. 83.

⁵⁰⁰ L'aura lumineuse est littérale, certes, mais on ne peut écarter la notion de transcendance d'une manière définitive dans l'œuvre de Flavin. Ce dernier ne travaille pas ce qui excède l'œuvre d'une façon uniquement littérale. Bien sûr, comme le fait remarquer Batchelor, Flavin effectue dans son œuvre un travail de déplacement hors des limites du cadre par l'utilisation de la lumière (Batchelor, *Minimalism*, p. 54) mais on ne peut conclure que le déplacement n'est que matériel, c'est-à-dire dû à un effet de matière, et littéral. Cela laisse plutôt place non pas à l'immatériel, notion qui était absente de la problématique minimaliste, mais à la conscience de la possibilité d'une modification d'un lieu, d'un espace, d'un contexte. Notons par ailleurs qu'il ne s'agit pas de réduire l'aura chez Flavin à la luminosité, ce qui serait la dénaturer. L'aura tient à cette évocation du lointain dont parle Benjamin: «l'unique apparition d'une réalité lointaine». Benjamin voyait cela en tant qu'images sorties de la mémoire et d'un lointain qui s'impose à nous comme soudaine apparition d'une autre réalité habituellement inapprochable et indicible. Il y a quelque chose dans le travail de Flavin, particulièrement, qui semble refuser à se dire et qui se manifeste, notamment, à travers la lumière non plus occultée ou dissimulée, mais révélée pleinement. Comme l'apparition d'une autre réalité qui vient compléter, achever l'œuvre.

d'éléments simples dans un «ensemble» et des éléments singularisés à travers le procédé d'oxydation. Chez Judd, l'œuvre est à la fois lisse et perméable à l'espace. Chez LeWitt, l'œuvre est à la fois programmatique et modulée par des phénomènes périphériques: à la fois une proposition analytique et l'objet d'une expérience spatiale et sensible. Ces œuvres minimales favorisent à la fois une approche contemplative et une expérimentation concrète des matériaux et de l'espace. Elles sont à la fois une interrogation de la notion de standardisation – à travers celle d'équivalence – et sa subversion par une volonté d'indifférence aux conventions formelles – et formalistes –. Elles reposent à la fois sur un ensemble de règles ou de procédés institués préalablement à l'exécution et reconduisent une indétermination consécutive à ces mêmes préalables. Ces œuvres sont à la fois familières – à travers la banalité des matériaux – et étranges à partir du processus de défamiliarisation: faire du non-familier à partir du familier: c'est «l'étrange matérialité» dont parle Judd dans ses *Écrits*. Elles sont, encore, à la fois «présence universelle des moyens industriels de production comme forme incontournable des moyens artistiques de production⁵⁰¹», et se refusant à la consommation immédiate. À la fois «[...] engagées affirmativement [et mimétiquement] dans une collaboration avec les forces de production et de consommation industrielles⁵⁰²» et désinstrumentalisées, parce que défamiliarisées. L'œuvre minimale s'inscrit à la fois dans une postérité hégélienne – en même temps que l'art conceptuel et à la suite de Duchamp et des courants qui se réclament d'une intellectualisation de l'art – et s'avère anti-hégélienne dans sa manière de prôner la matière et l'objet⁵⁰³. L'objet minimal sera dit à la fois à distance (du spectateur) et envahissant l'espace – de ce même spectateur et du lieu d'exposition. Dans la foulée, l'œuvre minimale sera à la fois extensive par son étendue matérielle (particulièrement chez Andre et Judd) et par son envahissement de l'espace, et intensive par sa «présence» et sa dimension auratique (particulièrement chez Flavin). L'œuvre sera à la fois ordonnance – à travers la mise en série et

⁵⁰¹ Buchloh, «De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle» in *Essais historiques II, l'art contemporain*, p. 194.

⁵⁰² *Ibid*, p. 207.

⁵⁰³ Florence de Mèredieu remarque que c'est dans la mesure où ils visent à l'instauration d'une toute-puissance et prééminence du concept que les artistes minimalistes et conceptuels visent à accomplir le système hégélien. Elle inclut dans les anti-hégéliens, l'arte povera, les matiéristes et les tenants de l'objet. Voir F. de Mèredieu, «Les soubassements philosophiques d'une histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne» dans *Art et philosophie, définitions de la culture visuelle III*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1998, p. 45.

infléchissement de cette ordonnance à travers les espaces intérieurs vides, les lignes et structures brisées (LeWitt et les *Open Structures*), l'interférence de la lumière qui érode les angles (Judd et Andre) ou se dilue dans l'espace (Flavin). Tout cela n'est pas sans conséquence en regard de la visualité de l'objet, son statut de marchandise et sa forme de distribution.⁵⁰⁴ On voit dès lors en quoi l'énoncé tautologique du *what you see is what you see* se «transforme» en contradiction: ce qu'il y a à voir est en même temps autre chose que ce qui est vu, autre chose que le «It is what it is, and it ain't nothin' else» de Flavin⁵⁰⁵. Mais non tant par une attention à l'entre-les-choses (Didi-Huberman) que par une attention aux synthèses opérantes dans l'œuvre. Ces mêmes synthèses, qui paradoxalement, brisent à la fois l'homogénéité conceptuelle et formelle de l'œuvre et celle de la vision de celui qui regarde.

Autrement dit, comment penser le sens sans refuser le non-sens, c'est-à-dire l'instance paradoxale, comment penser une structure sans penser à ce qui l'incomplète? Deleuze écrit: «[...] il n'y a pas de structures sans séries, sans rapports entre termes de chaque série, sans points singuliers correspondant à ces rapports, mais surtout pas de structures sans case vide qui fait tout fonctionner.⁵⁰⁶» À la lumière de la pensée deleuzienne, ce qui serait alors peut-être en jeu également dans l'œuvre minimale serait une «ontologie de la différence qui viendrait suppléer (compléter) une ontologie du sens⁵⁰⁷». Et celle-ci, Deleuze la postule affirmative, c'est-à-dire «comme l'affirmation intégrale de l'improbable», c'est-à-dire encore comme «case vide qui fait tout fonctionner». C'est dans ce sens qu'Alain Badiou peut écrire à propos de la pensée de Deleuze: «[...] à l'épuisement de toute pensée de la fin (la fin de la métaphysique, la fin des idéologies, la fin des grands récits [Lyotard et le post-modernisme], la fin des révolutions [nous pourrions ajouter la fin de l'art⁵⁰⁸]), Deleuze oppose la conviction qu'il n'y a

⁵⁰⁴ Voir, B. Buchloh, à propos de l'art conceptuel, dans «De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle», p. 161.

⁵⁰⁵ Dans «The Strange Case of the Fluorescent Tube», Flavin cité par Michael Gibson, *Art International I*, (automne 1987), p. 105. Repris de l'essai de Michael Govan sur Dan Flavin, extrait du site www.diabeacon.org.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁰⁷ David Rabouin, *Magazine littéraire*, n° 406, p. 24-25.

⁵⁰⁸ Voir notamment la thèse d'Arthur Danto, *Après la fin de l'art* (1996) et *L'art contemporain et la clôture de l'histoire* (2000). Nous nous permettons d'ajouter cette idée, même si hors contexte de l'époque, par anticipation de ce qui était logiquement prévisible.

rien d'intéressant qui ne soit affirmatif.⁵⁰⁹» Nous allons dans ce qui suit montrer le rapport que cela entretient avec le paradoxe.

Ainsi, en regard des thèses de Danto, notamment, et des positivistes anglo-saxons, nous pourrions avancer que l'art minimal n'est pas tant positif, qu'affirmatif. Mais une affirmation dans le sens deleuzien du terme, c'est-à-dire qui laisse place à l'improbable, à l'incomplétude. Une affirmation qui va au-delà de l'énoncé tautologique, qui quête son sens à travers le travail sur ce qui n'apparaît pas à la perception immédiate. Ainsi, l'expérience de cette œuvre renvoie non tant à un constat qu'à une manière de devenir. Deleuze ne cesse de nous rappeler que l'association de la concrétude des choses mêmes et une immédiateté de constat relèvent d'une illusion associative. Qu'il nous faut laisser place à la fêlure⁵¹⁰, à l'indéterminé. Et à une déambulation du regard autour des choses. Autour de cette œuvre. Nous voyons donc, dans ce point de chapitre, qu'il y a certains aspects, et par delà certains effets de l'œuvre, qui contredisent certaines programmations ou propositions programmatives des artistes⁵¹¹. L'antinomie ou le paradoxe réside dans la contradiction récurrente. L'œuvre des artistes étudiés se veut affirmative mais en conservant un doute à propos de ce que l'on voit dans une imbrication de ce qu'elle est, à travers ce qui se passe en elle qui renvoie à l'événement et ce qu'elle fait passer au spectateur à travers ses effets. «Non pas l'affirmation d'un fait brut, mais sa mise en suspend⁵¹²». L'événement, basé sur l'instance paradoxale, réside dans la coexistence des contraires dans un même espace et dans ce que cela active chez le spectateur. Bois note avec justesse que le donné d'avance des pièces de Judd (et nous pourrions ajouter que cela vaut pour presque toute la production des artistes cités, peut-être à l'exception de LeWitt) inciterait le spectateur à ne pas penser. La contradiction, le paradoxe d'une œuvre qui se veut *wholeness* (telle celle de Judd notamment) est qu'elle ne se donne pas d'emblée et force ainsi le spectateur à penser⁵¹³. «La visée anti-rationaliste de sa lutte contre la composition classique (où les parties

⁵⁰⁹ Alain Badiou, *Magazine littéraire*, n° 406, p. 19.

⁵¹⁰ Voir Deleuze, dans *Logique du sens*, en appendices, «Zola et la fêlure» et surtout le commentaire sur F.S. Fitzgerald, pp. 180-190.

⁵¹¹ Bois, «L'inflexion», p. 1

⁵¹² *Ibid*, p. 5

⁵¹³ Le leurre serait au niveau de l'intention du créateur qui est conscient des résonances internes de son travail et le présente cependant comme un objet tout à fait «fini». En ce sens, le leurre relève d'une stratégie. On voit le lien possible entre le paradoxe et le leurre bien que ceux-ci ne soient pas

sont subordonnées au tout)», pour reprendre les termes de Bois, ouvre à une œuvre où les parties sont distinctes⁵¹⁴. Nous pensons à cette citation d'Antonin Artaud, «voir plus loin que le réel immédiat et apparent des faits [...] je veux dire de la conscience que la conscience a pour habitude d'en garder.⁵¹⁵»

4.5 Spatialité et expérience perceptuelle

La relation à l'espace dans l'art minimal est fondamentale. Les artistes minimalistes, Judd notamment, privilégient un espace nu et blanc. Ce type d'espace évidé deviendra d'ailleurs normatif dans les années soixante-dix et quatre-vingt⁵¹⁶. Les lieux sobres et évidés prennent, en adéquation, le même statut d'objet que les œuvres qu'ils exposent: non seulement l'objet emprunte à des critères d'objectivité, mais les lieux d'expositions sont objectivités à travers cette insistance du choix d'un espace qui n'est qu'un espace. Sans plus. Dans le sens du plus neutre possible. Un espace et une œuvre basés sur une construction rationnelle et une symétrie rigoureuse des éléments. Des lieux et des œuvres également – et très paradoxalement – déréalisés à force de nudité, qui pourraient paraître fictifs à force de dépouillement⁵¹⁷. Cependant, chez les artistes minimalistes, la nudité de l'espace d'exposition renforce la présence des œuvres. Encore là, l'œuvre est centrale et le spectateur, tout comme le lieu sont

initialement du même registre. Plus précisément, le paradoxe réfère à l'œuvre et à ses contradictions qui la constituent en tant qu'œuvre et renvoie à une ontologie – propos de Deleuze – tandis que le leurre réfère à l'intention de l'artiste et renvoie à une esthétique de la réception. Voir *infra*.

⁵¹⁴ Y.A. Bois note que les artistes regroupés sous le nom de minimalisme ont été totalement incompris quant à leur position antirationaliste. Il écrit que Judd note: qu' «[...] un malentendu manifeste, par exemple, concerne l'idée d'ordre: la plupart des critiques aux USA ont toujours dit que mon travail était d'une certaine manière platonicien et qu'il impliquait quelque grand schème ordonnateur [...] c'est faux » («Discussion with Judd», St-Gallen: Kuntsverein, 1990, p. 54). Voir, Y.A. Bois, «L'Inflexion», p. 6 et la note 12.

⁵¹⁵ Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, Gallimard, 1974, 2001, p. 36-37.

⁵¹⁶ Il est encore souvent privilégié même si la norme se fracture suite à des expériences autres de mises en exposition.

⁵¹⁷ Nous reviendrons sur les notions de «déréalisation» plus loin dans ce chapitre. Pour ce passage-ci du chapitre voir, notre texte: «Un espace plus que des lieux», *ETC Montréal*, n°64, hiver 2003-2004, p. 13-19. Il faut mentionner que même si ces lieux sont dénudés, le dépouillement n'empêche pas qu'ils soient surinvestis et surdimensionnés aussi par leur caractère institutionnel.

vraiment secondaires⁵¹⁸. Ces lieux ne sont pas vides parce qu'inoccupés, ils sont évidés pour faire place aux œuvres: les œuvres sont ainsi sur-présentes: le peu d'œuvres montrées rendent les lieux presque vacants. La sur-présence des œuvres s'appuie ainsi sur une sous-présence de lieu, sur leur quasi-vacance. Même si certains lieux d'exposition, tel le CAPC de Bordeaux, sont très présents dans le sens de l'accent mis sur leur architecture, ils laissent les œuvres exposées respirer: le lieu semble s'effacer au profit de l'espace qu'il aménage. Il y a une économie du lieu basée paradoxalement sur une sur-valorisation de l'espace à travers celle accordée à l'œuvre. Ainsi, l'œuvre s'affirme à travers – et à cause – de la presque négation de son lieu d'exposition. De la même manière dont l'œuvre minimale, en adéquation, s'affirme à travers une économie formelle. Cette affirmation propre à cette œuvre se fait dans une première investigation d'un espace du dedans – celui propre à l'œuvre – et d'un espace du dehors – celui propre au lieu. Et dans une seconde investigation, plus complexe, et d'un espace du dedans (interne) qui serait à la fois celui de l'œuvre (incluant ses vides, son incomplétude) et celui du lieu dans lequel elle est exposée. Ce dernier étant une cellule dans laquelle l'œuvre, comme le spectateur, seraient captifs. Et d'un espace du dehors (externe) qui serait une conscience, comme nous l'évoquions *supra*, de la réification de l'espace et de l'œuvre. C'est dans ce sens

⁵¹⁸ Est-ce qu'en cela les minimalistes sont en continuité avec la «muséification» de l'art? Sont-ils des «ready-made muséaux» (Daniel Charles). En un sens les objets minimalistes ne sont pas des ready-made. Ces objets ne sont pas simplement posés là, et détournés de leur fonction, ce qui était le cas du ready-made historique de Duchamp, dont, rappelons-le, ce dernier a toujours dit qu'il n'était pas de l'art. Au contraire, les objets minimalistes sont très travaillés, très «faits» et se veulent non seulement de l'art mais de plus rattachés à un art de pointe. L'élément ready-made (néon, brique...) est intégré dans un ensemble conceptuel et matériel plus vaste qui l'excède et tend à annuler sa qualification première d'élément ready-made. Rappelons également, comme le fait remarquer Dominique Château que, «[...] le ready-made est un objet déjà tout-fait, vis-à-vis duquel l'artiste par conséquent ne revendique aucune poétique au sens propre; un objet qu'il se contente de *choisir*. Il élit comme œuvre d'art un objet qui n'a pas été conçu comme œuvre d'art. Aucun *faire* ne serait ici en question.» (Dominique Château, «Duchamp et Kant», *Les frontières esthétiques de l'art*, L'Harmattan, 1999, p. 84). Il faut aussi ajouter que le ready-made de Duchamp se voulait un questionnement sur l'institution art et sur l'institution muséale, et l'art minimal pas plus qu'il n'évacue la question du «faire» ne se veut une critique de l'institution muséale. En ce sens, l'art minimal participe d'une certaine manière d'une «muséification» de l'art. Mais on ne peut vraiment écarter le fait qu'ils renvoient à l'idée de ready-made muséaux car ils s'opposent aux œuvres dites spécifiquement in-situ créées à la même époque par plusieurs artistes suite à l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme* (Harald Szeemann commissaire, 1969) développant la pratique de «l'installation»: art conceptuel, arte povera. Mais il faut maintenir une nuance: l'objet minimal sans être fait expressément pour un lieu (hormis les *Wall Drawings* de LeWitt, certaines réalisations en extérieur d'Andre et les *site specific* de Judd à Marfa) manifestait le plus souvent une prise en compte de ce lieu (certaines œuvres de Flavin notamment) à travers la conscience de l'espace réel et d'une expérience phénoménologique de celui-ci. Par ailleurs, ajoutons que l'objet de Duchamp faisait apparaître le caractère non-ontologique de l'art, ce qui n'est pas le cas, au contraire, de l'objet minimal.

que nous remarquions plus haut que les lieux sobres et nus prenaient, en adéquation, le même statut d'objet que celui des œuvres exposées. Mais, plus précisément encore, cette investigation ouvrirait à la conscience d'une réification objectivée par l'œuvre: celle d'un vide ambiant qu'il faut d'abord identifier pour pouvoir s'en extraire. Celle d'un possible devenir. Et d'un possible devenir-autre et de l'œuvre et de *notre* espace: celui du spectateur dont la perception est modifiée par la conscience *de ce qui se passe* liée à cette actualisation de l'événement qu'est l'œuvre et la manière dont elle est portée au regard⁵¹⁹. Ainsi, ce n'est pas parce que cet objet ne se transforme pas, du moins en général, qu'il est arrêté. Malgré le fait que l'œuvre semble intacte, non altérée par ses multiples déplacements (lieux divers, espaces d'expositions, musées...), elle est un lieu d'événement de par ses résonances internes, telles celles que nous avons distinguées à travers la récurrence du paradoxe, de la coexistence des contraires dans l'espace de l'œuvre. Notamment, du paradoxe qu'est l'ouverture spatiale dans l'œuvre. Bois fait remarquer, par exemple, que Judd utilise «l'espace négatif comme un matériau sculptural parmi d'autres.»⁵²⁰ Le vide n'est pas tant traité ainsi comme un plein, ce sont plutôt les infinies particularités du vide qui sont travaillées dans l'œuvre: le vide comme trouée, percée; le vide comme insistance et accentuation des éléments pleins, le vide comme incertitude et manifestation de l'espace matériel et perceptif...en ce sens le vide chez Judd a en effet une consistance. L'espace n'est pas un vide environnant, il est créé par quelqu'un et formé comme un solide qui coexiste en symbiose avec les éléments pleins et non qui s'en détache⁵²¹. Paradoxalement, l'espace vide devient ce qui reste de matière dans une forme partiellement évidée. Bois écrit que chez Judd: «[...] l'insistance au départ sur le caractère creux de ses volumes, est toute additive: ce sont ses pleins, plus encore s'ils sont annihilés par des mirages de lumière, qui nous assurent [paradoxalement] de la tangibilité de ses vides.⁵²²» Ce qui est une manière de traiter et de réfléchir l'incomplétude comme une «réalité⁵²³» qui doit être

⁵¹⁹ Jacques Derrida parle de l'événement d'une œuvre en regard «de ce qui vient en elle», ce qui est proche de la pensée de Deleuze. Non pas événement tributaire d'un contexte extérieur, mais induit des composantes mêmes de l'œuvre.

⁵²⁰ Bois, *L'Inflexion*, p. 9.

⁵²¹ Voir *Ibid.*, et la note 23.

⁵²² *Ibid.*

⁵²³ Le néologisme est de Claire Fagnard, dans: «Art contemporain et relation d'altérité», *Les frontières esthétiques de l'art*, p. 59. «Réalité» signifiant que l'œuvre est un petit monde en tant que tel. Contre l'illusionnisme de la représentation classique où c'est le monde qui est figuré dans l'œuvre.

interrogée. Judd écrit, «le temps et l'espace n'existent pas; ils sont créés par des *événements*⁵²⁴ et des positions. Le temps et l'espace peuvent être créés et on n'a pas à les trouver comme des étoiles dans le ciel ou des rochers sur une colline.⁵²⁵» L'œuvre minimale ne cesse ainsi de jouer sur des paradoxes, d'interroger une chose et son contraire: une vacuité des espaces d'expositions qui cohabite avec des œuvres très présentes, un travail qui parle de notre vie dans le monde en montrant les choses, du devenir en montrant ce qui est, qui manie le sériel et le compulsif à partir de l'unité exemplaire – spécifique – de chaque élément. Le «symétrique et inverse» de la leçon structuraliste est, là, réactivé avec pertinence.

Cette œuvre qui induit une perception immédiate de ce qui la constitue – une perception formelle immédiate – induit également une temporalité différente. Un mode lent que Deleuze oppose à la rotation rapide. Le mode lent de la perception consciente qui indique ainsi finalement la possibilité d'un autre présent. Nous avons vu que l'importance de la durée dans l'appréhension de l'œuvre minimaliste est due à la mise en suspens de ce que l'on voit⁵²⁶. Celle-ci induit possiblement une perception critique par rapport au consumérisme des années soixante qui rejoint l'idée adornienne d'une prise sur la réalité opposée au principe de la mise en reflet⁵²⁷. L'œuvre minimale, en fonction de ce qui précède, se pose comme un territoire aux frontières incertaines – des éléments à la fois isolés dans l'espace et ouverts sur celui-ci – tout en se présentant paradoxalement sous l'apparence d'une certitude – *what you see is what you see* –. La perception immédiate cohabite paradoxalement encore – d'où l'incertitude aussi – sur une durée de l'expérience dans le temps: elle est à lier à une temporalité autre, plus pérenne: ce travail convoque une pause des yeux, un temps de pose du regard et de la pensée autour des choses. Ce temps de pause, auquel ces œuvres convient, suppose une perception lente, un ancrage différent dans le temps à partir de frontières incertaines⁵²⁸: non pas des frontières

⁵²⁴ C'est nous qui soulignons.

⁵²⁵ D. Judd, «On Russian art and its relation to my work», *Complete Writing II*, p. 17.

⁵²⁶ Voir les critiques qui ont relevé cette importance de la durée mais en tant que temporalité étendue : Outre Bois, Krauss dans *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, (Macula, 1997), Fried et sa notion de théâtralité qui suppose un déploiement dans une durée, Foster...

⁵²⁷ Nous y reviendrons dans le prochain chapitre. Ce qui nous semble retravailler avec pertinence le texte de Foster *The Crux of Minimalism*.

⁵²⁸ T. Adorno parle d'un «effrangement des frontières». Voir, Adorno, *L'art et les arts*, p. 53-54. Voir aussi le prochain chapitre.

arrêtées, fermées, mais des frontières ouvertes qui laissent filtrer un devenir. Et le discontinu à travers l'incomplétude. Ce n'est pas tant que ces œuvres conviennent à une perception plus grande ou attentive que l'ensemble des œuvres en général, c'est plutôt que l'expérience spatiale de l'œuvre minimale induit une temporalité autre au niveau de cette perception: celle-ci suppose, en adéquation, un temps basé sur une *durée*⁵²⁹. Cette durée que l'on souligne est par ailleurs inhérente à une déconstruction des concepts traditionnels de la visualité. Buchloh fait remarquer ceci⁵³⁰ : «en fonction de la lecture à laquelle ces objets donnent lieu, l'expérience esthétique, en tant qu'investissement individuel et social sur des objets dotés d'une signification, est aussi bien constituée par des conventions *linguistiques* et *spéculaires*, par les déterminations institutionnelles auxquelles est soumis l'objet que par la compétence du spectateur.⁵³¹» Ainsi LeWitt, exemplairement, à partir des *Open Structures*, ouvre le support «pictural» en établissant ce que Buchloh nomme, avec justesse, «une dialectique de la transparence et de l'opacité, du cadre et de la surface, de l'objet et de son contenant architectural, qui a remplacé les traditionnels rapports figure-fond.⁵³²» Donald Judd, de son côté, reconnaît cette importance d'une temporalité autre, induite de l'apport des thèses phénoménologiques, qui appuie également sa volonté récurrente de contrer toute référence à un quelconque illusionnisme. Il dit:

The thought and emotion of [the work of Pollock and Newman] is of the more complex kind, unidentifiable by name, underlying, durable, and concerned with space, time and existence. It's what Bergson called *la durée* [...] I think the extension of extremes in a work of art is classical, again for lack of a better word. The greater the polarity of the

⁵²⁹ Le terme est repris à Henri Bergson. On sait l'importance de Bergson pour Deleuze: le travail sur la temporalité et les essais *L'image-temps* et *L'image-mouvement* doivent beaucoup à la pensée de Bergson. Lynne Cooke fera un rapprochement, à ce niveau phénoménologique et perceptuel de l'expérience, avec les travaux de Bridget Riley, Agnes Martin, Robert Irwin et Robert Ryman, en minimisant, cependant, la vision transcendante et idéaliste. Pour les rapprochements avec des œuvres qui convoquent une temporalité plus pérenne basée sur ce type d'expérience, nous pourrions ajouter celles de Bill Viola, Walter de Maria, Hanne Darboven, Barnett Newman, notamment. Voir Lynne Cooke, *Donald Judd Essay*, www.diabeacon.org. n.p. On peut avoir ce supposé de durée dans une œuvre qui ne demande pas une pénétration physique - telle la pratique installative qui demande nécessairement une pénétration pour être saisie: Robert Irwin, Turrell – mais aussi dans des œuvres qui convoquent une perception mentale, intellectuelle, lente.

⁵³⁰ B. Buchloh le fait en regard de l'art conceptuel et notamment du proto-conceptualisme de LeWitt. Mais cela nous semble également pertinent pour l'objet minimal de Judd, Flavin et Andre.

⁵³¹ Buchloh, *Essais historiques II*, p. 194.

⁵³² *Ibid*, p. 190. Voir aussi les points 8 et 9 de ce chapitre.

elements in a work, the greater the work's comprehension of space, time, and existence.⁵³³

Cependant, on aura compris, en fonction de notre analyse de Deleuze et de l'œuvre minimale, qu'il ne s'agit pas tant d'une dialectique que d'un devenir-illimité, c'est-à-dire d'une unification des contraires dans un espace ouvert, induisant un mouvement, et qui charrie ses contradictions comme autant d'aveux d'un non-savoir⁵³⁴. Ce qui renvoie le plus sûrement à la notion complexe d'existence évoquée par Judd.

4.6 Répétition et transgressif

Deleuze postule donc, on l'aura compris, un concept de différence sans négation, c'est-à-dire une différence qui ne suppose pas une contradiction ou une opposition, et une répétition complexe ne s'appuyant pas sur une répétition du même – à l'identique –, mais une répétition qui inclut un voilement, «un déguisement dans la répétition⁵³⁵». Le philosophe emprunte là au structuralisme qui postule l'idée d'une structure fondée ici sur une distribution de caractères différentiels dans un espace de coexistence.

L'art minimal pourrait être, à première vue, de l'ordre de ce que Deleuze qualifie de «généralités», en ce sens que la notion réfère à «l'ordre quantitatif des équivalences: un terme peut être échangé contre un autre, un terme substitué à un autre⁵³⁶». Mais, au contraire, selon la notion de répétition chez Deleuze, celle-ci n'est en aucun cas celle du même, elle concerne une «singularité inéchangeable, insubstituable⁵³⁷» qui renvoie au complexe. De la sorte, cette œuvre ne référerait pas au domaine de l'équivalence qui serait le propre des généralités, mais plutôt à cette distribution de caractères différentiels dans cet espace de coexistence évoqué plus haut. Ainsi, à partir de l'idée structuraliste exploitée par Deleuze, nous pouvons élaborer un concept

⁵³³ Donald Judd, «John Chamberlain», *John Chamberlain: New Sculpture* (New-York, Pace Gallery, 1989), non paginé. Comme le fait remarquer Y.A. Bois : «[Judd en] était venu à considérer la durée comme un des éléments essentiels de la mise en situation de ses œuvres», entretien avec Lucy Lippard, 1968. Y.A. Bois, *L'Inflexion*, p. 7.

⁵³⁴ Voir *infra*, la conclusion du chapitre.

⁵³⁵ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 2.

⁵³⁶ *Ibid*, p. 7.

⁵³⁷ *Ibid*.

de répétition, dans l'œuvre minimale, à partir d'un «rapport à quelque chose d'unique ou de singulier, qui n'a pas de semblable ou d'équivalent»⁵³⁸. Deleuze écrit: «[...]on peut toujours représenter la répétition comme une ressemblance extrême ou une équivalence parfaite. Mais, qu'on passe par degrés d'une chose à une autre n'empêche pas une différence de nature entre les deux choses.⁵³⁹» Ainsi, la répétition exprimerait «[...] à la fois une singularité contre le général, une universalité contre le particulier, un remarquable contre l'ordinaire, une instantanéité contre la variation, une éternité contre la permanence. À tous égards, la répétition, c'est la transgression.⁵⁴⁰» De plus, et cela a son importance pour notre propos, «[...] elle [la répétition] met en question la loi, elle en dénonce le caractère nominal, ou général, au profit d'une réalité plus profonde ou plus artiste.⁵⁴¹»

Dans son essence la répétition renvoie donc à une singularité même si elle peut paraître comme une généralité ou plus précisément, référer – ce qui serait en apparence le cas de l'art minimal – à un ordre général qui serait, par exemple, politique, économique et sociétal à travers l'idée de reproduction non seulement d'une chose (du même) mais d'un ordre économique et industriel de par l'emploi de matériaux usinés. Deleuze écrit: «[...] si l'échange est le critère de la généralité, le vol et le don sont ceux de la répétition.⁵⁴²» Qu'est-ce à dire ? Cela veut dire que la répétition serait basée sur une appropriation : un mouvement qui implique, chez Deleuze, un geste *subjectif et subversif*. Plus exactement, entre le fait de s'approprier quelque chose (problématique du vol) et celui de s'en défaire (problématique du don), un passage se fait entre les deux états de chose qui renvoient à cet «entre-deux» où tout se passe, à cette «case vide qui fait tout fonctionner⁵⁴³.» Ainsi, Flavin dans sa dédicace à Tatlin sous forme de la série des «Monuments pour Vladimir Tatlin» (de 1964 à 1990) (figure 2) effectue une remise en question de l'idée même de monument. Dans un abandon des connotations de symbolique

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² *Ibid.*, p. 7.

⁵⁴³ Voir aussi les questions de territorialisation et de déterritorialisation chez Deleuze. Voir aussi, notre texte, *L'hétérogénéité comme pragmatique dans les écrits de René Payant*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1997.

religieuse ou d'utopie sociale, Flavin érige sous le mode ironique des «monuments» éphémères qui s'opposent à la gravité des intentions des constructivistes russes et à la volonté de pérennité propre au genre du monument: celui-ci est fait pour durer et transmettre un idéal, les œuvres de Flavin ont la durée de vie du tube fluorescent. Il écrit: «I always use *monuments* in quotes to emphasize the ironic humor of temporary monuments. These *monuments* only survive as long as the light system is useful (2,100 hours).⁵⁴⁴» Le but de Flavin – et, en rappel, c'est une récurrence chez les minimalistes – est d'évacuer toute signification symbolique: ici, en l'occurrence, toute la charge symbolique propre à l'œuvre de Tatlin basée sur la création d'un vocabulaire artistique axé sur une dynamique, à l'égale de celle signifiée par les révolutions industrielle et politique des années dix en Russie. Flavin dans son appropriation de l'œuvre iconique de Tatlin effectue donc un déplacement, mais cette appropriation, paradoxalement, obéit à une nécessité qui rejoint, d'une manière autre, les impératifs de transparence du sculpteur russe. Mais non tant par une apologie d'un progrès économique et industriel que par un constat sobre, factuel, des limites de l'industrialisation dont il détourne les produits – «the limited vocabulary of commercially available light fixtures and light bulbs⁵⁴⁵» pour leur donner un potentiel plastique. Non tant «It is what it is, and it ain't nothin'else» que quelque chose d'autre qui était déjà-là comme potentialité: une lumière dont Flavin s'approprie pour la magnifier, et ainsi instituer la différence par et dans l'œuvre; et dans le regard et la conscience de celui qui la reçoit. Mais, ré-instituant dans le même mouvement, à travers la munificence et la magnificence de la lumière, une transcendance qui s'appuie sur la dimension auratique corrélative et un idéal du Beau à travers la pure beauté plastique des couleurs fluorescentes se mêlant l'une l'autre, pour mieux irradier dans l'espace.⁵⁴⁶ Et une inscription de cette expérience

⁵⁴⁴ Govan, *Essay, Dan Flavin*.

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ S'il est vrai que Flavin s'applique principalement à modifier l'espace en plaçant différemment les tubes de néon en un jeu sur les horizontales et les verticales, cela ne nous empêche pas d'y voir autre chose que la simple création d'un espace autre. Plus précisément, y postuler une volonté de transcendance n'est pas forcément incompatible. Une des définitions de la transcendance suppose un possible au-delà à ce que l'on voit, et il nous semble corrélativement pertinent de voir dans ce travail plus que la simple création d'un espace différent, autre ou modifié. Magnificence a été un terme employé en philosophie dans un renvoi au sublime (voir XVIIIe siècle, en référence au Beau extrême), et difficile d'exclure ce dernier terme de l'œuvre de Flavin. Difficile d'affirmer que la lumière créée et l'espace autre créé par cette lumière ne réfère pas à la transcendance à travers le sublime et à travers la volonté de perfection et le sensualisme des matières (perfection et sensualisme également pour le travail de Judd).

dans la durée, à travers, notamment, l'indissociable dimension contemplative. Espace nomade, en incessant déplacement, parce que cultivant ses contradictions et ses paradoxes.

4.7 Répétition et illusionnisme de la représentation

La répétition se centre sur cette idée de mouvement, dans une condamnation de l'habitude et de la mémoire. Elle s'oppose à cette «catégorie moderne de l'habitus⁵⁴⁷» en s'axant sur le devenir. On se souvient du primat des artistes minimalistes de contrer l'illusionnisme de la représentation classique. Nous avons vu dans un précédent chapitre les stratégies mises en place pour cela: à travers une répétition des éléments vue en tant que déploiement et extension (Carl Andre, l'érection horizontale du *Priape*, Judd), les non-équivalences (Flavin et les différences fréquentes de hauteur), les trouées, béances, «incomplétudes», une répétition cultivant le «manque» (LeWitt et ses *Open Structure*), et un statisme complexe (surtout chez Judd où la détermination et la fixité semblent plus manifestes) qui font une large part à une temporalité différente axée sur la durée du parcours autour des œuvres, à la spatialité pour leur juste appréhension dans l'espace du lieu d'exposition.

Pour Deleuze, «[...] la répétition se pose comme mouvement réel par opposition à la représentation comme faux mouvement de l'abstrait.⁵⁴⁸» C'est une assertion que l'on pourrait retrouver dans les *Écrits* de Donald Judd. Que veut-elle dire? On rappelle que la représentation classique est basée sur un point de vue idéal – une mise en situation idéale du spectateur face à l'œuvre pour une juste appréhension de celle-ci – tandis que la caractéristique de l'art moderne apparaît comme l'absence de centre ou de convergences – le regard, tout comme les lignes de la construction formelle ne doivent pas converger vers un point central⁵⁴⁹. Dans la foulée Deleuze écrit: «[...] ce qui compte est la divergence des séries, le décentrement des cercles [...] la répétition [égale] la reproduction dans le développement de ce qui diverge et décentre.⁵⁵⁰»

⁵⁴⁷ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 15.

⁵⁴⁸ *Ibid*, p. 36.

⁵⁴⁹ Voir Umberto Eco, *L'œuvre ouverte* (1958).

⁵⁵⁰ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 94.

Aristote appelle «reconnaissance» le moment où la répétition et la représentation se mêlent.

Deleuze écrit: «[...] la répétition se dit d'éléments qui sont réellement distincts [...] la répétition apparaît donc comme une différence.»⁵⁵¹ Ainsi, la répétition diffère en nature de la représentation, le répété, «est marqué par ce qui le signifie, masquant lui-même ce qu'il signifie.»⁵⁵² La répétition postule sinon un voilement, du moins un déguisement. La répétition avance masquée, chez Deleuze. Il écrit sur l'essence de la répétition:

[...] une figure se trouve reproduite sous un concept absolument identique [...] Mais, en réalité, l'artiste ne procède pas ainsi. Il ne juxtapose pas des exemplaires de la figure, il combine chaque fois un élément d'un exemplaire avec un autre d'un exemplaire suivant. Il introduit dans le processus dynamique de la construction un déséquilibre, une instabilité [...] qui ne sont conjurés que dans l'effet total.⁵⁵³

Et encore ceci,

Le mouvement du nageur ne ressemble pas au mouvement de la vague [...] Quand le corps conjugue de ses points remarquables avec ceux de la vague, il noue le principe d'une répétition qui n'est pas celle du Même, mais qui comprend l'Autre, qui comprend la différence, d'une vague et d'un geste à l'autre, et qui transporte cette différence dans l'espace répétitif ainsi constitué.⁵⁵⁴

Dès lors, en regard de l'œuvre minimale, la répétition ne serait pas tant basée sur des similarités que sur des contiguïtés qui aménagent un espace intérieur par une «répétition de points remarquables⁵⁵⁵». Une répétition d'éléments identiques ayant le même concept. Celui-ci suppose que les éléments de l'œuvre se côtoient en maintenant ce qui rend leur unicité nécessaire. Plus précisément, c'est la juxtaposition d'un élément avec un autre qui confirme avec le plus d'évidence l'idée (et la volonté des artistes⁵⁵⁶) de parcellarisation du tout, de l'ensemble.

⁵⁵¹ *Ibid*, p. 26.

⁵⁵² *Ibid*, p. 29.

⁵⁵³ *Ibid*, p. 31.

⁵⁵⁴ *Ibid*, p. 35.

⁵⁵⁵ *Ibid*, p. 36.

⁵⁵⁶ Ou malgré celle-ci.

Yve-Alain Bois écrit:

Prenons la pièce de Wallraf-Richartz [...] [et] la dialectique très subtile qui s'y faisait jour entre l'identité géométrique d'une figure et l'impossibilité qu'on a à la percevoir. Cette pièce appartient en effet à une série de six œuvres [figure 6] réalisées chacune différemment, entre 1966 et 1969, sur un même principe de base. Faites de huit grands cadres rectangulaires posés verticalement l'un devant l'autre sur leur plus grande dimension (sortes de portails couchés) et séparés entre eux d'un intervalle égal à leur profondeur, chacune de ces pièces dessinent en plan au sol un carré. [...] Comme l'a noté Elizabeth Baker [...] l'identité du carré est presque indiscernable, tout comme, en profondeur, l'égalité entre cadres et intervalles – sans parler des complications dues à *la lumière* qui *frappe les cadres* et forme un *réseau inextricable de lignes et d'ombres croisées*⁵⁵⁷.

Bois en déduit que cette pièce participe d'une dialectique particulière de l'identité et de la différence qui renvoie «à une mise en crise de l'objet» en rendant problématique la perception de cette identité.⁵⁵⁸

Cependant, Deleuze distingue deux formes de répétition⁵⁵⁹. Cette distinction nous permet de spécifier la complexité et des concepts deleuziens et de l'œuvre minimale.

La première répétition est répétition du Même, qui s'explique par l'identité du concept ou de la représentation; la seconde est celle qui comprend la différence, et se comprend elle-même dans l'altérité de l'Idée, dans l'hétérogénéité d'une *apprésentation*. L'une est négative, par défaut du concept, l'autre, affirmative, par l'excès de l'Idée. [...] L'une est statique, l'autre dynamique. L'une est répétition dans l'effet, l'autre dans la cause. L'une, en extension, l'autre intensive. L'une ordinaire, l'autre, remarquable et singulière. L'une est horizontale, l'autre verticale. [...] l'une est d'égalité, de commensurabilité, de symétrie; l'autre fondée sur l'inégal, l'incommensurable ou le dissymétrique. L'une est matérielle, l'autre spirituelle. [...] L'une est répétition *nue*, l'autre une répétition vêtue, qui se forme elle-même en se vêtant, en se masquant, en se déguisant. L'une est d'exactitude, l'autre a pour critère l'authenticité. [...] La répétition

⁵⁵⁷ Elizabeth Baker, «Judd the obscure», *Art News*, avril 1968, p. 61. Cité par Bois. Voir *L'inflexion*, note 15.

⁵⁵⁸ Bois, *L'inflexion*, p. 7 du texte.

⁵⁵⁹ Nous rappelons que l'idée de *Différence et répétition* est d'une part de discerner la notion de généralités de celle de répétition, et d'autre part, de distinguer deux formes de répétition. Le livre se base sur deux investigations : l'une concernant l'essence de la répétition, l'autre, l'idée de la différence. Voir *Différence et répétition*, p. 41.

de dissymétrie se cache dans les ensembles ou les effets symétriques; une répétition de points remarquables sous celle des points ordinaires.⁵⁶⁰

Chez les minimalistes, la volonté de contrer l'illusionnisme de la représentation classique sera, évidemment, une tentative d'instaurer une nouveauté, un différent dans la représentation. Mais à partir de cette attention à une temporalité et une spatialité autres, telles celles que la pensée de Deleuze nous aide à spécifier. Il écrit: «Ce qui s'établit dans le nouveau n'est précisément pas le nouveau. Car le propre du nouveau, c'est-à-dire la différence, est de solliciter dans la pensée des forces qui ne sont pas celles de la reconnaissance, ni aujourd'hui, ni demain, des puissances d'un tout autre modèle, dans une *terra incognita* jamais reconnue, ni reconnaissable.⁵⁶¹» Reprenant la *mimesis* aristotélicienne, Deleuze retravaille le dépassement de l'inné à l'acquis. Il écrit: «[...] de quelles forces vient-il [le nouveau] dans la pensée, [...] de quel effondrement central qui dépouille la pensée de son *innéité*, et qui la traite à chaque fois comme quelque chose qui n'a pas toujours existé, mais qui commence...?»⁵⁶² Ce sera, entre autres, par l'introduction du temps, de la durée du temps pour la pensée comme telle, comme dans l'œuvre même.

4.8 Le devenir événementiel: essence comme devenir

Deleuze ne fait pas d'opposition entre structure et événement: les structures englobent des événements sous forme de variétés de rapports singuliers qui déterminent l'événement même. Une structure est donc un système de rapports et d'éléments différentiels qui s'incarne en événement. Pour Deleuze, la véritable opposition est ailleurs. Elle se situe «entre l'Idée en tant que structure-événement-sens et la représentation⁵⁶³». Dans la représentation, le sujet de la représentation détermine l'objet (l'œuvre) comme réellement conforme au concept, à l'idée. Ce qui fait que la représentation classique, pour y revenir, est basée sur une reconnaissance de l'objet vu par un sujet, un spectateur, à travers des mécanismes de reconnaissance symbolique,

⁵⁶⁰ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 36-37.

⁵⁶¹ *Ibid*, p. 177.

⁵⁶² *Ibid*, p. 178.

⁵⁶³ *Ibid*, p. 247.

culturelle, formelle, etc...⁵⁶⁴ Deleuze dira alors que l'Idée, par opposition, fait valoir des critères tout autres, qui ne s'appuieraient pas sur un type précis – et obligé – de reconnaissance, mais sur une multiplicité. Celle-ci «[...] ne laisse plus subsister l'identité d'une chose représentée, ni d'un auteur, ni d'un spectateur, [...] nulle représentation qui puisse faire l'objet d'une reconnaissance finale, [...] mais théâtre de problèmes et de questions toujours ouvertes entraînant le spectateur [et l'objet en tant que l'œuvre] dans le mouvement réel d'un apprentissage.⁵⁶⁵» Ainsi, «[...] les événements et les singularités ne laissent subsister aucune position de l'essence comme *ce que la chose est*.⁵⁶⁶» En s'appuyant sur ce qui précède, ce serait l'œuvre minimale qui, dès lors, s'avancerait masquée.

Plus précisément, pour Deleuze, l'œuvre est l'opérateur de l'Idée⁵⁶⁷, «un problème né de l'impératif.»⁵⁶⁸ Qui serait, pour l'œuvre, d'être la plus absolument la même et la plus essentiellement différente. En regard de l'œuvre minimale il y donc, 1: ce qui se passe dans l'œuvre en tant qu'une objectivité: répétition d'un même objet d'une manière sérielle: *one thing after an other*. 2: ce que l'œuvre et ce qui s'y passe veulent dire par rapport au contexte, au monde, dans la manière qu'elle a d'effectuer en même temps une critique de l'homogène, du normatif, de la continuité, à partir de ce qu'elle est. C'est-à-dire, en prônant une multiplicité – telle que Deleuze nous aide à la spécifier – qui se découvre par dévoilement. Ou plus précisément, dont le dévoilement révèle le masque qui la constitue. Plus précisément encore, elle serait ainsi à la fois masquée et authentique. Problématique et paradoxale. Ce qui vérifie l'analogie effectuée par Deleuze entre l'événement et le paradoxe: ils vont également dans les deux sens à la fois. L'œuvre – et l'œuvre minimale – est virtuellement une chose et une autre. Et actualise, à travers elle, à travers ce qu'elle est et ce qui se passe en elle, un questionnement critique par rapport à un réel – un actuel – tout aussi problématique. C'est en ce sens que, pour

⁵⁶⁴ Voir Panofsky.

⁵⁶⁵ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 248.

⁵⁶⁶ *Ibid.* Cela correspond à toute la philosophie de Deleuze qui est une recherche, une réflexion sur l'ontologie. Mais une chose – ou un être – en soi qui serait essentiellement problématique, c'est-à-dire le plus absolument le même et le plus essentiellement différent.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 257.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 256.

Deleuze, l'œuvre est virtuelle à partir du moment où son processus est celui de l'actualisation⁵⁶⁹. Le virtuel, contrairement au possible ne s'oppose pas au réel.

Qu'est-ce à dire? Deleuze écrit: «Le possible s'oppose au réel, le processus du possible est donc une réalisation.⁵⁷⁰» C'est-à-dire que le possible est vu en tant que devenir, en tant que réalisation d'un devenir-possible à partir de ce qui est. «Le virtuel au contraire, ne s'oppose pas au réel, son processus est l'actualisation⁵⁷¹». C'est-à-dire que le réel est vu comme un mouvement de création infini: ni passé, ni présent, ni futur, mais mouvement traversant et englobant tous les temps. Incessamment actualisé.⁵⁷² De la sorte, «[...] le paradoxe d'un passé pur, co-existant avec lui-même [...] se dépasse dans le paradoxe d'un devenir qui évince [cet] enfermement dans le présent, s'étire sur une ligne nomade [...] et se divise dans le double sens d'un passé et d'un futur.⁵⁷³» Ainsi, pour Deleuze, «[...] s'actualiser, pour un potentiel ou un virtuel, c'est toujours créer des lignes divergentes qui correspondent sans ressemblance [à la fois la plus essentiellement différente] à la multiplicité virtuelle⁵⁷⁴»: c'est ce qu'il faut entendre par actualisation créatrice. «[L]es éléments, les variétés de rapports, les points singuliers coexistent dans l'œuvre ou dans l'objet, dans la partie virtuelle de l'œuvre ou de l'objet, sans qu'on puisse assigner un point de vue privilégié sur les autres, un centre qui serait unificateur des autres centres.⁵⁷⁵» En ce sens, l'œuvre s'oppose à l'illusionnisme de la représentation classique non pas uniquement en tant que possible, ce qui implique un devenir-autre, mais aussi en tant que virtualité, c'est-à-dire quelque chose de déjà-là. Ce qui implique cette fois que le devenir-autre fait partie de l'essence même de l'œuvre. En est une constituante⁵⁷⁶. Comme le note également Isabelle Stengers: «[...] non pas événement auto-référentiel, mais devenir

⁵⁶⁹ *Ibid*, p. 273.

⁵⁷⁰ *Ibid*.

⁵⁷¹ *Ibid*.

⁵⁷² Voir ce qui est dit plus haut sur les rapports événement et temporalité.

⁵⁷³ Isabelle Stengers, «Deleuze, un platonicien involontaire», dans Pierre Verstraeten, Isabelle Stengers *et al*, *Gilles Deleuze*, p. 26, la note 1.

⁵⁷⁴ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 274.

⁵⁷⁵ *Ibid*, p. 270.

⁵⁷⁶ En ce sens Deleuze emprunte à Aristote. Voir aussi les thèses de Lacoue-Labarthe sur la mimesis dans *L'imitation des modernes Typographies II*, Paris, Galilée, 1986. Pour Lacoue-Labarthe la mimésis était chez les Grecs un concept ontologique, pris dans le sens de «rendre présent»: elle renvoie, comme chez Deleuze et Adorno, à une supplémentarité originaire.

événementiel contre-effectuant le cours historique qu'il survole.⁵⁷⁷ » Pour l'art minimal, cela pourrait signifier la reconduction de différences à l'intérieur d'un ensemble lui-même singulier. Et non pas un ensemble qui s'énonce en tant que différent incluant des éléments non-différenciés, voir indifférenciés des autres éléments. Dans le contexte de la société des années soixante et soixante-dix, où les ensembles se percevaient en tant que différences, mais incluant des éléments semblables ou qui se regroupaient comme tels sous une même appartenance⁵⁷⁸, cela n'est pas sans signification.

4.8.1 Sur le dynamisme: temporalité et spatialité

Nous présentons, ici, d'une manière succincte ces notions qui reviennent constamment dans le texte parce qu'intégrées constamment aux concepts étudiés. Deleuze écrit:

1. Sur la spatialité.

En vertu de la complexité d'une Idée, et des rapports avec d'autres idées, la dramatisation spatiale se joue sur plusieurs niveaux : dans la construction d'un espace intérieur, mais aussi dans la manière dont cet espace se répand dans l'étendue externe, en occupe une région. On ne confondra pas, par exemple, l'espace intérieur d'une couleur, et la manière dont elle occupe une étendue ou elle entre en relation avec d'autres couleurs, quelle que soit l'affinité des deux processus.⁵⁷⁹

Cela semble manifeste dans le travail sur la couleur de Judd: si chaque élément coloré dans la structure générale a son intensité propre, et si cette intensité est soumise aux variations induites de sa juxtaposition à une autre couleur et de la lumière particulière du lieu d'exposition – de l'espace environnant –, chaque élément coloré reste ainsi unique et différent malgré les interférences induites de la mise en séries et des éléments extérieurs. Et malgré la volonté explicite du jeu des interférences. De même, il paraît maintenant assez évident que cette œuvre a non seulement un espace interne propre à travers le jeu des pleins et des vides, mais que ce même jeu active une modulation de l'espace externe. L'historienne de l'art Lynne Cooke fera remarquer cette volonté chez Judd de travailler l'espace d'une manière complexe, en y

⁵⁷⁷ Stengers, p. 22.

⁵⁷⁸ On pense aux mouvements ou groupes, groupuscules, reliés à des identités politiques, ethniques, artistiques, etc.

⁵⁷⁹ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 280.

exploitant tous les paramètres possibles: «[...] In the early 1970s his art increase in scale and complexity, as he closely engaged with issues of site and presentation and accorded greater emphasis to the problem of created space (as opposed to space treaded as simply and empty surround).⁵⁸⁰» On retrouve, en d'autres termes, une même préoccupation chez Flavin, il dit:

In time, I came to these conclusions about what I had found in fluorescent light, and about what might be done whith it plastically; Now the entire interior spatial container and its parts&mdash (*sic*); wall, floor and ceiling&mdash (*sic*); could support this strip of light but would not restrict its act of light except to enfold it...Realizing this, I knew that the actual space of a room could be broken down and played whith by planting illusions of real light (electric light) at crucial junctures in the room composition. For example, if you press an eight-foot fluorescent lamp into the vertical climb of a corner, you can destroy that corner by glare and doubled shadow. A piece of wall can be visually disintegrated from the whole into a separate triangle by plunging a diagonal of light from edge to edge on the wall; that is, side to floor, for instance...⁵⁸¹

2. Sur la temporalité.

Les dynamismes constituent des temps d'actualisation et des espaces d'actualisation. Ainsi Deleuze écrit:

Non seulement des espaces commencent à incarner les rapports différentiels entre éléments de la structure réciproquement et complètement déterminés; mais des temps de différenciation incarnent le temps de la structure, le temps de la détermination progressive.⁵⁸²[...] La structure ne relève pas tant ainsi d'un schème ou d'un système organisationnel, mais d'un dynamisme en tant que celui-ci comprend sa propre puissance à déterminer l'espace et le temps, puisqu'il incarne immédiatement les rapports différentiels, les singularités et les progressivités immanentes à l'Idée.⁵⁸³

Dès lors, l'expérience de l'œuvre, à travers l'attention à sa dynamique spatio-temporelle ne se fait, par le spectateur, qu'au prix de déplacements: physiques par la déambulation, et conceptuels, intellectuels par l'appréhension corollaire à partir de points de vue multiples. Dit autrement, des points de vue visuels multiples induisent – ou déterminent – une ouverture intellectuelle, une multiplicité de points de vue, d'angles de réflexion. Possible nouage de

⁵⁸⁰ Lynne Cooke, *Donald Judd, Essay*, Site de la DIA Fondation, www.diabeacon.org. Voir aussi Yve-Alain Bois, pour une réflexion sur le traitement de l'espace chez Judd, «The Inflexion» dans *Donald Judd, Sculpture 1991*, New-York, pace Gallery, 1991, non paginé. Pour Y.A. Bois, l'espace et le plein se définissent symbiotiquement l'un par l'autre: l'espace est traité en tant que plein.

⁵⁸¹ Dan Flavin, «... in daylight or cool white : an autobiographical sketch», *Artforum* 4, n°4, décembre 1965, p. 24. Ce texte fut revu par Flavin et publié dans plusieurs catalogues d'expositions.

⁵⁸² Deleuze, *Différence*, p. 280.

⁵⁸³ *Ibid*, p. 282.

l'œuvre et du contexte temporel (historique, politique). Ou détermination d'une chose par l'autre. Ainsi, «[...] l'actualisation se fait suivant trois séries, dans l'espace, dans le temps, mais aussi dans la conscience.⁵⁸⁴»

Dès lors, «[...] tout dynamisme spatio-temporel est l'émergence d'une conscience élémentaire qui trace elle-même des directions, qui double les mouvements et migrations et naît au seuil des singularités condensées par rapport au corps ou à l'objet dont elle est consciente.⁵⁸⁵»

4.8.2 Dynamisme et représentation: affirmation des différences

Deleuze dira que la représentation est le nœud de l'illusion transcendantale. Il distingue quatre formes d'illusionnisme. La première stipule que la reconduction du Même peut reconduire une vision morale du monde – conformité à ce qui est – qui s'affirme comme sens commun. Cela prendra la forme d'une valorisation du monde dans lequel on vit, celui-ci se présentant dès lors comme le meilleur monde possible. La seconde concerne une subordination de la différence à la ressemblance.

Reprenons ici la mise en relation, faite par Foster, du pop art et de l'art minimal. Il nous semble que dans le pop art, quelque chose continue d'agir dans la distinction de l'originaire et du dérivé, dirait Deleuze. De l'originel (objet de consommation courant) et sa suite (inscription en tant qu'œuvre d'art, donc concept). Et ce quelque chose qui continue d'agir – et qu'il faut spécifier – «anime les hiérarchies d'une théologie représentative en prolongeant la complémentarité du modèle et de la copie⁵⁸⁶». Nous restons dans l'illusionnisme de la représentation classique, malgré l'actualisation formelle et thématique : la pensée se recouvre d'une image. «Quand la différence se trouve subordonnée [...] à l'identité du concept, ce qui disparaît c'est la différence dans la pensée, cette différence de penser avec la pensée⁵⁸⁷»...qui fait que le pop art resterait peut-être dans une problématique du reflet. Deleuze dirait que nous sommes là dans la subordination de la différence à la ressemblance. Par exemple, une «vraie» *Brillo Box* présentée hors contexte – ersatz de ready-made – devient inauthentique de par

⁵⁸⁴ *Ibid*, p. 284.

⁵⁸⁵ *Ibid*. Voir le point 8 de ce chapitre.

⁵⁸⁶ *Ibid*, p. 341.

⁵⁸⁷ *Ibid*, p. 342.

l'évacuation de sa fonction première. Plus précisément, la «vérité» d'un objet utilitaire ou un produit commercial serait liée à sa fonction, à son emploi. Ceux-ci supprimés, l'objet devient un faux-objet, dans le sens d'inauthentique. Et simple représentation assez classique, malgré l'évacuation de la notion d'imitation. Dit autrement, évacuer l'imitation à travers le rendu pour le remplacer par la chose même reste un procédé imitatif. Ce qui est imité – et reconduit – est aussi la conformité à un modèle ambiant. Un *Zeitgeist*, ici, sociétal et historique: c'est-à-dire une inscription dans l'air du temps marqué par le tout-consommation et sa banalisation. Buchloh verrait cela comme «[...] la dernière des expériences totalisantes dans laquelle la production artistique s'était mimétiquement inscrite [...] avec crédibilité dans le contexte du pop art et du minimalisme.⁵⁸⁸» Nous pensons que, bien que ce soit cela aussi, l'objet minimal échappe à la reconduction de ce qui est, en relevant plus du simulacre que de la copie. Nous y reviendrons à la fin de ce point.

En déniait le produit de consommation, en l'instaurant œuvre d'art par l'attribution d'un statut autre, on semble l'opposer à son état premier. Si les premiers ready-made posaient, en profondeur, un questionnement sur ce qu'est une œuvre, les objets pop vus en tant que simples copies, resteraient à la surface. Ils se limiteraient formellement à travers le procédé d'image à plat et conceptuellement à travers la superficialité thématique, et s'afficheraient comme reflets avoués et complaisants de leur époque. L'actualisation du pop art – en tant que nouveauté – serait possiblement un leurre, car non pas basée sur des «lignes divergentes qui correspondent sans ressemblance⁵⁸⁹», mais sur des lignes convergentes qui reconduisent inévitablement un semblant de différence. Plus précisément, pour Deleuze et dans son interprétation du pop art, la ressemblance n'est non pas tant basée sur la copie – reproduction du même – que sur une opposition prise dans le sens de ce qui renvoie à une affirmation différente du même. Ainsi, l'opposition s'appuie sur les mêmes prémisses et ouvre à cette affirmation différente pointée par Deleuze. Cependant, il y a une certaine mystification liée à la représentation qui fait passer pour faussement vrai ce qui est, au niveau société, franchement illusoire⁵⁹⁰. La différence n'est donc pas opposition. Celle-ci établirait «[...] une relation complémentaire entre le modèle et la

⁵⁸⁸ B. Buchloh, *Essais historiques II*, p. 208.

⁵⁸⁹ *Ibid*, p. 274.

⁵⁹⁰ Et ce qui rend le pop art franchement intéressant. Voir, plus loin pour des développements et un infléchissement de cette première analyse sur le pop art.

copie⁵⁹¹». La différence ne renvoie pas à ce qui relèverait «d'une affirmation différente⁵⁹²», mais à «une affirmation des différences⁵⁹³». Ainsi, «[...] l'affirmation comme affirmation de différence est produite comme [...] position différentielle⁵⁹⁴». Et non un reflet qui renverrait plutôt à l'idée de «double impuissant⁵⁹⁵», tel que nous pourrions le voir dans le pop art, c'est-à-dire à une représentation où le problème, la question perdure parce qu'ainsi limitée à la surface des choses. Ceci reconduirait un conservatisme corollaire à la platitude des affirmations⁵⁹⁶.

L'art minimal, par contre, semblerait valoriser une affirmation des différences et ouvrir à cette position différentielle dont parle Deleuze. Nous avons noté le caractère plus affirmatif que positif de l'art minimal. Ce qui suit tendrait à expliciter et à démontrer plus avant ce que nous voulons dire. Dans l'art minimal, l'affirmation est première et ce que l'on pourrait appeler le négatif, sous forme de percées, de trouées, qui renvoient à une notion d'incomplétude (totalité ainsi problématisée), serait une affirmation redoublée: non tant une affirmation dédoublée⁵⁹⁷, mais une affirmation à l'énième puissance qui restaure le différentiel, c'est-à-dire la multiplicité dans l'Idée. Le travail sur l'incomplétude qui renvoie au problématique tel que nous l'avons spécifié chez Deleuze, fracture la notion de calque de la réalité (non seulement de ce qui est, au niveau de l'objet, mais d'un contextuel plus large) pour ouvrir à une interrogation plus profonde, à partir de cette ouverture opérée par l'œuvre par l'exploitation de ses virtualités. Ce n'est pas tant une factualité de l'objet qui est affirmée, mais la mise en suspend de cette affirmation pour reprendre Bois, c'est-à-dire l'émergence du doute qui problématise l'objet. Le critique écrit à propos de l'œuvre «Sans titre 1977» composée de six cubes identiques en bois alignés divisés verticalement par un pan oblique que,

⁵⁹¹ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 343.

⁵⁹² *Ibid.*

⁵⁹³ *Ibid.*

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ *Ibid.*

⁵⁹⁶ Ce qui ne veut pas dire vide ou nihilisme. C'est l'indice d'un «ce qui se passe», entre autres choses, dans la société de l'époque et que l'œuvre montre. Par contre, P.H. Parsy écrit: «Warhol renvoie à l'Amérique une image d'elle-même le plus souvent vide, absorbée par sa propre contemplation et fascinée par l'accumulation [...] Face à une culture populaire envahissante que le Pop Art magnifie et renvoie par un dispositif en boucle onaniste...» dans *Art Minimal*, catalogue, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 18.

⁵⁹⁷ Mais elle est aussi dédoublée dans le sens qu'elle opère un dépliement. Voir *Infra*.

Bien que chaque cube ait été identique et bien que les six pans obliques contenus dans la pièce en son ensemble aient été parallèles entre eux, la diversité d'aspects détruisait toute certitude quant à l'identité de chacune de ses parties. [...] même en restant immobile je pouvais voir la lumière jouer différemment sur chaque type d'alvéole, le couloir entre chaque cube demeurant toujours plus ombré que les autres parce que d'une étroitesse constante [...] et de couleur plus terne parce qu'ayant pour sol la moquette du musée (et non le bois aggloméré de la surface intérieure du cube). Même en restant immobile, je doutais constamment de ce que je voyais, emmêlant les espaces positifs et négatifs lorsque j'embrassais la pièce d'un seul regard, oubliant totalement sa singularité géométrique lorsque je la détaillais. Foin du positivisme !⁵⁹⁸

Ainsi, «[...] les forces qui assurent la répétition, c'est-à-dire, la multiplicité des choses pour un concept absolument le même, ne peuvent être déterminées que négativement dans la représentation.⁵⁹⁹» À travers l'incomplétude, par exemple. En soulignant que nous traitons cette notion en tant que doute qui fracture l'aspect «totalité» de l'œuvre minimale en accord avec ce que Bois nomme «le scepticisme fondamental» de Judd, par exemple. Ce scepticisme qui fait dire à Bois, en regard du travail de Judd, qu'«[...] une chose doit être simple pour que soit démontré le fait qu'on ne peut jamais l'atteindre, qu'on ne peut jamais rien savoir de son essence.⁶⁰⁰» Hormis la seule certitude que celle-ci est infléchie par ce que le doute y énonce et qu'elle est donc essentiellement problématique pour reprendre Deleuze. Si la multiplicité sous forme de distribution nomade, de fragmentation, de discontinuité, se retrouve dans une entité qu'ainsi elle problématise, il y a donc une cassure, une fracture de l'identité de cette entité et une corollaire fragmentation de l'identique⁶⁰¹. Et une ouverture à la conscience de cela. C'est dès lors le spectateur qui peut faire l'analogie entre la représentation de l'œuvre – ce qui est à voir dans l'œuvre – et ce qui est à l'œuvre à travers la représentation – ce qui n'est pas montré. Cela peut sembler problématique avec l'art minimal, mais, cependant, il paraît clair qu'il ne s'agit plus de présenter ce travail à un spectateur qui le contemple du dehors comme un tout

⁵⁹⁸ Y. A. Bois, *L'Inflexion*, p. 5. Si Bois parle dans ce texte des dernières œuvres de Judd, il montre que ce qu'il perçoit de celles-ci était déjà en germe dans sa production antérieure. Ce qu'il dit ici pourrait d'ailleurs s'appliquer aux œuvres de Judd que nous avons analysées précédemment. Notamment à l'œuvre *Sans titre 1968* qu'il analyse et que nous avons reprise et étudiée dans notre corpus.

⁵⁹⁹ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 348.

⁶⁰⁰ Y. A. Bois, *L'Inflexion*, p. 13.

⁶⁰¹ Nous ferons un retour sur cette question de fragmentation au chapitre suivant. Il faut rappeler que Judd, surtout, s'opposait à cette idée de fragmentation qui renvoyait à l'illusionnisme de la représentation. Mais il admettait qu'un «tout» ne puisse se passer de «parties», ce qui renvoie à sa notion de «Wholeness» sur laquelle nous reviendrons. Voir, Y. A. Bois, *L'Inflexion*, p. 5 et 6.

compact dont on aurait supprimé l'épaisseur, la profondeur, mais de voir la répétition agissante dans l'œuvre minimale «comme un concept de réflexion qui assure la distribution et le déplacement des termes, le transfert de l'élément» mais dans la représentation, non plus pour un spectateur encore uniquement extérieur. C'est donc par analogie que le spectateur peut pénétrer l'espace de la représentation. Par un travail conscient qui déplacera sa position depuis le dehors (extrinsèque) au-dedans de l'œuvre. De ce qu'elle veut dire. Si chaque œuvre a un «vouloir vouloir dire» (*Kunswolens*⁶⁰²) le sens s'en dégage depuis un regard conscient parce qu'également démultiplié, défragmenté. Ce que nous voulons aussi dire, plus précisément, c'est que la prise en compte de l'espace dans l'œuvre minimale, non seulement dans l'œuvre même, mais surtout autour de l'œuvre à travers la déambulation du spectateur engendre, chez ce dernier, une perception qui ne s'appuie pas sur les prémisses de la représentation classique, mais plutôt sur l'appréhension du lieu, de son propre corps et de celui des autres. C'est ce fractionnement induit des multiples perceptions qui renvoie corrélativement à une réalité pareillement défragmentée: le réel est multiple. Ainsi, l'appréhension ne se donne pas d'un coup, en totalité, mais est marquée par la discontinuité engendrée par les différences prises en compte. Dès lors, le regard, malgré tout extérieur du spectateur, se déplace vers le dedans de l'œuvre et révèle son contenu intrinsèque qui inclut sa capacité de devenir autre. C'est en ce sens que la notion de différence se noue avec celle de répétition. Qu'est-ce à dire? Que la différence chez Deleuze suppose la possibilité de devenir autre: la prétention à être autre chose, ce qui vient après ce qu'une chose est, comme en plus. Ainsi l'objet peut se déterminer autrement, fonder une identité différente mais à partir seulement de ce qu'il est déjà: la possibilité s'appuie sur du déjà-là comme potentialité ou virtualité. Dit autrement, ce qui va advenir ressemble à ce qui était déjà-là: «[N]on pas ressemblance extérieure avec l'objet, [mais] une ressemblance intérieure avec l'objet même.⁶⁰³» Cela rejoint l'idée d'authenticité en regard de celle de simulacre⁶⁰⁴. Ce dernier pouvant renvoyer à une représentation sans fondement. Plus précisément, il y aurait une différence entre faire advenir le simulacre – sous forme de dénonciation du faux – ce que nous imputons à l'œuvre minimale, et une représentation simulacre (copie) qui n'en serait que le reflet: c'est-à-dire un reflet du faux vu en tant

⁶⁰² Voir Erwin Panofsky dans *Idea*.

⁶⁰³ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 349.

⁶⁰⁴ Voir le chapitre sur Adorno et le concept d'authenticité.

qu'illusion sociale et politique. Plus précisément encore, Deleuze dira que «[...] la copie est une image douée de ressemblance, le simulacre une image sans ressemblance [...] le simulacre est construit sur une disparité, sur une différence, il intériorise une dissimilitude.⁶⁰⁵» On comprend à quel point toute notre analyse de l'art minimal, à travers Deleuze, nous renvoie au simulacre; à quel point cette œuvre minimale, par la coexistence récurrente des différences (la coexistence de séries différentes et contraires) et la prégnance corrélatrice du paradoxe, réfère au simulacre dans sa dénonciation de l'illusionnisme de la représentation, notamment – et par extension, d'une société qui s'acharne à reconduire la validité illusoire de modèles consensuels et conformes –: l'œuvre n'est pas le reflet de cela, mais elle en fait advenir la conscience : à travers une œuvre qui ne ressemble qu'à elle-même, qui inclut ses devenirs-autres à partir de ce qu'elle est, l'authenticité, qu'elle affirme, est critique⁶⁰⁶. À la différence de la copie qui est une reproduction du Même, le simulacre a pour modèle l'Autre vu en tant que possible-devenir. Ainsi, et assez paradoxalement en regard de l'œuvre minimale, le simulacre, induit de cette œuvre, produit un devenir qui s'oppose à la reconduction de ce qui est: cette œuvre active à la fois une copie de ce qui est à travers l'utilisation de formes simples et repérables, et un simulacre à travers l'hermétisme et l'abstraction des structures formelle et conceptuelle: une «compossibilité⁶⁰⁷» dans l'œuvre basée sur l'affirmation de séries hétérogènes. Par exemple, et pour corroborer ce qui précède, chez Judd, l'historienne de l'art Lynne Cooke fait remarquer à propos de ses œuvres: «[...] these lucid forms are declaratively simple and obdurately factual, and their surfaces sensuous, even somptuous, so that, as Judd stated *the image, all of the parts, and the whole shape are coextensive.*⁶⁰⁸»

Cooke ajoute:

⁶⁰⁵ Deleuze, *Logique du sens*, p. 297.

⁶⁰⁶ Nous reviendrons plus largement sur cette idée, dans le prochain chapitre.

⁶⁰⁷ Le terme est de Leibniz. Pour Deleuze, non pas cohérence, mais «chao-errance» (*Logique du sens*, p. 305.). Deleuze doit beaucoup à Leibniz, notamment les concepts de «monade», «agrégats» et «machine» qu'il a exploités à travers les «machines désirantes» dans *L'anti-Œdipe* et *Mille plateaux*.

⁶⁰⁸ Lynne Cooke, *Essay, Donald Judd*, dans le site de la DIA Fondation (diabeacon.org.). La phrase de Judd est extraite de Judd, «Specific Objects» repris de *Complete Writing*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and design, en association avec New-York University Press, 1975, pp. 181-189. Voir aussi Judd «Local History» dans *ibid*, pp. 148-155. Ajoutons que Cooke parle, à propos de Judd, d'un travail «[...] fabricated with an elegant regard for niceties of finish» qui rejoint le «faire beau» de Colpitt mentionné dans un précédent chapitre.

The recognition of the specificity of each element informs the viewer's appreciation of the relation of the individual to the collective, of the singular entity to the larger series, and the repetition to order. Such recognition has implications that are as much social and ethical in character as they are aesthetic. "Aspectual diversity" — (*sic*); the sequence of distinct vantage points required to navigate each work, and to negotiate its multiple faces, in an engagement that necessarily takes place in real time and actual space — (*sic*); plays a fundamental role in the apprehension of his [Judd] work. [...] Nevertheless, a sense of order can be apprehended, one that eschews both a hierarchical placement and the suppression of the individual to the whole. As art historian Dieter Koepplin aptly stated, Judd favored *free individuation* over structural subordination...⁶⁰⁹

Nous pourrions ajouter que la coexistence de séries hétérogènes agit tel un désordre à la surface créant une entropie, une fracture dans l'apparente mise en ordre: la forme très convenue du carré employé d'une manière récurrente par Judd, renvoie à une ordonnance des choses. Celle-ci est cependant déstabilisée par les éléments interférents: l'apparent travail de mise en ordre formel, à travers la juxtaposition ou l'accumulation d'éléments égaux, est cependant subverti par le jeu des perceptions multiples. Ainsi, l'espace de l'œuvre devient «impur», par définition, puisqu'il convoque la multiplicité⁶¹⁰ et en ce que l'œuvre, corrélativement, soumet à la question une structure sociétale et politique appuyée sur un système de conventions rigoureux. Nous pourrions ajouter encore, qu'ainsi, dans l'œuvre minimale, le simulacre tel que nous l'avons explicité renvoie, dans un énième paradoxe, à cette authenticité évoquée précédemment (individuation libre⁶¹¹): il signifie, par extension – et à partir de l'objet – le devenir-autre possible d'un sujet qui répond au danger de disparition qu'implique le contrôle social et politique, par l'affirmation de ses déterminations propres. Il renvoie, également, à des préoccupations qui sont *autant* esthétiques à travers la question de cette ontologie de la différence que nous tentons de dégager de l'œuvre minimale: revendiquer la centralité de

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ En rappel, Judd, notamment s'est toujours défendu contre la critique qui voyait une quelconque ordonnance dans son travail. Voir Judd, ses *Écrits complets* ou le texte déjà cité « Discussion with Judd », St-Gallen, p. 54. Mais, en même temps cette œuvre a une spécificité sculpturale et une facture lisse.

⁶¹¹ À partir de la «monade» chez Leibniz, caractérisée par un principe interne de changement et une spontanéité productrice. C'est ce que Deleuze a repris de la notion. En la recréant, car chez Leibniz, la monade, en n'étant pas composée (unité réelle) ne peut recevoir aucun changement de l'extérieur.

l'analyse ontologique⁶¹², dans un secteur, tel l'histoire de l'art, où l'analyse est le plus souvent centrée sur l'interprétation.

S'il y a une essence du monde intérieur de l'œuvre minimale: les éléments dans leur factualité, leur similitude et différences telles qu'analysées ici, et une essence du monde extérieur – et qui est extérieur à l'œuvre à travers la «physicalité» de l'espace –, ces caractères essentiels, fondamentaux se mêlent à ce qui vient les accidenter. Ainsi, les inflexions provoquées par la lumière ou la déambulation du spectateur, et celles, moins immédiatement perceptibles, induites des composantes sociétale et politique – dans le contexte des années soixante et soixante-dix ce sera notamment l'émergence des questions identitaires⁶¹³, la prégnance d'un conformisme ambiant, l'avancée de la mondialisation marchande, entre autres – par rapport auxquelles l'œuvre active une critique implicite. Dès lors, ces inflexions modulent, infléchissent ce qui semble immuable dans les deux mondes. Plus précisément, non seulement les deux essences – celle du monde de l'œuvre et celle du monde extérieur – sont relationnelles, mais elles entrent également en relation avec un extérieur plus contextuel, créant ainsi une multitude d'échanges et d'interférences. Celles-ci se basent très largement sur des faits observables – autant en regard des œuvres⁶¹⁴ que sur le contexte *at large* –. Mais, c'est à partir de l'essence même de l'œuvre, Deleuze dirait de son plan d'immanence, que des liens peuvent être faits, créés, avec le monde extérieur⁶¹⁵.

Nous avons évoqué dans ce point de chapitre, à travers la réflexion autour des notions de copie et de simulacre, un art de «surface» qui s'appliquerait exemplairement au travail de Warhol: pas de bord, d'épaisseur, de volume: aplatissement du procédé et de l'image. Chez les artistes minimalistes étudiés, cet art de surface semble se retrouver dans le travail épuré, la facture lisse, la

⁶¹² Ce qui n'exclut nullement d'autres analyses. Cette thèse emprunte à plusieurs disciplines.

⁶¹³ Actuellement, ce serait le repli identitaire, ethnique ou religieux.

⁶¹⁴ L'historien de l'art Michael Govan parle d'«ontological fact, tangible and temporal» à propos du travail de Flavin. Voir, Michael Govan, «Essay», www.diabeacon.org. n.p.

⁶¹⁵ La piste phénoménologique reste intéressante. Il ne s'agit pas de l'infirmier. La critique Lynne Cooke fait remarquer que si la piste phénoménologique rendait bien compte de la production des années soixante des artistes minimalistes, elle ne serait plus adéquate pour la production plus tardive (Cooke, «Donald Judd» in *Donald Judd*, Londres: Waddington Galleries, 1989, p. 5). Cependant, nous pensons, à l'égal de Y. A. Bois, que ce qui se manifeste dans leur production plus tardive était déjà en émergence, voire déjà-là, dans leur production antérieure. Et que, conséquemment, il y a donc une pertinence certaine à emprunter à d'autres pistes théoriques, négligées peut-être, pour une meilleure compréhension de la production des années soixante et soixante-dix. Voir aussi Y. A. Bois, *L'Inflexion*.

géométrisation des formes qui renvoient à une sorte de moment arrêté, de statisme. Cette attention à la surface va à l'encontre du romantisme (et sa connotation d'ornement comme valeur ajoutée, lyrisme) et des tendances expressionnistes et rapproche plutôt l'art minimal des peintres construits (Mondrian, Max Bill, Dewasne...) et d'une peinture plus ancienne encore (Giotto, Piero...). Cependant, en même temps, il y a une volumétrie dans l'œuvre minimale: volumes qui ont une épaisseur, des ombres et des lumières qui renvoie à l'illusionnisme de la représentation et à une notion de romantisme à travers une beauté des œuvres qui ouvre au sublime (déformation du réel en raison d'un idéalisme). Même si cela n'était pas leur propos. Ils sont rejoints par ce qu'ils déniaient. Autrement dit, l'idée très forte d'en finir avec le romantisme européen et l'illusionnisme dans la représentation si chères aux artistes minimalistes – et plus globalement aux artistes américains des décennies soixante et soixante-dix⁶¹⁶ – vient se buter, dans l'œuvre minimale, à la pérennité de procédés récurrents employés par les tenants de cet art qui cohabitent avec le travail *froid et aseptisé*. Si tout semble les rapprocher du réalisme: souci d'objectivité, sujet apparemment absent de l'œuvre, valorisation et respect des faits matériels («matter of fact» chez Judd), cependant leur travail active non tant une exactitude documentaire, qui serait le propre du réalisme, qu'un montré subjectif, plus qu'objectif. Comme si, fait remarquer Bois, «[...] après s'être attaqué à des notions ontologiquement étrangères à la tradition picturale (temps «réel», lumière «réelle», espace «réel»), [il y avait moyen d'y revenir] de la manière la plus affranchie qui soit.⁶¹⁷» C'est cet affranchissement qui renvoie le plus sûrement à la subjectivité: l'indétermination de ce que l'on voit dénote la marque du profond scepticisme remarqué chez Judd, notamment. En même temps, il y a dans le déni de la subjectivité (créateur qui semble s'abstraire de l'œuvre) l'expression d'un rapport du sujet au monde: un rapport sensible, en adéquation avec l'interchangeabilité de ceux qui fabriquent les produits de la société industrielle.

⁶¹⁶ Entre autres, citons Andy Warhol: «[...] je désirais que mes œuvres portent en elles la sereine évidence d'un réfrigérateur de série; neuves, aseptisées, inaltérables». Claes Oldenburg: «[...] je suis pour l'art blanc des réfrigérateurs». Cités par Bernard-Henri Lévy, *Récidives*, Grasset, 2004, p. 709. Voir aussi, la chapitre suivant.

⁶¹⁷ Yve-Alain Bois, *L'inflexion*, p. 11. Il réfère à Judd.

4.9 Répétition: Indétermination et distribution nomade

Notre société est basée en grande partie sur le fait que les êtres sont de plus en plus des spectateurs et des consommateurs – d’images, entre autres – que des participants. Ce constat ouvre à une déconnexion sociale. Si cela était en émergence très certaine dans les années soixante, soixante-dix, c’est maintenant un fait patent. Tout comme il est tout aussi patent que des résistances coexistent, même si elles semblent submergées sous le *mainstream*. En philosophie, l’apport de la phénoménologie aura été, entre autres, de mettre l’accent non seulement sur le regard mais sur l’implication du corps du spectateur dans l’appréhension de ce qui lui est montré. L’art minimal, en reprenant la leçon de la phénoménologie, mise sur l’importance de la participation d’un spectateur qui ainsi passe de passif à actif, dans une stratégie pour contrer peut-être ce qui s’annonçait. Dans une prescience de l’ampleur qu’allait prendre un phénomène: celui-ci étant pré-perçu ou sub-perçu, pour employer les termes de Deleuze, comme pouvant peut-être prendre une autre forme: un devenir autre possible. Cela semble corroborer cette assertion qui postule qu’une idée devient plastiquement possible seulement à partir du moment où elle est philosophiquement possible.

Ce que Deleuze va spécifier à partir de la phénoménologie, mais en s’en détachant, c’est la conséquence de l’implication de la conscience à travers le regard porté sur les choses. Ce regard, dont nous parlions plus haut, qui déplace sa position depuis le dehors au-dedans des choses, de l’objet, de ce que l’œuvre veut dire.

Deleuze écrit sur la distribution sédentaire: «[...] la règle catégorique préalable y joue le rôle invariant du Même, et jouit d’une nécessité [...] morale.⁶¹⁸» La distribution sédentaire en reconduisant ce qui est, maintient une fixité, une immobilité qui a comme corrélat de reconduire la règle ou la norme : en général des présupposés moraux sous la forme d’une vision manichéenne, dichotomique du monde.⁶¹⁹ Ainsi, «[...] le jeu se confond déjà avec l’exercice de la représentation, il en présente tous les éléments, l’identité supérieure du principe, l’opposition des hypothèses, la proportionnalité dans le rapport de la conséquence avec l’hypothèse.⁶²⁰» Il faut donc opposer aux catégories – et catégorisations – des notions d’une toute autre nature.

⁶¹⁸ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 362.

⁶¹⁹ Par exemple, entre le bien et le mal, les «forces» du bien et «l’axe» du mal.

⁶²⁰ Deleuze, *Différence*, p. 362

Car, on le voit, «[...] les catégories appartiennent au monde de la représentation où elles constituent des formes de distribution [...] suivant des règles de proportionnalité sédentaire.⁶²¹» La distribution nomade tend au contraire à mettre en échec ou du moins à interroger, les règles préexistantes: nullement question d'une nécessité hypothétique qui renverrait à quelque chose de déterminé – à une détermination – mais, «au contraire adéquate au hasard tout entier qui ramifie toutes les conséquences possibles⁶²²». Et ce, en privilégiant un espace ouvert et non un espace fermé qui reposerait sur la vérification du connu. De la sorte, «[...] le jeu de la problématique et de l'impératif [remplace] celui de l'hypothétique et du catégorique; le jeu de la différence et de la répétition [remplace] celui du Même et de la représentation.⁶²³»

Une répétition d'éléments en extension traduit, selon Deleuze, une autre répétition, c'est-à-dire que:

[...] l'on répète deux fois et simultanément, mais non pas de la même répétition : une fois mécaniquement et matériellement, en largeur, l'autre fois symboliquement, par simulacre, en profondeur; une fois on répète des parties, une autre fois le tout dont les parties dépendent. Ces deux répétitions ne sont pas dans la même dimension, elles coexistent; l'une des instants, l'autre du passé, l'une élémentaire, l'autre totalisante; et la plus profonde, évidemment, la «productrice» n'est pas la plus visible ou qui fait le plus «d'effet».⁶²⁴

Ainsi, la répétition est en surface, mais une profondeur sous-tend cette répétition, une «profondeur même qui se développe pour elle-même⁶²⁵». Dès lors, pour Deleuze,

[...] la répétition n'est plus une répétition d'éléments ou de parties extérieures successives [et superficielles] mais de totalités existantes à différents niveaux ou degrés⁶²⁶ [...] la différence est [donc] entre les degrés ou niveaux d'une répétition chaque fois totale et totalisante; elle se déplace et se déguise d'un niveau à l'autre [...] voilà que la différence elle-même est entre deux répétitions : entre la répétition superficielle des éléments extérieurs identiques et instantanés qu'elle contracte, et la répétition profonde des totalités internes d'un passé toujours variable, dont elle est le niveau le plus contracté.⁶²⁷

⁶²¹ *Ibid*, p. 363.

⁶²² *Ibid*.

⁶²³ *Ibid*, p. 364. Du moins celui de la représentation classique basée sur la notion d'*imitatio*. Voir, pour la filiation, ici, chez Deleuze, les Grecs (Platon, Aristote) et Kant.

⁶²⁴ *Ibid*, p. 371.

⁶²⁵ *Ibid*, p. 367.

⁶²⁶ *Ibid*.

⁶²⁷ *Ibid*.

Si nous revenons, brièvement, sur la temporalité, cela active à ce niveau, deux temps différents: l'un relié au mécanique et à ce que Deleuze qualifie «d'habitus», l'autre relié à la mémoire et à ce que Deleuze qualifie de «Mnémosyne⁶²⁸». Ce que le poids du passé charrie dans la représentation sous ces deux formes de répétition telles que spécifiées encore par Deleuze:

[...] l'une est statique, l'autre dynamique. L'une en extension, l'autre intensive. L'une ordinaire, l'autre remarquable et de singularités. L'une est horizontale, l'autre verticale. L'une est développée et doit être expliquée; l'autre est enveloppée [intérieur] et doit être interprétée. L'une est une répétition d'égalité et de symétrie dans *l'effet*, l'autre d'inégalité comme d'asymétrie *dans la cause*. L'une est d'exactitude et de mécanisme, l'autre, de sélection et de liberté.⁶²⁹

Ce qui voudrait dire que la répétition comprend la différence. Ainsi, l'objet représenté indique en tant qu'il comprend originellement [c'est déjà là] la différence de son objet. Il faut donc comprendre, dans un objet qui active une répétition, tel l'objet minimal, toute la force du différent, c'est-à-dire, les différences qui coexistent et s'imbriquent d'une manière complexe pour signifier plus profondément. C'est en ce sens, et en fonction de ce qui précède, que Deleuze peut nous aider à voir, en ce qui nous concerne, l'objet minimal comme un objet qui prétend à être autre chose que tautologique. Et, plus encore, à voir sa profondeur à travers l'apparent travail en surface. Et ce, parce que portant en lui-même une complexité, la conscience de cette complexité, et la capacité d'activer un regard conscient de (sur) cette complexité. Un regard conscient parce qu'ouvert sur une œuvre également ouverte, c'est-à-dire une œuvre vue en tant que totalité, mais fracturée par les différences qui la composent. Deleuze écrit:

[...] Nous l'avons vu constamment [...] chaque fois la répétition matérielle résulte de la répétition plus profonde, qui s'élabore en épaisseur et la produit comme résultat, comme enveloppe extérieure, telle une coque détachable, mais qui perd tout sens, et toute capacité de se reproduire elle-même [tout dynamisme propre] dès qu'elle n'est plus animée de sa *cause* ou de l'autre répétition.⁶³⁰

⁶²⁸ La mémoire est vue en tant que complément de l'expérience.

⁶²⁹ Deleuze, *Différence*, p. 368.

⁶³⁰ *Ibid*, p. 370.

Ce qui voudrait dire que la répétition secrète qui recouvre la répétition mécanique serait vue en tant que barrière qui marque ici où là les différences qu'elle fait communiquer dans un système mobile. C'est dans ce sens que Deleuze remarque que «c'est dans un même mouvement que la répétition comprend la différence⁶³¹». Mais comme une variante essentielle qui la compose.

Jamais le Même ne sortirait de soi pour se distribuer en plusieurs pareils dans des alternances cycliques, s'il n'y avait la différence se déplaçant dans ces cycles et se déguisant dans ce même, rendant la répétition impérative, mais n'en livrant que le nu sous les yeux de l'observateur externe, qui croit que les variantes ne sont pas l'essentiel et modifient peu ce que, pourtant, elles constituent du dedans.⁶³²[...] L'enchaînement horizontal des causes et des effets dans le monde réclame une cause première totalisante, extra-mondaine, comme cause verticale des effets et des causes.⁶³³

Ainsi, en regard de l'œuvre, non seulement une répétition mécanique, horizontale, recouvre une répétition plus profonde qui renvoie cette fois au contexte et au monde dans lequel le spectateur évolue, mais l'ensemble émane d'une métaphysique qui les englobe: «une idée de la poésie⁶³⁴» qui les excède. Les niveaux coexistants d'une totalité peuvent être considérés, d'après les singularités qui les caractérisent, comme s'actualisant dans des séries différenciées. Si, comme on l'a vu dans certaines exégèses, l'art minimal renvoie au langage, à une structure langagière, la poétique serait donc «ce qui transcende tous les degrés dans la mesure où il prétend se dire lui-même et son sens, et où il apparaît comme non-sens toujours déguisé et déplacé⁶³⁵». Nous avons montré plus haut, à travers l'analyse de la coexistence récurrente de deux séries dans l'œuvre minimale, comment cette notion sous-jacente de répétition s'articule concrètement⁶³⁶. Il serait pertinent, ici, de réintroduire la dimension phénoménologique si importante pour les artistes de l'art minimal et dans notre appréhension de cette œuvre. Ainsi, paraphrasant Éliane

⁶³¹ *Ibid.*

⁶³² *Ibid.*

⁶³³ *Ibid.*, p. 371.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 373.

⁶³⁵ *Ibid.* Deleuze se rapproche ici de Heidegger avec cette notion de poésie. Heidegger s'appuie sur Hölderlin pour qui l'art est avant tout poésie. Et celle-ci s'instaure à partir de la pensée. Par «poésie», Heidegger entend poétique ou «dire original» (*Dichtung*) à partir duquel l'être (ou la chose, l'étant) apparaît comme tel et se montre: il se laisse advenir. Heidegger dira que le *Dichtung* est le transcendantal pur et simple, mais qui apparaît également déplacé, pour reprendre ici Deleuze, c'est-à-dire en incluant ce qui diffère en lui-même. Voir aussi Lacoue-Labarthe, *L'imitation des modernes, Typographies II*, Galilée, 1986, p. 175-199.

⁶³⁶ Voir aussi *infra*, points 8 et 9 de ce chapitre.

Escoubas, on pourrait dire, suite à ce qui précède dans ce point de chapitre, que l'œuvre n'est pas juste une «portion» d'espace (une situation dans l'espace), mais un mode de l'apparaître pour celui à qui elle se montre. Elle devient phénomène. Deleuze en exploitant cette poésie inscrite comme en filigrane dans l'œuvre, part de la phénoménologie, certes, mais en effectuant ce dépassement que nous indiquions *supra*.

Autrement dit, par un dépassement qui renvoie à cette circularité évoquée au début de ce chapitre, les œuvres (et l'œuvre minimale d'une manière exemplaire) englobent non seulement ce qui émane de leurs sources formelles, historiques et conceptuelles (coexistence du passé), non seulement une réactualisation de cela dans un présent (coexistence du passé et du présent), mais elles englobent également «tous les présents qui passent⁶³⁷», c'est-à-dire toutes les ramifications, extensions sociétales, politiques, etc., d'un actuel, d'un présent qui se fait. Bref, elles incluent un contexte plus large sous la forme de ces diverses temporalités qui coexistent par rapport à elles, par rapport à l'objet. Pensons à cet énoncé de Flavin: «It is thought my system synonymizes its past, present and future states without incurring a loss of relevance.⁶³⁸» Cela participerait, selon Deleuze, «[...] d'une répétition qui fait la différence⁶³⁹», une répétition affirmative dans le sens de son action de révéler. Et qui révèle peut-être l'œuvre minimale, à son époque, comme «le degré le plus contracté du passé⁶⁴⁰».

D'autre part, l'art minimal par sa dimension relativement égale à l'échelle des spectateurs, excède le champ de vision. Cela induit une perception qui ne peut être instantanée, mais au contraire qui s'inscrit dans une durée et fait intervenir également – et autrement – la mémoire. Il nous a souvent semblé que l'œuvre minimale – et particulièrement les travaux de LeWitt, Judd, Andre et Flavin – était une structure pénétrable. Non pas une œuvre pénétrable selon le qualificatif que l'on donne communément aux œuvres de Niki de St-Phalle ou de Soto⁶⁴¹, mais pénétrable dans le sens particulier propre à une structure où le «dedans» s'appréhende par le dehors, à travers le «parcours autour»; où le dedans est visible depuis le dehors: en ces deux sens, l'objet semble s'offrir en totalité depuis un regard extérieur. Un peu comme dans ces

⁶³⁷ Deleuze, *Différence*, p. 374.

⁶³⁸ Voir *supra*, chapitre deux.

⁶³⁹ Deleuze, *Différence*, p. 374.

⁶⁴⁰ *Ibid*, p. 108-115.

⁶⁴¹ Soto est relié à l'art cinétique mais certaines œuvres sont « pénétrables ».

plans en axionométrie où le spectateur est circonscrit dans un espace qui force l'imaginaire: c'est parce qu'il est mis à distance qu'il peut pénétrer mentalement l'espace et évoluer pareillement dans l'espace proposé. La mise en scène interne force ce type d'inclusion. L'idée de parcours du regard, et puis du corps, active corrélativement une poétique de l'espace à travers une déambulation plurielle depuis un dedans et un dehors de l'objet également visible. Cependant, dans le même mouvement, l'aspect anthropomorphique des œuvres, relevé par Didi-Huberman, suppose une perception fracturée, une appréhension par petits bouts qui reconstruit, dans la durée de l'expérience, l'ensemble de la structure. Cela est très sensible dans les séries *Equivalent* ou *Cuts* (figure 9) de Carl Andre qui renvoient à une cartographie complexe de l'espace, et les *Open Structures* (figures 10 et 11) de LeWitt où le volume ouvert est impliqué dans une interrogation corrélatrice de l'intérieur et de l'extérieur de l'objet. Ainsi, l'événement (de l'œuvre), à travers la question de répétition, n'est pas à relier au spectaculaire; mais est inséparable, écrira Deleuze, des temps morts: «[...] avec l'immensité du temps vide où l'on voit arriver, spectateur de ce qui n'est pas encore, dans un très long suspend» l'événement à venir par l'objet qui, ainsi, se re-construit. C'est ultimement le paradoxe en tant qu'échange infini des contraires qui ne cesse de se voir: il ne s'agit pas de les rassembler en un tout organisationnel attaché à la finalité de l'œuvre, mais de maintenir la coexistence. En maintenant l'indétermination propre au paradoxal signifié par l'œuvre.

Peut-être est-ce l'objet le plus haut de l'art, de faire jouer simultanément toutes ces répétitions, avec leur différence de nature et de rythme, leur déplacement [...] leur divergence et leur décentrement, de les emboîter les unes dans les autres, et, de l'une à l'autre, de les envelopper dans des illusions dont *l'effet* varie dans chaque cas. L'art n'imité pas, mais c'est d'abord parce qu'il répète, et répète toutes les répétitions, de par une puissance intérieure (l'imitation est une copie, mais l'art est simulacre, il renverse les copies en simulacres). Même la répétition la plus mécanique, la plus quotidienne, la plus habituelle, la plus stéréotypée trouve sa place dans l'œuvre d'art, étant toujours déplacée par rapport à d'autres répétitions [...] car il n'y a pas d'autre problème esthétique que celui de l'insertion de l'art dans la vie quotidienne. Plus notre vie quotidienne apparaît standardisée, stéréotypée, soumise à une reproduction accélérée de bien de consommation, plus l'art doit s'y attacher, et lui arracher cette petite différence qui joue d'autre part et simultanément entre d'autres niveaux de répétition, [...] reproduire esthétiquement les illusions et mystifications qui font l'essence réelle de cette civilisation, pour qu'enfin la Différence s'exprime [...] capable d'introduire la plus étrange sélection, ne serait-ce qu'une contradiction ici ou là, c'est-à-dire une liberté pour la fin d'un monde [...] pour nous conduire des mornes répétitions de l'habitude aux répétitions profondes de la mémoire, puis aux répétitions ultimes de la mort [le devenir-autre] où se joue notre liberté. [...] La manière dont le PopArt en

peinture a su pousser la copie, la copie de copie, etc., jusqu'à ce point extrême où elle se renverse et devient simulacre (ainsi les admirables séries *sérigraphiques* de Warhol, où toutes les répétitions d'habitude, de mémoire et de mort, se trouvent conjuguées).⁶⁴²

Pour expliciter la notion complexe de répétition pour l'art minimal, il nous faut résumer brièvement les derniers passages. On comprend que la répétition pour Deleuze ne porte donc pas uniquement sur une première fois: un événement répète un autre qui a existé antérieurement une première fois formellement ou conceptuellement (copie). La répétition chez Deleuze, porte sur des types, des modes de répétition. Ainsi, «la frontière, la *différence* s'est donc singulièrement déplacée: elle n'est plus entre les premières fois et les autres, entre le répété et les autres, mais entre les types de répétition. Ce qui se répète c'est la répétition même.⁶⁴³» Il n'y a plus de fondation: dans une mise à sac du principe de fondation, Deleuze postule qu'il n'y a que des fondements au principe de répétition.

Dès lors, répéter identiquement pour Deleuze, c'est ne répéter qu'une fois: répétition qu'il nomme négative. Par contre, une répétition basée sur le devenir-autre qui ramasse tous les temps passés-présent-futur et ouvre à une distribution de la répétition dans les trois temps du cycle sera nommée positive: «le cercle est au bout de la ligne⁶⁴⁴».

Ainsi, le devenir-autre est un revenir autre: la temporalité circulaire suppose que ce qui revient est modifié par ce qui a été, qu'il inclut ses différences et revient différencié. Non pas copie, mais simulacre qui ne représente pas tant une conformité à ce qui est ou a été – problématique de l'illusion dans la représentation – qu'une affirmation de la dissemblance. Celle-ci élimine le Même et le Semblable, l'Analogue et le Négatif comme présupposés de la représentation.

[...] *Ce n'est pas le même qui revient, ce n'est pas le semblable qui revient, mais le Même est le revenir de ce qui revient, c'est-à-dire du Différent, le semblable est le revenir de ce qui revient, c'est-à-dire du dissimilaire.* [...] Il y a là un renversement complet du monde de la représentation, et du sens que «identique» et «semblable» avait dans ce monde. Ce renversement n'est pas seulement spéculatif, il est éminemment

⁶⁴² Deleuze, *Différence et répétition*, p. 375. Il est vrai que, vu sous cet angle, le pop art opère un renversement de sa forme «copie» en simulacre, mais plus, il nous semble et comme on l'a dit plus haut, en énonciation du faux qu'en sa dénonciation. Ce qui est tout aussi intéressant. C'est ce jeu de la dissimulation qui semble avoir séduit Deleuze dans l'objet pop. Ce qui a séduit Deleuze également chez Warhol, c'est le côté «machine»: machine à reproduire des images, des couleurs, et repris ailleurs: «machine picturante, machine désirante de formes et de pigments» (Bernard-Henri Lévy, *Récidives*, p. 707).

⁶⁴³ *Ibid*, p. 377.

⁶⁴⁴ *Ibid*, p. 381.

pratique puisqu'il définit les conditions de légitimité de l'emploi des mots *identique* et *semblable* en les liant exclusivement aux simulacres, et dénonce comme illégitime l'usage ordinaire qui en est fait du point de vue de la représentation.⁶⁴⁵

Deleuze souligne que la représentation fonctionne par analogie, c'est-à-dire en déterminant une chose comme analogue à l'autre, semblable. Cependant la répétition, telle que spécifiée chez Deleuze, dégage essentiellement la singularité de ce qui est répété.

Le monde de la représentation suppose un certain type de distribution sédentaire, qui divise ou partage le distribué pour donner à *chacun* sa part fixe (les règles préexistantes) définissent les hypothèses distributives d'après lesquelles se répartit le résultat. On comprend mieux, alors, comment la répétition s'oppose à la représentation. La représentation implique essentiellement l'analogie de l'être. Mais la répétition, c'est la seule Ontologie généralisée, *c'est-à-dire*, l'univocité de l'être.⁶⁴⁶

Deleuze, dans la foulée, note que l'analogie a donc deux aspects. L'un par lequel l'être – ou l'objet – active de multiples ressemblances, mais l'autre par lequel il se dit fixe et déterminé. L'univocité a aussi deux aspects: le premier où l'être – ou l'objet – se dit en un seul et même sens, et un autre où elle dit ce qui diffère en elle. Ainsi, pour Deleuze, «[...] l'univocité signifie : ce qui est univoque, c'est l'être ou la chose même, ce qui est équivoque, c'est ce dont il se dit.⁶⁴⁷»

C'est en ce sens que nous avons souligné au début à quel point le propos de Deleuze est de dégager une ontologie de l'être ou de la chose. À travers cette attention première à la singularité : un objet n'est non pas tant ordinaire que singulier. Et c'est cette singularité qui porte en elle tous les possibles sous forme d'excès dans la répétition et sous forme encore d'un excès de différence toujours déplacée, en mouvement.

L'ouverture appartient essentiellement à l'univocité. Aux distributions sédentaires de l'analogie, s'opposent les distributions nomades ou les anarchies couronnées dans l'univoque [...] Mais le *tout est égal* et le *tout revient* [dans le sens de revenir au même et dans le sens de «l'éternel retour» des choses] ne peuvent se dire que là où l'extrême pointe de la différence est atteinte. Une seule et même voix pour tout le multiple aux mille voies, un seul et même Océan pour toutes les gouttes, une seule clameur de l'Être pour tous les étants. À condition d'avoir atteint pour chaque étant, pour chaque goutte et dans chaque voie, l'état d'excès, c'est-à-dire la différence qui les

⁶⁴⁵ *Ibid*, p. 384.

⁶⁴⁶ *Ibid*, p. 387.

⁶⁴⁷ *Ibid*, p. 388.

déplace et les déguise [équivoque] et les fait revenir, en tournant sur sa pointe mobile.⁶⁴⁸

Il faudrait faire encore, ici, un bref retour sur ce qui vient d'être dit⁶⁴⁹. L'analogie, chez Deleuze, renvoie au semblable (copie). Ainsi, l'analogie, c'est quand le semblable ne dégage pas la singularité de ce qui est répété, mais consiste, comme dans l'univers de la représentation (et plus encore de la représentation classique) à répéter ce qui est. Par contre, l'univocité est liée à la singularité. Mais une singularité qui n'est pas seulement la chose même, mais qui inclut ce qui diffère en elle, qui inclut l'idée que l'objet pourrait se dire en tant qu'autre (ou se dire autrement), qui inclut, finalement, sa part d'équivoque et d'ambiguïté. En regard de l'œuvre minimale, on comprend que l'attention à l'univocité ainsi expliquée puisse être une stratégie *efficace* pour contrer la tautologie. Il faut se rappeler sans cesse la volonté des artistes minimalistes (particulièrement Judd) de contrer l'illusionnisme de la représentation classique. Nous supposons un double mouvement de l'objet minimal lié à ce rejet. Le premier est que non seulement cet objet ne veut fonctionner en tant qu'analogue – semblable à ce qui est et reconduisant la problématique de l'*imitatio* – mais de plus ce non-vouloir sera contré par le postulat d'être la chose même – en tant que sculpture. Cependant, le refus de la représentation se fera d'une manière que l'on peut qualifier de subversive: en cultivant une «ambiguïté résistante⁶⁵⁰», une équivoque fondée sur les multiples devenirs-possibles induits des multiples points de vue possibles. De la sorte, être la chose même inclut le différent: l'univocité ouvre corrélativement à l'équivoque. C'est ainsi que l'on peut expliquer l'énoncé «l'ouverture appartient essentiellement à l'univocité». Dès lors, la multiplicité dont on parle est cette ouverture propre à l'univocité évoquée plus haut: «la multiplicité est précisément dans le *et* qui n'a pas la même nature que les éléments ou les ensembles⁶⁵¹». Le «et» marque à chaque fois un nouveau seuil. Sa place dans l'œuvre minimale est l'espace entre chaque élément. Ce qui fait que leur addition ne vise pas à une totalité, mais laisse place – et inclut – le vide sous forme, par exemple, d'une percée sur autre chose que la matérialité de l'œuvre (c'est la dimension

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 388-89. Et, ce qui clôture, dans une infinie poésie, *Différence et répétition*.

⁶⁴⁹ Dit immédiatement plus haut et aussi avant dans le texte, au point 7.2. Ce retour semblait pertinent à ce point de l'avancée du texte.

⁶⁵⁰ Voir Adorno, au prochain chapitre.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 65.

auratique mise en exergue par Didi-Huberman). Sa place est aussi l'Ouvert de l'œuvre où le «et» marque le passage incessant d'un ensemble d'éléments à un autre, ce qui détermine «ce qui change et ne cesse de changer de nature⁶⁵²». Prenons l'œuvre *Untitled 1970* de Judd⁶⁵³ formée de dix boîtes de cuivre identiques dont les plus grandes surfaces sont recouvertes d'un plexiglass rouge fluorescent. Ces éléments sont mis (à distance du sol dans une proportion égale à l'épaisseur des boîtes) à intervalles réguliers les uns au-dessus des autres et s'appuient contre un mur. Leur addition vise à former une élévation (une colonne rectangulaire): semblant sortir de la surface murale qu'elle laisse voir dans une proportion égale encore à celle de l'épaisseur des boîtes. Si on devait dire «ce que la chose est» ce serait un peu tout cela à la fois: des boîtes de cuivre, identiques, laissant voir leurs surfaces supérieure et inférieure recouvertes de plexiglass rouge, mis les uns au-dessus des autres en aménageant un espace intermédiaire égal à l'épaisseur des côtés des éléments, formant une colonne rectangulaire suspendue entre le sol et le plafond. Des éléments à la fois distincts et faisant partie de l'ensemble. Mais un tout qui les englobe sans les réduire: si les éléments fracturent la structure ils sont nécessaires à son érection et se signalent par une couleur vive qui tend à les distinguer. Des éléments qui semblent reliés au mur et s'en détachent cependant dans une avancée vers l'espace du lieu d'exposition, induisant une dynamique à travers le mouvement. Une structure verticale formée d'éléments semblables et cependant singularisés par leur position dans la hiérarchie⁶⁵⁴: chaque élément diffère selon la hauteur où il est placé et selon l'angle de vue du spectateur. Le «et» marque non seulement, à chaque fois, un nouveau seuil mais aussi un infléchissement de l'apparente évidence et factualité de l'objet. Une structure, enfin, qui renvoie, à travers la forme de la colonne, à un motif récurrent en histoire de l'art. Paraphrasant Fried, on pourrait dire que Judd

⁶⁵² *Ibid*, p. 80.

⁶⁵³ Cette œuvre relève de la série des «Stack». Voir figure 15.

⁶⁵⁴ Il faut moduler cette notion de hiérarchie absente *a priori* de l'œuvre minimale. Mais, encore une fois, il faut faire des différences entre chaque artiste et les différentes œuvres et périodes. Ainsi, chez Carl Andre, l'absence de hiérarchie est assez manifeste, P.H. Parsy écrit sur Andre : «Les arrangements sont non-hiérarchiques ; seule leur masse – et la gravité – les fait tenir.» (Parsy, *Art Minimal*, p. 32). Chez Flavin, par contre, il y a une hiérarchie voulue des éléments dans plusieurs travaux, dont, notamment, les séries de «Monuments à Tatlin». Flavin écrit : «J'utilise le mot icône comme descriptif d'un objet non strictement religieux, mais qui est fondé sur un rapport hiérarchique de l'éclairage électrique au-dessus, au-dessous, contre et avec une structure aux faces carrées, colorées de lumière.» (Dans le catalogue de l'exposition *Art Minimal II*, CAPC de Bordeaux, 1985, p. 35). Chez Judd et chez LeWitt, ce sera non pas tant une composition hiérarchique, nous semble-t-il, qu'une progression mathématique, surtout chez LeWitt. Se référer, ici, dans la thèse, aux analyses d'œuvres. Voir aussi, le prochain chapitre.

ne pouvait plus faire une colonne dorique ou celle «*sans fin*» de Brancusi⁶⁵⁵, alors il mit des éléments les uns au-dessus des autres, dans un abandon du socle en les détachant du sol. Et en se détachant, dans la foulée, de la représentation classique qui est *singulièrement* mise en question: les matériaux employés ne dissimulent pas leur nature; les éléments ne tentent pas de ressembler à autre chose que ce qu'ils sont et pourtant, autre récurrence liée à l'histoire de l'art, leur interaction mutuelle et avec le mur engendrent des ombres portées et des passages du clair à l'obscur instaurant également une dynamique dans l'apparente inertie.

Ainsi donc, ses singularités (ces *tout est égal* et ces *tout revient*) incluent leur différence et renvoient à l'univocité vue en tant que *clameur* de l'œuvre: une seule clameur de l'objet pour tous les états possibles. Par ailleurs, fracturer toute affiliation à une imitation de la nature – en tant que ce qui est – suppose en général, dans l'objet minimal, un rejet du naturel (il y a des exceptions: chez Flavin, le néon est un gaz, Andre travaille, entre autres, le bois, Judd également) à travers l'utilisation de matériaux industriels⁶⁵⁶. Ainsi, la rupture avec l'illusionnisme se fait en interrogeant l'importance d'une subjectivité – à la suite de ce que Wittgenstein nomme le *moi privé* – qui se traduira dans l'objet minimal par l'abandon d'un espace mental privé en faveur de l'accent mis sur l'extériorité à travers l'objectivité du matériau (il ne renvoie pas à un moi intérieur fantasmé) et à travers la prise en compte par l'œuvre du contexte spatial et temporel. Ce que cela suggère au niveau de l'empirisme, par exemple, à travers la question de l'expérience, c'est que le spectateur n'existe en grande partie que dans cette expérience de l'extériorité: celle engendrée par l'œuvre et celle induite du parcours autour de l'œuvre. Cela voudrait dire «qu'aucune subjectivité close sur elle-même n'existe avant l'expérience⁶⁵⁷». Ni après. Donc, contrer l'illusionnisme de la représentation c'est à la fois penser le contexte, qu'il soit spatial (espace physique du lieu) ou social et politique en termes mécaniques, statiques et en termes de mouvement, de dépliement. Deleuze écrit:

⁶⁵⁵ Selon le dire célèbre de Michaël Fried, cité par Rosalind Krauss dans «Un point de vue sur le modernisme», *Artforum*, septembre 1972, p.103. «[...] Certains jours, Stella se rend au Metropolitan Museum. Là, il reste des heures durant, complètement fasciné, à contempler des Vélasquez, et puis il s'en retourne au studio. Il aimerait par dessus-tout peindre comme Vélasquez. Mais il sait bien que c'est une option qui lui est interdite. Alors il peint des bandes.»

⁶⁵⁶ Sauf dans les premières œuvres de Carl Andre. Voir chapitre 2.

⁶⁵⁷ C.Guibet-Lafaye, *Arts postmodernes, philosophie du langage et phénoménologie*, conférence préparée (mais non donnée) pour l'Université du Québec à Trois Rivières, le 27 nov. 2003, p. 9. Ainsi l'empirisme détermine une pensée qui ne vaut que par ce qu'elle produit. Du moins pour le spectateur. Il en va autrement de la subjectivité de l'artiste.

Dans l'art minimal, Tony Smith⁶⁵⁸ propose la situation suivante : une voiture lancée sur l'autoroute obscure, et il n'y a que les phares qui l'éclairent, et l'asphalte qui défile à toute allure sur le pare-brise. C'est une version moderne de la monade (Leibniz), le pare-brise joue le rôle de la petite région lumineuse.⁶⁵⁹

C'est une version *moderne avancée* de la fenêtre ouverte sur le monde qui contre la fermeture, l'univers stable et clos d'un monde qui se donnerait en tant que «tout fait», donné d'avance : «ce que vous voyez est ce que vous voyez». Alors que l'énoncé de Smith, repris par Deleuze, prône l'incessant mouvement de la vague, de la conscience lumineuse du mouvement incessant du déplier du même à chaque fois différent, jamais le même. Fondamentalement hétérogène. La chose et sa composante paradoxale. C'est «l'état d'excès» de l'œuvre minimale qui se présente toujours en s'excédant et ce qui s'excède, et reste comme récurrence, est cette équivocité sous forme d'un incessant – et multiple – revenir – autre.

4.10 Retour sur l'essence de l'œuvre: Immanence, transcendantal

Deleuze a écrit juste avant sa mort, un court texte où sont abordées quelques-unes des questions les plus centrales de son œuvre⁶⁶⁰, dont celles qui nous occupent dans ce chapitre.

Il y distingue d'abord le champ transcendantal du plan d'immanence. Ce dernier spécifie la question de l'ontologie qui nous occupe particulièrement dans un objet minimal qui se présenterait comme simple étant dans le sens d'une pure factualité. Qu'est-ce qu'un champ transcendantal? Pour Deleuze, «[...] il se distingue de l'expérience, en tant qu'il ne renvoie pas à un objet ni n'appartient à un sujet [il] relève de la conscience a-subjective, conscience pré-réflexive impersonnelle...⁶⁶¹» Autrement dit, le champ transcendantal échapperait aux déterminations empiriques et relèverait d'un plan d'immanence: quelque chose de singulier, qui

⁶⁵⁸ Cette anecdote à propos de Tony Smith est connue et relatée dans ses propres écrits. Nous ne parlons pas du travail de ce sculpteur mais il est à relié à l'art minimal et son propos repris par Deleuze est, ici, pertinent.

⁶⁵⁹ Deleuze, *Pourparlers*, p. 215.

⁶⁶⁰ Gilles Deleuze, «L'immanence: une vie...», n° 47 de *Philosophie*, sept., 1995, et publié par les éditions de Minuit, 1995, p. 3-7.

⁶⁶¹ *Ibid*, p. 5

est déjà là dans sa neutralité et auquel le sujet ou l'objet viendraient s'ajouter en tant que transcendants, c'est-à-dire que le sujet ou l'objet viendraient transcender cette singularité première. Quand Deleuze écrit que le champ transcendantal échapperait, cependant, à toute transcendance du sujet comme de l'objet, il effectue un double mouvement qui postule que le champ transcendantal serait non seulement lié au plan d'immanence, mais qu'il se définirait, de plus, par lui: dans le sens que le plan d'immanence est la prémisse qui le constitue. Dit très simplement, *l'en plus* de l'œuvre s'appuie sur du déjà-là. Plus explicitement, si on définit l'immanence comme «l'ensemble de ce qui est commun à différents ensembles. [Par exemple] la forme est immanente à tout objet⁶⁶²», cela suppose qu'elle contient initialement ce qui l'excède.

Que voudrait dire encore plus précisément, «plan d'immanence»? «[...] C'est quand l'immanence n'est plus immanente à autre que soi qu'on peut parler d'un plan d'immanence⁶⁶³». Ainsi le plan d'immanence serait une immanence qui se suffit à elle-même: «[...] le plan d'immanence ne se définit [pas] par un Sujet ou un Objet capable de le contenir.⁶⁶⁴» Et le champ transcendantal serait, en quelque sorte, une valeur ajoutée à l'immanence vue comme cette essence singulière, neutre, impersonnelle «[...] qui dégage un pur événement libéré des accidents de la vie intérieure et extérieure, c'est-à-dire de la subjectivité et de l'objectivité de ce qui arrive. [...] C'est une hecceité, qui n'est plus d'individuation [ou d'objectivation], mais de singularisation...⁶⁶⁵» Pour Deleuze, cette essence immanente, singulière se distribue partout, elle est indéfinie dans les sens qu'elle «[...] n'a pas elle-même de moments [...], mais seulement des entre-temps, des entre-moments. Elle ne survient ni ne succède, mais présente l'immensité du temps vide où l'on voit l'événement encore à venir et déjà arrivé...⁶⁶⁶» En somme, elle est virtuelle. Ainsi,

[...] elle est faite de virtualités, événements, singularités. Ce qu'on appelle virtuel n'est pas quelque chose qui manque de réalité, mais qui s'engage dans un processus d'actualisation en suivant le plan que lui donne sa réalité propre. L'événement

⁶⁶² Stefan Leclercq, *Gilles Deleuze, immanence, univocité et transcendantal*, Mons, Éditions Sils Maria, 2001, p. 11.

⁶⁶³ G. Deleuze, «L'immanence», p. 4..

⁶⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁶⁶⁶ *Ibid.*

immanent s'actualise dans un état de chose et dans un état vécu qui font qu'il arrive. Le plan d'immanence lui-même s'actualise dans un Objet ou un Sujet auxquels il s'attribue. Mais, si peu séparables soient-ils de leur actualisation, le plan d'immanence est lui-même virtuel, autant que les événements qui le peuplent sont des virtualités. Les événements ou singularités donnent au plan toute leur virtualité, comme le plan d'immanence donne aux événements virtuels leur pleine réalité.⁶⁶⁷

Autrement dit, ce qui est indéfini «[...] perd toute indétermination dans la mesure où [il remplit] un plan d'immanence ou, ce qui revient strictement au même, [constitue] les éléments d'un champ transcendantal.⁶⁶⁸» En regard de l'art minimal, on peut comprendre que l'indéfini renvoie à l'incomplétude.

Qu'est-ce à dire? Prenons cette fois l'œuvre *Five Modular Structures (Sequential Permutations on the Number Five)* (1972) (figure 15) de Sol LeWitt. Cinq structures modulaires assemblées à partir de cubes évidés sont posés au sol. Malgré leur structure très construite, ils gardent une imprécision formelle due à l'agencement aléatoire des cubes – dont on peut se demander, pourquoi cette forme et non pas une autre? – La même impression vaut pour l'espace d'occupation des modules au sol – pourquoi ces espaces entre les modules et non pas d'autres? Rien ne détermine *a priori* l'agencement des cubes dans les modules, ni l'agencement des modules au sol si ce n'est, ici semble-t-il⁶⁶⁹, l'arbitraire de l'artiste. La détermination est ici conceptuelle et subjective. Mais, en même temps le vide participe de l'indéterminé à travers la composante aléatoire que nous soulignons. Il reste ainsi indéfini – non achevé – et active une incomplétude dans l'œuvre de par cet indéfini même. Cela rejoint cette idée de «manque» chez Deleuze évoquée plus haut. Plus précisément, dans cette œuvre de LeWitt, il y a des endroits de désinvestissement qui s'apparentent au manque: les modules se désinvestissent à travers leur inachèvement dans un don au spectateur qui doit reprendre la structure pour la compléter mentalement et visuellement. Mais dans un mouvement – expérience perceptive et déambulation autour de l'installation – qui transforme le manque en remplissant l'absence⁶⁷⁰.

⁶⁶⁷ *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁶⁶⁹ Et, dans cette œuvre particulièrement. Ce ne sera pas le cas avec d'autres travaux de LeWitt tel *Serial Project/ABCD, 1966*, (figure 7) exemplaire d'une détermination et d'une programmation.

⁶⁷⁰ Voir, Xavier Papaïs, «Puissance de l'artifice» dans *Philosophie*, p. 92 : «C'est l'usage qui fait l'expérience, pourvu qu'on l'invente, pourvu que la puissance s'exerce. Si nous l'exerçons, alors, comme les aveugles, nous pouvons transformer le manque, en remplissant l'absence.»

Par ailleurs, l'espace évidé est meublé par ce qui y interfère: lumière, spectateur, espace d'exposition. Ainsi le vide ne manque pas tant à l'œuvre qu'il charrie le contexte dans cette œuvre même: les espaces évidés ont une implication dans l'objet et sur son spectateur en même temps que l'œuvre s'implique dans son espace d'exposition. Ils entrent conjointement en résonances⁶⁷¹. Celles-ci supposent que l'indéfini ne sera conjuré que par son inscription essentielle dans l'ensemble. Mais en maintenant l'incomplétude et l'indéterminé. Conjuré, parce que son inscription voulue, et nécessaire, participe de l'œuvre finie. En ce sens, l'œuvre de LeWitt utilise le vide pour créer des volumes définis et «pleins». Ainsi, l'œuvre se présente comme telle au regard et, corrélativement, à la perception immédiate: celle-ci englobe les éléments pleins et les espaces qui les séparent. Par ailleurs, l'œuvre cultive l'indéterminé à travers la composante aléatoire qui, induite de l'œuvre, produit une action à travers les multiples mises en relation. *Five Modular Structures (Sequential Permutations on the Number five)* de LeWitt est réalisé à partir d'un ensemble de règles et de procédures préalables à son exécution⁶⁷². Mais contrairement aux œuvres conceptuelles de Kosuth ou Blochner, elle ne se réduit pas à un processus. Plus exactement son «vouloir dire» ne tient pas uniquement à cela. Si ce travail renvoie à une préoccupation classique du poids, de la densité et de l'extension de la matière, le traitement de ceux-ci contre tout classicisme de la représentation par l'insistance paradoxale sur la transparence inhérente à l'expérience singulière que suscite, particulièrement, cette œuvre. Elle se retrouve à la fois «une investigation relative aux conventions en matière de représentation [...] sculpturale et critique des paradigmes traditionnels de la visibilité.»⁶⁷³ Par l'insistance mise sur ses virtualités⁶⁷⁴. L'art minimal, à travers l'indéfini vu en tant que ce qui laisse place au doute et à l'incertitude présentés comme incomplétude, c'est-à-dire vu en tant que place laissée à l'indétermination, participe autant du champ de la transcendance que du

⁶⁷¹ Voir encore ici, l'essai de Yve-Alain Bois «The Inflexion».

⁶⁷² L'œuvre est d'abord conceptualisée et le plus souvent donnée ensuite à un tiers pour la réalisation.

⁶⁷³ B. Buchloh, à propos de l'art conceptuel dans «De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle», *Essais historiques II*, p. 157.

⁶⁷⁴ L'incomplétude est vue en tant que doute et fracture de l'aspect «totalité» de l'œuvre. Cela implique donc une résistance de l'œuvre – dans et par sa structure et dans ce qu'elle induit et suscite – face à une volonté de l'atteindre parfaitement. Cela renvoie à cette ambiguïté résistante dont parle Deleuze. L'œuvre minimale, pas plus que toute autre œuvre, n'est vue en tant que «autre achevé et inerte devant lequel se tenir à observer passivement», mais en tant que non-achevée, dans le sens de non-statique qui invite à de multiples déambulations (sollicitant le regard, l'esprit ou tout le corps de celui qui perçoit).

plan d'immanence Qu'est-ce à dire, encore? Que cet objet, avec ses béances, participe du champ transcendantal en ce sens que l'indéfini active un en plus, un au-delà de l'œuvre qui fracture sa prétention à une pure objectivité. De même, cet objet participe de l'immanence en ce sens que, en se présentant comme un objet singulier et non ordinaire, il se pose (du moins il tente de se poser) comme un événement libéré formellement de tout ce qui pourrait interférer à sa simple présentation factuelle. Il active donc, en tant qu'événement, deux autres séries à la fois: l'une reliée au transcendantal, l'autre à l'immanence qui le détermine en tant qu'événement. Et, plus précisément en tant qu'événement neutre, car pour Deleuze, l'immanence renvoie ainsi à une neutralité: l'objet est singulier et neutre: sa singularité, et neutralité, émane du fait que bien que non nommé et non désigné, il ne se confond avec aucun autre. L'objet minimal est un objet spécifique en tant qu'événement spécifique. C'est-à-dire, plus précisément, que cette spécificité serait aussi cette neutralité qu'il semble revendiquer. Il est dès lors aussi, et ainsi, cette pure immanence dont parle Deleuze, c'est-à-dire encore, cet événement libéré de la subjectivité et de l'objectivité «de ce qui [lui] arrive⁶⁷⁵».

Dans l'œuvre minimale, particulièrement dans l'œuvre de LeWitt analysée immédiatement plus haut, les espaces vides ne sont pas indéterminés, mais plutôt déterminés en tant que composantes, parties de l'œuvre. Cela suppose qu'il n'y a pas d'empirisme, du moins à ce niveau. L'empirisme supposerait que les vides résultent d'une expérimentation, d'une arrivée fortuite dans la représentation faisant intervenir une notion de hasard qui se trouve apparemment absente de la structure formelle. On pourrait même avancer que les vides sont non seulement déterminés, autant que les éléments pleins, mais qu'ils sont, non seulement, définis comme tels, mais participent également de la définition de l'objet.

⁶⁷⁵ On pense à la pensée de Maurice Blanchot et à son influence sur celle de Deleuze. Pour Blanchot, le mouvement de création est à la fois neutre et singulier, c'est-à-dire que l'œuvre singulière se dissout dans une expérience indéfinie. «[...] le neutre fixe la condition [...] de ce mouvement incessant qui défait la moindre identité, trace des lignes de force, [...] le *Neutre*, un substantif [...] métamorphique qui traverse les singularités plutôt qu'il ne les referme ou les constitue. [...] Le neutre permet de construire ou de figurer un espace esthétique sans repère ni boussole: point sans cesse en mouvement...», Christophe Bident, «La part de l'autobiographie», *Magazine littéraire*, oct. 2003, p. 25-26, (à propos de Blanchot). Chez Blanchot le «neutre» sera pensé comme interruption: mais une interruption de l'ontologie car pensé comme une interruption de l'être. Deleuze poussera cette pensée plus loin en disant que cette interruption d'être – de subjectivité ou d'objectivité – propre au neutre renvoie à un plus-être, à une pure immanence. Voir, pour Blanchot, «L'interruption» dans *L'entretien infini*, Gallimard, 1969.

Cependant, si on peut aussi dire que, dans l'art minimal, rien n'est laissé au hasard de l'expérimentation «libre» dans l'objet même – ce qui serait manifestement le cas de la gestuelle de Pollock ou plus largement de l'abstraction lyrique –, l'introduction et l'importance des expériences spatiale et temporelle par le spectateur semblent infléchir ce présupposé. Ainsi, la déambulation du regardeur autour de l'œuvre s'inscrit dans une durée et relève, elle, d'un empirisme: si la forme que prendra le trajet peut être prévisible, c'est seulement en partie, il reste une part d'aléatoire qui vaut également pour la durée dans le temps du parcours. Quant aux angles de vue – conceptuels et formels – possibles ils restent soumis à la subjectivité de chacun, et échappent ainsi au déterminisme⁶⁷⁶. Cela, la complexité des différents parcours et les multiples points de vue, reste indéfini et indéterminé. Mais malgré cela, ce type d'expérimentation est aussi interne à l'œuvre, il en est une composante potentielle, qui dans le même mouvement ouvre l'œuvre depuis un dedans vers un dehors. Deleuze écrit: «L'indéfini comme tel ne marque pas une indétermination empirique, mais une détermination d'immanence [le vide est immanent à l'objet] ou une déterminabilité transcendante.⁶⁷⁷»

Cela suppose donc que l'incomplétude de l'œuvre – à travers l'exploitation des vides – vue comme un en plus, fait déjà initialement partie du déjà-là, de ce qui est déjà-là: de l'objet, de sa structure formelle. Cette incomplétude est en ce sens constitutive de l'œuvre, comme les silences en musique sont constitutifs de la musicalité. Dès lors, «la transcendance est toujours un produit d'immanence»: l'en plus est produit – et peut l'être – parce qu'il est déjà contenu potentiellement, virtuellement dans l'œuvre même. La réalité de l'objet minimal participe de ce procédé et, en ce sens, de son actualisation. Ce qui est actualisé par l'œuvre est ce type d'événement basé sur la coexistence de deux sens à la fois, de l'intégration du paradoxe dans le procédé de l'œuvre. C'est cette qualification de l'événement qui relève de ce que Deleuze nomme l'empirisme transcendantal. Il se définit de deux manières. Tout d'abord l'incomplétude complète la forme de l'objet et l'expérience que le sujet a de l'objet: les deux procédés sont liés mais laissent une ouverture aux devenirs possibles.

Ensuite, l'incomplétude crée une profondeur non seulement dans l'œuvre même, mais aussi du champ de vision et de la conscience du spectateur à travers son expérience de l'œuvre. Deleuze dirait que les deux plans ne se doublent pas, mais que le premier se dédouble, se déploie au

⁶⁷⁶ Cela est valable pour toute œuvre mais ici d'une manière particulière.

⁶⁷⁷ Deleuze, «L'immanence», p. 6.

regard laissant voir ce possible qu'il contenait déjà en puissance. Non pas projection extérieure d'une intériorité première, mais dévoilement du dedans. Il y a, ainsi, une multiplicité toujours ouverte «d'apparitions possibles⁶⁷⁸», une investigation du transcendantal à travers l'expérience à chaque fois singulière et de l'œuvre et de celui qui la regarde. «L'essentiel est que l'expérience passe de la surface empirique dans la dimension du transcendantal⁶⁷⁹», et ce «grâce aux trouées événementielles [liées à ce que l'on a qualifié en tant qu'incomplétude] fracturant la linéarité causale d'un temps unidirectionnellement arrêté.⁶⁸⁰» On passe ainsi d'une caractérisation de l'événement-œuvre comme forme pure, statique et *a priori* à un événement-œuvre/dévoilement basé sur les expériences spatiale et temporelle. Et à une caractérisation de cet objet comme événement paradoxal qui va non seulement dans deux sens à la fois, mais ouvre à une multiplicité de sens possibles qui s'opposent dès lors aux déterminismes comme aux prédicats⁶⁸¹. Un événement lié à un temps présent, à un maintenant («un présent vivant⁶⁸²») où vient se greffer le futur-devenir-possible «où les places ne sont jamais fixes, où les dimensions ne sont jamais typées.⁶⁸³» Non pas objet simplement donné, mais à inventer. Non pas objet minimal simplement donné dans sa factualité mais un *impensé*⁶⁸⁴ à penser. C'est le paradoxe de l'incessant dépli, de la «double-vie» de l'objet – et du sujet, à travers l'appréhension subjective – vie empirique et transcendantale marquée par la différence,

⁶⁷⁸ Termes que Deleuze reprend à Husserl dans *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. H.Dussort, Paris, P.U.F. 1964.

⁶⁷⁹ Bruno Paradis, «Schémas du temps et philosophie transcendantale» in *Philosophie*, Minuit, 1995, p. 13.

⁶⁸⁰ Véronique Bergen, «Deleuze un platonicien involontaire», dans *Gilles Deleuze*, de Pierre Verstraeten et al, p. 25.

⁶⁸¹ Francisco José Martínez définit l'empirisme transcendantal comme étant la production d'événements en tant que distincts des faits. Donc une production (procédé) tournée vers les événements – ce qui se passe – et non vers les simples faits. Confère un rôle créatif par rapport au réel plus que de pure représentation. Voir Martínez, dans *Gilles Deleuze*, sous la dir. de Stengers et Verstraeten, p. 110.

⁶⁸² Voir, Deleuze, *L'image-temps* et *L'image-mouvement*.

⁶⁸³ Paradis, «Schémas», p. 27.

⁶⁸⁴ L'impensé serait ce à quoi la pensée ne pense pas quand elle pense. Le terme est de Heidegger. Ce à quoi il faut que toute pensée renonce pour être possible. Voir aussi Maurice Blanchot, notamment dans *L'espace littéraire* (Gallimard, 1955) où il analyse la question du «sens absent» qui est proche de l'impensé: un sens absent qui fait sens par son absence même et non pas un sens dont la signification se retrouverait dans l'absence ce qui transformerait l'absence en une présence aussi consistante que n'importe quelle autre présence. Donc, plutôt ce qui retire au sens sa signification pour lui donner le sens même de cette fuite. Voir, aussi, Jean-Luc Nancy, «Le nom de Dieu chez Blanchot» dans *Le magazine littéraire*, n°424, oct., 2003, p. 67.

l'interrogation du fini et de la finitude à travers celle de l'incomplétude. «Non pas seulement l'opération de reproduction et de restitution mécanique du réel, mais un appareil d'investigation qui porte au jour un nouvel aspect, une nouvelle dimension du réel jusque là impensés; un instrument d'analyse qui offre à la pensée le matériau sensible pour de nouvelles opérations intellectuelles, et par exemple, celui-ci: voir autrement...⁶⁸⁵»

4.11 Ouvert de l'œuvre et plans de signification

L'objet minimal se laisse contempler dans sa nudité et sa solitude⁶⁸⁶ à l'égal de beaucoup d'œuvres. Mais paradoxalement une nudité et une solitude basées sur l'incessant retour du même. Mais un même à chaque fois différent qui maintient le principe de contradiction. Parce que ce même creusé à l'infini ne cesse de se creuser à chaque fois autrement. «Dans une étrange patience qui tiendrait en respect la volonté d'en finir: dans une maintenance de l'incomplétude qui fait échec à la concrétude d'une pure objectivité. Paraphrasant Blanchot, on pourrait dire que cet objet ne manque jamais puisque le manque est sa marque⁶⁸⁷. Ainsi, la répétition se bâtit sur les différences, en tant que paradoxes, qu'elle cultive.

Deleuze écrit:

[...] on ne doit pas confondre le tout, les *touts* avec des ensembles. Les ensembles sont clos, et tout ce qui est clos est artificiellement clos. Les ensembles sont toujours des ensembles de parties. Mais un tout n'est pas clos, il est ouvert; et il n'a pas de parties, sauf en un cas très spécial, puisqu'il ne se divise pas sans changer de nature à chaque étape de la division.⁶⁸⁸

⁶⁸⁵ Alain Ménil, «Deleuze et *Bergsonisme du cinéma*» in *Philosophie*, p. 32. À partir des écrits de Deleuze sur le cinéma. Il y a une pertinence de la réflexion citée qui dépasse le médium du cinéma. Voir *infra*.

⁶⁸⁶ Malgré le fait que l'œuvre induit un mouvement chez le spectateur. Celui-ci a deux attitudes qui ne sont pas incompatibles: ainsi l'œuvre suscite la contemplation esthétique par sa volonté de «faire beau» remarquée par Colpitt (voir chapitre 2) et Cooke; et une mise en mouvement du spectateur autour de l'œuvre qui déjoue l'idée de contemplation passive.

⁶⁸⁷ Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, p. 448. Chez Blanchot, le manque renvoie à la mort. Ou au nom de Dieu, dirait J. L. Nancy. Ce qui revient, souvent, au même. La mort, en tant que manque, est la marque de la vie. Deleuze retravaille la contradiction inhérente à tout état d'être.

⁶⁸⁸ Deleuze, *Image- mouvement*, p. 21

Si l'art minimal se donne comme totalité, ce qui, on le voit, demande à être fortement infléchi, si donc toutefois il se donne comme totalité, ce sera comme un tout ouvert. C'est-à-dire comme une totalité qui n'en est pas – ou plus – une. Ainsi, cette œuvre ne se présenterait non pas tant comme des ensembles, que comme un tout formé de différents plans. Ceux-ci sont à la fois fermés dans le sens qu'ils sont pleins (on pense notamment aux travaux de Carl Andre), à la fois ouverts sur des espaces vides (notamment, LeWitt, Judd) et à la fois encore lumineux et interférant dans l'espace immédiat (Flavin). La perception est dès lors modifiée par un procédé interne à l'œuvre et par la déambulation du spectateur autour de l'œuvre: de simple objet dans l'espace, il devient un objet à la fois le même et à la fois autre, modulé par le contexte qui l'environne et par le sujet qui l'observe. Quand on regarde une œuvre minimale on est frappé par la complexité de la lecture que cette œuvre demande, par son infinie variabilité. Le jeu des interférences est fondamental et opère en continu une modification de la structure. Elle est, dans ce sens premier, ouverte, et dans sa structure formelle et par le processus induit de cette structure.

Elle se donne à la perception immédiate dans le sens qu'elle peut se donner à voir d'un coup, dans sa totalité. La philosophie a l'habitude d'associer la fixité de l'image à l'immédiateté de la vision. Deleuze, à partir des thèses de Bergson⁶⁸⁹ fera comprendre que l'image peut évoluer en fonction des points de vue adoptés. Et ce, en insistant sur le caractère mobile de la perception à partir d'une œuvre qui se divise également et incessamment en devenirs-autres. En cela, il conforte l'idée de la non détermination comme prémisses à la création et de la non immédiateté comme préalable à la perception.

On objectera que cette réflexion porte avant tout sur la différence et l'opposition entre le continu et le discontinu: sur la distinction de la réalité ou du réel, comme continu, et de l'appréhension de ce même réel selon des points de vue soumis à de multiples articulations qui introduisent la discontinuité dans la perception. Si le propre de l'objet ordinaire est «l'unicité des parties élémentaires» - à quoi Deleuze, on l'a vu, oppose la multiplicité des plans -, on peut penser, à partir de la structure simple d'un objet, tel l'objet minimal, une représentation de celui-ci qui en ferait un objet singulier: ce qui rend possible un tel passage c'est donc un

⁶⁸⁹ Dans «La perception du changement» in *Mélanges*, P.U.F., 1959. Aussi dans *Matière et mémoire* de Bergson également. Deleuze emprunte aussi à la phénoménologie, notamment à Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*.

changement de qualité de l'objet parce que les différents plans opérant dans l'œuvre cessent d'être homogènes. «Au lieu d'une addition d'objets distincts sur un même plan, voilà que l'objet reste le même, mais passe par différents plans.⁶⁹⁰» Cela vient du fait que les différences (par exemple les séries paradoxales notées dans l'art minimal) ne cessent de se croiser, de se reprendre, de se relancer l'une l'autre et construisent ainsi une identité de l'objet: il devient ainsi singulier, et cette identité singulière est produite par cette idée de la différence telle que conceptualisée par Deleuze. Il y a une interrogation de la catégorie d'identité telle qu'on l'entend habituellement, c'est-à-dire tendant à être bien définie, pour penser la réalité de la différence en tant que telle: «[C]'est-à-dire une affirmation de la différence, de l'instable, du hasard [...] et de la répétition comme manifestation de cette différence [...] à seule fin de faire émerger le fond et la surface comme différence pure et comme répétition complexe de cette différence, c'est-à-dire comme multiplicités hétérogènes.⁶⁹¹» Mais pour que cela puisse être possible, il faut que la compréhension de cette mobilité interne de l'œuvre passe par une compréhension de sa profondeur. Plus précisément, une compréhension de la profondeur inhérente à l'Oouvert de l'œuvre. Que serait encore plus précisément cet Ouvert ? «[I]l n'appartient pas au registre qu'il fait pourtant apparaître, celui de son étendue, [c'est-à-dire, sa structure formelle]. Parce qu'il est l'Oouvert qui constitue toute profondeur (aussi bien celle de l'espace, celle contenue *dans* l'espace, que celle, métaphysique, de la conscience...⁶⁹²» Cela induit cette temporalité autre explicitée *supra* qui laisse le temps nécessaire pour faire advenir à la conscience, la conscience de ce qui se passe dans l'œuvre. Dès lors, l'Oouvert de l'œuvre, dans son sens second, s'appuie sur une mobilité interne de l'œuvre induite d'une conversion interne à la représentation: pas tant des données externes ou d'interférences externes telles que soulignées dans un premier temps – bien que aussi – mais cet Ouvert viendrait d'un objet qui se creuse, se divise lui-même. Un objet incessamment dédoublé en ce qui est vu et en ce qui est à voir au-delà du visible: un objet qui se charge de plus en plus d'apports complexes qui ne pouvaient être vus du premier coup par un regard qui s'attacherait à l'ensemble et à ses parties, plutôt qu'à ses plans de signification: surface, profondeur, événements et séries paradoxales

⁶⁹⁰ Deleuze, *Image-temps*, p. 62.

⁶⁹¹ Pierre Zaoui «La grande identité Nietzsche-Spinoza, quelle identité ?» dans *Philosophie*, n° 47, p. 64.

⁶⁹² Ménil, «Deleuze et le Bergsonisme», p. 49. Toujours à propos du cinéma. Mais la mobilité supposée par Deleuze dépasse la notion d'image concrètement mobile propre au cinéma. Elle recouvre une mobilité interne qui serait le propre de certaines représentations visuelles et plastiques.

Du point de vue de l'histoire de la philosophie depuis Nietzsche tout comme du point de vue de l'histoire de l'art depuis Duchamp, la philosophie et l'art ne servent plus uniquement un idéal: Dieu, la morale, la raison ou la vérité, mais la vie. Plus précisément un rapport plus étroit avec la vie. Non pas poursuivre une idée de légitimation ou de fondation, mais plutôt des formes pratiques d'expérimentation de ce qui touche à la vie: être au monde ensemble, l'affect... Deleuze nous aide à spécifier qu'être en ce sens affirmative, pour l'œuvre, c'est être sensible, c'est-à-dire être affectée par le plus grand nombre de modalités possibles et composer avec elles. En adéquation avec une avancée des idées: ceci est possible en art, parce que c'est, d'abord, philosophiquement possible. Ainsi, l'affirmation ou l'actualisation implique, dans l'objet minimal que nous étudions, que celui-ci n'est pas tel qu'il est, non plus tel qu'il devrait ou pourrait être, mais tel qu'il devient.⁶⁹³ Cela ouvre à nouveau la porte à la question de l'empirisme. Deleuze écrit:

L'esthétique souffre d'une dualité déchirante. Elle désigne d'une part la théorie de la sensibilité comme forme de l'expérience possible; d'autre part la théorie de l'art comme réflexion de l'expérience réelle. Pour que les deux sens se rejoignent, il faut que les conditions de l'expérience en général deviennent elle-mêmes conditions de l'expérience réelle; l'œuvre d'art, de son côté, apparaît alors réellement comme expérimentation.⁶⁹⁴

Conclusion de ce chapitre et première conclusion

L'incomplétude dans l'œuvre minimale, particulièrement, s'apparenterait à ce que l'on ne sait pas. Dans une ouverture sur «l'apprendre auquel correspond une dimension fondamentale de l'objet.⁶⁹⁵» Isabelle Stengers fait remarquer que «l'exercice de l'art est mis sous le signe d'un *je ne sais pas* devenu positif et créateur, condition de la création même et qui consiste à déterminer *par* ce qu'on ne sait pas.⁶⁹⁶» Non pas causalité, non pas parce que l'on ne sait pas, mais une pragmatique de l'œuvre qui renvoie à la chose même à travers son effet: ce serait, ici,

⁶⁹³ Voir Zaoui, «La grande identité», p. 70, 71.

⁶⁹⁴ Deleuze, *Logique du sens*, p. 300.

⁶⁹⁵ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 234-235.

⁶⁹⁶ Isabelle Stengers, «Entre collègues et amis» in *Gilles Deleuze*, p. 156. La phrase renvoie à *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 122.

une incomplétude qui déterminerait l'œuvre en tant qu'indéterminée. Cela semble paradigmatique dans l'œuvre minimale où ce qui est déterminé est, ainsi, l'indétermination même. «Et cette détermination par ce qu'on ne sait pas [ou par ce qu'on ne voit pas: le non-visible qui renvoie au sensible⁶⁹⁷] est de l'ordre de l'événement⁶⁹⁸» tel que Deleuze le spécifie: «[...] un devenir capable de faire bégayer ce que l'on sait, et force la détermination de la question par ses inconnues.⁶⁹⁹» La sérialité de l'œuvre minimale engendrerait une répétition vue en tant que détermination des inconnues et non en tant que volonté de substitution de valeurs connues qui renverrait à la concrétude à travers des certitudes: non pas tant *what you see is what you see*, que ce que vous voyez est ce que vous ne voyez pas. Cependant, d'une manière complexe, c'est aussi un objet où la répétition joue sur la différence entre les deux et détermine l'objet comme étant cette différence, c'est-à-dire aussi les deux états, les deux étants à la fois: «co-dérivés d'une relation immanente qui serait le changement en lui-même⁷⁰⁰». Plus précisément, il n'y aurait pas de parties distinctes ou d'oppositions, puisque dans l'œuvre les plans se tracent par pliage, pliement, dépliement et dévoilement, et non uniquement par juxtaposition de parties distinctes et opposées. On reste, *a contrario*, dans le même, qui non seulement inclut les différences mais *est* ces différences mêmes: si on se réfère à l'équation en liminaire, l'œuvre minimale est essentiellement différente. Plus précisément, cette qualification de la différence participerait de sa quête de sens. L'œuvre minimale est un objet paradoxal qui joue sur la création d'un mouvement, mais à partir d'une forme à la stabilité incertaine. Celle-ci suppose un premier mouvement interne produit par la juxtaposition d'éléments et un second mouvement externe produit par les interférences du lieu et du spectateur sur ces éléments: mais un mouvement singulier induit des multiples in-déterminations des connexions et mises en relation. Mais un mouvement, encore, qui est cette indétermination même et non un mouvement produit «par un régime de mise en relation intrinsèque – extrinsèque présupposant l'interruption de la mise en relation immanente.» Plus précisément, cela reconduit ce que nous

⁶⁹⁷ Apport de la phénoménologie: les dimensions ne sont pas seulement données dans le visible, elles sont aussi constituées par le voyant sensible qui regarde.

⁶⁹⁸ Stengers, p. 122.

⁶⁹⁹ *Ibid*, p. 157.

⁷⁰⁰ Brian Massumi, «Économie politique de l'appartenance et logique de la relation» in *Gilles Deleuze, Vrin*, 1998, p. 122. Massumi ajoute: «autrement dit, ils [ici, les deux étants] pourraient être conçus comme émergences différentielles à partir d'une multiplicité relationnelle qui fait un avec le devenir.»

avancions quelques lignes plus haut: on reste dans un plan d'immanence, mais vu comme le changement, le devenir même. C'est cela, la perception de cela, qui «[...] interroge [d'une manière critique] les idéaux de réflexion et de communication qui rêvent de fondement, de stabilité, d'homogénéité.⁷⁰¹» Plus précisément, le *ce que l'on sait* définit l'expertise, la pensée consensuelle. Ici, «des événements sans suite encore mais [...] précurseurs peut-être, privent de son évidence immédiate le mot d'ordre qui attribue au corps expert le pouvoir de la raison.⁷⁰²» Paradoxalement la forme apparemment stable induit un événement en devenir, c'est-à-dire l'événement vu comme avènement d'un possible devenir autre.⁷⁰³ Les *Open Structures* de LeWitt semblent paradigmatiques de ce type de proposition. Ce travail joue sur la variabilité des permutations possibles. Rien ne se veut englobant, *a contrario*, ces œuvres se veulent, formellement et conceptuellement, ouvertes. Si elles prétendent faire le tour d'une proposition à travers la démonstration de tous les jeux possibles – mutations, permutations d'une forme – ce sera, en cela, la seule référence à une totalité qu'on pourrait y voir. Nous avons démontré dans ce qui précède à quel point cette idée de totalité est fracturée par l'introduction de l'élément paradoxal. L'artiste Robert Smithson écrit:

LeWitt is concerned with enervating *concepts* of paradox. Everything LeWitt thinks, writes, or as made, is inconsistent and contradictory. The *original idea* of his art is lost in a mess of drawings, figuring and other ideas. Nothing is where it seems to be. His concepts are prison devoid of reason.⁷⁰⁴

Cependant, les concepts de cet artiste ne sont pas tant des «prisons dépourvues de raison» que des espaces libérés et «des simulacres magnifiques, et maniaques, des structures de la rationalité. Tel en est leur paradoxe⁷⁰⁵».

⁷⁰¹ Stengers, p. 163.

⁷⁰² *Ibid*, p. 162.

⁷⁰³ C'est la raison qui est interrogée et qui rejoint notre hypothèse de l'inscription de l'art minimal dans la recherche d'une rationalité autre. Quand Sol LeWitt affirme que «les jugements irrationnels débouchent sur des expériences nouvelles», il rejoint singulièrement Deleuze dans ses interrogations. Voir LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, dans 0-9 New-York, 1969 et dans *Art Language*, Coventry, mai 1969, p. 11.

⁷⁰⁴ Robert Smithson. Cité par Batchelor dans *Minimalism*, Cambridge University Press, 1997, p. 70, et dans le catalogue de l'exposition *Minimalism X 4*, Whitney Museum of American Art, N.Y., 1982, n.p.

⁷⁰⁵ Paul-Hervé Passy, *Art minimal*, p. 59.

Ainsi – si on se réfère encore à l'équation en liminaire – du point de vue historique et politique, l'œuvre minimale annonce une modernité avancée en induisant l'exploration d'agencements faisant coexister des termes hétérogènes⁷⁰⁶. Dès lors, pour l'œuvre minimale, s'opposer, par exemple, à l'illusionnisme de la représentation classique, c'est aussi s'opposer à une certaine histoire établie en tant que fait – à travers ce qu'on nomme une convention de la représentation. Au contraire, une œuvre-événement suppose le devenir comme élément non-historique, virtuel. Dans le sens que «l'événement ne retombe pas dans l'histoire, il fait histoire⁷⁰⁷». Induisant une œuvre à l'autoréflexivité à la fois discursive (et non pas narrative ou anecdotique) et perceptuelle. De plus, cette composante autonome de l'œuvre renvoie à une prise de celle-ci sur le monde: elle est non seulement déterminée par le contexte, mais en position de le déterminer. Qui plus est, elle est non seulement en position de le déterminer, mais ce qu'elle déterminera est l'indéterminé, le «ce que l'on ne sait pas» qui devient, pour paraphraser Stengers, l'affirmation d'une détermination *par ce qu'on ne sait pas*. Ou ce que Krauss nommerait, en d'autres termes, «the purposelessness of purpose⁷⁰⁸».

Il n'est pas certain que l'art minimal se voulait une pratique dominante activant un discours dominant.⁷⁰⁹ Il n'est pas tant en rupture qu'en coexistence assumée avec d'autres pratiques (pop art, land art, etc.). De plus, à l'intérieur des pratiques minimalistes, certains artistes, tel LeWitt, sont plus conceptuels à certaines périodes de leur production. Il y a donc pluralité et coexistence de «lignes» différentes à l'intérieur même de leur production respective, et en regard de la mise en contexte artistique de l'époque. Leur pensée, à l'égal de la pensée deleuzienne,

⁷⁰⁶ Espace de l'œuvre qui ne serait pas soumis à la partition de l'objet et du sujet mais traversé- et perméable – au jeu réciproque de celui qui voit et de ce qui est vu. Répétition incluant ces différences jusqu'à être ces différences.

⁷⁰⁷ Stengers, p. 170. Voir aussi Roland Barthes «[...] ou bien poser un réel entièrement perméable à l'histoire, et idéologiser; ou bien, à l'inverse, poser un réel *finale*ment impénétrable, irréductible, et dans ce cas, poétiser.» Dans *Mythologies*, Paris, 1957, p. 247. L'art minimal est à la fois perméable à l'histoire parce que contextualisé dans une époque et poétique sans être impénétrable.

⁷⁰⁸ Rosalind Krauss, «LeWitt in Progress», *October*, n° 6, automne 1978, pp. 46-60.

⁷⁰⁹ Malgré le fait qu'ils semblent avoir tout fait pour se faire reconnaître par les musées qu'ils ont internationalement envahis. Nous avons cependant vu que les artistes minimalistes montrent plutôt une manière réservée de faire dans leurs écrits. Ou du moins des buts qui semblent autres, axés sur la recherche et leur pratique avant le reste. Qu'ils aient cependant été récupérés en grande partie pour servir d'autres buts, dont celui d'une affirmation d'un art américain comme art international, paraît assez clair. Mais on peut dire également qu'ils ont participé en même temps assez activement à cette proclamation de l'art américain et occupé une suprématie sur l'art de leur époque.

s'énonce plus à partir de propositions que sur la volonté d'imposer un discours: s'ils activent un discours, ce sera paradoxalement en le contrant par la présentation de propositions formelles et conceptuelles. Plus précisément encore, en en proposant l'expérience. Proposition, plus qu'imposition. Conséquemment, en regard du supposé de radicalité chez les minimalistes, on peut s'interroger quant à la pertinence d'une position radicale et doxique porteuse par définition de sa propre fermeture et, tenter, dans l'étude de leur pratique, de la remettre en question en fonction de ce que cette logique même implique, c'est-à-dire une clôture absente des œuvres minimalistes.

Par contre, une position plus intégrée qui agit sur les éléments en place en leur imprimant, de l'intérieur, une mouvance par connexions multiples avec le politique, le social, sera potentiellement plus susceptible d'induire une subversion qui serait alors la création d'un lieu propre, donc autre, à l'intérieur d'une prise en compte de l'espace social. Paraphrasant Lyotard, on peut avancer que c'est une altérité récupérable dans le circuit, une négociation avec une hétéronomie.

Lyotard, encore, nous rappelle que la modernité ne va jamais sans l'ébranlement de la croyance, c'est-à-dire, sans la découverte «du peu de réalité de la réalité⁷¹⁰». En regard du minimal, on peut soumettre que la formule tautologique «ce que vous voyez est ce que vous voyez» ne renvoie qu'à un «certain réel» et non à un réel certain et à une certitude, car, pour le redire, ce qui se présente comme réalité est subverti, phagocyté, par ce que le doute y énonce. Ainsi nous avons vu que l'Événement, tel que nous l'avons analysé dans l'œuvre minimale (et tel que nous le présentions en introduction) vient du fait qu'il va se passer quelque chose dans l'œuvre de par ses résonances internes et de par l'espace et une temporalité autre (axée sur la durée) ainsi créés, les deux conjugués, qui l'indétermine.

On voit comment ce chapitre annonce les développements futurs et ouvre à la question très actuelle d'une autonomie de l'œuvre non seulement liée à une hétéronomie, mais rejoignant par la marge la question d'authenticité que l'on retrouve principalement dans l'étude des théories adorniennes.

⁷¹⁰ J.F. Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Éditions Galilée, 1988, p. 20.

Ainsi, à partir du moment où nous reconnaissons la contradiction interne du minimal, repérer les disjonctions dans l'œuvre minimaliste, c'est-à-dire ce qui est au-delà du pur factuel, d'une pure matérialité, suppose, selon nous et paradoxalement, une attention première à cette matérialité. D'autant plus qu'elle est prégnante dans le travail de l'ensemble des artistes regroupés sous l'appellation art minimal. Ainsi – et on voit la corrélation évidente – chez Adorno, la dynamique du matériau est non seulement vue en tant que support et technique de fabrication liée au procédé, mais aussi et surtout appréhendée en tant que stade avancé d'un moment historique et elle est donc liée au processus. C'est donc cette filiation adornienne, plutôt que benjaminienne, qui semblerait devoir nous permettre de cerner encore et autrement la complexification des rapports entre l'esthétique et le politique par une attention, également, au mode opératoire de l'œuvre à travers l'interrogation de la rationalité.

CHAPITRE V

LA THÉORIE CRITIQUE ADORNIENNE ET L'IDENTITÉ MINIMALISTE

Dans toute œuvre authentique apparaît quelque chose qui n'existe pas.

T. Adorno⁷¹¹

Marc Jimenez avance qu'Adorno se livre dans ses écrits à une critique rationnelle de la rationalité. Cela tend à justifier pour nous, entre autres, le fait de recourir à la pensée d'Adorno dans l'analyse de l'œuvre minimale dont nous avons évoqué, en regard de notre lecture de Deleuze, les paradoxes relevant d'une apparente mise en ordre. Et ce, à travers l'ordonnance systémique de la structure formelle et l'infléchissement opéré par le discontinu qui s'y manifeste sous la forme de l'incomplétude. Non seulement les contradictions – les instances paradoxales deleuziennes – relèvent, dans l'œuvre minimale, d'une apparente ordonnance des agencements, mais elles révèlent, en retour, les paradoxes comme composantes immanentes des éléments de cet objet minimal que nous avons analysé en tant qu'*événement*. En tentant d'y dégager le «ce qui se passe», ce qui tendait, *in fine* à démontrer l'hypothèse de l'art minimal vu comme interrogation de la rationalité. Nous avancions, au début, que l'art minimal s'inscrirait dans une rationalité autre que pragmatique et positiviste. Notre lecture de cette œuvre, à travers celle de Deleuze, nous indique, cependant, qu'elle active une certaine pragmatique liée à ses effets, c'est-à-dire à ce qui s'effectue dans l'œuvre et à ce que cela effectue dans l'espace et chez le spectateur: c'est là que se situe cette question du leurre évoquée dans le chapitre précédent. Le leurre relève d'une esthétique de la réception, contrairement au paradoxe ou à la contradiction qui sont plus à relier, on l'a vu, à une ontologie de l'œuvre. Mais les deux articulations – l'une qui opère dans l'œuvre et l'autre au niveau de la réception – sont à la fois présentes dans l'objet minimal. On verra dans ce qui suit que, contrairement aux idées reçues, l'esthétique d'Adorno, de même, n'exclut pas la communication même à travers une analyse centrée sur les œuvres. Par conséquent, au niveau méthodologique, nous privilégierons, dans ce

⁷¹¹ Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 123.

chapitre, les renvois aux écrits des artistes et à ceux de commentateurs⁷¹² qui nous semblent pertinents. Après les analyses d'œuvres plus présentes dans les chapitres précédents, les renvois plus fréquents dans celui-ci à la démarche des artistes étudiés nous apparaissent comme un nécessaire équilibre et éclairent singulièrement la mise en œuvre de l'œuvre minimale.

D'emblée, il faut rappeler que, dans ce chapitre, tout comme dans le précédent, nous présentons ce que nous avons choisi de mettre en exergue comme des hypothèses de lecture, en indiquant sur quels points elles peuvent être vérifiées.

En regard d'Adorno, nous aimerions débiter par ses mots: «Toute œuvre d'art est un champ de forces (*Kraftfeld*), non pas au sens où les forces subjectives s'y seraient sédimentées, mais au sens où toute œuvre résulte de la tension entre des forces divergentes.⁷¹³» Nous verrons dans l'avancée de ce chapitre, à partir, notamment, des théories d'Adorno sur la musique, la manière dont l'art minimal révèle des tensions à partir de ce qui vient interférer dans l'œuvre.

Selon Adorno, les confrontations sont immanentes à l'œuvre même, et sont comprises comme la résultante de forces divergentes qui tendent à l'éclatement de la forme. On pense au concept d'hétérogénéité chez Deleuze et, corrélativement, aux «fêlures» inhérentes à l'objet minimal vu comme instances événementielles et paradoxales qui vont «dans les deux sens à la fois». Sans confondre, cependant, «divergence» et «différence». Le premier terme suppose une structure interne qui fonctionne par opposition. Et cette notion est absente, nous l'avons vu, de la pensée de Deleuze. C'est bien de «différence» dont il est question chez Deleuze. L'avancée de ce chapitre nous aidera à clarifier ce qu'Adorno entend par «divergence» et à mieux appréhender la portée subversive ou transgressive du terme.

Citons encore Adorno: «L'art est d'autant plus profond et substantiel qu'il est capable de supporter l'opposition des éléments qu'il contient, leur fatale divergence. Art qui s'expose à la contradiction et refuse l'harmonie. [...] La qualité des œuvres varie en fonction du degré de profondeur mais aussi de la manière dont les contradictions sont supportées ou seulement voilées.⁷¹⁴» Chez Adorno, le dévoilement se fait par voilement. On pense encore au

⁷¹² La question n'est pas de commenter les commentateurs mais de s'en servir, quand c'est nécessaire, pour étayer notre propre analyse. Nous devons beaucoup à Marc Jimenez et à Christoph Menke pour notre compréhension d'Adorno.

⁷¹³ *Ibid*, Annexes II, p. 632. Voir le chapitre portant sur la pensée de Deleuze pour un rappel de ses concepts ici évoqués de nouveau.

⁷¹⁴ *Ibid*. Adorno fait un renvoi aux premières avant-gardes.

«dépliement» deleuzien, à cette pensée – et à cette œuvre minimale telle qu’analysée précédemment – qui «s’avance masquée» à travers ses paradoxes et contradictions.

Dans ce chapitre, le travail s’ordonnera comme suit: nous tenterons de dégager certains concepts d’Adorno: le concept d’*authenticité* principalement qui recouvre, à travers une recherche de «vérité⁷¹⁵» les notions de matériau, forme et contenu. Mais à partir de ce qu’Adorno nomme le «continuum interne de l’œuvre». S’inscrivent ainsi en filigrane les liens possibles avec la pensée de Deleuze. Ces liens s’établissent, également, et c’est fondamental, en regard des interrogations des deux philosophes sur la rationalité et ses rapports avec la modernité et le politique. Autrement dit, nous essaierons de voir comment le recours à des théories différentes – l’une dite négative et l’autre dite affirmative – nous aide non seulement à mieux «percevoir» et comprendre cette notion d’incomplétude que nous avons mise en exergue dans l’œuvre minimale, mais encore à réfléchir, à partir de notions autres mises en avant par Adorno, sur l’ancrage spécifique de l’art minimal dans la modernité. Sans confondre, comme nous l’énonçons plus haut, les axes centraux des pensées d’Adorno et de Deleuze, mais sans les confronter non plus. Plutôt, il s’agira de démontrer à nouveau, cette fois depuis certains axes de la pensée d’Adorno, l’articulation particulière de l’œuvre minimale induisant une esthétique du «à la fois» fondamentalement hétérogène; de démontrer également que la multiplicité des lectures aide à la compréhension de la complexité de cette œuvre.

5.1 Le concept d’authenticité

L’énoncé d’Adorno, mis en exergue au début de ce chapitre, stipule un devenir de l’œuvre appelée à transcender ses frontières propres. Il suppose aussi un nouage des concepts d’immanence et de transcendance qui déjoue les modalités de fonctionnement de la pensée alternative qui consisterait à poser le choix entre deux termes contradictoires ou antagonistes⁷¹⁶. Pour un sociologue tel Edgard Morin, cette pensée alternative correspond à la structure même

⁷¹⁵ Nous mettons ce terme entre guillemets. La recherche de la Vérité est la problématique d’Adorno. Ce n’est pas la nôtre. Ni celle de l’art minimal. Cependant la réflexion d’Adorno sur l’authenticité éclaire singulièrement, comme nous le verrons dans l’avancée de ce chapitre, certains points d’intérêt dans l’art minimal dont la singularité de ce qui nous apparaît dans l’œuvre et l’intégrité du matériau.

⁷¹⁶ Si Adorno exclut l’hypothèse de l’immanence de l’art dans la société, il insiste en même temps sur le fait que l’immanence de la société dans l’œuvre d’art définit le rapport social essentiel qu’entretient l’art avec la société.

des opérations mentales qui est elle-même corrélative à la structure binaire. Si pour Morin, l'alternative est le mode banal pour trouver une issue à la dualité contradictoire, il rejoint Adorno dans sa proposition d'un recours à la dialectique, soit l'introduction d'un troisième terme, qui forge une pensée qui va au-delà des dichotomies apparentes et de l'alternative⁷¹⁷. Plus précisément, et ceci a son importance en début d'analyse, la philosophie d'Adorno procède d'une pensée dont le dévoilement se fait par voilement, donc d'un jeu sur ce qui apparaît (et une complexification des données, dans le sens de ce que Morin nommerait «la pensée complexe⁷¹⁸») qui réfère, par le paradoxe, à l'authenticité.

Principalement, donc, en regard de cette question d'authenticité, la dialectique d'Adorno tend à faire émerger le «contenu de vérité» relié au concept. Pour revenir à la phrase en exergue à ce texte, Adorno écrit que: «le surgissement d'un non-étant comme s'il était, voilà ce qui suscite la question de vérité⁷¹⁹». Autrement dit, ce «ce qui n'est pas encore» est déjà contenu comme potentialité dans l'œuvre, comme un possible devenir⁷²⁰. Et en ce sens, c'est un devenir inscrit comme liberté virtuelle par rapport à l'hégémonie, à l'idéologie dominante, c'est-à-dire à la rationalité dominante.

Jimenez souligne ainsi que:

[...] analyser comment la société et ses antagonismes transparaissent dans l'œuvre d'art, dans sa forme, son matériau, ses procédés techniques, constitue certainement l'une des plus grandes originalités de l'esthétique d'Adorno. Car ce problème ouvre sur la question cruciale du statut et de la fonction des pratiques artistiques et culturelles dans la société post-industrielle. Intégrées dans le mécanisme de reproduction du

⁷¹⁷ Voir, Edgard Morin, *Journal de Californie*, Paris, Seuil, 1970, p. 60-61, 82-83. Pour Morin comme pour Adorno, il semble que la Californie en tant qu'«extrême-occident» annonce les mutations. Cela ressort nettement dans l'analyse de l'industrie culturelle qu'ont effectuée Adorno et Horkheimer, à la suite de leur période d'exil californien.

⁷¹⁸ Qui consiste à relier tout en distinguant, par des retours incessants entre l'élémentaire et le global. Ainsi, si «l'art pense», l'art minimal est, de plus, une «pensée» complexe.

⁷¹⁹ Adorno, *Théorie Esthétique*, p. 123.

⁷²⁰ Cela rejoint, ainsi, la notion de «devenir-autre» chez Gilles Deleuze. Il est à noter que les post-structuralistes, tels Deleuze et Lyotard notamment, dans leur relecture du marxisme à partir des apports de Freud doivent beaucoup aux penseurs de l'école de Francfort, dont Benjamin, Adorno et Marcuse. Nous n'avons pas retenu la lecture psychanalytique dans notre analyse. Cela aurait demandé le recours à un autre Deleuze, celui de *Mille Plateaux* et de *L'Anti-Œdipe*, et il n'était pas question pour nous d'analyser le «ce qui ne se formule pas directement» à partir d'un inconscient psychanalytique, cela est non pertinent en regard de l'art minimal et des écrits et propos des artistes retenus.

système socio-économique, ces pratiques perdent progressivement leur spécificité [authenticité]. Elles tendent à définir des secteurs de plus en plus banalisés à l'intérieur d'une société gestionnaire d'un savoir livré à la consommation de masse. Autrement dit, [pour Adorno], réfléchir sur l'art et la culture revient à s'interroger sur le pourquoi et le comment de leur éventuelle disparition.⁷²¹

Est-ce que les minimalistes, à travers une certaine banalisation du matériau issu de l'industrie, voulaient signifier leur accord avec un type de société où la production massive est à la base de l'économie?⁷²² Ces objets «spécifiques», selon Judd, n'étaient-ils finalement que la récupération d'une pratique par un des aspects d'un système de production industrielle et économique que Judd, Andre, Flavin et LeWitt exploitent? Ou, au contraire, ne s'agissait-il pas de mettre en relief le potentiel de ce type de matériau hors de toute volonté d'accointances avec un système? Comme le remarque Bois, il y avait sans doute une importance à «avoir mis à nu la potentialité esthétique de matériaux point particulièrement nobles⁷²³». Judd, notamment, a radicalement transformé les connotations de laideur et d'inintérêt d'une matière telle l'acier. Sans que ce matériau ne perde de son authenticité, de ses particularités: si l'en-plus que Judd, Flavin, Andre donnent au matériau ouvre à sa mise en crise (par les dissonances introduites, les interférences dues au contexte) à travers son interrogation, il reste cependant à la fois transformé et aisément reconnaissable. Depuis l'intérieur, en médiation avec le système de production industrielle, les artistes minimalistes interrogent le matériau qu'ils transforment tout en lui gardant ses caractéristiques: les néons de Flavin, les briques, poutres de bois de Carl Andre, les panneaux de bois ou d'acier de Judd conservent en ce sens une intégrité (une authenticité), mais doublée d'une (re)connaissance des potentialités de chaque matériau utilisé. Andre, qui semble le plus orthodoxe face à l'intégrité du matériau, à la soumission à ses propriétés, écrit:

Pour ce qui est de l'authenticité des matériaux, j'aime la matière, ses propriétés, ses formes, ses éléments, j'aime les matériaux et tout ce qui les différencie. Les peindre serait aller à l'encontre de mes propres désirs en tant qu'artiste. Je ne veux pas en faire quelque chose d'autre. Je veux que le bois soit du bois...⁷²⁴

⁷²¹ Marc Jimenez, «Adorno» in le numéro consacré à Adorno, *Revue d'esthétique*, n°8, 1985, p. 6.

⁷²² Comme l'avance, par exemple, Hal Foster. Voir *Supra*.

⁷²³ Y.A. Bois, *L'inflexion*, p. 3.

⁷²⁴ Carl Andre, « Entretien... », *Art Minimal II*, CAPC de Bordeaux, p. 36.

La problématique de Judd sera quelque peu différente et Flavin visera à créer une atmosphère à partir du tube de néon, mais il s'agissait d'utiliser au mieux les possibilités techniques offertes par le matériau en regard d'une réalisation optimale de l'objet. L'interrogation sur le système de production massive est corollaire mais non première. On la retrouve à travers la question d'une banalisation du faire chez les artistes minimalistes. Nous y reviendrons. Mais on comprend mieux, par un retour sur ces simples interrogations, comment la pensée d'Adorno nous aide à repenser l'œuvre minimale et la démarche des artistes retenus.

Les penseurs du 20^e siècle se sont interrogés sur l'irréversible ascension de la rationalité. Adorno a un point de vue distancié face au monde qui l'entoure, mais sans abandonner cependant l'idée d'une résistance possible. Ainsi, Jimenez souligne à juste titre que seule cette distance «peut lui [Adorno] permettre de percevoir la cohérence globale du système et d'entrevoir l'une des finalités possibles du processus de rationalisation.⁷²⁵» Adorno restera donc dans cette constance, que l'on retrouve récurrente dans ses écrits, «qu'est la négation résolue et sans concession de la réalité présente [de son époque]⁷²⁶», mais il énonce aussi d'une manière ferme cette ouverture «sur un avenir informulable.⁷²⁷» Plus précisément, la définition par Adorno, de l'œuvre d'art comme antithèse de la société existante, doit être comprise comme un effet de sa résistance⁷²⁸. On verra que cet «effet de résistance» implique à travers le concept d'authenticité, un «vouloir dire» de l'œuvre qui infléchit sensiblement l'absolu supposé de la volonté de non-communication chez Adorno⁷²⁹.

Il sera ainsi question avec Adorno à travers une notion polymorphe de l'authenticité, de montrer comment ce penseur (philosophe, sociologue et musicien, faut-il le rappeler) a souligné, comme

⁷²⁵ Jimenez, «Adorno», p. 6.

⁷²⁶ *Ibid.*

⁷²⁷ *Ibid.*

⁷²⁸ Héritage de Marx et de Freud. Voir aussi Jimenez, et Menke dans *La souveraineté de l'art. L'expérience esthétique après Adorno et Derrida*.

⁷²⁹ En rappel: ce qui s'inscrit également, ici, est la question de la réception de l'œuvre, et particulièrement de l'œuvre minimale à travers la question du leurre que nous avons négligée précédemment au profit du paradoxe. Ce qui tend à être aussi démontré est la dimension communicationnelle, mais indirecte, de l'œuvre minimale.

le note Arno Münster⁷³⁰ la nécessité d'une transition de la théorie sociale vers l'esthétique et réciproquement. Münster précise:

Ainsi Adorno est devenu le fondateur d'une sociologie de l'art qui, tout en refusant les caractérisations externes de l'œuvre d'art, met l'accent sur les processus sociaux qui s'objectivent dans les œuvres⁷³¹. [...] C'est cette sédimentation de contenus et de processus - ne serait-ce que d'une manière inconsciente mais objective - qui définit l'œuvre d'art comme *pratique* en tant que genèse (formation) de la conscience. [Mais] refusant de définir cette relation processus/contenu social/œuvre en termes d'homologie ou de reflet, Adorno fonde plutôt sa théorie de contenu social de l'œuvre d'art sur la distinction entre, d'un côté, l'efficacité sociale des œuvres et, de l'autre, leur être autonome.⁷³²

Dit brièvement, on peut avancer, en regard de l'ensemble de ce qui précède, que d'une part, l'authenticité de l'objet-œuvre⁷³³ est le corrélat de son contenu, et ce dernier, en relation à cette authenticité, est relié aux notions de forme, de technique et de matériau, et d'autre part, que cette œuvre est tributaire d'un contexte: le concept d'authenticité supposant, à travers le concept de matériau, «la double médiation entre l'œuvre et la société à un moment donné de son histoire.⁷³⁴» Ce premier point fait émerger la question de l'autonomie de l'art qui nous aide à mieux cerner la notion de mimesis chez Adorno et ouvre *in fine* au rapport central entre les concepts d'authenticité et de négativité: on verra que l'authenticité à travers les concepts de

⁷³⁰ Arno Münster, «Ernst Bloch: une esthétique de l'anticipation», in *Revue d'esthétique*, n°8, voir p. 161-171.

⁷³¹ Cela rejoint la thèse de Jean-Philippe Uzel qui dans un questionnement sur le pourquoi du désintérêt de la sociologie pour le «contenu» propose, en relation à l'œuvre d'art, de passer par la technique pour réintégrer le social par le travail de production du signe. En postulant à la suite de Peirce que c'est la dimension technique qui permet au signifiant d'apparaître, il rejoint les positions adorniennes (J.P. Uzel, allocution au cours d'un séminaire donnée à l'INRS, Montréal, à l'automne 1998). Il faut noter, ici, que nous avons délibérément exclu de notre analyse de l'œuvre minimale les questions sémiologiques du signifié et du signifiant. Des références apparaîtront, si pertinentes, uniquement sous la forme de notes en bas de pages.

⁷³² Münster, «Bloch...», voir p. 161-171.

⁷³³ Il faut chez Adorno distinguer la problématique du *Jargon de l'authenticité* liée à la polémique avec Heidegger et à l'authenticité du sujet d'avec celle de *Théorie esthétique* ou de *Dialectique négative* qui rencontre la question de l'authenticité de l'objet. Cependant considérant que le *Jargon* est dépendant de *Dialectique négative*, il y a un lien qui se fait avec ses autres écrits par la question du contenu de vérité relié à l'authenticité. Rappelons brièvement qu'à travers le *Jargon*, Adorno reprochait à Heidegger une utilisation du langage comme véhicule de l'idéologie vue en tant qu'illusion et tromperie. Voir Adorno, *Jargon de l'authenticité*, Paris, Payot, 1989. Postface de Guy Petitdemange, p. 162-163.

⁷³⁴ Jimenez, *Adorno et la modernité*, p. 331.

technique et de matériau interroge l'œuvre quant à sa complicité possible ou réelle avec la rationalité technologique ou l'idéologie dominante. La négation déterminée de celle-ci devient pour Adorno la marque de l'authenticité.

En regard de l'œuvre minimale, ce qu'Adorno nous aide ici à mieux percevoir, à travers l'idée de valoriser dans l'œuvre une critique de la rationalité technologique, ce sont les modalités de fonctionnement de cette critique. Comment cette critique s'applique dans l'œuvre d'une part et comment, d'autre part, cette critique peut s'inscrire, se moduler, même dans une œuvre – telle l'œuvre minimale – qui se présente de prime abord comme le paradigme d'une complicité avec la rationalité technologique à travers des procédés d'exécutions (soudure, pliage, découpage) qui relèvent d'un faire industriel. Si on analyse la manière dont l'art minimal interroge la rationalité, Adorno devient incontournable non seulement parce que sa pensée, tout comme celle de Deleuze, a la particularité d'aller au-delà des dichotomies apparentes par la dialectique (mises en relations, créations de liens) mais aussi parce que cette pensée, par sa mise en lumière des rapports entre la rationalité et l'authenticité (dans une attention aux questions de forme, contenu, matériau et dans une réflexion sur la notion de «chose vue» à travers la mimésis) éclaire singulièrement, comme on le verra, l'œuvre et son appréhension. Ce faisant, Adorno nous aide à mieux cerner cette articulation fondamentale chez les minimalistes que nous étudions et qui n'a pas été travaillée, réfléchi suffisamment: l'exploitation dans l'œuvre minimale d'une rationalité technologique et en même temps son interrogation à travers un procédé qui souvent tend à infléchir la donne première. D'autant plus, comme le fait remarquer Jimenez que «[...] la thèse d'Adorno se porte à défendre un art hermétique, hautement élaboré privilégiant des expériences individuelles différenciées et originales, qui va à l'encontre de la montée de la techno-culture et de ses risques d'uniformisation de la pratique et de la pensée.⁷³⁵» Nous avons montré dans le précédent chapitre à quel point l'art minimal s'inscrit dans ce créneau d'art élaboré affirmant la différence. Il faut le souligner car, comme le note également Jimenez, Adorno «refusait de prendre en considération les mouvements d'avant-gardes des décennies cinquante et soixante, aussi bien américains qu'européens, qu'il interprétait comme des manifestations d'une *dé-esthétisation* et d'une compromission avec l'univers de l'industrie

⁷³⁵ Marc Jimenez, *L'esthétique contemporaine, tendances et enjeux*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 188.

culturelle.⁷³⁶» Ce qui ne nous empêche pas de constater que malgré ces critères réducteurs, Adorno nous aide à voir d'une manière exemplaire ce qui est de l'ordre de la connaissance rationnelle dans l'art (pratique, procédure, matériau)⁷³⁷ et que son refus de prendre en compte certaines pratiques ne nous prive pas de constater l'apport de son analyse, même pour celles qu'ils voulaient ignorer. À l'appui, Jauss considère la position intransigeante d'Adorno encore valide jusqu'après la Seconde Guerre mondiale, à une époque où dominait encore un certain ascétisme: Barnett Newman (ou Noland, Stella première période, Rothko, par exemple)⁷³⁸. Nous pourrions ajouter qu'Adorno critiquait plutôt a priori l'art populaire, l'art actionniste et la performance⁷³⁹. En regard de la musique, Adorno écrit: «[...]ce qui tendait à spiritualiser le matériau aboutit au matériau nu, pur et simple étant, dans les évolutions les plus récentes, c'est d'ailleurs ce que certaines écoles, comme celle de John Cage en musique, ont expressément réclamé [parce que cela peut ouvrir] à une cohésion interne fondée sur une multiplicité incommensurable de dimensions.⁷⁴⁰» Cette citation est intéressante. Elle pointe une hétérogénéité qui nous semble convenue maintenant (dans notre actuel) mais qui a une de ses sources chez Adorno, dans son ouverture au contexte sociologique et politique, et que les penseurs post-structuralistes des années soixante et soixante-dix ont repris – tel Deleuze.

5.1.1 Authenticité et rationalité: la notion de matériau

Il importe avant de continuer plus avant de souligner qu'Adorno, comme le rappelle Jimenez, affirmait qu'une philosophie authentique ne pouvait être résumée.⁷⁴¹ Son refus d'exposés

⁷³⁶ *Ibid*, p. 85.

⁷³⁷ De même de ce qui relève de la rationalité esthétique qu'il verrait comme une œuvre qui se veut la concrétisation, la matérialisation, d'une idée préexistante sur le monde. En ce sens, l'œuvre effectue une mise à distance par rapport au monde à travers la création «d'images». Voir le chapitre 3.

⁷³⁸ Voir, Jimenez, *L'esthétique contemporaine*, p. 87. Voir aussi l'admiration de Judd pour Newman (Donald Judd, *Écrits*, p. 337-343.) et plus globalement pour les peintres de l'École de New-York cités.

⁷³⁹ Adorno s'est particulièrement intéressé à la peinture de Klee, Mondrian, Kandinsky et Picasso (période du cubisme). Le fait qu'il ait oublié Max Bill peut expliquer qu'il puisse avoir «négligé» l'art minimal. Rappelons cependant qu'Adorno est décédé en 1969.

⁷⁴⁰ T.Adorno, *L'Art et les arts*, Desclée de Brouwer, 2002, p. 51 et 53.

⁷⁴¹ Jimenez, *Adorno et la modernité*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 19. Nous ne «résumons» pas sa pensée, ce qui serait très immodeste, mais nous tentons plutôt de comprendre mieux certains axes de celle-ci en pointant des aspects qui nous interpellent plus particulièrement en regard de l'art minimal.

systematiques – entendez, qui font systèmes – suppose que l’analyse de ses écrits doit procéder d’une approche qui respecte la fragmentation même des textes adorniens⁷⁴². Par ailleurs, Jimenez écrit en regard du livre majeur d’Adorno:

On ne peut nier que l’attitude de négation déterminée signifie le renoncement du philosophe à poursuivre l’analyse critique de la société. En ce sens, la *Théorie critique* peut être dite *achevée*. Elle se clôt avec la constatation de l’irrationalité du monde moderne. La théorie, déclare Adorno en 1969, est désormais inapte à appréhender rationnellement ce que sont devenues les sociétés industrielles avancées. Quels que soient les projets et l’orientation politiques qui déterminent leur évolution, ces sociétés apparaissent soumises au développement irréversible de la rationalité instrumentale.⁷⁴³

Ainsi, pour Adorno, en regard de l’art, une œuvre qui se définit comme *moderne* tentera d’échapper à la sujétion idéologique. Adorno ne manque cependant pas de relever l’aporie d’une telle situation: «[...] l’art n’acquiert une certaine autonomie qu’en s’opposant au statisme du système idéologique, ce faisant il se pervertit lui-même en «idéologie d’opposition» et rejoint par son propre mouvement ce contre quoi il s’efforçait de lutter.⁷⁴⁴» C’est en ce sens que pour Adorno, «l’authenticité de l’œuvre ne pourra être que corrélative à son contenu». Et, l’œuvre authentique, chez Adorno, sera celle qui intègre au maximum le niveau technologique de son époque. On peut dire: «[qu’il y a là] une contradiction: Adorno accepte dans le domaine de l’art une rationalité technique et scientifique dont il dénonce les effets négatifs sur l’évolution sociale.⁷⁴⁵» Mais, l’œuvre cultive une autonomie dans le sens que, pour Adorno, l’utilisation de la technique dans l’art doit être subordonnée à son caractère propre. C’est également dans ce sens que l’on peut comprendre l’autonomie dans l’art minimal. Sauf que celle-ci, comme on l’a vu dans les analyses d’œuvres et au chapitre précédent, se métisse d’une hétéronomie.

S’opposer au statisme d’un système idéologique en place peut vouloir dire, pour les artistes minimalistes étudiés, présenter une œuvre simulacre – telle que spécifiée au chapitre précédent

⁷⁴² Cela suppose que la construction de ce texte est en adéquation avec cette écriture particulière d’Adorno. Ce qui fait qu’il est difficile de scinder les entrées différentes de l’authenticité, car comme chez Deleuze par exemple, on assiste à une volonté de «l’un dans l’autre» qui rend impropre les trop nettes catégorisations. Cependant on a clarifié le plus possible en faisant émerger les points qui semblaient essentiels.

⁷⁴³ Jimenez, *Adorno et la modernité*, p. 32.

⁷⁴⁴ Jimenez, *Art, idéologie et théorie de l’art*, Paris, UGE, (coll.10/18), 1983, p. 105.

⁷⁴⁵ Jimenez, *Qu’est-ce que l’esthétique?*, p. 390.

– qui semble rejoindre ce à quoi elle s’oppose tout en s’y opposant effectivement à travers un procédé valorisant de multiples interférences dans l’œuvre et, corrélativement, dans le regard porté sur celle-ci (la lumière, la disposition de l’œuvre, l’environnement pouvant induire des jeux de surface, le jeu des vides et des pleins; chez le spectateur, le mouvement ou l’immobilité du regard, la déambulation) déjouant, dans l’œuvre, tout statisme formel et conceptuel. Également, tout arrêt de la pensée et, corrélativement, toute pensée arrêtée en pointant l’envers des choses. Pour Judd, ce sera, entre autres, le conformisme et la superficialité d’un monde dont la «caractéristique fondamentale est la stase⁷⁴⁶». Citons Bois à propos d’une œuvre de Judd exposée chez l’artiste, à Marfa:

Confronté aux cent parallélépipèdes de Marfa, chacun occupant une même quantité d’espace, on ne peut qu’être frappé en premier de ce qui les distingue, à savoir leur volume négatif. D’être répété sur tous les tons et de toutes les manières, le paradigme oppositionnel apparaît dans toute sa simplicité: l’espace est soit vide, soit plein. Mais la force de cette série est de mettre en évidence que l’attention accordée à l’espace vide, dans notre vie de tous les jours et dans notre culture occidentale, est inversement proportionnelle à son importance: ce qui est sculpté là, en premier lieu, c’est manifestement l’espace négatif.⁷⁴⁷

À partir de ces prémisses nécessaires à une première contextualisation et sur lesquelles nous reviendrons en cours d’analyse, on peut maintenant tenter de cerner plus précisément le concept de matériau dans l’esthétique adornienne et expliciter davantage ce qui vient d’être dit sur l’art minimal.

Adorno, Jimenez le souligne, dénonce la fausseté d’une société où les rapports des hommes au monde et entre eux sont pervertis par la domination naturelle et idéologique. Le moteur de cette société essentiellement capitaliste s’appuie sur l’idée – et l’illusion – d’un constant progrès scientifique et technique contrôlé par l’industrie culturelle. Et, Adorno, au contraire, va penser que cette industrie est le reflet d’un monde de production de produits de masse, et qu’elle se trouve souvent inféodée à ce type d’industrie. Ainsi l’œuvre d’art est tributaire des procédés techniques prédéterminés et conditionnés par la société: c’est le principe adornien de rationalité

⁷⁴⁶ Voir Judd, *Écrits*, «De l’art et de l’architecture», p. 179.

⁷⁴⁷ Yve-Alain Bois, *L’inflexion*, p. 9. Bois se réfère à une grande œuvre murale formée de cent pièces en aluminium et présentée d’une manière sérielle. C’est une œuvre plus tardive de Judd (1981) qui est aujourd’hui dans la collection Saatchi.

esthétique⁷⁴⁸. Question alors en regard de ce qui précède: comment l'œuvre peut-elle déjouer la rationalité et continuer à être moderne tout en conservant son authenticité? Adorno en vient ainsi à opposer l'art moderne *modéré* à l'art moderne *radical*. Le premier, dit Jimenez, entre dans un rapport production/consommation en nivelant au niveau formel et conceptuel toute expression critique, le second sera «révolutionnaire», entendu que «cette révolution consiste dans le fait de traduire une situation objective en rapport avec l'état des forces productives et le niveau de perfection technologique⁷⁴⁹», et fera échec au traditionalisme appliqué ainsi aussi bien à l'art du passé qu'à celui dit *modéré*. Une œuvre moderne authentique est donc essentiellement prospective. Adorno a de la sorte recours à une esthétique matérialiste à travers le concept de matériau qui tient compte du stade des forces productives *et* de l'évolution de ce matériau. «C'est pourquoi Adorno considère les expériences artistiques comme indispensables, même si elles semblent échouer ou échouent véritablement.⁷⁵⁰» Et ce, parce que le matériau ne se résume pas à ses propriétés physiques, mais se définit, dans l'esthétique adornienne, comme produit de l'histoire. Jimenez écrit:

La réflexion selon laquelle ne sont authentiquement modernes que les œuvres qui sont le plus à l'avant-garde, ne doit être comprise, tout d'abord, dans un sens politique ou idéologique, mais par référence à l'état objectif de la technique à l'époque où l'œuvre est réalisée. En ce sens, les mouvements avant-gardistes sont des tentatives de restauration de l'historicité du matériau en réaction contre sa déqualification opérée par l'idéologie réactionnaire.⁷⁵¹

Ainsi, en relation à l'histoire de l'art, par exemple, Adorno substitue à l'évolution linéaire conséquent du progrès continu (Hegel), «la notion de progrès interne du matériau [c'est-à-dire] la maîtrise du procédé technique liée à l'état des forces productives⁷⁵²»: ce qui vise une intégration maximale du niveau technologique de l'époque. L'artiste, comme le note Jimenez, serait par l'œuvre, «celui qui objectivise, au sens marxiste du terme et par opposition à l'acte aliénant, le moment critique de son œuvre, lui-même fonction des forces productives.⁷⁵³» C'est-

⁷⁴⁸ Pour ce passage, voir Jimenez, *Adorno, art, idéologie*, p. 39.

⁷⁴⁹ Jimenez, *Adorno, art, idéologie et théorie de l'art*, p. 153.

⁷⁵⁰ Jimenez, *Adorno, art, idéologie, ...*, p. 155.

⁷⁵¹ Jimenez, *Adorno, art, idéologie, ...*, p. 292.

⁷⁵² Jimenez, *Adorno, art, ...*, p. 138.

⁷⁵³ *Ibid.*

à-dire, corollaire d'une avancée technique et technologique. Plus précisément, pour Adorno, «[...] tous les traits spécifiques d'une œuvre sont des stigmates du processus historique⁷⁵⁴». En traitant le matériau – «esprit sédimenté, quelque chose de socialement préformé à travers la conscience des hommes⁷⁵⁵» l'artiste (et le récepteur de l'œuvre) est ainsi confronté à la totalité de la société telle qu'elle s'est sédimentée dans ce matériau même. En écrivant: «[...]si ce contenu essentiel devient concret, c'est uniquement en vertu de la forme esthétique⁷⁵⁶», Adorno met donc un bémol à une séculaire dichotomie en introduisant une volonté de déterminer une possible médiation. De son côté, Judd écrit:

Mon travail a l'apparence qu'il a, il est à tort considéré comme *objectif* et *impersonnel*, parce que je m'intéresse d'abord et surtout à la relation que je peux avoir avec le monde de la nature, tout entier, sous toutes ses formes. [...] Il n'existe pas de forme pure. Et, bien sûr, le contenu à l'état pur n'existe pas davantage. [...] L'incarnation dans une forme est le but vers lequel tend l'art, c'est la façon même dont il se fait, et pour beaucoup cela signifie créer quelque chose à partir de rien. Tout cela est produit de concert, coexiste, et ne peut se diviser sous le simple effet d'une dichotomie absurde.⁷⁵⁷

5.1.2 Le rapport forme-contenu

Les positions d'Adorno, que nous venons d'énoncer, suscitent cette fois deux nouvelles questions: la première nous interroge sur l'adéquation «effective» forme/contenu, la seconde fait émerger la notion des avant-gardes à travers celle «d'art de pointe» spécifiée par Adorno et ouvre à l'anti avant-gardisme paradoxal de ce dernier induit de son *désenchantement* politique face à la hantise du fascisme et des totalitarismes *at large* et, à celui d'une société industrielle avancée qui s'entend à intégrer et à récupérer les pratiques artistiques et culturelles⁷⁵⁸. En effet, comme le fait également remarquer Jimenez, «le lieu d'expression sociale de l'art n'est plus le

⁷⁵⁴ Adorno, *Théorie de la musique*, p. 44

⁷⁵⁵ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 45.

⁷⁵⁶ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 403.

⁷⁵⁷ Donald Judd, *Écrits*, p. 93 - 94.

⁷⁵⁸ Pour ce passage, voir Jimenez, *Adorno et la modernité*, p. 137-138.

libéralisme avancé, aussi décomposé qu'il soit, mais une société intégrée, manipulée et planifiée.⁷⁵⁹» Ce qu'Adorno qualifie de monde «administré⁷⁶⁰».

Jimenez note combien paradoxal peut sembler être le postulat adornien qui stipule que «l'intégration en art de procédures techniques [...] correspondant au stade le plus avancé du perfectionnement technologique – représente pour lui la seule possibilité de survie d'un art qui tend pourtant à se démarquer des pratiques culturelles et artistiques intégrées.⁷⁶¹» Il faut donc démontrer:

[...] que ce paradoxe n'est qu'apparent. La thèse de la modernité radicale provient de l'expérience avant-gardiste du début du siècle, mais si elle s'y rattache, elle ne s'y réduit pas totalement; elle est partie intégrante d'une théorie critique de la société moderne, théorie qui s'efforce de comprendre son processus d'évolution sans [cependant] constater d'autres alternatives à la dynamique qui la meut présentement.⁷⁶²

De telle sorte que l'esthétique d'Adorno ne peut être, du moins complètement, qualifiée de «datée» et ceci parce que si «[...]le type de structure socio-politique qui constitue la référence dans *Théorie esthétique* renvoie au capitalisme des années 30-50, il renvoie de même à un stade de la société industrielle avancée qui intègre les plus récents progrès technologiques et remodèle ses institutions pour assurer au système une nouvelle légitimation.⁷⁶³» Adorno a d'ailleurs bien spécifié, comme le note Jimenez, que «bien au-delà de ce que Marx pouvait prévoir à son époque, les besoins qui depuis longtemps étaient potentiellement fonctions de l'appareil de production, le sont maintenant totalement et non pas l'inverse⁷⁶⁴.» C'est pourquoi il faut ainsi rappeler, que pour Adorno, «l'art doit exprimer sous une forme esthétique les antagonismes que la réalité sociale s'est avérée incapable de résoudre. Ceux-ci se retrouvent dans la forme de l'œuvre et constituent en quelque sorte des problèmes «immanents» par delà toute notion de contenu.⁷⁶⁵» «L'œuvre réussie doit donc viser à un équilibre de la forme entre

⁷⁵⁹ *Ibid.*

⁷⁶⁰ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 67.

⁷⁶¹ Jimenez, *Adorno et la modernité*, p. 120.

⁷⁶² Jimenez, *Adorno et la modernité*, p. 121-122.

⁷⁶³ Jimenez, *ibid.*, p. 133.

⁷⁶⁴ *Ibid.*

⁷⁶⁵ Jimenez, *Adorno, art, idéologie et théorie de l'art*, p. 150.

des tensions contradictoires⁷⁶⁶» et, de cette façon, trouver sa propre authenticité par la médiation des forces opposées.

Walter Benjamin dira de même, «[...] qu'est moderne l'art qui par sa procédure expérimentale et comme expression de la crise de l'expérience absorbe ce que l'industrialisation et les rapports dominants de production ont mis à jour.⁷⁶⁷»

Ainsi, paradoxalement encore en regard à ce qui a été énoncé plus tôt, la négativité du modernisme fonde l'authenticité de l'œuvre. En ce sens «que ce que l'art exprime ainsi de la réalité empirique, c'est précisément ce que celle-ci rejette, c'est-à-dire «le refoulé⁷⁶⁸». «Pour Adorno, comme pour Marcuse, l'art est l'expression du refoulé⁷⁶⁹» inhérent à une société non libre, et suppose que tant que subsiste l'aliénation, l'art ne peut qu'en être la dénonciation⁷⁷⁰. Nous savons que chez Adorno, cette dénonciation prendra la forme de la négation. On reviendra plus largement sur cette négativité, mais il faut souligner ici, dans ce contexte forme/contenu, que «le principe que dégage Adorno consiste en ceci: plus la société devient totalitaire et s'organise dans le sens de la réaction, plus les œuvres d'art qui emmagasinent l'expérience de ce processus ont tendance à se changer en leur contraire, à évoluer vers l'anti-art.⁷⁷¹» «Et, sera qualifié par Adorno d'anti-art ce qui présente un aspect destructeur de la réalité, et de cette manière l'abstraction volontaire et radicale devient le reflet du monde objectif.⁷⁷²» Ce qui renvoie à la problématique des avant-gardes⁷⁷³.

⁷⁶⁶ Jimenez, *Adorno, art, ...*, p.150.

⁷⁶⁷ Walter Benjamin, *Poésie et révolution*, Paris, Denoël, 1971, p. 180.

⁷⁶⁸ Jimenez, *Adorno, Art, idéologie*, p. 165.

⁷⁶⁹ Jimenez, *Adorno, art, idéologie, ...*, p. 188.

⁷⁷⁰ *Ibid.* Cette relecture de Marx à partir de la psychanalyse freudienne déjà soulignée se retrouve, à travers cette notion de refoulé, chez Deleuze et Guattari par le concept d'entre-deux, lieu de l'émergence du non-dit.

⁷⁷¹ Jimenez, *Adorno, art, idéologie*, p. 192.

⁷⁷² *Ibid.*

⁷⁷³ Rappel: les pratiques artistiques reprises sous le terme avant-garde ont généralement été caractérisées par une attitude critique, voire de rejet, et par rapport aux pratiques précédentes et par rapport à la société. Ce terme emprunté à la terminologie militaire a le plus souvent eu un aspect vindicatif. La remise en question propre à l'avant-garde s'accompagnant généralement d'un effet *tabula rasa* jugé nécessaire face à un monde perçu comme étant à refaire et face à des pratiques artistiques jugées conformes à un tel monde. Mais cela reste à nuancer. Par exemple, le futurisme prônait la vitesse, le

Reprenons ce qui vient d'être dit pour s'attarder à ce que pourrait vouloir dire, pour l'art minimal, affirmer une authenticité par la médiation de forces opposées. Et citons, à nouveau, Judd:

J'ai toujours détesté que l'on sépare la forme et le fond; [...] Il m'est apparu récemment que cette distinction irréaliste et inutile entre le fond et la forme n'est qu'un aspect de la division plus globale qu'on opère entre la pensée et la sensation. Cette dichotomie entre le fond et la forme ne s'accorde ni avec le processus interactif qui sous-tend le développement de l'œuvre d'art, ni avec l'expérience de la vision que peut avoir l'observateur. Elle conduit aux mêmes conceptions absurdes que la scission entre la pensée et la sensation. [...] Nulle forme ne peut être une forme si elle ne possède une signification, une qualité, si elle n'éveille une sensation. [...] Il est tout aussi impossible d'exprimer un sentiment sans l'intermédiaire d'une forme, car ce sentiment ne pourrait alors ni s'exprimer ni être vu. [...] Ou encore, à supposer que tel rouge possède une qualité propre, évoque une sensation précise, et que, durant le travail, celles-ci soient modifiées par l'intrusion d'une idée, elle-même source de sensation; comment le rouge peut-il être séparé de la sensation qu'il suggère, de l'idée qui est venue le modifier, ainsi que cette sensation qui lui est concomitante – et qu'est-ce que cela nous apporterait si c'était possible? La division entre forme et contenu ne se fonde pas sur une compréhension de ce qu'est l'art. [...] une telle conception nie le fait que l'art sans être verbal, est un moyen de communiquer. Une telle distinction exige un contenu de type verbal qui n'existe pas. En résultent des revendications et le refus, en art, de toutes sortes d'obligations explicites, notamment dans les domaines de la morale et de la politique.⁷⁷⁴

mouvement et les avancées technologiques (on retrouve cet éloge de la vitesse dans le travail des futuristes d'un point de vue formel: iconographie, montré de l'accélération du mouvement etc.) dans une société ou les avancées technologiques émergeaient d'une manière significative, dans ce cas il y avait adéquation avec une certaine idée de la modernité. Buchloh fera remarquer que certains artistes minimalistes, en valorisant dans leur travail cette même avancée technologique, se retrouvaient également tributaires de l'idée selon laquelle la sculpture doit être intrinsèquement liée à la production industrielle pour être moderne (Buchloh, «L'espace ne peut que mener au paradis», p. 136), Buchloh fait référence à Richard Serra et à Carl Andre). On a vu que le constructivisme prônait à la fois un changement radical par rapport au monde ancien à travers l'inscription des artistes constructivistes dans la révolution bolchévique, et une production de biens de consommation (la *Faktura*) qui les rendait en adéquation avec le régime communiste axé aussi sur la production intensive de biens de consommation nécessaire à un contexte de pénurie, avec, pour conséquence, entre autres, une fin de leur recherche et reconnaissance dès que leurs buts ont divergé de cette orientation étatique. En fait, il n'y a pas une problématique de l'avant-garde, il y en a plusieurs. Les récentes avant-gardes (Fluxus, Internationale Situationniste, etc.) étaient plus marginales socialement et politiquement. Mais il faut souligner que, globalement, la réaction des avant-gardes s'articule plutôt face à un contexte artistique qui les précède immédiatement, selon une logique du progrès qui stipule que le meilleur est devant. En ce sens - et bien que cela soit déjà initié, en regard de la peinture et de la sculpture, par Vasari à la Renaissance - les problématiques des avant-gardes sont à rattacher à la modernité.

⁷⁷⁴ Donald Judd, *Écrits*, p. 93-94.

Judd parle, dans cette citation, de la forme et du contenu en regard de la réception de l'œuvre par un spectateur. Mais, c'est aussi en regard du procédé, de la construction dans l'œuvre, qu'il va refuser la séparation entre forme et contenu. Pour Adorno⁷⁷⁵, tout comme nous l'avons vu pour l'art minimal dans son opposition à l'illusionnisme de la représentation – et, chez Adorno, à une société qui se montre comme faussement vraie – présenter la réalité ne passe pas par un rendu figuratif du sujet ou du contenu. Ce qui est réel dans l'œuvre minimale est le réalisme de la chose vue, si on considère celle-ci en tant que brique, néon, plaque d'acier, poutre de bois, mais l'œuvre dans son ensemble est le développement d'une forme à partir d'une idée⁷⁷⁶. «[L]'objet est la traduction exacte de l'idée: il vise à faire coïncider la signification recherchée avec la présence physique de l'objet.⁷⁷⁷» La réalité objective touche les éléments «ready-made» – et encore, nous avons suffisamment nuancé ce terme – mais l'œuvre en elle-même doit à la subjectivité de l'artiste et à ce que cette subjectivité indique à travers ce que cette œuvre laisse apparaître: aussi une intention par ses dissonances, via son caractère abstrait et hermétique. Cette œuvre n'est pas plus neutre qu'elle n'est objective: si une théoricienne comme Anna Chave avance que «la *neutralité*⁷⁷⁸ de l'objet minimaliste peut aussi être expliquée par le fait que les qualités et les valeurs qu'ils [les minimalistes] défendent – absence de sentiment et volonté de contrôle, ou de domination – sont évidemment rendues transparentes par leur très

⁷⁷⁵ Adorno dans ses références aux questions forme/contenu renvoie à Hegel. Voir le chapitre 3.

⁷⁷⁶ Il n'y a pas de séparations nettes entre l'art conceptuel et l'art minimal. Et la raison en est contextuelle: l'art des années soixante et soixante-dix est fortement marqué du sceau du conceptualisme. Maurice Berger dira que l'art avant-gardiste de cette époque était principalement conceptuel. En incluant l'art minimal. Voir M. Berger « Conceptualiser le minimalisme, notes sur ce problème en histoire de l'art », *art press*, automne 1989, no.139, p. 33. Nous avons dans les chapitres précédents montré ce en quoi l'art minimal se distancie de l'art conceptuel, mais on ne peut nier ses rapports aux options conceptuelles. Les artistes minimalistes ont eu des positions différentes sur la notion d'idée. Pour Judd, et LeWitt surtout, l'importance de l'idée est réelle. Andre, par contre, dira qu'il veut se séparer de l'art conceptuel et de l'art en tant qu'idée. Il valorisera plutôt la prise de conscience qu'il différencie de l'idée et qu'il place, selon ses dires, beaucoup plus haut. Voir *Art minimal II*, entretien avec Phyllis Tuchman, CAPC, Bordeaux, 1986-1987, p. 337. Par ailleurs, Adorno écrit : «[...] en même temps que les catégories, les matériaux ont également perdu leur évidence *a priori*, les mots en littérature, par exemple.» (*Théorie esthétique*, p. 35.). Dans l'œuvre minimale, les matériaux gardent leur évidence en un sens: ils sont aisément reconnaissables en tant que briques, néons, poutres, etc., mais, en même temps, ils perdent un peu de leur substantialité à travers leur transformation en tant qu'œuvre.

⁷⁷⁷ P.H. Parsy, *Art minimal*, p. 18. À propos de Stella.

⁷⁷⁸ C'est nous qui soulignons, car l'énoncé de Chave prouverait tout aussi bien l'absence de neutralité de l'œuvre minimale. Anna C. Chave «Minimalism and the Rhetoric of Power» dans *Power : Its Myths And More In American Art, 1961-1991*, Indianapolis, 1991.

grande ubiquité⁷⁷⁹», nous retiendrons la référence pertinente à l'ubiquité, mais en évacuant fermement toute idée d'absence de sentiment de même que – à la suite de Deleuze⁷⁸⁰ – l'idée d'une volonté de contrôle, ou de domination. Cette œuvre, encore, n'est pas plus d'une «radicalité matérielle⁷⁸¹» qu'elle n'est littérale. Citons Judd encore: «L'art devrait correspondre, dans ses configurations et ses implications, à ce que l'on connaît aujourd'hui. L'art ne saurait être ignorant. Pour exprimer cela sous une forme négative: l'art ne devrait pas, dans les apparences qu'il propose ni dans ce qu'il implique, faire violence à nos connaissances.⁷⁸²»

5.1.3 *Mimésis*: complexité conceptuelle

Pour Adorno, l'art est *mimésis* et «tire son authenticité entre ce caractère mimétique et la réalité objective⁷⁸³». Dit autrement, «la *mimésis* n'assume sa pleine fonction esthétique que dans le rapport dialectique entre la subjectivité et l'objectivité du réel.⁷⁸⁴» Plus explicitement, «la négation est en corrélation étroite avec la destruction formelle, la déstructuration et ce en réaction contre la totalité autoritaire et la réification.⁷⁸⁵» Jimenez écrit:

Insérée comme moment dans la dialectique de la nature et de la *ratio*, de l'intuition et de l'intellect, la *mimésis* détermine l'attitude artistique adéquate, authentique, qui ne peut être pure contemplation. Ceux qui adoptent une telle attitude contemplative [...] aimeraient souligne Adorno « conserver le moment mimétique de l'art, aveugles au fait que ce moment ne survit que par son antithèse, qui est que les œuvres disposent rationnellement de tout ce qui leur est hétérogène.⁷⁸⁶»

⁷⁷⁹ Chave, «Minimalism and the Rhetoric... » p. 125. Nous avons cité les analyses de Anna Chave dans un précédent chapitre en soulignant que ses thèses vont à l'encontre des nôtres. Nous ne voyons pas de rhétorique de pouvoir dans l'art minimal.

⁷⁸⁰ De même qu'à la suite d'Adorno. Voir, *Infra* concernant ses théories sur la musique.

⁷⁸¹ P.H. Parsy parle de « radicalité matérielle » à propos du minimalisme. Ce n'est pas parce qu'une œuvre évacue la symbolique et l'illusionnisme dans la représentation qu'elle tombe nécessairement dans une radicalité matérielle que Parsy définit en tant que « les choses comme elles sont ». Nous avons vu au chapitre précédent qu'elles sont aussi ce qu'elles ne sont pas directement. Adorno dirait qu'elles sont ce qui échappe à la perception immédiate.

⁷⁸² Donald Judd, *Écrits*, p. 95.

⁷⁸³ Jimenez, *Adorno, art, ...*, p. 197.

⁷⁸⁴ Jimenez, *Adorno et la modernité*, p. 208.

⁷⁸⁵ *Ibid.*

⁷⁸⁶ Jimenez, *Adorno et la modernité*, p. 204 -205.

De la sorte «une œuvre authentique évite l'aspect photographique vu en tant qu'imitation ou décalque de la réalité objective⁷⁸⁷»: «[...] la critique sociale n'apparaît jamais dans la dénonciation d'un contenu social manifeste; elle acquiert sa violence lorsque ce contenu est camouflé et intégré adéquatement dans la forme, laquelle devient alors proprement critique sociale.⁷⁸⁸[...] L'aspect négatif des courants modernes ne doit pas ainsi être interprété comme image d'une décadence, mais comme l'affirmation d'un possible réalisable.⁷⁸⁹» «L'esthétique d'Adorno consiste à libérer l'œuvre de toute rigidité quelle soit formelle ou thématique qui condamnerait la dialectique à se figer en dogmatisme⁷⁹⁰» (condamnation du réalisme socialiste): «[...] l'ambiguïté imprimée dans toute œuvre est l'élément vital de l'art [et l'art] est social grâce à son en-soi [immanence]: il devient en-soi grâce à la force sociale productive en lui.⁷⁹¹»

En résumé, Adorno ne prône pas une œuvre qui va rendre d'une manière réaliste la réalité. Il va valoriser au contraire l'abstraction et l'hermétisme de la représentation. Par exemple, en peinture, le *Guernica* de Picasso a son approbation, parce que l'œuvre «déconstruit, pour mieux la dénoncer, la réalité d'un fait historique en juxtaposant les *fragments-chocs* de visages humains ou d'animaux.⁷⁹²» Il en va de même en musique, notamment chez Schönberg, qui «[...] déconstruit l'harmonie traditionnelle des sons pour en augmenter l'expressivité grâce à un agencement basé sur une gamme de douze tons.⁷⁹³»

Cela peut sembler dès lors paradoxal de recourir à la pensée d'Adorno dans l'analyse d'une œuvre minimale que certains critiques ont rattachée à un *Art of the Real*.⁷⁹⁴ Mais rappelons que

⁷⁸⁷ Jimenez, *Adorno, art, idéologie, ...*, p. 265.

⁷⁸⁸ Jimenez, *Adorno, art, idéologie, ...*, p. 248.

⁷⁸⁹ Jimenez, *Adorno, art, idéologie, ...*, p. 265.

⁷⁹⁰ Jimenez, *Adorno, art, ...*, p. 249.

⁷⁹¹ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 368.

⁷⁹² Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, p. 111. Adorno écrit également : «[...] remplacer la forme qui fait image par des fragments-chocs», dans *Sur quelques relations entre musique et peinture*, Paris, La Caserne, 1995 (première édition, Suhrkamp, 1978), p. 28.

⁷⁹³ *Ibid.*

⁷⁹⁴ *The Art of the Real*. Du titre d'une exposition itinérante consacrée à la mouvance artistique américaine, (1968).

les minimalistes, et Judd en particulier, se sont toujours insurgés contre ce rattachement qui leur semblait réducteur⁷⁹⁵. Nous venons de voir que, pas vraiment plus qu'une toile de Mondrian, les œuvres de Judd ou de LeWitt ne sont «réelles» ou rendent la réalité des choses. Il est certain que, comme le note Bois, «[...] les propositions programmatives de Judd se veulent avant tout des stratégies anti-compositionnelles à travers un abandon de l'illusionnisme par une série de sculptures déductives.⁷⁹⁶» Mais, si cette volonté déductive fait programme et système⁷⁹⁷, ce sera en opérant une distorsion basée sur la différence instituée entre l'objet dans sa factualité et le rendu de cet objet qui infléchit cette factualité même. La distorsion est vue aussi en tant qu'écart entre une forme factuelle et sa perception inscrite dans un moment donné, chez un sujet donné.⁷⁹⁸ Ainsi l'œuvre minimale, à l'instar des œuvres des artistes susmentionnés en peinture, n'est pas, non plus, *uniquement* visuelle. Judd écrit: «[...] l'art est devenu plus spécifique qu'il ne l'était auparavant, sa dimension visuelle est plus accentuée, mais il existe en général un équilibre relatif entre les aspects essentiels.⁷⁹⁹»

5.1.4 Mise en reflet: L'art minimal ou l'extrême beauté du statisme en mouvement.

Supposons, suite à notre lecture d'Adorno, que les artistes minimalistes induiraient un mouvement critique dans l'œuvre par des stratégies qui viseraient à contrer le statisme de la représentation de par leur niveau d'innovation: «[...] traduire une situation objective en rapport avec l'état des forces productives et le niveau de perfection technologique.» L'échec au traditionalisme émanerait du fait que l'œuvre est prospective. C'est-à-dire axée sur la recherche

⁷⁹⁵ Tout comme l'appellation *ABC Art* de la critique américaine Barbara Rose. Voir, Judd, *Écrits*, p. 22. Bois dénonce également le côté réducteur de certaines appellations qui ont eu cependant la vie longue et notamment le titre de l'exposition *Primary Structure* (Jewish Museum, New-York, 1966), «[...] titre si mal trouvé, en partie responsable de la plupart des erreurs d'interprétation concernant le minimalisme.» Voir, Bois, *L'inflexion*, p. 7. Berger note également ce même côté réducteur dans le rassemblement des artistes minimalistes sous les termes «Literal Art», «Systemic Painting». Voir, Maurice Berger, «Conceptualiser le minimalisme: notes sur ce problème en histoire de l'art», *art press*, p. 31-35.

⁷⁹⁶ Bois, «L'inflexion».

⁷⁹⁷ Par contre, chez LeWitt, l'effectuation exhaustive du système est plus déterminante.

⁷⁹⁸ Nous reviendrons sur les questions esthétiques de l'œuvre et esthétique de la réception dans ce chapitre.

⁷⁹⁹ Judd, *Écrits*, p. 334.

de nouveaux matériaux et d'interrogations conceptuelles et formelles autres. Mais nous avons vu que ce niveau de perfection technologique atteint par l'objet minimal ne suppose pas nécessairement une adéquation avec le système de production industriel⁸⁰⁰. L'objet minimal, notamment, va au-delà de cette proposition par sa revendication d'une certaine appartenance au mouvement conceptuel qui se développe en même temps. L'art minimal travaillerait plus sur le concept que sur l'image. Ou, plus exactement, il effectuerait un travail à la fois sur le concept et sur l'image: à la fois proposition analytique (principalement, LeWitt) et expérience spatiale et sensible. Employer indistinctement les termes objet minimal et œuvre minimale c'est dire que l'art minimal reste objet et reste œuvre. Il joue de cette dualité pour exister. Et nous avons précédemment analysé le jeu de cette dualité à travers la coexistence de séries divergentes et les paradoxes propres à l'objet minimal.

Rappelons ici que parallèlement à l'art minimal, à travers l'émergence de l'art conceptuel, se développe un intérêt des artistes pour des travaux axés sur le langage ou (contrairement en cela au minimalisme) d'expérimentations physiques indiscernables⁸⁰¹. Ces manifestations sont la négation-dénégation de la condition d'artefact ou d'objet et renvoient à cette notion de «dématérialisation» théorisée par Lucy Lippard et John Chandler⁸⁰². Pendant que l'objet minimal semblait reconduire la nécessité d'une exposabilité marchande et muséale et la présentation d'objets très concrets, existait en parallèle une critique de ses supposés dans un déni de montrer du tangible⁸⁰³. Par un déni de reconduction d'un montré traditionnel de l'œuvre, l'art conceptuel voulait aussi – et ainsi – se présenter comme une alternative à l'œuvre d'art comme chose sensible. Cependant, nous avons analysé, dans le précédent chapitre, que les minimalistes en général (notre corpus), et LeWitt plus particulièrement, semblent avoir lié le sensible et le rationnel, l'affect et la raison. De plus, en regard de l'art minimal, la mise en rapport concrète de l'œuvre et du regardeur dans un espace d'exposition qui garde, *grosso*

⁸⁰⁰ Il y a certainement adéquation dans l'emprunt aux matériaux industriels et dans le fait de faire usiner certaines pièces. Mais utiliser un procédé de fabrication industrielle n'est pas suffisant pour dire que cet art est en adéquation avec un système. Les artistes eux-mêmes, si on se réfère aux écrits, se seraient opposés à cette réduction. Voir le chapitre 1 et, aussi, la conclusion de cette thèse.

⁸⁰¹ Tels «Inert Gas Series», 1969, de Robert Barry: série de gaz inertes relâchés dans l'atmosphère.

⁸⁰² Voir la bibliographie de cette thèse.

⁸⁰³ Il y a une notion de dire sans faire dans l'art conceptuel. Alors qu'à l'opposé l'art minimal valoriserait plutôt le faire sans dire. Cependant, d'une manière plus complexe, il serait à la fois action et abstention à travers la volonté réductrice et le travail sur les intermittences et les incomplétudes.

modo, les conventions du genre, n'exclut pas, n'oppose pas les deux «aperceptions». Nous avons vu dans les précédents chapitres les manifestations sensibles et rationnelles dans l'art minimal. Les modulations subtiles de ces manifestations. Et à quel point, pour paraphraser Jimenez, penser cette œuvre c'est aussi penser les intermittences, c'est-à-dire le non-conceptuel à travers l'idée que la pensée ne se définit pas uniquement en fonction de relations logiques.

Cela étant rappelé, il nous faut revenir, à partir de la réflexion d'Adorno sur la *mimesis*, sur cet objet minimal vu en tant que représentation excluant la mise en reflet. Ou comment cette notion était travaillée autrement chez les artistes que nous étudions, à une époque où la notion l'était largement. Gintz fait remarquer que «[...] l'abandon des références mimétiques induit une poursuite vers une réflexion analytique⁸⁰⁴» et que corrélativement, dans les pratiques dites réductivistes, «répétition et différence s'expriment avec d'autant plus de force que la *palette* est réduite au strict minimum⁸⁰⁵». Comme s'il y avait un rapport signifiant entre une stratégie du retrait et une *déicturalisation* qui laisse place à cela.

Chez Adorno, la prise sur la réalité s'oppose au principe de la mise en reflet. Nous avons souligné précédemment qu'il nommait anti-art ce qui représente un aspect destructeur de la réalité. Qu'est-ce à dire? Pour Adorno, le paradigme en serait l'abstraction radicale comme reflet du monde objectif. C'est-à-dire non pas reflet subjectif de la réalité du monde – ce qui reconduirait l'illusionnisme de la représentation –, mais reflet affirmatif d'un monde réifié: objectivation d'un monde choséifié. Autrement dit, la représentation devient réflexion plus que reflet à travers le parti pris d'une abstraction formelle. S'il y a, chez Adorno, négation de la réalité de son époque – qu'il perçoit, faut-il le redire, et tout comme Judd pour son époque, d'une façon très pessimiste – l'œuvre en prise sur le réel ne doit pas nécessairement le refléter. Ce qui est immanent à l'œuvre, pour Adorno – et Benjamin – c'est d'objectiver la négativité de la société: «[...] un art qui par sa procédure expérimentale et comme expression de la crise de l'expérience absorbe ce que l'industrialisation et les rapports dominants de production ont mis à jour.⁸⁰⁶» Reprendre cet énoncé d'Adorno, c'est souligner un aspect central de l'objet minimal

⁸⁰⁴ Claude Gintz, «Apologie du presque rien», p. 1 du texte. Autrement dit, c'est le peu de moyen et le peu d'effet apparents qui garantissent une perception optimale du «peu» à voir et une compréhension du procédé.

⁸⁰⁵ *Ibid.*

⁸⁰⁶ Adorno, *Théorie esthétique*. C'est la question du «matériau».

qui tend à justifier l'intégration de la pensée d'Adorno dans notre analyse. Par exemple, la répétition d'éléments renvoie à l'idée d'accumulation à travers celle du processus d'accumulation: la production d'un élément en vue de sa multiplication suppose sa diffusion dans l'ensemble (production, reproduction, diffusion et «stockage» des éléments à l'intérieur de l'ensemble)⁸⁰⁷ et ouvre conséquemment à la question de la répétition vue comme reconduction et transmission idéologique. Celle-ci supposerait à son tour que la répétition, en regard de la démultiplication, viserait logiquement à un processus lénifiant qui ferait ultimement disparaître l'élément singulier au profit de l'ensemble ou de la vision d'ensemble; la sur-exposition menant au regard aveugle: dans le trop se perd la distinction. Nous dirions, par exemple, que le mouvement induit d'inflation de l'élément dans l'œuvre minimale annihile l'élément plus qu'il ne le valorise⁸⁰⁸. En l'indéterminant plus qu'en le déterminant.⁸⁰⁹ Et pourtant l'objet minimal joue autant, si ce n'est plus, sur la rareté (objet unique tel que précédemment spécifié) à travers le multiple. Et nous avons vu sous un autre angle, que cet objet est déterminé en tant qu'indéterminé: son indétermination le détermine, car, à travers des espaces vides qui laissent place au jeu de l'intuition, c'est l'objet qui se «déconstruit». Dans le sens adornien, ce serait une déconstruction reliée à une non-détermination des rapports entre l'objet et le sujet, entre le sujet et le réel.⁸¹⁰ De plus, cette indétermination s'appuyant sur un procédé qui joue des différences sous formes de variations infinitésimales renvoie à cette non-immédiateté nécessaire à la lecture et à l'appréhension de l'objet minimal.⁸¹¹

⁸⁰⁷ Voir Michaud, p. 115.

⁸⁰⁸ Nous nous permettons ici d'emprunter à Yves Michaud et de faire cette digression dans ce chapitre sur la pensée d'Adorno parce que la thèse de Michaud sert notre propos. Tout en étant décontextualisé. Pour préciser, mentionnons que Michaud identifie deux processus déterminants à la disparition de l'œuvre. 1. Un processus de dé-esthétisation (voir Adorno). 2. Un mouvement d'inflation de l'œuvre jusqu'à son exténuation. C'est ce deuxième point qui conduit à notre réflexion et que nous intégrons à notre analyse.

⁸⁰⁹ Cela renvoie à l'indétermination actuelle en regard de l'œuvre d'art – le statut nondéterminé de l'œuvre – et à ce qui se jouait déjà dans l'art minimal. La non-détermination renvoie à une culture de l'incertain, voire à une culture de l'incertitude, comme gage de démocratie face aux positions dogmatiques et totalitaires. Voir la conclusion de cette thèse.

⁸¹⁰ Adorno, *L'art et les arts*, p. 65.

⁸¹¹ Chez Adorno, le travail d'écriture repose sur la volonté d'isolement de chaque mot par rapport à la «constellation». Voir l'introduction d'Escoubas au *Jargon*, p. 14. Nous reviendrons sur l'esthétique musicale d'Adorno, dans la suite du texte.

Ce passage renvoie à l'esthétique musicale d'Adorno et demande, en regard également de l'art minimal, à être explicité davantage. Adorno rejette la mélodie, l'harmonie en musique ou ce qu'il nomme le *leitmotiv*⁸¹² qui fonctionne comme «marque de fabrique⁸¹³». On peut penser que l'art minimal «fonctionne» quant à lui, le plus généralement, à partir d'un élément inlassablement répété, tel un leitmotiv qui vient ponctuer l'œuvre avec régularité, instituant cette sorte de «marque de fabrique» dont parle Adorno: on reconnaît aisément «un Judd» ou «un Flavin» ou «un Andre» grâce à l'élément leitmotiv (boîtes, néon, briques). Plus précisément, on semble rester dans une harmonie plastique grâce à la répétition d'un élément parfaitement inscrit dans un ensemble qu'il ne vient en rien briser, mais qui, au contraire, l'indique – tout comme l'auteur – avec certitude. Cependant, nous avons suffisamment vu la singularisation de cet élément pour qu'il ne soit plus nécessaire d'y revenir, sinon pour préciser – à travers Adorno dont on saisit l'importance – que l'œuvre minimale active plutôt une interruption entre les éléments, ou une interruption d'un élément par un autre qui s'en distancie par l'affirmation de sa différence. Citons Bois, à propos d'une œuvre de Judd:

[...] ouverts sur leurs faces avant et arrière, ces cubes, tous disposés pareillement (mais s'agissait-il de cubes?) étaient divisés verticalement par un pan oblique fonctionnant un peu comme une porte à pivot entrouverte dont l'axe serait situé au centre du cube semblable à celles que Judd a dessinées pour divers bâtiments de la Fondation Chinati. Cette métaphore est inadéquate, bien sûr: le pan oblique n'est pas en retrait à l'intérieur du cube comme le serait une telle porte, et on n'avait aucunement l'impression d'un mouvement virtuel (pour tout dire, on ne percevait cette configuration géométrique qu'après avoir arpenté la pièce de long en large et tourné autour d'elle). Mais la métaphore est un bon raccourci descriptif: elle permet d'une part de déclarer économiquement la symétrie des volumes internes [...] d'autre part, elle dit l'interstice [...] qui sépareit, sur le plan virtuel formé par chaque côté ouvert du cube, l'arête verticale du pan oblique (biseauté) et celle, parallèle, de l'une des faces du cube. Ce que la métaphore de la porte pivotante ne dit pas, cependant, c'est l'égale distance entre ces deux arêtes parallèles de plans divergents et celle séparant un cube de son prochain, cette équidistance même annexant une portion de l'espace public de la galerie, et unifiant les six cubes en une suite continue d'alvéoles de trois sortes (volume pyramidal tronqué en retrait, interstice correspondant au sommet tronqué d'un même volume dans l'autre sens, couloir de même largeur entre les deux cubes).⁸¹⁴

⁸¹² T.W. Adorno et Hanns Eisler, *Musique de cinéma*, Paris, L'Arche, 1972, p. 13

⁸¹³ *Ibid.*

⁸¹⁴ Y.A. Bois, *L'inflexion*, p. 4 et 5.

Bois, en déduit que malgré l'identité des cubes et l'égalité des parallèles, la multiplicité des aspects fracture la certitude d'une identité établie de chacune des parties de l'œuvre. Nous ne sommes donc pas, en regard de cette œuvre, dans une continuité linéaire qui serait le propre de l'harmonie – ou de la mélodie rythmée par un leitmotiv. Mais, dans une discontinuité en continu basée sur une dissemblance qui agit comme dissonance à travers les scansion des modules-éléments dans l'espace de l'œuvre et dans l'espace du lieu d'exposition.

Adorno considère le leitmotiv en tant que «feux de signalisation⁸¹⁵» servant de repère dans un ensemble – tels les gigantesques drames musicaux de l'ère wagnérienne – trop vaste qui a besoin de ces *punctum* indicatifs. L'art minimal qui se donne dans un premier temps dans son ensemble – il se présente à la vue dans sa totalité – n'a nul besoin de balises où s'accrocherait le regard pour être immédiatement compris. C'est seulement à partir du procédé mis en œuvre dans l'art minimal que, dans un second temps, le spectateur peut douter du fait qu'il se donne d'emblée: que le regard, puis la conscience s'arrêtent à ce qui interrompt l'immédiateté de la perception, et voit l'élément non pas seulement en tant que balise-toujours-la-même, stable et sécurisante (ce qui est induit de la répétition d'un même élément), mais aussi comme une certaine dissonance dans l'ensemble, induisant une indétermination, une incertitude⁸¹⁶. Ainsi, cet objet inerte est travaillé par ses intermittences. La force de l'inertie dans l'œuvre minimale, c'est son mouvement: les variations de la lumière sur l'objet stable le mettent imperceptiblement en mouvement. Tandis que sa surface bouge devant notre regard, sa structure est fixe: ce qui est là, c'est le contenant fixé dans sa forme, ce qui est en devenir, c'est une possible œuvre changeante en fonction de ses multiples interférences. Cette œuvre implique donc des refigurations. Certaines éphémères: les jeux de lumière (Judd, Flavin, LeWitt) et l'interaction œuvre-espace et œuvre-spectateur, certaines plus pérennes: telle l'œuvre achevée, constituée en sa totalité à partir d'éléments particularisés mis ensemble. En fait, ces refigurations propres à l'objet minimal renvoient à ce que comporte de singulier toute relation, toute idée de relation, toute mise en relation d'une singularité et d'une autre, d'une singularité à l'intérieur d'un ensemble. Celles-ci contrent et s'opposent au statisme d'un

⁸¹⁵ *Ibid.*

⁸¹⁶ Où le leitmotiv renvoie à la mélodie vue en tant que banalité, l'élément dans l'œuvre minimale, à travers sa singularité et sa spécificité, fait échec à tout renvoi au banal. Il est à la fois simple et complexe.

système – de tout système – à travers le rythme et les variations constantes de ces «constances.» Nous avons vu dans les chapitres précédents qu'à la symétrie immobile avancée dans certaines exégèses s'oppose une asymétrie mobile, en mouvement, induite du déplacement incessant des mises en relation favorisées par le «et» des connexions multiples.

Adorno, ici, nous aide à re-spécifier ce que peut être, dans l'œuvre: 1. Une écriture non linéaire, une écriture de la dissonance⁸¹⁷. 2. L'association et le couplage basés sur un procédé de déplacement. Cette notion qui lui fait écrire que «[...] dans l'apparente continuité règne la discontinuité⁸¹⁸». Ces «pensées supprimées» adorniennes participent, selon Escoubas, d'une écriture du discontinu qui vise ultimement «à dissocier les associations, à défaire l'immédiateté des couplages⁸¹⁹». Et, une œuvre prospective, pour Adorno, obéirait à ces fins. Dans une œuvre, telle l'œuvre minimale, qui accorde une place très grande au systémique par son procédé, sa technique de composition, le prospectif s'appuierait largement sur le montré de ce qui vient fragiliser l'apparente assise structurelle. Adorno parlera du «structif» en parlant d'une technique de composition. Cependant, il note que: «[...] la composition est de l'ordre du structif (Riegl) qui n'est pas un simple principe de structure, c'est un principe de construction, d'articulation du *squelette* et du *sous-cutané* qui ne se limite pas à la cohérence interne dont une description positiviste peut rendre compte.⁸²⁰» Nous avons souligné les rapports forme-contenu chez Adorno. Rappelons qu'il écrivait que «dans les formes et les matériaux, il y a de l'histoire emmagasinée et avec elle de l'esprit.⁸²¹» Et ceci éveille à une conscience critique de ce qui a été «emmagasiné⁸²²»: «[...] entre les fins, l'espace et le matériau, il y a fonction réciproque [...]

⁸¹⁷ Le travail du discontinu chez Adorno est avant tout présent dans son écriture même, ainsi le mode parataxique propre à la *Théorie esthétique* se définit en tant que non-linéaire, avec de multiples renvois, cultivant les aller-retour, les imbrications et les dissonances. Il a analysé plus particulièrement ces dernières dans sa théorie en regard de l'œuvre de Schönberg. Nous soulignons l'adéquation entre ses idées et leur mise en forme dans le travail d'écriture.

⁸¹⁸ Éliane Escoubas, préface au *Jargon de l'authenticité*, p. 12.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 15. Eliane Escoubas compare les «pensées supprimées» à ce qui se passe «derrière le miroir», non tant en regard d'un inconscient façon Freud ou Lewis Carroll, mais plutôt, en regard de la lecture d'Adorno, par un travail de dépliement du contexte autour d'un texte qui ne s'y réduit pas pour pouvoir procéder, une fois le contexte ainsi déplié, à une critique interne du texte en question. Pour Escoubas, c'est ainsi qu'Adorno compose avec les textes de Heidegger.

⁸²⁰ J.L. Lauxerrois, dans la préface de *L'art et les arts*, p. 17.

⁸²¹ Adorno, *L'art et les arts*, p. 94.

⁸²² *Ibid.*, p. 94 et 95.

l'imagination constructive serait donc la capacité d'articuler l'espace par des fins, de les laisser devenir espace; d'ériger des formes d'après des fins.⁸²³» Mais celles-ci seraient paradoxalement axées sur un infini devenir: «ce qui n'est pas encore» fait partie du contenu intrinsèque de l'objet-œuvre qui inclut sa capacité de devenir-autre. Ainsi, «[...] l'art ne peut être interprété que par la loi de son mouvement non par des invariants.⁸²⁴»

Il est donc avancé dans ce chapitre que, chez Adorno tout comme dans l'art minimal, l'authenticité est non seulement reliée à l'objet, mais aussi à la forme de l'objet et ce dans un contexte socio-politique donné. De la sorte, et nous citons Bouchindhomme, «[de l'idée de vérité] se dégage un type particulier de proposition de sens qui n'est plus exemplaire de la raison en général, mais qui par sa cohérence en est un cas particulier, fondé sur une logique du contingent, dont la validité vaut par sa nouveauté et par sa grammaire propre.⁸²⁵» Ce qui définit d'une manière très pertinente la rationalité esthétique adornienne à travers un concept d'authenticité vu comme refus d'une théorie d'homologie ou de reflet. Cette «émancipation» de l'œuvre par rapport à sa composante mimétique qui postule que «pour s'objectiver celle-ci utilise la rationalité la plus avancée en tant que maîtrise du matériau et des procédés techniques, [se joue sur cette contradiction même]: au moyen de cette contradiction ce comportement répond à la contradiction de la *ratio* elle-même.⁸²⁶» On voit le lien souligné ici avec l'art minimal.⁸²⁷ Il nous permet de comprendre un des aspects de leur travail. Cet aspect est leur volonté de contrer l'illusionnisme de la représentation. Les minimalistes utilisent une avancée technique au sein de leur travail qui leur permet de présenter des objets qui se veulent concrets. Mais cette concrétude ne renvoie pas nécessairement au fait d'accréditer un système qui repose sur ce que l'on pourrait nommer un réalisme pragmatique – qui renvoie à une *real politic*. À travers les infléchissements remarquables dans leur travail, l'art minimal pointe plutôt une

⁸²³ Pour Adorno, l'art - et l'œuvre d'art - ne peut uniquement être compris à partir de lui-même. Cela trouverait ses limites dans les présupposés culturels d'une œuvre: cela suppose un ensemble de connaissances préalables qui relève d'une culture pour la comprendre. Voir le lien avec Panofsky.

⁸²⁴ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 197-209

⁸²⁵ Christian Bouchindhomme, «Naissance de l'esthétique» in *L'art sans compas, redéfinitions de l'esthétique*, Christian Bouchindhomme, Rainer Rochlitz, Thierry De Duve et al, Paris, Les éditions du Cerf, 1992, p. 194-95.

⁸²⁶ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 400. Repris par Jimenez, *Adorno et la modernité*, p. 189.

⁸²⁷ C'est une notion difficile. Elle l'est également chez Adorno chez qui la notion reconduit des contradictions.

interrogation critique. Une indétermination dans ce qui se présente comme un donné hors de tout doute.

La notion sous-jacente de liberté ouvre à celle de l'autonomie de l'œuvre qui, on l'a vu, suppose une appropriation de l'élément hétéronome, c'est-à-dire de l'imbrication du contexte social, et ouvre à la question, résultat de l'adéquation difficile entre la portée sociale de l'œuvre et son autonomie – question travaillée en ces termes notamment par Jimenez, Bürger et Menke –, d'anti-avant-gardisme chez Adorno sur laquelle nous reviendrons.

5.2 Autonomie et hétéronomie de l'œuvre: une fonction critique

À ce point-ci, la notion d'autonomie nous permet de condenser certains éléments essentiels déjà analysés, de manière à faire émerger l'idée du *possible réalisable* à travers le concept d'*apparition* qui renvoie explicitement, à travers le concept d'authenticité, à la mise en parallèle de cette question avec la fonction de l'art dans un contexte de modernité avancée.

Rochlitz fait remarquer que chez Adorno, «l'apparence [le mimétique] est ce qui dans l'œuvre relève de la fiction, de l'imaginaire, du possible non réalisé [et, poursuit Rochlitz, ce qu'Adorno redoute le plus] c'est que cette apparence soit liquidée sans contrepartie au nom d'une positivité tyrannique emportant dans sa chute la promesse utopique contenue dans l'art.⁸²⁸» Cela parce qu'en fait, ce «qu'Adorno espère, mais sans trop y croire (comme Benjamin et Marcuse, pareillement influencés par une conception marxiste de l'histoire), c'est un bouleversement des structures capitalistes dans le but de mettre un terme à l'aliénation des formes de vie contemporaines.⁸²⁹» C'est ainsi qu'il s'agit non pas de voir dans «la dislocation des formes traditionnelles en art le reflet de la décadence⁸³⁰», mais un mode d'expression privilégiée de la critique vis-à-vis de la société dans un appel à sa transformation.⁸³¹ En ce sens l'autonomie de l'art est reliée au fait qu'elle «se définit négativement⁸³²» par rapport à tout ce qui est autre que

⁸²⁸ Voir Rainer Rochlitz, « Esthétique et rationalité d'Adorno à Habermas », dans *Revue d'esthétique*, numéro consacré à Adorno, p. 61.

⁸²⁹ Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, p. 334-335.

⁸³⁰ *Ibid*, p. 335.

⁸³¹ *Ibid*.

⁸³² Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, p. 392.

l'art (contexte hétéronome). Dès lors, en regard de l'authenticité, l'autonomie favorisera l'émancipation de l'œuvre par la revendication d'une liberté critique qui se manifeste par une opposition à la réalité sociale. Il faut donc comprendre que «[...] les antagonismes sociaux se cristallisent dans la structure formelle de l'œuvre.⁸³³» : en ce sens, pour Adorno, l'authenticité dit l'inauthenticité.

Pour Adorno, l'autonomie possible stipule, telle qu'on l'a souligné, une intégration par médiation du contexte socio-politique et, en même temps, une distance par rapport à ce même contexte. De la sorte, l'autonomie de l'œuvre peut être vue comme émancipation vis-à-vis de la société par l'accentuation de sa fonction critique⁸³⁴. Cela dit pour re-spécifier que l'autonomie est indissociable du concept d'authenticité, car dans la pensée d'Adorno, la négation déterminée devient la marque de l'authenticité. Dit d'une manière elliptique, par la négativité ainsi exprimée, il ne s'agit pas tant de comprendre les œuvres littéralement que de saisir leur caractère incompréhensible, ce qui suppose la non-immédiateté opposée à l'immédiateté de l'appréhension littérale : «[...] parce que l'art nie précisément la réalité littérale de ses contenus matériels qu'il lui reproche comme autant de mensonges.⁸³⁵» L'art moderne se tourne de la sorte contre l'apparence de réalité du monde (critique de la représentation réaliste⁸³⁶) et contre son propre caractère d'apparence en tant qu'image et en tant qu'art. On peut avancer qu'il s'agit, et c'est essentiel pour bien saisir la pensée d'Adorno sur l'authenticité, de prendre conscience du semblable (réalité empirique) en instaurant un dissemblable (déconstruction formelle) à partir du postulat d'une lutte nécessaire contre le «toujours semblable». En ce sens, tout comme le matériau qui est à la fois procédé et processus, la notion de *mimésis*, à travers la notion d'apparence, est un procédé en tant qu'activité qui détermine le semblable et, chez Adorno (comme le note Rochlitz), l'expression d'un processus en tant qu'il implique que l'œuvre n'effectue pas une imitation immédiate d'un objet et est ainsi paradoxalement en même temps une négation de la *mimésis*, c'est-à-dire, de l'apparence. Plus simplement, cela veut aussi

⁸³³ Jimenez, *Adorno et la modernité*, p. 67.

⁸³⁴ Ce qui supposerait idéalement une critique à tout ce qui interfère dans son autonomie. Il semble y avoir une adéquation difficile entre l'autonomie de l'art et l'autonomie des pratiques culturelles. Voir Rochlitz pour ce passage.

⁸³⁵ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 125.

⁸³⁶ Voir Jimenez, *Adorno, art, idéologie, ...*, p. 211.

dire, comme le fait remarquer Martin Seel, que l'idée d'authenticité «ne réside pas dans la formulation d'une *totalité* de sens [idéologie], mais dans le déploiement opéré à travers des interruptions, d'un *processus* de sens qui n'aboutit pas à la formulation d'une vision du monde ayant force d'obligation, mais seulement à l'actualisation momentanée de rapports au monde possible.⁸³⁷ » «À l'opposé d'un art intégrateur qui se voudrait restitution et projection d'un ordre du monde, et que l'on pourrait exemplifier comme une simple illustration de cet «étant», l'art interférentiel [valorisé par Adorno], n'est pas le représentant et l'agent du monde interprété, [...] il est l'agent d'une interprétation expérimentale du monde.⁸³⁸ »

Précisons, ici, que nous avons vu dans le chapitre précédent les stratégies mises au point par les artistes minimalistes pour contrer le «toujours semblable»: le procédé tend vers la factualité de l'objet et en même temps institue des différences qui singularisent non seulement les éléments, mais aussi singulièrement l'idée de «matter of fact» qu'on lui impute généralement. Bois écrit:

[...] la sérialité n'est chez [Judd] qu'un autre aspect de cette dialectique de l'identité et de la différence [...]: c'est en partie parce qu'on peut la mesurer à une constante morphologique que l'unicité des œuvres apparaît avec éclat dans chaque série. Et c'est à regarder le caractère inéluctable de cette unicité, *hic et nunc*, que s'emploie Judd depuis longtemps en variant à l'infini ses matériaux et en exploitant [...] leurs possibilités spécifiques.[...] Chez Judd, l'identique ne veut pas dire semblable.⁸³⁹

Tout comme chez Adorno, le but n'est pas de former une totalité de sens, mais plutôt de développer un processus de sens basé sur la singularité des éléments dans l'ensemble. Plus précisément, l'unicité de l'ensemble, chez Judd, n'évacue pas les spécificités à l'intérieur de l'œuvre. On n'irait pas jusqu'à dire que l'on assiste, dans l'œuvre minimale, à une plongée dans

⁸³⁷ Martin Seel, «Le langage de l'art est muet» in *L'art sans compas*, voir p. 123-143.

⁸³⁸ *Ibid.* Voir encore, mais en regard de la période actuelle, la pensée d'Urfalino, en regard de l'intégration. Quand il écrit cette fois «qu'en période d'anomie esthétique, l'aide de l'état reste la seule marque visible et tangible de la consécration» (Philippe Urfalino, «Les politiques culturelles», p. 105), il postule ainsi une vision réductrice de l'esthétique (ce n'est pas parce qu'il y a dissolution des critères esthétiques qu'il y a nécessairement anomie esthétique) qui, non plus formaliste, se présente maintenant, beaucoup à la suite d'Adorno et de l'école de Francfort, comme une esthétique du contenu à fonction critique. Ce n'est donc pas une esthétique qui vise le consensus et par-delà la consécration. Elle connote au contraire un art - possiblement - non intégrable qui s'inscrit, dirait Adorno, comme liberté virtuelle par rapport à ce qui se présente en tant que système hégémonique. Voir *infra* la conclusion pour un renvoi à ces questions.

⁸³⁹ Bois, *L'inflexion*, p. 12.

le détail, mais tout de même à une attention à une micrologie, telle que nous l'avons spécifiée à travers Deleuze. Adorno écrit, de son côté: «la micrologie est vue en tant que la plus petite cellule et équivaut au reste du monde.⁸⁴⁰» Cependant, elle s'en différencie et active une résistance qui renvoie à l'autonomie par son inscription dans un *tout* qui l'englobe mais sans la réduire. Nous reviendrons sur l'idée corrélatrice de fragmentation dans l'œuvre minimale ou plutôt sur la manière dont Judd notamment condamnait celle-ci dans la représentation, dans le point suivant de ce chapitre. Nous verrons également, grâce à la théorie sur la musique d'Adorno que, paradoxalement, c'est par leur dissolution dans l'ensemble que les parties ou fragments impriment le plus sûrement leurs marques à cet ensemble.

5.2.1 Micrologies et temporalité: les scansion dans l'œuvre

Il y a dans la pensée d'Adorno une attention au «petit» vu en tant que singularité. Terme que nous rattachons à celui d'élément. Adorno écrit sa défiance envers la forme logique qui fait injure à l'individuel, son aversion pour la forme systémique⁸⁴¹. Adorno, à travers une attention au « petit » – au singulier dans sa fragilité – exprime un double postulat: 1. Comprendre la singularité afin de la tenir à l'écart d'universaux mensongers «et pour cela, séjourner auprès du particulier sans jamais s'y fixer, renvoyant ainsi à l'énigme d'un séjour qui ne soit pas un arrêt.⁸⁴²» 2. Pouvoir projeter devant le singulier, une singularité autre. Dès lors, à travers sa valorisation du singulier, Adorno «[...] pourchasse les effets d'une pensée identitaire jusque dans les jugements péremptaires sur le cours du monde⁸⁴³».

Si Adorno reprend l'idée de Hegel sur l'intégration de l'individu à la totalité, ce sera donc à la fois pour souligner la singularisation du singulier et corrélativement sa distinction dans l'ensemble. Citons Abensour autour de cette notion du «petit» qu'Adorno privilégie. La notion suppose:

[...] une rencontre entre le choix du petit et l'individu, comme si une attirance inventive s'exerçait entre ces deux pôles: l'un correspondant à une critique de la tradition

⁸⁴⁰ Adorno, *Dialectique négative*, p. 296.

⁸⁴¹ Voir Adorno, *Minima Moralia*, p. 350.

⁸⁴² *Ibid.* En regard du nominalisme.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 353.

philosophique dominante, à une volonté d'ouvrir un autre lieu de la pensée; l'autre répondant davantage à une exigence éthique et émancipatoire qui se donne pour objet de satisfaire à une obligation énoncée dans *Dialectique négative*, [...] l'attention prêtée à l'individu se déploierait dans la mise en œuvre d'une micrologie ». [Ceci ouvre] au «suspçon de l'identique», c'est-à-dire à une pensée transformée obéissant à une «logique de la dislocation»: effort vers une conscience accrue dégageant pour la pensée de nouveaux territoires, [...] pensée de l'exil jusqu'au bout, il n'est pas d'originaire, de moment, de lieu, ou de sujet rencontré, à partir duquel on puisse s'écrier – c'est ici qu'est la rose, c'est ici qu'il faut danser.⁸⁴⁴

Nous appuyant sur la lecture d'Adorno, il faudrait dès lors privilégier dans l'œuvre minimale une certaine micrologie qui voudrait dire qu'en plus de la vue panoramique, de la vue en surplomb d'une œuvre qui semble elle-même encourager une telle prise de vue, il conviendrait, aussi, de «[...] fouiller le détail [...] et ralentir la lecture pour composer les médiations⁸⁴⁵». Cela renvoie par ailleurs à ce qu'Adorno nomme «la logique de l'atomisation», c'est-à-dire au nécessaire isolement de chaque «terme» par rapport à la constellation.⁸⁴⁶ Et ceci, parce que, pour Adorno, «le tout est le non-vrai⁸⁴⁷». Plus précisément, ce qui se présente en sa totalité comme vérité relève de l'apparence. Et, pour Adorno, l'apparence est l'inessentiel:

Le monde est l'horreur systématisée, mais c'est pour cela qu'on lui fait trop d'honneur en le présentant comme un système, car son principe unificateur est la division et celle-ci réconcilie en imposant purement et simplement le caractère irréconciliable du général et du particulier [...] son essence est l'absence d'essence, le mensonge grâce auquel il se perpétue c'est le tenant lieu de la vérité.⁸⁴⁸

Une des déductions justes qui a été faite suite à cela c'est que, pour Adorno:

[...] la dialectique de la négation déterminée est l'ontologie des conditions fausses. Elle implique des refigurations sans doute éphémères de ce que comporte de singulier toute relation [...] se tourner vers l'infime, le résiduel, le non-perçu, pour, à partir d'en-

⁸⁴⁴ M. Abensour, dans la postface de *Minima Moralia*, p. 333-354. Les citations sont d'Adorno, *Minima Moralia*.

⁸⁴⁵ Escoubas, préface au *Jargon*, p. 12.

⁸⁴⁶ Voir le rapport avec la monade chez Leibniz telle que reprise par Deleuze.

⁸⁴⁷ Adorno, *Minima Moralia*, p. 47. Pour Adorno, la totalité vue comme non-vrai concerne la société. Mais il a également théorisé l'idée en regard de l'œuvre, notamment dans sa théorie musicale. Nous transposons l'analyse d'Adorno sur la totalité (qu'elle concerne avant tout la société et plus exceptionnellement l'œuvre) à notre analyse de l'œuvre minimale en ayant la volonté de ne pas dissocier; faire des différences ne veut pas dire dissocier nécessairement.

⁸⁴⁸ *Ibid*, p. 153.

bas en quelque sorte, faire réapparaître par le *sel dialectique*⁸⁴⁹, le non-conceptuel, le particulier, l'individuel.⁸⁵⁰

Ce qui demande du temps. Ralentir notre lecture de l'œuvre minimale, c'est faire intervenir le temps dans notre appréhension de cette œuvre⁸⁵¹, et présenter peut-être le moment présent – celui de notre regard porté sur l'œuvre – comme un seuil. Un moment de temps arrêté où le spectateur est mis en attente de ce qui se passe, de ce qui va se passer. Cela rejoint la pensée d'Adorno dans sa critique de l'immédiat considéré comme un postulat propre à la modernité. En interrogeant l'immédiateté de la perception, Adorno interroge la modernité dans un de ses fondements. Même si Adorno a toujours été réputé faire une esthétique de l'œuvre, dans certains textes, sur la musique, il parle cependant de l'auditeur responsable – de l'auditeur passif et de l'auditeur actif –. Nous y reviendrons à travers l'idée de la non-absence de communication chez Adorno. L'art minimal active à la fois une esthétique de l'œuvre, manifeste, à travers l'attention portée à la forme et à ses modulations: la singularité des éléments, leur distinction dans l'ensemble par leur aspect extérieur qui vient contrer leur non-hiérarchie; et une esthétique de la réception par l'importance accordée au regard du spectateur et aux déplacements de ce dernier autour de l'œuvre, et nécessaires à son appréhension. Ainsi, et encore, l'art des artistes étudiés n'est pas purement visuel – et non seulement visuel – mais fait intervenir le spectateur presque en sa totalité par l'importance d'un parcours lent de tout le corps et d'une attention de la pensée face à une œuvre qui ne se donne pas d'emblée. Il nous faut cependant préciser que, en regard des œuvres contemporaines des minimalistes, l'accent avait effectivement été mis sur la déambulation active et exploratrice des spectateurs des installations qu'il fallait pénétrer, contourner, etc. Les œuvres minimales manifestaient la volonté contraire dans le sens qu'elles s'appréhendent aussi dans une certaine immédiateté⁸⁵². En d'autres termes, le minimalisme, d'une certaine façon, atteint bien une transparence. Cela

⁸⁴⁹ Adorno, *Dialectique négative*, p. 22.

⁸⁵⁰ Petitdemange, postface au *Jargon*, p. 184.

⁸⁵¹ Voir le point 5.4.1 de ce texte pour un retour sur les questions esthétique de l'œuvre ou esthétique de la réception.

⁸⁵² Cela ne serait pas le cas avec une nouvelle installation impliquant un dispositif ou des interfaces différentes. Ce ne serait pas le cas non plus devant une peinture figurative qui exige une identification des motifs, par exemple. Non plus, avec une œuvre interactive qui exige pour se déployer d'être mise en œuvre par le spectateur.

n'empêche que l'art minimal semblant à la fois basé sur une perception globale et rapide et sur une appréhension attentive – et donc lente – des «détails» tels les jeux de lumière, les points de vue multiples et les différentes mises en relation analysées dans ces pages, induit également cette temporalité lente nécessaire à la non-immédiateté de la perception et à l'élaboration de la pensée.⁸⁵³

Comme s'il nous fallait faire une distinction entre systématisme et continuité. Ainsi, l'œuvre minimale est autant, voire plus, un travail en continu qu'un travail émanant d'un système. S'il y a continuité dans les textes d'Adorno à travers la présentation d'une culture des «pensées supprimées»⁸⁵⁴, dans l'art minimal, cette continuité se manifestera, dans la représentation, par la culture des arrêts, césures et intermittences qui font œuvre d'inachèvement, d'incomplétude et induisent paradoxalement le travail du discontinu dans l'objet minimal⁸⁵⁵. Adorno précise, en regard de la musique, que:

[...] les notations graphiques [...] correspondent au besoin de fixer les événements musicaux d'une manière plus flexible, et donc plus précise, qu'avec les signes usuels; [...] ou inversement, elles visent parfois à aménager un peu d'espace pour l'improvisation dans la restitution.⁸⁵⁶

Ce qui ferait échec au systématique. Il n'est nullement question d'improvisation dans l'art minimal, mais, par contre, ce que cette œuvre restitue est bien aussi du discontinu en continu, malgré la linéarité. Il faut, de nouveau ici, porter une attention particulière aux théories sur la musique d'Adorno, et faire un premier lien, chez ce dernier, entre la notion de tension vue en tant que *crescendo* et la tension vue en tant qu'effet progressif à travers la mise en série dans l'art minimal. Puis, faire un second lien entre la tension chez Adorno et l'interruption qui vient équilibrer cette tension – moment après un point fort, par exemple – et l'interruption dans l'œuvre minimale qui vient équilibrer la progression linéaire – à travers les espaces vides aménagés entre les pleins (Judd) ou l'inachèvement de la forme (LeWitt), par exemple. Adorno,

⁸⁵³ Adorno écrit: «Les tableaux les plus absolument réussis, sont ceux dans lesquels l'absolument synchrone apparaît comme un déroulement temporel qui retient son souffle.» *Sur quelques relations entre musique et peinture*, p. 10.

⁸⁵⁴ Voir Escoubas, préface au *Jargon*, p. 12.

⁸⁵⁵ Voir encore la notion de «manque» chez Blanchot.

⁸⁵⁶ Adorno, *L'art et les arts*, p. 46.

dans ses écrits sur la musique, relie la tension au crescendo: celui-ci institue dans l'œuvre musicale une tension, une ascension continue vers un temps fort ou «point d'orgue dynamique»: la poursuite du mouvement jusqu'à l'extension de la cadence. L'interruption, et Adorno donne l'exemple du drame musical, sera:

[...] ce qui complète et équilibre la tension [...] et joue un rôle en tant qu'élément retardateur. Les interruptions ne sont pas extérieures au drame, loin de là: par l'intégration d'appareils aléas sans lien direct avec l'action principale, l'antagonisme entre l'essence et l'apparence, dont le développement constitue en fait le cœur du drame, est renforcé.⁸⁵⁷

L'interruption, vue par Adorno, n'activera pas tant un effet modérateur qu'une accentuation des antagonismes. L'interruption agira comme pointe entre deux temps: après un temps fort, elle se présente telle une respiration avant le temps suivant qu'elle annonce ainsi, en quelque sorte. Dans l'art minimal, la sérialité des éléments institue formellement une progression, une avancée dans l'œuvre à travers les éléments posés l'un à la suite de l'autre. On pense particulièrement au *Priape* de Carl Andre ou aux variations sur les «piles» (*Stack*) de Judd, de même qu'à ses suites de structures d'acier évidées et posées au sol, précédemment analysées dans ces pages. Ces œuvres ont la particularité de se présenter comme une suite d'éléments d'égale importance qui constituent le rythme répétitif et évolutif de la structure. L'interruption, dans les œuvres de Judd, se présente sous forme d'espaces entre les éléments ou par l'addition d'une couleur sur une ou plusieurs faces d'un élément, par exemple. Ces espaces et ces pans colorés se posent en tant qu'éléments retardateurs entre les éléments pleins (espaces) ou dans les éléments mêmes (couleurs) et en tant que moment de suspension du regard. Comme une respiration des yeux dans l'appréhension de l'œuvre qui vient moduler la totalité.⁸⁵⁸ Dans un LeWitt, le regard ira également se poser dans les interstices vues comme espace creux entre les pleins dans les séries des *Complete Cube*, ou carrément dans l'espace autour de l'œuvre, c'est-à-dire l'espace dégagé par une structure cette fois ouverte, comme dans les *Incomplete Open Cube*. Dans le travail de Flavin, la mise en série progressive est manifeste dans les *Monuments à Tatlin* où non seulement l'œuvre est érigée sous le mode hiérarchique, mais se décline en de multiples variations telle une progression de l'idée première jusqu'à sa complète exploitation. Et c'est par la lumière, le plus sûrement, que l'interruption se manifeste dans les *Monuments à Tatlin*: par

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 39-40.

⁸⁵⁸ Mais, elles créent également un rythme, à l'égal des silences en musique.

son usage qui en fait «[...] penser autrement la picturalité, fut-elle d'un blanc industriel [...] la lumière irradiante subvertit la neutralité et le hors-temps du lieu d'exposition⁸⁵⁹». La théorie sur la musique d'Adorno accrédite l'idée (soulevée autrement au chapitre précédent) que, dans l'œuvre minimale, l'espace aménagé participe de l'œuvre même (tout comme la couleur qui, le plus souvent, n'est pas appliquée sur la surface mais incorporée au matériau, tel le plexiglas chez Judd ou le néon chez Flavin⁸⁶⁰) instituant une scansion qui vise «[...] à briser la surface purement objective [...] et à libérer les tensions latentes.⁸⁶¹»

Ce qui nous renvoie explicitement à la question de la dissonance soulevée fréquemment dans ce texte. Pour Adorno, ajoutons que la dissonance, en théorie musicale, s'apparente au bruitage, par exemple ou aux différences de tonalités (Schönberg: musique atonale). Il y a dissonance quand le bruitage ou l'atonalité se dissolvent dans l'ensemble, mais non en une dissolution qui les annihile, mais, au contraire, en une dissolution qui pointe ces dissonances jusqu'à ce que celles-ci donnent le ton à l'ensemble, et désignent cet ensemble en tant que dissonance même (Schönberg, Alban Berg, Webern, et plus tard Stockhausen avec le sérialisme intégral, par exemple)⁸⁶². Dans l'art minimal, c'est ainsi que l'on peut expliquer l'agir ou l'action, depuis l'intérieur, des éléments singularisés dans l'ensemble, et qui imprime à celui-ci sa distinction, sa singularité. Cela recoupe l'idée de la *wholeness* chez Judd: «[cette] idée admettait [qu'il] était pratiquement impossible de se passer de parties.⁸⁶³» Cependant, et à partir de cette prémisse, Judd postule un tout formé de parties qui, en fonction de la volonté de non-hiérarchie entre elles, semblent se dissoudre dans l'ensemble, mais qui par les différences qui les animent

⁸⁵⁹ Paul-Hervé Parsy, *Art minimal*, p. 45 et 42. La lumière surexposée participe aussi de la création d'une atmosphère, mais en évitant toute redondance.

⁸⁶⁰ La couleur dans les tubes TL est de la poudre phosphorescente appliquée à l'intérieur du tube.

⁸⁶¹ Adorno, *Musique de cinéma*, p. 43.

⁸⁶² L'atonalité est un abandon de la tonalité visant à briser l'harmonie. Le dodécaphonisme sériel est basé sur la succession selon un ordre fixe des douze notes de la gamme chromatique, la série, qui peut être arrangée dans une composition de multiples manières différentes. Le sérialisme intégral (Stockhausen) consiste à traiter chaque note comme une unité séparée: une musique faite de touches isolées (pointillisme) ou au contraire, la solution de «groupes»: les sons individuels mettent en valeur le caractère de l'ensemble. La musique électronique (Cage) tout comme la musique sérielle sont toutes deux basées sur des sons complexes qui ne peuvent être définis avec précision: laisse une perméabilité à l'influence du hasard. Voir Paul Griffiths, *Brève histoire de la musique moderne, de Debussy à Boulez*, Paris, Fayard, 1999, (1972), p. 72, 138.

⁸⁶³ Bois, *L'inflexion*, p. 5. Nous avons déjà fait référence à cette idée qui fait partie de la visée anti-rationaliste de la lutte de Judd contre la composition où les parties sont subordonnées au tout.

évitent leur totale subordination à la totalité et impriment au contraire à celle-ci sa spécificité même. Ce discontinu en continu, dont nous parlions plus haut, permet d'indiquer l'irrationnel rationnellement.⁸⁶⁴ Cela ne conditionne cependant pas un irrationalisme, cela nous ramène plutôt à un questionnement sur la rationalité à travers l'idée de totalité en art. Adorno écrit: «L'art le plus exigeant tend à dépasser la forme comme totalité et aboutit au fragmentaire.⁸⁶⁵» Adorno dirait que cela suppose que si nous prenons le terme fragment dans le sens d'une partie indispensable au tout et en tant qu'élément de celui-ci, l'élément réitéré annexe l'élément réflexif à l'œuvre d'art dans une critique de la rationalité qui en ébranle les fixes déterminations en les modifiant depuis l'intérieur, par sa singularité.⁸⁶⁶

Ainsi, très paradoxalement, la logique mathématique et arithmétique chez Judd et la séquence logique chez LeWitt qui devaient ouvrir au «ne pas penser», ouvrent à son contraire. Précisons ce qui vient d'être dit. LeWitt écrit:

Dans une chose logique, chaque partie dépend de la précédente. Cela se suit en une séquence qui est elle-même part de la logique. Mais une chose rationnelle est quelque chose à propos de quoi vous devez prendre une décision à chaque fois...vous devez penser. Dans une séquence logique vous n'y pensez pas. C'est une manière de ne pas penser. C'est irrationnel.⁸⁶⁷

Dès lors, que voudrait dire, précisément, la part d'irrationnel chez LeWitt? Le surgissement de l'idée de finitude (la finitude, la mort, tout comme la souffrance, relèvent de l'irrationnel⁸⁶⁸) le plus sûrement. Tout comme dans la foulée, l'incomplétude relèverait du rationnel chez LeWitt à travers le travail basé sur la séquence logique axée sur la symétrie des éléments, le plus souvent. Mais une rationalité inquiétée par l'émergence en elle de sa composante irrationnelle, du moins dans les œuvres de Judd ou de LeWitt, suppose que la totalité n'est jamais donnée pour fermée. Elle ouvre non seulement à réfléchir sur la notion de perception globale mais aussi sur les «fins

⁸⁶⁴ Adorno, dans *Musique de cinéma*.

⁸⁶⁵ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 197.

⁸⁶⁶ Voir, Adorno, *Théorie esthétique*, p. 197-209.

⁸⁶⁷ Cité dans Frances Colpitt, *Minimal Art : The critical perspective*, Ann Arbor : U.M.I. Press, 1990, p. 58.

⁸⁶⁸ Voir le chapitre précédent et l'idée de manque chez Deleuze et Blanchot. Adorno écrit : «[...] les grands artistes sont [...] ceux qui, dans leurs œuvres, utilisèrent le style pour se durcir eux-mêmes contre l'expression chaotique de la souffrance comme vérité négative». Adorno et Horkheimer, *La dialectique négative*, Paris, Gallimard, 1974, p. 139.

de l'art», que les artistes minimalistes, en ce sens, ne cessent littéralement d'interroger. Judd s'inquiétera qu'un usage exclusif de la symétrie ne l'enferme dans un système qui laisse peu de place aux variations. Il écrit:

[cette inquiétude] donna naissance aux pièces murales horizontales, basées sur des tubes d'aluminium embouti, disposés selon des progressions numériques. Visuellement, on aperçoit une variation, mais les espaces et les solides, en réalité les volumes placés au-dessus et latéralement aux tubes, sont ordonnancés selon une progression arithmétique, de sorte qu'il ne reste rien là de l'ancienne composition. [...] Dans d'autres œuvres, les volumes et les espaces sont dans un rapport inversé à la série numérique naturelle : $1 - 1/2 + 1/3 - 1/4 + 1/5 - 1/6$. Il existe également une œuvre basée sur la progression de Fibonacci⁸⁶⁹. La série numérique naturelle inversée semble symétrique dans la mesure où la variation est tellement régulière. [Par ailleurs] L'alignement de quatre objets, ce qui constitue une ordonnance modeste et locale, est symétrique, mais l'alignement de cinq objets l'est-il ? Si la proportion entre les deux côtés d'un rectangle est de 1 à 2, il est symétrique; si elle est de 2 à 3 ou de 3 à 5, l'est-il encore? Quelles sont les formes possibles que peut prendre un élément basé sur la proportion? [...] Quelles sont les possibilités? Comment une variation peut-elle se manifester? Sans doute dans sa relation avec le paysage.⁸⁷⁰

Ou avec le contexte spatial (œuvre dans l'espace du lieu) et les interférences dues au lieu, à la situation de l'œuvre dans l'espace et les multiples interactions déjà répertoriées qui impriment à l'œuvre une variabilité en continu.

5.2.2 Forme musicale et dissonance minimale.

En regard de la musique, et plus spécialement de la forme musicale, Adorno postule une relation bien définie entre sa longueur ou sa brièveté et le matériau musical employé. Depuis le dix-huitième siècle, les formes musicales ont un temps de développement long (formes longues) basé sur la durée, contrairement à la brièveté des formes nouvelles. Adorno écrit:

La musique tonale des deux cent cinquante dernières années a mis l'accent sur des formes longues, développées. La prise de conscience d'un *centre* tonal ne peut être suscitée que par des développements, des correspondances, des reprises qui exigent une

⁸⁶⁹ Suite mathématique dans laquelle chaque terme est égal à la somme des deux précédents (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21...). Il s'agit de l'œuvre «Sans titre», ca. 1968, acier inoxydable, 8 éléments de 122 x 300 x 21 cm. Collection Ludwig/Wallraf-Ritchartz Museum, Cologne.

⁸⁷⁰ Judd, *Écrits*, «De la symétrie», p. 167-168. Cette dimension des rapports mathématiques dans l'œuvre de Judd, tout comme dans celle de LeWitt, serait presque le sujet d'une autre thèse. Notre intention n'était pas d'exploiter tous les points de l'œuvre minimale des artistes étudiés.

certaine durée. Aucun épisode tonal n'est intelligible comme tel, il ne devient *tonal* qu'en développant ses rapports avec l'ensemble. Cette tendance s'accroît avec le poids propre de la modulation. [...] toute musique tonale comporte quelque chose de *superflu*, car chaque épisode, pour remplir sa fonction dans le système de référence, doit être exprimé plus souvent que son propre sens ne l'exigerait ([réitération]). Les formes brèves de romantisme (Chopin, Schumann) ne démentent ce fait qu'en apparence. Les compositions instrumentales proches du lied [...] tiennent leur force expressive de leur caractère fragmentaire, de la manière qu'elles ont de s'interrompre; jamais elles n'ont prétendu valoir par elles-mêmes ou former un ensemble *achevé*. [...] La brièveté de la musique nouvelle est fondamentalement différente. Les épisodes musicaux isolés, les figures thématiques y sont conçues en dehors de tout système de référence préétabli. Ils ne doivent pas être *réitérables* et ne réclament pas non plus de répétition, ils existent d'abord par eux-mêmes. Lorsqu'on en déroule le fil, ce n'est pas au moyen de correspondances symétriques, comme pour les séquences et les reprises [...] dans le lied, mais au moyen de variations développées à partir du matériau de base, sans qu'il soit nécessaire pour autant de reconnaître aisément ceux-ci au passage. De cela résulte une condensation de la forme musicale qui dépasse de beaucoup le fragment romantique.⁸⁷¹

On voit le dépassement opéré par l'art minimal depuis le romantisme à travers la notion de durée, de reprises (réitérations), de rapports (relations) à l'ensemble, de caractères fragmentaires, d'interruptions, d'ensemble non achevé. Bien que Judd notamment se soit toujours prononcé contre l'esthétique du fragment⁸⁷², on peut, à juste titre, comme nous le fait remarquer Bois, penser que cela semble rigoureusement antithétique au scepticisme généralisé de son art⁸⁷³. Par ailleurs, Adorno remarque que le détail dans le romantisme devient rebelle en s'affirmant comme le véhicule de la révolte contre l'organisation⁸⁷⁴ et on se souvient du refus

⁸⁷¹ Adorno, *Musique de cinéma*, p. 49.

⁸⁷² Voir l'anathème prononcé par Judd à l'encontre du cubisme dont il suppose une nature transitionnelle. Judd, *Écrits*, «L'Expressionnisme abstrait», p. 101-114. Voir Bois, *L'inflexion*, p. 13 du texte et sa note 33.

⁸⁷³ Dans la suite de la note précédente. Bois s'interroge sur le fait que l'hostilité de Judd en regard de la fragmentation dans l'art - dans le cubisme, par exemple -, débouche sur une affirmation de l'unité de la personne. Pour Bois, cela est incompatible avec le doute généralisé qu'entretient Judd. Nous le pensons également. *Ibid.*

⁸⁷⁴ Voir T. Adorno et Max Horkheimer, *La dialectique de la raison*, p. 134. Les auteurs appliquent cette dimension du détail également à l'expressionnisme. Il est en effet courant d'associer le romantisme et l'expressionnisme à travers le lyrisme de la gestuelle, notamment. Un peu moins d'associer l'art minimal au romantisme, ne fut-ce qu'en montrant les inflexions et les distances prises par rapport à ce mouvement. Nous prenons ici le terme détail dans le sens d'élément constitutif, bien que différencié, de l'ensemble et non en tant qu'élément secondaire, accessoire. On se rappelle par ailleurs que Judd s'est prononcé contre l'idée de voir une quelconque ordonnance dans son travail. Cela n'empêche que son travail en présente, aussi, une certaine idée.

d'ordonnance dans l'œuvre, chez Judd. Cependant, si un lien critique est possible avec le romantisme allemand, il n'annule pas, comme nous le voyons et le verrons davantage dans la suite du texte, le lien avec les nouvelles formes musicales à travers la notion de variations à partir d'un matériau de base, d'épuration et de spécificité formelle, de discontinuité et de non-résolution. Ce qui semble confirmer, ici par la théorie musicale d'Adorno, la récurrence d'une esthétique du «à la fois» dans l'œuvre minimale.

En résumé, Adorno postule que nous ne sommes pas avec les formes musicales développées au XXe siècle dans des «correspondances symétriques», mais dans des variations à partir d'un matériau de base, sans que l'on puisse reconnaître ce matériau dans l'ensemble. Cela a pour résultat d'ouvrir à une forme condensée (condensation de la forme musicale) qui va plus loin que la fragmentation romantique. Ainsi, la nouvelle musique se différencie surtout par l'évacuation de tout superflu, par la valorisation de formes brèves, denses et précises: en musique, le fait de s'être dégagé de la symétrie et de la répétition permet de dégager des formes musicales plus spécifiques. Ces formes seront plus directes parce que libérées de toute fioriture. Où le matériau traditionnel gardait une certaine mesure (mélodique, harmonie), le matériau nouveau tend à la démesure. Où la musique traditionnelle et romantique postule un continu, la musique nouvelle, à travers des contrastes plus accentués et l'emploi simultané d'intervalles⁸⁷⁵, postule un discontinu où «la sonorité est dépouillée de son statisme et rendue dynamique par la permanence de sa non-résolution.⁸⁷⁶» Les dissonances et les contrastes vont briser non seulement le statisme de la «composition» musicale, mais évacuer toute idée de composition même. Dans l'art minimal, les dissonances – par la reconduction incessante des instances paradoxales qui impriment à l'œuvre une esthétique du «à la fois» – font échec également au statisme. Mais sur la base tout aussi paradoxale d'une rythmique lente aux modulations subtiles plus que franchement contrastées – hormis l'idée de contraste particulier que nous venons de re-souligner. En laissant place, tout comme dans la musique contemporaine valorisée par Adorno, à l'ouverture spatiale qui vient pénétrer l'œuvre. Mais une œuvre où les éléments formels ne sont pas uniquement brefs, denses et précis mais travaillés également par les termes contraires, imprimant à l'œuvre une pareille permanence de sa non-résolution: ce «ce que l'on ne sait pas» évoqué au chapitre précédent ou l'affirmation semblable d'une détermination

⁸⁷⁵ Formation d'accords de plusieurs tons, tous différents.

⁸⁷⁶ Adorno, *Musique de cinéma*, p. 51.

(d'une dynamique) par ce que l'on ne sait pas. Ce discontinu, qui dans l'œuvre minimale s'appuie sur la nécessité d'une temporalité lente pour être perçue par l'œil et la conscience. Nous aimerions revenir sur l'idée de contraste dans l'art minimal, en regard de ce qui précède immédiatement. L'emploi de la couleur chez Judd et Flavin, par exemple, peut tendre à établir un plan ou des plans contrastés. Cependant la couleur semble plus se fondre dans l'espace immédiat (Flavin) ou se reverberer sur les éléments des côtés adjacents (Judd). Cela corrobore plutôt une idée du contraste qui s'apparente davantage à l'idée de contraire: couleurs non pas appliquées strictement sur un plan mais dissoutes dans l'ensemble, ou le rendu complexe d'un procédé simple. Par exception, nous emprunterons à une analyse (d'Alexander van Grevenstein) à propos des dessins muraux⁸⁷⁷ de LeWitt pour expliciter davantage ce qui précède, notamment en regard de ce que nous avons spécifié de la notion de forme musicale chez Adorno.

Parmi les dessins muraux ce sont peut-être les «location drawings» qui exigent le plus de discipline. [...] De tels dessins sont si difficiles que LeWitt doit, pour la plupart, les réaliser lui-même. [...] Nous pourrions également nous demander, par exemple, si les titres des dessins muraux sont aussi précis qu'ils le paraissent. Cela me ramène à « lines not short, not straight, crossing and touching » et j'imagine qu'un mathématicien se détournerait avec mépris d'une telle injonction. Quelle longueur le non-court peut-il faire et combien de degrés sont-ils impliqués par le «non-droit» ? [...] Il semble que Sol LeWitt aime cultiver les paradoxes, les contraires. Quand les instructions semblent extrêmement simples, l'exécution peut en être d'autant plus complexe et vice-versa. Ce qui est d'une importance encore plus grande c'est que chaque œuvre individuelle occupe explicitement une place bien à elle entre la finitude et l'infini, l'abondance et la limitation, le complexe et le simple, etc. [...] Dans son cas le paradoxe est développé en une véritable méthode, c'est aussi une manière de réconcilier les extrêmes.⁸⁷⁸

Il est peut-être nécessaire de reprendre, ici, ce qui est dit précédemment dans ce point de chapitre. Adorno postule donc une musique qui se fait sur la base de variations à partir d'un matériau de base. L'œuvre minimal reconduit ce postulat mais, contrairement à la forme musicale telle que valorisée par Adorno, cela n'y empêchera pas la reconnaissance de ce matériau dans l'ensemble, ni l'idée de correspondance symétrique. Adorno affirme l'idée d'une évacuation du superflu et une valorisation des formes brèves. L'œuvre minimale reconduit

⁸⁷⁷ Rappel: nous avons privilégié tout au long de ce travail, la recherche tridimensionnelle chez les artistes retenus.

⁸⁷⁸ Nous n'avons pas la référence initiale du texte de van Grevenstein. Voir *Art minimal I*, p. 54.

aussi cette prémisse, mais en reconduisant également l'idée contraire, et la symétrie et la répétition. Chez Adorno, comme dans l'art minimal (surtout dans certaines œuvres de LeWitt), il y a une permanence de non-résolution qui produit une dynamique. Cet élément est d'importance, car il nous permet de mentionner un rapport entre l'œuvre minimale et la musique sérielle (Schönberg), à travers les diverses combinatoires qui impriment pareillement à leurs travaux respectifs une dynamique particulière. Celle-ci est induite des permutations tonales dans la musique sérielle et dodécaphonique. Chez Schönberg, ces permutations se font sur la base d'un élargissement du matériau qui va ainsi tendre à briser les accords parfaits propres à l'harmonie (vue comme une construction de lignes monodiques). Ce qui fera dire à Adorno que, chez Schönberg, le thème (ce qui unifie) est d'importance, «[...] mais ne compte pas moins tout ce qui se passe dans l'œuvre, ce par quoi elle s'organise, ce par quoi elle se modifie.»⁸⁷⁹ Dans certaines œuvres de LeWitt, la dynamique provient de la permutation éléments. Nous pensons, plus particulièrement, à ses recherches élaborées dans les *Variations of incomplete open Cubes 1974* (figures 10, 11 et 16) et dans les *Serial Project I (A, B, C, D) 1966* (figure 7), que nous avons analysées – plus particulièrement la première – dans ces pages. La seconde est décrite en ces termes par Batchelor:

[...] is based on a 26 x 26 unit grid divided into four parts (A, B, C, D) and two basic forms (measuring 1 x 1 or 3 x 3 units on the grid) each of which has three possible heights and two possible states (open or closed). The system is really very simple, and relatively easily stated; but it is very difficult to see. [...] Difficult to see both because the sheer accumulation of lines and planes tends to mesh together the formally distinct elements, and because the use of closed forms means that some smaller elements become hidden inside larger ones. The viewer as to complete the system in his mind. [...] The completion of the series thus relies on the viewer's recognition of a certain logic, and a certain amount of trust.⁸⁸⁰

LeWitt, en travaillant l'idée de rationalité, exprime corrélativement une interrogation de la rationalité ambiante en montrant la nécessité d'une investigation de celle-ci. La compréhension d'un processus rationnel ou de ce qui se présente comme tel dans le travail de LeWitt, ne va pas, pour paraphraser Batchelor, sans la reconnaissance de sa logique propre, ni sans une certaine confiance quant aux résultats du processus. Il en va de même pour la connaissance de la rationalité sociale et politique. Mais, avec une attention particulière et critique à sa logique

⁸⁷⁹ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 494.

⁸⁸⁰ Batchelor, *Minimalism*, p. 46-47.

interne. Parallèlement, dans ces œuvres qui se présentent comme très mesurées, mathématiques en ce sens, il y a une certaine démesure activée par la somme des variabilités induites de l'infinité de permutations possibles (particulièrement *Variations of incomplete Open Cubes*). Ces extrêmes s'apparentent à la démesure, notée par Adorno à propos de la musique nouvelle.⁸⁸¹ Cependant, dans celle-ci, la discontinuité s'y révèle par un jeu affirmé de dissonances. Dans les œuvres de LeWitt, les dissonances se voient comme un infléchissement de ce qui se présente comme une certitude à la perception immédiate (à travers l'appréhension certaine de la nécessité d'une reconstruction mathématique). Dans les deux cas, celui de la musique atonale de Schönberg et celui de l'œuvre de LeWitt, les dissonances pointent l'excès à travers ce qui ne se mesure pas, en fracturant, de la sorte, une volonté de rationaliser.

Par ailleurs, nous voyons que l'analyse de la forme musicale chez Adorno nous aide à corroborer l'hypothèse d'un art minimal qui relève à la fois de ce qui le précède et en phase complète avec son époque.⁸⁸² Il n'est pas tant, non plus, entre une chose et son contraire, comme le dit van Grevenstein, que les deux ensemble, les deux à la fois. Où la synthèse connective deleuzienne va contrer l'idée d'opposition en unissant les contraires jusqu'à ce que ceux-ci déterminent l'ensemble en tant qu'instance paradoxale même, l'idée de différenciation des formes musicales chez Adorno postule une œuvre qui, par un chemin différent, mais proche, aboutit à la valorisation des démesures – dans le sens de ce qui fracture la mesure, le rythme harmonieux de la musique – et pointe l'ensemble en tant que démesure même. Où nous avons, avec Deleuze, des quasi-présences, des quasi-absences qui tendent à l'indétermination de l'œuvre, nous avons avec Adorno un excès qui la détermine. Cependant, cet excès se présente sous la forme d'un élément qui s'excède et ainsi se singularise et donne à l'ensemble un ton non déterminé. Ou plutôt, pareillement déterminé par sa non-détermination. C'est ainsi que peut davantage s'expliquer l'énoncé d'Adorno précédemment cité: «[...] l'art le plus exigeant tend à dépasser la forme comme totalité et aboutit au fragmentaire.» Tel l'art minimal.

⁸⁸¹ Voir la note 811.

⁸⁸² Adorno écrit: «Aucun artiste n'aborde jamais son œuvre avec rien d'autre que ses yeux, ses oreilles, le sens du langage, appropriés à cette œuvre. La réalisation du mode spécifique suppose toujours des qualités acquises bien au-delà de l'influence de la spécificité. Seuls les dilettantes confondent table rase et originalité.» (*Théorie esthétique*, p. 72).

5.2.3 Effrangement des frontières ou idée de correspondance

La notion de temporalité, et ce qui précède, nous amène à travailler l'idée de correspondance chez Adorno. Ce dernier fait une distinction entre la *Gesamtkunstwerk* ou synthèse des arts et l'idée de correspondance entre les arts. Lauxerrois nous dit à ce propos:

La correspondance qualifie la relation neuve qui s'institue entre les arts à partir de leur effrangement. [...] chaque art – peinture et musique d'une façon exemplaire pour Adorno – tend désormais à remettre en cause ce qui lui avait historiquement fixé comme cadre de son genre; il travaille ainsi à sa limite, creusant paradoxalement sa différence dans le déplacement transversal qu'il opère en direction de tel autre art vers lequel il converge, à partir d'un questionnement sur sa propre singularité.⁸⁸³

Cependant, pour Adorno, « [...] les arts ne convergent que là où chacun suit de façon pure son principe immanent.⁸⁸⁴ ». Il écrit ;

L'effrangement des genres artistiques accompagne presque toujours la prise que les configurations ont sur la réalité extra-esthétique. Et c'est justement cette prise qui est opposée au principe de la mise en reflet (*Abbildung*) de cette réalité extra-esthétique. Plus un genre laisse entrer en soi ce que son continuum immanent ne contient pas en lui-même, plus il participe à ce qui lui est étranger, à ce qui est de l'ordre de la chose, au lieu de l'imiter. Il devient virtuellement une chose parmi les choses, il devient ce dont nous ne savons pas ce que c'est. [...] Néanmoins, il est impossible de penser une œuvre d'art qui, tout en intégrant en soi l'hétérogène et en se tournant contre la cohésion propre de son sens, ne produise pas malgré tout un sens.⁸⁸⁵

Adorno ajouterait qu'entre la peinture et la musique, par exemple,: «[...] la correspondance entre ces deux arts naît précisément de ce qu'au plus intime de leur technique de *composition* et du traitement de leur matériau propre, la temporalité travaille autant la peinture que la spatialité la musique.⁸⁸⁶ » Cela participe non seulement du privilège qu'Adorno accorde à la temporalité, mais aussi de cet effrangement des frontières propre à la pensée adornienne qui stipule que:

⁸⁸³ Jean Lauxerrois, «Ornement sur Adorno», dans Adorno, *L'art et les arts*, p. 15. Voir ici le lien avec la pensée de Deleuze.

⁸⁸⁴ Adorno, *Ibid*, p. 33. Non pas un purisme et une fermeture qui seraient le propre des écrits de Greenberg, par exemple et comme nous l'indiquions dans un précédent chapitre, mais une ouverture. Voir, ici encore, le lien d'Adorno avec la pensée de Deleuze.

⁸⁸⁵ Adorno, *L'art et les arts*, p. 70 et 71. Voir Deleuze encore. Cependant chez ce dernier, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, l'Autre fait partie, relève du plan d'immanence. Mais, même ouverture au non-savoir que nous avons fait remarquer.

⁸⁸⁶ Lauxerrois, préface de *L'art et les arts*, p. 19.

Dans l'évolution la plus récente, les frontières entre les genres artistiques fluent les unes dans les autres; ou plus précisément: leurs lignes de démarcation s'effrangent [...] la peinture ne peut [...] plus désormais se contenter de la surface. Qu'elle ait renoncé à l'illusion de la perspective la pousse dans l'espace [...] avec les mobiles de Calder, si la surface cesse d'être au repos dans toutes ses parties, ce n'est désormais plus [...] en imitant le mouvement; elle voudrait selon le principe aléatoire de la harpe éolienne, se temporaliser elle-même, au moins en partie.⁸⁸⁷

Ainsi, Adorno précise: «[...] le temps est sans doute le véritable fond de la correspondance à partir de laquelle les arts divergent et convergent.⁸⁸⁸» Mais cela au prix d'un troisième terme, entre spatialité et temporalité, sous le nom de langue ou d'écriture. Pour Adorno le médium de l'art plastique est aussi langue.⁸⁸⁹

Derrida écrit: «La littérature, si quelque chose de tel existe, en toute pureté, comme les «beaux-arts» n'est-ce pas ce qui déplace le statut même de ces concepts, et les affecte d'une irrésistible nouveauté historique?⁸⁹⁰» Peut-être cela renvoie-t-il à cette «perfectibilité indéfinie» derridienne qui se définirait «en se promettant – par et dans son historicité, par et selon son avenir même»? Dans un renvoi à la conception adornienne du matériau vu en tant que contenu historique sédimenté dans l'œuvre⁸⁹¹ qui ouvre à une analyse critique de l'œuvre et de son contexte. Dans un renvoi également à la nécessaire non-immédiateté de la perception chez Adorno, qui lui fait introduire, en les faisant correspondre, la temporalité et la spatialité dans sa lecture de l'œuvre.

Chez les minimalistes, Carl Andre, tout comme Judd et Flavin, débute en tant que peintre. Il ajoutera l'écriture à cette pratique: une poésie qui évolue vers des formes nouvelles «[...] sans tenir compte de la grammaire, qui ordonnent les mots d'après leur longueur dans des formes

⁸⁸⁷ Adorno, *L'art et les arts*, p. 43-44.

⁸⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁸⁹ Adorno, *L'art et les arts*, p. 62.

⁸⁹⁰ Jacques Derrida, É. Roudinesco, *De quoi demain... Dialogue*, Flammarion, 2001, p. 205.

⁸⁹¹ Adorno écrit: «Mais dans le matériau, il y a de l'histoire qui s'est sédimenté. Et seul celui qui sera en mesure de faire la différence entre ce qui est historiquement échéant et ce qui est irrémédiablement dépassé aura une production répondant au matériau». *L'art et les arts*, «Sans paradigme», p. 38. Pour cette question en regard de l'art minimal, voir le point 5.1.4 de ce chapitre.

géométriques (losanges, carrés, colonnes...)⁸⁹² [...] Ses premiers travaux de sculptures seront des variations sur les différentes techniques de la taille. L'orientation nouvelle et décisive de son travail le conduit vers une procédure par construction qui implique des opérations qu'il oppose à celle de la sculpture : production d'une forme à partir d'opérations simples et systématiques.⁸⁹³ » Non plus sculpture traditionnelle qui procède par soustraction, mais plutôt intégration d'une conception de la sculpture – de l'art – qui suppose non seulement la répétition formelle, mais aussi une intégration de la dimension spatiale: «[...] construire c'est se servir de la matière pour occuper l'espace, opérer des coupures dans l'espace.⁸⁹⁴ » Ainsi, l'intégration de l'espace à l'œuvre se mêlera de plus en plus à un souci – qu'il partage avec Judd et Flavin – d'architecturer le lieu.⁸⁹⁵ Chez LeWitt, on retrouve ce glissement vers l'adjonction de caractéristiques et préoccupations propres initialement à l'architecture, qui se mêlera, chez-lui, à un traitement sériel emprunté à la photographie⁸⁹⁶. LeWitt écrit:

J'ai réalisé des tableaux tridimensionnels avec des mots et des formes. Ces formes provenaient de photographies sérielles de Muybridge. En même temps que les couleurs avançaient ou reculaient visuellement, les formes bougeaient, elles aussi, en avant ou en arrière d'un plan frontal. Ces pièces sont désignées sous le nom de structures parce qu'elles ne sont ni des peintures, ni des sculptures, mais les deux à la fois.⁸⁹⁷

En cultivant une esthétique du «à la fois», l'objet minimal, d'une «neutralisation purifiante» à travers son espace neutre, pur et lisse, et cependant d'une visibilité incertaine induite du long temps nécessaire à son appréhension⁸⁹⁸, semble paradigmatique de l'éclatement du médium

⁸⁹² Dans *Art minimal I, de la ligne au parallépipède*, CAPC de Bordeaux, 1985, p. 32. L'ensemble des poésies de Carl Andre fut publié par Seth Siegelaub pour la Dwan Gallery, New-York, 1966, sous le titre *Seven Books of Poetry*: on y retrouve une influence d'Ezra Pound.

⁸⁹³ *Ibid*, p. 29.

⁸⁹⁴ *Ibid*, p. 29.

⁸⁹⁵ Andre réalise, en 1965, à Tibor de Nagy Gallery une pièce dérivée des «Elements Series», connue sous le nom de «Well»: 28 poutres (30 x 30 x 100 cm) se joignant à angle droit et formant une structure carrée creuse qui présente quatre murs de plus de deux mètres, soustrayant une partie de l'espace de la galerie aux regards. Cette notion de la sculpture comme lieu deviendra une des préoccupations majeures du travail de Carl Andre. » (catalogue, CAPC, p. 30).

⁸⁹⁶ Sous l'influence des travaux photographiques de Muybridge.

⁸⁹⁷ Voir le catalogue *Art minimal I*, du CAPC, « Sol LeWitt: biographie».

⁸⁹⁸ Rappel: ce qui vient en plus de la perception immédiate d'une œuvre qui se donne aussi en totalité à la vue.

sculpture à son époque. D'une dénégarion du genre et de son affirmation paradoxale en tant que tel. Il illustre bien cet énoncé d'Adorno qui stipule «[...] qu'en art, il n'y a pas d'autres normes que celles qui prennent forme dans la logique de leur mouvement propre.⁸⁹⁹» Et ce mouvement, dans les années soixante, était un basculement qui faisait passer du radicalisme propre à la modernité vers une médiation, voire une synthèse souple de tous les possibles. Ce basculement fondamental, dont l'art minimal est une des figures, ouvrira la porte aux entreprises artistiques et théoriques plurielles qui caractérisent notre actuel⁹⁰⁰. Comme si, dans l'objet minimal, le déplacement/basculement ouvrait non seulement à la question de frontières, mais à celle corrélative de seuil, telle que nous l'avons analysée plus haut. Un moment de cristallisation du temps, où celui-ci semble arrêté au faite du moment présent. Et ce dans une œuvre où «[...] la surface à traverser est à la fois séparation et charnière, surface d'un espace intérieur/extérieur qui perd ses propres repères.⁹⁰¹»

5.3 Autonomie et communication

En ouvrant une parenthèse nécessaire, il faut s'interroger, ici, sur ce qui détermine, notamment, cette «situation aporétique» de l'art moderne dont parle Adorno.

L'autonomie de l'œuvre se distingue chez Adorno de l'efficacité sociale de l'œuvre et souligne l'aporie devant laquelle se retrouve un objet-œuvre qui est soit *communicable* et par conséquent, comme le note Münster, ainsi véhicule de la fausse propagande, soit *vrai* en tant que critique du système, mais condamné dans cette hypothèse à l'inefficacité sociale⁹⁰². Ceci parce qu'Adorno refuse de considérer l'efficacité sociale comme un critère premier et absolu. Adorno peut ainsi écrire: «[...] à l'intérieur de l'aveuglement total, n'a vraiment sa juste place

⁸⁹⁹ Adorno, *L'art et les arts*, « Sans paradigme », p. 35.

⁹⁰⁰ Attitude non-interventionniste des nouvelles esthétiques et pratiques dans le sens qu'elles s'avèrent non-prescriptives et non-instruments de légitimation. Encore que cela demande à être nuancé. Voir Michaud, *L'art à l'état gazeux*, pour une réflexion intéressante, bien que passablement réactionnaire, sur ce propos.

⁹⁰¹ C. Buci-Glucksmann, «L'art à l'époque du virtuel», dans *Les frontières esthétiques de l'art*, L'Harmattan, 1999, p. 196

⁹⁰² Münster, «Ernst Bloch» in *Revue d'esthétique* n° 8, voir p. 161.

dans la société que ce qui renonce à communiquer.⁹⁰³» Corrélativement, reprend Münster, «c'est cette capacité d'articuler une *protestation* authentique et vraie *contre* toute réception sociale qui caractérise, d'après Adorno, le vrai contenu social des œuvres [...].⁹⁰⁴» Et c'est, aussi, sur la base de cette définition de l'authenticité véridique des œuvres d'art en tant que «négation» de la société administrée qu'Adorno fonde son postulat. Ceci renvoie, dirait Jimenez, «à la considération aporétique que l'on peut faire à propos de l'art d'avant-garde qui se retrouve, par la revendication d'une position contre-idéologique, en idéologie d'opposition qui en appelle, paradoxalement, à la fin des idéologies.» Or, a fait remarqué également Jimenez⁹⁰⁵, «rien n'est plus idéologique que le discours sur la fin des idéologies.⁹⁰⁶» Mais cela étant dit, valoriser l'aspect négatif des courants modernes en tant qu'affirmation d'un possible réalisable renvoie à une œuvre vue, on l'a annoncé en début de texte, comme résistance face à ce monde administré et surtout comme réalisation d'une possible utopie: «[...] l'art possède la vérité en tant qu'apparence d'une réalité non-apparente.⁹⁰⁷» Cette phrase d'Adorno indique que le caractère de l'art relève aussi d'une écriture historique sous-jacente et non formulée qui peut ouvrir à un autre possible. L'art, pour Adorno, se présente ainsi comme liberté potentielle par rapport à la domination. De la même manière, on a vu aussi que l'utopie («ce qui n'est pas encore») s'indique en tant que volonté d'un possible contre un réel qui l'a refoulé. Il ne faut donc pas, pour revenir sur l'aporie, réduire la pensée d'Adorno aux seuls dénominateurs de la négativité⁹⁰⁸ ou de la non-communication «en occultant le caractère non-conclusif d'une

⁹⁰³ Adorno, notation, «Vers une musique informelle», p. 538.

⁹⁰⁴ Münster, «Ernst Bloch», voir p. 161. Ainsi, à l'inverse de l'esthétique kantienne et hégélienne qui fait interférer le jugement subjectif, à travers la question du goût notamment, l'esthétique d'Adorno se concentre plutôt sur les œuvres mêmes.

⁹⁰⁵ Jimenez, «La critique à quoi bon ?» in *L'esthétique des philosophes*, Paris, Éditions Dis Voir, 1995, p. 129.

⁹⁰⁶ *Ibid.* Ce qui tend à conforter l'inactualité de la pensée d'Adorno au vingt-et-unième siècle. Jimenez souligne: «Quant à la position exigeante d'Adorno, auquel on a parfois reproché son élitisme, elle ne rencontre guère d'échos à l'ère post-moderne, à un moment de développement intense de pratiques culturelles diversifiées.» Dans *Esthétique contemporaine*, p. 53. Bürger fait cependant remarquer que rien ne serait plus erroné que de croire que l'on a dépassé Adorno (et peut-on ajouter comme de toute pensée attentive) Si sa réflexion est contextualisée, elle n'est pas, pour Bürger, inactuelle et continue, par la valorisation du prospectif, à contrer la tendance de tout système à immobiliser sa propre dynamique.

⁹⁰⁷ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 173.

⁹⁰⁸ Voir Bürger, «L'anti-avant-gardisme dans l'esthétique d'Adorno» in *Revue philosophique* n° 8, voir p. 85-94.

réflexion dialectique qui ne cesse de remettre en question ses propres résultats.⁹⁰⁹ » C'est en fait parce qu'Adorno croit en la promesse que représente l'art⁹¹⁰, qu'il va exprimer, note Bürger, un rejet des avant-gardes dans la mesure où celles-ci «étaient hostiles à l'œuvre.⁹¹¹ » Pour Adorno:

[...] l'esthétique est centrée sur un concept emphatique de l'œuvre d'art. Les intentions des avant-gardes qui visent à faire éclater l'œuvre, sont réintégrées à l'œuvre, celle-ci étant considérée à la fois comme autonome et comme porteuse d'une brisure. Si les avant-gardes cherchent à détruire l'aura, Adorno s'efforce de restaurer la catégorie de l'apparence.⁹¹²

C'est un des paramètres d'une authenticité qui s'avère complexe.

Chez les artistes minimalistes, il semble que cette notion d'authenticité doit beaucoup à une réflexion sur l'unité de la personne (l'indivision ontologique du sujet pour reprendre Bois)⁹¹³ qui aboutit à sa récusation. Chez Judd, ce sera par une inscription avérée de l'artiste dans son espace social⁹¹⁴. Bois note à propos de Judd, «Il est signifiant, et signifiant politiquement, de refuser de s'appuyer sur de grands systèmes et de préférer l'action restreinte à l'action générale.⁹¹⁵ » La distance de Judd par rapport au système en place⁹¹⁶ va le conduire à des actions

⁹⁰⁹ *Ibid.*

⁹¹⁰ Une des raisons pour laquelle Adorno rejette une philosophie idéaliste est «qu'elle n'est pas capable d'intégrer la formule de promesse de bonheur», Adorno, *Théorie esthétique*, p. 125. L'art pour Adorno est non seulement «promesse de bonheur» mais seule rédemption possible d'une société perçue comme aveugle et aveuglée. En cela réside l'aspect théologique de sa pensée.

⁹¹¹ Bürger, «L'esthétique de la modernité», dans *L'esthétique des philosophes*, p. 86.

⁹¹² *Ibid.*

⁹¹³ Yve-Alain Bois, *L'inflexion*, p. 13.

⁹¹⁴ On pense à l'implication de Judd dans son lieu de vie – Marfa au Texas – (note suivante) qui devient plus un projet global de vie, mêlant implications personnelle, sociale et artistique. Il a pris de multiples prises de position dans ses écrits sur la nécessité de l'implication personnelle, effective sous forme d'engagement à un projet tel Marfa ou par le biais de l'écriture. Par ailleurs, Marfa révèle l'intérêt de Judd pour les œuvres dites *site specific* dans les années soixante-dix. Cette forme installative détermine l'orientation de son concept muséal de Marfa en tant qu'espace spécifique : reconstitution d'un lieu optimal pour chaque œuvre. Cela rejoint l'idée de réalisation optimale pour ses œuvres, dont on a parlé, mais également celle de réalisations personnelles et concrètes de buts tangibles. Voir ses *Écrits* publiés chez Daniel Lelong. Voir aussi au chapitre deux de cette thèse. Pour plus d'informations sur Marfa, voir: France Lévesque, thèse de doctorat : «La collection muséale d'art contemporain aux limites du pluralisme et du syncrétisme identitaire», Doctorat en histoire de l'art, UQAM, avril 2003.

⁹¹⁵ Bois, *L'inflexion*, p. 13. Il se réfère à la Fondation Chinati (1986) qui prit la succession à Marfa de la Dia Fondation. Sous l'instigation de Judd et avec l'aide de la Dia, fut mis sur pied une des plus grandes installations permanentes d'art contemporain (Judd, Chamberlain, Andre, Flavin, Serra, Robert Irwin, Richard Long, David Rabinowitch...)

spécifiques et concrètes qui visent à déjouer la mainmise du pouvoir sur l'individu, et à une valorisation de l'art comme facteur de connaissance. Et comme contrepoids nécessaire. Il écrit:

Depuis un siècle il n'y a eu aucun contrepoids au pouvoir et au commerce, rien pour affirmer que l'existence de l'individu et du monde, leur relation, les rapports entre les individus et les activités qui en sont la manifestation – telles que l'art – ne relèvent pas du domaine des transactions commerciales. [...] En pratique, c'est une civilisation toute entière, un nouveau savoir, de nouvelles attitudes qu'il faudrait construire...⁹¹⁷

Curieusement son pessimisme avoué débouche sur la création de possibles autres basés sur une implication personnelle et une volonté de communiquer l'art dans des conditions optimales. C'est non seulement l'intégrité de l'œuvre qui est respectée mais aussi celle de l'artiste. Cela semble prégnant également chez LeWitt, Flavin et Andre, si on se réfère à leurs écrits, dont nous avons isolé certaines déclarations. En schématisant volontairement, nous pourrions dire que l'unité de la personne chez les minimalistes est comme l'unité dans leurs œuvres. Pour une part, incertaine et modulatoire, en constante plasticité et possibles devenir et, en même temps, qualifiant ces caractéristiques en tant que cohérence.

5.3.1 *Authenticité* et concept d'*apparition*. Retour sur la communication

Le concept d'*apparition* chez Adorno concerne une possibilité et une altérité critique interne à l'œuvre. «Dans toute œuvre authentique apparaît quelque chose qui n'existe pas⁹¹⁸», suppose que les œuvres se présentent comme un possible en devenir. Cependant à l'inverse des théories blochiennes sur l'anticipation dont on peut rapprocher le concept d'*apparition*, le «non-étant» fait ici partie du contenu intrinsèque de l'objet-œuvre qui inclut sa potentialité de devenir-autre. Chez Ernst Bloch, c'est l'œuvre d'un sujet agissant qui est considéré comme un «non-étant encore devenu». Cela peut sembler à première vue semblable, mais la nuance énonce, dans la

⁹¹⁶ Judd était tout de même bien intégré dans les galeries et dans les musées. Il a aussi, à l'égal des autres minimalistes, utilisé les ressources techniques et industrielles. Il manifeste un regard très critique dans ses écrits.

⁹¹⁷ Donald Judd, *Écrits*, p. 116.

⁹¹⁸ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 123.

pensée de Bloch, des possibilités extrinsèques à l'œuvre induites d'une volonté de transgression de la part d'un acteur. Ce qu'Adorno récusera en soulignant que les œuvres possèdent «[...] une vie *sui generis* qui n'est pas simplement leur destin extérieur.⁹¹⁹» Ceci, en regard de ce qui a été dit précédemment, peut souligner une des multiples contradictions d'Adorno, mais ce qu'il faut comprendre c'est qu'Adorno ne *privilegie* pas l'aspect extériorisant de l'activité esthétique. Tout comme les artistes minimalistes, producteurs d'une œuvre hermétique fermée à tout message, tout énoncé direct. Münster souligne ainsi que: «[...] l'art en tant qu'antithèse sociale de la société n'est, pour Adorno, pas directement déductible de celle-ci et non-communicable à celle-ci, malgré l'historicité sociale immanente qui se trouve sédimentée dans les œuvres.⁹²⁰» On a vu qu'elle est cependant indirectement déductible par la non-immédiateté de son appréhension corrélative au principe de négativité qui suppose que l'œuvre, vue comme antithèse de la société existante, doit être comprise comme un effet de sa résistance⁹²¹. C'est encore ainsi que, comme le remarque Jimenez, même si Adorno refuse les caractérisations externes de l'œuvre d'art, il met cependant l'accent, à travers la notion d'apparition, sur les processus sociaux qui s'objectivent dans les œuvres. Dit autrement, ne pas privilégier la communication ne suppose pas logiquement son absence.

⁹¹⁹ Adorno, *Théorie esthétique*, p.16.

⁹²⁰ Münster, «Ernst Bloch» in *Revue d'esthétique* n° 8, voir p. 163.

⁹²¹ Ceci explicite l'idée de puissance subversive de l'art. Quand Jauss s'interroge quant à la position d'Adorno relative à sa méfiance envers l'expérience pratique de l'art, méfiance qui ferait échec à une solidarité dans l'action (Hans Robert Jauss, «Petite apologie de l'expérience esthétique» (1972) in *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 135), il oublie qu'à travers la négativité, l'art, cela a été dit, se tourne contre l'apparence de vérité du monde et contre son propre caractère d'apparence en tant qu'œuvre d'art, et que corrélativement, même relevant de l'imaginaire, l'expérience n'est pas exclue. Menke, qui a repris le concept de négativité adornien, fait remarquer que, même relevant de l'imaginaire, le territoire de l'œuvre peut être un lieu critique par une distanciation par rapport au fictif qui ouvre à un questionnement du réel (Christoph Menke, *La souveraineté de l'art, expérience esthétique après Adorno et Derrida*, Paris, Armand Colin, 1994). En ce sens, la contemplation même solitaire de ce type d'œuvre peut mener à une solidarité et à une action sociale.

5.3.2 Parallèle entre «apparition» et «aura»

Dans la qualification de l'authenticité par le concept d'«apparition», chez Adorno, on ne peut évacuer sa mise en parallèle avec la notion d'«aura» chez Benjamin⁹²². Celle-ci se définit comme étant l'unicité de l'œuvre d'art, et «[...] dans la mesure où la reproduction détruit cette unicité, cette aura, le caractère inapprochable qui la constitue en tant qu'œuvre et qui en fait un objet de recueillement quasi religieux est voué au déclin.⁹²³» Ainsi, la photographie et le cinéma par leur caractère de reproductibilité de l'image deviennent pour Benjamin paradigmatique de l'idée de perte du caractère culturel des œuvres d'art et dans la foulée, d'une conception traditionnelle de l'art. Pour Jimenez:

La théorie de Benjamin centrée sur la disparition de l'aura et sur le passage de l'immersion contemplative à la distraction, ne saisit qu'un phénomène partiel: son tort est de ne pas tenir compte de la réception et de la production et de sous-estimer [comme le fait également remarquer Judd] le fait que les intérêts d'un système où prévaut la loi du marché le conduisent à satisfaire les besoins qu'il a lui-même engendrés et qu'il manipule; ce processus, qui stimule la consommation des biens culturels, garantit sa reproduction même.⁹²⁴

La critique de Jimenez reconduit sensiblement celle d'Adorno pour qui l'aura, localisée dans la sphère du divertissement, est liée à l'hégémonie du culturel. Adorno décèle dans le texte de Benjamin une adéquation entre le côté «magie» du cinéma et l'aura, à travers la notion d'immersion contemplative. Pour Adorno, (comme pour Jimenez) ce qu'il faut conséquemment distinguer, dans cet événement de la reproductibilité, c'est la récupération idéologique possible à travers le fait que les médias sont un outil de manipulation et véhicules corrélatifs de l'idéologie dominante. Ce que Benjamin n'a peut-être pas complètement perçu⁹²⁵.

Si l'authenticité, par les concepts de technique et de matériau, interroge l'œuvre quant à sa complicité possible ou réelle avec la rationalité technologique et si la négation déterminée de celle-ci devient, pour Adorno, la marque de l'authenticité, on comprend sa dénonciation de

⁹²² Voir Didi-Huberman.

⁹²³ Bürger, «Art et rationalité», dans *L'art sans compas, redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Édition Du Cerf, coll. «Procope», 1992. Voir p. 83.

⁹²⁴ Jimenez, *Adorno et la modernité*, p. 317.

⁹²⁵ Bien que Benjamin ait vu l'esthétisation du politique, comme le revers d'un art de consommation.

«l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique» dont il a perçu les dérives possibles. Dans un monde du tout culturel, les médias ont le même caractère culturel et ritualiste que pouvait avoir dans celui de la haute culture l'art traditionnel dit élitiste. Que l'on soit passé de l'attitude recueillie et contemplative (ritualisée) à la distraction (spectacularisée) ne change rien à la pareille volonté unificatrice et intégrative.

D'autre part, il faut bien dire qu'Adorno, dans sa polémique particulière avec Benjamin, et cela a été beaucoup dit, articule de la sorte sa difficulté à appréhender un art qui s'éloigne d'un concept traditionnel. Bien que dans la *Théorie esthétique* il formule une critique de l'idéal d'harmonie et de sa «familiarité avec le monde administré⁹²⁶», et qu'on a analysé dans ce texte les implications de la déstructuration formelle, une de ses critiques de l'avant-garde réside dans la crainte constante de leur possible régression vers une «pure chosalité.⁹²⁷» Il s'inquiète donc de ce qu'il perçoit comme une possible liquidation de l'art. Certes, comme le note aussi Bürger, Adorno reconnaît toujours la légitimité «de la révolte avant-gardiste contre l'apparence⁹²⁸», considérée comme illusion et en cela idéologique, mais cette critique ne doit pas transgresser la frontière entre l'art et la pratique quotidienne. «La virulence avec laquelle Adorno rejette la critique benjaminienne de l'aura n'est compréhensible que si l'on admet qu'il voit [dans celle-ci] une attaque dirigée contre les fondements de sa propre esthétique.⁹²⁹» Parce que cela menace l'autonomie de l'art et, corrélativement, son authenticité. Et on a vu, à travers les implications de la notion de mimésis, que pour s'assurer de son autonomie, l'art a besoin de sauvegarder la notion d'apparence. Bürger ajoute que:

[...]l'attaque dirigée contre les mouvements d'avant-garde contre le statut d'autonomie de l'art - statut qui constitue, chez Benjamin, le point de référence historique de sa thèse sur la perte de l'aura - ne peut être interprétée par Adorno que comme un pseudo-dépassement de l'apparence esthétique, et non pas comme le lieu historique d'un

⁹²⁶ Adorno, *Théorie Esthétique*, p. 212.

⁹²⁷ Il met ainsi le doigt sur le problème des avant-gardes historiques et de la néo avant-garde. À partir du moment où des objets usuels, tel «l'urinoir» de Duchamp, sont qualifiés d'œuvre d'art uniquement par le fait d'être exposés dans une institution muséale, il suffit, pense Adorno, de les sortir du cadre institutionnel pour qu'ils régressent dans la «chosalité». Voir Bürger, «L'anti-avant-gardisme...», p. 90.

⁹²⁸ Bürger, «L'anti-avant-gardisme dans l'esthétique d'Adorno», voir p. 90

⁹²⁹ *Ibid.*

renversement qui permettrait de penser les contradictions de l'art au sein de la société bourgeoise⁹³⁰.

Pour Bürger, «en cela réside l'anti-avant-gardisme d'Adorno.⁹³¹» Parce que [ce dernier] ne considère pas que la réinsertion de l'art dans le quotidien soit nécessaire à l'intérieur d'une société qu'il perçoit globalement réifiée et qu'il y voit au contraire une tentative de récupération, notamment politique⁹³², «[...] sa critique des catégories de l'esthétique idéaliste aboutit finalement [et paradoxalement] à leur sauvegarde.⁹³³» Cela dit, on a indiqué qu'Adorno a mis dans les textes ultérieurs à sa réponse à Benjamin des correctifs systématiques à ses premiers travaux qui soulignent une volonté non réductrice dans l'interprétation de l'œuvre. Mais rappelons encore que, ce que Adorno craint c'est un bradage de l'œuvre d'art (et particulièrement dans ses tentatives d'opposition), à travers sa toujours possible récupération, c'est en ce sens que la transgression avant-gardiste peut menacer une œuvre que le philosophe considère ne devant être que foncièrement autonome – authentique – ou ne pas être⁹³⁴. Cependant, Menke remarque que l'autonomie des avant-gardes «intègre l'art comme moment différencié de la modernité⁹³⁵» par l'inscription de la négativité, tandis que la subversion localise dans l'art un potentiel qui excède la rationalité⁹³⁶. Selon Menke, si Adorno désigne «cette double détermination de l'art, capacité transgressive et autonomie, comme antinomique en stipulant que l'art ne peut être *plus* qu'apparence à partir du moment où il n'est *rien* qu'apparence⁹³⁷», cela signifie, en même temps, que la théorie de l'authenticité d'Adorno «fait sienne l'exigence avant-gardiste de les associer sans les réduire⁹³⁸»: ainsi la volonté d'Adorno d'imputer à l'œuvre un processus critique de la rationalité. Autrement dit, par l'inscription de la

⁹³⁰ Bürger, «L'anti...», voir p. 91

⁹³¹ *Ibid.*

⁹³² *Ibid.*

⁹³³ *Ibid.*

⁹³⁴ Pour ce passage voir Christoph Menke, «Esquisse d'une esthétique de la négativité», dans *L'art sans compas*, p. 95-123.

⁹³⁵ Menke, «Esquisse...», p. 95

⁹³⁶ *Ibid.*

⁹³⁷ Menke, «Esquisse...», p. 97.

⁹³⁸ *Ibid.*

négativité, vue sous l'apparence d'une forme dé-construite qui souligne un «réel différencié», l'œuvre apparaît *de plus* comme potentialité subversive de la rationalité esthétique et politique⁹³⁹.

Adorno élabore toute sa théorie de l'avant-garde à partir d'une œuvre qui découle de sa structure même et qui n'est donc tributaire en rien «d'un suivisme conjoncturel et inauthentique.⁹⁴⁰» Cette attention à une œuvre qui obéit à son «continuum immanent» se rapproche de la notion d'immanence chez Deleuze ouvrant, chez ce dernier, à une ontologie de l'œuvre – une ontologie de la différence à travers une focalisation sur la singularité. C'est celle que nous avons dégagée de l'œuvre minimale sous la forme d'excès dans la répétition (ou «excès» de la forme répétitive et sérielle à travers l'accumulation) qui produit un excès de différence toujours déplacé, en devenir, qui cultive non seulement tous les possibles, mais l'idée de possible même. Ce que nous voulons dire, c'est qu'une attention au procédé dans l'œuvre ne contrecarre pas la recherche de sens. C'est *a contrario* le procédé mis en place qui ouvre le plus sûrement au sens et à sa recherche. Pour rester dans la pensée d'Adorno, nous pourrions dire que si dans une société le procédural prend le pas sur le substantiel – le plus souvent – c'est dans certaines formes d'art que se trouve une échappée possible par le montré de sens autres. Dans les deux orientations du terme: signification autre et direction autre possibles. Ainsi, sous l'apparent schématisme du procédé dans l'art minimal il est montré, par la pensée d'Adorno, et après celle de Deleuze, une ouverture au différencié et non pas uniquement une reconduction du même. Mais en même temps ce qui est également montré, c'est qu'interroger la rationalité c'est aussi démontrer sa part d'irrationnel. Paraphrasant Bernard-Henri Lévy, on pourrait dire que la pensée philosophique – et l'art – élude la question du sens en se refusant à donner du sens à ce qui n'en a pas. Les deux pointent le manque et «ce manque est irrémédiable.⁹⁴¹» C'était cela, au chapitre précédent, qui nous faisait montrer l'importance de l'incomplétude dans l'œuvre minimale. Et c'est cela, dans ce chapitre, qui indique une interrogation de la rationalité par le montré de la contradiction chez Adorno et émet une critique de sa pensée. Intégrer une avancée

⁹³⁹ *Ibid.*

⁹⁴⁰ Adorno, *Musique de cinéma*, p. 179.

⁹⁴¹ Bernard-Henri Lévy, «Vingt ans après», *Magazine littéraire*, numéro hors-série, 1996, p. 134.

technologique, une perfectibilité technologique dans l'œuvre ne va pas sans l'ébranlement de la croyance en une «vérité» de l'art, par les dissonances qui viennent l'imparfaire.

5.4 «Effet de résistance» et processus pragmatique. Actualisation de la théorie adornienne en regard de l'œuvre minimale

«Les paradoxes qui émergent des écrits d'Adorno, qui semblent miner sa théorie et sur lesquels les attaques contre sa pensée se sont concentrées, sont ceux d'une époque marquée par la crise de la modernité.⁹⁴²» Aujourd'hui, et depuis l'amorce de ce fait dans les années soixante, «l'art puise librement [par les pratiques du recyclage et de la citation notamment] dans les formes du passé et conjugue avec les matériaux et les procédés les plus divers⁹⁴³». Cependant et d'une part, l'idée de rationalité dominante, à travers le rôle prépondérant des institutions culturelles, des médias et des stratégies communicationnelles, prouve combien les premières intuitions d'Adorno, dans la période de l'entre-deux guerres, s'avèrent visionnaires et justifiées en cette époque de modernité dite achevée⁹⁴⁴. Jimenez note aussi que, si on hérite des premières crises, c'est presque un lieu commun de dire que cet héritage est amplifié par les progrès exponentiels de l'avancée technologique et que, d'autre part, la situation de l'art contemporain est peut être plus en crise dans une situation de fin des avant-gardes que dans celle où leur existence manifestait des croyances plus affirmées. Jimenez fait également remarquer que l'on peut s'étonner, par exemple, de la contradiction flagrante entre l'adhésion enthousiaste du public aux manifestations culturelles et sa désaffection à l'égard de l'art actuel plus hermétique, peut être parce que celui-ci tente de résister au bradage opéré par l'industrie culturelle.⁹⁴⁵ Ce qui serait, dans la logique pointée chez Adorno, une preuve de son authenticité par l'intégration, dans ses composantes, du processus subversif.

⁹⁴² Voir Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, p. 364.

⁹⁴³ Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, p. 384.

⁹⁴⁴ Voir Jimenez pour ce passage.

⁹⁴⁵ Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, p. 384-385. Voir aussi Adorno et la modernité, p. 347. Voir aussi Jimenez, «Adorno», p. 7.

Adorno rejette de cette manière les œuvres «qui prétendent exprimer un contenu politique déterminé, et sombrent conséquemment dans la propagande [ce qui est souvent le corrélat des œuvres qui se veulent «socialement efficaces]. Si l'œuvre met en cause le réel, si elle agit efficacement sur le public [...] c'est grâce à sa forme inhabituelle.⁹⁴⁶» Ce sera, donc, par un travail indirect (formel et conceptuel) que l'œuvre favorisera ainsi une sollicitation plus réflexive qu'uniquement affective. Dans un monde à la médiatisation omniprésente, solliciter uniquement l'affect est la base de la pérennité d'un système faussement démocratique, et connote nécessairement un plaisir passif qui n'entraîne pas de transformation fondamentale, ni de mise en cause, du système social et politique qui procure ces satisfactions immédiates. Il ne s'agit pas, contrairement à Adorno sur ce point, d'évacuer la jouissance du public récepteur de l'œuvre, mais d'éviter, par l'insistance sur le contenu réflexif une résolution consensuelle à un questionnement qui s'avère aussi politique.⁹⁴⁷ Ainsi, une œuvre d'art ne doit pas nécessairement «fonctionner». On sait, et en cela on peut cautionner entièrement la pensée d'Adorno, à quel point des œuvres dites idéalement fonctionnelles et intégrées peuvent être lénifiantes⁹⁴⁸ et à quel point, au contraire, des œuvres disfonctionnelles peuvent être interrogatives et percutantes, parce qu'il y a intégration des composantes critiques et réflexives. Cela ne veut donc pas dire, pour revenir sur ce point, que l'adéquation est impossible entre des œuvres hermétiques (telle l'œuvre minimale) et une réception ouverte du public, cela veut dire que la communication ne doit pas être la préoccupation première et directe. Pour Adorno, c'est d'abord l'œuvre qui avalise un contenu de vérité, on a vu qu'en cela c'est la seule manière pour l'œuvre de ne pas invalider sa spécificité en la soldant au nom d'impératifs de rentabilité.⁹⁴⁹ Parallèlement, selon Adorno, «[...] rien n'interdit que ce qui continue d'apparaître comme un privilège [...] puisse devenir l'apanage de tous⁹⁵⁰»; outre que cela infléchisse sensiblement la portée élitiste de ses écrits, on voit clairement son intention «d'imputer la responsabilité de l'élitisme au mécanisme

⁹⁴⁶ Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique*, p. 391.

⁹⁴⁷ Pour ce passage voir Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, p. 384 et 385. Voir aussi, « La critique: à quoi bon ? », p. 122. Voir aussi «Adorno », p.7.

⁹⁴⁸ Voir notre texte sur «Dominique Blain, médiation», *ETC Montréal*, printemps 1999, n°45.

⁹⁴⁹ Voir aussi Jimenez sur ce point, notamment dans «Adorno», p. 7

⁹⁵⁰ *Ibid.*

social et idéologique, et non pas à l'art lui-même.⁹⁵¹» La pensée profonde d'Adorno implique surtout, en regard de ce qui précède, qu'il faut faire échec au nivellement présenté comme légitime, en fonction d'une démocratie mal interprétée à partir d'une fausse idée de la démocratisation⁹⁵², et cesser de jouer le jeu d'une fausse réconciliation. *A contrario*, malgré l'appréhension difficile induite de la part d'authenticité que recèle l'œuvre, il faut laisser être les devenirs. On constate alors finalement qu'à l'opposé des œuvres pour lesquelles Adorno prônait une modernité radicale, son discours critique relatif à l'authenticité de l'œuvre n'est pas, malgré ce que l'on suppose généralement, une apologie absolue de la non-communication. Une attention à «l'effet de résistance» de l'œuvre est un processus pragmatique, à travers la connotation d'action imputée à l'art, qui exclut, par les termes mêmes (effet), une radicalité de la non-communication. C'est ainsi que chez Adorno, la résistance de l'objet ouvre à la résistance du sujet. À travers la résistance de l'objet (sa part de vérité), c'est le sujet qui développe corrélativement des aptitudes réflexives et une pensée émancipée induite de son opposition critique au système. Ultimement, l'effet de résistance relié à l'authenticité, est aussi une résistance à la liquidation de l'individu assimilé dans le projet englobant de la rationalité économique dominante actuellement et depuis, globalement, les années d'après-guerre⁹⁵³. L'art minimal s'avère un moment de la modernité achevée, mais dans le meilleur sens du terme: une pointe de la pensée dans un monde à la complexité exponentielle, et inquiet.

La rupture avec la métaphysique de l'art, proposée par les minimalistes, bascule alors dans une activité qui tente de replacer l'homme dans une esthétique autonome où il se reflète dans ces objets spécifiques qui deviennent alors de véritables objets de pensée [...] Car l'œuvre ne se présente évidemment pas comme un dérivatif ornemental, mais tire sa légitimité autant de sa cohérence interne que de celle établie dans sa relation au regardeur.⁹⁵⁴

⁹⁵¹ *Ibid.*

⁹⁵² La démocratisation est un impératif mais elle ne doit pas ouvrir à des dérives démagogiques et populistes marquées du sceau du libéralisme.

⁹⁵³ Ceci rejoint la pensée d'Habermas: «La domination exercée sur une nature extérieure objectivée et une nature intérieure réprimée est la marque durable du processus de la raison.» Jürgen Habermas, «Le lien entre mythe et Aufklärung. Observations après une relecture de *Dialectique de la Raison*», *Revue d'esthétique*, n° 8, p. 33.

⁹⁵⁴ La première partie de la citation est de Jacinto Lageira dans «Art minimal, Enjeux théoriques», *Encyclopedia Universalis*, Paris, 1995. Elle est reprise dans Paul-Hervé Parsy, *Art minimal*, p. 29. La seconde est de Paul-Hervé Parsy, *Ibid.*

En regard de notre lecture du concept d'authenticité chez Adorno et de notre analyse de certains des concepts de Deleuze au chapitre précédent, on se rend compte que les philosophies modernes, dans leur rationalisme, «se rattachent au produire, à l'agir». Difficile, semble-t-il, de scinder rationalisme et pragmatique.

Chez Adorno, cependant, l'interrogation de la rationalité se fait par la dialectique: l'introduction d'un troisième terme qui va au-delà des dichotomies apparentes. On sait que chez Adorno, ce sera une dialectique de la négation, mais qui induira une force créatrice. Plus exactement, malgré un constat globalement pessimiste sur le monde, Adorno suppose que de cette négativité pointée peuvent ressurgir tous les possibles. Comme dans son concept de «ruines inversées»: une inflation de destructions (ruines) peut aboutir paradoxalement à quelque chose de bon, c'est-à-dire à une re-construction, à une production de sens et de création. Surtout à ce dernier point. On n'oublie pas qu'Adorno voyait l'art comme seule rédemption possible dans un monde rationalisé à l'extrême.

Si la pensée moderne se rattache au produire et à l'agir, l'art de notre temps – globalement depuis les années soixante – est tout aussi marqué par cette pragmatique: le procédural prend le pas sur le substantiel⁹⁵⁵, nous l'avons énoncé déjà et de plusieurs manières.

Il s'agissait donc, pour nous, de poursuivre, par rapport à cela, une certaine investigation de pensées et de pratiques dissidentes. S'il y a un «style» minimaliste, nous pourrions dire qu'il ne consiste pas uniquement «[...] dans la recherche d'une harmonie, d'une unité problématique entre la forme et le contenu, entre l'extérieur et l'intérieur, entre l'individu et la société, mais [aussi] dans les traits où affleure la contradiction, dans l'échec nécessaire de l'effort passionné vers l'identité.⁹⁵⁶» Et non vers la «vérité». En cela il est bien de son temps. Et encore du nôtre.

L'art minimal reconduit une complexité conceptuelle où ce qui semble être une inflation de réduction aboutit paradoxalement à une certaine forme d'excès, induite en grande partie par le procédé sériel. Mais, ce qui s'excède n'est pas uniquement un semblable incessamment répété, c'est aussi une pensée sur la totalité qui englobe ses composantes, sans les réduire à cet état de répétition du même et, sans s'y réduire non plus. Les positions parfois très tranchées des artistes

⁹⁵⁵ Voir aussi à ce sujet l'essai de Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, éditions Stock, collection Pluriel Art, 2003.

⁹⁵⁶ T. Adorno et Max Horkheimer, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974, p. 139-140.

minimalistes en regard de la question de totalité⁹⁵⁷ sont modulées par leurs pratiques respectives. Le procédé n'y annule pas l'essentiel de leur pensée, car il y a, dans l'œuvre, l'idée très forte de cohérence de l'ensemble. Cependant, c'est une cohérence qui est non pas uniquement perceptible depuis l'extérieur à travers la vision globale de l'œuvre, c'est aussi une cohérence interne basée sur la reconnaissance d'éléments singuliers et relationnels. C'est un des possibles pointés. Et qui reste. Tel de l'esprit sédimenté dans leur matériau. Et telle une forme très pointue d'expérience de l'idée du collectif. L'œuvre minimale, s'avère dès lors une réflexion sur des «occupations» singulières dans un espace qui demeure un champ de possibles à travers la reconfiguration particulière de la représentation du visible. Celle-ci serait vue comme «[un] réagencement matériel [...] des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire. [...] Comme des traces poétiques [et sensibles] inscrites à même la réalité [de la chose vue].⁹⁵⁸»

⁹⁵⁷ Particulièrement les positions de Judd. Voir Bruce Glaser, «Questions à Stella et Judd», (WBAI-FM, février 1964), repris dans Gintz, *Regards sur l'art américain*, p. 54-55.

⁹⁵⁸ Rancière, *Le partage...*, p. 62 et 60.

CONCLUSION

Rainer Rochlitz écrit :

[...] ce qui est toujours manqué par la connaissance, c'est le *plus* de l'objet qui ne se révèle que dans des relations multiples. [...] Il faut [...] sortir du cercle de la raison qui manque son objet et de la connaissance mimétique qui ne peut le dire qu'en le voilant d'apparence.⁹⁵⁹

Nous avons dégagé, tout au long de cette thèse, quelques-unes des multiples mises en relation et mises en présence de l'objet minimal, par rapport à son environnement spatial et contextuel, à travers ce qui provient de l'extérieur de l'œuvre: c'est-à-dire autant l'implication du spectateur face à l'œuvre (incluant le regard critique) que l'espace physique et socio-historique dans laquelle elle se situe⁹⁶⁰. Cela fut largement, et principalement, le propos des deux premiers chapitres de la thèse à travers l'analyse d'œuvres, de la fortune critique de l'art minimal, du climat épistémologique l'entourant et, dans une moindre mesure, celui du troisième chapitre à travers l'investigation des sources privilégiées en regard de l'œuvre minimale. Nous avons aussi porté un éclairage sur ces mises en relation par une attention à ce qui se passe à l'intérieur de l'œuvre où les rapports entre les éléments sont induits de connexions plurielles et, le plus souvent, paradoxales. Nous avons également souligné les interférences entre ce qui relève ainsi de l'hétéronomie ou de l'autonomie de l'œuvre en montrant que celle-ci se mêle même de ce qui lui est hétéronome. Ces derniers points ont été plus particulièrement analysés dans les deux derniers chapitres. Nous y avons vu enfin, à l'aune des pensées de Deleuze et d'Adorno en mettant en relation leurs théories avec l'œuvre minimale, que l'art minimal ne tend pas uniquement à généraliser la série, la répétition en regard de la (re)production. Cette idée impliquerait une volonté de produire des généralités à partir de la reproduction d'un élément dans une appréhension du général, d'une propriété commune qui subsumerait plusieurs représentations. L'art minimal tend également à générer l'incertitude à travers les modulations à chaque fois singulières des éléments qui ne se reproduisent pas – ou du moins pas uniquement

⁹⁵⁹ Rainer Rochlitz, «Esthétique et rationalité d'Adorno à Habermas», p. 60 et 62.

⁹⁶⁰ Ce qui tient compte des filiations et ruptures (par rapport au formalisme notamment) propres à l'art minimal. Également, ce qui situe l'art minimal par rapport à un contexte de production de biens industriels. Nous avons ainsi qualifié la répétition en profondeur activée par l'œuvre minimale. Voir aussi, *infra*.

ou s'ils se reproduisent ce sera d'une manière non littérale ou dont la littéralité est infléchie –, mais produisent aussi du différent, dans une appréhension du particulier qui vient contrer l'idée même de généralité dans l'œuvre (qui ouvrirait à une œuvre vue comme méthodique). Si l'artiste et théoricien Mel Bochner a pu écrire, à propos de l'art minimal: «[...] Individual parts of a system are not themselves important but are relevant only in the way they are used in the enclosed logic of the whole⁹⁶¹» – présumé récurrent dans les écrits sur l'art minimal (surtout au début, dans les années soixante) – notre analyse participe plutôt des positions récentes en histoire de l'art (Yve-Alain Bois, Lynne Cooke, Michael Govan, Georges Didi-Huberman, etc.). Celles-ci vont dans le sens d'une relativisation de l'idée d'un art minimal vu essentiellement en tant que totalité. Cependant, notre analyse a privilégié non seulement l'idée d'éléments vus en tant que singularités, mais a démontré que ceux-ci activent, de plus, de multiples relations entre eux et avec le «monde⁹⁶²», en privilégiant, de plus, une analyse du mode opératoire et relationnel de ces éléments singuliers au sein d'une œuvre qui ne se donne pas nécessairement d'emblée. Lynne Cooke écrit, sur le travail de Judd:

Refusing the a priori, which he [Judd] linked to rationalistic procedures, he instead sought a logical method, which he defined as a «local order, just an arrangement, barely order at all,» and on another occasion as «one thing after another», a modus operandi that for him ensured autonomy and immediate accessibility for the components of any multipartite work [...] In relentlessly probing issues of similarity and difference, likeness and identity, Judd required that each of his works be closely and attentively scrutinized [...] from the first glance the viewer recognizes that, while the dimension of every box are identical, each is different, each is unique.⁹⁶³

Ainsi, et cependant, il y a dans cet écrit de Lynne Cooke, l'idée d'une différence entre ce qui se donne à voir dans un premier temps et ce qui apparaît suite à une perception plus lente.

⁹⁶¹ Mel Bochner, «Serial Art, Systems, Solipsism», *Minimal Art, a Critical Anthology*, édité par Gregory Battcock, 1995, (1968 pour la première édition), p. 99. Le critique d'art américain John Perreault a de même écrit: «[...] The best Minimal works are the most radical and tend to be wholistic and unitary, [...] if the work is segmented, the components are nonrelational. They are usually exact repetition or repetition based on rather simple permutations and are not related to each other [...] but related to the work as a whole.», John Perreault, «A Minimal Future?», *Arts News*, mars, 1997. Repris dans Battcock, *Minimal Art...*, p. 257. Sa position est récente et souligne que les avis sont encore partagés. Les parties peuvent être en relation à l'ensemble ce qui n'exclut pas qu'elles le soient entre elles.

⁹⁶² À travers l'attention aux plans de signification tels la surface, la profondeur, l'événement et séries paradoxales.

⁹⁶³ Lynne Cooke, *Donald Judd Essay*, _____, 2003.

L'œuvre ne s'inscrit pas uniquement en fonction d'une perception directe (*immediate accessibility*), mais aussi en regard d'une perception différée – qu'un emprunt prépondérant aux thèses de Deleuze et d'Adorno nous a permis de mieux théoriser. Elle indique aussi, implicitement, une esthétique du paradoxe qui méritait d'être analysée comme telle. Par ailleurs, nous avons été amenée à souligner l'idée d'une esthétique vue en tant que «mode de pensée qui s'attache à dire en quoi les choses de l'art sont des choses de pensées,⁹⁶⁴» et présenter, en conséquence, les œuvres minimalistes en tant que figures abstraites construites à partir d'une pensée – celle des artistes – qui ne peut qu'avouer [ou rendre compte] de la difficulté d'abstraire ou de singulariser le même. Ainsi, les éléments singuliers participant de l'œuvre ne peuvent que rendre compte de cette prémisse, et signifier à leur tour – et corrélativement – leur part d'indéterminé et de complexité à travers le renoncement à un vouloir dire dans l'œuvre qui procéderait de la seule détermination.

Nous venons de faire un survol du travail effectué. Reste à décliner et à reprendre les principales hypothèses et à voir en quoi elles se confirment – ou non, dans certains cas.

Une des premières hypothèses était induite d'une attention renouvelée aux questions de différence et de répétition, lieu d'enjeux théoriques qui demandait une investigation. Mais, avec le préalable d'un travail autre en regard de ce que l'œuvre active à travers la sérialité: cette activation procéderait à la fois du même et de ce qui vient infléchir le semblable. À partir de la prémisse d'une analyse du mode opératoire de l'œuvre, nous avons vu, dès les premiers chapitres, se dessiner les grandes lignes de ce que nous avons retenu des œuvres mises en exergue. Les premiers constats s'appuient sur des présupposés récurrents dans les analyses en

⁹⁶⁴ Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001, p. 12. Pour Rancière, l'esthétique n'a jamais été la théorie du jugement de goût. L'esthétique n'est pas non plus un nouveau nom pour désigner le domaine de l'art, mais elle est une configuration spécifique de ce domaine (*ibid.*, p. 14). Il écrit: «[...] le terme d'esthétique chez Baumgarten (1750) ne désigne aucunement la théorie de l'art, il désigne le domaine de la connaissance sensible. [...] C'est seulement dans le contexte du romantisme et de l'idéalisme post-kantiens, à travers les écrits de Schelling, des Schlegel ou de Hegel, que l'esthétique vient désigner la pensée de l'art [...] et que s'opère une identification entre la pensée de l'art – la pensée effectuée par les œuvres d'art – et une certaine idée de la *connaissance confuse*: une idée nouvelle et paradoxale puisque, en faisant de l'art le territoire d'une pensée présente hors d'elle-même, identique à la non-pensée, elle réunit les contradictoires: le sensible comme idée confuse de Baumgarten et le sensible hétérogène à l'idée de Kant. C'est-à-dire qu'elle fait de la *connaissance confuse* non plus une moindre connaissance mais proprement une *pensée de ce qui ne pense pas*» (*ibid.*, p. 13 et 14). Nous avons retenu les écrits de Rancière parce qu'ils portent sur les rapports entre l'esthétique et le politique, et rencontrent le sujet de notre thèse.

histoire de l'art. Ils postulent que ces œuvres résultent de la juxtaposition d'éléments simples. La *systematicité* la plus grande est observée chez LeWitt, mais il y a, malgré les inflexions remarquées dans leurs pratiques respectives, la récurrence de l'idée d'équivalence à partir d'éléments identiques. Ce qui prévaut, également, dans l'ensemble des œuvres étudiées, est l'introduction de ce qui est autre que ces récurrences. Cette altérité remarquée, à travers les inflexions opérées par les mises en présence de l'œuvre dans son espace ou face au spectateur, se mêle aux données premières et vient interroger l'idée d'équivalence et, corrélativement, celle de totalité. Ainsi, nous avons commencé par centrer notre analyse sur l'hypothèse que la répétition d'éléments simples et identiques ne les réduit pas à l'ensemble. Comme nous l'avons ensuite explicité à travers notre lecture des théories deleuziennes, le paradoxe articulé par la répétition est que celle-ci vise à singulariser, à différencier et à particulariser les éléments. Ce qui n'empêche que cette appréhension de la singularité de chaque élément est aussi tributaire de sa nécessité dans l'ensemble. Ce qui démontre une alliance fine, à travers la notion d'équivalence, de la notion de différence et de répétition. Plus précisément, l'analyse plus poussée nous a conduit à faire émerger une notion de paradoxe qui s'appuie sur l'idée de séries divergentes qui coexistent dans un même espace de l'œuvre. Cette définition renvoie également à celle d'*événement* chez Deleuze qui vient du fait qu'il se passe et qu'il va se passer (idée de devenir) quelque chose dans l'œuvre à travers la conjugaison de ses résonances internes, de l'espace présenté et d'une temporalité axée sur la durée, qui la qualifie en tant que déterminée et, à la fois, indéterminée. Ce qui vient d'être rappelé, confirme notre première hypothèse et réaffirme, dans notre analyse, une ambiguïté de l'œuvre minimale basée aussi sur une non-immédiateté de la perception à partir d'une surface lisse qui développe lentement sa complexité. Cela confirme également l'hypothèse de la non-immédiateté de la perception, qu'une attention à la notion bergsonnienne de durée, mais telle que revue par Deleuze, nous a permis de mieux cerner. Cela accrédite, aussi, notre hypothèse d'une interrelation entre les éléments, sur la base de leurs connexions entre eux au sein de l'œuvre, et avec ce qui vient interférer dans l'œuvre. Ce constat vient appuyer, corrélativement, deux autres hypothèses. L'une est l'idée d'une force subversive basée sur l'expérience que ce qui précède induit: la coexistence de séries divergentes à l'intérieur de l'œuvre se double d'une ouverture à ce qui vient s'y mêler depuis l'extérieur – et nous a permis de revoir la question de l'expérience de l'œuvre telle que présentée par Didi-Huberman. L'autre hypothèse est celle de l'idée de

synthèse connective (Deleuze), plutôt que disjonctive, dans une œuvre où les instances paradoxales sont perçues non tant comme des contradictions que comme des «en-plus» différents, mais non contradictoires. Celles-ci s'additionnent plus qu'elles ne s'opposent. Nous avons vu à travers les analyses du corpus critique que, si l'ambiguïté tout comme la totalité y sont récurrentes, il nous fallait effectuer un retour sur ces notions par une étude attentive de ce qui se présente comme des soi-disant évidences.

Il ne s'agissait pas, par ailleurs, de prôner dans l'œuvre minimale l'idée d'un métissage obligatoire qui paraîtrait obsolète d'un point de vue actuel⁹⁶⁵, mais de porter attention à la manière dont cette notion s'est mise en place dans le lieu des années soixante et soixante-dix, en soulignant l'idée corrélative: montrer comment l'art minimal, par son mode opératoire, procède du non-achèvement ou plus exactement d'une idée de non-achevé qui ouvre, cependant, à son parachèvement. Ce qui parachève l'œuvre – cette idée de perfectibilité chère aux minimalistes – c'est son incessant inachèvement, toujours reconduit, parce que basé sur des connexions multiples qui ne cessent de se générer et d'en générer d'autres.

Deux autres hypothèses ont été analysées et sont d'importance. L'une reprenait d'une manière critique la notion de nœud minimaliste théorisé par Hal Foster qui suppose que l'art minimal représente une cassure avec le modernisme, et un lien avec le retour des avant-gardes. Nous avons infléchi cette assertion de Foster en privilégiant plutôt l'hypothèse de l'inscription de l'art minimal dans un continuum temporel (idée de poursuite logique des expériences), et en marquant ses différences par rapport aux avant-gardes. L'autre hypothèse est celle de l'illusion de toute mise en ordre signifiée par les infléchissements et interruptions perçues dans l'œuvre minimale, et qui renvoie à la question de l'expérience. Celle-ci induirait une interpellation de tout ce qui se présente comme trop affirmatif à travers ce que le doute y énonce.

Ce qui va suivre revient sur ces hypothèses en marquant certaines nuances apportées à la démonstration.

⁹⁶⁵ Dans le sens que cette notion est non pas dépassée mais à ce point intégrée dans les théories qu'il ne semble plus nécessaire d'y revenir en ces termes.

Une des définitions de la rationalité dans l'art (rationalité esthétique) suppose une œuvre qui s'affirme comme concrétisation d'une idée préexistante sur le monde. Cette idée implique une mise à distance par une construction d'images. Mettre en question la rationalité pourrait, dès lors, dans la volonté de contrer l'illusionnisme de la représentation, vouloir dire les choses d'une manière concrète et présenter la chose même et non sa représentation: pour les artistes minimalistes, cela aurait pu signifier reconduire à travers l'œuvre un souci d'objectivité qu'ils ont, cependant, toujours récusé. Ainsi, l'œuvre minimale est aussi le résultat d'une construction axée sur «la distribution sensible», plutôt qu'uniquement sur la répartition rationnelle, des éléments et des espaces qui la composent⁹⁶⁶. Mais ces termes de «distribution sensible», que nous employons, ne renvoient pas uniquement à des causes émanant de la sensibilité des artistes ou à des effets sur notre sensibilité en tant que spectateur, nous connectons aussi le terme «sensible» à une pensée, ce qui ressort, notamment, des analyses des derniers chapitres. Cela renvoie à une définition de l'esthétique, telle que définie par Jacques Rancière, mais qui est très proche de celle de Deleuze et, qui stipule «[...] un mode d'articulation entre des manières de faire, des formes de visibilité de ces manières de faire et des modes de pensabilité de leurs rapports, impliquant une certaine idée de l'effectivité de la pensée⁹⁶⁷» qui nous a permis de dégager les possibles basés sur les multiples relations mises en œuvre dans un art qui reste, cependant, hermétique. Paraphrasant Rochlitz, nous dirions que l'art minimal (des artistes étudiés) ne manque pas son objet, car le manquer impliquerait un trop plein de rationnel dans une œuvre qui se voulait, au contraire, ouverte à une part d'irrationnel. Comme nous l'avons vu à travers notre mise en perspective de leur travail avec notre lecture des écrits de Deleuze et d'Adorno, l'art minimal introduit aussi le manque à son objet, ce qui est une manière encore de cibler sa part d'indéterminé. Nous avons, notamment, signifié cette indétermination en regard des rapports complexes entre les notions de vide et de plein dans l'œuvre minimale.⁹⁶⁸

⁹⁶⁶ Ce qui veut dire, qu'implicitement, nous associons le sensible à l'irrationnel. Bien que nous ne puissions exclure un rationnel sensible, l'art minimal en est paradigmatique en incluant les deux aperceptions.

⁹⁶⁷ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, p. 10

⁹⁶⁸ Nous rappelons, ici, que ces rapports sont différents dépendamment des œuvres et des artistes étudiés. Ainsi, chez LeWitt, la notion de vide tend à jouer, également, en tant que plein.

Par rapport au formalisme qui le précède immédiatement, l'art minimal présente un questionnement sur la rationalité en regard de la qualité de la spécificité mise en exergue par les artistes minimalistes (surtout par Judd). Jacques Rancière écrit:

Le discours moderniste présente la révolution picturale abstraite comme la découverte par la peinture de son *médium* propre : la surface bidimensionnelle. La révolution de l'illusion perspectiviste de la troisième dimension rendrait à la peinture la maîtrise de sa surface propre. Mais précisément cette surface n'a rien de propre. Une *surface* n'est pas simplement une composition géométrique de lignes. C'est une forme de partage du sensible.⁹⁶⁹

Il en est de même pour ce qui nous apparaît dans une œuvre tridimensionnelle. Il ne s'agit pas de confiner l'œuvre dans une place qui lui serait propre, à travers une manière de faire qui lui serait exclusive mais de favoriser, au sein même de l'œuvre, par son procédé, des interférences qui contrent un mode d'être spécifique ou du moins qui identifient autrement cette spécificité que nous voyons donc également sensible. Mais un sensible soumis à des connexions singulières et immanentes à l'œuvre. Ainsi, comme nous l'avons vu, l'œuvre minimale peut se présenter et être visible en tant que surface et en même temps se développer en profondeur, se perdre et nous perdre en elle-même à travers ses paradoxes, en affirmant, face au regardeur, que la frontalité et la *multifacialité* sont conciliables. Insister, comme nous l'avons fait, sur une esthétique du «à la fois» dans l'œuvre minimale, c'est introduire la notion d'appropriation d'autre chose que ce qui est propre à l'œuvre ou autre chose que ce qui serait le propre de cette structure tridimensionnelle, par ce qu'elle reconnaît comme autre (différence) et qu'elle s'approprie. C'est tout le jeu souligné à propos d'une «sculpture» qui mêle incessamment les composantes, tels le plat et le volume, l'illusionnisme et la factualité, etc., qui reconduit l'idée d'une œuvre comprise non pas tellement en tant qu'interface – vue comme limite - créée entre des instances paradoxales, qu'en tant qu'œuvre non limitée qui lie – d'une manière répétitive selon une connexion additive basée sur le «et» – les instances paradoxales qui la composent jusqu'à être définie en tant que paradoxe même ou événement, si on se réfère à Deleuze. L'indistinction des genres s'affirme graduellement en art dans les années soixante et soixante-dix, et est tributaire d'un état d'avancée de la pensée que seule l'attention au mode opératoire de l'œuvre – en l'occurrence l'œuvre minimale parce qu'elle est aussi paradigmatique du

⁹⁶⁹ *Ibid*, p. 19.

passage vers un questionnement des limites d'un médium⁹⁷⁰ – nous permet de voir avec plus de discernement. Cet état de la pensée, cette proposition «nouvelle» d'une œuvre qui inclut ce qui excède les limites de son médium⁹⁷¹, met à sac une des thèses majeures du modernisme qui lie la différence des arts à la différence de leurs conditions techniques ou de leur support ou médium spécifique,⁹⁷² comme nous l'évoquions plus haut. Cependant, nous avons vu que ce moment de la pensée – et de l'art – est tributaire de moments antérieurs dans le sens que l'art minimal synthétise (en quelque sorte), parfois d'une manière affirmative et parfois plus réactive, aussi certains états antécédents à travers des «sources» esthétiques et conceptuelles. Citons à nouveau Jacques Rancière:

Le saut hors de la *mimésis* n'est en rien le refus de la figuration. Et son moment inaugural s'est souvent appelé *réalisme*, lequel ne signifie aucunement la valorisation de la ressemblance mais la destruction des cadres dans lesquels elle fonctionnait. Ainsi le réalisme romanesque est d'abord le renversement des hiérarchies de la représentation (le primat du narratif sur le descriptif ou la hiérarchie des sujets) et l'adoption d'un mode de focalisation fragmentée ou rapprochée qui impose la présence brute au détriment des enchaînements rationnels de l'histoire. [...] Ceux qui exaltent ou dénoncent *la tradition du nouveau* oublient que celle-ci a pour strict complément la *nouveauté de la tradition*. Le régime esthétique des arts n'a pas commencé avec des décisions de rupture artistique. Il a commencé avec des décisions de réinterprétations de ce que fait ou de ce qui fait l'art: [...] Hegel marquant le vrai sujet de la peinture de genre hollandaise: non point des histoires d'auberge ou des descriptions d'intérieurs, mais la liberté d'un peuple, imprimée en reflets de lumière. [...] Le régime esthétique des arts est d'abord un régime nouveau du rapport à l'ancien. [...] L'idée de modernité est une notion équivoque qui voudrait trancher dans la configuration complexe du régime esthétique des arts, retenir les formes de rupture, les gestes iconoclastes, etc., en les séparant du contexte qui les autorise: la reproduction généralisée, l'interprétation, l'histoire, [...] Elle voudrait qu'il y ait un sens unique alors que la temporalité propre

⁹⁷⁰ Rappel: nous avons noté l'importance de l'art minimal en tant qu'il initie les pratiques dites installatives, notamment, qui initient à leur tour les pratiques axées sur le *mixed media*, entre autres. Certes, les artistes étudiés sont restés des sculpteurs, mais nulle question de taille ou de modelage ou de quelques qualificatifs aux relents académiques, évidemment. L'art minimal interroge la notion de sculpture et la place de celle-ci dans la représentation, en ce sens elle interroge aussi ses limites définitionnelles.

⁹⁷¹ Pour l'œuvre minimale, ce sera l'introduction d'une prise en compte de l'espace et d'une temporalité autre.

⁹⁷² Voir, Rancière, *Le partage*, p. 47.

du régime esthétique des arts est celle d'une co-présence de temporalités hétérogènes.⁹⁷³

Cette citation de Rancière est importante dans le sens qu'elle évoque, entre autres, cette co-présence de temporalités différentes que nous avons soulignées – surtout à travers la théorie deleuzienne – non seulement au sein de l'œuvre, mais entre des manières de penser et de faire qui se rejoignent malgré les champs d'expertise différents: les interférences entre l'art minimal, Adorno et Deleuze, d'une part, et les «sources» de l'art minimal qui vont des formes d'art construit (depuis Piero jusqu'à Mondrian *et al*) en passant par le constructivisme et par un retour critique sur une certaine conception du romantisme (fragmentation, subjectivité à travers l'intention de l'artiste ou déni de la subjectivité⁹⁷⁴), d'autre part. Comme si cette poursuite de la recherche et de la création se faisait dans une opposition à l'idée de fondation et de nouveauté en privilégiant l'idée contraire de relecture ou de réinterprétation de moments antérieurs, et renvoyait, en ce sens, à ce que certains nomment le post-modernisme. On pourrait plutôt définir ce moment en termes de double historicisation, au sein de l'œuvre minimale, qui mêle le moment antérieur et le nôtre ou encore, par l'idée de chevauchement, dans une même époque et dans une œuvre, de pensées qui se rejoignent et établissent des ponts et des connexions non seulement entre elles, mais également, et par-delà le temps, avec d'autres pensées qu'elles vont rechercher pour mieux (se) créer. L'art minimal procède de cette dynamique particulière qui n'opère pas sur la base «d'une appropriation-réappropriation des *fondements* pensés la plupart du temps comme *origines* toujours plus achevées⁹⁷⁵» mais sur celle d'une réappropriation critique qui ne renverrait pas plus à l'idée de dépassement, de nouveauté, qu'à celle de relecture. Elle opère une synthèse qui englobe ces notions diverses mais sans les réduire et sans

⁹⁷³ Jacques Rancière, *Le partage*, p. 34, 35, 36, 37. Rancière définit également le régime esthétique de l'art comme ce qui s'oppose au régime poétique dans le sens où ce dernier identifie les arts au sein d'une manière de faire. Il l'appelle aussi régime représentatif, «en tant que c'est la notion de représentation ou de mimésis qui organise ces manières de faire, de voir ou de juger» (*Le partage.*, p. 30). Le régime esthétique plutôt que de proposer des manières de « bien » faire et une distinction de ses manières va privilégier l'approche sensible. Nous avons vu, cependant, que la poétique renvoie aussi à des enjeux esthétiques qui entrent dans des rapports à l'œuvre, au sujet et au monde. Nous avons également vu chez Deleuze et Adorno que la mimésis n'est pas uniquement le calque conforme de la réalité et une reconduction de la norme.

⁹⁷⁴ Nous avons fait la distinction entre une subjectivité de type expressionniste et celle des artistes étudiés. On se réfère aussi à leurs écrits et déclarations qui ne disent certes pas tout de l'œuvre, mais beaucoup sur leurs intentions, démarches et procédés.

⁹⁷⁵ Nous avons perdu la référence.

s'y réduire non plus, en une synthèse ouverte basée sur un certain non-achevée de l'œuvre, parce que suspendue ainsi entre les courants divers et parfois contraires qu'elle cultive, et qui définissent sa singularité même. Ce qui émerge, conséquemment, de notre analyse, c'est aussi la confirmation de notre intuition première concernant l'inscription de l'art minimal dans une continuité. Il ne s'agit pas tant, en effet, d'analyser cette œuvre en fonction d'une fin d'époque, d'un retour sur l'abstraction ou d'un moment charnière entre deux *épistémès*, mais bien plutôt, de l'inscrire dans un *continuum* temporel. Cela suppose une œuvre qui se nourrit des apports venant autant de ce qui la précède que de ce qui lui est contemporain, incluant un regard critique sur ces pôles d'influence. Ainsi – et par exemple – face à la dominante politique aux États-Unis, dans les années soixante et soixante-dix, qui est la constitution d'un expansionnisme qui se pose hors de tout doute, l'art minimal va proposer, dans une œuvre qui ne semble donner à voir que des certitudes, une inflexion par rapport à ce qui se présente comme tel, à travers les instances paradoxales que l'œuvre cultive en elle. De plus, par cette esthétique du «à la fois» que nous avons travaillée, elle indique une manière du partage du sensible, tel qu'évoqué plus haut, qui a la propriété de «fixer en même temps un commun partagé et des parts exclusives.»⁹⁷⁶ L'œuvre, dans la transposition qu'elle effectue, pointe la singularité. Et pointer la singularité, c'est pointer aussi la visibilité de chaque élément qui s'intègre dans un ensemble sans s'y dissoudre. À partir de cette «occupation» particulière de l'élément dans un tout, ce qui est montré est la possibilité d'une place et d'un dire spécifiques qui, en regard de l'esthétique, relève de l'expérience de l'œuvre: celle-ci induit une expérience plus large qui ouvre au questionnement sur notre place, en tant que regardeur conscient, dans le monde. Rancière écrit:

Cette esthétique n'est pas à entendre au sens d'une saisie perverse de la politique par une volonté d'art, par la pensée du peuple comme volonté d'art. [...] C'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit⁹⁷⁷ qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps. C'est à partir de cette esthétique première que l'on peut poser la question des *pratiques esthétiques*, [...] c'est-à-dire des formes de visibilité des pratiques de l'art, des lieux qu'elles occupent, de ce qu'elles *font* au regard du commun. Les pratiques artistiques

⁹⁷⁶ J. Rancière, *Le partage*, p. 12.

⁹⁷⁷ On se souvient de la «clameur de l'être» chez Deleuze.

sont *des manières de faire* qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leur rapport avec des manières d'être et des formes de visibilité. [...] Les arts ne prêtent jamais aux entreprises de la domination ou de l'émancipation que ce qu'ils peuvent leur prêter, soit, tout simplement, ce qu'ils ont de commun avec elles : des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible. Et l'autonomie dont ils peuvent jouir ou la subversion qu'ils peuvent s'attribuer reposent sur les mêmes bases.⁹⁷⁸

C'est notamment pour ces raisons que nous avons donné une importance au mode opératoire de l'œuvre minimale: il indique non seulement ce qui se passe dans l'œuvre plus clairement, mais il montre plus distinctement les relations que peut entretenir l'œuvre minimale avec son contexte sociétal et politique. L'œuvre minimale est ainsi une production dans le sens qu'elle transpose en elle, à travers ses composantes matérielles, ce qui s'effectue ailleurs: en référence à ce que nous écrivions dans les précédents chapitres, l'œuvre minimale n'est dès lors pas le reflet de la société (productive et industrielle), elle en dénonce plutôt les failles et les manques ou, du moins, elle les énonce aussi, les deux ensemble. Plus précisément, son énonciation recouvre aussi une dénonciation. Mais, ce qu'ainsi l'œuvre minimale énonce ne se donne pas immédiatement en sa totalité. Elle ne pourrait parvenir totalement à cette immédiateté de la perception, car le mode même de son fonctionnement suppose une attention, une lenteur de la réflexion qui vient se joindre à sa perception immédiate, et la ralentir.

Par rapport à ce qui précède immédiatement (et dans l'ensemble de la thèse), nous pourrions faire deux constats. Le premier est que l'art minimal active deux séries temporelles différentes: une première qui l'inscrit dans une durée historique par la convocation critique de sources plastiques et théoriques émanant de différentes périodes de l'histoire; une seconde qui est celle de la durée qui intervient, avec nécessité, dans la perception de l'œuvre par le regardeur. L'œuvre s'inscrit ainsi dans une double appréhension du temps, mais un temps pareillement long qui infléchit tous les présupposés, tant de nouveauté (en regard de l'histoire) que d'immédiateté (en regard de l'œuvre). Le second constat est que si l'œuvre minimale est une synthèse du divers (à travers l'idée de relations multiples et de coexistences de caractères différentiels, et uniquement à travers cela), ce divers est opposé à sa synthèse parce que, tout simplement, le divers s'oppose, en principe, à toute idée de synthèse. Sauf, à l'idée deleuzienne

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 13-14.

de synthèse connective qui inclut les séries divergentes à l'intérieur d'une même œuvre. C'est donc une synthèse, mais une synthèse ouverte à la différence. Ce constat corrobore le plus sûrement notre hypothèse de l'art minimal vu en tant qu'*événement*, c'est-à-dire en tant que «ce qui va dans deux sens à la fois» ou «les coexistences de caractères différentiels dans un même espace de l'œuvre.» Mais, à l'affirmation d'un synthétisme, d'une totalité, l'œuvre minimale apporte un infléchissement, une nuance dans la notion et dans sa définition comme œuvre. Et ce, parce qu'elle est aussi un ensemble cohérent dont la cohérence est faite de ce qui lui est impropre, donc de ce qui paradoxalement infléchit la cohérence, et qu'elle assimile non seulement pour se définir, mais aussi pour s'*indéfinir*, car elle inclut une part d'indétermination. C'est ainsi que l'on peut comprendre, non seulement Deleuze, mais aussi Adorno quand il écrit:

L'unité des œuvres d'art ne peut être ce qu'elle doit être, l'unité du divers : en synthétisant, elle porte atteinte au synthétisé, et ruine la synthèse. Les œuvres souffrent autant de ce que leur totalité est médiatisée que de ce qui en elle est immédiat. [...] Certes le divers, dans le continuum esthétique, requiert une synthèse; mais en tant qu'il est déterminé simultanément de façon extra-esthétique, il se dérobe à une telle synthèse. Extrapolée de la pluralité qui la possède potentiellement en elle, elle est aussi, inévitablement, sa négation.⁹⁷⁹

Christoph Menke écrit, de son côté:

L'irréparable insuffisance qu'Adorno attribue à toute synthèse esthétique, contrainte pour des raisons structurelles, à *renoncer devant la singularité*, ne peut être [...] que celle d'une forme de compréhension qui présuppose que les énoncés relatifs aux composantes d'une œuvre sont immédiatement transposables en termes de totalité. C'est justement la solution de continuité entre les deux niveaux d'énonciation⁹⁸⁰ dans la compréhension esthétique qui permet à Adorno d'identifier le concept de *dissonance* [...] - comme catégorie esthétique, non plus seulement stylistique - [qui] désigne le paradoxe inhérent au discours sur toute forme d'art, même non dissonante au plan stylistique.⁹⁸¹

Tel l'art minimal. Nous avons vu que la dissonance, chez Adorno, tendait à définir le tout en tant que dissonance même. C'est en ce sens qu'il y a continuité entre les deux niveaux d'énonciation dont parle Menke, à propos d'Adorno. Mais, plus précisément, c'est la totalité

⁹⁷⁹ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 192 et 218.

⁹⁸⁰ Ces deux niveaux d'énonciation étant le tout et la partie ou l'unité et l'élément.

⁹⁸¹ Christoph Menke, *La souveraineté de l'art*, p. 97-98.

qui est dissonance ou c'est le tout qui inclut à ce point ses propres fractures ou inflexions jusqu'à se définir en tant que telles et ouvre, ainsi, à une qualification de la totalité. Ainsi, en regard de l'œuvre minimale, la pensée d'Adorno est venue corroborer de cette manière la pensée de Deleuze que nous avons d'abord travaillée. De plus, en identifiant les deux niveaux d'énonciation de l'œuvre minimale comme étant le tout et la partie ou l'unité et l'élément à partir du préalable que ces deux niveaux sont différents – c'est-à-dire qu'ils activent cependant des différences malgré l'apparente continuité – il nous a été possible de dégager ces instances paradoxales basées sur la distribution de caractères différentiels dans un même espace de co-existence, c'est-à-dire des plans de signification, et de connecter à – et à travers – l'étude de l'œuvre minimale, les pensées de Deleuze et d'Adorno. Leur réflexion commune – celle des philosophes, celle des artistes, comme celle de l'œuvre – autour de la question de totalité et de ce qui la segmente, de ce qui caractérise la totalité et les parties, nous a permis de pointer par là-même le caractère politique du procédé de l'art minimal, à travers l'affirmation de la nécessité de marquer les singularités. Cette proposition renvoie à une conception de la démocratie vue comme affirmation de la possibilité des différences. Elle postule, également, la singularité d'un sujet inclus dans un collectif, mais qui tend à s'en différencier: une revendication de la différence avec d'autres différences. Et non pas contre. Toujours l'idée d'une connexion, plus que d'une disjonction. Toutefois, si ces singularités ont une présence, elles sont aussi en relation avec un ensemble dans lequel elles s'incluent sans se perdre. Dès lors, comme nous l'annoncions en introduction, c'est bien, aussi, l'ambiguïté de l'art minimal qui est réaffirmée et accentuée à travers des éléments dont l'identité procède d'une part d'indétermination. Ainsi, par rapport à ce qui précède immédiatement, les rapprochements entre les pensées de Deleuze et d'Adorno, nous ont permis de souligner leur filiation hégélienne commune⁹⁸² et certaines déterminations de cette filiation en regard de l'histoire de l'art. Ils ont favorisé, également, une perception plus claire de ce qui, dans l'œuvre minimale, se constitue sous la forme d'infléchissements de l'unité. Ceci nous conduit à préciser davantage deux points qui sont liés: il s'agit de l'approche du politique explicité très notamment en regard de celle de la représentation qui se veut sans illusionnisme dans l'art minimal. Énoncer que l'art minimal valorise plutôt le faire sans dire, c'est rappeler que le faire est explicite et le dire possiblement implicite. Il y a donc toute la question de l'objet vu dans sa factualité, mais il y a aussi toute la

⁹⁸² Voir dans le chapitre 3, ce que nous avons mentionné sur la pensée de Hegel.

question du voir en regard de ce qui est permis au spectateur de voir ou non, c'est-à-dire la possibilité d'une appréhension autre, voire critique, de ce qui se présente à sa perception. Et un glissement opéré depuis le voir vers ce que le voir veut dire. Peut-on voir autre chose que la chose vue et corrélativement peut-on entrevoir la possibilité de voir en ne s'en tenant pas aux certitudes de ce que l'on voit, de ce qui se présente comme simple objectivité? – pour reprendre ici notre lecture plus politique de Didi-Huberman. Cette interrogation recouvre paradoxalement l'intérêt constant des artistes minimalistes étudiés de contrer l'illusionnisme de la représentation. En effet, il s'agit d'indiquer la complexité d'œuvres qui refusent de se présenter en tant qu'image ou de faire image en ne valorisant pas l'imaginaire, sans arriver à occulter complètement ce qui pourrait faire image dans la conscience de celui qui les regarde. C'est-à-dire la possibilité d'entrevoir, à partir de ces œuvres qui entretiennent des relations complexes basées sur des associations de différences, une vision de la réalité autre, qui peut être notamment – et par extension – celle de la société qui serait plus mouvante qu'hégémonique ou consensuelle, ouvrant à un positionnement critique de celui qui voit, qui regarde. Ainsi, comprendre que les relations entre les éléments de l'œuvre – et avec l'œuvre vu comme ensemble – ne se distinguent pas nécessairement des rapports entre le sujet et un ensemble qui est la société dans lequel il se place, est comprendre l'essentiel de la dimension politique soulignée dans la thèse. La perception privilégiée de cet aspect du politique – qui est une notion polymorphe et large qui permet le dégagement d'un aspect plutôt qu'un autre – relève certes d'un choix personnel, mais il permet de mettre en exergue un caractère du politique qui nous focalise sur ce que l'œuvre minimale non seulement donne à voir, mais veut peut-être dire malgré son apparent seul statisme. Dès lors, la complexité de cette œuvre basée sur une dialectique entre le tout et les parties, les singularités et l'ensemble réfèrent à une conception de la démocratie où l'affirmation des différences au sein d'un collectif souvent coercitif – car vu comme entité close sur elle-même – est possible. Cette possibilité relève d'un agir de l'œuvre qui dénote sa capacité plastique à produire corrélativement une pensée. Plus précisément si, par exemple, l'illusion constructiviste réside dans cette radicalité qui verrait la finalité de l'art comme changement radical des conditions de vie, l'art minimal, de son côté, s'emploie à montrer cette illusion dans sa manière et sa volonté d'échapper à la connotation d'art à message. Cependant, en même temps, il pointe les failles d'une société rationalisée et cette énonciation recouvre – cela a été dit – une dénonciation. Didi-Huberman fait remarquer que

l'œuvre de Judd, notamment, est beaucoup plus complexe et inquiète que ce que la lecture de son texte *Specific Object* le laisserait supposer d'abord⁹⁸³. Cela participe un peu de cette manière que les artistes minimalistes étudiés ont d'être souvent rejoints par ce qu'ils déniaient en paroles, et qui se retrouve en actes dans leurs œuvres qui montrent une plus grande subtilité du propos et un infléchissement certain de la radicalité première. Ainsi, ce qui est tenu pour réel dans les œuvres minimales à travers l'apparente tautologie renvoie au consensus autour de ce qu'un groupe social s'accorde à tenir pour réel, en référant en cela à l'idéologie. Pointer les failles c'est donc infléchir la volonté normative, c'est-à-dire questionner ce qui se présente comme vrai. De la sorte, par cette esthétique du «à la fois» travaillée dans la thèse, l'art minimal indique une propriété de l'œuvre qui est de fixer un ensemble (un commun partagé) et en même temps, des espaces plus exclusifs à travers la distinction des éléments participant de l'œuvre même. L'œuvre, dans la transposition qu'elle effectue, pointe la singularité. Et pointer la singularité, cela a été dit, c'est pointer aussi la visibilité de chaque élément qui s'intègre dans un ensemble sans s'y dissoudre. À partir de cette «occupation» particulière de l'élément dans un tout, ce qui est montré est la possibilité d'une place et d'un dire spécifiques qui, en regard de l'esthétique, relèvent de l'expérience de l'œuvre: celle-ci induit – cela a été dit également – une expérience plus large qui ouvre au questionnement sur notre place, en tant que regardeur conscient, dans le monde. Ce qui n'est pas sans signification en regard non seulement d'une position du sujet dans un collectif, mais aussi en regard du montré des limites d'un pouvoir et de l'emprise d'une entité sur un sujet qui peut, dès lors, garder la possibilité d'une individuation. Ceci pour expliquer davantage que si on s'entend sur le fait que cette œuvre n'a pas de contenu politique déterminé – ce n'est, en effet, pas un art à message – on s'entend également sur la possibilité d'un contenu politique implicite qu'une attention à la notion deleuzienne de répétition profonde nous permet d'identifier. Celle-ci, on l'a vu, fait émerger un en deçà d'une structure, c'est-à-dire, plus précisément, une autre réalité structurelle cohérente au-delà de la perception immédiate de celle qui nous est donnée à voir et qui renvoie aux structures mêmes de la société, à certains de ses fondements dont nous percevons mieux les failles. Cet envers des choses nous le voyons également à travers la négativité adornienne où se sont les «détails» vus comme éléments constitutifs bien qu'également différenciés, qui engendrent la totalité et non pas le contraire. C'est ce que l'on a vu dans la thèse par l'attention

⁹⁸³ Didi-Huberman, *Ce que nous voyons...* », p. 27-36, et p. 37-52.

portée à la notion de dissonance. C'est donc corrélativement, et l'interprétation en ce sens est permise, à l'emprise d'un pouvoir inamovible et sclérosé que s'opposent ces notions chez Deleuze et Adorno par l'attention à la possibilité d'un pouvoir du petit – leur attention commune à une micrologie – sur l'ensemble qui le recouvre. Et ce pouvoir possible est une mobilité. En effet, les éléments n'étant pas des éléments de fixation de par leur caractère indéterminé, ils appliquent à l'ensemble où ils sont inclus un pareil possible devenir.

Mais il ne s'agit pas de réduire le questionnement politique en regard de la seule structure. Il est dit plus haut que ce questionnement est lié à la question de la représentation. Autrement dit, aux perceptions. Tout le développement fait jusqu'à présent sur le travail effectué dans la thèse réfère à ce noeud. L'apport succinct, mais pertinent, de Jacques Rancière au sujet du découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible dans l'œuvre qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience vient se greffer logiquement aux pensées de Deleuze et d'Adorno, tout comme à celles activées par l'œuvre minimale. Si nous pouvons supposer un certain retrait du sujet artiste dans une œuvre qui semble à première vue dénier sa présence à travers l'absence de toute gestuelle, de toute trace de fabrication manuelle, on ne peut cependant nier sa présence à travers l'implication d'un spectateur possiblement conscient des possibles limites de la seule chose vue. Il a été également dit et montré que la radicalité imputée aux artistes était démentie le plus souvent par leur travail. Ainsi, la question du retrait du sujet s'accompagne de la question contraire à travers celle d'un spectateur possiblement actif et d'un artiste conscient, et participe de ces incessantes connexions repérées par ailleurs dans l'art minimal.

Ces connexions référant à la notion de synthèses connectives deleuziennes exploitées dans la thèse opèrent nécessairement, et par définition, avec un contexte, à l'intérieur de celui-ci par médiation. En cela réside la portée subversive de tout le développement effectué dans la thèse. Malgré sa présence implicite, tout y renvoie. Cette portée subversive s'oppose à une portée transgressive qui suppose un mouvement qui va contre, propre à une problématique de la rupture basée sur les disjonctions; et non pas un mouvement axé sur le « avec » propre aux pensées s'effectuant à partir de connexions et de liens toujours créés. La portée subversive de l'art minimal est d'autant plus intéressante qu'elle opère finement en médiation avec son

contexte historique, politique et social. Ce qui nous a fait dire que cet art échappe à un rattachement aux avants-gardes basés sur une problématique de la rupture.

Michel Cinus, dans un texte sur la forme musicale chez Adorno⁹⁸⁴, fait une distinction entre ce qu'il nomme le local et le global chez Adorno à partir d'une dialectique interne, et rencontre notre propos. D'autant plus que cette dialectique s'articule avec une phénoménologie de l'auditeur, c'est-à-dire que non seulement elle tient compte de l'expérience du récepteur de l'œuvre, mais la suppose. Selon Cinus, la dialectique chez Adorno postule une interrelation dynamique entre ce qui se présente en tant que diversité et une globalité en devenir⁹⁸⁵. Il indique, dans la foulée, que dans la forme musicale chez Adorno l'unité du sensible et du rationnel relèvent à la fois d'un équilibre et d'un dynamisme⁹⁸⁶. Ce qui fait que cette unité vue comme ensemble est induite d'une tension qui imprime à l'œuvre des devenirs possibles. Ce n'est donc pas une entité totalisante. Et, ajouterions-nous, ne peut être perçue comme telle par celui qui reçoit l'œuvre. Il souligne également chez Adorno une temporalité lente, inscrite dans la durée et par-delà réversible. Si le temps est irréversible une temporalité inscrite dans la durée ne l'est pas. D'une part, parce qu'il y a condensation d'un passé-présent-futur qui s'actualise dans un moment donné et d'autre part, parce que l'on peut revenir, faire des aller-retour, effectuer une circulation qui va contrer l'irréversibilité⁹⁸⁷. On voit à travers la lecture de Cinus le lien manifeste entre la pensée de Deleuze et celle d'Adorno à travers une ouverture aux devenirs qui contre tout statisme. Et l'interprétation de cette qualification de l'ouverture dans – et de – l'œuvre peut, sans aucun doute, être politique. En effet, quand Adorno reprend l'idée d'une rationalité de l'art qui opère en regard de la structuration rationnelle de ses techniques et de son institutionnalisation, il montre que cela se fait par un calcul et une économie rationnelle des moyens en fonction d'une fin. Mais de plus, Adorno souligne que les œuvres doivent toujours signifier au-delà d'elles-mêmes et cela se fait par une critique de ce qui fait défaut dans le champ sociétal. Nous avons vu que l'art minimal pratique d'une manière exemplaire une économie de moyens qui l'inscrit dans les tentatives réductivistes en art. Mais elle ne prône pas

⁹⁸⁴ Michel Cinus, « Quelques réflexions sur l'idée de la forme musicale chez T.W. Adorno », http://www.uqtr.ca/AE/Vol_10/libre/cinus.htm. Nous avons lu le texte de Michel Cinus à la fin de la rédaction de cette thèse, mais il a, ici, sa pertinence.

⁹⁸⁵ Cinus, « Quelques... », p. 11

⁹⁸⁶ *Ibid.*

⁹⁸⁷ Cinus, « Quelques... », p. 24.

cette seule radicalité. Autrement dit, même s'il y a une pertinence à analyser la rationalité telle que la voyait Adorno pour l'œuvre minimale, cette dernière permet plus que cela par la synthèse souple qu'elle effectue à travers une esthétique du « à la fois » qui inclut une part d'aléatoire dans l'œuvre. Ainsi, la structuration de l'œuvre, comme de toute structuration qui implique nécessairement une part de clôture et de stabilité s'infléchit davantage par la place laissée à l'indétermination. Cela rejoint cependant et à nouveau la pensée d'Adorno dans sa théorie musicale: pas d'universalité, pas de totalité fermée mais un organisme, une organisation, une globalité articulée. Et en devenir. Telle l'œuvre minimale analysée.

Certaines idées avancées comme hypothèses ne se sont vérifiées que partiellement. Nous pensons plus particulièrement à la mise en relation de la notion de «totalité» chez Adorno avec cette même notion dans l'art minimal. La notion de totalité dans les œuvres minimales renvoie à celle de totalité organique qui suppose un tout organisationnel. Tandis que la notion, chez Adorno, renvoie, dit d'une manière succincte, à ce qui au plan sociétal et politique se présente comme un tout donné comme faussement vrai. Cependant, nous avons vu que l'art minimal effectue un retour critique sur la notion. Et que, de plus, ce retour attentif va montrer au sein de l'œuvre un infléchissement de l'idée de mise en ordre qui peut ouvrir à un dépassement de cette idée même. Ce dépassement s'effectue depuis l'œuvre et conduit à un questionnement plus large des implications de l'idée d'ordre. C'est ce qui explique le scepticisme de Judd – remarqué par Bois – et son évacuation, dans ses écrits, de la volonté de mise en ordre qui le conduit à une expérience critique de la notion au sein de l'œuvre. Ce commentaire nous permet, dans la foulée, de faire remarquer que si certaines assertions sont pertinentes, elles peuvent s'accompagner parfois de la pertinence de l'idée contraire. Ainsi, si on se réfère à l'expérience de Judd que nous venons de signaler, c'est-à-dire son appréhension critique de la notion d'ordre dans l'œuvre, on ne peut, en même temps, évacuer le fait que son travail se présente comme ordonnancé. Cependant, l'idée «d'une chose après l'autre» peut révéler une répétition plus profonde qui opère en deçà de ce qui apparaît, et révèle, comme nous l'avons vu à travers Deleuze, bien autre chose que la répétition sérielle du même. Cette remarque souligne à nouveau la mise en lumière de coexistences. Cette notion joue dans l'ensemble des œuvres étudiées.

Nous aurions pu dans cette thèse développer davantage certains aspects qui se présentent, dès lors, comme des ouvertures à des recherches subséquentes, mais qui n'ont souvent été qu'évoquées. Telle la question de la subjectivité chez les minimalistes qui méritait des développements, en regard du romantisme et du structuralisme. Nous n'avons pas travaillé davantage les rapports entre le vide et la finitude qu'il serait intéressant d'analyser plus avant. Il en va de même pour la question très intéressante de la rationalité, en regard des principes mathématiques qui déterminent les constructions de Judd et de LeWitt. Nous voulions concentrer notre recherche sur les axes principaux que nous présentions en introduction en ciblant, d'une manière privilégiée, certaines opérations de l'œuvre minimale qui cernaient au plus près ce que nous voulions démontrer. Mais, en conservant également dans notre analyse les infléchissements: comme en adéquation avec ceux repérés par ailleurs dans les œuvres étudiées. Par rapport aux œuvres, ajoutons finalement qu'en privilégiant certaines nous n'excluons pas la variabilité de la production dépendant des périodes, tout comme celle dépendant de la production différente de chaque artiste. Nous considérons, surtout, que la prise en compte sérieuse et constante, par les artistes choisis, des parties élémentaires qui composent l'œuvre, justifiait leur investigation.

Dans la suite de cette thèse, il serait sans doute intéressant de poursuivre la réflexion commencée autour de la notion d'incertitude, en l'ouvrant à l'art du présent. L'incertitude suppose une médiation dont nous avons parlé dans cette thèse en regard de l'art minimal. Ce dernier opère à l'intérieur de son contexte et, non contre lui. Ce qui tend à minimiser, comme nous l'avons fait remarquer, l'idée d'un art minimal rattaché à une problématique des avant-gardes basée sur une politique de la rupture. Notre attention aux synthèses connectives, plutôt que disjonctives, va dans ce sens. Par rapport au politique, l'art minimal n'active pas une série d'oppositions; il ne se pose pas uniquement contre la société de son époque et de ce qui la constitue – rationalité ambiante: cet art agit aussi, sur la base d'une série connective, en travaillant depuis l'intérieur d'une société, avec ses constituantes tout en maintenant le doute et une certaine distance. Cependant, si la rupture s'est avérée obsolète depuis quelques décennies, elle s'avoue, maintenant, franchement anachronique.

La réflexion autour d'une culture de l'incertain⁹⁸⁸ pressentie ou, plus précisément, d'une culture de l'incertain pris comme valorisation des non-certitudes (anti-dogmatique) et vue comme gage de démocratie que l'art minimal annonce à sa manière, implicitement, paradoxalement et en parallèle, mériterait des développements en référence à l'art actuel.

⁹⁸⁸ C'est une question en émergence et qui n'a rien à voir avec un état évanescent ou gazeux.

BIBLIOGRAPHIE

Adorno, Theodor, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974. Traduction de Marc Jimenez.

Livre central pour nous. Intéressant particulièrement pour le concept d'authenticité à travers les notions d'apparition, de matériau et de mimésis en relation à la question du rapport forme/contenu. À travers la négativité, l'art se tourne contre l'apparence de vérité du monde et contre son propre caractère d'apparence en tant qu'art. Corrélativement, en regard du Minimal, même relevant de l'imaginaire ou de l'implicite, l'expérience pratique de l'œuvre (à travers sa matérialité, mais aussi conceptuel *at large*, c'est-à-dire une appréhension du socio-politique) n'est pas exclue.

Adorno, Theodor et Max **Horkheimer**, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974.

Intéressant pour une approche plus sociologique et politique de la culture. Comme pour la *Théorie esthétique*, livre de référence.

Adorno, Theodor, *Jargon de l'authenticité*, Paris, Payot, 1989.

Traduction d'Éliane Escoubas. Écrit en réponse aux théories de Heidegger. Livre difficile, relié à la *Dialectique négative*: l'œuvre comme négation déterminée de la réalité existante et ouverture des possibles. Touche en ce sens à la question de l'utopie. Souligne, en regard de ce que nous disons au sujet de *Théorie esthétique*, le jeu des paradoxes chez Adorno.

Adorno, Theodor et Hanns **Eisler**, *Musique de cinéma*, Paris, L'Arche, 1972.

Sur la théorie musicale d'Adorno, le nouveau matériau musical dans le cinéma : notions de sérialité, dissonance, méthode de composition.

Althusser, Louis et **Balibar**, E, *Lire le capital*, Paris, Maspero, 1968.

Art Minimal. 1. «De la ligne au parallélépipède», catalogue, CAPE, Musée d'art contemporain de Bordeaux, du 2 février au 21 avril 1985.

Art Minimal 2, «De la surface au plan», CAPE, Musée d'art contemporain de Bordeaux, déc. 1986- février 1987.

Excellentes compilations de données sur l'art minimal regroupant des entretiens avec des artistes dont Judd, Morris, André et LeWitt, plus les biographies des artistes, bibliographies sur les artistes et le mouvement et commentaires des œuvres.

Ameline, Jean-Paul *et al.*, *Face à l'histoire moderne devant l'événement 1933-1996 : l'artiste historique*, Paris, Flammarion, Centre Georges Pompidou, 1996.

Ardenne, Paul, *Art, l'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*, Paris, Regard, 1997.

Badiou, Alain, *Deleuze, la clameur de l'Être*, Paris, Hachette, 1997.

Badiou, Alain, *L'Être et l'événement*, Paris, Seuil, 1988.

Badiou, Alain, « Gilles Deleuze, Le Pli : Leibnitz et le baroque » in *Annuaire philosophique 1988-1989*, Paris, Seuil, 1989.

Baker, Kennet, *Minimalism : Art of circumstance*, New-York, Abbeville Press, 1988.

Analyse critique mettant notamment en exergue la source constructiviste de l'art minimal regroupant les travaux de Judd, Morris, Andre et LeWitt.

Baricco, Alessandro, *Constellations, Mozart, Rossini, Benjamin, Adorno*, Paris, Gallimard, coll., Folio, 2002.

Barron, Stéphanie et al, *Exilés + Émigrés : l'exode des artistes européens devant Hitler*. Catalogue d'exposition, (Montréal, Musée des Beaux-Arts, 19 juin - 7 sept. 1997), Montréal, MBA.

Catalogue de l'exposition. Sections intéressantes pour nous, notamment le texte de Martin Jay sur l'exode californien et ses implications pour les penseurs allemands, dont Adorno, Horkheimer et Marcuse, après la chute de la République de Weimar en 1933.

Battcock, Gregory, *Minimal art: a Critical Anthology*, New-York, Dutton and Co, 1968.

On retrouve, en version française, les textes majeurs de cette anthologie dans le recueil de Claude Gintz. Notons cependant le texte d'Irving Sandler «Gesture and Non-Gesture in Recent Sculpture», dans lequel l'auteur revient sur la question de l'appréhension de l'œuvre minimale devant être vue dans son ensemble et non pas à partir des éléments. Aussi le texte de John Perreault «Minimal Abstracts», et la question du subversif: l'œuvre d'art minimaliste choquant la sensibilité bourgeoise est une violence faite à l'art ou plutôt au monde de l'art (*art context*).

Benjamin, Walter, *Poésie et révolution*, Paris, Denoël, 1971.

Benjamin, Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.

Livre de référence. Textes accompagnés de notices commentées. Regroupe treize essais intéressants pour les rapports intellectuels de Benjamin avec la culture française, notamment avec Baudelaire. À retenir le texte majeur de «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée», non seulement comme réflexion sur les rapports étroits (comme chez Adorno), entre la philosophie et la sociologie, mais aussi pour la notion d'aura que nous mettons en relation avec le concept d'apparition chez Adorno. La question de la perte du caractère culturel de l'œuvre d'art qui émerge du texte à travers l'aura est à l'origine de la polémique avec Adorno. Dans un monde du tout culturel ce texte reste d'une grande actualité.

Bois, Yve-Alain, « Modernisme et postmodernisme », Paris, *Encyclopedia Universalis*, Symposium, tome 1, « Les enjeux », 1990.

Bois, Yve-Alain, « The Inflexion » dans *Donald Judd : Sculpture 1991*, New-York, Pace Gallery, 1991, n.p.

Très intéressant. Texte majeur pour notre propos.

Bouchindhomme, Christian, Rainer Rochlitz, Thierry De Duve et al, *L'art sans compas, Redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1992.

Livre de référence. Regroupe des textes de réflexion sur les exigences actuelles de l'œuvre d'art, sur le statut critique de l'esthétique, et d'auteurs notamment post-adorniens, tels Christoph Menke, Peter Bürger et Albrecht Wellmer.

Bourdon, David, «The raged sites of Carl Andre», *Artforum*, oct. 1966.

Bourdieu, Pierre, «Genèse historique d'une esthétique pure», *Cahier du Musée National d'art moderne*, n°22, pp. 95-106. Repris de Pierre **Bourdieu**, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

Contre l'illusion d'une esthétique pure, Bourdieu invoque les conditions historiques et sociales de possibilité de l'expérience de l'œuvre. «Des notions devenues aussi évidentes et aussi banales que celles d'artiste ou de «créateur », tout comme les mots mêmes qui les désignent ou les constituent sont le produit d'un travail historique» (p.401). Bourdieu s'en prend à la prétention à l'universalité de la philosophie et plus spécialement à l'herméneutique. Ce qui semble réducteur si on pense aux positions de Peter Bürger, par exemple, qui écrit que la relation herméneutique avec l'œuvre postule une attention à sa signification en fonction des limitations que supposent une époque et un contexte déterminé.

Bourdieu, Pierre, *Contre-feu*, Paris, Liber-Raison d'agir, 1998.

Bouveresse, Jacques, *Le mythe de l'intériorité, Expérience, signification, et langage privé chez Wittgenstein*, Paris, Minuit, 1987.

Bras, Gérard, *Hegel et l'art*, Paris, P.U.F., 1989.

Buchloh, Benjamin, «L'espace ne peut que mener au paradis», *50 espèces d'œuvres*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou et Musée National d'Art Moderne, 28 nov. 1998 au 30 mai 1999.

Un entretien entre Benjamin Buchloh et Corinne Diserens, à New-York, en mars 1998. Buchloh y exprime son souci d'élargir son interprétation de l'œuvre par la prise en compte des facteurs politiques ou idéologiques. Il se penche spécifiquement sur l'art d'après-guerre à

travers les cas de Fontana, Manzoni, Broodthaers, Klein, Beuys, Buren, Naumann et Serra. Texte majeur.

Buchloh, Benjamin, «Formalisme et historicité. Modification de ces concepts dans l'art européen et américain depuis 1945» (1977), trad. C. Gintz, *Essais historiques, II. Art contemporain*, Villeurbanne, Art Édition, 1992.

Buchloh, Benjamin, «Construire (l'histoire de) la sculpture, *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1981.

Par un théoricien américain important pour ce qui nous concerne. Un chapitre intéressant notamment sur le constructivisme.

Buchloh, Benjamin, «Theory of art after minimalism and pop», *Dia art foundation : discussions in contemporary culture number one*, Seattle, Bay Press, 1987.

Burnham, Jack, *Beyond modern sculpture*, New-York, Braziller, 1968.

Burnham, Jack, *The structure of art*, New-York, Braziller, 1971.

Bürger, Peter, «L'Esthétique de la modernité – une rétrospective», *l'Esthétique des philosophes*, publié sous la dir. de Rainer Rochlitz *et al*, Paris, Éditions Dis Voir, 1996. p.81-89.

Texte qui traite de la puissance subversive de l'art ou de l'idée que l'art a une fonction privilégiée de critique de l'ordre social. La puissance subversive de l'art est-elle structurelle (ancrée dans les structures mêmes de l'art) ou est-elle ancrée historiquement ? Intéressant en regard de notre attention à la différence entre subversion et transgression. Bürger revient sur la question de l'aura chez Benjamin et met celle-ci en parallèle aux théories d'Adorno. Voir Bourdieu supra.

Bürger, Peter, *La prose de la modernité*, Paris, Klincksieck, 1995.

Bürger, Peter, «L'anti-avant-gardisme dans l'esthétique d'Adorno», *Revue d'esthétique*, n°8, 1985, p.85-95.

Dans le numéro de la *Revue d'Esthétique* consacré à Adorno. Numéro de référence malheureusement non-réédité. À retenir particulièrement la présentation d'Adorno par Jimenez et le texte de Bürger sur la critique adornienne de la démarche avant-gardiste où Bürger ouvre finalement à la question de l'utopie chez Adorno.

Bürger, P, «Walter Benjamin : contribution à une théorie de la culture contemporaine», trad. M. Jimenez, *Revue d'esthétique*, n°1, 1981.

Celant, Germano, *Arte Povera*, (trad.fr.,) Villeurbanne, Art Edition, 1989.

Chandler, John, «Tony Smith and Sol LeWitt : Mutations and Permutations», *Art International*, sept. 1968.

Chateau, Dominique, *Qu'est-ce que l'art*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Intéressant, par un auteur important.

Coellier, S., «De l'art minimal», *La mort en ses miroirs*, Paris, Klincksieck.

Compagnon, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

Conio, Gérard, *Le constructivisme russe*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1987.

Une référence dans l'étude du constructivisme. Analyse convaincante du processus créateur constructiviste et du *double bind* face auquel ces artistes se trouvaient. Les constructivistes étaient pris entre deux utopies: celle d'un régime politique aspirant à des mutations profondes mais en marche vers le totalitarisme et celle d'une volonté de créer pour le plus grand nombre « en mettant sa recherche au service de la construction de valeurs matérielles ». Un certain utilitarisme des moyens et de la production. Et « l'annexion de l'esthétique à l'orbite politique et sociale à travers l'assimilation obligatoire de l'art à la propagande et à la production ». À mettre en parallèle, en regard de l'art minimal, des thèses de Foster (voir dans cette bibliographie: Foster, « The crux of minimalism ») sur l'adéquation du pop art et de l'art minimal avec le régime politique et économique américain des années soixante.

Cooke, Lynne, *Donald Judd Essay*,

Cooke, Lynne, *Sol LeWitt, Essay*,

Coplans, John, «Donald Judd», catalogue du Pasadena Art Museum, 1971.

Danto, Arthur, *L'art contemporain ou la clôture de l'histoire*, Paris, Seuil, 1999.

Reprenant à Hegel le terme « clôture de l'histoire » Danto spécifie ce qui caractérise le moment contemporain de l'art, ce qu'il nomme le moment post-historique : un moment lié à une post-histoire où rien ne serait exclu. Doit beaucoup aussi aux thèses de Vattimo (*La fin de la modernité*) dans la mise en évidence de la genèse de l'éclatement général de l'esthétique, qui s'actualise dans des formes d'auto-ironie de l'opération artistique auquel Danto rattache, comme cas exemplaire, le pop art. Un bémol à l'idée que le *free for all* tel que décrit par Danto, n'est pas contrairement à sa thèse, un récit ou un nouveau récit: son schème de progression vers une « fin de l'art » de plus en plus finie, tend à le prouver. Intéressant pour nous pour l'analyse contextuelle du moment historique de l'art minimal.

De Duve, Thierry, *Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989.

Réflexion sur la pratique d'historien de l'art et intéressant retour sur les manières de voir la discipline dans une approche qui se veut anthropologique voire peut-être plus ethnologique: à la manière de l'ethnologie qui étudie les rituels des populations observées et ne peut s'empêcher d'y participer. Le texte «Fais n'importe quoi» (1983) est intéressant comme retour sur l'impératif kantien mais à partir d'un détournement de la signification de la maxime qui impose

une idée régulatrice de l'art, donc un jugement évaluatif. Voir notamment: «L'art comme pratique sociale parmi d'autres».

De Duve, Thierry, «Performance ici et maintenant: l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre», (1980), *Essais datés*, I. 1974-1986, Paris, La Différence, 1987.

Regroupe des textes critiques. Celui sur le travail de Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique semble le plus intéressant. Art minimal vu comme «art du temps», c'est-à-dire comme expérience temporelle (à l'égal de l'expérience théâtrale qui a un début et une fin, donc une linéarité interne) et non pas inscrit dans un à présent qui suppose une lecture tenant compte de l'ancrage social et historique.

De Duve, Thierry, *Voici, 100 ans d'art contemporain*, Gand et Amsterdam, Ludion et Flammarion, 2000.

Deleuze, Gilles et Félix **Guattari**, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

Livre de référence. Deleuze y développe les concepts introduits en 1969 dans *Logique du sens*, notamment, en regard du déplacement: la déterritorialisation, entre-deux et le rhizome.

Deleuze, Gilles et Félix **Guattari**, *L'Anti-Oedipe*, Paris, Minuit, 1972.

Écrit en réaction au surcodé freudien. Intéressant aussi dans le contexte politique post-soixante-huitard.

Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

Ouvrage central, notamment pour la notion d'événement et ses liens avec le paradoxe.

Comme *Mille Plateaux*, livre de référence. À consulter pour une présentation des concepts centraux chez Deleuze.

Deleuze, Gilles, «Postscriptum sur les sociétés de contrôle », *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990.

Deleuze, Gilles, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1981.

Livre de référence. À lire pour l'émergence du politique dans un questionnement philosophique.

Deleuze, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1972.

Ouvrage central pour notre propos. Attention particulière à la notion de répétition profonde, aux rapports entre la totalité et les éléments qui la composent.

Deleuze, Gilles, «L'immanence: une vie...» in *Philosophie*, n°47, sept., 1995, Paris, Minuit, 1995, pp.3-7.

Un des derniers textes de Deleuze.

Collectif, *Gilles Deleuze*, in *Philosophie*, n°47, sept., 1995, publié par les Éditions de Minuit, 1995.

Deleuze, Gilles, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990.

Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

De Méredieu, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994.

Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

Ouvrage central pour notre propos. Approche phénoménologique de l'art minimal par une attention à l'aura benjaminienne qui fait émerger les structures transcendentes de l'objet minimal. Analyse remarquable sur les rapports croyance/ tautologie et sur le moyen de briser cette dichotomie par la double distance appliquée à l'aura chez Benjamin, c'est-à-dire par le recours à la dialectique comme procédé critique. Sur une anthropologie de la forme, une métapsychologie et une dialectique de l'image.

Dufrenne, Mikel, *Art et politique*, Paris, UGE, 10/18, 1974.

Le politique et l'artistique vus en tant qu'institutions subordonnées l'une à l'autre par le pouvoir: l'œuvre est idéologisée par la bourgeoisie. Ce que Dufrenne propose est non une séparation des deux genres mais leur fusion et ce non pas à travers une politisation de l'art, mais dans une «esthétisation du politique» (repris à Benjamin). Dufrenne énonce (p.170) «ce qu'il ne faut accepter ni dans la théorie ni dans la pratique, c'est la dissociation de l'artistique et du politique conçus et vécus comme deux institutions distinctes». À l'opposé des positions de Christoph Menke pour qui l'art et le politique collaborent parce qu'ils se distinguent mutuellement allant même à contre-courant l'un de l'autre. Le livre de Dufrenne est daté historiquement et s'inscrit dans le contexte de radicalité de l'époque.

Dwan, Virginia, *Virginia Dwan : art minimal - art conceptuel - earthworks New-York, les années 60-70*. Paris, Galerie Montaigne, 1991.

Catalogue d'exposition regroupant les œuvres de Carl Andre, Sol LeWitt et Robert Morris entre autres. Par la directrice de la Dwan Gallery de N.Y, une des promoteurs importantes de l'art minimal

Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, (1958) trad, fr., 1962.

La notion est intéressante car bien que datée, elle ouvre aux esthétiques participatives actuelles.

Foster, Hal, «Re: post (Riposte)» (1980), repris dans *L'époque, la mode, la morale, la passion*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 463-469.

Foster Hal (dir.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press, 1983.

Foster, Hal, «The Crux of minimalism» dans Howard Singerman ed., *Individuals : a selected history of Contemporary Art 1945-1986*, Los Angeles, Museum of Contemporary art, New-York, Aberville Press, 1986.

Texte majeur. Comme pour Didi-Huberman (*Ce que nous voyons ce qui nous regarde*), ouvrage central pour notre propos. Postule deux parties à l'équation minimaliste (le nœud minimaliste): la cassure avec la modernité avancée et un lien avec le retour des avant-gardes.

Foster, Hal, « Theories of art after Minimalism and Pop », dans *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle, 1987, p.55-118.

Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, (coll, Folio), 1985.

Un des textes majeurs de Freud. Intérêt du déplacement vu comme «refoulé» et «élaboration secondaire».

Fried, Michael, *La place du spectateur. Esthétique et origine de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1990.

Ouvrage fondamental de Fried (même si nous restons critique par rapport à sa pensée). Un historique des débuts de la modernité en art visuel où Fried développe les concepts d'absorbement et de théâtralité en regard de la place du spectateur devant l'œuvre d'art, ou plus précisément devant le tableau, l'ouvrage traitant des grandes figures de la peinture depuis le dix-huitième siècle (Chardin, Diderot, Greuze jusqu'à David).

Fried, Michael, «Art and objecthood», in Gregory **Battcock**, *Minimal Art*, New-York, Dutton, 1968, pp. 116-147.

Texte important dans l'étude de l'art minimal. Réflexion sur la place du spectateur et la mise à distance de celui-ci dans l'art minimal vu comme non anecdotique et d'une littéralité directe, externe et objective. Notion de stricte objectivité et simple corporéité. L'objet minimal est considéré comme insignifiant, tautologique.

Genette et al, *L'esthétique des philosophes*, Paris, Éditions Dis Voir, 1993.

Jimenez y réitère sa position en faveur d'une esthétique interprétative plutôt que normative et évaluative. Le livre *L'esthétique des philosophes* est bien fait et devient une référence.

Gintz, C. «Apologie du presque rien», *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 323, juillet 1999.

Étude sur le réductivisme (réduction des éléments constitutifs de la peinture et de la sculpture à ses données essentielles) des artistes contemporains comme phénomène prégnant au XX^{ie} siècle.

Gintz, C. (éd.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Territoires, 1979.

Livre de référence réunissant des essais critiques et des textes théoriques d'auteurs américains dont Krauss, Greenberg, Morris, Judd, Barbara Rose, Leo Steinberg. Sont particulièrement intéressants pour nous, les textes de Krauss «Un point de vue sur le modernisme»; de Mel Bochner «Art sériel, systèmes, solipsisme», sur le travail de Carl André vu en tant que processus; de Robert Morris, «Notes on sculpture» où il rejette la rationalité et la logique de l'esthétique cubiste. Morris se concentre non sur l'objet en tant que tel, ce qui serait la démarche de Judd, mais sur un objet qui n'est plus qu'un des termes de la relation établie avec l'espace, le champ visuel du spectateur et l'objet lui-même; de Robert Pincus-Witten «Sol LeWitt: mot –objet» sur l'aspect plus conceptuel du travail de LeWitt.

Gintz, C. «La logique irrationnelle de Sol LeWitt», in *Art press*, n° 195, octobre 1994, p.24-31.

Présenté sous la forme de l'interview, ce texte souligne le jeu volontaire des permutations et des contradictions, dans l'œuvre de LeWitt, qui contre l'idéologie vue en tant que conformité à des critères d'action.

Govan, Michael, *Dan Flavin Essay*,

Gray, Camilla, *L'Avant-garde russe dans l'art moderne*, Londres, Thames & Hudson, 1962 (trad., française), Paris, pour les Éditions Thames & Hudson, 2003.

Ouvrage majeur. Sert de référence dans l'étude du constructivisme.

Greenberg, Clement, *Art et culture. Essais critiques*, Paris, Macula, 1988.

Intéressant pour l'approche formaliste envers laquelle Fried et Krauss ont pris position.

Guilbaut, Serge, *Comment New-York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1988.

Ouvrage important. L'auteur explique très bien le contexte social, historique et économique ouvrant à l'effacement progressif de Paris devant New-York dont l'influence devint prépondérante en regard de l'art et du marché de l'art.

Harder, Jean-Yves, «Le sujet de la modernité» in René Heyer (dir.) *L'ancien et le nouveau*, Paris, Presses Universitaires de Strasbourg, 1996, p.15-39.

Habermas, Jürgen, «Le lien entre mythe et Aufklärung. Observations après une relecture de Dialectique de la Raison», *Revue d'esthétique* n° 8, 1985, p.31-47.

Sur les rapports entre le mythe et la rationalité dans la modernité culturelle. Pour Habermas il n'y a pas de parade à l'avancée de la rationalité. Analyse en ce sens l'influence de Marx (matérialisme) et de Nietzsche (théorie du pouvoir) dans la pensée d'Horkheimer et d'Adorno.

Habermas, Jürgen, «La modernité, un projet inachevé», *Critique*, n°413, oct.1981.

Habermas, Jürgen, *Le discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1988.

Habermas, Jürgen, *La pensée post-métaphysique, essais philosophiques* (1988), Paris, Armand Colin, 1993.

À partir d'une conception intersubjective du langage. Trois chapitres sont d'ailleurs consacrés aux théories anglo-saxonnes du langage (Austin, Searle, Wittgenstein) en regard de la pragmatique. Mais ce sont les premier et dernier chapitre qui nous intéressent particulièrement : dans la première partie, Habermas fait un retour sur l'historique de la pensée actuelle et montre l'importance des relations entre la philosophie et les sciences humaines. Le dernier chapitre traite, entre autres, de «l'individualité» qu'il est intéressant de relier à «l'authenticité» chez Adorno. Pour Habermas, on n'assiste pas dans nos sociétés à un surcroît d'autonomie mais plutôt «à un changement dans le mode du contrôle social.» (p.237) Ainsi l'émancipation reste un leurre: une singularisation de la personne est possible: on peut se singulariser mais non «s'individuer», en tous cas le phénomène reste ambiguë et pour Habermas «c'est justement en regard de la fin de la métaphysique, c'est-à-dire dans un processus de rationalisation que peut être possible une individuation des sujets socialisés [et ce] par une communication modifiée et par une intégration sociale résultant d'un effort individuel.»

Harrison, Charles et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990. Une Anthologie*, Paris, Hazan, 1997.

Heidegger, Martin, «L'origine de l'œuvre d'art» (1936), trad. W. **Brokmeir**, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1987.

Heidegger, Martin, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.

En regard de la poétique. Grand intérêt de sa lecture de Hölderlin. L'art s'instaure initialement comme poème.

Heidegger, Martin, *Qu'est-ce qu'une chose?*, Paris, Gallimard, 1998.

Hegel, G.W.F. *Propédeutique philosophique*, Paris, Denoël/Gonthier, 1963.

Hopps, Walter, «Donald Judd», in *Catalogue américain à la 8^e Biennale de Sao Paulo*, 1966

Jauss, Hans Robert, «La jouissance esthétique. Les expériences fondamentales de la poiesis, de l'aisthesis et de la catharsis», *Poétique*, Paris, 1980, pp. 261-274.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

Approche normative. Dans un des chapitres intitulés «Petite apologie de l'expérience esthétique» (1972), Jauss s'interroge quant à la position d'Adorno relative à sa méfiance envers l'expérience pratique de l'art, méfiance qui ferait échec à une solidarité dans l'action. Menke, qui a repris le concept de négativité adornien, fait remarquer que même relevant de l'imaginaire, le territoire de l'œuvre peut être un lieu critique par une distanciation par rapport au fictif qui ouvre à un questionnement du réel (Christoph Menke *La souveraineté de l'art*. voir cette biblio). Si cela se vérifie d'une manière évidente pour des artistes tels Francis Bacon ou Alfredo Jaar, par exemple, cela peut l'être aussi dans une œuvre que travaille plus l'implicite, telle celle de l'art minimal.

Jay, Martin, *Adorno*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.

Jay, Martin, *The dialectical imagination : a history of the Frankfurt School and Institute of Social Research, 1923-1950*, Boston, Little, Brown and Co, 1973.

Jay, Martin, *Permanent exiles : essays on the intellectual migration from Germany to America*, New-York, Columbia University Press, 1990.

Jimenez, Marc, «Adorno», *Revue d'esthétique*, n° 8, 1985, p.5-9.

Présentation d'Adorno dans le numéro de la «Revue d'esthétique» qui lui est consacré. Sur l'importance de la médiation dans la démarche philosophique d'Adorno.

Jimenez, Marc, *Art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, UGE, coll.10/18, 1973.

Un des premiers textes de Jimenez sur Adorno, qui s'appuie en grande partie sur *Théorie esthétique*. Analyse les concepts adorniens, dont le matériau et les rapports forme/contenu, la négation.

Jimenez, Marc, *La critique, crise de l'art ou consensus culturel?*, Paris, Klincksieck, 1995.

Intéressant pour les rapports entre la sociologie et la philosophie. Propose une esthétique interprétative plutôt qu'évaluative et normative. Prise de position que nous cautionnons dans la remise en question du supposé nécessaire retour à une norme via une critériologie (institution de nouveaux critères ou rétablissement d'anciens critères, pour juger une œuvre) en art contemporain et actuel. Accrédite notre position face aux détracteurs de l'art contemporain et de certains penseurs (Urfalino): ce n'est pas parce qu'il y a dissolution des critères qu'il y a nécessairement anomie esthétique, l'esthétique est non plus formaliste mais se présente, beaucoup à la suite d'Adorno et de Benjamin, comme une esthétique du contenu à fonction critique. Nécessaire position dans l'approche de l'art minimal.

Jimenez, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique*, Paris, Gallimard, 1997.

Jimenez fait l'historique d'une esthétique qui s'inscrit en parallèle à celle de la rationalité. Analyse les grands courants du genre depuis Kant, Hegel, en passant par Nietzsche (tournant esthétique de la philosophie) jusqu'au tournant politique de l'esthétique (Heidegger, Benjamin, Adorno) et culturel (les écrits des analytiques anglo-saxons tels Danto et Goodman).

Jimenez, Marc, *Adorno et la modernité, vers une esthétique négative*, Paris, Klincksieck, 1986.

Livre de référence. Travail plus développé à partir des concepts étudiés dans son premier ouvrage déjà cité sur Adorno. Intéressant parce qu'en prise sur l'aspect plus sociologique de la pensée d'Adorno, à travers le traitement accordé à la domination croissante de la rationalité instrumentale (déjà dénoncé par Adorno dans les années trente). Intérêt de la bibliographie, bien que pas récente, sur Adorno et Benjamin et plus globalement sur l'École de Francfort.

Jimenez, Marc, «La critique à quoi bon?», dans **Rochlitz, Rainer**, **Richard Shusterman**, **Gérard Genette**, *L'esthétique des philosophes*, Paris, Éditions Dis Voir, 1996, p.119-130.

Jimenez, Marc, *L'esthétique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1999.

Kelly, Mary, «Réexaminer la critique moderniste» (1981), repris dans Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990. Une Anthologie*, Paris, Hazan, 1997, p. 1182-1188.

Krauss, Rosalind, *David Smith, a catalogue raisonné*, New-York, Garland Press, 1977.

Krauss, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.

Ouvrage majeur. À retenir pour une approche théorique de la question du modernisme. Voir aussi un article antérieur publié en 1972 dans *Artforum*, «Un point de vue sur le modernisme» dans lequel elle remet en question l'approche de Greenberg et le formalisme.

Krauss, Rosalind, *Passages in modern sculpture*, Cambridge, MIT Press, 1981.

Texte très important pour son analyse de la sculpture du 20^{ie} siècle.

Krauss, Rosalind, *et al. Richard Serra, Sculpture*, New-York, Museum of Modern Art, 1986.

Lacoue-Labarthe, Philippe, *La fiction du politique*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, (coll.«Détroits»), 1987.

Lacoue-Labarthe, Philippe, *L'imitation des modernes, Typographies II*, Paris, Galilée, 1986.

Ouvrage central. À partir d'une relecture des grecs. Particulièrement de la *mimésis* aristotélicienne. Articulation poïésis/poétique. La *mimésis*, liée à la *techné* et vue ainsi comme construction. À lire en regard d'Adorno et de la notion de *mimésis* centrale dans l'appréhension de l'art minimal.

Lacoue-Labarthe, Philippe, *Poétique de l'histoire*, Paris, Galilée, 2002.

Lacoue-Labarthe, Philippe, *Heidegger, La Politique du poème*, Paris, Galilée, 2002.

Ladmiral, J.R. «De l'esthétique au politique: la critique» in *De l'œuvre au concept*, Paris, Klincksieck.

Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991.

Leclercq, Stéfan, *Gilles Deleuze, Immanence, univocité et transcendantal*, Mons, Éditions Sils Maria, 2001.

Pas un des meilleurs livres sur Deleuze.

Les frontières esthétiques de l'art, collectif, Actes du colloque international des 26 et 27 nov., 1998, Université Paris VIII, Paris, L'Harmattan, 1999.

Lévi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955.

Lévi-Strauss, Claude, *Le totémisme aujourd'hui*, Paris, P.U.F., 1962.

LeWitt, Sol, «Paragraphe on Conceptual Art», *Artforum*, juin 1967.

LeWitt, Sol, «Drawings series 1968» et «Lines and combination of lines», *Studio International*, avril 1969.

LeWitt, Sol, «Sentences on Conceptual Art», *Art- Language*, mai 1969.

LeWitt, Sol, «Wall Drawings» *Art Magazine*, avril 1970.

LeWitt, Sol *LeWitt, Wall Drawings 1968-1984*, catalogue d'exposition, Stedelijk Museum Amsterdam, Van Abbemuseum Eindhoven, Wadsworth Atheneum Hartford ct., 1984.

Très beau catalogue sous la direction de LeWitt. Articles critiques, interview de l'artiste. Compilation exhaustive des œuvres.

Lippard, Lucy, *Six years, The Dematerialization of The Art Object*, Londres, Studio Vista, 1973.

Lipovetsky, Gilles, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983.

Sur la société de consommation et sa vacuité.

Lucie-Smith, Edward, *Les mouvements artistiques depuis 1945*, traduit de l'anglais par Pierre-Richard Rouillon, Paris, Thames and Hudson, 1999.

Lyotard, Jean-François, *Dérives à partir de Marx et Freud*, Paris, Galilée, 1973.

Livre de référence. Intéressant parce qu'il souligne la filiation marxiste et freudienne des post-structuralistes.

Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

Livre central pour une théorisation de la postmodernité. Sur la parcellisation de la culture et l'hétérogénéité. Voir aussi *Le postmoderne expliqué aux enfants* (1988), où l'auteur revient sur la fragmentation du récit (mico-récit) à opposer aux grands récits à fonction englobante et légitimante. Renvois fréquents à Benjamin et à Adorno.

Lyotard, Jean-François, *Les dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994.

Sur les mécanismes inconscients (pulsion freudienne) comme moteur politique de la création. À mettre en parallèle avec *Mille plateaux* de Deleuze. Importance accordée à la dialectique.

Marcuse, Herbert, *La dimension esthétique*, Paris, Seuil, 1979.

Mc Shine, Kynaston, «Primary structures», Jewish Museum, New-York, 1966.

Menke, Christoph, *La souveraineté de l'art, l'expérience esthétique après Adorno et Derrida*, Paris, Armand Colin, 1993.

Livre de référence. À partir d'Adorno et des théories de la déconstruction chez Derrida, Menke tente de préserver le caractère subversif de l'art. Menke reconduit la notion de non-réconciliation de l'art dans la modernité: l'art doit «inquiéter» (terme repris par Didi-Huberman) la rationalité ambiante et omniprésente.

Menke, Christoph, «Esquisse d'une esthétique de la négativité», *L'art sans compas*, Paris, Édition du cerf, Coll «Procopé», 1992.

Minimalism, catalogue d'exposition, Tate Gallery, Liverpool, mars 1989 - février 1990.

Andre, Serra, Judd, LeWitt, Morris. Seule exposition à notre connaissance regroupant ces cinq artistes.

Minimal/Maximal, catalogue d'exposition, Neus Museum Weserburg, Brême, (D), 1998.

LeWitt, Morris, Andre, Judd.

Minimal Art, catalogue d'exposition, Fondation Juan March, Castello, Madrid, mars 1981.
LeWitt, Morris, Judd, Andre.

Minimal Art, American Art at Mid Century, catalogue d'exposition, National Gallery of Art, Washington, DC, juin 1978- janvier 1979.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

Ouvrage ayant eu une grande résonance aux États-Unis et particulièrement pour l'art minimal dans l'importance de l'inclusion du spectateur dans l'espace de l'œuvre.

Morris, Robert, «Notes on sculpture», *Art forum*, oct. 1966 et fév. 1966.

Intéressant pour l'analyse des différences entre l'orthodoxie de Judd et la vision plus basée sur un objet pris dans un jeu d'interrelation de Morris. Voir le livre de Claude Gintz.

Münster, Arno, «Ernst Bloch, une esthétique de l'anticipation», *Revue d'esthétique* n° 8, 1985, p.161-173.

Souligne la nécessité, comme chez Adorno, d'une transition de la théorie sociale vers l'esthétique. Rapprochement à faire entre «l'anticipation» (possibilités extrinsèques à l'œuvre induites de la participation d'un acteur) chez Bloch et «l'apparition» (contenu intrinsèque de l'œuvre qui inclut sa capacité de devenir-autre) chez Adorno. En ce sens mise en évidence, selon Münster, du désaccord philosophique et théorique des deux auteurs au sujet de l'efficacité sociale de l'œuvre.

Nancy, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, (coll.«Détroits»), 1986.

Réflexion philosophique et politique sur la notion de communauté dans la modernité. Intéressant pour la signification de la résistance et ses développements dans cet essai de Nancy.

Parent, Béatrice, «Les objets spécifiques de Donald Judd», *Beaux-Arts Magazine*, janvier 1988.

Pleynet, Marcelin, *L'enseignement de la peinture*, (chapitre «peinture et structuralisme»), Paris, Seuil, 1971.

Rancière, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000.

Sur les liens entre esthétique et politique.

Rancière, Jacques, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001.

Sur les liens entre l'inconscient freudien et l'inconscient esthétique et enjeux de cette confrontation.

Rochlitz, Rainer, *L'art sans compas, redéfinitions de l'esthétique*, Paris Le Cerf, 1992.

Sur le sens du concept de rationalité esthétique. Historique de la notion dans la philosophie depuis Nietzsche jusqu'aux analytiques anglo-saxons. Comme souvent chez Rochlitz, attention à la notion d'autonomie de l'œuvre dans ses rapports avec une hétéronomie.

Rochlitz, Rainer, *Le désenchantement de l'art, la philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992.

Rosenberg, Harold, *La tradition du nouveau*, Paris, Minuit, 1962.

Sandler, Irwing, *Les années soixante, le triomphe de l'art américain, t.2*, Paris, Éditions Carré, 1990.

Sers, Philippe, *Totalitarisme et avant-gardes, Au seuil de la transcendance*, Paris, Les Belles-Lettres, Collection « L'Âne d'or », 2001.

Ouvrage intéressant, pointu et un peu difficile.

Seel, Martin, *L'art de diviser, le concept de rationalité esthétique*, Paris, Armand Colin, 1993.

Shusterman, Richard, Jacques **Poulain**, Françoise **Gaillard** et al, *La modernité en question, de Richard Rorty à Jürgen Habermas*, actes de la décade de Cerisy-la-Salle, sous la direction de Françoise Gaillard, Jacques Poulain et Richard Shusterman, Paris, Les Éditions du cerf, 1998.

Un choix d'art minimal dans la collection Panza, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne, [1999-2000].

Exposition collective regroupant notamment, Andre, LeWitt, Flavin, Morris, Nauman,

Spark, Jan, *Critique de la raison sociale*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001.

Vattimo, Gianni, *La fin de la modernité, Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, Paris, Seuil, 1987.

Sur la fin du dogmatisme et de l'idée de progrès.

Vattimo, G, Franco Crespi, G. Garcia et al, *La sécularisation de la pensée*, Paris, Seuil, 1988

Le livre réfère «à la crise des idéologies, à la dissolution des métaphysiques et au déclin du mythe du progrès ou de l'idée même de l'histoire comme cours linéaire des événements». Les textes de Gadamer et surtout de Crespi nous semblent les plus intéressants. Crespi dans «Perte du sens et expérience religieuse» émet le postulat qu'il faut avancer dans l'expérience du non-sens qu'implique la sécularisation en tentant d'en approfondir la signification. Cela nous permet, dans une mise en parallèle, de nous interroger sur les concepts de «non-sens» et de «bon sens» chez Deleuze. Cela a, notamment, un intérêt dans l'analyse des textes sur l'art minimal portant sur le mysticisme dans la pratique de certains membres du «mouvement» (LeWitt, Flavin).

Verstaeten, Pierre, Isabelle Stengers, *Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1998.

Regroupe des textes sur certains aspects de la pensée de Deleuze.

Wellmer, A, « Dialectique de la modernité et de la postmodernité, la critique de la raison après Adorno», *Les Cahiers de la philosophie*, n°5, 1985.

William, Agee, «Donald Judd», in Catalogue du Whitney Museum, New-York, 1968.

Wollheim, R, «Minimal Art» (1965), *On art and the mind*, Londres/Cambridge, Harvard University Press, 1974.

Les objets minimalistes suscitent pour l'auteur une interrogation sur la valeur travail dans l'œuvre d'art.



Figure 1
Carl Andre, *Equivalent VIII* 1966, 144 briques, 12.7 x 68.6 x 229.2; Tate Gallery.

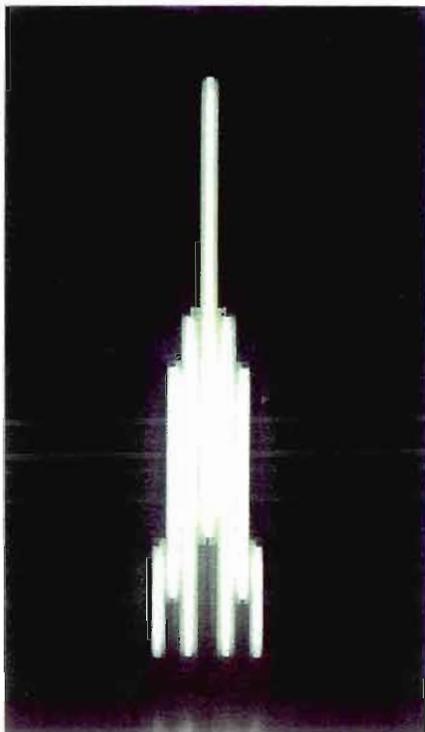


Figure 2
Dan Flavin, « *Monument* » à *V. Tatlin* 1966-69, tubes néon, 305.4 x 58.4 x 8.9; Tate Gallery.

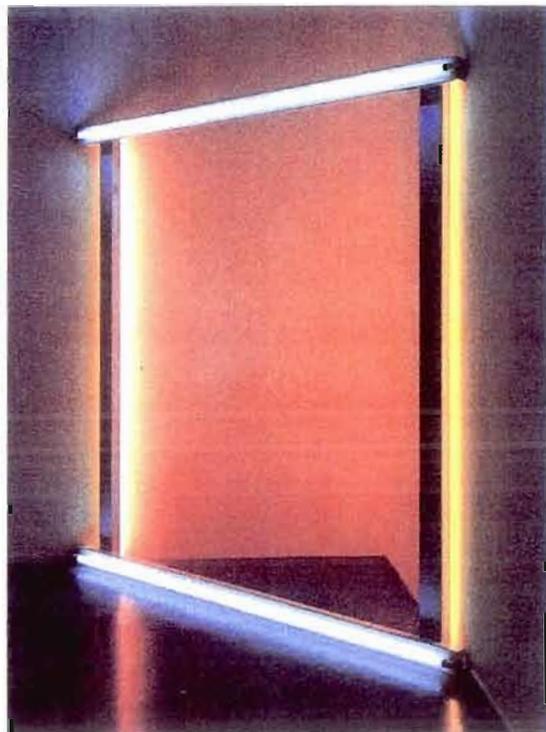


Figure 3
Dan Flavin, « *Untitled (to the «innovator» of Wheeling Peachblow)* » 1968, tubes néon coloré, 245 x 244.3 x 14.5; The Museum of Modern Art, New-York.

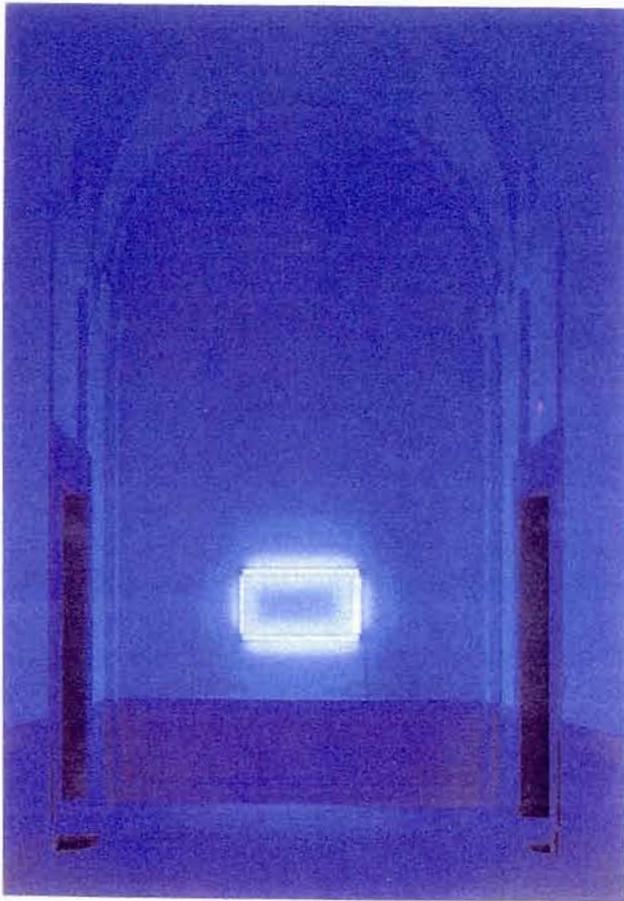


Figure 4
Dan Flavin, *Ursula's One and Two picture 1/3* 1964, tube neon blanc; Guggenheim Museum, New-York.



Figure 5
Donald Judd, *Untitled* 1966, acier galvanisé et aluminium peint bleu, 101.6 x 482.6 x 101.6;
Norton Simon Museum, Pasadena.



Figure 6
Donald Judd, *Untitled*, 1966, acier peint bleu, 121.9 x 304.8 x 304.8; Whitney Museum of
American Art, New-York.

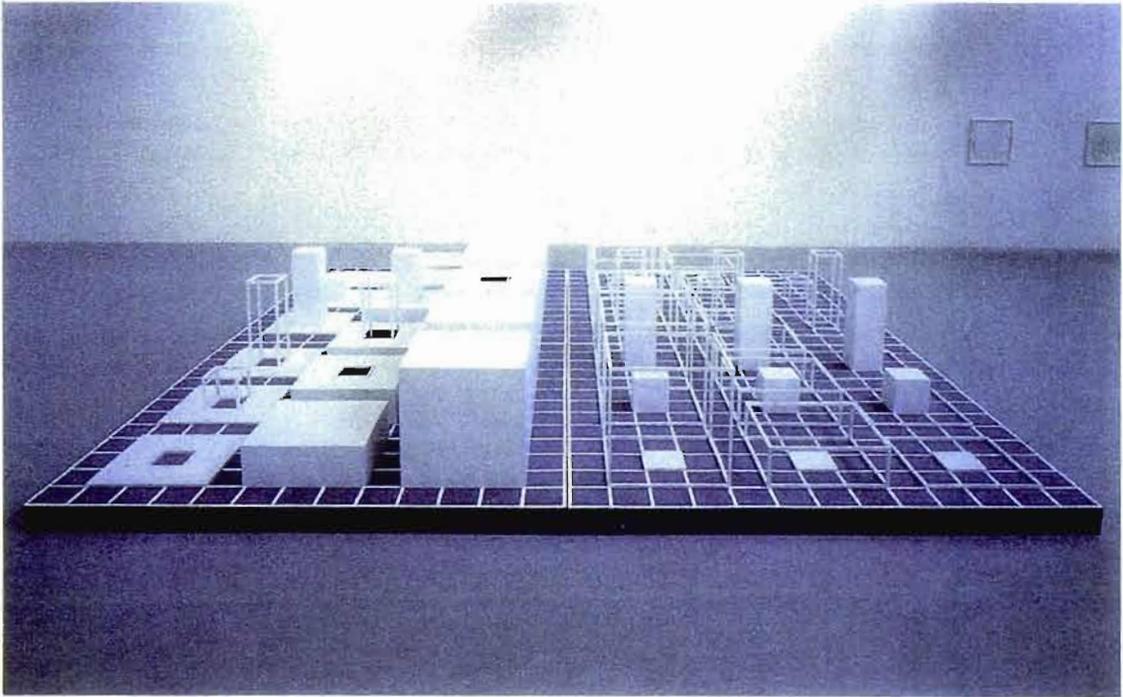


Figure 7
Sol LeWitt, *Serial Project I (A,B,C,D)* 1966, émail cuit sur aluminium, 83x 576 x 576; Saatchi Collection, Londres.

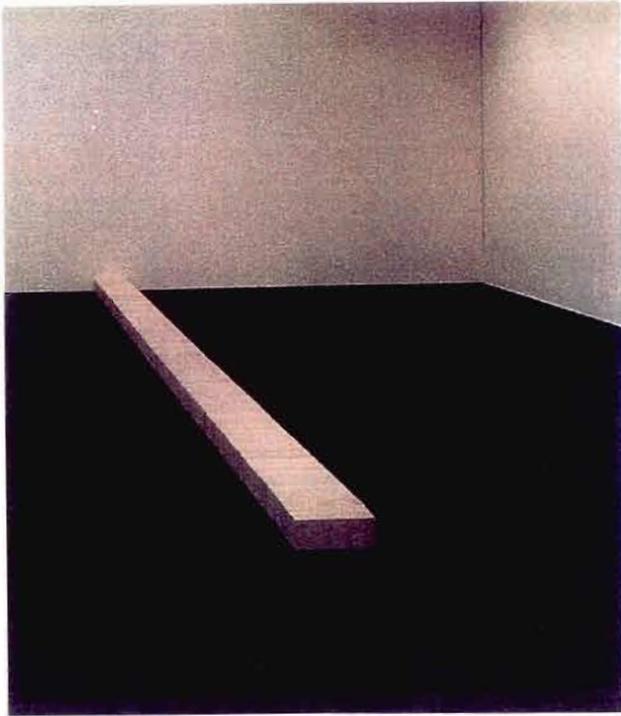


Figure 8
Carl Andre, *Lever*, 1966, 137 briques, 11.4 x 22.5 x 883.9; National Gallery of Canada, Ottawa.

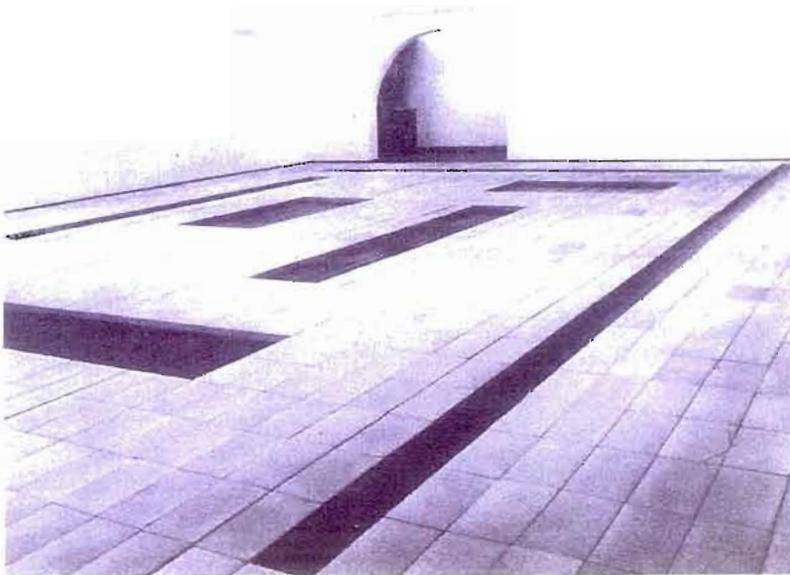


Figure 9
Carl Andre, *8 Cuts* 1967, blocs de béton, 5.1 x 934.7 x 1,300; Dwan Gallery, Los Angeles.

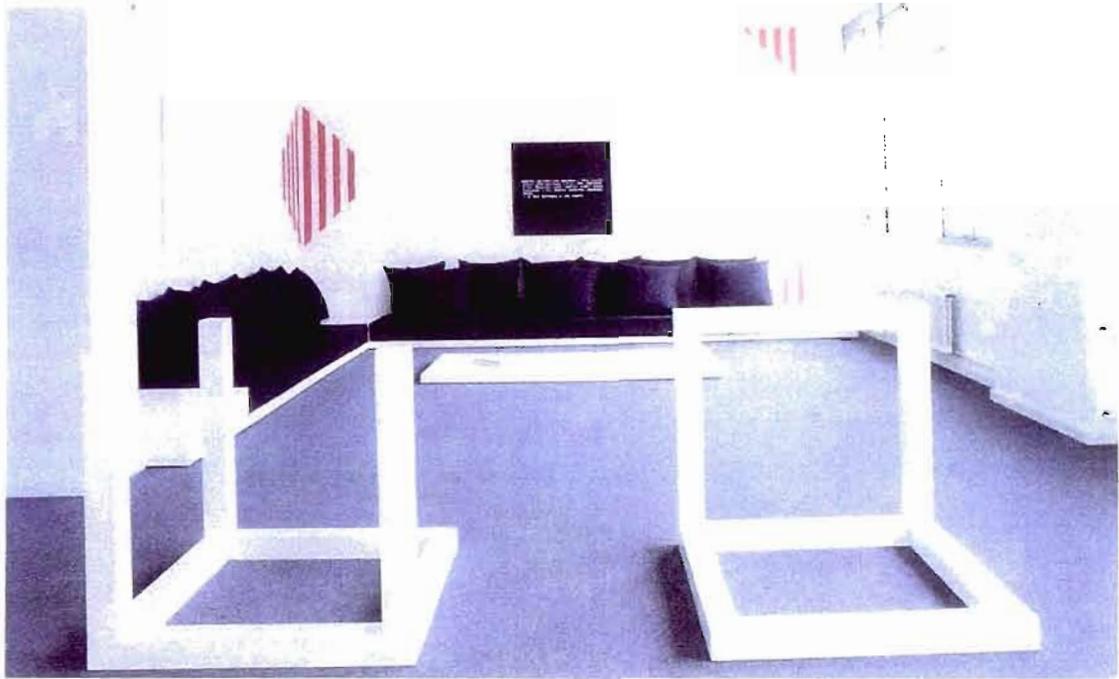


Figure 10 & 11

Sol LeWitt, *Incomplete Open Cube, Seven Part Variation*, 1973, aluminium émaillé, 105 x 105 x 105 CM; Musée d'art moderne et contemporain, Genève.

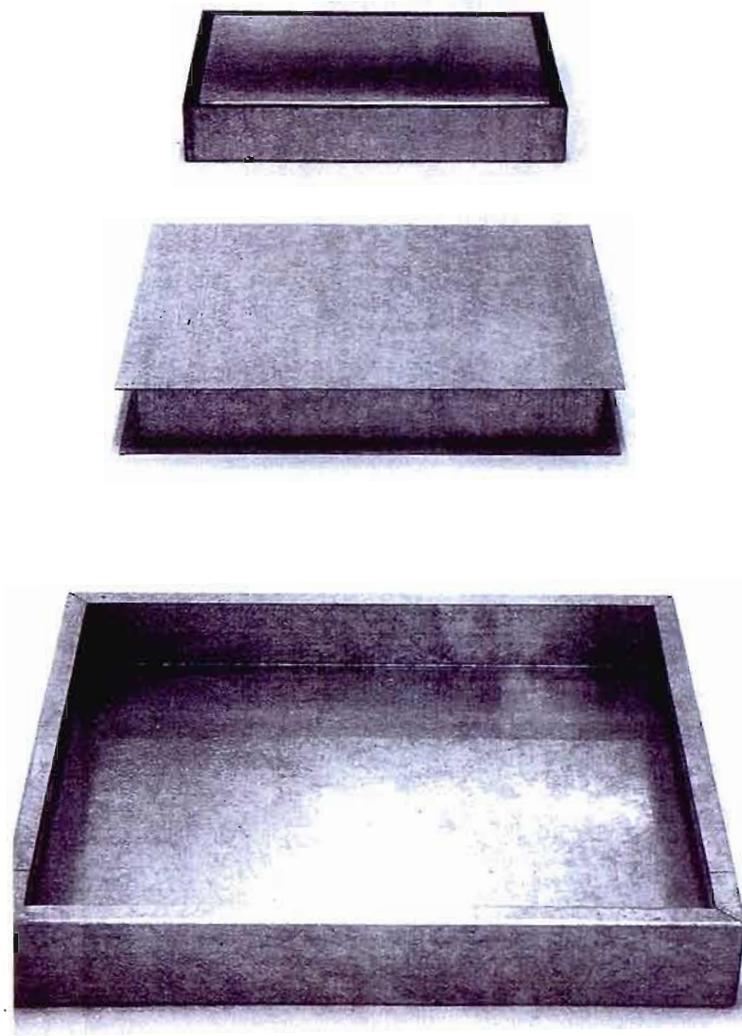


Figure 12
Donald Judd, *Untitled*, 1971, fer galvanisé, 58,5 x 69 x 10,5 CM; Collection particulière.

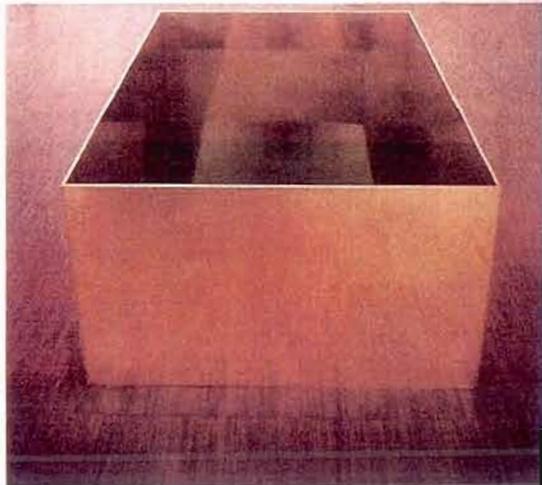
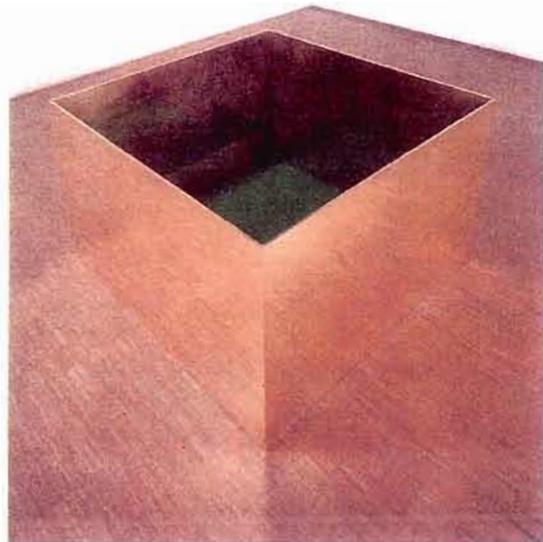
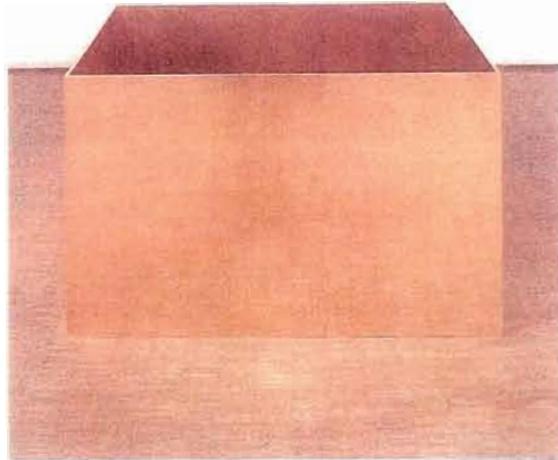


Figure 13

Donald Judd, *Untitled*, 1978, laiton et plexis glass teinté vert sur plaque de fond en aluminium peint, 91 x 152,5 x 152,3 CM; MNAM.

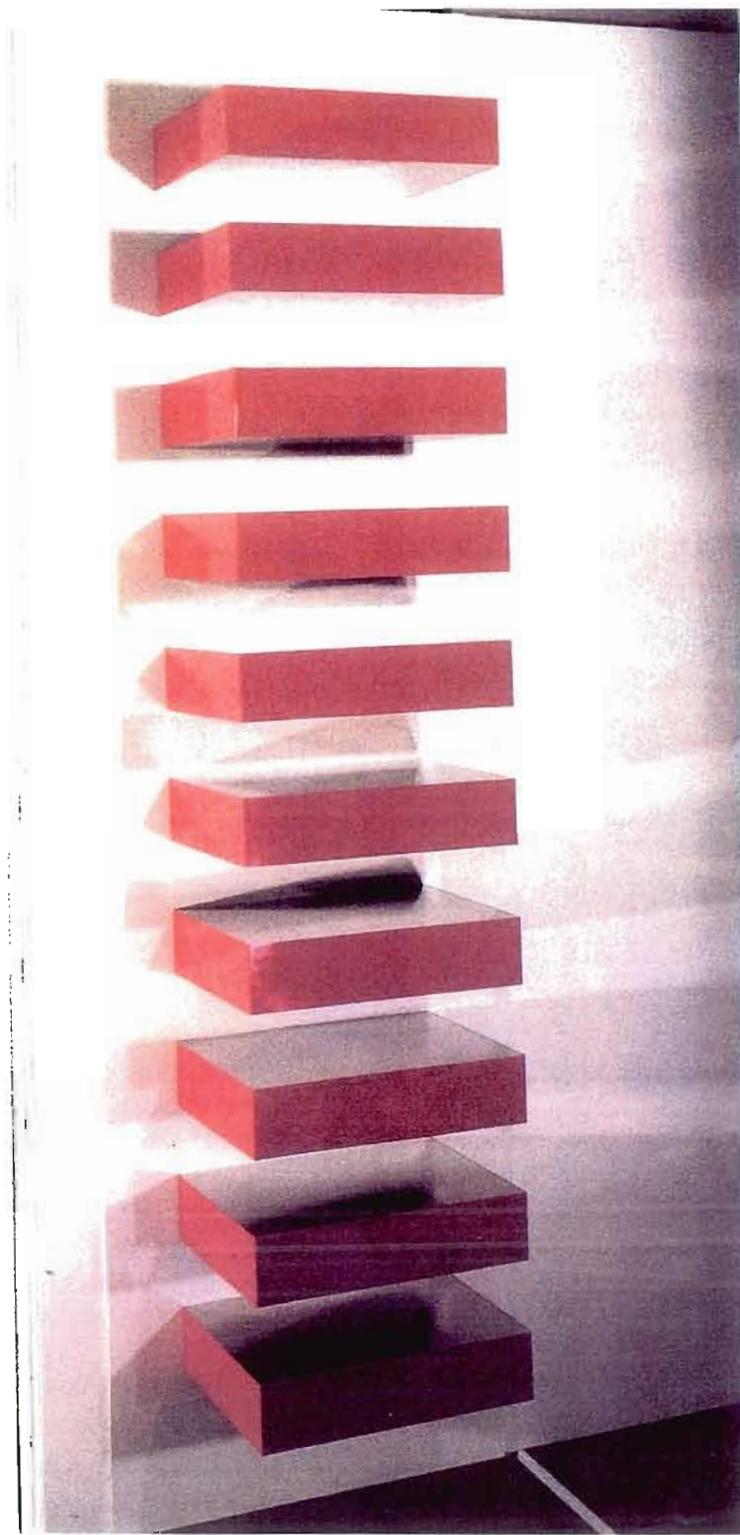


Figure 14
Donald Judd, *Stack* (Pile-Agencement Équidistant), 1973, acier inoxydable et plexiglas rouge, 10 unités. Chaque : 23 x 101,6 x 78,7 CM. avec intervalles de 23 CM. L'ensemble : 470 x 101,6 x 78,7 CM. MNAM

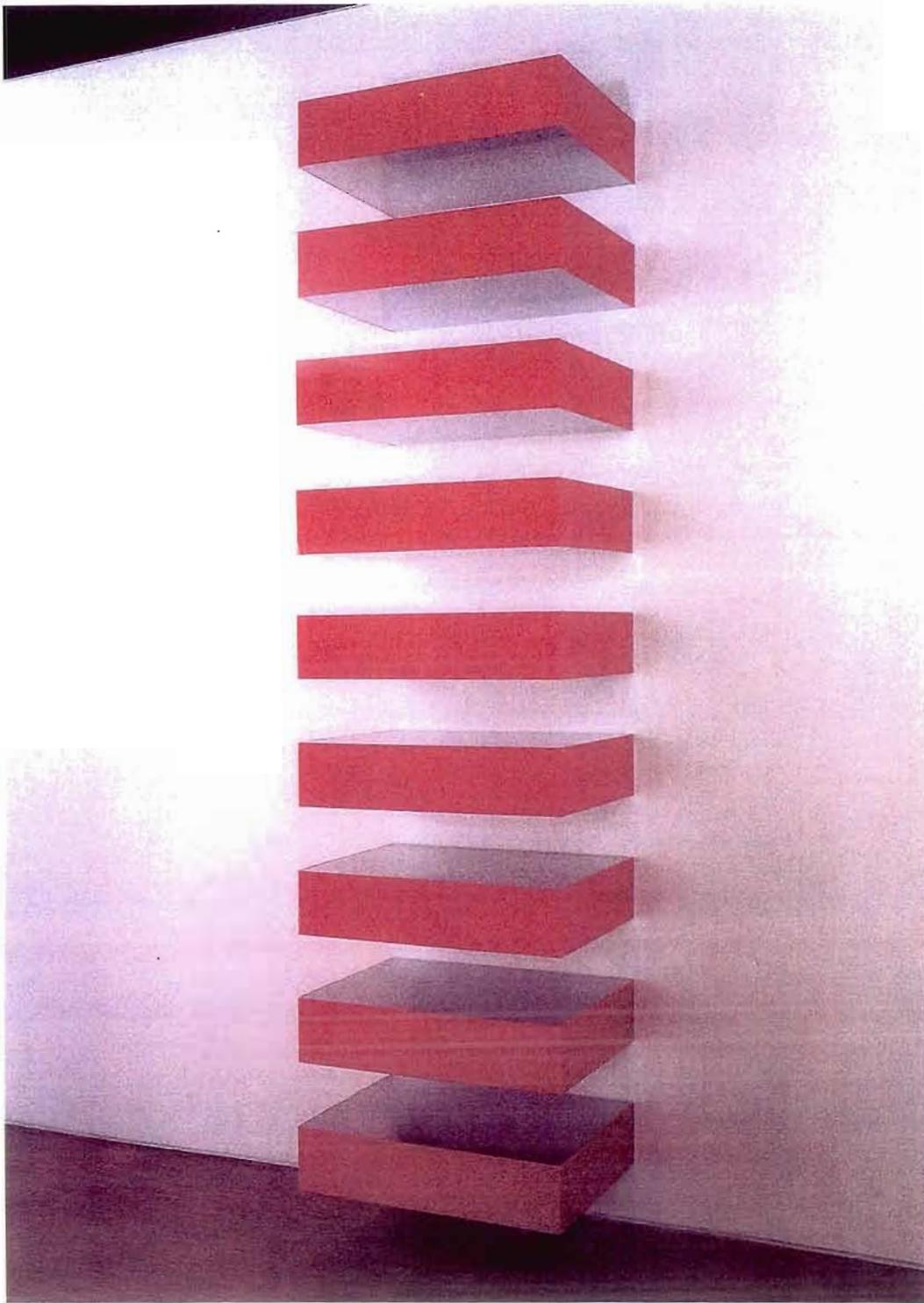


Figure 14

Donald Judd, *Stack* (Pile-Agencement Équidistant), 1973, acier inoxydable et plexiglas rouge, 10 unités. Chaque : 23 x 101,6 x 78,7 CM, avec intervalles de 23 CM. L'ensemble : 470 x 101,6 x 78,7 CM; MNAM.

14

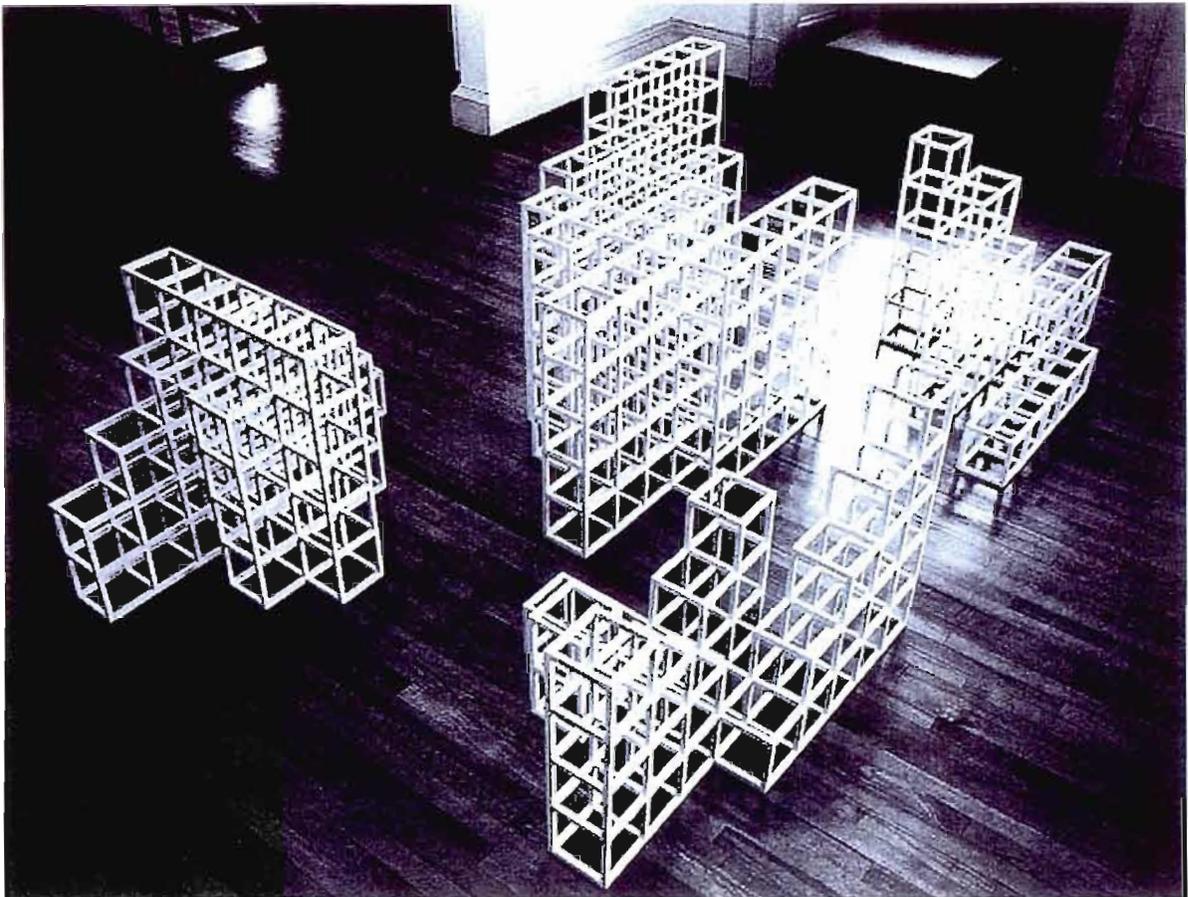


Figure 15
Sol LeWitt, *Five Modular Structures (Sequential Permutations on the Number Five)* 1972, bois peint, chaque élément 62 x 98 x 62; Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh

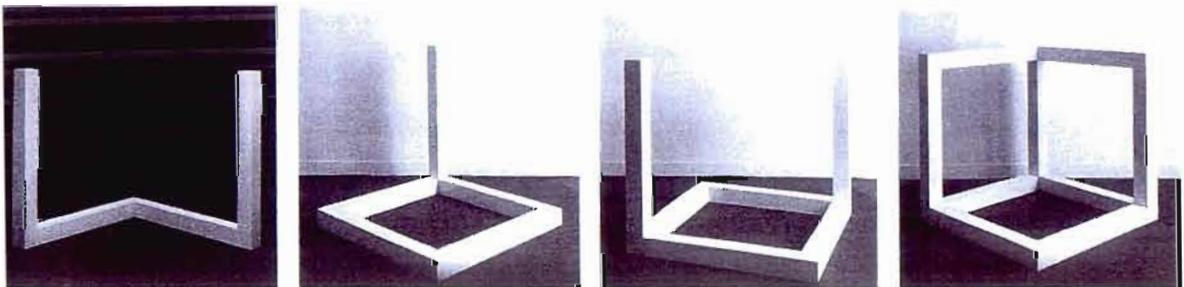


Figure 16
Sol LeWitt, *Five Modular Structures (Sequential Permutations on the Number Five)* 1972, bois peint, chaque élément 62 x 98 x 62; Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh.

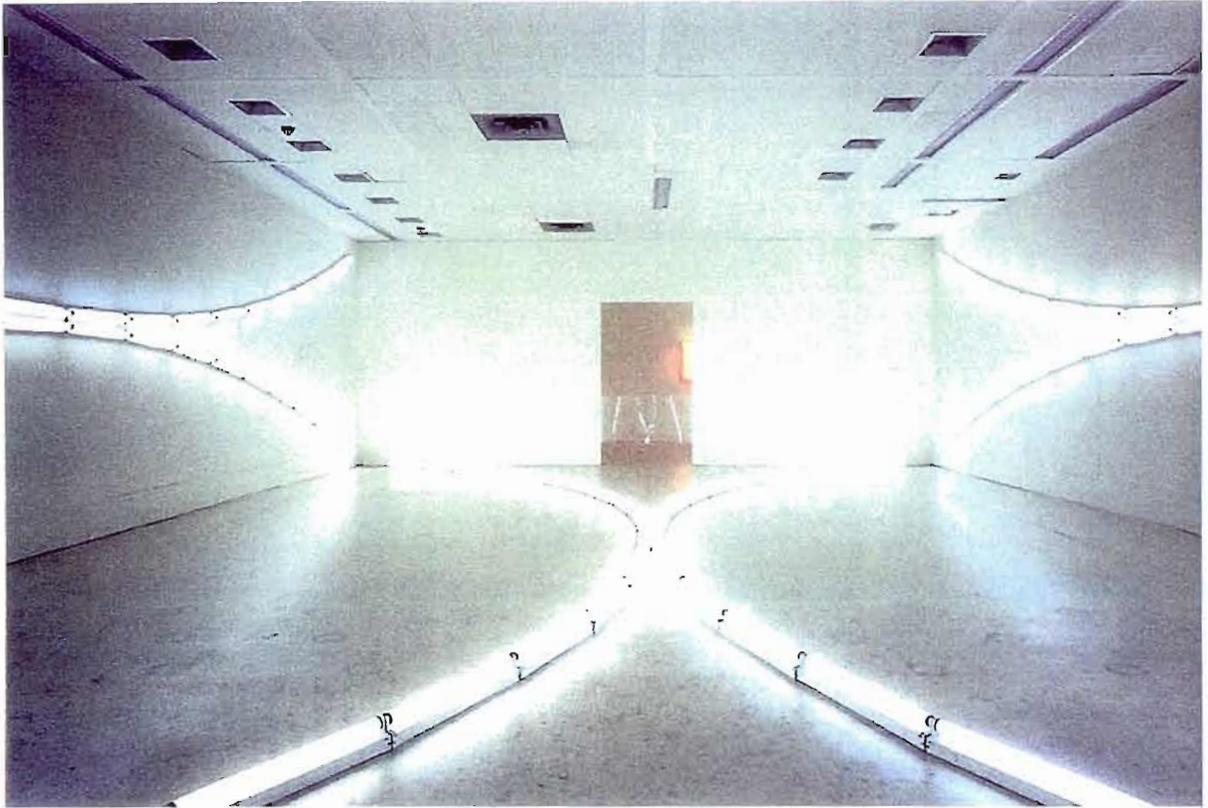


Figure 17

Dan Flavin, *Trois ensembles d'arcs tangentiels en lumière du jour et blanc froid* (à Jenny et Ira Licht) 1969, tubes néon; MBAC, 1969.



Figure 18

Carl Andre, *37 pièces rassemblées* 1969, plaques d'acier, aluminium, cuivre, zinc, magnésium, plomb, 110 x 110 cm; MBAC, 1970.

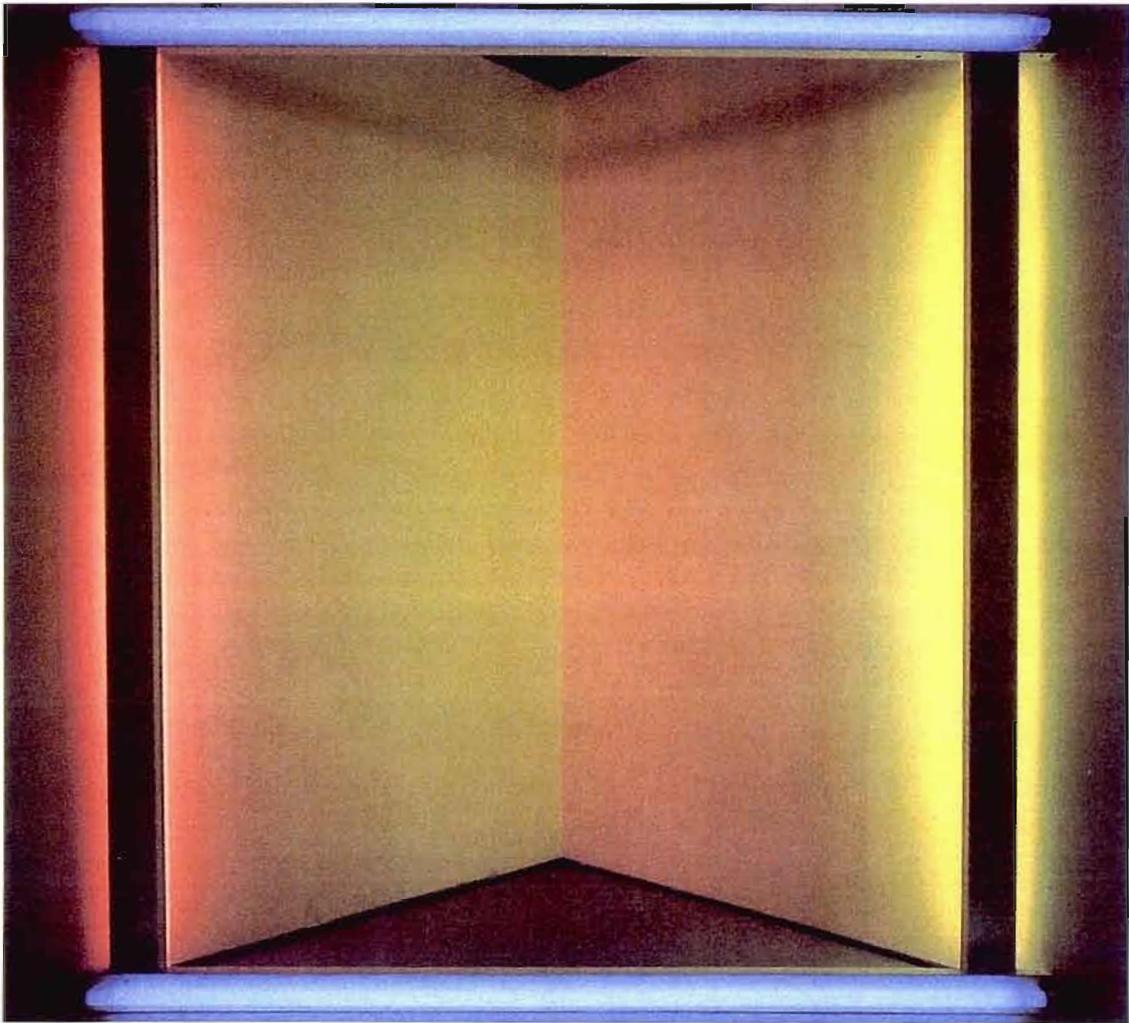


Figure 19

Dan Flavin, *Untitled (to Donna 5 A)* 1971, six tubes fluorescents (jaune, bleu, rose) et structure de métal peint (exemplaire 2/5), 245 x 245 x 139cm; MNAM