Elisabeth Wetterwald

Smith+Smithson+Simpson

Depuis la fin des années 60, l'art minimal, qui n'a jamais été un «mouvement» unifié, s'est vu reconvoqué à plusieurs reprises par des artistes d'autres générations, pour différentes raisons relatives aux contextes esthétiques, culturels, politiques, économiques, sociaux. *A priori*, il peut paraître surprenant qu'un art réputé pour sa fermeture, son hermétisme, la simplicité de ses formes, et la radicalité des artistes qui le pratiquaient ait hanté tant d'esprits. En fait, malgré sa réputation quelque peu dogmatique, l'art minimal a toujours été équivoque, plus ou moins consciemment tiraillé entre des forces contradictoires : entre autonomie et hétéronomie, convictions et contingences, absolutisme et relativisme, clarté et ésotérisme. Parce qu'il occupe une position singulière dans l'histoire du XX^{e} siècle – le moment de l'accomplissement *et* de la dissolution du Modernisme –, l'art minimal suggère à la fois la solidité essentielle et formelle de son ancrage, sa proximité historique, contextuelle et pratique avec le Pop Art, et les multiples avatars qu'il a générés dans les champs extra-artistiques. C'est sans doute cette complexité qui a incité tant d'artistes à le réinvestir, de manière plus ou moins explicite, créant dès lors des effets de corruptions, de fragmentations, de combinaisons et de déviations multiples, ainsi qu'aujourd'hui, particulièrement, des formes d'émancipation inattendues, aussi déconcertantes que jubilatoires.

Champ (face-à-face)

Dans son introduction à *Minimalism : Art and Polemics in the Sixties*[1], James Meyer propose de parler de «champ minimal» plutôt

que d'art minimal. Il cite Sol LeWitt pour appuyer son propos : «*La seule raison qui m'a poussé à écrire est le fait que les critiques ne comprenaient pas bien les choses. Ils écrivaient au sujet de l'art minimal, mais ne le définissaient pas. Les gens me classent parmi les artistes minimalistes mais personne n'a jamais défini ce que ce terme voulait dire ou posé de quelconques limites pour savoir où cela commence ou finit, ce que c'est ou ce que ce n'est pas*[2]». Ce qui est finalement resté dans l'histoire comme «art minimal» ou «minimalisme» a reçu durant les années 60 tout un tas d'appellations, selon que leurs auteurs y voyaient privilégiée telle ou telle tendance. On a parlé notamment d'«ABC Art», de «*Cool Art*», d'«art sériel», de «structures primaires» ou encore d'«art littéral». Par ailleurs, les principaux artistes aujourd'hui qualifiés de minimalistes – Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt (malgré ses préoccupations plutôt conceptuelles), auxquels certains ajoutent parfois Ann Truitt, ainsi que Frank Stella en tant que précurseur et théoricien – ont eux-mêmes qualifié leurs pratiques de très différentes manières, s'opposant souvent les uns aux autres. Andre parlait pour ses œuvres d'«arrangements» ou de «lieux», Flavin, au début de sa carrière parlait d'«icônes», puis d'«objets», Stella voyait dans ses peintures des «objets», Judd défendait les «objets spécifiques» (entre sculpture et peinture), tandis que Morris ne souhaitait pas entendre parler d'autre chose que de «sculpture», et Truitt refusait d'être assimilée au minimalisme.

De fait, les pratiques de ces artistes étaient fort différentes et leurs inspirations très variées. Andre souhaitait s'inscrire dans la prolongation de la sculpture moderne, considérant son œuvre comme héritière à la fois des constructivistes, en particulier d'Alexandre Rodtchenko, et de Constantin Brancusi. Morris a d'abord fabriqué des sculptures influencées notamment par l'architecture égyptienne, dont certaines servaient d'accessoires pour des performances au Judson Dance Theater ; il était intéressé par le mouvement, par le temps et par des artistes post-duchampiens comme Jasper Johns ou John

Cage. Flavin a été un temps identifié aux artistes d'assemblages comme Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Richard Chamberlain, n'hésitant pas en outre à pratiquer des allusions, des jeux de mots ou des blagues dans les titres de ses pièces, avant de travailler uniquement avec le néon industriel standard, encouragé dans cette voie par son ami Judd (ses titres sont néanmoins toujours restés évocateurs). LeWitt contestait l'objet fini par le développement de pratiques basées sur le processus, dont il tirait notamment la source dans la chronophotographie d'Edward Muybridge[3]. Les premières œuvres de Stella reprenaient le procédé de mise à plat de Johns par lequel les limites du sujet et du tableau se confondent, abolissant ainsi la figure, le fond et la composition. Les débuts de Judd ont été très influencés par la peinture de Mark Rothko et de Barnett Newman ; de même que ceux de Truitt qui pourtant, à la différence notable de tous les autres, construisait et peignait ses œuvres à la main et a toujours conservé dans sa pratique une certaine dose d'expressivité et de subjectivité.

À ces artistes de la côte Est (ils vivaient tous à New-York, excepté Truitt), certains historiens et critiques ont rattaché ou opposé des artistes californiens, dont Larry Bell, John McCracken, et Judy Chicago[4]. D'une certaine manière, et malgré le développement ultérieur de son œuvre, c'est Judy Chicago qui a représenté avec le plus d'évidence un minimalisme californien : bien que souvent recouvertes de toile, puis de peinture acrylique appliquée à la bombe, ses déclinaisons de sculptures en bois des années 65 à 69 correspondaient aux principes formels et phénoménologiques des sculptures de Morris ou de Judd. En dépit des nombreuses expositions auxquelles ils ont participé avec les minimalistes new-yorkais, Bell et McCracken, qualifiés, comme Chicago et quelques autres, de *Finish Fetishists*, passaient pour se démarquer nettement de leurs collègues de la côte Est : leur utilisation des couleurs, des reflets et de la transparence (expliquée sans rire par le soleil, la mer,

le *customizing* de la voiture, l'omniprésence du surf, et l'inexistence de débat intellectuel en Californie) provoquait des effets de sensualité et de séduction ; leur souci de la forme parfaitement polie (à la main) s'opposait à la (relative) indifférence pour la finition des new-yorkais ; l'absence de *Gestalt* dans leur œuvre interdisait au spectateur toute appréhension globale et immédiate des pièces. En fait, on trouve bien souvent dans les œuvres des californiens des éléments que les new-yorkais déclaraient un peu rapidement absents des leurs : les jeux de réflexion et donc la toute relative auto-référentialité de la plupart des œuvres de Judd ; ou encore la proximité des cubes en miroirs de Morris avec ceux de Bell, la commune tendance de ces pièces à se présenter comme des objets qui annihilent leur propre «objectalité». Par ailleurs, malgré les partis pris radicaux et les accents austères de ses textes, Judd avait une prédilection pour l'impact des couleurs vives (la laque «Hi-Fi» des Harley-Davidson, le «Regal Turquoise» des Chevrolet 1958), pour les surfaces réfléchissantes, pour la fibre de verre, le plastique, et pour la finition parfaite ; Stella était quant à lui un passionné de course automobile et se servira très vite des peintures et des couleurs utilisées pour les carosseries de voitures (avant de décorer en 1976 une BMW pour les 24 heures du Mans…).

Rétrospectivement, ce qui caractérise surtout les œuvres des californiens, c'est qu'elles ne sont pas fondées sur des principes, des exclusions et des dogmes –McCracken appelait ses œuvres des «choses» et Larry Bell se refusait à expliquer son travail de manière théorique… Du coup, elles permettent de mettre à jour les refoulés des textes et déclarations des minimalistes les plus radicaux (Judd, Morris, Stella), de même que la complexité, les paradoxes, les contradictions et les aveuglements inhérents au minimalisme «canonique».

À plusieurs reprises, ce minimalisme canonique s'est vu revisité. D'abord par le vaste et vague mouvement appelé post-minimalisme qui réunit notamment Eva Hesse, Richard Serra, Bruce Nauman,

Robert Smithson : des artistes qui globalement refusent la fermeture et la géométrie stricte de l'objet minimaliste, à peu près au moment où Morris remet en cause le minimalisme et sa propre pratique[5]. Moins formalistes, ces artistes fondent souvent leurs travaux sur des processus perceptifs et/ou psychiques dans lesquels les notions d'intérieur et d'extérieur sont très présentes. Ils introduisent de nouveaux matériaux, plus souples ou susceptibles de mouvements et d'évolutions, comme la corde, la cire, le latex, le feutre, la terre ou encore le corps. Plutôt qu'à la préconception, ils s'intéressent au *process*, à la nature performative de l'art, au travail sur la matière et/ou la lumière. Privilégiant souvent le temps, l'aléatoire voire l'accident, ils produisent des formes qui n'ont pas la rigueur de celles des minimalistes, résultats d'expériences sur la gravité, l'équilibre, l'empilement, la coulure, la chute ou encore sur des processus organiques comme la croissance, la décomposition, etc. La phénoménologie implicite de l'œuvre minimale devient dès lors tout à fait explicite : le corps du spectateur percevant devient partie intégrante de l'œuvre.

Avec les années 80, certains artistes dits post-modernes ont réintroduit le minimalisme sur la scène à des fins plus ou moins critiques, utilisant en quelque sorte la disponibilité de ses formes – le mutisme, l'absence de référence à des éléments extérieurs, voire l'a-politisme et le non-engagement qui leur étaient essentiels – pour y infuser de l'hétérogène : des questions ou des problèmes relatifs aux sociétés contemporaines occidentales, en particulier les codes et les idéologies qui imprègnent les représentations, ou bien les relations et tensions entre l'objet d'art et la marchandise, entre l'esthétique et la société de consommation. Souvent, ces artistes se sont emparés du *look* minimal (et non pas du minimalisme *per se*, en tant que théorie), profitant ainsi de formes ou de mises en forme connues et facilement appréhendables puisque déjà largement récupérées par le commerce, la mode, le design et les médias : ils se sont appropriés la disponibilité des formes abstraites pour s'en servir de support

(physique) et y présenter des «choses du monde», faisant resurgir au passage certains refoulés de l'art minimal et y introduisant souvent de force une certaine dose d'impureté. Jeff Koons et Haim Steinbach se sont par exemple servi de formes simples, pures et «chics» pour développer un art du *display* (devenu aussi une grande préoccupation de Judd pour ses propres œuvres à la même époque d'ailleurs) ; une manière efficace et une fois encore «reconnue», puisque utilisée dans le commerce, de présenter des produits en série. Les deux artistes, bien qu'ayant des intentions et des aspirations différentes[6], ont repris ces formes (rappelant de fait les connivences de l'art minimal avec le capitalisme, la production industrielle et la consommation de masse), mais pour les contaminer implicitement (perversement) par la marchandise dont elles étaient le support. Dès lors, l'objet d'art devenait ouvertement l'équivalent d'un produit consommable, mais en tant que signe (on achète un Steinbach ou un Koons)… Allan McCollum et Louise Lawler, dont les démarches sont fondées notamment sur des tentatives de subversion des mécanismes artistiques – de l'exposition à la circulation et la «consommation» des œuvres –, ont réalisé quelques travaux en commun, dont *Ideal Settings: For Presentation and Display*, en 1984. Au centre d'une salle sombre, une centaine de petites formes carrées noires supportant des formes circulaires utilisées pour la présentation de marchandises, déposées sur des socles blancs de différentes hauteurs, étaient éclairées par des lumières roses et bleutées. Derrière, l'inscription «200 dollars» était projetée sur le mur. Ici, les artistes transforment de manière explicite et critique les formes minimales les plus élémentaires en supports marchands mais, d'une certaine façon, ils vont plus loin que Koons ou Steinbach puisque ces supports, ne proposant pas de produits, sont finalement valorisés pour eux-mêmes. Les formes pures qui se voulaient décontextualisées de tout sont idéalisées par la mise en scène spectaculaire, non pas d'un point de vue esthétique, mais du point de vue de la société de consommation et de production de désir. Elles sont en outre transformées en piédestaux pour des œuvres d'art

absentes, à la fois dévalorisées pour elles-mêmes mais magnifiées pour leur usage potentiel.

Moins concerné par les questions liées à l'économie, Felix Gonzales-Torres s'est servi de la pureté et de l'apparente froideur liée au «style minimal» (les *Stacks* de Judd transformés en piles de papier, imprimé ou non, que le visiteur peut emporter ; des milliers de bonbons disposés en surface sur le sol évoquant l'occupation du sol des pièces de Carl Andre), tout en invalidant leur neutralité, leur autonomie et leur inaliénabilité, pour évoquer, souvent de façon symbolique ou métaphorique, des questions sociales graves comme la façon dont les individus digèrent (ou non) les informations qui leur sont proposées/imposées en permanence, ou encore des questions sur la censure, l'austracisme, le désir, l'amour, le sida, la mort. De même, il est arrivé à Roni Horn, très proche de Gonzales-Torres, d'utiliser certaines formes issues de l'art minimal (la série, ou la forme primaire posée directement sur le sol) en renforçant et en subjectivant l'expérience sensible du spectateur face à ses œuvres, et en jouant en particulier sur les dichotomies intérieur/extérieur, visible/invisible, identité/différence. Dans un tout autre registre, les moulages en plâtre d'intérieurs domestiques ou d'architectures de Rachel Whiteread posent des questions semblables. Ces sculptures se détachent de l'abstraction minimale en montrant ce qui est ordinairement invisible (elles inversent le négatif et le positif) et en se plaçant délibérément dans le monde empirique des espaces et objets familiers.

On pourrait enfin évoquer Charles Ray comme point nodal dans la mesure où, d'une part, son appropriation récurrente de la forme cubique est moins basée sur des refoulés du minimalisme ou sur une remise en cause de certains de ses principes que sur des jeux perceptifs (intérieur/extérieur, vérité/falsification), sur des pièges à spectateur dans lesquels humour, nuances et allusions prennent une place importante ; d'autre part, parce que ses œuvres figuratives

évoquent un lien ténu mais pourtant indéniable entre minimalisme et Pop Art. On peut dès lors envisager son œuvre comme l'une des plus annonciatrices (au moins dans l'esprit) de celles qui nous ont intéressés pour cette exposition. Son premier cube, à la différence des suivants, prend naissance dans un contexte précis. *In Memory of Moro*, 1978, est un cube en bois rouge dont la partie supérieure est percée et laisse apparaître le bras de Ray brandissant un drapeau rouge. Politiquement datée puisque réalisée peu après l'exécution d'Aldo Moro par les Brigades Rouges, cette sculpture-performance n'en est pas moins burlesque, contradictoire et capable de suggérer tout un tas d'images paradoxales (celle qui me vient immédiatement à l'esprit étant l'autruche fourrant sa tête dans le sol à l'apparition du danger). En dehors de cet «hommage», ce cube peut être aussi considéré comme une charge (pleine d'autodérision néanmoins) contre l'idée de pouvoir et d'autoritarisme provoquée par certaines structures minimales[7]. En 1986, Ray réalise un cube resté célèbre : *Ink Box*. En apparence, un cube de 91 cm de côté revêtu de peinture laquée noire. En fait, une boîte remplie d'encre jusqu'aux bords supérieurs. Ici, la solidité fait illusion, alors que la pièce est instable, poussant irrésistiblement le spectateur à vérifier physiquement ce qu'il perçoit et à provoquer d'éventuelles catastrophes. En 1989, il déroute encore avec *32x33x35 = 34x33x35,* une forme cubique en aluminium poli sans partie supérieure, dont l'intérieur est plus profond que l'extérieur (précisément, l'extérieur mesure 81x84x89 cm tandis que l'intérieur mesure 86x84x89 cm). Le dernier en date est *7 1/2-Ton Cube* (1990), un cube d'apparence classique de 91 cm de côté, recouvert de peinture émaillée blanche, dont la finition parfaite évoque celle d'un McCracken, mais dans lequel Ray aurait fondu sept tonnes et demi d'acier. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici les théories de Morris sur la constance de la forme dans «Notes on Sculpture», écrit en 1966 : «*Dans le cas des polyèdres réguliers les plus simples, tels que cubes et pyramides, il n'est pas nécessaire de tourner autour de l'objet pour percevoir le tout, la* Gestalt. *On voit et on 'croit' immédiatement que le modèle qui existe dans notre esprit*

correspond à l'objet existant[8]». Après Ray, en quelque sorte, on ne peut plus y «croire». Ici, l'œuvre n'est ni stable ni forclose ; elle ne se livre pas dans son évidence : elle peut renfermer des «secrets». La forme même (et plus seulement sa perception) apparaît éminemment contingente et l'artiste compte sur un effet de désorientation du spectateur. Par ailleurs, si Ray revient de façon explicite sur le minimalisme avec ses pièces abstraites (en un mélange d'hommage, de reconnaissance et de parasitage), il ne le néglige pas moins dans ses pièces figuratives, opérant dès lors des rencontres subtiles entre le minimalisme et le Pop Art : son travail sur le générique, les voitures, les camions, et surtout son utilisation récurrente de mannequins archétypaux (en série ou non) mettent sur le même plan la standardisation des biens et des personnes dans la société de production et de consommation de masse.

Plan (stratégies de l'oblique)

Depuis la fin des années 90, on voit apparaître une nouvelle génération d'artistes qui revisite à son tour, mais de manières souvent très détournées, le minimalisme. Cette génération arrive en connaissance de cause : après que les limites formelles, canoniques et signifiantes établies par le minimalisme historique ont déjà été abondamment transgressées, par les post-minimalistes d'abord (déformalisations, élargissements et contextualisations) puis, pendant les années 80, de manière critique, engagée et parfois sur le mode de la crise ; mais aussi sur un mode plus léger et plus fin (en tout cas sûrement moins revendicatif) comme le montre le travail de Ray. Par ailleurs, ces artistes ont beaucoup moins de points communs entre eux que ceux que nous venons d'évoquer et, comme le montre l'exposition *À moitié carré, À moitié fou*, nombre d'entre eux ont des relations extrêmement lointaines avec le minimalisme (certains d'ailleurs n'y ont sans doute pas pensé une seule seconde).

Leurs œuvres nous ont intéressés pour plusieurs raisons. D'une part, elles réactivent implicitement (souvent en creux) un certain nombre de points qui ont plus ou moins été occultés, refusés ou écartés par les minimalistes. Corrélativement, ces artistes ont intégré les notions de minimalisme «élargi» établies par les pratiques post-minimales : la liberté d'utilisation des matériaux ; la prise en compte du psychisme comme élément individué dans les processus perceptifs ; les jeux temporels et lumineux ; la reconnaissance de l'aléatoire et de l'accidentel comme éléments inhérents à l'œuvre. Ils semblent par ailleurs avoir conscience d'une notion que Smithson a sans doute vue mieux (et plus tôt) que quiconque : la fragilité intrinsèque du minimalisme (les «défisciences» de son formalisme ; ses aberrations ou ses références plus ou moins dissimulées). Dès 1968, à propos des écrits d'Andre, Smithson relevait «*le genre de métaphore dépravé*» que l'artiste tentait d'ensevelir dans ses '*blocs de mots*'[9]». Il évoquait encore les concepts qu'on qualifierait aujourd'hui de «foireux» de LeWitt : «*Tout ce que LeWitt pense, écrit, tout ce qu'il a fait est inconséquent et contradictoire (…) Rien n'est où cela semble être. Ses concepts sont des prisons dénuées de raison*[10]». Il révélait par ailleurs la passion de Judd pour la minéralogie, n'hésitant pas à voir dans une des premières boîtes en plexiglas rose de son ami «*un cristal géant venu d'une autre planète*[11]». L'œuvre de Smithson elle-même était nourrie de tout un tas de références qui n'appartenaient pas strictement au champ artistique : préhistoire, biologie, mythes, science-fiction, cinéma… Même ses œuvres relativement formalistes de la seconde moitié des années 60, qui ont un temps pu être perçues comme «minimalistes», étaient sciemment réfractaires à tout principe d'ordre, de logique, de visibilité et de stabilité[12].

Par ailleurs, certains artistes de la nouvelle génération convoquent eux aussi des notions économiques et sociales relatives à la

marchandisation ou à l'appropriation de l'art par ce qui n'est pas l'art, mais souvent sur le mode du jeu (le terme étant utilisé ici dans le sens d'«espace aménagé pour laisser place au mouvement»), rouvrant dès lors les perspectives que les critiques des artistes des années 80 avaient eu tendance à fermer (serrant un peu trop la vis, pour filer la métaphore technique).

Si James Meyer prenait déjà la précaution de parler de «champ minimal» plutôt que d'art minimal *stricto sensu*, on pourrait rectifier à notre tour en abandonnant le «champ» pour adopter le «plan[13]». «*Le point se dérobe lorsque nous voulons découvrir son centre. Où sont donc le point central, l'axe, le pôle, l'intérêt dominant, les positions fixes, les structures absolues ou le but recherché ? L'esprit est toujours refoulé vers la périphérie sur des trajectoires imprévisibles qui donnent le vertige*», écrivait déjà Smithson en 1968[14]. On l'a vu, les minimalistes travaillaient de manières diverses et n'avaient pas toujours les mêmes visées, mais ils opéraient néanmoins dans un champ, c'est-à-dire à l'intérieur de limites, qui supposaient un certain statisme, une certaine hiérarchie, des marges, des exclusions et un hors-champ. En outre, la notion de «champ» implique l'idée de reconnaissance, de signature, de style. Aujourd'hui, on ne peut plus parler de champ car, comme l'annonçait Smithson, il n'y a plus de limites : les «mouvements» artistiques ne se succèdent plus et, si les artistes se réfèrent encore à ceux du passé, c'est souvent pour les additionner les uns aux autres, tout en y instillant un certain nombre de références extra-artistiques propres à leur génération. Contrairement à celle de «champ», la notion de «plan» implique simultanéité, hétérogénéité, connections, glissements. Les artistes ne se basent plus sur un modèle exclusif, mais au contraire sur un modèle inclusif et additionnel (on peut par exemple trouver dans une même œuvre rigueur géométrique *et* sensualité ; abstraction *et* figuration). À la successivité prônée par Judd («*one thing after another*[15]»), ils préfèrent la simultanéité, les déplacements

imprévisibles, les mouvements non-linéaires, les sauts. Aujourd'hui, les «formes primaires» n'existent plus que dans les musées ; les œuvres présentées ici font usage d'images de formes primaires (la manière dont les artistes se les représentent et dont ils les utilisent, avec toute la distanciation que cela suppose) et de «formes secondaires» (créées à partir des premières mais avec des ajouts propres à leur génération) qui interagissent les unes avec les autres. D'où des possibilités multiples de degrés d'appréhension et d'interprétation.

Quelques exemples :

Big Billboard, 2006, de Jeppe Hein. On sait que Jeppe Hein a souvent investi une des formes canoniques du minimalisme, le cube, pour lui faire subir tout un tas d'expériences plutôt outrageantes d'un point de vue orthodoxe (brûlures, brisures, animations, illuminations diverses) ; ces expériences ont de fait donné lieu à des œuvres très explicitement réactives par rapport à l'idée globale qu'on se fait aujourd'hui du minimalisme (froideur, rigueur, finition, statisme, austérité). Avec ce type de pièce, l'artiste répond point par point, au coup par coup, avec précision et une certaine ironie. Avec *Big Billboard*, les choses sont un peu plus nuancées. L'œuvre reprend le modèle des grands panneaux publicitaires animés qui permettent de faire tourner trois images différentes sur un même support ; soit *le* symbole de la capacité d'invention et de la puissance d'impact de la stratégie publicitaire contemporaine. Or le panneau de Hein est blanc : branché sur le secteur mais vierge de toute information, il tourne littéralement à vide. Outre cet ancrage (iconique et économique) dans la société contemporaine, outre le «détournement de signes» qu'elle opère, cette pièce évoque les *White Paintings* que Rauschenberg réalisa en 1951, soit une dizaine d'années avant l'arrivée des artistes minimalistes sur la scène de l'art, et pourtant présage de leurs œuvres. *White Paintings* apparaît comme un monochrome blanc, mais est en fait composé d'une série modulaire

de plusieurs toiles apposées les unes à côté des autres, pouvant donc s'adapter à différents espaces selon leurs tailles. Rauschenberg avait utilisé une peinture blanc mat, la plus pure possible, afin de ne rien évoquer d'autre que du vide et pour que l'œuvre soit «animée» par les ombres et les mouvements des spectateurs qui passaient devant. De même, *Big Billboard* reflète tout événement qui se déroule devant sa surface (ainsi qu'en permanence, dans l'exposition, trois pièces en néon de Blair Thurman qui sont installées en face), tout en brouillant régulièrement la vision puisque les facettes pivotent, provoquant dès lors une autre association, avec l'art cinétique cette fois.

The Hitcher, 2004, de Blair Thurman justement, sorte de morceau de route schématisé, peut évoquer à la fois l'œuvre de Flavin (le néon, son matériau de prédilection), celle de McCracken (son intérêt pour la planche posée à la verticale contre un mur), le «monde de l'automobile», dont on a vu qu'il était cher à un certain nombre de minimalistes (ainsi qu'en creux le machisme qui leur a souvent été reproché), l'univers de la publicité et du commerce, et pourquoi pas encore, la fin de l'utopie du *road movie*.

La vitalité de *1x1x1*, 2005, de Delphine Coindet rappelle celle d'une des premières sculptures de McCraken, *Yellow Pyramid*, 1965, une ziggourat jaune vif constituée de cinq niveaux homothétiques de tailles décroissantes, directement posée sur le sol ; mais la forme rappelle aussi deux pièces en acier de Robert Smithson (*Alogon #2* et *Plunge*, 1966) : des ensembles de dix sculptures alignées, de mêmes formes mais de tailles sensiblement différentes, ayant des cubes comme modules de base (chacune de ces œuvres jouant sur des systèmes mathématiques contradictoires). Coindet utilise donc ici explicitement des formes et des agencements structuraux assimilés au minimalisme, mais en mixant deux versants antithétiques : la rigueur et l'austérité de l'acier de Smithson et les couleurs vives et pures de McCracken. Elle s'appuie par ailleurs sur des méthodes

d'assemblages mathématiques de formes primaires (par ordinateur), mais il semble que le processus se soit arrêté en cour de route pour de mystérieuses raisons : la pièce paraît abandonnée dans un agencement quasi anarchique alors qu'une fois «résolue», elle aurait très logiquement dû mesurer un mètre cube – mais finalement pourquoi vouloir absolument résoudre ? Une autre sculpture de Coindet, *On Edge*, 2005, évoque spontanément les célèbres cubes en verre de Morris, bien qu'un boa violet en plumes d'autruche vienne s'étendre langoureusement sur la partie supérieure «facettée». Ici, l'emblème de la sculpture minimale est quelque peu remanié dans sa forme (on est finalement plus près des sculptures-miroirs murales de Smithson que des stricts cubes de Morris), mais il est surtout travesti (donc anthropomorphisé), affublé d'un élément décoratif, un accessoire scénique connoté en outre d'une certaine vulgarité (!) Avec cette pièce, Delphine Coindet ranime la théâtralisation du rapport entre l'œuvre et le spectateur, dont Morris ne parlait pas en ces termes mais que son insistance sur le contexte, sur les lumières et sur l'environnement de la sculpture peut évoquer ; et «actualise» de fait l'analyse de Michael Fried qui mettait à jour l'anthropomorphisme (tant vilipendé par les minimalistes) de l'«art littéral», ainsi que ses tendances théâtrales, et donc spectaculaires[16].

Mae West North, 2007, de Philippe Decrauzat évoque les *Shaped Canvas* de Stella mais aussi les jeux perceptifs et les effets quasi hallucinatoires de certaines œuvres cinétiques, que l'on sait en opposition avec les principes d'immédiateté et de clarté défendus par Stella. Cette œuvre rappelle les cibles de Johns (dont Stella, encore lui, s'inspirait dans ses premières œuvres) mais aussi les formes molles des œuvres post-minimales de Morris. On peut encore y voir une allusion à ce que deviendront les œuvres de Stella (le goût de plus en plus marqué de l'artiste pour la fantaisie et le baroque ; son abandon du systématisme). Par ailleurs, le fait que la toile soit évidée en son centre peut être interprété de façon formelle *et* métaphorique :

d'une part, on pense à la récusation minimaliste de l'intériorité tant physique que psychologique des formes, l'annulation de l'idée de centre, de foyer ; d'autre part, *Mae West North* évoque la forme même du monde contemporain, l'absence de centre, la dispersion, ou encore l'impossibilité de «tirer dans le mille».

Par des moyens très différents, des mises en formes et des propos très variés, les artistes et les œuvres réunis dans l'exposition évoquent, de façon positive, et non pas réactive, des questions (formelles, idéologiques, économiques) relatives au minimalisme, tout en traitant de questions qui lui sont parfaitement étrangères. Ils abordent, souvent de façon biaisée, certains de ses présupposés qui paraissent aujourd'hui outranciers, dogmatiques ou bornés (l'affirmation de l'auto-référentialité absolue ou le farouche rejet de l'histoire de l'abstraction européenne, par exemple). Un certain nombre d'œuvres permettent de «visualiser» ses aveuglements ou contradictions : l'anthropomorphisme, voire l'humanisme sous-jacent du minimalisme, l'impossibilité pour l'artiste d'«être une machine», comme le rêvait le cousin Warhol, l'illusion de prétendre fabriquer du neutre absolu. La complicité de l'art minimal avec le Pop Art, avec la production en série, la standardisation, la consommation de masse apparaît sur le devant de la scène, de même que l'hétérogénéité des matériaux, et donc *des* mondes dont les œuvres étaient issues. Les minimalistes eux-mêmes pratiquaient de nombreuses dérogations au «*what you see is what you see*» de Stella[17], et l'attrait de certains d'entre eux pour l'illogisme, la science-fiction ou le mystère est souvent exploité par les artistes contemporains. Mais il est important de souligner que ces derniers composent (souvent de façon ludique) avec ces questions sans pour autant que cela représente une remise en cause. Dès lors, ils proposent de nouvelles voix, des tangentes ou des mouvements d'air capables de faire «décoller» certains aspects de l'art minimal (passer du cube à la bulle, par exemple[18]), de le faire sortir de sa prétendue «spécificité» pour l'emmener visiter d'autres mondes (moins préservés[19]), faire face à l'hétérogène, négocier

ouvertement avec l'irrationnel[20], ou encore se laisser aller aux plaisirs de la régression[21].

Les différents mouvements qui ont représenté l'art moderne – dont le minimalisme représente à la fois l'apogée et le point de rupture – ont toujours souhaité se positionner, se différencier : malgré l'utopie progressiste qui croyait pouvoir imposer un langage universel de l'art, ils ont tour à tour tenté d'inventer des langues particulières, avec leur propre structure, leur grammaire, leur vocabulaire. Les artistes qui nous intéressent sont au contraire polyglottes, jonglent avec des langages différents, mixent les sources et y prennent visiblement un certain plaisir. Refusant les spécificités tout autant que l'universalité et les positions, ils évoluent délibérément dans des situations – mouvantes, hétérogènes, ambivalentes et irrésolues – qui les préservent des «autorités» de toutes sortes. On l'a vu, la position historique singulière du minimalisme, son ambiguïté, son caractère fondamentalement problématique inspirent encore fortement les artistes aujourd'hui : cette instabilité foncière s'avère source de digressions multiples. Mais cette génération l'aborde par l'oblique, sur le mode de mises en relation indirectes et subtiles entre d'une part, ce que revendiquaient les artistes minimalistes, ce qu'ils voulaient que soit leur art, et ce qu'il était de fait. Et d'autre part, entre leurs aspirations (souvent idéalistes) et ce à quoi elles ont abouti aujourd'hui ; l'art minimal, le formalisme en général ayant été intégré, voire exploité maintes et maintes fois par les sociétés contemporaines. Les œuvres présentées dans l'exposition sont heureusement et consciemment abâtardies par ce qui n'est pas l'art, par le dehors, la culture, l'industrie, le design, *l'entertainment* : elles sont déjà complètement «dévoyées[22]». Elles accomplissent ainsi l'hétéronomie non assumée mais pourtant inhérente à l'art minimal.

1. James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven et Londres, 2001, p. 3-5.

2. *Ibid*., p. 3 (ma traduction).

3. À cet égard, il est intéressant de comparer les méthodes non-scientifiques et les trucages de Muybridge

(répétitions de la même image ou combinaisons de séquences différentes pour exagérer les effets) aux méthodes délirantes de LeWitt relevées par Rosalind Krauss dans «LeWitt in Progress», *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, éd. Macula, Paris, 1993, p. 335-50, trad. Jean-Pierre Criqui. Texte initialement paru sous le même titre dans *October*, n°6, automne 1978.

4. Voir à ce sujet James Meyer, «Another Minimalism», dans le catalogue de l'exposition *A Minimal Future? Art as Object 1958-68*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2004, p. 33-49.

5. Cf. Robert Morris, «Anti-Form», *Artforum* n°6:8, avril 1968.

6. Cf. l'apparente (?) niaiserie avec laquelle Koons parle de son travail et de son rapport au *display* : «J'ai toujours mis de l'ordre dans mon œuvre, non par respect pour le minimalisme, mais pour donner au spectateur un sentiment de sécurité économique», Angelika Muthesius ed., *Jeff Koons*, éd. Taschen, 1992, p. 28 ; tandis que Steinbach explicite clairement sa position : «Ce qui me gênait dans l'art minimal, c'était son côté réducteur. Il revenait aux notions de base en matière de langage, de culture. Il éludait la pléthore de camouflages sous lesquels s'abritent les objets» ; cité par Kim Levin dans «Haim Steinbach : signes de progrès/objets contradictoires», *Art Studio*, n°19, hiver 1990.

7. Une démarche ambivalente (mélange d'hommage, de sarcasme, de bienveillance, d'humour et d'autodérision) qui n'est pas sans évoquer celle de Maurizio Cattelan.

8. Robert Morris, «Notes on Sculpture», *Artforum* n°4:6, février 1966 et n°5:2, octobre 1966. Texte traduit en français dans Claude Gintz ed., *Regards sur l'art américain des années soixante*, éd. Territoires, Paris, 1979, p. 84-92.

9. Cf. «Un musée du langage au voisinage de l'art», dans le catalogue de l'exposition *Robert Smithson : le paysage entropique 1960-1973*, éd. Musées de Marseille/Réunion des Musées Nationaux, Marseille, 1994, p. 183-91. Texte initialement paru sous le titre «A Museum of Language in the Vicinity of Art» dans *Art International* en 1968, puis dans *The Writings of Robert Smithson*, textes réunis et présentés par Nancy Holt, New York University Press, 1979, p. 67-78.

10. *Ibid.*

11. Cf. «Le pays du cristal», *Robert Smithson : le paysage entropique 1960-1973, Ibid.*, p. 169-70. Texte initialement paru sous le titre «The Crystal Land» dans *Harper's Bazaar* en 1966, puis reproduit dans *The Writings of Robert Smithson, Ibid.*, p. 19.

12. Cf. à ce sujet notamment Michel Gauthier, «Un trou dans la vue», *Les Cahiers du Mnam*, n°98, hiver 2006-07, p. 57-65 : «Un des traits dominants de l'esthétique de Smithson : une irrésolution assumée, une tension entre deux principes contraires, entre l'intérieur et l'extérieur, l'invisible et le visible, le sacré et le laïque».

13. Notion qui déborde celle de «champ élargi» qu'établît Rosalind Krauss en 1979 pour analyser la situation de la sculpture à la fin des années 60. «Une logique disruptive fait voler en éclats les frontières qui circonscrivaient le Modernisme», écrit-elle à propos des travaux de Morris, Smithson, Heizer, Nauman et quelques autres. Mais le champ décrit ici possède encore des frontières : c'est une «structure élargie mais finie». Cf. «La sculpture dans le champ élargi» dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes, op. cit.*, p. 111-27. Texte initialement paru sous le titre «Sculpture in the Expanded Field» dans *October*, n°8, été 1979.

14. Cf. Robert Smithson, «Un musée du langage au voisinage de l'art», *op. cit.*

15. L'expression «*one thing after another*» a été utilisée par Donald Judd pour la première fois à propos des tableaux de Stella, en 1965, dans son célèbre article «Specific Objects», publié dans *Arts Yearbook*, n°8, 1965 ; texte (correctement) traduit en français dans Claude Gintz, *op. cit.*, p. 65-72.

16. Selon Fried, les sculptures minimales possèdent une véritable «présence scénique», une sensibilité «corrompue ou pervertie par le théâtre» ; celui-ci représentant la «négation de l'art». Cf. Michael Fried, «Art et objectivité», *Art Studio*, n°6, automne 1987, trad. Nathalie Brunet et Catherine Ferbos. Texte initialement paru sous le titre «Art and Objecthood» dans *Artforum*, n°5:10, juin 1967.

17. Expression restée célèbre, employée pour la première fois par Stella lors d'un entretien radiophonique avec Donald Judd et Bruce Glaser en 1964 ; entretien retranscrit ensuite par Lucy Lippard dans *Art News*, septembre 1966, puis dans Gregory Battcock ed., *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, 1995, p. 148-64.

18. Cf. dans l'exposition les pièces réunies dans la salle intitulée *Air* qui évoquent, chacune à sa façon, des

désirs de s'affranchir de la pesanteur et de la gravité.

19. Cf. la salle *Décharge* réunissant des œuvres qui, par leur conception et leur aspect impur, voudraient échapper à toute récupération ou fétichisation.

20. Cf. la salle *Mystique minimale*.

21. Cf. la salle *ABC Art / Primary Structures*.

22. Ce qui ne contredit pas le fait que «l'art est l'art, et la vie, la vie», pour reprendre la célèbre formule de l'artiste «extrémiste» qu'était Ad Reinhardt. Cf. Ad Reinhardt, «L'art en tant que tel»,*Art en théorie 1900-1990*, Charles Harrison et Paul Wood ed., éd. Hazan, Paris, 1997, p. 887. Texte initialement paru sous le titre «Art As Art» en 1962 dans la revue *Art International* ; republié dans Barbara Rose ed., *Art As Art : The Selected Writings of Ad Reinhardt*, University of California Press, Los Angeles, 1991. Formule reprise, nuancée et adaptée à l'époque contemporaine par Olivier Mosset : «L'art est ce qu'il est et le reste, c'est le reste. Si c'est de l'art, c'est de l'art, et si ce n'en est pas, ce n'en est pas. L'autonomie de la forme étant acquise, on est en fait libre d'en faire ce que l'on veut». Cf. «Après Tabula Rasa», *Deux ou trois choses que je sais d'elle… Écrits et entretiens, 1996-2003*, éd. MAMCO, Genève, 2005, p. 255.