# Abstraction américaine et logocentrisme esthétique : le formalisme à l'épreuve de la déconstruction

Lucie de Saint Blanquat

▶ **To cite this version:**

Lucie de Saint Blanquat. Abstraction américaine et logocentrisme esthétique : le formalisme à l'épreuve de la déconstruction. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02360216

**HAL Id: dumas-02360216**

**https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02360216**

Submitted on 12 Nov 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Lucie de Saint Blanquat

# ABSTRACTION AMÉRICAINE ET LOGOCENTRISME ESTHÉTIQUE : LE FORMALISME À L'ÉPREUVE DE LA DÉCONSTRUCTION

Sous la direction de
JACINTO LAGEIRA

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
Master 2 Mention Esthétique — Parcours Théorie des Arts et de la Culture

Septembre 2019

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION ..... 1

PARTIE 1. FORMALISME STRUCTURAL ET RATIONALITÉ ESTHÉTIQUE. LE CAS DE L'ART MINIMAL ..... 16

Introduction ..... 16

1.1. Espaces de rationalité ..... 19

1.1.1. Structure ontologique de l'oeuvre : autonomie et instance formelle ..... 19
1.1.2. Logique visuelle et grille de l'expérience ..... 26

1.2. Méthodologie et discours ..... 33

1.2.1. Criticisme et fondements a priori ..... 33
1.2.2. Structures et minimalisme théorique ..... 37

1.3. Statut phénoménologique ..... 42

1.3.1. Réduction, évènement, intentionnalité ..... 42
1.3.2. Dialectique sujet/objet et jugements ..... 47

PARTIE 2. DÉCONSTRUCTION ET ANTI-FORM : RÉCIT D'UNE ÉMANCIPATION ... 53

Introduction ..... 53

2.1. Critique derridienne de la phénoménologie : les présupposés métaphysiques ..... 54

2.1.1. « Métaphysique de la présence » et logocentrisme ..... 54
2.1.2. Le tournant matérialiste et grammatologique : la fin du dualisme ..... 61

2.2. Subversion post-minimale et critique du paradigme sémiotique ..... 68

2.2.1. L'informe ..... 68
2.2.2. Le paradigme sémiologique en question ..... 75

2.3. Consécration d'une déterritorialisation esthétique : le cas de l'earth art ..... 80

2.3.1. Déconstruction architecturale et discursive ..... 80
2.3.2. Gestalt diffractée, déterritorialisation, décentrement ..... 89

PARTIE 3. LIMITES DE L'EFFACEMENT : QUELLE RATIONALITÉ POSSIBLE POUR L'ESTHÉTIQUE ? ..... 97

3.1. Le « retour au désert » ou la fin de l'esthétique : limites de la déconstruction esthétique ..... 97

3.1.1. Heizer et la négativité sans emploi ..... 97

3.1.2. Les conséquences de l'entropie ou la déterritorialisation absolue .....102
3.2. Problèmes autour de la déconstruction esthétique .....106
3.2.1. Critique rancèrienne du désert deleuzien .....106
3.2.2. L'esthétique à l'aune de la déconstruction .....110

CONCLUSION .....119

# INTRODUCTION

Le choix de travailler sur la sculpture abstraite américaine de la seconde moitié du XXème découle d'un intérêt constant et d'une fascination ancienne pour l'art minimal et les discours qui l'ont accompagné ; sans doute parce que ce courant se situe aux croisements d'articulations conceptuelles complexes malgré l'apparente simplicité de ses objets, et que son développement a introduit des interrogations pertinentes qui méritent une actualisation de leurs enjeux, notamment du point de vue des théories qu'il mobilise et de leurs limites ; sans doute également en raison de son inscription dans une tradition formaliste et critique de l'abstraction[1] qui suppose un intérêt profond pour l'épistémologie de l'esthétique et pour l'étude critique des moyens de la connaissance de la création artistique, des oeuvres et de leurs réceptions.

Il m'est apparu que l'étude de l'art minimal et de ses descendances artistiques immédiates constituait un outil pertinent de réflexion pour comprendre en profondeur, historiquement et conceptuellement, le phénomène de rupture avec le système esthétique imposé, dans le contexte épistémologique américain des décennies 1950 et 1960, par la domination du formalisme[2]. Les diverses tendances que l'historiographie communément admise a regroupé sous les termes d'art post-minimal puis de land art (ou *earth art*), qui s'accomplissent à partir de la seconde moitié de la décennies 1960, ont en effet proposé des alternatives, pratiques et théoriques, orientées vers de nouvelles formes de légitimation, de compréhension et d'évolution possibles de la sculpture abstraite.

---

[1] Ceci pour signifier que bien qu'il cherche à s'y opposer, l'art minimal s'inscrit dans un contexte historique et épistémologique où prédomine l'hégémonie du système moderniste mis en place par Clement Greenberg en référence à la peinture expressionniste abstraite, dont Jackson Pollock, Marc Rothko, Franz Kline, sont les principaux représentants. Nous verrons d'ailleurs que bien qu'en souhaitant s'en démarquer, la plupart des artistes issus de l'art minimal n'auront de cesse de défendre leurs postures esthétiques à l'intérieur même du système formaliste issus du projet moderniste.
Cependant, en termes plus spécifiquement artistiques, articulé autour de la tautologie et la réduction objectale de l'objet, l'art minimal cherche en opposition à l'expressionnisme à se défaire de tout contenu spirituel, gestuel, affectif, comme à toute forme de lyrisme. Nous y reviendrons.

[2] Le formalisme est une notion qui réapparaitra régulièrement dans cette recherche et en constitue un élément central. Nous n'aurons de cesse, au cours de cette étude, de la définir en regard de ses différents et multiples emplois.

Il s'y développe en effet, à partir de l'art minimal et surtout dans le champ du post-minimalisme[3] et de l'*earth art*[4], une dynamique en réaction à la rationalité de la modernité incarnée dans le champ esthétique américain par la théorie moderniste défendue par Clement Greenberg et Michael Fried à travers leur défense de l'expressionnisme abstrait[5]. Cette critique vise ce que ce modèle impose du point de vue de sa défense de l'avant-garde qui prévaut à une évolution téléologique de l'art (son récit), mais se dresse surtout contre la prétention à la vérité qui découle de son modèle épistémologique et sa consécration comme pensée unique : en ce sens, cette critique a cherché à interroger les notions de totalité et d'ordre attachées à ce modèle (ses préoccupations architectoniques) caractérisant sa nature à la fois formaliste et structuraliste.

Aussi ces courants ont-ils pensé des stratégies de déconstruction et de subversion qui ont conduit à des réflexions prolixes sur les rapports de l'art au réel empirique, contre la nature théorétique et systématique du modernisme. Ce moment de l'abstraction américaine se présente ainsi comme un objet idéal pour réfléchir à l'articulation de l'art progressivement instaurée avec les champs de l'expérience et du réel contre son isolement dans le cadre du discours formaliste, produisant avec elle des bouleversements esthétiques ; notamment, quant au rôle et la place accordée à la notion de *forme,* subvertie dans son acception minimaliste puis déplacée, dans la

---

[3] La dénomination de *postminimalisme* fût premièrement employée par Robert Pincus-Witten pour désigner la nouvelle génération d'artistes prolongeant l'art minimal à partir de 1969 refusant les modalités structurelles minimales pour s'engager vers de nouvelles orientations tournées vers la réhabilitation du matériau, de l'organique et du processus.
Pour des raisons de commodité de lecture, nous utiliserons le terme d' « *anti form* » comme synonyme de « *postminimalisme* » au sein de cette étude, référant davantage aux travaux d'artistes tournés vers la réhabilitation de l'emprise matérielle (Carl Andre, Richard Serra, Eva Hesse par exemple), qu'au versant conceptuel du post-minimalisme (Lewitt, Weiner, Kosuth), qui ne sera pas étudié ici. Nous emploierons ces termes « génériques » pour faciliter la lecture.
Laura Roulet s'accorde au rapprochement de ces deux termes : « La sculpture apparue à la fin des années 1960 et dans les années 1970 était une réponse subversive au minimalisme (...) Le minimalisme avait littéralement renversé la sculpture de son piédestal (...) défié les conventions traditionnelles de la sculpture : représentation, illusionnisme, artisanat, permanence, et même l'objet lui-même. Le minimalisme a présenté un nouvel ensemble de stratégies formelles : la grille, la sérialité, des unités modulaires identiques, la structure géométrique, les matériaux industriels et la fabrication. Les post-minimalistes adoptèrent avec empressement ces préceptes comme nouveaux points de départ de l'invention sculpturale (…) Appelé "anti-form" par Robert Morris, art "dématérialisé" par Lucy Lippard et "post-minimaliste" par Robert Pincus-Witten » *in* Laura Roulet, *Ana Mendieta and Carl Andre: Duet of Leaf and Stone,* Art Journal, Vol. 63, n°3, 2004, p. 82. Nous traduisons.

[4] La dénomination de ce courant est consacrée à l'occasion de l'exposition « Earthworks » à la Dwan Gallery en octobre 1968 organisée par Virginia Dwan ; à cela s'ajoute la publication du premier texte théorique sur cette sensibilité émergente, voir Robert Smithson « A Sedimentation of the Mind : Earth Projects », Artforum, vol. 7, n°1, septembre 1968. L'exposition et le symposium *Earth Art* auront lieu l'année suivante à Ithaca, au White Museum.
Nous emploierons ce terme comme synonyme de « Land Art », utilisé par Walter De Maria dès le début des années 1960.

[5] La méthodologie critique formaliste mise en place par Greenberg, théoricien fondateur du mouvement moderniste dès le milieu des années 1940, s'inscrit dans un effort de rationalisation de la notion de *forme* assurant l'autonomie de l'oeuvre et sa « pureté ». Celle-ci est atteinte au moyen de la restriction de toute pratique artistique aux limites de son médium, à son champ de compétence propre. Fondée sur des critères de goûts, elle pense ainsi l'expérience esthétique comme affirmation subséquente de la vérité imposée par la forme de l'oeuvre, renvoyant à la fois à son contenu et à sa qualité. Nous y reviendrons.
Voir Greenberg, *Art et culture. Essais critiques,* trad. Ann Hindry, Macula, Paris, 1988.

transition *anti form* puis dans le cadre de l'*earth art* en confrontation avec l'entrée de nouveaux paradigmes tournés vers la phénoménologie de l'espace, la temporisation, l'ancrage empirique et le territoire, ayant pour corollaire de faire péricliter l'ontologie rationnelle que la notion de *forme* rendait possible au sein de la logique formaliste. A l'intérieur même de ces courants qui se sont succédés ou superposés au sein de cette tradition abstraite non-expressionniste, les artistes n'ont cessé d'interroger activement les conditions de *réification*[6] de l'oeuvre d'art, et, parallèlement, de déplacer l'investigation de l'objet vers l'exploration de l'environnement direct de l'oeuvre (spectateur, réception, contexte). Orientés vers un décloisonnement en ça qu'ils initient des pratiques processuelles et interrogent les limites définitionnelles de la sculpture en tant qu'objet (son autonomie)[7], ces tendances se sont cependant intéressées, à l'instar de ce qui motive Greenberg dans l'élaboration de sa théorie et nous nous y intéresserons, à ce qui touchait à leurs spécificités en dehors de toute autorité d'un discours ou d'un langage donné[8].

Si l'art minimal réintègre, face au paradigme centralisé de l'*objet*, la donnée cruciale de l'*expérience,* les courants qui lui succèdent dans le champ artistique post-minimal cherchent à approfondir cette tendance à la *réification* tout en souhaitant dépasser les insuffisances de la critique anti-moderniste de l'art minimal. A leurs yeux, l'*a priori* ou la détermination des formes ainsi que le mode d'*apparaitre* des oeuvres minimales articulé autour de la notion de *présence* et de totalité trahissent une persistance métaphysique et un héritage latent du formalisme dont il est nécessaire de se défaire. Ces critiques polémiques adressées à l'encontre de l'art minimal s'orientent ainsi vers l'urgence de nouvelles dissidences et stratégies d'infléchissement de la sévérité rationnelle minimale cherchant à faire basculer la vision unitaire du formalisme : anti-positivisme, ancrage en situation, réhabilitation du matériau, détermination empirique, intrusion de l'hétérogène, donnant lieux à des expériences de fragmentation de l'art comme totalité

---

[6] Le terme de « réification » est ici à comprendre dans le sens de « rendre réel » : « Ce mot "réifier" (…) signifie littéralement rendre réel, ou plus précisément ici donner une très forte sensation de réalité concrète, comme dans l'expérience physique du monde matériel habituel » *in* Richard Trigaux, *Epistémologie générale*, Publibook, Paris, 2002, p. 119.

[7] Voir aussi Rainer Rochlitz, qui a remarqué que la perte d'autonomie de l'œuvre a été au centre des préoccupations de la pratique artistique dans la seconde moitié du vingtième siècle, dans *Subversion et subvention, art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994.

[8] Cet aspect détermine un des enjeux du mémoire : l'ambiguïté du formalisme dans son hésitation constante entre sa volonté à privilégier l'aspect matériel de l'oeuvre contre tout ascendant théorétique, et sa réhabilitation de systèmes discursifs externes. Nous y reviendrons.

achevée. A cet égard, les apports singuliers du courant de l'*earth art* qui découle directement de la critique post-minimaliste, en particulier dans ces revendications *anti form*[9], constituent les éléments les plus convaincants de cette critique, sinon les plus radicaux. L'accentuation des aspects matérialistes marquée par la substitution de l'espace symbolique (galerie, atelier, musées) au site naturel, ainsi que l'introduction de la temporalité de l'oeuvre visant à montrer la possibilité de sa dégradation et de sa disparition, sont autant de points de rupture qui tendent à fragiliser l'autonomie et la *présence* de l'oeuvre à l'aune de son inscription empirique et territoriale, comme celle supposée du sujet transcendental. Ces bouleversements souhaitent témoigner plus encore de la précarité des fondements humanistes du savoir occidental, dont le discours esthétique classique, réitérée dans ses méthodes par le rationalisme moderniste, demeure l'un des plus fidèles représentants. Il partage avec ce premier la conviction logocentrique platonicienne et cartésienne d'un savoir ancré dans le sujet, la transparence de la vérité comme intuition immédiate de son objet dans la présence à soi de la conscience.

Notre réflexion portera sur les efforts successifs et stratégies opératoires diverses au travers desquels ces artistes ont tenté de s'émanciper de toute structure philosophico-esthétique comme de tout fonctionnement discursif, et plus globalement de l'héritage de la rationalité du modèle structural incarné par la modernité en général. Elle sera fondée sur les rapports entretenus par cette tradition sculpturale abstraite et les différents discours qui l'ont accompagnés, notamment les modèles philosophiques ou sémiotiques qui lui ont été appliqué afin de garantir son épistémologie, ses conditions de connaissance. Notre réflexion portera donc également sur la compréhension des effets d'influence discursive générés par certains discours philosophiques et théoriques voire par certains climats épistémologiques précis sur les pratiques artistiques elles-mêmes. Il s'agira d'étudier les démarches qui s'instaurent dans ce climat de résistance vis-à-vis de ce qui serait un « art épistémologique » supposant sa constitution comme objet de connaissance au sein du système philosophique, la fixité de sa position à l'intérieur d'un contenu

---

[9] « Le land art est un mouvement historique né à la fin des années 1960 qui hérite d'une esthétique minimaliste », *in* Tiberghien, « Land Art », *Encyclopaedia Universalis*, p. 6.
Pour une étude substantielle du rapport du *land art* à la tradition minimale et post-minimale, voir Gilles Tiberghien, « La traversée du minimalisme », *Land Art,* Carré, Paris, 1993, pp. 46-77.

sémantique stable : sa dépendance à une *idéographie* instituée comme à tout *récit*, qui dans ses tentatives d'objectivation se base sur l'effacement de la subjectivité.

En ce sens, l'enjeu sera parallèlement d'apercevoir comment ces courants ont cherché à tendre du côté de l'*indicible,* de manière à exemplifier le « malaise théorique[10] » (pour reprendre le terme de Fabienne Brugère) auquel l'esthétique est confrontée depuis son origine, soit l'idée que l'art résiste à la pensée et pourrait lui être irréductible. Cette défense de l'irréductibilité de l'art au sens verbal, exemplifiée à dessein par l'oeuvre d'un certain nombres d'artistes, sera l'occasion d'examiner de plus près les problématiques liées à ce que Deleuze a nommé « dualité déchirante[11] » de l'esthétique qui désigne le partage entre deux formes « dans le sensible lui-même » et que Vangelis Athanassopoulos résume en un « double bind », ou « double contrainte qui constitue le rapport esthétique à l'art et au sensible[12] ». David Lapoujade en réponse à cette antinomie de l'esthétique, affirme en reprenant Deleuze qu'il « faut réconcilier l'esthétique avec elle-même (…) pour que les deux sens se rejoignent », et pour y parvenir que « les conditions de l'expérience en général deviennent elles-mêmes les conditions de l'expérience réelle », projet que nous ferrons dialoguer avec certains corpus artistiques qui exemplifient cette démarche.

Au regard de ces développements, notre étude aura pour impératif d'analyser les raisons de la souscription linéaire de l'art au discours, que ce soit dans ces moments de connivence assumée ou de subversion à son égard (volonté de s'en détacher). Elle nous conduira à la nécessité de penser les rouages de cette logique discursive appliquée à l'esthétique et de nous interroger sur les moyens potentiels de son émancipation : comment parler de l'art sans tenir sur lui un discours de vérité qui reste étranger à l'idiome de l'art ? Comment, finalement, répondre à l'aporie sur laquelle nous débouchons entre un discours qui *masque* ou *rate* l'authenticité de

---

[10] Fabienne Brugère, « Modernité esthétique et modernité de l'esthétique », Groupe d'études « La philosophie au sens large », animé par Pierre Macherey, 2006, p. 1.

[11] Voir David Lapoujade, *Deleuze, les mouvements aberrants*, Minuit, Paris, 2014, p. 97.
L'origine de ce constat se trouve dans sa *Logique du Sens* : « 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 elles mêmes conditions de l'expérience réelle ; l'oeuvre d'art, de son côté, apparait alors réellement comme expérimentation » *in* Gilles Deleuze, *Logique du Sens,* Minuit, Paris, 1969, p. 300.
Voir aussi, id., *Différence et Répétition*, PUF, Paris, 2011, p. 364.

[12] « Faire et avoir, expérimentation ou accumulation, événement et/ou connaissance, tel semble être le *double bind*, ou double contrainte, qui constitue le rapport esthétique à l'art et au sensible » *in* Vangelis Athanassopoulos « Avants-Propos », Vangelis Athanassopoulos, Marc Jimenez, *Pensée comme expérience, esthétique et déconstruction,* La Sorbonne, Paris, 2016, pp. 5-13.

l'art, et le silence nihiliste qui agit dès lors que la pratique artistique se refuse à toute discursivité ?

La mise en perspective des données historiques liées à ces courants avec une posture analytique orientée vers les problèmes liés à la discipline esthétique ouvrira une brèche permettant de faire retour sur la subversion du formalisme américain ; mais également, elle se proposera d'éclairer certaines problématiques esthétiques singulières liées à son contenu de rationalité en envisageant ces décennies (1960-1970) comme période de noeud critique dans l'histoire de la pensée sur l'esthétique, en lien avec son antinomie fondamentale.

Cette recherche se déploie dans un registre qui tente de placer les œuvres dans un champ culturel élargi et de les considérer à la lumière de ce qu'elles empruntent à des domaines connexes, de cartographier certaines circulations d'outils, idées, esthétiques ou discours. En somme, ce dialogue cherchera à se fonder sur la réciprocité de l'éclairage mutuel. En tant que ces corpus agissent comme des outils d'analyse de certains questionnements esthétiques en général (de manière plus éloquente que d'autres puisqu'en étant *abstraits* ils évacuent immédiatement la question du *référent*[13]), l'esthétique constitue un objet à part entière de notre étude. L'art minimal, post-minimal et land art entreront en dialogue critique avec le champ esthétique lui-même : plutôt que d'utiliser simplement l'approche théorique pour traiter de ces artistes, leurs travaux seront eux-mêmes observés en regard de ce qu'ils adressent à la discipline.

Nous nous appuieront sur la critique élaborée par Jacques Derrida[14] prenant pour cible l'ascendant de la notion de *présence,* véhicule par excellence du paradigme métaphysique et systématique, à l'intérieur de champs qui s'en déclarent pourtant réticents ; sa critique de la phénoménologie husserlienne nous permettra notamment d'éclairer les limites de l'emprunt de la phénoménologie par les tenants de l'art minimal. Là où Derrida nous déclare que Husserl ne s'émancipe que trop partiellement de la métaphysique malgré une tentative de déplacer

---

[13] « L'art abstrait, précisément parce qu'il paraît sans référent extrinsèque, offre un excellent terrain d'investigation au formalisme » *in* « Abstraction et formalisme » *in* Denys Riout, « Art Abstrait », *Encyclopedia Universalis*, p. 5.

[14] En ce qui concerne Derrida, nous privilégierons une bibliographie consacrée à sa critique d'Husserl (L*a Voix et le Phénomène*, *Marges – de la philosophie*), ainsi que ses travaux plus proprement esthétique (*La Vérité en Peinture*), et enfin les ouvrages dédiés plus strictement à la critique post-structurale du signe, de la structure et du logocentrisme (*L'Écriture et la différence, De la Grammatologie*)—pour ne citer que les plus importants cités dans cette étude.

l'ontologie vers les phénomènes et le sensible, les artistes post-minimalistes éclairent l'échec du projet minimaliste dans sa velléité déclarée à la réification, sa volonté d'ancrer l'art plus fortement dans les conditions de l'expérience. La critique derridienne fournira ainsi un certain nombre d'outils fructueux pour comprendre l'infléchissement de l'idée d'unité, mais aussi celle de totalité (en tant que totalité formelle), qui opère au coeur de l'obédience *gestaltienne* du discours du premier Robert Morris sur l'esthétique minimal par exemple[15].

De manière complémentaire et pour enrichir l'analyse du contenu de la critique de la sculpture *anti form*, l'esthétique deleuzienne sera également mobilisée. En tant que le discours esthétique de Deleuze, d'héritage spinoziste, éradique toute entente en terme de « représentation » et s'inscrit dans un régime d'immanence radicale et profondément territoriale, elle constitue une esthétique qui s'accorde pertinemment avec les corpus issus du courant de l'*earth art* notamment ; par exemple, quant à la substitution de l'immuabilité de la *gestalt* au paradigmatique *entropique* favorisant une forme « matérialisée » et expérientielle de l'oeuvre.

Nous travaillerons également les critiques faites par Bataille et Derrida à l'égard de l'architecture comme structure signifiante[16] (et avec elle de la pyramide symbolisant l'unité sémiologique chez Hegel) en dialogue avec l'acception renouvelée de l'oeuvre, vivante et rhizomatique, déployée par les artistes land art. A cet égard, certaines lectures furent essentielles à l'élaboration et à la construction du dialogue entre l'esthétique deleuzienne et l'*earth art* : citons par exemple les pertinents parallèles effectués entre le désert du Nevada et le lisse deleuzien dans les recherches récentes de Mireille Buydens, Elizabeth Grosz ou Simon O'Sullivan[17].

---

[15] L'emprunt à la théorie de la *gestalt* par Morris constitue un point essentiel pour comprendre la construction de l'esthétique de l'art minimal (revendiqué dans les 3 premiers « Notes on Sculpture » de Morris). Nous précisons plus loin.

[16] Quant à la question de l'architecture, nous nous concentrons sur Derrida, « Le puits et la pyramide » *in Marges — de la philosophie*, Minuit, Paris, 1972, pp. 79-113. En ce qui concerne Bataille, nous étudierons certains des textes de ses commentateurs directs, comme l'ouvrage de Denis Hollier, *La Prise de la Concorde, Essais sur Georges Bataille*, Gallimard, Paris, 1974, ainsi que, par exemple, le texte de Philippe Sollers, « Le Toit », publié dans *Tel Quel,* n° 29, Printemps 1967, repris dans Sollers, *Logiques*, Seuil, Paris, 1968.

[17] Respectivement auteurs de *Sahara : l'esthétique de Gilles Deleuze (*Vrin, 2005) et *Chaos, Territory, Art, Deleuze and the Framing of the Earth* (Columbia University Press, 2008).
Avec son ouvrage majeur sur le sujet (*Art encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation,* 2005), Simon O'Sullivan explore également à partir d'études de cas et de nombreux recours aux débats philosophiques les enjeux d'un retour à l'esthétique de l'affect et de l'immanence dans certaines pratiques artistiques contemporaines (et notamment les pratiques *outdoor)* qui rencontrent certains concepts spécifiquement deleuziens et guattariens.

Ainsi, l'isolement de la question sur le logocentrisme esthétique pour les fins de notre recherche maintiendra toutefois, en arrière-plan et tout au long de la démonstration, la réhabilitation de l'esthétique et de la pensée derridienne et deleuzienne à l'aune de l'art contemporain. Nous savons que ces pensées ont été associées à des courants et artistes modernes (en raison des choix directement effectués par ces auteurs)[18] et ainsi rattachées majoritairement à des domaines artistiques distincts du champ de la stricte visualité abstraite (cinéma, littérature, peinture figurative). Pourtant, la réhabilitation contemporaine d'une esthétique du décentrement, de la *différance* et du territoire a déjà bénéficié de certaines expressions artistiques prometteuses, notamment chez certains artistes se revendiquant d'une dynamique « postmoderne » et trouvant chez les auteurs post-structuralistes certaines résonances stimulantes[19]. De plus, il nous semble que la complexité spécifique qui agit dans les corpus sculpturaux étudiés dans cette étude requiert la mobilisation de concepts novateurs libérés de la grille analogique, comparative ou symbolique (s'appliquant plus spécifiquement à l'art figuratif ou expressionniste). Enfin, il y a quelque chose d'inévitablement passionnant dans cette réhabilitation massive et singulièrement orientée de la pensée deleuzo-guattarienne et derridienne et ses rencontres novatrices avec de nouveaux objets : elle conduit l'esthéticien et l'historien de l'art à s'ouvrir à de nouvelles conjonctures théoriques et esthétiques et à repenser certaines pratiques contemporaines sous un nouveau jour en les éclairant à l'aide d'interprétations renouvelées par delà les formes d'art respectivement privilégiées par ces esthétiques, comme le cinéma et la peinture[20].

Ce mémoire se divisera en trois parties, correspondant à trois moments distincts de la problématique mais aussi à trois dimensions de notre étude. Il s'agira, dans une première partie,

---

[18] Nous pensons par exemple à Bacon, Hantaï, Boulez, en ce qui concernent Deleuze, Van Gogh, Colette Deblé (pour ne citer que des exemples) en ce qui concerne Derrida.

[19] On pense par exemple à *Rizhome* de Tania Mouraud (Nantes, 2000), ou au *Deleuze Monument* de Thomas Hirschorn (Avignon, 2000), deux installations fondées sur l'hommage et la récupération de certains principes actifs des théories deleuziennes.
Pour plus de précisions sur l'influence de Deleuze chez certains artistes contemporains, voir Benoît Timmermans, *Perspective Leibniz, Whitehead, Deleuze,* Vrin, Paris, 2006, p. 144-145. Voir aussi Anna Dezeuze, *Thomas Hirschhorn, Deleuze Monument*, Afterall books, 2014.
Il est néanmoins intéressant de s'apercevoir qu'au delà de ce corpus pro-deleuzien, persistent encore dans le champ contemporain des positions adverses, frappantes chez des artistes tels que Bertrand Lavier qui ré-affirme l'autonomie, la finitude et l'accomplissement d'une sculpture centrifuge et verticale—anti-installationniste et anti-territoriale—et reconduisant et réactivant par là le modèle moderniste.

[20] Voir Simon O'Sullivan, *Deleuze, Guattari and the Production of the New*, Londres, Continuum Studies in Continental Philosophy, 2008, p. 175.

de travailler l'esthétique de l'art minimal à partir du constat de son ambiguïté, et d'ancrer notre réflexion en exposant les fondements de la tradition formaliste à l'origine du questionnement. Nous tenterons d'analyser les énoncés de questions récurrentes en regard de l'art minimal : le statut d'autonomie conféré à l'objet, l'attention portée par ces artistes à l'expérience qui est devenue, dans l'ensemble de la littérature sur l'art minimal, l'espace de fracture avec le modernisme et de remise en question des conditions discursives et institutionnelles de l'art.

L'enjeu de cette partie sera précisément de contester la vision historiographique[21] selon laquelle le minimalisme constituerait une « rupture épistémologique[22] » en mettant jour les espaces de continuité du paradigme formaliste. Ces prolongements seront étudiés à travers certains fondements métaphysiques persistant à l'intérieur même de l'esthétique de l'art minimal, tant quant au statut ontologique de l'objet, que quant aux dynamiques structurantes qui agissent sur leur sérialité et sur l'expérience esthétique elle-même. Si Hal Foster notamment attribut à l'art minimal l'amorce d'un bouleversement radicale à travers la critique des conditions discursives propres à la modernité[23], nous travaillerons l'ambivalence de ce projet à travers l'étude des contradictions qu'il recouvre et tenterons d'expliciter le conditionnement encore prégnant d'une rationalité proprement structurale au sein de ce courant[24] ; l'enjeu sera de percevoir comment malgré une tentative de rupture, avec le rationalisme du modernisme d'une part, avec l'encombrement discursif du discours critique sur l'art d'autre part, les minimalistes prolongent à défaut un certains nombre d'automatismes discursifs hérités de ces traditions[25].

---

[21] Voir notamment la thèse de David Batchelor *in Minimalism,* Cambridge University Press, 1997.

[22] Cette notion, forgée par Gaston Bachelard, désigne dans les approches épistémologiques le passage permettant de contredire les paradigmes passés, de rejeter certaines connaissances antérieures qu'il serait nécessaire de détruire pour révéler une *épistémé* nouvelle. Voir Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique,* Vrin, Paris, 1967.

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

[24] Ce courant est pourtant (et c'est un autre élément de son ambiguïté) porté par la dénonciation de la rationalité dominante et de la notion de vérité en opposition au climat épistémologique américain de ces années. Par exemple, LeWitt au moment de son tournant conceptuel : « 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 rationnelle » *in* Claude Gintz, « La logique irrationnelle de Sol LeWitt », *Art Press,* n°195, p. 26 ; ou chez Judd, voir *Écrits 1963-1990, op. cit.,* p. 24, où il expose son travail à l'aune du contexte politique américain. Notre étude ne traitera cependant pas de l'interprétation politique ou sociale d'un tel courant au profit d'une analyse structurelle.

[25] Ce courant est pourtant porté par la dénonciation de la rationalité dominante et de la notion de vérité en opposition au climat épistémologique américain de ces années. Par exemple, LeWitt au moment de son tournant conceptuel : « 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 rationnelle » *in* Claude Gintz, « La logique irrationnelle de Sol LeWitt », *Art Press,* n°195, p. 26 ; ou chez Judd, voir *Écrits 1963-1990, op. cit.,* p. 24, où il expose son travail à l'aune du contexte politique américain. Notre étude ne traitera cependant pas de l'interprétation politique ou sociale d'un tel courant au profit d'une analyse structurelle.

En s'interrogeant sur le « mode d'être » et « d'apparaître » de l'oeuvre minimale, l'objectif sera d'interroger la manière dont les enjeux de la *réduction visuelle* tels que formalisés par l'art minimal découle d'un ascendant phénoménologique qui entretient en son sein une rationalité sous la forme d'un formalisme de l'objet et de l'expérience ; à la fois en faisant valoir l'idée d'une unité ontologique de l'oeuvre, mais aussi d'un rapport binaire d'intentionnalité constituant la structure centrale de la réception esthétique (et conservant ainsi des concepts *a priori* de la perception). Nous questionnerons ainsi le statut duplice de l'objet minimal qui découle de la tension entre la littéralité tautologique de l'objet (sa critique adressée au formalisme) et sa constitution paradoxale en une dimension qui excède sa réalité immédiate et réintègre une certaine conceptualité, conserve des structures transcendantes qui réitère une certaine « métaphysique de l'image »[26].

D'un point de vue strictement historiographique, la question du rapport de l'art minimal à la phénoménologie a été abondamment abordée. Si Benjamin Buchloch pense un rapport direct d'influence[27], celui-ci est néanmoins à nuancer, comme le propose Rosalind Krauss[28]. Le lien privilégié qui unit minimalisme et phénoménologie n'est selon elle pas seulement le fait d'une rencontre historique mais se fonde sur une attente, dans la sphère artistique et théorique américaine au début des années 1960, de nouveaux modèles conceptuels capables de fournir des grilles sémantiques de compréhension neuves, adaptées à la tradition abstraite américaine et proposant des solutions alternatives à la restriction idéologique du schéma d'explication moderniste. Mais si la posture de l'art minimal face à ses mouvements peut être davantage

---

[26] Nous étudierons cet aspect tant au niveau de l'objet, en référence à ce que développe Georges Didi-Huberman qui analyse notamment la tension entre l'objet et son dépassement (entre immanence et transcendance), mais aussi la transcendance qui agit dans le discours de l'art minimal lui-même et les méthodes qu'il mobilise. Voir *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, Paris, 1992.

[27] Le recours théorique à la phénoménologie a été souligné par Benjamin 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* Benjamin Buchloh, « L'espace ne peut que mener au paradis », entretien de Corinne Diserens avec Benjamin Buchloh, réalisé à New York en mars 1998, *in* « 50 espèces d'espaces », cat. d'expo., Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998, p. 135-136.

[28] Comme le précise Rosalind Krauss, il est juste historiquement de considérer que la réception positive de la phénoménologie chez les artistes minimalistes est due à une absorption préalable et progressive de ses principes avant même son entrée dans le paysage américain, car précisément le climat était particulièrement favorable à l'assimilation progressive des ces principes et enclin à une ouverture idéologique et pratique. Voir R. Krauss, « Richard Serra II : Abaisser, étendre, contracter, comprimer, tourner : regarder l'oeuvre de Richard Serra », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. Jean-Pierre Criqui, Macula, Paris, 1993.

assimiler à une appropriation qu'à une filiation revendiquée, ce climat épistémologique a néanmoins infléchi fortement les pratiques et leurs moyens d'analyse, et nous étudierons précisément les conséquences de ces emprunts. Nous n'interférerons pas dans ces débats qui touchent aux causes de cette rencontre. Notre objectif est davantage de percer à jour les conséquences de ce rapport d'influence, notamment en ce qui concerne l'ambiguïté du positionnement de l'art minimal dans son emprunt à la phénoménologie.

Cette partie s'élabore sur la base de l'analyse des pratiques elles-mêmes, mais aussi des commentaires directs des artistes à leur égard. Nous nous appesantirons essentiellement sur les corpus de textes les plus représentatifs que constituent ceux du premier Robert Morris et de Donald Judd, ainsi que sur le corpus des textes critiques contemporains (Rosalind Krauss, Lucy Lippard, James Meyer, Barbara Rose, pour citer les plus importants dans le cadre de cette étude)[29]. Elle aboutira sur la mise en doute du rattachement de l'art minimal aux avant-gardes ainsi qu'à la remise en question de la soi-disante radicalité d'un passage à une esthétique de l'expérience sensible. Au contraire, il sera question d'examiner les éléments réitérant certains réflexes théoriques issus d'une certaine rationalité esthétique, empruntant tant au structuralisme qu'à la phénoménologie.

La deuxième partie traitera de la force subversive du champ de la sculpture post-minimaliste qui dans ses revendications *anti form* (ou anti-formaliste) opère des changements radicaux depuis l'intérieur du *système* esthétique formaliste dont l'art minimal constitue l'ultime représentant, comme nous tenterons de le démontrer en première partie. Nous étudierons les aspects, stratégies et modes opératoires de transgression de ce courant en dialogue avec le contexte épistémologique de la critique post-structurale dans le champ de la pensée continentale. De manière contemporaine et à l'aide d'outils communs de subversion, ces deux courants ont su révéler les carences de la méthode linguistique structurale en remettant en cause le fixisme de la

---

[29] Voir les « Notes on Sculpture » de Robert Morris, de la « part 1 » à la « part 3 », *in* Jack D. Flam (dir.) *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, and London, England, pp. 1-40, mais aussi Donald Judd, *Ecrits 1963-1990,* Daniel Lelong, Paris, 1991.
Voir aussi les anthologies suivantes : Claude Gintz (dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante : Anthologie critique*, Ed. Territoires, 1979, ainsi que celle, plus exhaustive, mise en place par Gregory Battcock (dir.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Berkeley, University of California Press, 1995.

structure pour proposer une absence de centre (problématisé autour de la notion de *présence* chez Derrida[30]) et révéler la caducité du « sens univoque » qu'il maintient en sous-main. Ces enjeux répondent à ceux qui, dans le cadre du courant post-minimaliste, ont permis de problématiser l'authenticité de l'œuvre et de remettre en question sa prétendue « profondeur » (sens, unité, idée, identité, vérité)[31]. Ce faisant, les artistes *anti form* initient le déplacement et le décentrement vers un apport de matérialité, de temporisation et de spatialisation. En ce que l'oeuvre minimale repose sur une acception dualiste à l'instar de la structure du signe (nous le déterminons en première partie), elle constitue un objet idéal à l'opération déconstructiviste, qui, élaborée par Derrida, cherche à mettre en échec les modes d'oppositions dualistes de type sémiologique qui s'inscrivent dans le champ contemporain comme réconduction des « impensés » de la métaphysique. Nous verrons que les artistes de l'*anti form* produisent en effet des oeuvres qui cherchent à résister au pouvoir répressif du centre comme à toute autre qualité positive d'originalité, de présence ou de vérité à travers des expériences tournés vers la discontinuité, l'hybridité, l'altérité.

Cette contemporanéité de positionnements épistémologiques et esthétiques renvoie également à la crise des grands récits à travers lesquels la métaphysique occidentale confortait une linéarité téléologique de l'histoire et fondait l'effacement de l'arbitraire au nom de tentatives d'objectivation, tout en s'appuyant sur une appréhension hiérarchisante du savoir sur la base de fondements dichotomiques. Nous nous intéresserons à la survivance de ce modèle qui prouve, selon Derrida, l'hégémonie d'une logique logocentrique dans le champ des sciences humaines, et contre lequel Smithson déclare qu'il faut « neutraliser le mythe du progrès[32] » et penser « un futur à reculons » (« l'entropie, c'est l'évolution à l'envers »)[33]. Ces deux critiques partagent une même sensibilité anti-téléologique et se croisent dans leur tentative respective de

---

[30] « Le centre inhérent à la structuralité de la structure » *in* Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 409. Nous le verrons, c'est bien la métaphysique de la *présence* qui suppose l'existence d'un centre qui selon la tradition occidentale est considéré comme un facteur transcendantal, inaccessible sans origine, ni fin, et que la philosophie occidentale a localisée dans le terme privilégié des oppositions binaires.

[31] « L'art autonome qui signe la modernité esthétique ne pouvait pas ne pas susciter de multiples interrogations, notamment sur son sens profond » *in* Raymond Court, « La Modernité esthétique en plein séisme », *Etudes*, 10, Tome 407, 2007, p. 369.

[32] Smithson cité *in* Claude Gintz, « La place de l'écrit dans l'oeuvre de Robert Smithson » *in* « Robert Smithson, Une rétrospective, Le Paysage entropique 1960/1973 », Ed. Musée de Marseille – Réunion des musées nationaux, 1994, p. 161.

[33] Ces aspects mènent Jameson à articuler au thème de la postmodernité l'enjeu de ce qui serait une crise de l'historicité. Voir Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif,* trad. Florence Nevoltry, ENSBA, Paris, 2007.

« décroissance », de mise en crise de la représentation et de la pensée essentialiste et totalisante qu'elle implique, et de « décentrement » à la fois esthétique et politique du sujet transcendantal.

On substitue de manière récurrente le terme de post-structuralisme à celui de déconstruction (ou critique déconstructionniste) qui souscrit à la vision post-structuraliste du langage où les signifiants (la *forme* ou *matière* des signes) ne renvoient pas à des signifiés définis (le contenu des signes) et s'opposent au centre inhérent à « la structuralité de la structure[34] ». Bien que nous nous appesantirons essentiellement sur les travaux de Gilles Deleuze et Jacques Derrida, nous emploierons ces termes par commodité et facilité de lecture de manière générique malgré les sensibilités diverses qu'ils recouvrent[35]. Nous dégagerons de la *déconstruction* les éléments qui s'accordent avec la critique *anti form* aux Etats-Unis et nous étudierons les aspects de leur alignement autour de combats communs et contemporains : que ce soit la critique du sujet parlant souverain comme nous l'avons signalé, mais aussi le privilège accordé à la matérialité, à la non-clôture et à l'hétérogénéité des objets étudiés, la mise en cause des modèles postulant la transparence au monde, et, enfin, la critique d'un sens profond, d'une rationalité latente ou encore d'une réalité objective cachée derrière les signes ou les oeuvres. Pour expliciter ces rapprochements, les oeuvres de Carl Andre pour l'étude des dissensions post-minimales en dialogue avec l'*informe* bataillien[36], et celles de Michael Heizer et Robert Smithson pour celles, plus radicales encore, de l'*earth art*[37], seront étudiés en ce sens à l'aide d'arguments issus de la critique anti-structuraliste ; certains de ses aspects permettront d'éclairer le contenu revendicatif de la fracture *anti form* à l'encontre de l'esthétique minimale, relatif notamment à la valorisation de l'*incomplétude* des oeuvres et à l'arbitraire de leur création comme de leur devenir.

---

[34] Derrida, *L'Ecriture et la Différance, op. cit.,* p. 409.

[35] De la même manière, nous emploierons de manière régulière le terme « minimalisme », « postminimalisme », pour qualifier les artistes choisis issus de ce courant, ce qui n'implique cependant pas une unification supposée des pratiques des différents artistes au sein de ce courant.

[36] Pour cette question, nous travaillons à partir de l'article « l'Informe » de Georges Bataille (Documents 7, décembre 1929), ainsi que sur ses principaux commentaires : Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, *Formless, A User's Guide*, The MIT Press, 1997, et Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris, 1985.

[37] Dans ce cadre, les nombreux écrits de Robert Smithson seront mobilisés, ainsi que ceux, plus partiels et moins complets mais tout aussi éloquents quant aux aspects critiques, de Michael Heizer. Voir Peter Smithson, Robert Smithson, *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, ainsi que Robert Smithson, Nancy Holt, *The Writings of Robert Smithson: Essays With Illustrations*, NY, New York University Press, 1979.

Enfin, la troisième partie traitera des conséquences critiques de ce moment de déconstruction de l'esthétique exemplifié par le paradigme entropique défendu par les acteurs de l'*earth art,* au terme duquel l'oeuvre est vouée à disparaitre dans un processus de désagrégation et de perte irréversible. Mais ce que suppose ce devenir entropique, c'est aussi l'annihilation de la promesse de l'art (sa survivance possible), et de par son imprédictibilité, l'impossibilité de sa rationalisation. Il s'agira ici d'étudier les conséquences de cette position selon laquelle, comme l'énonce Heizer, « la logique (…) du Land Art est de ramener la site à sa vérité[38] » ; qu'à travers cette « évolution à l'envers[39] », l'oeuvre est nécessairement « reversée, rendu à un espace *lisse*[40] ».

Si la déconstruction de la charge discursive ou logocentrique de l'esthétique n'est possible qu'au moyen de cette « mort » de l'art qui prend place dans son effacement, ou réciproquement, si le maintien de l'esthétique et de l'art dans un tel paradigme nécessite la réhabilitation du discours, quelle position adopter alors ? A travers un procédé comparatif, nous analyserons les disjonctions et positionnements conflictuels autour de cette aporie esthétique, qui nous demande de choisir entre un rejet absolu du logocentrisme menant à la double mise à mal de l'art et de l'esthétique, et la réhabilitation d'une structuration minimale nécessaire à leur survivance. En définitive, la démarche de la dernière partie vise à pointer les problèmes et les éléments de conflictualité proprement esthétiques que la déconstruction du formalisme dans le paysage artistique américain met en branle, en dialogue avec certains programmes de « déconstruction esthétique » ou de « fin » de l'esthétique. Par cet aspect, nous trouvons une confirmation de notre intuition initiale au sujet de la dimension aporétique de l'*earth art* dans sa tendance entropique, qui fût un des moteurs de cette recherche. Ce questionnement final, qui n'apportera pas de réponse stricte, ni de résolution dialectique, prend part à l'ensemble des débats

---

[38] Michael Heizer *in* Julia Brown, Manon Lutanie, *Sculpture in Reverse*, trad. Raphaëlle Brin, Manon Lutanie, Les Presses du Réels, 2014, p 16.
[39] Smithson cité *in* Claude Gintz, « La place de l'écrit dans l'oeuvre de Robert Smithson », *op. cit.,* p. 161.
[40] « L'espace strié est constamment reversé, rendu à un espace lisse » *in* Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 593.

contemporains autour de la modernité esthétique et de la remise en question plus générale du champ d'investigation de l'esthétique à l'aune du pluralisme de l'art contemporain[41].

[41] Au vue du problème que pose l'art contemporain ou « postmoderne » à l'esthétique, les détracteurs de la discipline sont nombreux : du *Petit manuel d'inesthétique* d'Alain Badiou (1998), à *Adieu à l'esthétique* de Jean-Marie Schaeffer (2000), en passant par *Malaise dans l'esthétique* de Jacques Rancière (2004)—pour ne citer que quelques exemples.

## PARTIE 1. FORMALISME STRUCTURAL ET RATIONALITÉ ESTHÉTIQUE. LE CAS DE L'ART MINIMAL

*Introduction*

L'objectif de cette partie n'est pas de développer une lecture de l'art minimal à travers la phénoménologie ni de digresser sur ce qu'Alex Potts a nommé « tournant phénoménologique[42] » dans le champ américain des années 1960, ce qui serait emprunter une voie déjà abondamment investie. Sur la base non remise en cause de la prédilection du discours phénoménologique quant à l'éclairage de la sensibilité de l'art minimal, il va s'agir d'examiner en détail l'ensemble des limites qui habitent ce discours dès lors qu'il prétend s'engager dans le plein investissement d'une « esthétique du sensible », puisant son origine dans le *sentir* et l'espace *aesthésique,* en opposition à la tendance profondément discursive du discours formaliste. Par là-même, le projet minimal a cherché à ouvrir une voie nouvelle orientée davantage vers l'expérience phénoménologique que vers l'oeuvre *en soi*, de manière à en accomplir sa *réification* : un « retour aux choses mêmes » par la valorisation du domaine esthétique sur celui du discours auquel se prête la priorisation de l'objet. Son aspiration fût de déplacer l'espace de signification, *l'ontologie*, de l'oeuvre à l'expérience, et c'est là tout le sens de « la rencontre de la phénoménologie et de l'art, la phénoménologie comme *esthétique*, comme description du sens de l'expression artistique, conduit vers une ontologie de *l'aesthesis,* une pensée de l'être comme être sensible[43] ».

L'enjeu de cette partie sera d'étudier les insuffisances de ce passage à une *ontologie esthétique* (du sensible), de mettre au jour des limites de ce projet dans sa réalisation effective dès lors qu'il cherche à subvertir un ordre qu'il fait néanmoins, nous le verrons, perdurer. Notamment, il s'agira d'étudier comment le modèle phénoménologique a agit, au delà de son rôle d'agent essentiel au déplacement des postures discursives présentes alors sur la scène

---

[42] Alex Potts, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2000, p. 206-234.

[43] Franck Robert, *Phénoménologie et ontologie : Merleau-Ponty, lecteur de Husserl et Heidegger,* L'Harmattan (ouverture philosophique), Paris, 2005, p. 164.

critique américaine, comme prolongement de certains aspects propres à l'approche structurale de la position formaliste et relatifs à une ontologie discursive persistante. L'étude de la prégnance d'une rationalité dans le fonctionnement sémantique conféré au corpus minimalistes par ces tenants (nous étudierons surtout les écrits de Morris et Judd), nous conduira à percevoir la restriction du cadre théorique enfermant l'oeuvre minimale et ses contradictions à l'égard du projet initial. La démonstration de cette partie sera fondée sur la nécessité de questionner la radicalité du geste minimal dans sa soi-disante « réification » de l'objet-oeuvre, et d'explorer l'idée d'une ambiguïté entre la velléité exprimée à la *littéralité* (soit la nature *réelle*) de l'objet, et le recourt cependant constant à des outils conceptuels « décrochant » l'oeuvre et ses potentielles réceptions de leur nature respectivement sensible et esthétique.

Nous savons depuis Hal Foster que si le minimalisme a prétendu être en rupture avec le modernisme qui lui a précédé, la subversion du formalisme moderniste n'est que partiel, et qu'il constitue un carrefour où l'idéalisme moderniste se poursuit tout en étant renversé, à la fois « achevé et éclaté[44] ». Dans le prolongement de ces analyses portant sur les rapports plus ou moins conflictuels que l'art minimal et sa théorisation détiennent avec le formalisme, nous traiterons également des limites du fonctionnement en ce qu'ils ne cessent d'emprunter aux disciplines philosophiques et linguistiques malgré la revendication d'un rapport majoré à l'autonomie esthétique et l'expérience ainsi qu'à la qualité *aesthésique* de la sculpture minimale. Pour analyser cette contradiction, nous nous appesantirons sur les principaux espaces du maintien de ces emprunts qui ne font que limiter la dynamique émancipatrice revendiquée, tant au niveau des pratiques que du discours lui-même : l'autonomie de l'objet consacrée dans l'union des modules par forme et son parallèle sémantique avec le *signe* linguistique, la *structuration* et systématisation du champ de l'expérience à travers le recourt à la notion de *gestalt,* l'héritage criticiste du discours de Robert Morris et son héritage philosophique, enfin, la

[44] Hal Foster, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* (1996), trad. Y. Cantraine, F. Pierobon et D. Vander Gucht, La Lettre volée, Bruxelles, 2005, p. 54.

restriction perceptive maintenue dans une phénoménologie de l'*événement* et une approche encore optique, et par là *cognitive*, de l'expérience[45].

Dans ses manifestations effectives, ce courant a proposé des tentatives associées à l'idée de synthèse, synergie de l'oeuvre à l'espace de l'expérience à travers l'idéal, irrésolu depuis Wagner[46], d'une dissolution catégorielle et discursive du champ de l'art (notamment à travers l'intrusion de la temporalité au sein du domaine *visuel*), mais tout en voulant autonomiser l'art du langage : « supprime le langage en toi et travaille directement avec le matériau concret tel qu'il se présente dans la réalité » énonçait Stella en 1958[47]. En interrogeant ses espaces de rationalité, il sera en jeu de dégager l'emprise encore discursive du champ de l'art minimal et d'entrevoir sur quelles bases et emprunts s'agence et s'organise l'ordonnance de sa syntaxe et de son fonctionnement sémantique autour du rejet de la menace du surgissement de l'arbitraire ; à travers notre analyse, nous étudierons ainsi les relations complexes et ambiguës qui agissent dans la tension entre l'assise théorique et la liberté d'expérience revendiquée comme dégagée de toute normes ou contrainte : la manière, dit Morris, dont elle établit à la fois « nouvelle limite et une nouvelles liberté pour la sculpture[48] ».

---

[45] Ce courant est pourtant porté par la dénonciation de la rationalité dominante et de la notion de vérité en opposition au climat épistémologique américain de ces années. Par exemple, LeWitt au moment de son tournant conceptuel : « 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 rationnelle » *in* Claude Gintz, « La logique irrationnelle de Sol LeWitt », *Art Press,* n°195, p. 26 ; ou chez Judd, voir *Écrits 1963-1990, op. cit.,* p. 24, où il expose son travail à l'aune du contexte politique américain. Notre étude ne traitera cependant pas de l'interprétation politique ou sociale d'un tel courant au profit d'une analyse structurelle.

[46] La modernité artistique a vu l'émergence d'un certain nombres de postures, esthétiques et pratiques, de l'utopie d'art total comme idéal d'intersection de tous les arts (l'opéra chez Wagner) très probante dans le champ du premier romantisme allemand (Novalis, Schlegel). Plus près de nous, la postérité de l'esthétique relationnelle initiée par Bauhaus (Gropius), Fluxus (Maciunas), Internationale Situationniste (Debord), ou l'Actionnisme Viennois (Brus), prônant la fusion de l'art au quotidien, trouve son pendant dans le champ de l'esthétique pragmatique américaine développée par John Dewey et, plus tard, Richard Shusterman.
Il est intéressant de voir que le courant minimal qui fait l'objet de cette étude diffère radicalement de cette descendance et s'inscrit davantage du côté du maintien d'une tradition formaliste, comme nous verrons plus loin, tout en se réclamant malgré tout d'une forme de démocratisation de l'expérience esthétique (le « champ élargi » de la sculpture) : « 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 » *in* Paul-Hervé Parsy, *L'art minimal,* Centre Georges Pompidou, Paris, 1992, p. 13-14.

[47] Frank Stella cité *in* « L'art, c'est une meilleure idée », entretien entre Carl Andre et Irmeline Lebeer, Editions Jacqueline Chambon, 1997, pp. 42-55.

[48] « The magnification of this single most important sculptural value, shape, together with greater unification and integration of every other essential sculptural value makes on the one hand, the multipart, inflected formats of past sculpture extraneous, and on the other, establishes both a new limit and a new freedom for sculpture » *in* Robbert Morris, « Notes on Sculpture », Gregory Battcock, (ed) *Minimal Art : A Critical Anthology*, University of California Press, London et Los Angeles, 1995, p. 228.

## 1.1. Espaces de rationalité

### 1.1.1. Structure ontologique de l'oeuvre : autonomie et instance formelle

Dans son fameux texte « Notes On Sculpture », publié en 1966 dans *Artforum*[49], Robert Morris propose une grille de compréhension de l'art minimal fondée sur un modèle esthétique phénoménologique. A l'aide de nouveaux critères (participation du spectateur, échelle, espace), ce dernier introduit incontestablement un déplacement de l'intérêt porté sur l'*objet* vers son extériorité, comprenant les présences qui l'entourent et son environnement direct. La relation avec le spectateur en constitue l'outil priorisé pour interroger les principes d'autonomie et de distanciation. Le premier espace de porosité entre phénoménologie et art minimal concerne en effet l'exploitation effective de la *dimensionnalité* et l'intérêt en faveur des modalités et conditions d'*apparaître* de l'objet qui tendraient à prouver la caducité d'une autonomie de l'art à travers une valorisation de l'expérience, ces postures impliquant les aspects constitutifs de sollicitation, participation, omniprésence du spectateur. Dans cette perspective, la réintroduction des facteurs de temporalité et de spatialité a pour objectif central la consécration d'un art manifesté dans les circonstances particulières d'une expérience subjective et *située* à partir de sa qualité littérale, soit l'expression tautologique d'une présence matérielle sans valeur intrinsèque en vue d'une extériorisation du sens. Fried nous le dit : « L'art littéraliste s'éprouve comme un objet placé dans une *situation* qui, par définition presque, *inclut* le spectateur[50] ». Sa nature phénoménale et sa qualité perceptive, qui trouvent leurs fondements dans une affinité avec le statut octroyé à l'objet dans la pensée phénoménologique, proposent un déplacement de l'intérêt de l'oeuvre de sa réalité formelle ou matérielle à sa réalité phénoménale, impliquant une réhabilitation considérable de l'expérience esthétique occasionnée par la rencontre *singulière* de l'oeuvre d'art et du sujet, ainsi qu'un déplacement de l'espace illusionniste à l'espace réel.

---

[49] Le texte est composé de deux parties, publiées respectivement en février puis octobre 1966 dans *Artforum*. Voir *ibid*, p. 222.
[50] Michael Fried, *Contre la théâtralité : Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Gallimard, Paris, 2007, p. 122.
Voir aussi sur la question du littéralisme : Morris *in* « Notes on sculpture », Claude Gintz (Dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante : Anthologie critique,* Ed. Territoires, Paris, 1979, p. 84-85.

Cette position repose essentiellement sur le rejet de la forme statique arborescente[51] telle qu'étudiée par Krauss à travers la notion d'*anthropomorphisme* sculptural qu'elle impute au modèle moderniste[52], soit le modèle *représentationnel* qui conserve l'essence illusionniste et centralisée de la sculpture dont la forme se dessine par analogie avec la forme humaine et, du point de vue épistémologique, par analogie avec l'*arborescence* du fondement structurel de la pensée formelle[53]. En offrant une unité de sens inhérente à l'oeuvre et déchiffrable par le spectateur par compréhension d'une signification sous-tendant l'image, le paradigme moderniste paraît s'opposer à l'art minimal qui opère un déplacement de la signification du contenu vers son extériorité, signe d'un changement de paradigme relatif à la mise en valeur du champ de l'expérience. Fried nous le confirme : le paradigme *littéraliste* a deux cibles, le caractère relationnel interne à l'oeuvre (1) et l'omniprésence—voire l'inévitabilité virtuelle—de l'illusionnisme (2)[54]. C'est ce caractère « relationnel » (« partie par partie ») de la plupart des sculptures modernistes qu'associe également Judd à l'*anthropomorphisme,* prétendant que les travaux en trois dimensions échappent à la menace des images anthropomorphiques ordinaires[55] : « Les trois dimensions sont l'espace réel. Cela élimine le problème de l'illusionnisme et de l'espace littéral[56] ».

---

[51] L'élévation est précisément la quintessence du modernisme tel qu'il est définit par Krauss, ignorant sa temporalité, conservant la présence immédiate et visible de la peinture. Krauss décrit *Early One Morning* (1962) d'Anthony Caro comme une sculpture qui se *lève* en forme picturale ; « système de manifestations graphiques transformant *tous* les éléments de l'espace réel, y compris horizontaux, en formes portées par la surface verticale de la toile : chaque dimension de l'espace réel doit s'annuler dans le plan vertical et bidimensionnel » *in* Krauss, *Passages, op. cit.*, pp. 192-198.

[52] Le régime illusionniste de la sculpture se fonde sur la présence d'un noyau structurant, d'un centre, qui signe un retour une conception classique de la sculpture, à savoir d'une sculpture liée à un développement des volumes à partir d'un noyau et à une tri-dimensionnalité rationalisée et cohérente : « sur un plan structural ou abstrait les procédures de composition des minimalistes nient l'importance logique de J'espace intérieur des formes » *in* Krauss, *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson,* trad. Claire Brunet, Macula, 1997, p. 277.

[53] Sur le rapprochement du système arborescent à son application à la *forme*, voir Julien Pactole, *le réseau arborescent, schème primordial de la pensée,* Herman, 1936 ; « ce livre développe divers schémas de la forme d'arborescence, qui n'est pas présentée comme un simple formalisme, mais comme « le fondement réel de la pensée formelle. Il pousse jusqu'au bout la pensée classique », *in* Deleuze & Guattari, *MP, op. cit.,* « Introduction : Le Rhizome ».

[54] « The literalist case against painting rests mainly on two counts: the relational character of almost all painting; and the ubiquitousness, indeed the virtual inescapability, of pictorial illusion » *in* Fried, « Art and Objecthood », *op. cit.,* p. 117.

[55] « It is worth remarking that the "part-by-part" and "relational" character of most sculpture is associated by Judd with what he calls anthropomorphism », Fried « Art and Objecthood », *op. cit.* p. 119.
Judd l'exprime en ces termes : « Three-dimensional work usually doesn't involve ordinary anthropomorphic imagery. If there is a reference it is single and explicit », Donald Judd, « Specifics Objects », *in* Thomas Kellein, *Donald Judd: Early Work, 1955-1968,* New York: D.A.P., 2002, p. 5.

[56] « 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 que l'on est débarrassé de l'un des vestiges les plus marquants, et les plus critiquables, légués par l'art européen. Les nombreuses limitations de la peinture n'existent plus. Une œuvre peut être aussi forte qu'on veut qu'elle soit. L'espace réel est intrinsèquement plus puissant, plus spécifique que du pigment sur une surface plane » *in* Donald Judd, *Ecrits 1963-1990*, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1991.

Ainsi, face au paradigme moderniste qui octroie à la sculpture une hiérarchie des parties internes à partir d'un centre, Judd et Morris[57] revendiquent des valeurs de complétude, singularité et indivisibilité attachées aux objets, mais en l'absence de centre, ce que garantie la *formation* des parties en une forme globale que Morris théorise à partir de la *gestalt*. Une telle formation de l'objet en *gestalt* exige comme conditions nécessaires l'indivisibilité et l'indissolubilité et se comprend comme « sens du *tout* », opposé aux compositions qui conjuguent plusieurs partie[58]. Pourtant, c'est bien néanmoins qu'elle garantie également une autonomie de l'objet par la liaison externe, constante et indissoluble de ses modules, et c'est aussi là tout le sens de la *spécificité* et la singularité, chez Judd, qui relève des relations entre les modules et de « l'impression d'ordre qui s'en dégage[59] ». D'ailleurs, fort est de constater que le choix de la notion de *gestalt* chez Morris n'est qu'une manière de reprendre le principe de conception unitaire de Judd (« unitariness »), soit pour exprimer l'imperméabilité, la lisibilité, l'unicité, la sérialité, l'opacité, l'indivisibilité de la forme unique, dans le respect de l'exigence *littéraliste* (l'interprétation de Krauss, Buchloh, Joselit et Foster converge vers ce rapprochement[60]). En ce sens, il s'agit seulement d'unifier les parties et de les subsumer sous *une* forme *unique*, la *gestalt* : « la relation de *deux* carrés est spécifique ; c'est *une* forme[61] », nous dit Judd, car « l'intégrité » de l'objet, nous le rappelle justement Michael Fried, « est garantie par sa forme[62] ». De la même manière que le gestaltiste Max Wertheimer[63] énonçait que l'infinité des luminosités et nuances perçus par exemple lorsqu'on regarde par la fenêtre, se synthétisent en un

---

[57] Avec leur textes respectifs « Specific Objects » (1965) et « Notes on Sculpture » (1966), Judd et Morris peuvent être légitimement considérés comme les deux théoriciens fondamentaux de la sensibilité de l'art minimal, comme suggéré par Benjamin Buchloh, Hal Foster, Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, dans *Art Since 1900, Modernism · Antimodernism · Postmodernism*, Thames & Hudson Ltd, 2012. Voir le chapitre « Judd, Morris, and Minimalism », p. 192.

[58] « Selon le *gestaltisme*, nous ne pouvons concevoir des formes sans les organiser en *touts* », Morris *in* « Notes on sculpture », Claude Gintz (Dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante : Anthologie critique, op. cit.,* p. 91.

[59] Donald Judd *in* « De quelques object spécifiques », Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théories 1900-1990*, Hazan, 1997, p. 844, p. 894.

[60] Voir Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit, Hal Foster, Rosalind Krauss, *Art Since 1900, op. cit.*, p. 193.

[61] « The relationship of the two planes is specific; it is a form » *in* Judd, « Specifics Objects », *op. cit.,* p. 2. Nous soulignons.

[62] Michael Fried, *Contre la théatralité - Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Gallimard, Paris, 2007, p. 124.

[63] Avec K. Koffka et W. Köhler, M. Wertheimer constitue, à la fin des années 1910, un des pionniers de la psychologie de Forme, ou Théorie de la *Gestalt* dont le principe général, élevé contre la posture béhavioriste, consiste à affirmer que phénomènes psychologiques de réceptions perceptives et représentations mentales sont organisés en touts structurées, en formes globales, « le tout » étant « plus que la somme de ses parties ». Voir notamment, W. Köhler, *Psychologie de la forme*, 1929, trad. Serge Bricianer, Paris, Gallimard, 1964.

nombres d'unités unifiés (ciel, maison, arbres)[64], les modules minimales sont perçus globalement, fusionnent nous dit Morris, dans une totalité à travers la *gestalt* qui pourrait ainsi être d'un point de vue terminologique traduit par le terme de « structure », « groupement », ou « forme structurée[65]. »

Judd exprime également ce refus des relations internes : « lorsque vous commencez à relier des parties, vous pouvez supposer que vous avez un vague ensemble (…) et des parties définies, ce qui est complètement raté, car vous devriez avoir un *tout défini* et peut-être pas de parties, ou très peu[66] ». Cependant, il revendique une divergence partielle à l'égard de la notion de « wholeness » (intégrité, totalité) de Morris ; chaque élément est selon Judd nécessaire à la perception de l'ensemble, mais aussi *spécifique*. Pour autant, les modules sont unifiés à travers leur *équivalence*, ce qui, de notre point de vue, n'altère pas l'idée de la constance des relations externes développée par Morris, à l'image de « l'ordre quantitatif des équivalences » chez Deleuze, pour lequel « un terme peut être échangé contre un autre, un terme substitué à un autre[67] ». Georges Didi-Huberman explicite en effet que le principe de *spécificité* chez Judd ne réside pas dans la différenciation des modules (comme chez Carl Andre nous le verrons) mais dans « la simple mise en relation de parties abstraites » qui n'est pas une atteinte à la « *singleness* de l'oeuvre[68] » ni ne vient compromettre sa totalité autonome. Yve-Alain Bois[69] infirme cette thèse en insistant sur l'attitude de méfiance, chez Judd, à l'égard de la rationalité induite dans la notion de totalité (bien que pour nous, il s'y réfère quand même involontairement). De surcroît, Morris affirme que l'expérience n'est pas simple et que les relations ne sont pas annulées (il y a

---

[64] « Je me tiens à la fenêtre et je vois une maison, des arbres, le ciel. Théoriquement je pourrais dire qu'il y a 327 luminosités et nuances de couleurs. Est-ce que j'ai vu « 327 » objets ? Non. J'ai vu le ciel, une maison, des arbres », Wertheimer cité *in* Fernande Saint Martin, *La théorie de la Gestalt et l'art visuel, Essai sur les fondements de la sémiotique visuelle,* PUQ, Montréal, 1990, p. 20.

[65] La difficulté de traduction du terme de *gestalt* a causé de nombreuses confusions dans le cadre de son usage théorique, comme le précise Gaetano Kanizsa. Voir *Organization in Vision: Essays on Gestalt Perception,* Praeger Publishers, 1979, p. 56.

[66] « when you start relating parts, in the first place, you're assuming you have a vague whole—the rectangle of the canvas—and definite parts, which is all screwed up, because you should have a definite whole and maybe no parts, or very few » *in* Donald Judd dans un interview avec Bruce Glaser, édité par Lucy Lippard. Voir « Questions to Stella and Judd », *Art News*, Vol. LXV, No. 5, September 1966. Nous traduisons et nous soulignons.

[67] Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2011, p. 2. Nous verrons précisément en seconde partie comment le post-minimalisme d'Andre et Serra vient corréler ce que défend Deleuze par la négative de ce postulat : le *différentiel* matériel qui se joue dans la répétition sérielle introduisant une discontinuité venant rompre la « constance » en réflexion ici.

[68] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde,* Minuit, Paris, 1992, p. 30. Pour lui (et nous souscrivons), tous les modules chez Judd arborent les mêmes caractéristiques formelles et pour lesquels la notion d'altérité n'est donc que partiellement exploitée. L'oeuvre demeure dans un régime de répétition largement idéalisé et abstrait.

[69] Bois voit dans son travail un septicisme à l'égard de la rationalité, « un empirisme avéré », et y perçoit une oeuvre qui se refuse de « se donner d'emblée ». Voir Yves-Alain Bois, « The Inflexion » *in Donald Judd, Sculpture,* Pace Gallery, New-York, 1991.

relation entre les parties comme chez Judd), mais plutôt « liées de manière plus cohérente et indivisible[70] » face au refus de toute structure interne à l'objet-oeuvre, et sous la justification que toute présence de contenu propre à l'objet autonome serait gage de réduction de la qualité expérientielle de sa réception[71].

Le modèle de « forme interne » constitue donc précisément ce que Morris rejette en concevant l'uniformité des surfaces comme préalable à l'imperméabilité sémantique de l'objet d'une part (rejet des effets de texture, traces manuelles, disparités qui viendraient compromettre sa totalité), mais aussi comme condition pour faire prévaloir le mode expérientiel d'appréciation d'autre part[72], afin de ne permettre ainsi aucune introspection même partielle de l'objet au détriment de son rapport avec l'espace : « les volumes simples créent de puissantes sensations de *gestalt*. Leurs parties sont si unifiées qu'elles offrent un maximum de résistance à toute perception séparée[73] ». Meyer approuve : « la préoccupation de « Notes on Sculpture » n'est pas la totalité en tant que but formel (…) mais l'expérience de la totalité[74] ». En d'autres termes, l'expérience de l'oeuvre *entière* comme entité en soi par son inscription dans un *tout* qui l'englobe tout en la rapportant immédiatement à l'espace. L'autonomie de l'objet, toujours sous-jacente, ne se trouve plus garantie par les limites de son existence matérielle comme sous le sceau du formalisme moderniste, mais dans le « tout » qu'organisent les formes modulaires entre elles, inséparables, indivisibles et indissolubles dans leur formation en *gestalt* non plus *centralisée* mais *unifiée*[75]. Cette idée se fonde très largement sur la *gestalt* telle qu'elle a été définie par Köhler, soit comme « totalité » structurée par des mécanismes internes de

---

[70] « Rather they are bound more cohesively and indivisibly together » *in* Morris, « Notes on Sculpture », *op. cit.,* p. 228.

[71] « Une forme simple comme un cube sera perçue forcément d'une façon plus publique, à mesure que sa dimension croit par rapport à la taille de notre propre corps (...) toute relation interne, qu'elle provienne d'un division structurelle, d'un surface riche, ou d'autre chose, réduit le caractère public, externe, de l'objet et tend à éliminer l'observateur, dans la mesure où ces détails l'introduisent dans une relation intime avec l'oeuvre et lui font quitter l'espace dans lequel existe l'objet » *in* Morris, « Notes on sculpture », Claude Gintz (Dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante : Anthologie critique, op. cit.,* p. 89.

[72] C'est en vertu de cette austérité formelle que l'affirmation tautologique de l'objet, l'intégralité de l'oeuvre, apparait à la première vision de l'objet (l'image est immédiatement reconnue et recomposé de la totalité du volume) : « Les volumes simples créent de puissantes sensations de *gestalt*. Leurs parties sont si unifiées qu'elles offrent un maximum de résistance à toute perception séparée », *ibid*, p. 87.

[73] *ibid*, p. 87. Ce modèle paradigmatique de *gestalt* peut être illustré tant par les cubes de Judd qui utilise des plaques d'acier et de plexiglas, que par les *L-Beams* de Morris.

[74] James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the 1960s,* New Haven-Londres, Yale University Press, 2001, p. 166.

[75] La formation de l'objet en *gestalt* exige comme conditions nécessaires l'indivisibilité et l'indissolubilité ; elle se comprend comme « sens du *tout* » et s'oppose aux compositions qui conjuguent plusieurs partie. « Selon le *gestaltisme*, nous ne pouvons concevoir des formes sans les organiser en *touts* » *in* Morris « Notes on Sculpture », *op. cit*., p. 91.

groupement, relativement stables et autonomes[76] ». La notion d'autonomie repose ainsi sur l'existence persistante de l'objet d'art pour *lui-même* unifiant les relations de ses modules, articulent ses forces internes comme un tout unifié et équilibré dans lequel chacune des parties contribue à la structure du tout[77], en omettant toute interaction avec son environnement direct. Or, postuler une définition du fonctionnement sémantique de l'objet à partir d'une totalisation de ses relations, c'est déjà le retirer du monde et l'immuabiliser en objet stable, sinon généraliser ses interférences avec le sensible, comme la définition de Köhler le suggère.

Krauss relève d'ailleurs le paradoxe selon lequel la qualité de présence anthropomorphique et centralisée persiste à conforter le principe d'autonomie des objets minimaux : « la signification de bien des sculptures minimales provient en partie de la façon dont elles deviennent un énoncé métaphore du moi, vu uniquement à travers le champ de l'expérience[78] ». En ce sens, l'objet réitère son autonomie *verticale* et son hétérogénéité avec le réel malgré son statut littéral[79]. Michael Fried souligne de manière analogue qu'une forme de naturalisme caché, voire d'anthropomorphisme, demeure paradoxalement aux énoncés revendiqués au cœur de la théorie et de la pratique littéralistes[80], en déclarant notamment que « la *présence* silencieuse et

---

[76] Wolfang Köhler, *Psychologie de la forme, op. cit.,* p. 174.

[77] « Les constituants sont liés par la cohérence de la Forme, c'est-à-dire qu'ils se déterminent et se conditionnent mutuellement » *in* Aron Gurwitsch, *Théorie du champ de la conscience,* trad. Michel Butor, Pittsburgh, Dusquesne University Press, 1964, p. 114.

[78] R. Krauss, « Sens et Sensibilité », Claude Gintz (dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante : Anthologie critique*, *op. cit*., p. 117.

[79] Le schéma du « vertical » est complètement associé au modernisme pour les critiques de cette génération : « the vertical came to be associated with the macho formalist art establishments » *in* Lucy Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory, op. cit.,* p. 123.

[80] Fried réfère à la citation suivante de Tony Smith : « I didn't think of them as sculptures but as presences of a sort », cité *in* Fried « Art and Objecthood », Battcock, *Minimal Art : A Critical Anthology, op. cit.,* pp. 129-130.
Il critique la notion de « présence » revendiquée par Tony Smith et sa prétendu rupture avec la sculpture moderniste de David Smith ou Anthony Caro défini comme « anthropomorphique » par les acteurs de l'art minimal et ses défenseurs (on pense à Krauss, qui dans *Passages* assimile la transition du modernisme vers le minimalisme avec la sortie du régime illusionniste centré et anthropomorphique) : « I am suggesting, then, that a kind of latent or hidden naturalism, indeed anthropomorphism, lies at the core of literalist theory and practice (…) The latency or hiddenness of the anthropomorphism has been such that the literalists themselves have, as we have seen, felt free to characterize the modernist art they oppose, e.g., the sculpture of David Smith and Anthony Caro, as anthropomorphic—a characterization whose teeth, imaginary to begin with, have just been pulled. By the same token, however, what is wrong with literalist work is not that it is anthropomorphic but that the meaning and, equally, the hiddenness of its anthropomorphism are incurably theatrical. [...] The crucial distinction that I am proposing solar is between work that is fundamentally theatrical and work that is not » *ibid,* pp. 129-130.
« La présence silencieuse et envahissante de l'oeuvre d'art minimaliste met le spectateur à distance comme si l'oeuvre était une autre personne » *in* Fried, *Contre la théatralité - Du minimalisme à la photographie contemporaine, op. cit.,* p. 123. Paradoxalement, c'est l'essai de Fried qui révèle, à travers sa dénonciation, la présence de la sculpture *à la place* du corps humain. On assiste donc à un renversement significatif des rôles : Fried est le seul à reconnaître la spécificité minimaliste, notamment la présence de la figure de l'être humain *dans* la sculpture, alors que les écrits de Judd et de Morris paraissent la cacher en insistant sur la question éminemment moderniste de l'unité de la forme. Autrement dit, ils semblent ignorer combien la volonté d'aller au bout du modernisme a fini par *donner corps* à la sculpture-même. Pour plus de détails sur la teneur anthropomorphe et corporelle des objets minimals, voir l'analyse de Giovanni Parenzan, *La colonne relevée, Accidents de la sculpture sur la scène du théâtre, Agôn*, Dossiers, (2009) N°2 : L'accident, L'Altération.

envahissante de l'oeuvre d'art minimaliste met le spectateur à distance comme si l'oeuvre était une autre personne[81] ». Finalement, comme il ajoute, la *forme* unitaire dans le paradigme idéologique minimal (la *présence,* affirmant le caractère littéral de la sculpture—son *objectité*—qu'il oppose à la « présenteté » moderniste[82]), continue de garantir à travers son intégralité l'autonomie renouvelée de l'objet[83]. Malgré sa subdivision modulaire, l'esthétique minimale conserve une unité consacrée dans la notion de *gestalt* qui assure son intégrité et sa perception en tant que totalité autonome, et semble prise dans le partage irrésolu entre son autonomie, sa *spécificité* propre, et sa corrélation à l'espace en tant qu'entité sensible indissociable de son *contexte* dimensionnel.

Cela nous rappelle aussi ce que Umberto Eco projetait quant au signe pictural, selon l'idée qu'il fonctionne à partir de la définition selon laquelle le signe tient en son propre de par sa fonction de substitution : il est toujours capable d'être mis à la place de quelques chose d'autre. Cette idée de remplacement trouve son pendant dans le rôle qu'occupe la *gestalt* en tant qu'elle se substitue aux entités matérielles qu'elles recouvrent et dont elle assure, par cette substitution à une forme unique, l'union. Plus globalement, nous pouvons d'ailleurs rapporter cette idée au concept de forme tel qu'élaboré dans la tradition linguistique en rapport avec la sémiotique, subdivisée entre les formes « externes », conçues comme « toutes prêtes », fixes, constantes, immuables, définis par leur invariabilité, placés à un niveau public, et les « formes internes » qui invitent au processus cognitif[84]. Cette dernière concerne la représentation, à l'instar du modèle moderniste, appelant le spectateur à la *compréhension* de cette forme à travers la reconstitution de l'image à partir des « parties internes ». Morris déclare d'ailleurs que c'est bien le caractère « extérieur » des modules, n'offrant « aucune référence figurative ou architectonique » qui a

---

[81] Fried, *Contre la théatralité - Du minimalisme à la photographie contemporaine, op, cit*., p. 123.

[82] L'*objectité* de l'objet minimal ("objecthood") crée un régime non artistique pour Michael Fried et rend indistincte la différence entre situations esthétique et quotidienne : « It is this continuous and entire presentness, amounting, as it were, to the perpetual creation of itself, that one experiences as a kind of instantaneousness: as though if only one were infinitely more acute, a single infinitely brief instant would be long enough to see everything, to experience the work in all its depth and fullness, to be forever convinced by it (…) We are all literalists most or all of our lives. Presentness is grace » *in* Fried « Art and Objecthood », *op. cit*., p. 9.

[83] « Judd and Morris assert the values of wholeness, singleness, and indivisibility—of a work's being, as nearly as possible, "one thing," a single "Specific Object." » *ibid*, p. 2.

[84] Voir notamment l'exemple de Aleksandr Potebja. Voir Donatella Ferrari Bravo, « La signification sémiotique du concept de forme », *Cahiers de l'ILSL*, n°46, 2016, pp. 47-60.

déterminé le passage de l'oeuvre à un objet considéré comme « structure[85] ». Ce déplacement du sens à l'extérieur de l'oeuvre réfère également au rejet, dans le champ de la sémiotique, du référent à l'extérieur du système, qui pousse à un scepticisme déclaré, pour la sémiotique, à l'égard de toute intrusion arbitraire qui viendrait potentiellement altérer la structure. La désusbtantialisation des modules minimaux confortent cette prérogative méthodologique de réduction à la grille fonctionnelle cherchant à retirer tout référent à l'extérieur de son système. En se dématérialisant, l'objet minimal se désincarne et s'autonomise ainsi du monde. Le système proprement *gestaltiste* de l'art minimal tient en ce qu'il doit demeurer infaillible et stable, constant et régularisant, et, pour cela, se doit d'éviter toute entrée de référent ou de *réel* au sein de la structure qui maintient l'objet en entité autonome.

### 1.1.2. Logique visuelle et grille de l'expérience

Krauss a théorisé le rôle crucial que la *grille*, emblème du moderniste artistique prêché par Greenberg, a arboré ; structure toujours *a priori* « où rien ne change de place[86] », elle se définit comme garante d'une représentation unitaire de l'espace. Krauss propose la thèse selon laquelle l'exploitation de la grille fût corrélative de l'amorce du plein investissement du médium visuel, de la pure *visualité* incarnée par l'entreprise greenbergienne et les artistes s'y rapportant. Garante de la cohérence formelle et structurelle d'une oeuvre, le recourt à la grille reflète la velléité de l'art moderne à s'émanciper de la narration et du discours, des champs lui étant étrangers. Elle aurait constitué l'outil principal de défense de la *visualité* contre l'intrusion de la parole dans le champ de l'art qui lui est hétérogène[87], participant ainsi à l'autonomisation de l'art contre « l'intrusion de la parole » et du langage, et à dessein de subordonner la peinture et la sculpture modernes au « domaine de la seule visualité[88] ». La *grille* structurale s'impose ainsi comme quintessence de la réduction moderniste à la restriction de l'art plastique au médium visuel et de

---

[85] Morris, « Notes on Sculpture », *op. cit.,* p. 88.
[86] Krauss, « Grilles », trad. Josiane Micner, *Communications*, 34, 1981, p. 169, initialement publié *October* 9, Summer 1979. Voir aussi son article « Grids. Format and Image in 20th Century Art », New York, The Pace Gallery ; Akron, Ohio, The Akron Art Institute, 1978.
[87] « la grille annonce, entre autres choses, la volonté de silence de l'art moderne, son hostilité envers la littérature, le récit et le discours », *ibid*, p. 167.
[88] *ibid*.

son émancipation vis-à-vis d'un logo-centrisme généralisé dont aurait souffert les médiums pictural et sculptural. Elle répondrait en ce sens au « rôle autocritique » des arts devant « éliminer de chacun tous les effets qui auraient pu éventuellement être empruntés au médium, ou par le médium, d'un autre art[89] » pour « s'enchâsser plus profondément dans leur domaine de compétence propre[90] ».

Nous l'avons vu, le modèle esthétique phénoménologique octroie un statut privilégié à la dimensionnalité et au sujet ainsi qu'au retour à l'expérience esthétique comme *aesthesis*. Il diverge par là du modèle formaliste prônant une analyse dérivée d'une approche structurelle du médium, comme le principe de *grille* le suggère. Il semblerait à première vue pouvoir en constituer un *rempart*.

Morris, dans sa tentative de rupture, a effectivement su échapper à ce que ce formalisme maintenait du réalisme de la structure de la *grille*, son contenu ontologique. Comme évoqué plus haut, si Greenberg assimilait l'interne au contenu, le paradigme minimal déplace ce contenu ontologique dans la dualité sujet-objet inscrite au coeur de l'*évènement* esthétique, inscrite au coeur du champ de l'expérience. Cette posture semble ainsi rejeter toute approche visant à *analyser* l'objet lui-même—la sémiotique, notamment, qui se concentre sur les systèmes de signes—au nom de l'*événementialité* authentique de l'œuvre[91], laquelle ne pourrait qu'être neutralisée par une approche systémique à partir de lois ou critères de jugements. C'est tout l'enjeu de l'entreprise du phénoménologue Henri Maldiney dans sa lutte contre la réduction de l'art à une logique du signe et au profit de l'autonomie de l'art vis-à-vis du langage : « selon la sémiotique de l'art, un tableau est un texte, qui apporte avec lui son système de lecture[92] ». Il semblerait en ce sens que la position phénoménologique, reprise par Morris, apparaisse vouloir prolonger la même volonté moderniste de *distinction*, cette fois dans le but d'isoler la présence sensible, la manifestation dans l'évènement de l'oeuvre de toute catégorie conceptuelle, critère,

---

[89] Greenberg, « La peinture moderniste », *op. cit.*, pp. 33-34.
[90] *ibid*.
[91] Nous nous concentrerons plus loin sur le thème de l'authenticité de l'art, en parallèle avec la notion de pureté chez Husserl.
[92] Henri Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 28.
Voir aussi « Esquisse d'une phénoménologie de l'art » *in* Eliane Escoubas, Balbino Giner, *L'Art au regard de la phénoménologie,* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, p. 220-221.

structure. Autrement dit, cet antagonisme des points de vues sémantico-linguistique et phénoménologique de l'appréhension de l'art conforte l'emploi de la phénoménologie par Morris dans un but d'assurer la rupture avec la « grille » syntaxique moderniste que Krauss associait au formalisme.

Seulement, ce recourt à la phénoménologie n'est pas garante d'une déconstruction définitive du modèle réfuté. Il est en effet facile de s'apercevoir que la théorie du minimalisme telle que formulée en 1965-66 semble ignorer certaines limites de sa propre analyse, cherchant implicitement à en *contenir* les implications inacceptables ; ou bien, dans une lecture inversée, que s'il se dégageait précédemment un consensus général sur ce que l'on pourrait nommer d'« esthétique phénoménologique », fondée sur un proximité des natures de l'expérience esthétique suscitée par l'art minimal et de l'attitude phénoménologique[93], il y aurait des limites de ce rapprochement à penser[94].

En effet, le modèle phénoménologique prôné par Morris contre la grille demeure incontestablement ancré dans un paradigme *visuel*[95] pour lequel la signification accordée à la sculpture se limite exclusivement à ce qui est donné dans l'expérience *visuelle*, ne pouvant en aucun cas être abordé par un autre régime d'expérience : c'est là un programme dont la seule justification réside dans une cohérence d'ordre encore structurel. A la manière d'une infrastructure, « l'être-chose » phénoménologique de l'objet constitue en effet ce qui est permanent dans l'oeuvre et à partir de quoi pourrait s'exercer son essence propre, comme une

---

[93] La parution du dossier « Art et Phénoménologie » la revue *La Part de L'Oeil* incluait une traduction inédite d'une lettre de Husserl (1907) où celui-ci établit l'exemplarité de l'expérience esthétique pour la phénoménologie. Voir Eliane Escoubas, « Liminaire. Une lettre de Husserl à Hofmannsthal », in *Dossier : Art et phénoménologie*, numéro spécial de *La part de l'œil*, n° 7, 1991.

[94] Sur cet aspect, il faut bien noter la multiplication des publications et colloques consacrées à ces questions depuis vingt ans témoignant d'une véritable dynamisation du champ qui s'est engagée dans une logique auto-réflexive, à partir de l'intérieur de la discipline en cherchant à poser les limites d'application de ses fondements conceptuels à l'art et en particulier l'art minimal. On retiendra par exemple le rôle des publications de la revue *Etudes phénoménologiques,* et spécialement le numéro *Questions actuelles pour une phénoménologie du jugement esthétique*, n°41-42, 2005, ainsi que *Esthétique et phénoménologie,* n°36 de la *Revue d'Esthétique,* 2000.

[95] Il est frappant de s'apercevoir de la régularité des termes issus du champ lexical de la « vue » dans les textes d'obédience phénoménologique des critiques du de l'art minimal ; par exemple la régularité du terme « viewer » dans ceux de Judd ou Morris. Il témoigne du recourt encore fort, au milieu des années 1960, d'une phénoménologue de la perception, où les corps n'est que partiellement intégré à la réception esthétique.

« Dire, par exemple, que l'on "sait" ce qu'est un cube ne peut simplement signifier qu'on a vu un tel objet, puisqu'une seule et unique vue de cube est nécessairement partielle et incomplète […] Connaître le cube exige qu'on dépasse les particularités d'une perspective unique où n'apparaissent au plus que trois faces. Il s'agit d'une connaissance qui doit permettre de voir l'objet de partout à la fois, de *comprendre* l'objet dans l'instant même qu'on le "voit" » *in* Krauss, « Sense and Sensibility: Reflection on Post '60s Sculpture », Artforum, n°12, novembre 1973, p. 21.

sorte de superstructure signifiante venant s'élever à partir de cette unité matérielle qui *apparait* comme *phénomène* visible, et dont les modules distincts seraient reliés de manière à former une sculpture « à l'intérieur d'un ensemble *syntaxique* plus ample[96] ». Giovanni Parenzan confirme : « Morris implémente ainsi une instance de totalisation formelle, proprement *syntaxique*[97] ». Transposée dans le domaine des représentations visuelles, la reconnaissance des formes est également analysée en terme de méthode chez Greimas[98] comme susceptible d'être comprises à travers du verbal : les formes visuelles sont, tels des lexèmes, des expressions qui prennent sens dans leur association.

L'exploitation systématique de la *gestalt* neutralise implicitement le passage aux *conditions réelles* d'expérience qu'implique la littéralité de l'objet. Il empêche ainsi le plein renversement empirique pour devenir, contre l'effet escompté, un outil permettant de rationaliser ultimement ce renversement et d'en limiter la radicalité des impacts. Si le régime modulaire et sériel des objets dans le champ minimal impose un arbitraire et une temporalité de l'expérience, la *gestalt* en remplace les conséquences *relatives* potentielles au profit de la constance d'un schéma : « la forme constante du cube gardée à l'esprit, mais que le spectateur ne perçoit jamais littéralement, est une actualité contre laquelle les perspectives littérales, changeantes ne sont jamais rapportées[99] ». Devient ici sensible la non conformité de l'usage de la littéralité dans les différentes étapes du discours de Morris ; la *gestalt* ne peut être expérimentée concrètement puisque sa nature est conceptuelle, et que sa fonction est de dé-empiriciser l'expérience de l'objet pour éviter les risques d'une subjectivisation radicale. Elle assure une *constance* toujours actualisée qui la fait résider « hors du temps » et présider à l'expérience comme si elle en était un concept *a priori*. Elle confère ainsi une unité à l'expérience, la totalise et la généralise aux dépends de la singulariser, contrebalance et compense la pesanteur induite par la matérialité de l'objet ; elle est ce qui permet une « mise en *forme* » de l'expérience perceptive.

---

[96] James Meyer, *Minimalism, op. cit.,* p. 166.
[97] Voir Giovanni Parenzan, « Le discours captieux », *Marges*, 13, 2011, p. 28.
[98] Voir Algirdas Julien Greimas, « Conditions d'une sémiotique du monde naturel », *Langages*, n°10, 1968, pp. 3-35.
[99] Morris, « Notes on Sculpture », *op. cit.,* p. 234.

La théorie de la Gestalt à laquelle Morris se réfère et qui éclaire le fonctionnement perceptif propre à l'appréhension des oeuvres minimales, propose en effet un schématisme perceptif qui repose sur des propositions d'ensemble et non dans des relations univoques à des formes particulières et isolées : la *gestalt* ne fonctionne qu'en tant qu'elle *shématise*, sous la forme d'une *synthèse* visuelle, au sens où elle se pose comme intermédiaire ou synthèse de la perception externe et du concept[100]. Son principe clé, nous dit Georges Thinés, est précisément sa « généralité d'application » qui tend à lui conférer « un statut de principe fondamental et universel[101] ».

Cette constance (Morris parle d'ailleurs de « constant shape[102] ») semble ne faire que ré-actualiser le postulat de Fried de « l'instance moderniste » qui lui-même suppose un maintien invariant[103]. Nous l'avons vu, la *gestalt* impute aux mécanismes perceptifs le principe de regroupement en vue d'unifier les sensations éparses dans le temps : « les coups d'oeil séparés sont unifiés dans le temps en une seule scène perçue[104] ». Ainsi, si la fragmentation de l'oeuvre minimale devrait impliquer qu'elle doit nécessairement être perçue dans la durée, le recourt à la *gestalt* uniformise l'expérience esthétique en lui conférant une nouvelle instantanéité de réception par ce système d'encodage des formes visuelles. Jean Piaget précise que ce regroupement perceptif agit « presque instantanément », et que, « si l'on peut encore parler de transformations, elles sont quasi immédiates[105] » ; il parle ainsi de « compréhension immédiate (*insight*) » de la *gestalt*.

La *gestalt* encadre, *limite* l'expérience phénoménologique de l'objet, ce qui suppose une contradiction dans les termes mêmes du discours de Morris entre infinité potentielle de l'expérience dans le domaine sensible et restriction de cette même expérience par un cadrage

---

[100] « Entre l'objet singulier perçu seul dans le champ perceptif et la classe abstraite et générale relevant de l'intelligence, s'intercalent une série d'intermédiaires que l'on peut réunir sous le nom de schématisme perceptif » Jean Piaget cité *in* Fernande Saint-Martin, *La théorie de la Gestalt et l'art visuel, op. cit.,* p. 16.

[101] Georges Thinés, *Les Effigies,* Gallimard, Paris, 1970, p. 124.

[102] Morris, « Notes on Sculpture », *op. cit.,* p. 234.

[103] L'*instantanéité* de la réception esthétique se fonde sur l'autonomie de l'oeuvre d'art et sa plénitude immuable : « tout se passe comme si notre expérience n'avait aucune durée (...) parce qu'à chaque instant l'oeuvre elle-même est totalement manifeste (...) c'est cet « être présent » continue et entier qui est en quelque sorte une perpétuelle auto-création que l'on expérimente comme une espèce d'*instantanéité* » *in* Fried, *Contre la théâtralité*, *op. cit.,* p. 196-197.

[104] Julian E. Hochberg cité *in* Fernande Saint Martin, *La théorie de la Gestalt et l'art visuel, op. cit.,* p. 28.

[105] Jean Piaget, *Le structuralisme*, PUF, Paris, 2007, p. 47.

visuelle. Il y a résistance à la littéralité pourtant revendiquée, symptomatique d'une frayeur de la séparation perceptive. C'est ce que nous rappelle Krauss, qui perçoit dans l'usage de la *gestalt*, en tant que « figure bien construite, dotée de la cohérence la plus stable, guidée par des règles » dictées par la « symétrie et à la centralité », une « contradiction apparente[106] » avec la phénoménologie ; puisqu'effectivement, ce qui apparaît au travers de cette cohérence c'est bien la constance de l'homogénéité, tridimensionnelle cette fois[107], des grilles spatiales et temporelles qui travaillent à « refouler les dimensions du réel » et affirmer une « autonomie de l'art[108] ». Merleau-Ponty déclarait déjà dans *Le Visible et L'invisible* (1964) sa réticence à l'égard des théories de la *gestalt* en en dénonçant l'artificialité : « les relations qu'ils établissent ne jouent impérieusement et ne sont explicatives que dans les conditions artificielles du laboratoire[109] ». Jacques Lacan, sur un ton différent, voyait dans le gestaltisme une manière de « regonfler, remettre au goût du jour la perspective aristotélicienne » d'une « équivalence de l'être et du corps[110] », sans se préoccuper de ses implications réelles qui passerait pas leur *distinction*.

Nous pencherions alors pour la thèse selon laquelle le recourt à la *gestalt*, outil formel et grille structurante, relève toujours d'une stratégie cherchant à « étouffer la prétention qu'ont les objets naturels d'avoir un ordre propre[111] » comme le formulait Krauss. La forme régulière de la grille étant, nous confirme David Batchelor, utilisée pour mettre de l'ordre dans un ensemble chaotique[112]. Comme Merleau-Ponty l'exprime, la *gestalt*, qui assure ce « grillage perceptif », s'est voulue dépendante de l'observation du monde empirique tel que nous le percevons, dans un soucis de scientificité ; le recourt à ces théories par Morris n'est donc pas anodin.

---

[106] Krauss *in* Krauss & Yve-Alain Bois, *L'informe : mode d'emploi*, Paris, Centre Pompidou, 1996, p. 83. Voir surtout le partie « Gestalt ».

[107] Si Judd avait fondé sa rupture avec la grille moderniste plane en lui donnant une troisième dimension, nous pourrions affirmer que la grille s'est seulement prolongée, *élargie* aux trois dimensions. « 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 que l'on est débarrassé de l'un des vestiges les plus marquants, et les plus critiquables, légués par l'art européen. Les nombreuses limitations de la peinture n'existent plus. Une œuvre peut être aussi forte qu'on veut qu'elle soit. L'espace réel est intrinsèquement plus puissant, plus spécifique que du pigment sur une surface plane » *in* Donald Judd, *Ecrits 1963-1990*, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1991.

[108] Krauss, « La Grille », *op. cit.*, p. 167.

[109] Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris, 1964, p. 39.

[110] Jacques-Alain Miller, « L'orientation Lacanienne, Biologie lacanienne et événement de corps », *Revue de La Cause Freudienne*, n°44 : « L'évènement du corps », février 2000, pp. 8-9.

[111] Krauss, « La Grille », *op. cit.*, p. 169.

[112] « the regular grids gives some order to the apparent chaos » *in* David Batchelor, *Minimalism,* Cambridge University Press, 1997, p. 48.

Nous pouvons faire le constat que la structure basée sur un quadrillage est communément utilisée par de nombreux artistes minimalistes, la plupart des oeuvres étant subordonnées à une conceptualisation première ; soit quant au régime modulaire des oeuvres, soit comme support préparatoire d'éxécution *a priori* de l'oeuvre, comme chez LeWitt ayant souvent utilisé le dessin sous la forme de grille au préalable de la constitution matérielle (*a posteriori*) de l'oeuvre[113]. Dans ce dernier cas, les trois dimensions propres à la sculpture sont donc initialement conçues à partir d'une grille plane, « bidimensionnelle, géométrique et ordonnée[114] » sur le modèle de la grille picturale. La sculpture conserve ainsi comme le relève Meyer, un *a priori* dans la perception gestaltiste : « le cube réel n'était qu'un substitut [a stand-in] du cube *a priori*, imaginé[115] ». Suivant cette idée, Mel Bochner conçoit le système sériel minimal comme étant présidé par une élaboration conceptuelle, contradiction à sa velléité de césure vis-à-vis du formalisme : « l'idée (sérielle) est poussée jusqu'à sa conclusion logique, qui, sans ajustements fondés sur le goût ou le hasard, est l'oeuvre[116] ».

Nous pourrions dire que le recourt à la phénoménologie de la *gestalt* s'est adapté à la demande d'un retour partiel à l'expérience et à une dé-idéalisation du modèle moderniste, de manière à ce que nous pourrions qualifier cet élargissement comme une « formation de compromis » dans la période de transition que représente ce premier moment de rupture[117]. Mais bien que transférée des « relations internes », maintes fois blâmées dans les textes de Morris[118], aux relations externes dans l'expérience littérale du spectateur, la *structure* demeure puisque la *gestalt* ne fait reconduire les relations internes dans l'espace de l'extériorité de l'oeuvre.

---

[113] Dans de nombreux *Wall Drawings,* LeWitt travaille aussi la tension entre bi-dimension et tri-dimension. Voir par exemple la série *Wall Drawing #1085: Drawing Series—Composite, Part I–IV, #1–24, A + B and Wall Drawing #1211: Drawing Series—Composite, Part I–IV, #1–24, A + B*, Dia Art Foundation, Dia:Beacon (1968), installé en 2006.
[114] *ibid*, p. 167.
[115] Meyer, *Minimalism*, *op. cit.*, p. 161. Nous traduisons.
[116] Voir Mel Bochner, « Art sériel, systèmes, solipsisme », *ibid*, p. 93.
[117] Voir Giovanni Parenzan, « Le discours captieux », *Marges*, 13 | 2011, 23-36.
[118] Par exemple : « Il est en quelque sorte plus réflexif parce que la conscience qu'on a d'exister dans le même espace que l'œuvre d'art est plus forte que dans l'art précédent, avec ses multiples relations internes », *in* Morris « Notes on Sculpture », *op. cit.,* p. 232.

## 1.2. Méthodologie et discours

### 1.2.1. Criticisme et fondements *a priori*

Du point de vue de la méthodologie du discours, il est clair que la rupture avec la tradition moderniste est partielle. Il n'y pas de doute à constater que le premier « Notes on Sculpture » ait prolongé à la suite de sa ré-instauration par Greenberg, la *réflexivité* (approche par laquelle la discipline se prend comme objet d'analyse quant à ses propres conditions de connaissabilité) comme méthode critique dans un héritage kantien[119]. En effet, Morris justifie la nature phénoménologique de la sculpture minimale par un argumentaire proche de celui employé par la réthorique moderniste, en opposant la qualité matérielle, physique et tactile de la sculpture à l'immatérialité et l'*opticité* de la couleur dans le champ pictural, dans une conception sous-tendant une différenciation entre les arts et la restriction de chaque art à sa spécificité ou essence imposée par son médium d'expression (la planéité pour la peinture, les trois dimensions pour la sculpture[120]). En ce sens et selon les codes présidant à une telle méthodologie discursive, la sculpture parviendrait à une juste exploitation de son médium spécifique en abandonnant l'illusionnisme de la représentation pour la littéralité de manière à pouvoir se concentrer sur l'usage de ses éléments constitutifs (spatialité, expérience, temporalité). Si Fried et Morris diffèrent, ce n'est donc pas sur la méthode du discours critique elle-même mais seulement sur l'identité de la spécificité du médium sculptural (strictement spatiale chez Fried, spatiale et temporelle chez Morris[121]). Ils partagent par exemple le projet d'héritage kantien de fonder en raison le rejet *a priori* de toute forme d'hybridité. Comme le formulait Barbara Rose[122], opérant toujours sur la logique de *réduction* à la spécificité du médium—les limites de son champ de

---

[119] Greenberg le définit en ces termes : « L'essence de l'esprit moderne se définit par l'utilisation de certaines méthodes propres à une discipline pour critiquer cette discipline elle-même, non dans pas un but subversif mais afin de délimiter exactement son domaine de compétence » *in* Greenberg, « La Peinture moderniste », *Art en Théorie, op. cit.* p. 832.
Il y affirme aussi que Kant constitue à ses yeux « le premier véritable moderniste », *ibid.*

[120] Voir Morris, « Notes on sculpture », *op. cit.,* p. 84-85.

[121] La temporalité, traitée comme « théâtralisation » par Fried, induit pour ce dernier la sortie du médium spécifiquement spatial de la sculpture causée par l'intégration de spécificités issus des arts du temps, étrangers aux médiums de la spatialité ; il théorise ainsi le glissement référentiel observé dans le minimalisme de l'objet à la *relation*, qui substitut à l'instant le *processus* de l'expérience : « L'art minimaliste ou littéraliste repose sur un effet de présence scénique ou théâtrale où l'objet et le spectateur partagent le même espace », Michael Fried, *Contre la théâtralité, op.* cit. p. 122.

[122] « L'une des principales directions empruntées par la sculpture moderne, bien sûr, comme l'a montré Clement Greenberg, est celle de la réduction. La nouvelle sculpture [minimalisme] comme la nouvelle peinture, semble essayer de trouver jusqu'à quel point on peut réduire ['how little one can do'] sans cesser de faire de l'art » *in* Barbara Rose « Looking at American Sculpture », *Artforum*, vol. 3, n °5, 1965.

compétence—le minimalisme s'impose comme l'aboutissement du processus d'autocritique greenbergien[123] ; la suite logique de cette interrogation sur l'autonomie d'une pratique ne pouvant conduire les artistes minimalistes qu'à l'*objet* dans le cadre d'une application de cette réflexion à la sculpture.

Selon James Meyer, en tant que les objets minimalistes simulent en ce sens un intérêt visuel encore « moderniste », et parce qu'ils se présentent comme sujets potentiels de la méthode auto-critique par médium, Morris conserve à dessein le discours formaliste pour opérer et trouver une légitimité à l'intérieur de la grande tradition[124] comme pour tenter d'échapper au flux temporel et théâtral que Fried perçoit en l'art minimal, qui était pourtant déjà un lieu commun de la pratique d'avant-garde à cette époque (Fluxus, happenings, ou toutes autres pratiques radicales qui étaient polémiquement indépendantes de cette tradition discursive[125]). Morris se détournerait ainsi de l'opposition radicale *anti-form* qu'il substitue au « blank form » (littéralement « forme vierge » ou « neutre »), qui se prête toujours à la logique de la critique du jugement en conservant la notion minimale de forme définie comme gage d'appréciation et de *qualité* esthétique : il affirme en effet qu'elle « s'inscrit dans la tradition artistique du goût[126] ».

Krauss définit cette sensibilité comme réflexion tournée sur elle-même, le dédoublement qu'impose cette auto-réflexivité qui pousse le critique à « se surprendre en train de procéder à une jugement[127] ». Dans ce paradigme, l'effet esthétique est affaire d'appréciation esthétique, et donc de jugement, et c'est là que se tient la teneur kantienne de cette théorie : la forme n'est

---

123 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 » *in* Greenberg « La peinture moderniste », *Modernist Painting in Art and Literature no* 4, Printemps 1965, traduction Anne-Marie Lavagne, p. 2.
Voir également la thèse d'Hal Foster dans « The Crux of minimalism », *op. cit*.

124 Toutefois, certaines thèses suggèrent que le premier « Notes on Sculpture » de Morris n'aurait été qu'une parodie du formalisme. Voir Leanne Carroll, *The Artist as Critic: A Parodic Reading of Robert Morris's Writing and Minimalist Sculpture*, University of Toronto Art Journal, Vol. 1, 2008.
Selon James Meyer, ce n'est que sur l'invitation de Barbara Rose que Morris aurait transformé le texte en une analyse formelle authentique. Voir Meyer, *Minimalism: Art and Polemics, op. cit.,* p. 155.

125 Meyer, « The Writing of 'Art and Objecthood » in *Refracting Vision: Essays on the Writings of Michael Fried*, ed. Jill Beaulieu, Mary Roberts, and Toni Ross (Sydney, N.S.W.: Power Publications, 2000), p. 71.

126 « Blank Form is still in the great tradition of artistic weakness—taste. That is to say I prefer it—especially to content (as opposed to 'anti-form' for the attempt to contradict one's taste) » *in* Morris « Blank Form » (1960), publié *in* Wilson, « Hard Questions and Soft Answers », *ArtNews*, New York, Vol. 68, n°7, novembre 1969. Texte traduit par Christophe Cherix *in* « Robert Morris, Estampes et multiples, 1952-1998 : catalogue raisonné », Musée d'art et d'histoire, Genève, 2007, pp. 136-137.

127 Voir Krauss, « Un point de vue sur le modernisme », *in* Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante, op. cit.,* p. 103-109 ; initialement publié in *Artforum*, septembre 1972, (« A View of Modemism »).

valorisée qu'en tant qu'elle est un gage de la qualité esthétique qu'elle engendre, et ces qualités mêmes sont définies par son respect ou non des conventions et normes imposées par le médium.

Dans sa *Logique*, Kant définit sa méthode comme « une science *a priori* des lois nécessaires de la pensée (…) relativement à tous les objets en général[128] » . D'une certaine manière, Morris en reprenant les théories de la perception de la *gestalt,* tente la mise en jour d'une « loi générale » de l'expérience pouvant s'appliquer aux innombrables objets issus de la pratique de l'art minimal, une *logique formelle* faisant abstraction de toute relation à des objets singuliers (le terme « sculpture » y étant toujours générique). Une question se pose alors : comment cette logique peut-elle s'occuper de tous les objets et faire abstraction de toute relation singulière à ces objets ? Apparait ici le paradoxe interne à l'approche discursive du premier Morris.

En recherchant les limites et spécificités de la pratique sculpturale comme champ autonome (les « conditions générales et essentielles de sa production[129] ») tout en se référant à la phénoménologie, Morris nous donne à penser que la pratique de l'art minimal est elle-même engagée dans une réflexivité théorique qui vise à mettre au jour les conditions de possibilité de l'expérience de l'objet ainsi que les conditions de possibilité du *sujet recevant* lui-même, telle que l'a imposé l'approche catégorielle kantienne à travers l'instauration de structures *a priori* de l'expérience. Bien qu'il s'en défende, Morris ré-instaure dans le cadre même de la méthodologie de son discours des « catégories » et des schèmes à travers lesquels la sculpture minimale et le type de réception qu'elle engendre trouvent leurs fondements de possibilité[130]. En tant que l'application de cette méthode à la sculpture a imposé la *dimensionalité* (espace tridimensionnel, temporalité, spatialité) comme spécificité du médium sculptural, il s'ait agit alors pour Morris de définir les conditions transcendantes de cette dimensionalité à travers laquelle l'expérience prend place : « conceptuels au sens kantien, les minimalistes font apparaître, donnent à percevoir les concepts *a priori* de la perception[131] », et, en totalisant un modèle unique d'expérience rapporté à

---

[128] Emmanuel Kant, *Logique* [1800], trad. L. Guillermit, Paris, Vrin, 1970, p. 14.
[129] Krauss, *« Un point de vue sur le modernisme », op. cit.,* p. 103.
[130] En postulant l'importance de l'*a posteriori* de l'expérience esthétique, les minimalistes cherchent à réfuter le modèle de l'*a priori* kantien qui renvoie à l'existence idéaliste de l'objet « en soi » et qui occulte les processus de perception. Or, et c'est la thèse de notre analyse, ils ne parviennent qu'à s'émanciper partiellement du langage *a priori*.
[131] Anne Cauquelin, *L'art contemporain*, PUF, Paris, p. 104.

l'art minimal, maintiennent l'expérience dans ses conditions « idéales » où temps et espace constituent les structures de l'expérience, formes *a priori* de la sensibilité[132].

A cet égard, il faut mentionner que le maintien systématique des installations minimalistes dans l'espace muséal du *white cube* ne fait que renforcer la distanciation, l'isolement et l'immuabilité de l'objet exposé vis-à-vis du monde extérieur[133]. Ainsi, la littéralité et l'empirisme revendiqués de l'objet sont nettement compromis de par un environnement immédiat lui-même structuré, sinon plus apte à garantir l'impératif catégorique d'une « neutralité dimensionnelle ». La rationalité en jeu n'est pas contenu *a posteriori* mais pré-existe à l'expérience et détermine un espace structuré, rationnel fondé sur un ordre précis, à quoi s'ajoute la structure de la composition de l'œuvre, qui en constitue en quelque sorte son ossature, son « squelette[134] ».

Ainsi ces aspects nous ramènent à la reprise de la problématique de l'emprise discursive au sein du discours et de la pratique de l'art minimal. Il est intéressant de remarquer que faute d'avoir trouvé le véritable agent libérateur susceptible de dégager la pratique sculpturale de l'emprise discursive, en opposition avec la tradition moderniste, Morris prolonge à défaut un ordre syntaxique présidant à l'expérience sensible en prolongeant la voie de la méthode critique ; précisément car dans cette approche discursive de la question de l'art, en tant qu'il calque le discours esthétique à la méthode philosophique du criticisme kantien, c'est bien l'expérience esthétique dans sa singularité qui est omise, sinon elle-même prise dans les insuffisances d'une approche encore totalisante et *a priori*.

---

[132] Chez Kant, le temps et l'espace sont des formes *a priori* de l'expérience, soit non pas des attributs des choses (contingents, *a posteriori*, non déterminés) mais des concepts intelligibles. Cette *esthétique transcendantale* réfute une conception réaliste, phénoménologique ou strictement empirique de la sensibilité émanée dans l'espace et le temps pour fonder un *idéalisme transcendantal*. Voir Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, trad. François Picavet, PUF, 2012.

[133] C'est la thèse de Brian O'Doherty, dont la réflexion a pour objet l'espace de la galerie et son idéologie : l'espace clôt et pur est considéré comme archétype de l'art moderniste, norme vingtiémiste d'accrochage de l'art contemporain, dont il réfute les présupposés idéologiques et la neutralité revendiquée, en prouvant la charge symbolique et la puissance d'activité inhérentes à tout environnement d'exposition, voir Brian O'Doherty, *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, trad. Patricia Falguières, JRP/Ringier, Lectures Maison Rouge, 2008.

[134] Rodtchenko cité *in* Andrei Boris Nakov, *Dictionnaire de ['art moderne et contemporain,* Paris, Hazan, p. 137. Ces aspects se rapportent à l'héritage constructiviste, prépondérant chez les artistes minimales. Par exemple, Michel Assenmaker établit le rapprochement entre l'Unisme et Carl Andre et en étudie les porosités spécifiques au delà du lien largement thématisé entre constructivisme et phénoménologie. Voir « Carl Andre's sculpture and the composition of space in the work of W. Strzeminsky and K. Kobro » *in* Paula Feldman, Alistair Rider and Karsten Schubert, *About Carl Andre, op. cit.*, p. 246.

Il est ainsi intéressant de voir que la critique que feront les post-minimalistes à l'égard de l'emprunt par Greenberg[135] puis par Morris des moyens kantiens de la critique comme remise en question des postulats métaphysiques (critique des facultés de la connaissance humaine), pourrait rejoindre celle qu'Heidegger adresse à Kant[136] ; ce premier estime en effet que le criticisme kantien a échoué dans sa tentative de détrôner la métaphysique en s'intéressant davantage aux conditions phénoménales d'un objet qu'à sa connaissance (le fait qu'il s'inscrirait ainsi dans une *post-métaphysique* détourné de toute ontologie). En réfléchissant sur les conditions légitimes de la raison, Kant en aurait pourtant consolidé les fondements en ignorant toute sensation ou expérience qui se placerait hors de tout statut *a priori*[137]. Si Kant critique la raison, c'est bien pour la réhabiliter, lui conférer une nouvelle légitimité en assurant ses fondements, comme Greenberg et le premier Morris s'emploient à le faire à travers la recherche d'une nouvelle rationalité appliquée respectivement aux champs pictural et sculptural, qui se traduit par la restriction des médiums à « leur champ de compétence[138] ».

### 1.2.2. Structures et minimalisme théorique

Jean-Claude Milner nous dit bien que l'analyse structurale comme méthode (qu'il théorise à partir du « premier classicisme lacanien[139] » lequel est « hyperstructuraliste »), « vise au minimalisme, c'est à dire le plus petit nombre possible de principes pour obtenir le plus grand nombre possible de conséquences[140] ». Autrement dit, qu'il tient pour principe de mettre au jour une quantité minimale de liens structurels ou conditions minimales sur lesquels peuvent

---

135 Voir surtout Greenberg, « La peinture Moderniste », *Art en théorie, op. cit.*, p. 833.
136 Voir Martin Heidegger, *Kant et le problème de la métaphysique,* trad. W. Biemel et A. De Waelhens, Gallimard, Paris, 1953.
137 Voir « Kant, Emmanuel » *in* Philippe Arjakovsky, François Fédier, Hadrien France-Lanord, *Dictionnaire : Martin Heidegger : vocabulaire polyphonique de sa pensée*, Le Cerf, Paris, 2014, p. 713-714.
138 Greenberg, « La Peinture moderniste », *op. cit.,* p. 33.
139 L'oeuvre qu'on rapporte au premier Lacan rigoureusement structuraliste (inconscient structuré comme un langage, retour à Freud), doit être distinguée de sa seconde période qui consomme le divorce définitif d'avec le structuralisme ; marqué notamment par la substitution du langage à « lalangue » symptomatique d'un retour au corps et à une pensée du singulier, son oeuvre tardive est incompatible avec la méthode structurale telle que décrite ici par Milner. Elle rompt avec tout « structuralisme psychanalytique » fondé sur la réduction des productions de l'inconscient à des faits de langage, « mathèmes de l'inconscient ».
140 Jean-Claude Milner, « La Force du minimalisme : un entretien avec Jean-Claude Milner », propos réunis par Knox Peden, *Concept and Form: The Cahiers pour l'Analyse and Contemporary French Thought,* Paris, le 28 novembre 2008. Il y déploie le principe du minimalisme théorique, qui a pour principe de reposer sur le plus petit nombres d'axiomes possibles.
Voir aussi Milner, *L'oeuvre claire : Lacan, la science, la philosophie,* Seuil, Paris, 1995, pp. 97-99.

s'appliquer le plus grand nombre d'objets, dans une logique théorique de réduction catégorielle de la pluralité sensible[141]. Trouver les « unités minimales d'analyse », peu importe le domaine concerné : si cette méthode dérive directement du « domaine de la linguistique, il n'est pas nécessaire d'être linguiste pour adopter son cadre d'analyse[142] ». Milner nous le confirme aussi : « il doit être évident qu'un système ainsi défini en terme minimaux n'a rien de spécifique aux langues. Le structuralisme est donc pas principes extensible à d'autres objets ; en fait, l'ensemble des objets de la culture[143] ». De fait, la généralisation de sa méthode à divers champs disciplinaires et son hégémonie idéologique (le « mirage linguistique » de Thomas Pavel[144]), pendant la période qui nous concerne (décennies 1960-70), éclairent une tendance scientiste à la fabrication d'outils théoriques fonctionnels quant aux divers objets des sciences humaines en général ; de plus, et cela rejoint notre lecture kantienne, ce climat épistémologique révèle aussi plus globalement un retour à une réflexion sur la légitimité et les conditions de possibilité d'une ou plusieurs « sciences de l'homme ».

Le champ de la critique d'art et de l'esthétique n'a pas échappé à l'attrait de ce paradigme méthodologique. En particulier, le discours critique de Morris éclaire parfaitement ce déplacement et cette information des méthodes du structuralisme linguistique sur le champ de l'esthétique. Les théories gestaltistes auxquelles Morris se réfère (par l'intermédiaire de l'ouvrage de Rudolf Arnheim, « Art and Visual Perception » publié en 1941[145] dans lequel l'auteur applique la notion de manière à uniformiser couleur, forme, échelle en une « forme unitaire ») constituent un exemple précoce d'une approche structurale, un « holisme » précurseur qui fonde la perception à partir non pas du phénomène singulier mais d'ensembles structurés (les formes) ramenés à la conscience par effet de *synthèse*.

En ce que le minimalisme a plaidé en faveur de formes simples, uniformes, vides, régulières, il matérialise nous l'avons vu les « formes prégnantes », « caractérisées par leur simplicité, leur

---

[141] On pense notamment à la « réduction catégorielle » chez Platon, qui distingue les êtres en soi, *a priori*, les *formes*, aux êtres relatifs du monde sensible.
[142] Johannes Angermuller, *Analyse du discours poststructuraliste : Les voix du sujet dans le langage chez Lacan, Althusser, Foucault, Derrida, Sollers,* Limoges, Lambert-Lucas, 2013, p. 8.
[143] Milner, *L'Oeuvre Claire, op. cit.*, p. 98.
[144] Thomas Pavel, *Le Mirage Linguistique, Essai de la modernisation intellectuelle,* Minuit, Paris, 1988.
[145] Voir Katia Schneller, *Robert Morris : sur les traces de Mnémosyne*, Archives Contemporaines Editions, 2008, pp. 30-32.

régularité, leur symétrie, leur continuité » dans la théorie gestaltiste[146]. Or, Piaget nous confirme la teneur nécessairement *structuraliste* d'un emprunt de la notion de *gestalt* : « la *gestalt* représente un type de *structures* qui plaît à un certain nombre de structuralistes », précisément « parce que son idéal implicite consiste à chercher des structures[147] ». Il est ainsi intéressant de voir que les théories de la Forme ou *Gestalt,* toujours selon Piaget, se sont développées dans le climat phénoménologique avec pour ambition une volonté de mettre à jour les lois d'une *structuration* ou organisation de la perception visuelle (« totalisation perceptive[148] ») : « l'idée centrale du structuralisme gestlatiste est celle de la totalité » selon laquelle « l'existence de perceptions » portent sur « les qualités d'ensemble ou de *forme*[149] ».

Morris nous le dit, l'espace sémantique se situe à l'extérieur de l'objet, dans les structures perceptives induites des relations *gestalt*-espace et *gestalt*-sujet, coeurs du noyau formel de l'art minimal ; « dans les polyèdres réguliers les plus simples tels que les cubes et les pyramides (…) le sens de l'ensemble, la *gestalt*, apparait[150] ». La structure ainsi conçue comme modèle explicatif *synthétique* consiste à dégager les relations constantes, les principes invariants compris dans les espaces de dimensionnalité, comme ici, les « *aspects* de l'appréhension[151] » qui résultent de l'expérience du champ visuel (une structure est par définition un système de *rapports* et d'éléments). Il s'agit donc de trouver une organisation des constituants à partir de la fixité de leurs rapports : Morris le précise bien, « la nature de sa formation [du sens] implique des théories perceptuelles et la *constance* de la forme[152] ». Cette notion de « constance » qui lie les formes unitaires entres elles[153] nous rappelle bien l'ambition structuraliste à trouver l'*ordre commun*

---

[146] Jean Piaget, *Le structuralisme*, *op. cit.*, p. 49.
[147] *ibid*, p. 51. Il y développe une étude substantielle de la généalogie liant gestaltisme et formalisme structural dans la partie « Les Structures Psychologiques », pp. 46-62.
[148] *ibid*, p. 49.
[149] *ibid*, p. 48.
[150] « In the simpler regular polyhedrons such as cubes and pyramids one need not move around the object for the sense of the whole, the gestalt, to occur. One sees and immediately "believes" that the pattern within one's mind corresponds to the existential fact of the object. Belief in this sense is both a kind of faith in spatial extension and a visualization of that extension » *in* Morris, « Notes on Sculpture », *op. cit.*, p 226.
[151] « In other words it is those *aspects of apprehension* which are not coexistent with the visual field but rather the result of the experience of the visual field » *in* Morris, « Notes on Sculpture », *op. cit.*, p 226. Nous traduisons et nous soulignons.
[152] « The more specific nature of this belief and how it is formed involve perceptual theories of "constancy of shape," "tendencies toward simplicity », *ibid*.
[153] « Sculpture involving unitary forms, *being bound together* as it is with a kind of energy provided by the gestalt », *ibid*.

*présent* derrière les objets, à mettre à jour les relations fixes et insensibles qui pré-existent à la variabilité immanente, aux aléas corrélatifs de l'expérience, ou à toute forme de subjectivité.

En tant que précurseur du tournant linguistique en terme de méthode, le gestaltisme, appliqué à la perception (ou ce que ces tenants nomment « psychologie[154] »), fonctionne sur une base commune au structuralisme linguistique le plus stricte qui lui succèdera en généralisant le principe de structure. On peut ainsi également constater un certain nombres d'analogies entre ce que Milner propose d'appeler « minimalisme de la structure » (les outils linguistiques d'analyse du langage) et l'approche critique de Morris attachée à l'art minimal : par exemple, comme étudié plus haut, les « relations entres les parties » garantie par la *gestalt* assurent l'indivisibilité des modules entre eux (les *boxes* de Judd, ou les *beams* de Morris), et fonctionnent ensemble comme « la chaîne » qui « est le nom de structure minimale[155] » se rapportant au système, nécessairement statique, à laquelle se greffe l'expérience ; « système quelconque » toujours ramené à ses propriétés minimales dans la définition de Milner, prend le nom de *chaîne*. Cette « chaîne signifiante », ensemble d'éléments organisés à partir des relations entre ses constituants, cherche l'objectivation à travers l'unification, l'identification des éléments structurant internes et leur enchainement dans une structure d'analyse (la fixité des relations sous-jacentes, leur *topologie*), en conférant à la structure la responsabilité signifiante en dehors du sujet recevant comme le suggère Piaget : l'enjeu est de déterminer « des structures qu'ils puissent considérer comme *pures*, parce qu'ils les voudraient sans histoire et *a fortiori* sans genèse, sans fonctions et sans relations avec le sujet[156] ».

Cette vélléité « subsumante » cherche la rationalisation de la multiplicité arbitraire au travers l'instauration d'axiomes minimaux principiels. Or, la persistance des structures sous-jacentes à l'expérience de l'objet dans le discours de Morris trahit son rejet de l'arbitraire du sensible : la

---

[154] Piaget nous confirme que la psychologie constitue des premiers domaines touché par le phénomène structural, les « débuts du structuralisme psychologique » ; ce dernier réfère, en vérité, à une théorie de la perception, proche des interrogations phénoménologiques. Voir *Le structuralisme*, *op. cit.*, p. 46.

[155] Milner, *L'oeuvre Claire, op. cit.*, p. 97.

Aussi : « L'ordre signifiant se développe comme une chaîne, et toute chaîne porte les marques spécifiques de sa formalité » *in* Milner, « Le Point du signifiant », *Concept and Form: The Cahiers pour l'Analyse and Contemporary French Thought,* volume 3, p. 77.

[156] Jean Piaget, *Le structuralisme*, *op. cit.,* p. 51. Il y développe une étude substantielle de la généalogie liant gestaltisme et formalisme structural. Il s'agira d'un des objets de la critique post-structurale : repenser le sujet transcendant stable à l'aune de sa subjectivisation radicale et y substituer ainsi le sujet « décentré ».

structure gestaltiste est indépendante du temps et de la variabilité, puisqu'elle forme une architecture qui ne dépend que de son autonomie. Le statut de la structure est effectivement renvoyée à la subjectivité mais de façon encore idéaliste, et c'est ici qu'apparait la lacune de l'entreprise de Morris, ou son écart d'avec sa velléité première qui était de réduire l'ascendant langagier de l'art visuel en lui restituant sa nature profondément *sensible*. En fusionnant l'expérience et la *gestalt*, il en vient à rationaliser le modèle de l'expérience à l'instar de l'obédience structurale de certaines théories phénoménologiques[157], et ne peut par conséquent se démarquer radicalement d'une approche structurelle. Or, il est en effet clair que ce type de méthode se fonde sur un rejet de la subjectivité (Piaget retient le « peu d'importance attribué par les gestaltistes aux considérations aux activités du sujet »), et avec lui du corps senti/sentant (« les théories de la *gestalt* vise à contester l'existence de sensations[158] »)

Ainsi, malgré un recourt fort à la phénoménologie visant la prédominance du sensible et le retour au sujet sur la velléité de réduction théorique, on s'aperçoit malgré tout que Morris fait perdurer, au travers de son instauration renouvelée de catégories structurantes, le recourt à une syntaxe formelle, qui, à l'instar d'une syntaxe langagière, unifie en les structurant les *relations* entres les unités (formelles/sémiotiques). En ce sens, il est à percevoir que la sculpture minimale et son discours découlent d'un mode d'analyse structurale par lequel les séquences littérales modulaires se substituent à des éléments qui forment une organisation spatiale pouvant souscrire au nombre minimum et nécessaire de relations, un minimum de signes permettant l'appréhension d'une multitude d'objets, et qu'il souscrit ainsi au « système minimal » de Milner, qui a pour principe de « valoir pour des objets matériellement variés : phénomènes, biens, etc[159] ». Analogiquement à la réduction de l'objet chez les artistes minimalistes, cette approche structurale consiste en une méthode visant le dépouillement des structures conceptuelles de

---

[157] Nous pensons évidemment à Husserl, mais également au premier Merleau-Ponty (*Signes*, *Structure du comportement*, et le chapitre « Structure et forme » dans *La Phénoménologie de la Perception*). L'enjeu y est de faire coexister la perception et la *gestalt* tout en leur conférant une autonomie respective ; c'est seulement à partir des années 1950 qu'il commence à réfléchir à la question de savoir comment on doit caractériser l'*autos* de la *Gestalt,* soit comment penser l'autonomie de la *Gestalt* à l'égard de la perception. Voir Fabrice Colonna, *Merleau-Ponty et le renouvellement de la métaphysique,* Hermann, Paris, 2014, p. 78.
Nous traiterons plus loin de cet aspect essentiel, qui est la transmission d'un certain structuralisme à l'intérieur même de la réception de la phénoménologie chez les artistes minimalistes.

[158] Jean Piaget, *Le structuralisme*, *op. cit.,* p. 48.

[159] Milner, « La Force du minimalisme », *op. cit.*, p. 98

manière à rendre cette structure la plus souple et largement applicable possible (chez Morris, elle est censée recouvrir l'ensemble des propositions de l'art minimal). C'est bien ce type de composition syntaxique des modules de l'art minimal qui prévaut à la discursivité de leur fonctionnement. Il éclaire un processus sémantique qui agit comme un *dispositif* pour lequel chacun des éléments se définit par les relations d'équivalence avec les autres, cet ensemble de relations *externes* formant, précisément, la structure.

### 1.3. Statut phénoménologique

#### 1.3.1. Réduction, évènement, intentionnalité

Jacques-Alain Miller affirmait que la substitution du noumène à la *structure* ne pouvait que conduire à parler d'*évènement* plutôt que de phénomène[160]. En ce qui nous concerne, il est vrai les minimalistes ne s'inscrivent plus dans un dualisme pour lequel l'oeuvre serait un phénomène renvoyé à son pendant eidétique nouménal garantissant son intelligibilité : l'oeuvre inscrit un *évènement* au coeur de l'expérience, compatible avec une structure dont elle l'un des constituants. Sur cette question de l'*évènement* comme moment de la réception esthétique, du rapport objet/sujet ainsi que sur l'intentionnalité, c'est la position phénoménologique d'Husserl qui nous semble la plus adéquate à mettre en relation avec l'attitude minimaliste[161]. Premièrement, il faut noter que la proximité qu'il établie entre expérience phénoménologique en général et expérience esthétique confirme la corrélation pertinente de la phénoménologie à l'esthétique[162] ; plus encore, il lui revient d'avoir mis en place (dès ses *Recherches Logiques*), la « réduction phénoménologique[163] » dont l'oeuvre minimal semble exemplaire. La « réduction »

---

[160] « Pour qu'il y ait *phénomène*, il devrait y avoir *noumène* et non pas structure. Or la *structure-noumène*, par hypothèse, elle n'est pas *noumène* au sens où Kant emploie ce mot, par exemple – je ne développe pas. Puisque je parle de structure, je préfère parler *d'événement* plutôt que de *phénomène* » *in* Jacques-Alain Miller, « L'orientation lacanienne. Choses de finesse en psychanalyse » (2008-2009), enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII. Ce texte établi par Christiane Alberti et Philippe Hellebois a été publié dans *La Cause du désir*, n° 87, juin 2014, p. 69-77.

[161] C'est ce que nous défendons, tandis qu'une majorité d'interprétations se tournent davantage vers Merleau-Ponty comme source première pour Morris.

[162] « Le voir phénoménologique est donc proche parent du voir esthétique dans un art pur » *in* Husserl, « Lettre de Husserl à Hofmannsthal » (1907), trad. Éliane Escoubas, *La part de l'œil, op. cit,* p. 13-14.
A ce propos, voir aussi Jacinto Lageira, *L'esthétique traversée, Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre*, La Lettre Volée, Paris, 2007, p. 251.

[163] pour un développement substantiel de cette notion dans son parallèle avec Descartes, voir Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes, une introduction à la phénoménologie*, Vrin, 2001, p. 46.

phénoménologique suspend l'attitude *doxique*, quotidienne à l'égard du monde perçu pour atteindre l'objet visé dans une attitude que l'on pourrait qualifier de « désintéressée », sur un modèle dont on perçoit les affinités avec l'expérience esthétique elle-même dans l'héritage du désintéressement kantien[164]. Cette réduction fait de l'objet visé un « phénomène pur » qui révèle son « essence immanente[165] » et garantie le *vécu intentionnel* trouvant son équivalent empirique dans le partage sensible entre sujet percevant (spectateur) et objet perçu (*gestalt* minimaliste) dans un espace commun[166]. C'est en vertu de l'abolissement de toute relation ou connexion interne de manière à consacrer son sens dans son effectivité phénoménale, que l'objet minimal s'accorde à l'expérience esthétique en tant que perception pure et que le rapprochement avec la « réduction phénoménologique » husserlienne peut être envisagée : à la manière dont celle-ci cherche la suspension de notre appréhension quotidienne du monde, l'expérience esthétique consiste en la mise en suspend tout jugement fonctionnel au profit d'une réduction transcendantale au « moi » pur du sujet, ses objets intentionnels et ses vécus (concentration sur le vécu perceptif du spectateur à l'égard de l'oeuvre intentionnée).

L'expérience esthétique visée par le minimalisme apparaît comme exemplaire de ce mode de réduction phénoménologique : l'objet-oeuvre minimal, construit à partir de l'unité matérielle minimale, constitue une unité fondamentale sur la base de laquelle le sujet percevant envisage la proportion, l'échelle, la qualité spatiale et dont la réduction extrême réduit l'expérience à la *primauté phénoménologique*, l'impact physique d'un aspect unique, irréductible donné dans l'évidence de l'expérience sensible à la conscience. La restriction à la forme comme *gestalt* garantie l'organisation dynamique, globale et *optimisée* de la perception. Il s'agit donc d'envisager cette « réduction » non pas comme une « réduction quantitative, mais une réduction qualitative, portant à la fois sur la matérialité des objets et sur l'intellection du spectateur[167] ». De

---

[164] Pour Françoise Dastur, la déréalisation de l'œuvre chez Husserl s'apparente effectivement plutôt à la notion de désintéressement élaborée par Kant. Voir Françoise Dastur, « Husserl et la neutralité de l'art ». *La part de l'œil,* dossier: « Art et phénoménologie », n°7, 1991, pp. 21-23.

[165] Edmund Husserl. *L'idée de la phénoménologie. Cinq leçons,* trad. de l'allemand par Alexandre Lowit, Paris, Presses universitaires de France (Épiméthée), 1970, p. 69.

[166] « Par actes dirigés de façon immanente, ou plus généralement par vécus intentionnels rapportés de façon immanente à leurs objets, nous entendons vécus dont l'essence comporte leur objets intentionnels, s'ils existent du tout, appartiennent au même flux du vécu qu'eux même (...) la conscience est son objet forment une unité individuelle uniquement constituée par des vécus » *in* Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie,* Jean-Luc Marion (dir.), trad. Eliane Escoubas, Paris, Epiméthée, 1993, p. 122.

[167] Jacinto Lageira, « Minimal (art) » in *Encyclopaedia Universalis*, Ed. 2005.

plus, la simplicité formelle garantie par cette réduction à la *gestalt* constitue une condition favorable à la suspension de l'attitude naturelle ou spontanément doxique qu'un sujet prête habituellement aux objets (reconnaissance d'une forme connue ou de certains motifs par exemple, réflexe de projeter du référent à l'oeuvre) pour parvenir à atteindre la chose même au sens où l'entendait Husserl, soit en tant que « phénomène pur qui révèle son essence immanente comme une donnée absolue[168] ». L'expérience esthétique privilégie dans les deux cas (expérience phénoménologique husserlienne et expérience esthétique minimale), la mise en suspension (ou ignorance) du réel externe au rapport intentionnel, et, par là même, l'appréhension des objets en tant qu'ils sont saisis à la conscience *en soi*, totalement. Tout se passe comme si l'art minimal serait désigné pour incarner ce type de réception esthétique qui appelle l'attitude phénoménologique mais à l'aune d'un repli du sujet sur l'intentionnalité, du seul rapport à l'objet, qui lui-même s'impose à travers sa plénitude et sa totalité (« sense of the whole, the gestalt[169] »).

D'ailleurs, la *gestalt,* l'abstraction et le dépouillement comme stratégie de *neutralisation* sémantique, soit ce qui permet la désubstantialisation de l'objet minimal, nous semble constituer le moyen optimal de favoriser « l'opération de neutralisation » que Françoise Dastur perçoit dans l'expérience phénoménologique husserlienne[170]. Contrairement au renouvellement heidegerien de la notion d'intentionnalité, fondé sur l'enjeu de *finalité* de l'intentionnalité (fonction et but signifiant visés dans un monde structuré en termes de finalité[171]), l'expérience phénoménologique chez Husserl, qui nous rappelle le modèle de l'expérience esthétique tel qu'il est défendu par Morris, consiste à « percevoir des aspects, pour ensuite synthétiser en objets[172] » sur les bases des propriétés physiques de l'objet perçu.

Cette position phénoménologique insiste, comme dans la posture des minimalistes, sur l'acte de donation davantage que sur l'objet, qui ne peuvent qu'*apparaître*, sans fixité ontologique

---

168 Edmund Husserl, *L'idée de la Phénoménologie, op. cit.,* p. 69.
169 Morris, « Notes on Sculpture », *op. cit.*, p. 234.
170 Françoise Dastur, « Husserl et la neutralité de l'art », *op. cit.,* p. 21.
171 Voir Martin Heidegger, *Être et temps,* trad. François Vezin, Paris, Gallimard, 1990, p. 103.
172 Hubert Dreyfus, « Agir, intentionnalité et être-au-monde », *Perspectives sur la phénoménologie et l'intentionnalité*, Volume 20, numéro 2, automne 1993, p. 287.

interne. Exemplifié par le « silence » des objets dans le champ minimal, et la réfaction maximale de sa charge symbolique, référentielle ou figurative, cette réduction au seul *apparaître* phénoménal garantie l'intensité de l'expérience esthétique, comme l'exprime Morris (la « forme simple » conforte le « caractère public », et donc expérientiel de l'oeuvre[173]).

Comme dans le cadre de la réduction husserlienne, il y a cette même velléité d'*ouverture* dans la réduction et la neutralisation de la position d'existence au profit de l'adoption de l'attitude phénoménologique : « d'autant plus d'apparaitre, d'autant plus d'être[174] ». Cela coïncide aussi avec ce que Jean-Luc Marion tente d'exprimer en reprenant cette citation d'Husserl pour affirmer, « autant de réduction, autant de donation[175] », qui nous rappelle irrémédiablement le credo minimaliste du « less is more ») ; l'intentionnalité donatrice au coeur de l'expérience esthétique est ainsi renforcée par la réduction à la primauté de l'objet comme présence uniquement phénoménale, que cherche à atteindre l'entreprise minimale[176]. Il faut que la chose perçue soit « donnée[177] », instantanément et *totalement* à la conscience, pour qu'agisse cette donation. Autrement dit, comme le formule Morris, que « toutes les informations » à propos de l'objet soient le plus vite possible « épuisées[178] ».

Mais ce régime de réduction, ou « suspension de la thèse d'existence », implique irrémédiablement la « déréalisation » de l'objet dans l'intentionnalité, qui fait, encore une fois, contradiction avec la littéralité présumée de l'objet en niant son caractère *réel*. Appliquée au champ de l'art minimal, cette dé-réalisation réfère à la transcendantalisation de l'objet dans l'apparaitre de l'évènement, comme le confirme la thèse de Didi-Huberman pour qui l'expérience phénoménologique de l'art minimal détient précisément une ambiguïté profonde dans sa tentative de dépassement *transcendant* de la littéralité de l'objet dans l'*événement* qu'il implique[179]. Selon lui, il y a tension entre immanence de la présence sensible de l'objet et

---

[173] Morris, « Notes on sculpture », *in* Gintz, *Regards, op. cit.,* p. 89.
[174] Husserl, *Méditations Cartésiennes*, trad. Marc de Launay, Paris, 1994, p. 152.
[175] Jean-Luc Marion, *De surcroît*, PUF, Paris, 2001, p. 20.
[176] « Si tout apparait comme phénomène et en tant que phénomène, alors rien ne fait exception à la donation », *ibid*, p. 25.
[177] « Aucun donné n'apparaît sans se donner ou se trouver donné, donc sans s'articuler selon le pli de la donation », *ibid*, p. 28-29.
[178] Voir Robert Morris, « Notes on Sculpture », *op.cit.,* p. 228.
[179] Voir Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons. ce qui nous regarde, ibid.*

transcendance de l'intentionnalité (la *présence* qu'il éveille au delà de la forme[180]), tension qui contredit une fois de plus la simplicité tautologique apparente des objets[181]. Il y voit, comme Fried et Krauss, une présence « quasi-sujet », presque anthropomorphique.

Au fond, l'ambiguïté qui fonde la critique de Didi-Huberman de l'art minimal est proche de l'ambiguïté qu'on aperçoit aussi chez Husserl entre immanence et transcendance. En ce sens, sa critique reviendrait à reprocher à l'art minimal d'avoir conservé le trop plein *idéaliste* de la phénoménologie husserlienne. Nous voyons bien que l'assimilation de l'expérience esthétique à l'expérience phénoménologique de la « vision pure[182] » paraît problématique. L'investissement du régime perceptif de cette « vision pure » (qui corrobore le prolongement du paradigme strictement *visuel* comme entrevu plus haut) réduit de la définition de l'œuvre en tant qu'elle la fait demeurer dans le régime de l'apparaître, détournée de tout rapport au contexte ou aux aspects de l'environnement, et réduit l'emprise temporelle de l'expérience esthétique en plaçant cette dernière dans une « presentness » atemporelle de la réception esthétique. Annette Michelson établit d'ailleurs un lien entre cette notion dérivée de Fried et la catégorie phénoménologique de l'ordre de la qualité et de la totalité qui réfèrent à l'état de conscience par lequel les objets sont immédiatement perçus comme absolument présents, non-relationnels et sans aucune détermination de la pensée (sortie de l'attitude *doxique*[183]).

On pourrait ainsi parler de « formalisme phénoménologique » quant au type de réception esthétique privilégié par les tenants de l'art minimal, puisque l'expérience demeure prise dans la structure visuelle (euclidienne, optique[184]), et qu'il s'agit encore de composer l'essence d'une réalité au moyen d'une relation conceptuelle et distante entre deux termes *finis,* comme le confirme Batchelor[185]. Tout comme le schème moderniste présupposait des distances intérieures (relations à l'intérieur des formes), des intervalles et des focalisations sollicitant la vision

---

[180] *ibid*, pp. 88-89.

[181] Pour rappel, Judd affirmant la tautologie de ses oeuvres : « ma peinture est basée sur le fait que seul s'y trouve ce qui peut être vu. C'est réellement un objet (...) la seule chose que je souhaite que l'on tire de mes peintures et que j'en ire pour ma part, est que l'on puisse voir le tout sans confusion...tout ce qui est à voir est ce que vous voyez », Bruce Glaser « Questions à Stella et Judd », Claude Gintz (dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante, op. cit.,* 58.

[182] Husserl, *L'idée de la phénoménologie, op. cit.,* p. 111.

[183] Voir Annette Michelson, « Robert Morris—An Aesthetics of Transgression », *in Robert Morris,* catalogue d'exposition, Corcoran Gallery of Art, 1969, pp. 7-79.

[184] Nous verrons que l'intégration du corps constitue un glissement de paradigme essentiel de l'esthétique *anti form*.

[185] Batchelor, *Minimalism, op. cit.,* p. 51.

*optique,* l'oeil trace toujours ici des chemins de perception et de sens, construit des points d'ancrage, organise la profondeur en perspective. La prégnance du modèle optique est symptomatique d'un ancrage discursif, et s'illustre aussi dans le désintérêt pour le corps et l'affect[186] ; à l'instar de Fried qui, dans sa réponse à Krauss, déclare adhérer à la thèse de la « pure opticalité » et ne pas tenir compte de l'expérience corporelle[187]. Si les modalités de l'expérience esthétique théorisées par Husserl mettent en lumière une liaison étroite entre la phénoménologie et l'art minimal, elles en viennent encore une fois à *déterminer* le statut et la fonction *philosophique* de l'œuvre, en omettant ce qu'il pourrait y avoir de proprement esthétique, *sensible*, dans le fonctionnement de ces objets. Ainsi, l'art minimal en tant qu'il est *théorisé* serait proprement *déterminé* par le phénoménologie, soit par une théorie philosophique de l'apparaître. Morris se refuse, en quelque sorte, à soulager la réception esthétique, au coeur du projet de l'art minimal, de son assujettissement à la perception intentionnelle.

### 1.3.2. Dialectique sujet/objet et jugements

En définitive, comme nous venons de le voir, la notion *d'événement* au coeur de laquelle prend place la *visée intentionnelle* de l'expérience esthétique, désigne un mode d'apparaître privilégié de l'œuvre mais nie toute possibilité de dépasser le dualisme structurel sujet/objet qu'elle implique. Par exemple, si la notion d'*échelle*[188] permet à Morris de thématiser la question de la *dimensionnalité* et de l'intrusion du spectateur dans un espace partagé avec l'objet (tentative de *sensibilisation* de la réception esthétique) ce n'est qu'à partir de la dialectique sujet/ objet qui en structure le fonctionnement : l'*échelle* constitue l'unité de mesure de base qui détermine, chez Morris, les conditions dimensionnelles de l'expérience comme conditions à la fois inhérentes à la perception et préalables à l'existence de l'objet, et à partir de laquelle la réciprocité agit[189].

---

[186] Si le corps trouve quelques occurrences dans les textes de Morris, aucune de ses implications réelles n'est réellement abordée.

[187] Voir « De l'Antithéâtralité » *in* Michael Fried, *Contre la théâtralité, op. cit.,* p. 180.

[188] Voir Robert Morris « Notes on sculpture », Claude Gintz (Dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante : Anthologie critique, op. cit.,* p. 89.

[189] *ibid*. Cela renvoie également à ce que Krauss percevait du type de relation « miroir » anthropomorphique dans l'expérience de l'art minimal. Voir Krauss, Rosaliod Krauss, « Sens et sensibilité », *op. cit*.

Nous avons mis au jour la permanence de relations codées qui structurent un tel langage visuel et expérientiel, pris dans l'organisation syntaxique qui organisent sa conceptualité ; cette conceptualité demeure aussi en ce qu'elle retient de la phénoménologie husserlienne de refonder une sémantique esthétique à partir du sujet, en définissant ce sujet au moyen du concept d'*intentionnalité*, soit dans sa relation unique avec l'objet mais jamais en dehors de cette dernière. Elle reconduit ainsi un dualisme séculaire issu de la philosophie continentale figeant chacun des termes du rapport. Piaget précise d'ailleurs que les théories de la perception gestaltienne, effectivement informées par la phénoménologie, ont pour limite d'en retenir principalement la notion « d'interaction fondamentale entre le sujet et l'objet[190] » sur un modèle encore dialectique. Les entités *objet*/*sujet* sont reliés sur la base commune de la visée intentionnelle qui postule un espace renouvelé de signification (non plus comprise dans l'espace de l'oeuvre elle-même, mais seulement placé dans cette *intentionnalité*[191]), mais néanmoins distancié du monde ordinaire par la suspension induite par l'*épochè*.

Il s'agit non pas de conférer une nouvelle liberté au *sujet* de l'expérience, mais de l'intégrer dans une organisation de « types » de vécus intentionnels à partir de la fixité et la reproductibilité de son rapport avec l'objet. Le seul déplacement consiste en ce que c'est à présent la relation de ces éléments entre eux, et non plus les éléments compris dans la *forme* de l'oeuvre, qui est à présent décrite et formalisée et qui détermine l'espace de signification renouvelé. Cette relation cherche l'impact à la conscience du sujet en dehors de toute arbitrarité possible de cette même expérience, comme si celle-ci était nécessairement « hors du monde », dans l'espace de suspension du réel et de l'attitude *doxique*.

Aussi faut-il bien noter que l'*intentionnalité* telle qu'elle a été théorisé chez Husserl[192] est aussi toujours « donation de sens[193] » à l'instar de chez Morris pour qui la *gestalt* qui constitue la forme de l'objet est en fait *comprise* à travers la perception intentionnelle : le *gestalt* contient des

---

[190] Piaget, *Le Structuralisme, op. cit.,* p. 47.
[191] Voir Catherine Meyor, « Le sens et la valeur de l'approche phénoménologique », *Recherches Qualitatives*, Hors série, 2007, pp. 103-118.
[192] Elle est, substantiellement, à opposer à l'intentionnalité chez Heidegger qui refusera de la lier à la connaissance. Voir Hubert Dreyfus, « Agir, intentionnalité et être-au-monde », *Perspectives sur la phénoménologie et l'intentionnalité,* Volume 20, numéro 2, automne 1993.
[193] Jean-François Lyotard, *La phénoménologie,* Paris, PUF, 2011, p. 36.

« informations » qui sont épuisées aux termes de son expérience, nous dit-il[194]. Selon ce modèle, la perception et l'intelligibilisation de l'objet sont co-substantiels. Comme dans tout paradigme sémiotique, on ne peut, nous dit Fernande Saint-Martin, « faire abstraction des conséquences de ce fait primordial qu'un objet pictural ou sculptural doit être perçu de quelque façon pour être connu ». Elle ajoute que la perception de l'objet en devient ainsi « constitutif de l'objet » comme « objet linguistique[195] ». En effet, si on s'intéresse à l'articulation de la dimension phénoménologique de la perception à son fonctionnement sémantique voire syntaxique, il est clair qu'elle agit à partir d'un savoir préexistant. La perception ne fonctionne jamais comme apparition d'une donnée qui s'impose à l'observateur mais comme une construction intellectualisée, médiatisée par le langage.

A cet égard, la philosophe Catherine Perret propose une réflexion sur le dualisme sujet percevant/objet perçu à partir de la pensée kantienne posant la distinction entre sujet *connaissant* et objet *connu*[196]. Selon elle, le modernisme a reconduit ce dualisme dont la réflexion interne sert de support à la réflexivité du sujet dans la contemplation esthétique qui fonctionne à l'instar de chez Kant comme libre jeu des facultés médiatisé par l'objet contemplé, imposant une certaine *passivité* du sujet connaissant vis-à-vis du réel extérieur. Nous voyons là quelque chose qui se poursuit dans l'expérience phénoménologique husserlienne ; la passivité du sujet percevant se fonde chez Husserl sur la priorisation de l'objet intentionnel sur l'*acte* ou la dynamique de manifestation de l'*apparaître* (comme c'est le cas contrairement chez Heidegger[197]). Il y a, dans l'*épochè,* une passivité induite dans la suspension du rapport actif et fonctionnel du sujet au monde.

La réception en tant qu'elle est restreinte au « perceptif » relève de l'intelligible contre toute pensée du corps et de l'affect, à l'image du projet conceptuel de LeWitt qui pointe le plus

---

[194] La *gestalt* se caractérise au contraire par le fait qu'« une fois établi, l'ensemble des informations la concernant est épuisé (par exemple, on ne cherche pas le *gestalt* d'une *gestalt*) » *in* Morris, « Notes on Sculpture », *op. cit.,* p. 88.

[195] Fernande Saint-Martin, *La théorie de la Gestalt et l'art visuel, op. cit.*, p. 11.

[196] Voir Catherine Perret, « Faire un tableau comme on enroule une bobine de film-cinéma », dans Ligeia-Dossiers sur l'art, n° 37-40, octobre 2001-juin 2002, p. 40.

[197] Selon Heidegger, *l'essence* de l'œuvre d'art est d'ordre ontologique et se constitue en une *manifestation* ou une *révélation dynamique* de l'être : « la manifestation doit être pensée de manière dynamique, comme un certain procès ou un certain mouvement, par lequel l'étant précisément se dévoile ou se découvre » *in* Renaud Barbaras, « La phénoménologie comme dynamique de la manifestation », *Les Etudes Philosophiques*, 2011/3, pp. 331-349.

fortement la corrélation du cognitif à l'expérience en cherchant au travers du paradigme visuel la conceptualisation mentale[198]. Il ya toujours *construction linguistique* des objets perçus. A cet égard, il est intéressant d'en revenir à la définition même du processus de la « conceptualisation » qui renferme le principe du *retour* de l'objet au mental sous la forme d'une représentation, l'idée de recevoir ou de *former* en soi cette chose. C'est précisément cette dynamique que l'on retrouve dans l'expérience optique des objets minimalistes via l'*épochè*, et qui nous la fait mettre en lien avec la *connaissance* de ce même objet. C'est tout le sens de l'affirmation de Levinas proclamant que « le savoir est re-présentation, retour à la présence[199] », sur le modèle de l'*intentionnalité* qui demeure un principe de *connaissance* par l'expérience. Cela conforte notre analogie avec le système structural linguistique : la sémiologie visuelle se fonde elle-même la représentation visuelle qui ne se constitue qu'au travers de la perception qui prend place à l'intérieur du rapport d'intentionnalité[200]. De la même manière, Wörringer évoquait préalablement la nature intentionnelle de la représentation de l'objet à la conscience : « la forme d'un objet est toujours formé par moi, par mon activité intérieure (…) c'est une donnée fondamentale (…) de toute esthétique[201] ».

Il est en effet notable que dans la suspension qu'implique le retour de l'objet minimal à la conscience, si l'expérience tend à l'essentiel (la réduction phénoménale de l'objet), on ne peut pas nier que le spectateur complète mentalement ce qui est vu à partir d'une reconnaissance de la logique interne de l'oeuvre. Finalement, on voit bien que le processus de réception en vient à fonctionner comme dans la représentation, pour laquelle le sujet détermine l'objet en tant que conforme à l'idée ou au concept : l'objet est vu à travers des mécanismes de reconnaissance formelle, de reconduction logique. Comme Batchelor nous le confirme en accord avec notre interprétation, la fonction de l'oeuvre minimale s'inscrit malgré tout « dans un mode d'existence

---

[198] « L'œuvre d'art est la manifestation d'une idée. C'est une idée et pas un objet. [...] 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 quelle que soit sa forme finale, elle a commencé par n'être qu'une idée. » *in* LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art », in *Artforum*, juin 1967.
C'est ici qu'est exprimée la position définitivement conceptuelle de LeWitt.

[199] Emmanuel Levinas, *Ethique comme philosophie première*, Paris, Payot & Rivages, p. 71

[200] Pour une étude substantielle de la relation de la perception à la représentation, voir Fernande Saint-Martin, *La théorie de la Gestalt et l'art visuel, op. cit.*, p 10-12.

[201] Wilhelm Wörringer, *Abstraction et Einfühlung*, trad. Emmanuel Martineau. Klincksieck,,1978, Paris, p. 44.

qui repose entièrement sur les principes du système qui l'a produite[202] » ; l'oeuvre est *produit* du système, et prend sens dans sa fonction d'explicitation de ce même système, en ça qu'elle sert son *fonctionnement*.

Plus substantiellement encore, cette reconduction d'un rapport de connaissance à l'objet nous conduit à réfléchir au type de jugement esthétique qu'elle impose. Comme entrevu plus haut, la purification formelle des oeuvres minimalistes (annihilation des propriétés intrinsèques) se comprend à travers Morris et Judd comme une stratégie de rejet de toute expérience dont le jugement porterait sur la connaissance de l'objet à partir de ce qui serait ses propriétés ou concepts intrinsèques *en soi*. En ce sens, l'idée était aussi de sortir du modèle esthétique selon lequel le jugement du goût serait déterminé par les concepts *en soi,* propriétés de l'objet (cas du modernisme). Pourtant, la dé-corrélation de l'expérience esthétique au jugement sur la valeur n'est que partiel, puisque selon les théories gestaltienne, la totalisation perceptive constitue de fait un moyen de « prendre la meilleure forme » selon la loi de la « prégnance des bonnes formes » qui valorisent sur une échelle de valeur celles qui font « l'économie de leur innéité[203] », soit qui répondent, à l'instar des modules minimaux, aux soucis de purification formelle et d'absence de relation interne. La forme paraît encore souscrire au discours moderniste à partir des *critères* d'appréciation esthétique impliquant certaines lois perceptuelles. Tout fonctionne comme si l'expérience esthétique serait majorée qualitativement en cas de « bonne » *gestalt*, minorée en cas de « mauvaise » *gestalt* ne répondant pas aux critères de la « bonne » *gestalt*[204] *(*Morris parle d'ailleurs aussi de « gestalts faibles[205] »).

Au dépend d'en interroger la charge rationnelle, le discours esthétique de l'art minimal continue à se formater aux prérogatives d'une philosophie de la connaissance. Alors même qu'une valorisation du rapport esthétique dépasserait nécessairement, dans son implication sensible, ces dualismes comme toute visée programmatique, la corrélation fondatrice propre à la

---

[202] LeWitt cité *in* Batchelor *Minimal Art,* catalogue d'exposition, Fondation Juan March, Castello, Madrid, mars 1981. Voir « LeWitt, Morris, Judd, Andre », p. 5.
[203] Piaget, *Le Structuralisme, op. cit*., p. 49.
[204] Sur cette question, voir Romain Duval, « Le formalisme contre les formes », Nouvelle revue d'esthétique, 2012/2 n° 10, pp. 141-151.
[205] « Complex irregular polyhedrons allow for divisibility of parts insofar as they create weak gestalts » *in* Morris, « Notes on Sculpture », *Continuous project altered daily - The writings of Robert Morris,* MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1993, p. 7.

logique de la philosophie occidentale entre *connaissance* et *être* est ici reconduite dans le maintien des dualismes travaillés (sujet percevant/objet connu, sensation/entendement, expérience/connaissance). Il y demeure une tension irrésolue entre le monde phénoménal qui se manifeste à la conscience du sujet par l'expérience, et le monde intelligible porté à la connaissance par la raison. Rochlitz formulera les limites d'une telle rationalité esthétique à partir de la connaissance : « 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[206] ».

Il y a ainsi deux choses à pointer quant à l'emprunt à l'outil phénoménologique et son application à l'art minimal : premièrement, que ce modèle philosophique fournit des outils conceptuels qui éclairent, aident à la compréhension critique et à l'interprétation de ce courant (thèse qui n'est plus à défendre) ; deuxièmement, que ce modèle échoue cependant à la tâche de réification de l'oeuvre qui présidait pourtant à son recourt, notamment en ce qu'il implique le prolongement d'une rationalité proprement philosophique à l'oeuvre dans tous les espaces de l'objet et de son expérience travaillés ici (*a priori* et transcendance du discours, grille visuelle d'expérience, paradigme optique de connaissance, instance formelle de l'objet). En somme, la naissance de la sensibilité esthétique phénoménologique marque une coupure importante dans la tendance à la « verbalisation » des oeuvres visuelles par une priorisation du champ phénoménal de l'expérience, mais, pourtant, n'en abolit pas pour autant les implications rationnelles ni strcuturelles.

[206] Voir Rainer Rochlitz, « Esthétique et rationalité d'Adorno à Habermas », *Revue d'Esthétique*, 1985, pp. 60-62.

## PARTIE 2. DÉCONSTRUCTION ET ANTI-FORM : RÉCIT D'UNE ÉMANCIPATION

*Introduction*

Benjamin Buchloh rappelait déjà dans ses *Essais Historiques* que l'art de la fin des années soixante et en particulier l'art minimal se constituait en premier lieu dans l'auto-réflexivité, celle-ci comprise comme étant « plus discursive que perceptuelle, plus épistémologique qu'essentialiste[207] ». Il faisait ainsi allusion au type de questionnement proprement théorique de l'art minimal a initié à travers sa « redéfinition de l'objet sculptural » en se posant les types de questions suivantes : « qu'est-ce qu'un objet sculptural produit par des moyens anonymes et industriels ? quelles sont les caractéristiques de l'espace ? quels modes de perception avons-nous des objets ?[208] » Selon lui, c'est en partie à l'aide de la phénoménologie que l'art minimal a pu entamer une telle remise en question des *conditions de possibilités* de l'objet sculptural, à partir d'un premier doute ou étonnement qui aurait eu lieu dans l'espace du *questionnement des évidences* (la vue, l'appréhension de l'extériorité, l'expérience des objets).

Nous avons interrogé comment les artistes minimalistes, dans leur tentative pratique de redéfinition subversive et de réification de l'objet sculptural, n'ont répondu que partiellement à leur aspiration, comme le signale Buchloh. Le fondement théorique sous-jacent au discours minimal s'articule comme nous l'avons vu autour de la recherche d'une structuration perceptive, laquelle suppose une totalisation du modèle de l'expérience et la conservation d'une « plénitude » et instantanéité réceptive qui prolonge à défaut de s'en émanciper la notion de « presentness » moderniste, reconduisant elle-même la notion métaphysique de *présence* au sein de l'esthétique minimale. Robert Pincus-Witten affirmait en ce sens que « le minimalisme fonctionne sur un mode de présentation sculptural qui a un effet puissant de *présence*, en termes sculpturaux ou architecturaux[209] ».

---

[207] Benjamin Buchloh, *Essais historiques II, art contemporain*, Villeurbanne, Art édition, 1992, p. 180.
[208] Buchloh, « 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, p. 136.
[209] Robert Pincus-Witten, *Entries (Maximalism) : Art at the Turn of the Decade,* Out of London, New York, 1981, p. 119. Nous traduisons et nous soulignons.

L'enjeu de cette partie sera d'étudier la fracture post-minimale[210] qui, en dialogue avec le mouvement de la déconstruction des discours dominants dans les champs linguistique et esthétique—autour de ce qui fut dénommé de critique *post-structuraliste*[211], contemporaine des artistes qui seront étudiés dans cette partie—fait la critique de certains éléments issus de la rationalité métaphysique présents dans l'esthétique minimale. Elle se constituera autour de l'étude conjointe de la remise question du modèle dualiste issu de la sémiologie présente concurremment dans les champs esthétique et linguistique ; d'un côté, au travers l'étude des positions du mouvement *anti form* qui se construit en opposition avec le minimalisme et sa restauration du principe de *forme*, de l'autre, au travers l'effacement de l'hégémonie du signe dans le cadre de certaines positions post-structuralistes (ou *déconstructivistes*) remettant en cause le phénomène structural engagé dans un certain nombres de disciplines humanistes. Nous verrons sur quels aspects ces ruptures progressives conjointes partagent des analogies opératoires mais aussi réflexives quant aux questionnements sur l'autonomie du sens et le maintien des espaces de présence métaphysique.

## 2.1. Critique derridienne de la phénoménologie : les présupposés métaphysiques

### 2.1.1. « Métaphysique de la présence » et logocentrisme

Dès l'ouverture de *La Voix et le Phénomène* (1967), Derrida s'interroge quant au contenu métaphysique de la phénoménologie husserlienne : « est-ce que la nécessité phénoménologique, la rigueur et la subtilité de l'analyse husserlienne, les exigences auxquelles elle répond (...) ne dissimulent pas néanmoins une présupposition métaphysique ?[212] ». Derrida soupçonne la

---

[210] Dans cette partie, comme précédemment annoncé en introduction, le terme de « post-minimalisme » réfèrent aux travaux d'artistes tournés vers la réhabilitation de l'emprise matérielle (Carl Andre, Richard Serra, Eva Hesse), contre le versant conceptuel du post-minimalisme (Lewitt, Weiner, Kosuth). Nous emploierons ce terme « générique » pour la facilité de lecture.

[211] C'est lors de la célèbre conférence organisée par René Girard à l'Université John Hopkins, Baltimore, intitulée « La controverse structuraliste : Les langages de la critique et les sciences de l'homme, symposium sur les langages de la critique et les sciences de l'homme en 1966, que la notion de « post-structuralisme » est apparue pour la première fois ; ce terme a a été inventé, comme le suggère François Cusset dans *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis* (La Découverte, Paris, 2003) dans le cadre de cet événement qui a agit comme le moment de rupture « officialisée » avec la notion de structuralisme. Si la conférence de Baltimore avait été organisée au départ dans le but d'aider les penseurs américains (formés dans différents cadres conceptuels tels que archétypes, gestaltistes, contextualistes, fonctionnalistes, etc.) à mieux comprendre le nouveau langage de la critique utilisé par des érudits français (comme Lévi-Strauss, Barthes, Lacan, Foucault ou Althusser, etc.), il finit par devenir le repère de la fin du structuralisme ainsi que la date de naissance de son au-delà américain sous le nom de post-structuralisme (et French Theory).

[212] Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967, p. 2-3.

démarche husserlienne de se mouvoir sous l'emprise de la métaphysique à l'endroit même où elle en prétendait la rupture, l'affirmation d'une nouvelle neutralité. En particulier, en condamnant le privilège accordé à la notion de *présence* dans laquelle il perçoit la nature résiduellement métaphysique de la phénoménologie : « ce moment du radicalisme husserlien ne l'est peut être pas en droit[213] ». Cette notion de *présence,* qu'il impute, nous le verrons, au logocentrisme, réfère plus précisément à une « métaphysique de la présence » qui manifeste ce sentiment de *pure présence à soi* que poursuivent la métaphysique et la phénoménologie : « Il faut libérer la domination traditionnelle et métaphysique par le présent ou le maintenant[214] ». Ce qui est attaqué, c'est cette corrélation de l'*être* et de la *vérité* à la *présence,* directement héritée de la tradition platonicienne et ayant à défaut désigné la *présence* comme forme générale de l'*eidos*. Réciproquement, l'*eidos* serait cette présence manifeste de l'*être*, l'éclat originaire du sens immuable et pouvant « se répéter à l'infini en demeurant toujours le même[215] ».

C'est sur l'ensemble de ces présupposés que l'expression « métaphysique de la présence » utilisée de manière récurrente par Derrida se fonde. Elle est un autre nom donné au sens conféré à l'*Etre* dans la métaphysique classique que la phénoménologie selon lui réitère[216] : « On pourrait montrer que tous les noms du *fondement*, du principe ou du centre ont toujours désigné l'invariant d'une présence (essence, existence, substance, sujet)[217] ». Dans plusieurs textes[218], son entreprise consiste en l'étude et la mise au jour, dans un but critique et déconstructiviste, de tous les éléments proprement métaphysiques qui demeurent sous-jacents à la notion de *présence* : tout ce qu'il y a de pré-supposé, non travaillé, comme déjà « donné » au travers de cette notion qui revient au sein de la phénoménologie husserlienne et dont Derrida travaille les implications métaphysiques dans son texte « La Voix et le Phénomène » (1967).

---

213 Derrida, « Introduction à l'Origine de la Géométrie » *in* Husserl, *L'origine de la géométrie,* trad. Derrida, 1962, p. 5.
214 « La Différance » *in* Derrida, *Marges, op. cit.,* p. 10.
215 Derrida, *Dissémination*, Seuil, Paris, 1969, p. 153.
216 « La métaphysique occidentale — et probablement toute notre histoire en Europe — auront été, à travers un appareil conceptuel que Derrida démonte ou déconstruit, l'édification et la préservation de cette présence : fondation de l'idée même du fondement » *in* Levinas, « Tout autrement », *Noms propres*, Saint-Clément, Fata Morgana, 1976, p. 83.
217 Derrida, *L'Ecriture et la Différence,* Seuil, Paris, 1967, p. 411. Nous soulignons.
218 Nous étudierons surtout : « Le Puits et la Pyramide », « La voix et le Phénomène », ainsi qu'un certain nombres de passages de *Marges* ainsi que *l'Ecriture et la Différence*.

Le *logos*, corrélé depuis les Grecs à la phonologie, constitue pour Derrida le nom de la commande originale du langage par un désir métaphysique. Cette commande est également à l'œuvre dans toutes les autres disciplines qui utilisent comme cadre la notion de système. Ainsi, la profusion de mots dans le discours de Derrida se terminant par le mot « centrisme », comme logo-centrisme, phallo-centrisme, ethnocentrisme, pha-logo-centrisme, sont autant de termes réunis autour d'une même critique. Il s'agit toujours de pointer dans chaque discours et dans chaque pratique ce qui constitue en lui son principe d'organisation, son *méta-discours*, son processus de catégorisation à la fois logique, ontologique et linguistique qui consiste à attribuer des propriétés. Il est question d'apercevoir dans quelle mesure des processus sont tributaires de la langue et à travers la langue elle-même, tributaire de la pensée hélléniste de l'être dans sa permanence, c'est-à-dire de la logique du tiers-exclu et de l'identité.

Quelle fonction de la loi, de l'ordre, joue dans un discours donné ? Qu'est-ce qui l'organise ? Et comment évaluer le statut métaphysique de ce principe ? Selon Derrida, ce motif est lié à la notion de centre ainsi qu'aux deux autres notions métaphysiques qui en découlent, celles de présence et d'origine. A travers la crise de ces trois notions, ce n'est rien de moins que tout l'édifice de l'épistémologie occidentale qui est fragilisé. Ces concepts de base sont aussi à l'origine de la notion de *structure* dont l'ordre impose les limites du « libre » mouvements de ses éléments. En d'autres termes, Derrida nous dit qu'il faut s'en prendre à la notion de *centre* qui a rendu possible l'idée de structure et qui fonde plus largement encore l'idée d'un univers structurel clôt sur lui-même et dont la fixité du sens doit à son autonomie fonctionnelle.

De la même manière que nous percevions un surplus de conceptualité encore métaphysique au travers du primat accordé à l'idéalité du signifié, à la présence fondée autour d'une centre conservé et d'un refus de la séparation perceptive, ainsi qu'au rôle fonctionnel des modules à l'intérieur du système signifiant dans le paradigme gestaltiste de l'art minimal, la critique de Derrida vise la conceptualité phénoménologique pour les mêmes raisons : refus de la notion de *présence* à travers laquelle s'exerce celle de totalité dans la forme comme dans l'accès au sens par l'intuition. Il voit en effet la *présence* structurer la conceptualité phénoménologique, et avec

elle les énoncés de vérité, répétition d'équivalence, principe de fondement : « cette *idéalité* est la forme même dans laquelle la *présence* d'un objet en général peut indéfiniment être répétée comme le même (...) présence idéale à conscience idéale[219] », et résonne ainsi avec « les œuvres décrites comme des "structures"[220] » à l'instar de l'art minimal.

La critique derridienne de la phénoménologie se fonde sur les contradictions à l'oeuvre dans le discours husserlien, c'est-à-dire sur les paradoxes existant entre l'effort de rupture amorcé par Husserl contre la métaphysique, et son attache à la *présence*, l'apparition des phénomènes imposant leur mode de donation à la perception. En somme, Derrida nous dit que le mode de manifestation du phénomène n'obéit que partiellement au véritable projet phénoménologique, voire le contredit : le « donné[221] » pensé comme absolu pleinement *présent* à l'instar de l'instantanéité issue de la « compréhension immédiate » impliquée par le regroupement perceptif de la *gestalt*[222] manquerait de fait son caractère potentiellement insaisissable, inadéquat, « non-présentable ». Ce qui est visé par Derrida est en premier lieu la réductibilité du sens à la seule *présence*. Il lui reproche de vouloir fonder le sens dans la certitude d'une donation absolue du phénomène. Il voit, dans la théorisation husserlienne de l'*apparaitre* (de la présence), un leurre irrépressible hérité de la tradition métaphysique.

En somme, la quête de présence sur laquelle se rejoignent minimalisme et phénoménologie tend à une conception idéaliste[223] de l'expérience esthétique du point de vue de Derrida comme des artistes post-minimalistes, eux-mêmes critiques vis-à-vis de l'art minimal : « la perpétuation de la forme est un idéalisme fonctionnel[224] » nous dit le second Morris, s'opposant radicalement nous le verrons, de ses premières positions. Quant à Derrida, sa critique déborde largement du cadre initial focalisé sur la signification pour embrasser le projet phénoménologique husserlien dans son ensemble et dont « l'idéalisme transcendantal » en constitue la consécration exprimée à

---

[219] Derrida, *La voix et le phénomène, op. cit.* p. 4.
[220] Morris, « Notes on Sculpture - Part 2 » *in Continuous project altered daily, op. cit.,* p. 14.
[221] « phénomène pur qui révèle son essence immanente comme une donnée absolue », Edmund Husserl, *L'idée de la Phénoménologie, op. cit.,* p. 69.
[222] Piaget, *Le Structuralisme, op. cit.,* p. 47.
[223] L'idéalisme comme notion réfère aux systèmes philosophiques qui réduit la totalité de l'être et des choses à l'idée ou à la forme abstraite, l'étendue du monde à la pensée comme représentation mentale. Elle fonctionne comme « représentation intellectuelle », vision conceptuelle et unitariste du monde et s'oppose au matérialisme du point de vue d'une philosophie de l'esprit, au réalisme et à l'empirique du point de vue d'une philosophie de la connaissance.
[224] *ibid*, p. 45.

travers le logocentrisme : l'idéalisme est « la matrice de l'idéalisme », quand l'idéalisme « en est la représentation la plus directe, la force la plus constamment dominante[225] ».

Pour confirmer ce parallèle, il faut ajouter que Derrida définit la *forme* dès 1967 comme un « corollaire de la clôture où travaillait déjà le mot *présence*[226] » : « la forme est la présence même (…) la pensée métaphysique—et par conséquent la phénoménologie—est la pensée de l'être comme forme[227] ». En ce sens, il est tout à fait évident de superposer la critique postminimale de la *forme* structurelle et la critique derridienne de la *présence* phénoménologique, puisque « Husserl détermine le "présent vivant" comme la "forme" ultime, universelle, absolue de l'expérience transcendantale en général[228] ».

On voit là apparaitre des contradictions intéressantes dans ces débats. Alors que les minimalistes et certains de ses critiques voient dans ce rapport à la *présence* un espace d'émancipation possible du langage, Derrida perçoit au contraire dans la *présence* le fondement même du logocentrisme. En effet, Pour Annette Michelson[229] par exemple, l'immédiateté de la *présence* comprise comme donation pure et pleine de l'oeuvre—« le pouvoir de la forme holistique et généralisée de la gestalt » nous dit le premier Morris, ayant fournit « l'unité structurelle d'abord aux objets, puis aux espaces » par la communication d'une information « "tout à la fois" générée[230] »—suppose une temporalité qu'il faudrait comprendre comme désengagée de toute discursivité, soit sans médiatisation par la pensée ou le langage. Pour Krauss pareillement, l'immédiateté de la conscience chez Husserl et l'*instantanéité* du régime de l'oeuvre moderne se fonderait sur un absolu de présence qui permettrait de fonder une expérience pleinement significative au travers de cette *présence*, c'est-à-dire « qui n'aurait pas besoin d'être pensée ou analysée pour se charger de sens[231] ». Selon elle, cette intensité perpétuelle imposerait une impossibilité de fracture par le langage : « rien ne devait venir

---

[225] Derrida, *Positions, op. cit.,* p. 70.
[226] « Sans doute faudra-t-il à nouveau suivre Derrida lorsqu'il envisage la constellation des noms grecs de la forme—et leur destin philosophique—comme "renvoyant tous à des concepts fondateurs de la métaphysique » *in* Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, op. cit.,* p. 159.
[227] Derrida, « La forme et le vouloir-dire. Note sur la phénoménologie du langage » *in Marges, op. cit.,* p. 187.
[228] *ibid*, p. 188.
[229] Voir Annette Michelson, « Robert Morris, An Aesthetic of Transgression », in *Robert Morris,* cat. d'expo., Washington D. C, Corcoran Gallery of Art, 1969, p. 7-79.
[230] Morris, « The Present Tense of Space », *in Continuous project altered daily, op. cit.* p. 197.
[231] Krauss, *L'inconscient optique*. trad. Michèle Veubret, Au même titre, Montreuil, 2002, p. 294.

morceler ce "maintenant", ni le bavardage de la narration, ni la distraction d'une description, ni même la sensation de séparation entre la surface vivante de l'image et la matérialité de son support », à l'image du projet husserlien qui pour elle combat « l'idée selon laquelle la conscience a besoin de mettre des mots sur ce qu'elle vit[232] ».

Au contraire, ce que Derrida perçoit réellement au travers de cette *présence* et de l'idée corrélative de « vue pure » chez Husserl est opposé aux positions conjointes de Michelson et Krauss. Selon lui, il y une impossibilité de la donation immédiate de la présence sensible de l'oeuvre. Celle-ci, au contraire, est premièrement fictionnelle, deuxièmement symptomatique d'une tendance au logocentrisme par laquelle la présence réitère un sens verbal originel, une structure sémantique fondatrice contenue dans le *phoné* qui serait l'espace précédent au support de l'écriture. Assimilé à l'idée de « présence », le *logos* est intimement relié à la « métaphysique de la présence » dont il est le pivot : « le logocentrisme serait donc solidaire de la détermination de l'être comme *présence* » et se confond ainsi avec « toutes les sous-déterminations qui dépendent de cette forme générale et qui organisent en elle leur système et leur enchaînement[233] ». Comme il le remarque, l'écriture du point de vue de la linguistique structurale et de la tradition philosophique est considérée comme le corps, la matière extérieure à l'esprit, au verbe ou au *logos*. De ce point de vue, le minimalisme dans sa tentative de sortie du régime de la « presentness » réitèrerait de fait un certain mythe du discours esthétique fondé sur la pure manifestation de *présence* dans laquelle Derrida perçoit un héritage métaphysique contribuant à une dénégation de la matière et du support.

C'est dans son « Introduction à l'origine de la géométrie de Husserl » (1961)[234] que Derrida fournit la première étape de sa critique contre l'idéalisme transcendantal de la phénoménologie en tentant de redéfinir le rapport entre l'idéalité du sens et la réalité historique de l'écriture. Elle vise par delà le maintien du sujet transcendantal, dont la présence supposée engagerait une primauté de la parole en tant que située sous le langage et sous le texte : elle serait *première*. En sous-main, c'est l'accusation de l'existence préalable comme *a priori* (innée) de l'idée, de

[232] *ibid*, p. 294-295.
[233] Derrida, *De la Grammatologie,* Minuit, Paris, 1967, pp. 11-12.
[234] Derrida, « Introduction à l'origine de la géométrie de Husserl », *in* Husserl, *L'origine de la Géométrie*, PUF, Paris, 2010, p. 3.

l'intention, de la vérité, du sens, la référence interne au texte et à l'oeuvre plus généralement : « l'histoire de la métaphysique qui, malgré toutes les différences et non seulement de Platon à Hegel (...) mais aussi, hors de ses limites apparentes, des présocratiques à Heidegger, a toujours assigné au *logos* l'origine de la vérité en général[235] ». Compris dans la parole, le *logos* est associé à la rationalité et la voix (*phoné*) arbore ainsi une position au plus près de la vérité. L'écriture est à défaut considérée comme un redoublement ou supplément de la voix, une technique ou support auxiliaire, *artifice*, seconde, inessentielle au déploiement du sens. Cette subordination historique réitère la traditionnelle conception selon laquelle l'écriture n'est qu'un système empirique de signes, technique auxiliaire accompagnant la parole.

Ainsi, il est impossible de prétendre comme le fait Krauss et Michelson que la *présence* désengage toute relation avec le logos, ou parvient à se défaire radicalement du sens verbal. Derrida nous répond qu'il s'agit d'un leurre irrépressible, d'une illusion « transcendantale » à laquelle Husserl cède en ça qu'elle prétend l'existence d'un langage *a priori* comme condition de la présence (un « parler » originel) : un sens sous une forme originairement substantielle et immaculée. Contre cette conceptualité encore idéaliste qui structure la phénoménologie husserlienne, le projet derridien consiste à défaire la nature des objets de notre extériorité et par delà de notre relation à la connaissance, en y intégrant les aléas de la différence, de l'altérité, de la complication, autant de leviers de problématisation de l'idéalisme essentiels à la critique de l'expérience phénoménologique. En ça qu'elle est toujours expérience du *sens* et que la conscience en est le *fondement,* Derrida vise la neutralisation qui opère à l'endroit de la réduction : il n'y a d'expérience que pour une conscience, abstraction faite de tout rapport à la réalité. Or, si cette conscience transcendantale est le fondement du sens, sa condition d'intelligibilité, comment pouvons nous la raccorder au réel ? La réifier dans l'expérience sensible ? Comment faire de la *présence* non plus le principe d'intelligibilité de l'être comme c'est le cas dans la métaphysique mais l'associer à un sujet réifié, situé, « subjectivé » ?

[235] *ibid*, p. 23.

Pour Derrida, il ne s'agit pas de s'en défaire complètement, mais d'en changer la logique pour tendre l'attention au texte ou à l'oeuvre, à ses glissements qui minent le rapport d'intentionnalité ou de présence pure du signifiant. Dans son analyse, appliquée à la phénoménologie husserlienne, il relève l'insuffisance fondamentale de la réduction transcendantale comme pouvant mener à une *présence à soi* originaire, puisque l'irruption de l'*autre* introduit toujours des fêlures à la présence pleine. Ce reproche de la donation de sens par l'intuition pleine et présente nous rappelle ce que nous percevions d'insuffisant dans le mode d'apparaitre et de « compréhension » instantanée de la *gestalt* dans la réception de l'art minimal. Derrida reproche en premier lieu le primat de la *présence* au travers l'expression transmise par l'intuition comme donnée d'elle-même et sans détour, sans délai ni espacement (notion d'évidence du « donné » dans l'intuition) que le premier Morris voyait dans la plénitude de la réception de l'objet minimal.

### 2.1.2. Le tournant matérialiste et grammatologique : la fin du dualisme

La critique derridienne de l'idéalité toujours prégnante du *logos* qui apparaît à travers cette notion de *présence* consiste en une critique qui vise la métaphysique logocentrique avec ce qu'elle comporte comme contenu conceptuel et comme stratégie opératoire. Sur la base de ce qui lie logocentrisme et métaphysique à travers la notion de présence, le programme de la *Grammatologie*[236] est de rompre avec le primat de l'idée et de l'essence pour se préoccuper davantage du support *factuel* et de la matière afin de réengager l'écriture au delà de son rôle de reproduction du sens et de sa soumission à l'invariance de la présence. Alors que le concept de langage réduit « l'écriture » à une position secondaire en en faisant un simple instrument au service d'une pensée dans son acception métaphysique, la grammatologie est l'étude de l'écriture en tant qu'elle n'est plus soumise au *logos* et retrouve sa primauté. Ce qui est également visé, c'est la violence avec laquelle une telle présence s'est imposée dans son unicité ainsi que la

[236] La première partie de l'ouvrage, intitulé « L'Écriture avant la lettre » interroge la logique qui, dans la tradition occidentale de la pensée, a fait de l'écriture un « supplément » de la parole et questionne ainsi l'ascendant logocentrique de la présence constitué comme modèle unique de Platon à Husserl. Voir « L'Écriture avant la lettre » *in* Derrida, *De la Grammatologie, op. cit.*, pp. 11-131.

violence neutralisante et réductrice qu'implique ce primat ; violence qui opère aussi dans le fonctionnement systématique d'une telle réduction qui exclut tout ce qui pourrait lui être extérieur de façon à écarter voire exclure toute altérité ou différence.

En allant chercher du côté de la phénoménologie, l'art minimal a réitéré l'instantanéité de la réception en tant que réception totale et pleine de la *gestalt* : le « sens de l'ensemble, *gestalt* », la « présence de l'objet » nous disait le premier Morris, se produit de manière à ce qu'on « voit immédiatement que le modèle dans l'esprit correspond au fait existentiel de l'objet[237] ». A l'instar de la *présence* visée par Derrida, soit la « présence de la chose au regard comme *eidos*, présence comme substance/essence/existence[238] », les oeuvres minimales se veulent pures présences phénoménales réceptionnées par l'intermédiaire de la vue. Elle se présente en tant que « présence temporelle comme pointe du maintenant ou de l'instant[239] ». C'est là tout l'enjeu du rapport intentionnel entrevu plus haut, qui dans le modèle phénoménologique d'Husserl est « présence à soi du cogito », sentiment de « l'intersubjectivité » entretenu dans la restriction des termes sujet/objet de l'expérience « comme phénomène intentionnel de l'ego[240] » : « nous interrogeons » nous dit Derrida « le privilège absolu de cette *forme* ou de cette époque de la *présence* en général qu'est la conscience comme vouloir-dire dans la présence à soi[241] ». Par opposition à l'objet empirique donné imparfaitement dans la sensation, c'est bien l'*eidos* platonicien qui se donne sous cette forme de *présence* par représentation, « retour à la conscience » comme le formule l'intentionnalité husserlienne.

Dans son article « Anti Form » publié en 1968 dans *Artforum*[242], Robert Morris initie une profonde remise en question du rationalisme latent présent dans ses textes précédents (l'ensemble des « Notes on Sculpture », des parties 1 à 3 entamés dès 1966 et étudiés en

---

[237] « In the simpler regular polyhedrons such as cubes and pyramids one need not move around the object for the sense of the whole, the gestalt, to occur. One sees and immediately "believes" that the pattern within one's mind corresponds to the existential fact of the object » *in* Morris, « Notes on Sculpture », *op. cit.* Nous traduisons.
[238] Derrida, *De la Grammatologie, op. cit.*, p. 23.
[239] *ibid.*
[240] *ibid.*
[241] « La Différance » *in* Derrida, *Marges, op. cit.*, p. 17. Nous soulignons.
[242] Robert Morris, « Anti Form », *Artforum*, 1968, repris dans Robert Morris, *Continuous project altered daily* (the writings of Robert Morris) Cambridge Massachusetts MIT Press, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1993, pp. 41-51.

première partie[243]), et met au jour certains de ses points aveugles. En particulier, il pointe l'absence de prise en compte de la détermination empirique engendrée par la matière de l'oeuvre au profit d'une détermination toujours externe de la matière, « donnée » par la forme. Il interroge l'ordre « imposé » au matériau de l'art et la valeur *a priori* du sens accordé à l'objet fini. Selon lui, la « morphologie des formes géométriques à prédominance rectangulaire » a été acceptée comme « prémisse donnée » et a fait de l'oeuvre, par défaut, « une forme entière autosuffisante[244] » qui a valeur de *présence* pleine indéfiniment reconduite et garante de son immuabilité. Morris vise la rationalité agissant derrière la tautologie matérielle des oeuvres comme donnée conditionnante et nécessaire, « la rationalité générale de ces systèmes » étant « liée au caractère raisonnable du "bien construit" ».

Or, « ce qui reste problématique à propos de ces schémas », nous dit-il, c'est bien le fait qu'il constitue un « ordre imposé (…) visant plusieurs unités » et n'ayant « aucun lien inhérent avec la matérialité des unités existantes[245] ». Morris perçoit ainsi un rapport de force dualiste agir : « la dualité est établie par le fait qu'un *ordre*, quel qu'il soit, opère au-delà des choses physiques[246] ». Cette critique s'adresse à la « prééminence ontologique que la notion de forme aura fini par revendiquer (…) depuis les définitions néo-aristotéliciennes de la scolastique—selon lesquelles la forme se définit comme invariable, comme l'acte dont la matière ne serait que la puissance accidentelle, comme la cause dont telle apparence ne serait que l'effet matériel[247] » tel que l'exprime Didi-Huberman, ajoutant que ce paradigme « a survécu jusqu'au récentes définitions logistiques selon lesquelles la forme caractérise le statut des objets à la logique, c'est-à-dire au statut des raisonnement corrects[248] ».

---

[243] Morris avait néanmoins anticipé le risque d'enlisement des modulations unitaires et répétitives minimalistes ainsi que la seule réduction formelle comme outil d'appréhension phénoménologique de l'espace et du temps : « quelques unes, qui produisent des images si aisément en répétant inlassablement des unités modulaires, s'enlisent peut être dans une forme de neutralité. De telles oeuvres en viennent à être dominées par leur procédé qui consacre la présence envahissante de l'unité modulaire. Le fait de donner au formes une présence qui est nécessaire, et sans que celle-ci domine ou soit comprimée, présente encore bien d'autres aspects positifs qui restent à formuler » *in* Robert Morris, « Notes on Sculpture », *op. cit.*, p. 90.
Aussi, il déclare pas exemple sur un ton interrogatif dans son « Note on Sculpture, Part 2 » : « Pourquoi ne pas mettre le travail à l'extérieur et modifier davantage les conditions ? Il existe un réel besoin de permettre à cette prochaine étape d'advenir », qui annonce très franchement les conditions d'une pratique sculpturale *outdoor*. Morris *in* « Notes on Sculpture, Part 2 », *Continuous Project Altered Daily, op. cit.*, p. 16. Nous traduisons.
[244] Morris, « Anti Form » *in Continuous project altered daily, op. cit.,* p. 41. Nous traduisons.
[245] *ibid*.
[246] *ibid*, p. 43.
[247] Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, op. cit.*, p. 158.
[248] *ibid*.

Ainsi, de la même manière que Derrida cherche à mettre au jour les implications métaphysiques « cachées » derrière la notion de *présence* qui apparait comme *condition innée*, Morris vise les « non-dits » et déterminismes cachés de la pratique de l'art minimal, tous deux dans une démarche éminemment critique. Aussi, un certain nombres d'éléments de la critique derridienne de la « métaphysique de la présence » husserlienne peuvent être rapportés aux objets de la critique *anti-form* de l'art minimal. Si, et nous l'avons vu, Derrida cherchait le retrait de la présence du *phoné* comme *a priori* du signifié, Morris souhaite que l'oeuvre s'affranchisse de tout *a priori* ou détermination des formes, et cherche à retirer toute détermination externe à l'empiricité de l'oeuvre pour que cesse la dynamique qui « continue à esthétiser la forme en la considérant comme une *fin prescrite*[249] ». Cette détermination qui nie toute matérialité est bien la détermination de l'être comme pur présent et comme idéalité absolue que Derrida met radicalement en question : le fondement permanent de l'oeuvre minimale, son système d'équivalence des modules, sa répétition pleine du sens, sa détermination formelle, sa qualité strictement phénoménale ou « présentielle », son apparition en tant que donation totale du sens sont autant d'aspects majeurs de la critique post-minimale que l'on retrouve dans la critique derridienne de la *présence*.

Ces arguments sont également proches de ceux déployés par Krauss à partir de Richard Serra, dont l'oeuvre est singulièrement symptomatique du tournant *anti form*. Le refus du rendu d'une présence structurelle idéale et *a priori* que suppose le seul recourt à des formes géométriques dans le premier minimalisme passe par une substitution au cube « parfait » un cube qui existe, dont l'imperfection résonne comme contingence au temps et à l'environnement[250] : « Serra entend détruire le principe même de cet idéalisme atemporel ; il veut que l'existence de la pièce soit très visiblement mis en cause à tout moment[251] ». *Ono-Ton Prop (House of Card)*, que Serra réalise en 1969, illustre bien la substitution *anti form* de la structure à la matière. La spécificité de l'objet, le creux, le vide du cube qu'il forme, est déconstruite : la *gestalt* est rompue. Tenues

---

[249] *ibid*, p. 46. Nous soulignons.
[250] Cette velléité à montrer la nécessaire contingence du matériel et de le substituer au cube minimal est particulièrement sensible dans une oeuvre telle que *Ono-Ton Prop (House of Card),* 1969, NY, Withney Museum.
[251] Krauss, *Passages, op. cit.,* p. 276-277.

par un équilibre fondé sur la gravité, les 4 plaques de cuivre fonctionnent sur un mode réifié, indissociables d'une existence temporelle *a posteriori*. Eva Hesse, dont l'oeuvre est prise pour exemple par Pincus-Witten pour étudier la dynamique post-minimaliste[252], s'oriente aussi vers le cube minimaliste canonique (le « dé » creux de Tony Smith, les cadres structurels de LeWitt) afin de le subvertir en le rendant tactile plutôt qu'optique. L'équilibre général du cube minimal (volume, géométrie, présence) est ultimement brisé dans la série *Accession* (1967) où derrière l'apparence nette de la surface se trouve un intérieur chaotique, lacéré, perturbé, en somme, contenant ces « relations internes » si vivement rejetées par l'orthodoxie minimale[253].

Nous avons vu que « le signe » ou tout objet construit selon une structure sémiologique, « nécessitait la vue » et dépendait d' « un sens idéal[254] » : « on peut dire aussi que la vue est un sens idéel[255] » déclare Derrida. Or, quand la présence signifiée se désengage de l'oeuvre, soit quand celle-ci se défait de sa structure *sémiologique*, c'est bien la matière et le sens qui lui est relatif—le touché, le tactile—qui lui est substitué. Comme le formule Antonioli, « la critique générale opérée par Derrida de ce qu'il appelle la métaphysique de la présence » prend place dans le cadre d'une « rectification de la théorie saussurienne du signe[256] ». Selon Derrida comme pour Hesse ou Serra, il n'y a d'autres signes que des signes écrits, il n'y a d'autre oeuvre qu'une oeuvre inscrite dans la matière.

Le retour à la matière et à l'écriture proclamé par Derrida au détriment de l'idée ou de l'essence est proche dans sa formulation de celle faite par le dernier Morris pour faire de l'oeuvre une entité matérielle détournée de toute détermination formelle : « En mettant l'accent sur la matière et la gravité comme moyens, on obtient des formes qui n'ont pas été projetées à l'avance[257] ». Déconstruire la notion de *présence,* c'est déjà philosopher sur la réduction de l'empirie à un statut insignifiant opérée par la tradition pour Derrida, à l'idée que « les matériaux

---

[252] Voir Pincus-Witten, « Eva Hesse: Post-Minimalism into sublime », *Artforum*, November 1971.
[253] Pour rappel : « Toute relation interne, qu'elle soit établie par une division structurelle, une surface riche ou ce qu'on en a, réduit la qualité publique et externe de l'objet » *in* Morris, « Notes on Sculpture, Part 2 », *in Continuous project altered daily, op. cit.,* p. 15. Nous traduisons.
[254] Derrida, « Le Puits et la Pyramide » *in* Marges, *op. cit.,* p. 102.
[255] *ibid*.
[256] Derrida cité *in* Manola Antonioli (dir.), *Abécédaire de Jacques Derrida*, Mons/Paris, Sils Maria/Vrin, 2006, p. 88.
[257] Morris, « Anti Form » *in Continuous project altered daily, op. cit.,* p. 46.

ont toujours été limités à ceux qui rendent efficacement la *forme* de l'objet[258] » pour Morris. L'idée est de déplacer le langage de l'*Eidos* à l'espace imprévisible du sensible, puisque la transparence de l' « en soi » n'est qu'un leurre. C'est aussi là toute la subversion adressée au minimalisme par les tenants de l'*anti form* : accepter l'imprévu, laisser constamment l'oeuvre se déposséder d'elle-même, lui conférer un nouvel espace de potentialité sémantique, substituer l'ordonnance formelle à l'autodétermination de la matière : « empilements aléatoires, lâches, suspensions, donnent forme au matériau (…) le hasard est accepté et l'indétermination est implicite[259] ». Il s'agit comme l'affirmait Derrida du principe anti-idéaliste qu'une « identité n'est jamais donné, reçue ou atteinte[260] ».

En effet, dans son rapport au langage, la *présence* exprime chez Derrida la primauté de la parole sur l'écriture et se rapporte à un niveau linguistique sur la base d'un rapport signifié-signifiant sous-tendant que la parole contient son signifié comme *donné à lui-même* ; comme si l'origine du langage tenait dans un « discours intérieur », que « les sons émis par la voix sont des symboles des états de l'âme et les mots écrits les symboles des mots émis par la voix[261] ». Ce qu'il s'y joue c'est l'unité, point fort du logocentrisme, dans le face à face qui se joue entre la parole et l'écriture, qui en serait « la représentation ». Dualisme latent et insuffisant, il est l'objet de Derrida qui cherche à renverser un tel rapport entre oral et écrit pour fonder l'écriture comme condition de tout langage et de toute oeuvre. On voit bien que c'est un renversement du même ordre qui se joue dans le champ esthétique au sein de la révolution *anti form* : la matière qui était reléguée du côté du simple « support » contre l'ascendant de la *forme* dans les paradigmes esthétiques dominants (l'idéalisme de la notion de *forme* sensée constituer l'espace sémantique à l'instar de l'écriture dans son rapport au langage (l'espace de l'être et de la *présence*) devient inversement ce qui détermine la forme, arbore un rôle prépondérant dans un rapport de fusion des termes qui met fin à tout dualisme.

---

[258] *ibid*.
[259] *ibid*.
[260] Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996, p. 53.
[261] Aristote, *De l'interprétation,* trad. Jean Tricot, Vrin, Paris, 1966, I, 16a 3.

Largement vulgarisée dans *La Grammatologie* (1967), la notion de « logocentrisme » a agi comme instance aux normes de laquelle la philosophie ainsi que d'autres disciplines qui font système n'ont cessé d'adhérer pour recevoir crédibilité, validité, rigueur scientifique ; renvoyant à une démarche qui tend à s'imposer à la pensée pour s'assurer sa scientificité. Derrida impute ce recourt constant à la notion *présence*, instance formelle de totalité sémantique à un désir profondément scientiste, à la volonté de compréhension et de connaissance : celui, chez Husserl par exemple, de théoriser un « voir » originaire, absolu, autonome, indépendant du rapport *doxique* quotidien dans sa compréhension authentique. De manière analogue, il s'agit chez les artistes minimalistes chez qui demeure l'attachement à cette *présence* dans l'apparaître de l'objet, d'attribuer un *sens* l'oeuvre contre le risque de perdition dans l'arbitraire de l'expérience.

Base de tout logocentrisme, la figure de la *présence* et avec elle celles de l'*unité* et de l'*identité* renvoie à ce que Derrida perçoit comme une violence agissant en la stratégie opératoire de la *réduction* qui opère au coeur de la phénoménologie. Ce qui y est à l'oeuvre c'est donc un certain rapport d'autorité qui n'advient que dans une démarche cherchant la vérité dans l'éclat de la *présence,* un ensemble de contraintes ou lois pouvant être épistémologiques, morales, aussi bien qu'esthétiques et venant s'imposer à tout système philosophique : « le bien avant le mal, le positif avant le négatif, le pur avant l'impur, le simple avant le compliqué, l'essentiel avant l'accidentel, l'imité avant l'imitant[262] ». Derrida caractérise ce systématisme comme « requête métaphysique la plus continue, la plus profonde, la plus puissante ». La déconstruction—derridienne ou *anti-form*—répond ainsi à la violence répressive que cet idéalisme exerce en faisant système. Derrida le précise bien, le logocentrisme déborde des seuls cadres de la tradition idéaliste et en vient à informer les champs « qui se disent non-idéalistes, voire anti-idéalistes[263] », comme c'est le cas du champ de l'art minimal dans ses revendications phénoménologiques. Même au sein des discours qui détiennent des rapports et propos hostiles vis-à-vis de la métaphysique nous dit Derrida, la puissance et l'autorité du *logos* continuent parfois à disséminer ses effets de contraintes. Toute l'entreprise déconstructive menée par

[262] Derrida, *Limited Inc,* Paris, Galilée, 1990, p. 174.
[263] Derrida, *Positions, op. cit.* p. 70.

Derrida a cherché la mise au jour de ces espaces de maintien d'une rationalité métaphysique (« traces », strates de la « métaphysique de la présence ») sans lieu de prédilection spécifique[264].

## 2.2. Subversion *post-minimale* et critique du paradigme sémiotique

### 2.2.1. L'informe

Nous avons vu que Derrida exprimait une hostilité à l'égard de l'antinomie sens-support sur la base de sa critique de la notion de « présence » : « l'opposition inaugurale de la métaphysique entre forme et matière trouve dans l'idéalité concrète du présent vivant son ultime et radicale justification[265] ». Cette critique a largement informé celle de Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois qui, en introduction à leur ouvrage sur l'*informe*, précisent la finalité de leur recherche commune consistant à exposer les différents effets de l'*informe* (qui se traduit en anglais par « formless » étymologiquement « sans forme », renvoyant à l'*anti form*) en cherchant à prouver au travers l'analyse de certaines démarches artistiques la caducité de l'ascendant du sens et de la structure formelle[266]. Un certain nombres de travaux issus du champ post-minimal, de par l'importance accordée au rôle de la matière contre l'instance formelle (« l'accent mis sur la matière et la gravité en tant que moyens permet d'obtenir des formes qui n'ont pas été projetées à l'avance[267] » nous disait le second Morris) y sont utilisés pour éclairer la notion bataillienne d'*informe*.

Définie dans son *Dictionnaire Critique*, la notion d'*informe* chez Georges Bataille avait originellement pour projet de proposer une esthétique jouant sur la subversion ou la perversion de la forme : sortir de la représentation (et avec elle du credo analogique dissemblance/ ressemblance) pour tendre vers « quelque chose qui ne ressemble à rien[268] » et pour « faire

---

[264] Notamment : la déconstruction derridienne a connu (et connait toujours) une postérité majeure dans le champ des sciences humaines et sociales aux Etats-Unis. Il a engendré dès les années 1980, l'émergences des « cultural studies » (post-colonial studies, gender studies, queer studies) prenant pour objets les *différences* présentes dans certaines minorités sociales affirmant des revendications anti-normatives. Le champ de ces études s'attaque en premier lieu à la pensée occidentale et ses implications historiques, politiques et sociales (impérialisme, domination, logocentrisme, misogynie, etc).
Voir notamment François Cusset, *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, La découverte, Paris, 2003.

[265] Derrida, *La voix et le phénomène, op. cit.*, p. 3.

[266] Voir Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, *Formless, A User's Guide*, The MIT Press, 1997, p. 9.

[267] Morris, « Anti Form », *in Continuous project altered daily, op. cit.* p. 46.

[268] « affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat », Georges Bataille, *Revue Documents* (1929), Paris, Mercure de France, 1968, p. 382.

descendre les choses dans le monde[269] ». Dans leur ouvrage, Krauss et Bois fondent une pensée communément établie sur la base de l'*anti form* du second Morris et de l'*informe* de Bataille, et définissent ainsi la notion comme « opération qui consiste à déclasser, à rabaisser et à mettre du désordre dans toute taximonie afin d'annuler les oppositions sur lesquelles se fondent la pensée logique et catégorielle (forme et contenu, mais aussi forme et matière, intérieur et extérieur, etc)[270] ». Ils proposent de découper la notion en quatre modes ou fonctions : horizontalité, battement, bas matérialisme et entropie[271].

Ces quatre notions résument la démarche de certains artistes qui, dans leur basculement *hors* du minimalisme, ont cherché à retirer à la sculpture minimale son surplus conceptuel et *présentiel*. Le renouvellement de Carl Andre à l'intérieur du minimalisme[272] est par exemple tout à fait éloquent à cet égard. Son oeuvre constitue en effet l'une des plus radicales quant à la recherche d'un réengagement du vocabulaire modulaire minimal vers un intérêt accru porté à la matière et d'une rupture avec la conceptualité de la *gestalt* : ce qui l'intéresse, nous dit-il, est moins contenu dans « l'image obtenue » que dans « sa gravité spécifique, son poids, sa solidité[273] », les propriétés même de la matière. A la suite d'une première période formelle (« sculpture as form » dès 1957 dont les oeuvres se constituent encore en *formes* investies dans la matière et conservent une dimension anthropomorphique centralisée), puis structurelle (« sculpture as structure » dès 1959 marqué par l'abandon de la pratique de la ronde bosse en vue de la construction à partir de pièces de matériaux bruts), Andre engage sa période dite spatialiste (« sculpture as space ») concomitante d'un tournant matérialiste et marquant un bouleversement paradigmatique vis-à-vis de l'esthétique minimale[274]. Pour l'exposition *Shape and Structure* (Tibor de Nagy Gallery, janvier 1965, célébrant le minimalisme formel et

---

[269] Bataille cité *in ibid*, p. 9. Nous traduisons.
[270] Krauss et Bois *in* « L'informe : mode d'emploi », exposition, 22 mai-26 août 1996, Centre Georges Pompidou, *communiqué de presse*, p. 2.
[271] *ibid*, p. 3.
[272] Ceci pour exprimer que l'historiographie l'a toujours inclut à l'art minimal, même s'il s'en est toujours défendu. Nous nous accordons avec l'idée qu'il s'en démarque radicalement, et qu'il initie en bien des points l'émergence du land art.
[273] « I was much more interested in that (combination of the wood, metal, and stone nldr) than the particular image achieved. It was the whole thing. Much more-the specific gravity of it-the weight, the solidity of it » Carl Andre *in* Paul Cummings, *Artists in their own words : interviews*, St. Martin's Press, New York, 1979, p. 184.
[274] Voir David Bourdon, « The razed sites of Carl Andre : a sculptor laid low by the Brancusi syndrome », A*bout Carl Andre : Critical Texts Since 1965, op. cit*., p. 24. Cet article thématise le passage d'une sculpture de forme à une sculpture de structure puis d'espace.

structurel étudié en première partie), Andre adapte *Well*[275], pièce monolithique verticale en bois caractéristique de sa période structurelle combinatoire, à *Redan*[276] construit avec la même base matérielle (ensemble de parallélépipèdes de bois de taille égale) mais transposée à l'horizontale, arborant un tracé en zigzag sur le sol. Cette pièce constitue un des premiers exemples de ses « floor pieces » et inaugure son travail sur l'horizontalité de la sculpture. Meyer nous le confirme, cet arrangement signe une étape dans le renoncement de la forme au profit la matière, qui coïncide avec le passage à la planéité horizontale et au sens haptique plutôt sur qu'optique[277]. Ce passage consacre plus encore les limites du rapport sculpture-structure impliqué dans la construction de sa « sculpture as structure » et annonce son tournant spatialiste.

David Bourdon propose une interprétation analogue à propos de *Lever*, « floor piece » réalisée un an plus tard à partir de briques blanches : elle marque selon lui l'abandon des techniques de construction structurelle au profit d'une sculpture-lieu, « zonage », qui consomme définitivement la rupture d'avec la soumission matérielle à la *forme*, soit d'avec la détermination externe au matériau. Ce dernier, disposé dans l'espace, n'est pas modifié en vue d'adopter une forme préalablement déterminée mais seulement placé à terre en vue de découper l'espace[278] et rendant ainsi impossible toute appréhension fixe ou pictorialiste[279]. Si la structure insinuait encore une construction *informée,* la pleine horizontalité signe une désinformation de l'instance structurelle au profit de la matière[280]. Puisque la *gestalt* est unique et verticale, la chute ne pourra refaire surface que dans la fragmentation horizontale de la sculpture.

---

[275] L'oeuvre est exposée à l'occasion de la première grande rétrospective de l'artiste organisée au Solomon R. Guggenheim Museum de New York en 1970 (commissariat Diane Waldman).

[276] Pour plus de détails sur les raisons pratiques ayant conduit Andre à installer *Redan* plutôt que *Well*, voir James Meyer, *Minimalism : Art and Polemics in the 1960s, op. cit.,* p. 129.

[277] « At the very moment that Stella was embracing illusion, Andre reasserted the haptic », *ibid*, p. 129.

[278] « Je me rendis compte de ce que le bois était mieux avant d'être découpé. Mon intervention n'apportait pas la moindre amélioration », Andre cité par Nicholas Serota *in* « La Forme », *Carl Andre*, Palais des beaux-arts, Bruxelles, 1978, p. 6.

[279] « Though *Lever* was singled out by critics as one of the half-dozen key works in the Jewish Museum show, Andre had already razed structure to practice the art of zoning (...) for some time it ha been apparent to Andre that his sculpture should be low », *ibid*, p. 24-25.

Dan Graham confirme cette idée : « The contextual placement turned inside out conventionnal pictorial linear perspective where the eye (from a fixed viewing position) penetrates inside the frame continuously to reach the vanishing point at the core of the picture » *in* Dan Graham, « Carl Andre », Paula Feldman, Alistair Rider and Karsten Schubert, A*bout Carl Andre : Critical Texts Since 1965, op. cit.,* p. 47.

[280] « Structure, in the sens of building up, was not the way to control space » *in* Nicholas Serota « Carl Andre : sculpture 1959-78 », Paula Feldman, Alistair Rider and Karsten Schubert, A*bout Carl Andre, op. cit.*, p. 207.

Il y a aussi un refus de la *réduction* que le premier Morris défendait et que nous rapprochions de la réduction phénoménologique husserlienne. Andre déclare que ses sculptures, si elles « peuvent apparaître au spectateur comme le résultat d'une réduction ou comme de simples surfaces » sont en réalité « très lourdes et très denses ». Il ajoute : « je n'ai jamais travaillé avec des boîtes ou des cubes—l'objet classique du minimalisme—parce que mon tempérament me porte vers le solide et le pesant ». S'il utilise des plaques en métal c'est « non dans un souci réducteur, mais parce qu'elles constituent la seule manière de conserver une haute densité à l'œuvre[281] ». Andre réengage parallèlement à l'horizontalité, une part de relations et de contenu internes en produisant des oeuvres denses, emplis et matérielles, et cherche ainsi à mettre en avant leur composantes physiques contre le « silence » et le caractère creux des objets minimaux, autant de d'éléments s'accordant avec l'*informe* tel que théorisé par Krauss et Bois (particulièrement sur les premières notions : horizontalité et matérialisme).

Le second enjeu est de dé-autonomiser l'oeuvre de son environnement direct pour qu'elle se rende perméable à l'égard des forces externes agissant *a posteriori* sur la matière de l'oeuvre[282], ce qui constitue le coeur de la troisième notion « informelle » : l'*entropie*. On trouve un échos significatif de cette notion chez Philip Leider qui précise que le principe gouvernant les sculptures d'Andre n'est pas la structure (les plaques qui la constituent étant simplement posées sur le sol) ni la forme (l'oeuvre se réduit à une entité matérielle et non formelle), mais le poids agissant sur sa matière en vue d'initier une tension conduisant à ce que l'oeuvre se transforme sous les coups de l'action de ses propres matériaux constitutifs (corrosion naturelle, réaction aux conditions climatiques, dégradation par l'action des spectateurs qui sont invités à les piétiner)[283] : « j'ai créé des oeuvres qui tendent à générer leur propre avenir[284] » déclare Andre. C'est les

---

[281] Andre, entretiens avec Irmeline Lebeer (1974), *in* Irmeline Lebeer, *L'art, c'est une meilleure idée*, Editions Jacqueline Chambon, 1997, p. 42-55.

[282] Pincus-Witten utilise les termes d'« inertie » pour décrire la perméabilité des *144 Squares* : « Yet, there is a 'dumbness' and 'inertness' in his work that somehow marked him as different from the general run of antiseptic purveyors of three-dimensional geometric propositions » *in* Robert Pincus-Witten, *Postminimalism, op. cit.,* p. 24. Cet aspect est particulièrement sensible à la presentation de 1969 à la Dwan Gallery.

[283] « The weight of the plates palpable against the soft rugs of the floor. This weight was the only active principle of the entire sculpture, creating exactly enough tension to keep the work from dissolving in its own passivity » *in* Philip Laider « New York : Carl Andre, Dwan Gallery », Paula Feldman, Alistair Rider and Karsten Schubert, *About Carl Andre : Critical Texts Since 1965, op. cit.,* p. 51.

[284] Philippe Vergne, Yasmil Raymond (dir.), *Sculpture as place, 1958 - 2010, op. cit.,* p. 232.

prémisses d'un recourt à l'*entropie* qui constitue un des critères de l'*informe* selon l'acception de Krauss et Bois, et qui sera investi plus assidûment encore dans le cadre des premières « earth works » d'Andre[285]. Elle constitue un mouvement négatif, suppose un ordre initial et une détérioration de cet ordre ; elle « signifie l'évolution progressive de toute organisation (de toute forme ou de tout sens) vers un état indifférencié (…) en tant que processus de dégradation inéluctable », détérioration constante et irréversible qui conduit à un état de désordre[286]. Plus substantiellement, elle « menace la conception moderniste de l'art comme activité synthétisante et de l'oeuvre comme totalité fermée[287] » du mode fonctionnel de la *gestalt*. Le projet n'est pas de limiter l'arrêt du regard sur la surface de l'objet pour l'entrainer immédiatement vers son espace immédiat comme tendait à l'effectuer la *gestalt*, mais d'inviter au contraire le spectateur à porter attention à chaque module de manière distincte et à leur *qualité* (texture, hétérogénéité de surface, nature du matériau) : « ce que je fais, je le fais parce que je veux le voir dans le monde. Ce qui importe dans tout cela c'est la matière et son existence[288] ».

L'élévation du matériau chez Andre place sa sculpture dans une position singulière qui vise à réhabiliter la *qualité* de l'oeuvre aux dépends de son caractère « miroir[289] », sa qualité d'interface avec l'espace environnant[290]. Cet élément joue par là en faveur d'une sortie de la *gestalt* telle qu'elle est thématisée par le premier Morris, puisque la réhabilitation de la matière entraine avec elle certaines qualités de disjonctions qui rompent avec l'*objet spécifique* conçu comme unité cohérente et homogène.

Une des conséquences directes est que le contenu ne relève plus uniquement du « champ du visible » qu'induit le formalisme structurel et abstrait du minimalisme, mais des conditions effectives de sa présence empirique (la factualité de l'objet, son existence *a posteriori* et *située*),

---

[285] Voir par exemple *Joint* (1968), première installation en extérieur de l'artiste (1968) constituée de 183 balles de foins posées sur 85 mètres de longs, ou *Secant* (1977). Andre participe également à l'exposition inaugurale « Earthworks » organisée par Virgina Dwan à la Dwan Gallery de New York en octobre 1968 et est ainsi considéré comme un des pionniers de la sculpture *outdoor*.

[286] D'ailleurs, il est éloquent de constater que le terme de substitution le plus récurrent d'« earth art » fut « process art », impliqué la temporalité du processus entropique. Voir Lucy Lippard, *Six years : the dematerialisation of the art object from 1966 to 1972, op. cit.*

[287] Krauss et Bois *in* « L'informe : mode d'emploi », *op. cit.*, p. 3.

[288] Andre *in* « Artist interviews himself : Carl Andre », Monchen*gladbach, Stadtishes Museum,* 1968, cité *in* Nicholas Serota, *Carl Andre*, Palais des beaux-arts, Bruxelles, *op. cit.*, p. 9.

[289] L'extériorisation du sens chez les minimalistes est telle que l'oeuvre projette immédiatement le regard vers l'extérieur, d'où la métaphore du miroir, récurrent dans les textes critiques.

[290] Autrement dit : que sa démarche ne se réduit pas à un processus de *réduction* en vue de concentrer l'attention sur l'espace à l'instar des minimalistes, mais que son intérêt concerne l'objet lui-même dans ses composantes physiques.

coïncidant avec le critère *informel* de l'horizontalité qui « s'oppose au postulat selon lequel l'art s'adresse au sens de la vision[291] », qui induit que le spectateur soit « érigé face à une champ visuel vertical[292] » que suppose encore, comme entrevu plus haut, le structuralisme à l'oeuvre dans le champ minimaliste (passage de la forme et l'*informe*, de l'anticipation et l'imprévisible du devenir, de l'identifiable et l'innommable, de l'optique à l'haptique). Cela résonne aussi de manière très claire avec le « bas matérialisme », autre critère de l'*informe* directement emprunté à Bataille[293], qui allie l'horizontalité au matérialisme ; elle répondrait et tuerait, par l'éloge de la matière brute, non conceptualisable, « réfractaire à la mise en forme[294] », à la vieille antinomie selon laquelle la matière n'existe pour l'homme « qu'informée[295] ».

Thierry de Duve se réfère au travail d'Andre en ce sens. Selon lui, il concrétise précisément la fonction de masse et la fonction gravitationnelle de la sculpture : une sculpture qui énonce son poids, celui de sa matière, de son espace, du spectateur. Contre la *présence* immatérielle et désengagée de toute épaisseur gravitationnelle (la *présence* de l'objet phénoménologique) Andre selon de Duve ré-instaure l'espace comme *corps*, du spectateur et de l'oeuvre. Celle-ci laisse place à une expérimentation toujours physique de l'espace à travers des dalles métalliques en cuivre, acier, plomb, zinc, aluminium, qui rendent compte non pas de leur volume immatériel à l'instar des « boxes » minimales[296] mais de leur densité et poids spécifiques, appréhendés à travers la marche dynamique du spectateur qui les foule ou l'inertie d'une présence[297].

L'ensemble de ces propositions entame une rupture précoce avec le fonctionnement structuraliste que la *gestalt* comme *forme* de l'objet imposait à l'expérience en faisant de l'espace sensible un espace cartésien (la « grille » visuelle que nous explicitions en première partie), un *plan*. Cette rupture se joue également dans l'absence de préparation en deux

---

[291] Krauss et Bois *in* « L'informe : mode d'emploi », *op. cit.,* p. 3.
[292] *ibid*.
[293] Voir Bataille, « Le bas matérialisme et la gnose », *Documents*, 1930, n°1, p. 2.
[294] Krauss et Bois *in* « L'informe : mode d'emploi », *op. cit.,* p. 3.
[295] *ibid*.
[296] De Duve insiste sur le caractère creux des objets minimalistes : « jusqu'ici presque toute la sculpture occidentale, à l'exception du constructivisme, avait respecté la tradition du monolithe. Même trouée comme chez Moore, même réduite à un minceur filiforme chez Giacometti, la sculpture s'est toujours affirmée comme une matière *pleine* qui recèle son principe formel à soi à la manière d'une pulsion organique. Par opposition, le côté creux de la sculpture Minimal désigne bien un intérieur, mais un intérieur vide, à la manière d'une boîte » Thierry de Duve, « Performance ici et maintenant : l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre », *Essais datés I. 1974-1986*, Paris, éd. De la Différence, 1987, p. 159-205.
[297] Voir *ibid*.

dimensions au profit d'un travail direct sur le site (*in situ*) en l'absence d'intermédiaire « conceptuel » ou d'anticipation : l'oeuvre est déterminée dans l'exercice empirique de création avec la matière du site. Il ne peut, selon Andre, y avoir de conception *a priori* de la matière. Il explique par exemple comment, dans le cadre de la commande de Konrad Fischer en 1969, il a refusé l'importation d'une oeuvre déjà réalisée au profit de création *in situ* dictée par les contraintes effectives imposées par le milieu, aux limites naturelles et matérielles de la réalité physique du lieu : « j'ai donc arrêté d'arrêter de planifier pour plutôt me rendre sur place et faire en sorte que le lieu détermine le travail[298] ». Ce motif d'une création *in situ* dictée par les contraintes matérielles du site est amorcé dès sa première earthwork, *Joint* (1968) créée avec des balles de foin présentes sur le site[299]. En témoigne son propre diagramme « three vectors model », présentant sous la forme de flèches les différentes forces agissant sur le processus de création : le facteur subjectif (histoire personnelle, capacité technique de l'artiste), n'agit pas seul dans le processus de création mais est assujetti au vecteur qu'Andre nomme « objectif » (localisation, matériaux), ainsi qu'au vecteur « économique » (ressources disponibles *in situ*, en fonction du lieu). Le diagramme repose sur un schéma triangulaire défini par l'intersection ce ces trois facteurs dont la rencontre historique initie toute réalisation. On constate bien la perméabilité de ce modèle à la notion derridienne d'*itérabilité* de l'oeuvre qui fait qu'elle « ne peut donner lieu à une *iténération* en absence et au-delà de la présence d'un sujet empiriquement déterminé qui l'a, dans un contexte donné, émise ou produite[300] », posant là la nécessité contingente d'une convergence toujours historique des circonstances d'un contexte donné[301].

*A contrario* de ses contemporains minimalistes, ce paradigme prouve sa conviction que l'oeuvre découle nécessairement d'une convergence spécifique de multiples conditions et

---

[298] « I know for instance that for Konrad FIscher's gallery, I had a plan when I left New York. When I go there the work that emerged was just utterly different. So I just stopped bringing plans to place and just went to the place and sort of evolved the work », Carl Andre *in* James Meyer (dir.), Carl Andre, *Cuts : Texts 1959-2004, op. cit.,* p. 188. Nous traduisons.

[299] Andre explique l'utilisation des balles de foins pour son installation au Whindam College : « Vous devez donc trouver les moyens de production que vous pouvez contrôler » Carl Andre *in* Hollis Frampton (dir.), *Carl Andre, op. cit.,* p. 5. Nous traduisons.

[300] Derrida cité *in* Manola Antonioli (dir.), *Abécédaire de Jacques Derrida, op. cit.,* p. 15.

[301] « Ces différences qui structurent la signification sans pourtant posséder une structure fixe ne surgissent nullement *ex nihilo*. Les différences sont bien plutôt produites historiquement. La *différance* est au moins la pensée de l'historicité de ces différences constitutives » *in* Maxime Plante, « Vers une responsabilité herméneutique de la différance », *TRAHIR*, Septembre 2011, p. 6.

circonstances (Lippard confirme[302]) ; par exemple, Judd manifeste un intérêt pour l'espace en insistant sur sa neutralité (ce que nous voyions en première partie : la dimensionalité, les conditions *a priori* de l'expérience), et s'oppose à la détermination du lieu sur la sculpture, affirmant que les formes et les matériaux « ne devraient pas être altérés par le contexte[303] », assumant ainsi une position radicalement opposée à celle d'Andre.

2.2.2. Le paradigme sémiologique en question

A propos du concept de « bas matérialisme » comme critère de l'*informe*, Krauss et Bois disaient qu'il était réfractaire au sens et à la métaphore comme à la *mise en forme,* et plus encore, qu'il s'attachait à explorer tout ce qui est « ouvertement rejeté comme trop "bas" pour l'univers architecturé de la raison » et par delà d'un point de vue critique à « décrypter dans cet univers haut ce que dissimule son élévation[304] ». En 1929, dans son article « Informe » publié dans *Document*, Bataille initiait déjà avant Derrida une métaphore filée entre savoir académique et élévation architecturale : « il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers entier prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est[305] ». Le cadre de l'*informe* instaure ainsi une négativité affirmée du cadre discursif, comme Hubert Damisch le suggère. Selon lui, si ce terme « sert à déclasser », c'est-à-dire qu'aucune « taxinomie fondée sur des critères formels ne saurait faire place à ce qu'il dénote[306] ».

Derrida élabore également un ensemble de réflexions sur les rapports entre architecture et philosophie. Selon lui, « la déconstruction » est une « manière de remettre en question le modèle architectural lui-même—ce modèle architectural qui est une question d'ordre général » puisque « même au coeur de la philosophie » réside « la métaphore des fondations, des

---

[302] « Pour autant que je sache, c'était la première fois qu'un artiste était poussé à créer une pièce autour de la situation qu'il rencontrait à un moment et à un endroit prédéterminés, avec le handicap supplémentaire d'un budget quasi inexistant » *in* Lucy Lippard, *Six years : the dematerialisation of the art object from 1966 to 1972, op. cit.,* p. 46.
[303] Voir Judd, *Écrits 1963-1990, op. cit.* p. 27.
[304] Krauss et Bois *in* « L'informe : mode d'emploi », *op. cit.,* p. 3.
[305] Bataille, « Informe », Documents, n°7 (décembre 1929), p. 382 ; reproduit *in* Denis Hollier (ed.), *Georges Bataille, Oeuvres Complètes I. Premiers écrits : 1922-1940,* Paris, Gallimard, 1970, p. 217.
[306] Hubert Damisch, « Informel (art) », *Encyclopedia Universalis,* édition de 1995.

superstructures[307] ». Partant de la fameuse citation kantienne, « l'architectonique est l'art des systèmes[308] », Derrida s'attache à l'architecture en tant que le questionnement sur la philosophie doit nécessairement impliquer la remise en question de l'architecture elle-même : « dans la déconstruction, (…) l'appel de l'architecture est nécessaire[309] ».

Dès son « Introduction » à *L'Origine de la Géométrie*, la notion d'architecture y est déjà partiellement travaillée à partir de la notion husserlienne d' « horizon ». Dans ses textes dédiés à l'art et à l'esthétique, il est en général question d'interroger les conditions architecturales qui demeurent sous-jacentes à certains champs, d'en questionner l'architectonique et les fondements[310]. Plus globalement, c'est toute l'histoire de la pensée occidentale qui lie *logos* et architecture, édification, érection, constitution et institution : la philosophie et l'architecture ont en commun la souveraineté d'une position de pouvoir, se tenant « au plus près du principe d'*arkhê* : commencement et commandement[311] ». L'enjeu est d'écarter la philosophie de son dessein traditionnel d'établissement architectonique de la vérité, de désengager la philosophie de la *présence* et de sa charge logocentrique, et de « défonder » l'architectonique philosophique dans sa constate prétention à l'élévation, à l'édification, à la fondation, et à la systématicité, aux polarisations binaires et aux structures d'opposition[312]. C'est à l'aide de la *pyramide,* à la fois symbole de l'hyperstructure philosophique et du signe linguistique, que Derrida construit sa critique de la sémiologie et du système structuraliste.

Dans « Le Puits et la Pyramide[313] », Derrida entame donc une lecture architectonique de la sémiologie hégélienne, le signe hégélien étant représentatif du maintien métaphysique, « monument tacite », exprimé ou représenté au travers de la *pyramide* : « Hegel se sert du mot pyramide pour désigner le signe[314] » en ça que dans son « érection » nous dit Derrida, la

---

[307] Derrida, « Architecture et déconstruction. Entretien avec Christopher Norris », trad. Philippe Romanski, *in Les Arts de l'espace*, *op. cit.*, p. 78.
[308] Emmanuel Kant, chapitre « Architectonique », *in Critique de la raison pure*, tr. fr. Alexandre J.-L. Delamarre et François Marty à partir de la traduction de Jules Barni, *in* Œ*uvres philosophiques*, t. 1, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 1384.
[309] Derrida, « Architecture et déconstruction. Entretien avec Christopher Norris », *op. cit.*, p. 78.
[310] Par exemple dans *La Vérité en Peinture, op. cit.,* que nous analyserons plus loin.
[311] Derrida, « Labyrinthe et archi/texture. Entretien avec Eva Meyer », tr.ad. C. Popovici-Toma, *in Les Arts de l'espace*, *op. cit.*, p. 29.
[312] Voir Benoît Goatez, « Derrida. De architectura » *in* Adnen Jdey (dir.), *Derrida et la question de l'art. Déconstructions de l'esthétique, suivi d'un entretien inédit avec Jacques Derrida,* Fabula, Paris, 2011, p. 419.
[313] « Le Puits et la Pyramide » *in* Derrida, *Marges, op. cit.,* pp. 79-127.
[314] *ibid*, p. 96.

*pyramide* produit une unité fonctionnant sur la base de deux termes, la représentation indépendante (sa forme, la pyramide), et l'intuition immédiate (la *présence*) selon une relation pour laquelle « le signe (signifié) est une certaine intuition immédiate qui représente un contenu tout autre que celui qu'elle a pour elle-même[315]». L'âme étrangère à la pyramide y est pourtant transplantée, et le monument formel devient ainsi le corps du signe « âme », son signifiant, sans rapport naturel de ressemblance ou d'analogie entre les deux. « Sémaphore du signe » nous dit Derrida, la *pyramide* fonctionne ainsi sur un principe de disjonction entre sa forme (son apparence) et son sens (contenu) et se caractérise à l'instar du signe par l'absence de toute rapport de ressemblance ou d'analogie entre le représenté et le représentant, entre le signifié et le signifiant. Cette hétérogénéité fondamentale (son caractère différentiel, l'arbitraire du signe) qui revient à « l'irréductibilité de l'intelligible et du sensible, du concept ou de l'idéalité signifié d'une part, du corps signifiant d'autre part[316] » est au coeur de la constitution du modèle linguistique déplié et prolongé par Saussure[317]. Elle est précisément ce qui sera visé, tant du point de vue de la critique derridienne que de la critique post-minimale : l'oeuvre, quand elle se substitue au *signe*—comme c'est le cas, nous l'avons vu, avec l'objet minimal—présente une apparence matérielle, un signifiant, sans lien avec l'intuition signifiée qui doit apparaitre immédiatement dans la *présence* atemporelle, son contenu de vérité.

Au delà de la métaphore architecturale, il est ainsi question du point de vue de cette critique d'aller vers un nouvel ordre qui résisterait à l'opposition canonique de la philosophie que constitue cette dualité du signe qui reconduit l'antonymie entre sensible et intelligible, intuition et représentation[318]. Contre la « violence limitrophe » qu'elle impose, il n'y a d'extraction possible de l'architectonique qu'à condition d'opérations singulières et non d'opposition ; fracturer l'unité de la pyramide, en détourner les limites. La déconstruction se concentre ici sur des opérations critiques portant sur la structure ou l'architecture traditionnelle des concepts fondateurs de l'ontologie et de la métaphysique occidentale. Par l'intermédiaire des concepts de

---

[315] Hegel cité par Derrida *in ibid*.
[316] « Le Puits et la Pyramide » *in* Derrida, *Marges, op. cit.*, p. 97.
[317] *ibid*, p. 102.
[318] Voir « La Différance » *in* Derrida, *Marges, op. cit.,* p. 5.

« disjonction », de « différence » d'« espacement » se « glissant entre les colonnes[319] », des « éloquentes rayures » qui suppléent au sens de la figure achevée[320], c'est l'« itérabilité » qui transgresse le code ou la loi en créant l'altération dans la répétition : « un signe unique n'en serait pas un. Il ne devient ainsi ce qu'il est que dans la possibilité de sa réédition[321] ».

Avec l'étude consacrée à la théorie hégélienne du signe et la critique qui en découle, c'est bien tout le système structuraliste qui est ébranlé, au travers Saussure. Derrida déclare d'ailleurs que sa critique se fonde « grâce à Saussure et contre lui[322] ». Il parvient à rassembler les moyens d'une critique du « signe » dans l'intention de toucher le coeur de l'idéologie qui gouverne la métaphysique occidentale (et dont la critique de la *présence*, dépliée plus haut, en forme une étape) et qui oriente à leur insu un certain nombres de démarches scientifiques prétendant la rupture qu'ils ne peuvent, de fait, atteindre. Dans tous les domaines confondus, c'est « toute la tradition non-critique[323] » qui est visée, en ça que le langage aura toujours constitué le pilier central de la philosophie consolidant d'un même coup la position structurelle de l'*episteme*. Sa critique de la prédilection du *phoné*, de la parole sur l'écriture (présence-*eidos*, vérité contenu dans la présence dé-matérialisée) est ce qui ressort de manière primordiale de son entreprise déconstructiviste à l'intérieur de la métaphysique : *schéma* garantissant l'empire du signifié transcendantal, elle suppose l'exclusion du signifiant, repoussé dans sa position *seconde* de support. La critique du signe et de la pyramide rejoint ainsi le projet de la *Grammatologie* : si l'écriture primaire est une écriture dans laquelle il n'y a pas de signe stable, et donc pas de sens stable, cela implique également que le concept même d'écriture secondaire (en tant que simple représentation de mots) est également impossible.

Le tournant matérialiste de l'*anti-form* se préoccupe de problématiques communes : si le problème du langage est identifié au mécanisme de phonétisation de l'écriture, c'est bien dans le champ de l'esthétique la formalisation des oeuvres qui est interrogée dans la critique *anti form*. Dans les deux cas, il s'agit de réfuter l'ascendant du *signifié*, la présence, qu'elle soit de l'ordre

---

[319] Benoît Goatez, « Derrida. De architectura » *in* Adnen Jdey (dir.), *Derrida et la question de l'art, op. cit.*, p. 420.
[320] Voir Derrida, « Lignées », in *Mille e Tre, cinq*, avec les dessins de Micaëla Henich, William Blake and Co., 1996.
[321] Derrida, *Psyché, Tome I,* Galilée, Paris, 1998, p. 47.
[322] Derrida, *De la Gramatologie, op. cit.*, p. 86.
[323] *ibid*, p. 15.

du *phoné* ou de l'*instance formelle*, au profit de ce que fait acte de support, écriture et matière de l'oeuvre, « extériorisation accomplie » définie comme « temporelle[324] » par Hegel à l'inverse de la présence atemporalisée du *signifié*, du *phoné*. Effectivement, c'est bien la temporalité de la matière qui est priorisée chez les artistes critiques vi-à-vis de la dématérialisation minimaliste ayant mené ses artistes à fabriquer des boîtes visant le seul volume, la transparence, la forme, la *présence* dans l'espace[325].

Le second Morris affirme en ce sens que « l'attention portée à la fois à la matière » dans le champ post-minimal « et à son inséparabilité du processus de changement » révèle « que l'art lui-même est une activité de changement, de désorientation, de discontinuité violente et de mutabilité, de volonté de confusion même au service de la découverte de nouveaux modes de perception[326] ». Analogiquement, Derrida affirme que les dynamiques d'itérabilité et d'itération qui sont l'oeuvre mettent en échec la « métaphysique de la présence » ; que toute oeuvre, tout texte, fonctionne sur la base d'une création et récréation perpétuelle du sens. Ainsi l'itération devient au même titre que l' « espacement » et la « trace », l'un des nombreux synonymes que Derrida donne à la « différance » qui lui sert à fracturer la totalité et à réifier la notion de sens. Ce qui disparaît avec le concept de trace en tant qu'origine du processus de mémoire est la notion même de « première fois », et donc d'origine comme espace de la *présence* et du sens. Si la trace n'est pas une marque, c'est parce qu'elle n'a pas d'origine et si elle n'a pas d'origine, c'est qu'elle est irréductible à toute identité stable ou forme comme nous le confirme Didi-Huberman : « si le mot de "trace" vient désormais au premier plan, faudra t-il encore, dans ces conditions, parler de *forme* ? Il est à craindre que non[327] ».

L'itération est ainsi l'autre nom de la *différance* qui va avec la répétition, le déplacement et la différenciation. Par la fonction différentielle qui caractérise l'*itération*, les énonciations peuvent

---

[324] « Aussi la forme la plus vraie de l'intuition qui est un signe, c'est une existence dans le temps — un effacement de la présence », Hegel cité par Derrida *in* « Le Puits et la pyramide », *Marges, op. cit.,* p. 103.

[325] Andre se réclame, en rupture avec ces aspect, non-minimaliste : « I have been, like everybody else who showed art in the sixties, associated with minimalism, which but if there is such a category as minimalism, which there isn't, I'm about the only one who never made any boxes (...) It has never been a concern of mine to create volumes. This is not to say that there's anything wrong with volumes. This is not to say that there's anything wrong with volumes, bu it's just not in my temperament to go that way. I'va always been toward solids », Carl Andre *in* Paul Cummings, *Artists in their own words : interviews, op. cit.,* p. 184.

[326] Morris, « Notes on Sculpture, Part 4 », *Continuous Project Altered Daily, op. cit.* p. 69. Nous traduisons.

[327] Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, op. cit.,* p. 157.

être répétés et transférées dans un système de répétitions comprenant des modifications (comme dans le processus *entropique* dans le champ esthétique). Il n'y a donc pas de situation stable et pure du sens, et il faut « dé-sédimenter, déconstruire » toutes les « significations qui ont leur source dans la rationalité du logos[328] », tout cela de manière « à faire trembler les valeurs du signe[329] » qui conforte dans son paradigme dualiste l'antinomie séparant la *présence signifiée* du *support signifiant*. Comme chez Deleuze, la structure de l'itération implique à la fois identité et différence, l'articulation répétition/interruption et la notion de différence joue en regard d'une subversion de la rationalité. La *différance* signifie pour Derrida que la présence ne se donne jamais en tant que telle, comme un ultime point de transcendance, mais qu'elle est toujours soumise à un processus de temporisation et d'espacement, un processus au sein duquel la présence arrive toujours *différée*[330] : « On en vient donc à poser la présence—et singulièrement la conscience, l'être auprès de soi de la conscience—non plus comme la forme matricielle absolue de l'être mais comme une "détermination" et comme un "effet"[331] ». Au travers de la valorisation de la matière dans sa tendance à l'entropie, à la dégradation et à l'autodestruction, la critique *anti form* tend à affirmer pareillement que l'art fonctionne sur un mode *temporel* d'altération continue, fracturant la totalité sémiologique induite dans la notion de « présence » à laquelle le premier Morris, à l'aide de la *gestalt*, n'avait pas renoncé : « la *présence* de ces objets est généralement forte[332] », nous disait-il.

## 2.3. Consécration d'une déterritorialisation esthétique : le cas de l'*earth art*

### 2.3.1. Déconstruction architecturale et discursive

A travers leur critique de l'architecture, certains artistes post-minimalistes avaient déjà construit leurs propres plaidoyers contre le minimalisme. Richard Serra par exemple affirmait que les architectes « travaillent à leur agence, aplanissent le terrain » de manière à ce que les

---

[328] Derrida, *De la Grammatologie, op. cit.*, p. 21.
[329] *ibid*, p. 14.
[330] Voir Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, op. cit.*, p. 156.
[331] Derrida, « La Différance », *op. cit.*, p. 17.
[332] Morris, « Notes on Sculpture, Part 3 », *Continuous Project Altered Daily, op. cit.* p. 25. Nous traduisons et nous soulignons.

bâtiments « dessinés à l'agence » soient seulement « ajustés au site[333] » ; l'architecture est pour Serra habitée par le même *a priori* structurel de « mise en forme » que perçoit Derrida dans le fonctionnent logocentré d'une métaphysique dressée à la manière d'une pyramide dont la partie signifiante matérielle ne pourrait se passer de son sens *a priori* contenu dans sa *présence signifié*. La critique de Serra a pour objet la verticalité qui découle d'une architecture « d'empilement des boîtes » et s'arrêtant à un niveau structural[334]. Andre dénonçait aussi la nature architecturale de la sculpture minimale : « Je pense qu'une sculpture devient très facilement architectonique et que la sculpture dite minimale est en grande partie de la sculpture architecturale[335] ». A une architecture s'écartant de son dessein traditionnel qui serait l'établissement architectonique de la vérité, émerge une architecture qui s'émanciperait ainsi de son utilité, de ce qui en elle fait système, soit la « fonction » qui s'harmonise en un tout organisé où chaque élément arbore un rôle identique : structurellement, celui-ci implique « une mise en ordre hiérarchique des constituants et la subordination des parties au système[336] » qui dérive le plus souvent, comme nous l'exemplifie le modèle hégélien de la pyramide, de l'ascendant sémiologique.

Parmi les typologies artistiques que Krauss convoque pour exemplifier les formes issues « du domaine élargi » de la sculpture (« the sculpture in the expanded field »), qui prend place aux termes du règne moderniste, les activités de Michael Heizer et de Robert Smithson sont mentionnées comme pratiques prouvant la caducité de la catégorie sculpturale dans son acception moderniste, à moins que celle-ci ne s'ouvre à de nouvelles malléabilité et modalités[337]. Les travaux de ces artistes sont des exemples parmi d'autres prouvant que la théorie moderniste s'est mise hors-jeu de sa propre contemporanéité. Comme l'affirmait également Harold Rosenberg, le recourt à la négation se justifie par un certain rejet des valeurs anciennes attribuées

---

[333] Serra cité *in* Bois, « Promenade pittoresque autour de Clara-Clara », catalogue de l'exposition Serra, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, p. 15.
[334] Voir « Alfred Pacquement », Interview, *in* Richard Serra, *Writings/Interviews*, University of Chicago Press, 1994.
[335] Andre cité *in* Suzanne Pagé, *Carl Andre : Sculptures en bois,* 1st edition, 1979 ; Carl Andre, Eva Meyer-Hermann, *Carl Andre, Works on Land,* Een Publicatie van de Stad Antwerpen/Middelheimmuseum Antwerpen, 2001, p. 11.
[336] Jean-François Pirson, *La structure de l'objet*, Métaphores, Institut Supérieur d'Architecture Lambert-Lombard, 1984, p. 15.
[337] « Temporary lines cut into the floor of the desert » *in* Rosalind Krauss « Sculpture in the Expanded Field », *October*, Vol. 8, Spring, 1979, p. 33.
Voir aussi « Un point de vue sur le modernisme » (Artforum, 1972), où Krauss développe que la perspective historique n'est plus opérante pour rendre compte des développements artistiques contemporains, *in* Gintz, *Regards sur l'art américain, op. cit.,* pp. 103-109.

à l'art et sa production (morale abstraite moderne, beauté formelle, aspirations métaphysiques)[338], qui place certaines productions issues de ce qu'il nomme le « post-art » dans une certaine ambiguïté ontologique (l'« anxious object »), provoquant des indécisions dans les rapports entre catégories artistiques, apparences des oeuvres et caractérisation par médiums.

Se détournant des critères canoniques de la sculpture dans son acception commune (volume positif et centralisé)—la *pyramide*, fondée sur le dualisme du signe—Smithson s'intéresse au modèle de la route, fait le choix de l'infinie horizontalité dont l'organisation même suppose une dé-hiérarchisation des parties et envisage ainsi une logique radicalement « anti-objet » et anti-minimaliste : « mon travail a toujours été une tentative de s'éloigner de l'objet spécifique (…) mes objets se déplacent constamment dans un autre domaine[339] ». Le critique Alistair Rider dénote une similarité de démarche avec Richard Long sur cet aspect : selon lui, le déplacement et la marche initiés par l'intervention de l'artiste dans un milieu naturel conduisent à l'expérience de la traversée plutôt qu'à celle de la « vue pure » (ou de la vision « pictorialiste ») issue du paradigme phénoménologique minimaliste[340]. Smithson ajoute également, dans son fameux texte « A Sedimentation of the Mind », « qu'une "désarchitecture" a lieu[341] » dès lors que l'artiste s'émancipe des limites des espaces fermés (atelier, *white cube,* galeries) pour travailler en dehors de ces espaces institutionnels.

Plus encore que le modèle linéaire et horizontal de Smithson et Long, le modèle *négatif* de Michael Heizer exprime plus radicalement encore ce refus du volume positif, propriété séculaire de la sculpture centralisée autour d'une structure « anthropomorphique » (comme le visait Krauss dans *Passages* à partir de modèle représentatif chez Rodin). Agissant également en faveur d'une dé-catégorisation de la sculpture, les oeuvres négatives d'Heizer rejette la première spécificité du médium sculptural (adjonction positive de matière), de manière à créer une forme

---

[338] « Exclusion of abstract morality, formal beauty, and metaphysical realities (...) it seems unlikely that negation has any further possibilities », Harold Rosenberg, *Art and other serious matters,* Chicago, Chicago University Press, 1985, p. 249.

[339] Smithson cité par Yasmil Raymond *in* « A Theory of proximity », Philippe Vergne, Yasmil Raymond (dir.), *Sculpture as place, 1958 - 2010, op. cit.*, p. 251. Nous traduisons.

[340] « For both artists, what seems to have appealed was the thought of civilisations gradually modifying and working a landscape, so that the terrain becomes seemingly choreographed and attuned to the scale of the human who passes through it on foot » *in* Alistair Rider, « Place », Alistair Rider, *Carl Andre : Things in Their Elements, op. cit.,* p. 116.

[341] « The tools of technology become a part of the Earth's geology as they S'ink back into their original state (…) One might say a "de-architecturing" takes place before the artist sets his limits outside the studio or the room », Smithson *in* « A Sedimentation of the Mind - Earth Porjects », *op. cit.,* p. 85. Nous traduisons.

de provocation pour l'habitus référentiel et participant ainsi au processus de dé-définition de l'art tel que Rosenberg en fait le récit[342]. En franchissant le seuil de la logique du monument et de la positivité[343], une oeuvre comme *Double Negative* (1969-1970)[344] rend effective l'entrée de ce que Krauss nomme « condition négative » de la sculpture, comme si celle-ci s'exerçait à présent en deçà des limites de sa pratique, tant du point de vue strictement structurel (absence de positivité, négation de la représentation comme de tout sens métaphorique immédiatement perceptible), que du point de vue aesthésique, c'est à dire à l'endroit de la réception physiologique. Avec *Double Negative*, il y a la recherche d'une dénégation des principes même de la pratique sculpturale. Heizer affirme lui-même que *Double Negative* n'est pas une sculpture selon sa définition propre (puisque la sculpture a à voir avec l'*objet*) mais ne fait que montrer l'implication d'un objet ou d'une forme absents[345], se plaçant ainsi dans un déni de sa propre pratique (« je n'aimais pas la sculpture, je ne voulais pas faire d'objets[346] », dit-il).

C'est précisément ce que donne à penser le titre « Sculpture in Reverse » choisi pour la première édition du grand entretien produit par Julia Brown pour le catalogue du MoCA en 1984[347] : une sculpture qui va à rebours de ses aspects définitoires, voire dans le sens d'une négation pleine de ses caractéristiques, comme le suggère Michael Kimmelman hésitant entre « *un-sculpture* » et « *sculpture in reverse*[348] » pour en tenter une catégorisation. Miwon Know confirme cette dénégation de la catégorie sculpturale en affirmant que « le sens de *Double Negative* repose toujours sur son absence » et qu'il « ne s'agit pas d'une sculpture, mais d'une sculpture à l'envers, non pas comme objet mais comme vide[349] ». Autrement dit, il n'y a

---

[342] Voir Dominique Chateau, « Les valeurs de l'art à l'ère du post-art », *Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetic*s, 2011 p. 13.

[343] « In order to create this sculpture material was removed rather than accumulated. The sculpture is not traditionnal object sculpture », Heizer cité *in* Julia Brown, *Sculpture in Reverse, op. cit.*, p. 16.

[344] Constituée de deux tranchées monumentales d'environ 15 mètres de profondeur et 13 de large, creusées dans le plateau de la Mormon Mesa sur le bord d'un canyon situé près de la Virgin River (près de la Valley of Fire, Nevada). Les coupes se font face formant une ligne de presque 500 mètres de long, telle une incision dans le croûte du désert, brisée par une indentation dans la roche qui vient intercepter la ligne, comme un espace comme non traitée liant les deux espaces "négatifs" entre eux.

[345] « The subject matter of sculpture is primarily the object itself, sculpture is the study of objects » Heizer cité *in* Taylor, « Rend(e)ring », *in* Brougher, Taylor, Koshalek, *Michael Heizer : double negative, op. cit.,* p.16.

[346] Heizer cité *in* Fox, *Mapping the Empty, op. cit.,* p. 106.

[347] Une édition française de cet entretien a été réalisée par Manon Lutanie. Voir Manon Lutanie (ed.), Julia Brown, Michael Heizer, *Sculpture In Reverse*, Paris, Les Presses du Réel, 2014.

[348] « "Un-sculpture" is the term Heizer likes, along with "sculpture in reverse." Negation, duration and decay became part of a new sculptural vocabulary », Kimmelman, « Michael Heizer: A Sculptor's Colossus of the Desert », *op. cit.,* p. 3.

[349] Philipp Kaiser, Miwon Kwon, *Ends of the earth : land art to 1974, op. cit.,* p. 10. Nous traduisons.

aucunement, chez Heizer, l'espoir d'une *aufhebung*, la promesse d'une stabilisation par une complémentarité des contraires ou des termes du dualisme, mais une pleine dénégation des valeurs de l'art notamment telles qu'elles fut instaurées à l'aune du rationalisme moderniste américain. Il s'agit de déconstruire l'exploitation restrictive des seules modalités du volume et du positif dans le champ sculptural, d'en renverser le positivisme sous-jacent.

C'est bien là la consécration de la déconstruction dans son rôle de « pluralisation et de dissémination (…) faisant éclater la référence à un centre structural, à l'unité d'un quelconque principe structurant[350] », tout comme de celui d'un signifié présentiel détourné de la matière. Le projet d'Heizer consiste à s'éloigner des espaces institutionnels pour opérer, comme nous dit Germano Celant, sur « des matières brutes intactes » qui offrent « la possibilité de servir de support à l'art[351] ». Heizer confirme : « Je me suis intéressé à des sculptures qui pouvaient être produites en dehors du milieu artistique et sans utiliser des matériaux artistiques : des sculptures faites avec de la terre, du gravier ou de la roche[352] ».

Le projet d'Heizer converge ainsi avec la critique que Bataille érige contre la périodisation historique hégélienne et que Denis Hollier déploie dans *La Prise de la Concorde (Essais sur Georges Bataille)*, dont le titre conféré à la traduction anglaise, *Against Architecture*, est à cet égard tout à fait éloquent. Le projet est de substituer l'édifice structurel hégélien à ce qui ruine les projets, les systèmes comme les édifices : « Nous voudrions, plutôt que dessiner une structure, suivre et faire jouer une fissure qui déjoue les plans, qui ébranle les monuments[353] ». Si l'écriture, la lettre, l'inscription ont toujours été considérées par la tradition occidentale comme le corps et la matière extérieure à l'esprit, au souffle, au verbe et au logos (la *présence*), Heizer nous propose de placer le principe d'inscription au coeur de la sculpture à partir du primat de la territorialité, d'une spatialité première qui agirait comme condition primordiale, support, à l'instar de l'écriture chez Derrida.

---

[350] François Dosse, *Histoire du structuralisme. Tome 2 : Le chant du cygne, de 1967 à nos jours,* La découverte, Paris, 1995, p. 34.
[351] « He found the answer to his question in the virgin earth, which offered untouched, raw materials, and the possibility of serving as a medium for art » *in* Germano Celant, *Michael Heizer,* Milan, Fondazione Prada, 1997, p. XVIII.
[352] Heizer *in* Julia Brown, *Sculpture in Reverse*, trad. Raphaëlle Brin, Manon Lutanie, Les Presses du Réels, 2014, p. 49.
[353] Denis Hollier, *La Prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille, op. cit.*, p.11.

Susan Boettger dans son analyse d'Heizer[354] cite la critique Jane Tompkins qui dans un de ses ouvrages remarque que les westerns commencent et terminent de manière récurrente sur des plans de déserts ouverts, comme pour suggérer que la réalité elle-même commence et s'achève ici : « au début (…) c'était la terre et la terre était le désert. C'était ici d'abord, avant tout (...) Tout y est pur et absolu, matérialisé dans le paysage désertique[355] ». Cela converge avec l'acception conférée au désert dans la pensée deleuzienne ; dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari déploient une acception du territoire comme espace d'inscription ontologique fondamental nécessaire à toute pensée esthétique, épistémologique ou critique, affirmant le lien latent entre géographie et logique du sens. Ils y avancent leur programme *géophilosphique* qui pousse à penser tout objet de manière spatialisée dans le cadre d'une réflexion toujours fondée sur la relation permanente de l'objet à son territoire dans lequel il s'inscrit inéluctablement, contre toute autonomie supposée de la *forme* ou de l'objet ; contre le paradigme de l'oeuvre moderne que Krauss caractérisait par son refus de faire appel à ce qui est au-delà de sa surface[356].

Heizer s'attaque directement au modèle de l'architecture inorganique hégélien associé au paradigme du cristal pour lequel une forme externe abstraite issue de la pleine rationalité géométrique fait figure d'enveloppe (le signifiant), et est entièrement dissociée et hétérogène à son milieu d'inscription. La pyramide comme consécration paradigmatique du cristal autonome « renferme dans son intérieur quelque chose de caché qu'il entourent d'une forme extérieure produite par l'art, de sorte qu'ils apparaissent comme isolés de la pure nature[357] ». Contre ce paradigme que Tiberghien nomme à partir du postulat hégélien « sculpture indépendante », il n'y a plus de distinction possible, chez Heizer, entre la sculpture et son territoire ou son milieu par le fait même de l'*inscription* ; les *earthworks* ne peuvent être dissociées de leur territoire.

---

354 Voir Suzaan Boettger, *Earthworks - Art and the Landscape of the Sixties,* Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2004.
355 Jane Tompkins, *West of Everything: the Inner Life of Westerns*, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 70.
356 Voir Krauss, « Sense and sensibility: reflexion on post-60s sculpture » (*Artforum*, novembre 1973), repris dans Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante, op. cit.,* p. 110-122.
357 Hegel cité *in* Tiberghien, « Les Sculptures inorganiques : Land Art et architecture », *op. cit.*, p. 101.

Les sculptures d'Heizer constituées à partir du matériau même du site imposent un lien irréductible d'*inter-relation* synchronique avec son milieu et nous donnent ainsi à voir la dissolution même de la dialectique sémiotique exprimée par la *pyramide* et son dualisme constitutif : en perdant son autonomie pour s'inscrire *spatialisée*, unie à l'espace, *Double Negative* exemplifie le projet derridien de faire du support, de l'écriture, du territoire, de toute *matière*, la singularisation première, l'évidence préalable à toute trace : « penser l'unique dans le système, l'y *inscrire*, tel est le geste de l'archi-écriture ». Quand Derrida développe sa conception d'archi-écriture pour remettre en question le fait que « la parole précède l'écriture », cela contient en sous-main la conception selon laquelle le *support* de l'écriture comme de la matière est originaire contre l'idée que le *logos* serait à l'origine de toute représentation, que son « unique raison d'être serait de représenter[358] », ce que le système arborescent continue à conforter selon Mireille Buydens[359]. Heizer déclare en ce sens contre toute conception théorétique que « la terre est le matériau qui présente le plus grand potentiel » précisément « car c'est le matériau source *original*[360] ».

Ces oeuvres invitent à les penser comme *traces* laissées à un support originel, en ça qu'elles tiennent en implicite à partir d'une *archi-trace* ou *archi-écriture antérieure* agissant comme « reste » ou « souvenir » d'une action exercée sur la matière. La trace est constitutive de la plupart des *earthworks* qui agissent comme trace de l'action humaine à l'intérieur du paysage naturel : que ce soit par extraction même de fragment rocheux (avec la série des *Negative Megaliths*), retrait de matière laissant derrière elle un vide rectangulaire au coeur du désert (*Double Negative*), ou par excavations circulaires plus légères créées par passages répétés d'une moto sur la surface de plusieurs plateaux du Nevada (*Circular Surface Drawing*[361]), il s'agit

---

[358] Saussure, *Cours Général de Linguistique,* Payot, Paris, 1973, p. 45.

[359] « Le système arborescent se définit précisément par le fait qu'il représente, et dans un triple sens : tout d'abord au sens où représenter c'est mettre à distance. Toute représentation implique un intervalle entre le représentant, le représenté et celui qui assise à la représentation (...) lorsque nous mettons à distance quelque chose pour la représenter, que faisons nous sinon la totaliser ? », Buydens, *Sahara, op. cit.,* p. 32.

[360] Heizer *in* Julia Brown, *Sculpture in Reverse, op. cit.*, p. 26. Nous traduisons.

[361] Pour *Circular Surface Drawing*, Heizer a tracé des cercles de 50 à 100 mètres sur le sol en circulant en motocyclette dans la vallée d'El Mirage Dry Lake, Mojave Desert, en 1968 ; le motif est repris pour *Circular Surface Planar Displacement Etching* réalisé en 1972 sur un trottoir new yorkais à une échelle réduite (cercles de 5 à 10 cm de diamètre). Elle fait partie de la série des *Land Drawings* dans laquelle se trouvent ainsi *Circular Surface Planar Displacement Drawing* dans le Jean Dry Lake, achevée en 1971, et *Tangential Drawing* en 1970.

toujours de *marquer* et *creuser* le paysage. Dans tous les cas, que ce soit par retrait de matière ou marquage fondé sur le déplacement et le modelé de la surface du territoire à partir de la gravité et du déplacement, ses *earthworks* fonctionnent toujours par empreinte et traces.

Le principe de la pratique de la trace est qu'elle crée un « intervalle (…) se divisant dynamiquement (…) ce qu'on peut appeler *espacement* (…) et *temporisation*[362] ». Elle se constitue dans son moment différentiel ou « différant » nous dit Didi-Huberman, et impose des conditions dans lesquelles on « ne peut employer le mot *présence*[363] » puisque la trace « divise le présent lui-même[364] ». Le concept de *trace* élaboré par Benjamin dans *Le Livre des Passages* est également éloquent à cet égard : la trace implique toujours un pré-substrat matériel topographique et territorial (la « chose-qui-l'a-laissé »)[365] et est en ça comprise comme apport de sens à partir d'une surface première. Mais surtout, la trace vaut pour la chose absente et supplée ainsi la *présence* de la chose. La trace est chez Derrida ce qui nous confronte à l'effacement de soi, à la perte de toute *présence,* irrémédiablement liée à l'empirie et l'expérience : « dès qu'il y a expérience, dès qu'il y a du vivant, dès qu'il y a renvoi à l'autre, il y a trace ; c'est le fond sans limite sur lequel s'inscrivent l'écriture, le trait[366] ».

Quand pour Derrida, « l'histoire du logocentrisme se confond avec celle de la réduction de la trace[367] »—son recouvrement, son remplacement par autre chose qui soit saisissable et descriptible, la « bonne écriture » ou le signifiant—il s'agit pour les artistes de l'*earth art* de critiquer l'enlisement et la dépréciation séculaire de la matière sous l'ascendant de la forme et de l'idée ; dépréciation produite dans le champ de l'esthétique dans une souscription aux exigences métaphysiques. Pareillement donc, leur projet est de se défaire de ce logocentrisme à l'oeuvre dans le refus de penser la trace original, l'archi-écriture, le territoire, en créant des oeuvres qui en sont intégralement dépendantes. Le déplacement social de ces artistes (sortie des territoires

---

362 Derrida, « La Différance », *op. cit.,* pp. 13-14.
363 Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, op. cit.,* p. 157.
364 Derrida, « La Différance », *op. cit.,* p. 14.
365 Voir Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXème siècle - Le Livre des Passages*, Cerf, Paris, 2006.
366 Derrida, *Trace et Archive, image et art,* INA, Paris, 2002, p. 127.
367 Derrida, *De la Grammatologie, op. cit.*, p. 145.

officiels de l'art)[368] est tout autant esthétique, puisqu'il s'ait agi en allant travailler directement avec la matière du désert de prouver la caducité de la présence signifiée et pleine du canon de l'oeuvre moderne au profit d'une non-présence par le vide : la trace est « ce moment rythmique appelant sa négativité dans le battement qui la subsume, le battement du processus de trace[369] ». L'oeuvre *s'inscrit*, et cette inscription l'introduit dans une dynamique d'entropie au travers de laquelle, au contraire de prétendre à l'autonomie, l'oeuvre dans son rapport de dépendance au site, de territorialisation et de temporisation, est soumise au changement et au processus de dégradation constante, décroissante et irréversible.

Dans son texte « Lituraterre », Lacan propose le concept de la « lettre » qui contrairement au signe saussurien, désigne le support matériel que le discours concret emprunte au langage. Il n'est pas la jonction harmonieuse entre un signifiant et son signifié—la *pyramide*—mais l'effet contingent et réel produit par un signifiant encore non stabilisé en signe, sur un corps qui efface son signifié dans la mesure où il l'incarne—l'*earthwork*. Lacan développe sur la « lettre » à partir d'une image d'une vue aérienne d'un territoire de la Sibérie pour lequel la *côte* exemplifie la *lettre* ; trace vouée à l'effacement, trace de l'évènement, la lettre s'estompe par « *ravinement* », change à mesure de l'érosion créée par les eaux de ruissellement. Elle désigne précisément ce rivage, ce *littoral*, où la côte est impactée et transformée sous les coups de la mer qui la percute, l'espace de rencontre du *signifiant* avec un corps réel et matériel. L'impact de la matière, le ruissellement de l'eau contre la côte, fait « rupture qui dissout ce qui faisait forme[370] ». En d'autres termes, un signifiant devient lettre, pour Lacan, dès qu'il touche le corps d'un sujet et perd toute possibilité de former un signe stable[371]. Ce qui est en jeu ici, c'est moins l'analyse déconstructive de la structure elle-même, mais la manière dont cette structure impacte un corps et, réciproquement, la manière dont ce corps impacté interprète l'impact de la structure : ce qui est contingent et qui affecte un corps et que Lacan a nommé, lors de la conférence de Baltimore,

---

[368] « A work of art when placed in a gallery loses its charge, and becomes a portable object or surface disengaged from the outside world. » Robert Smithson *in* Jack D. Flam, *Robert Smithson, the Collected Writings*, University of California Press, 1996, p.154.
[369] Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, op. cit.,* p. 157.
[370] Jacques Lacan, « Lituraterre », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 15.
[371] voir Nancy Blake, « From the letter to the object petit a: the evolution of Lacan's literary metaphors » *in* Santanu Biswas (dir.), *The Literary Lacan: From Literature to Lituraterre and Beyond,* London, Seagull Books, 2013, p 37-50.

« sujet de jouissance ». Ainsi le langage, soumis à la fragmentation et la résonance, s'expose à un processus irréversible de dévitalisation, de déstructuration et d'érosion pour se statuer en tant que *lettre* qui se définit par sa capacité à produire des effets subjectifs au delà de toute forme de signification, irréductible au sens ou à la *présence*.

A l'instar d'une telle position, Heizer et Smithson cherchent à altérer, bousculer, fracturer la forme géométrique dans sa conformation avec les aléas du milieu d'inscription et sous le coup l'entreprise naturelle de transformation et de dissolution de la matière sous l'action du temps et des forces issues de cette même matière : Smithson déclare notamment « que la langue devrait s'incarner dans le monde physique et non pas enfermée dans une idée[372] ». Tout droit tourné contre la force positiviste et édificatrice de la production croissante toujours encline au surplus, à la « loi inverse de celle qui décrit l'entropie[373] » disait Bataille, il s'agit pour Smithson d'« éviter toute condition d'idéalité » et de « prendre en compte l'effet direct des éléments tels qu'ils existent au jour le jour en dehors de la représentation[374] » ; pour Heizer, il s'agit d'insister sur le caractère organique de la matière de l'oeuvre : « c'est un processus de vieillissement que tous les matériaux subissent de toute façon (...) Pour moi, les modifications climatiques étaient instructives et indiquaient un moyen de donner plus de vie à la sculpture[375] ».

### 2.3.2. *Gestalt* diffractée, déterritorialisation, décentrement

Or, un des éléments que met en branle la révolution esthétique que constitue le land art dans le prolongement des postures matérialistes *anti form*, c'est bien aussi le « décentrement » du sujet à travers la grande échelle des oeuvres, leur traversée nécessaire, et la mise en échec du regard « complet et plein » qui dominait dans l'esthétique husserlienne de l'art minimale (donation

---

372 Smithson *in* Jack D. Flam, Robert Smithson, *The Collected Writings, op. cit.,* p.155. Nous traduisons.
373 « La Part maudite : Essai d'économie générale », *in* Georges Bataille, *Œuvres Complètes, t. VII* (Paris : Gallimard, 1976), p. 29.
374 Smithson *in* Jack D. Flam, Robert Smithson, *The Collected Writings, op. cit.,* p.155. Nous traduisons.
375 « I never planned this change, but I accepted it. It was an accelerated aging process that all materials eventually undergo (...) To me the climatic alterations were instructive and indicated a way to put more life into sculpture (...) » Heizer *in* Julia Brown, *Sculpture in Reverse, op. cit.*, p. 27.

originaire de l'objet à la conscience). L'« esthétique de décentrement » selon Krauss[376] substitue à l'illusionnisme centré et instantané de la sculpture moderne le régime de la durée qu'implique leur immensité, leur absence de centre et la mise en mouvement du spectateur en vue d'une appréhension globale. Andre avait précocement substitué à la réception pleine de la *gestalt* une réception nécessairement fragmentée, l'appréhension diffractée par l'impossibilité d'un regard exhaustif immédiat[377]. Ce décentrement a directement à voir avec la temporalisation des oeuvres : « l'art a été considéré comme atemporel (…) les arguments en faveur de l'affirmation selon laquelle le temps est irréel sont une fiction du langage et non du matériel du temps ou de l'art », affirme Smithson ; cette croyance en la présence instantanée de l'oeuvre repose selon sur des « illusions rationnelles[378] ».

Dans la lecture qu'elle opère de *Double Negative*, Krauss suggère l'obligation d'investir physiquement l'oeuvre par la traversée et le déplacement dans « l'expérience d'un passage fait d'une succession des moments à travers le *temps* et l'*espace*[379] », qui avec l'impossibilité radicale d'une appréhension d'ensemble, sont autant d'éléments qui participent d'une réception inévitablement engagée par le corps. La réception s'effectue sous forme de « passages » qui « transforment la sculpture, médium statique et idéalisé, en un médium temporel et matériel » et qui surtout—et c'est là toute l'apport à la critique anti-humaniste—« placent le spectateur dans une attitude d'humilité élémentaire face à la sculpture (et au monde) » ; cette posture permet au spectateur « de saisir la profonde réciprocité que nous lie à l'oeuvre[380] ». Elle ajoute : « nous contraignant à cette position excentrée, *Double Negative* nous oblige à mettre en cause la

---

[376] L'auteure attribut l'origine de transfert du temps illusionniste à la temporalité *réelle* dans la déconstruction de l'espace narratif traditionnel chez Rodin, qui engage la sculpture vers une nouvelle voie à laquelle participe ensuite la recherche cubiste et son ascendance constructiviste et qui conduit à l'émergence d'une « esthétique du décentrement » qui substitut à l'instant moderniste la durée et que le minimalisme et les e*arthsworks* ont en propre. L'affirmation de la *dimensionnalité* dans la production *postmoderne* intervient contre le paradigme classique qui offrait une unité de sens inhérente à l'oeuvre et déchiffrable par le spectateur - par compréhension d'une allégorie ou d'une signification sous-tendant l'image - pour affirmer une perspective de recherche *littéraliste*. Voir Rosalind Krauss, *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson, op. cit.*

[377] « Most of my works - certainly the successful ones - have been ones that are, in a way, causeways - they cause you to make your way along them or around them or to move the spectator over them », Carl Andre *in* James Meyer (dir.), Carl Andre, *Cuts : Texts 1959- 2004, op. cit.,* p. 259.

[378] Smithson, « A Sedimentation of the Mind », *op. cit.,* p. 90.

[379] Krauss, *Passages, op. cit.*, p. 293.

[380] *ibid*, p. 294.

méthode introspective par laquelle nous pensons nous connaitre nous-mêmes ; l'oeuvre nous incite à élaborer un savoir sur nous même qui serait fondé sur notre regard vers l'extérieur[381] ».

Cette esthétique du décentrement signe la fin du paradigme optique du mode d' « apparaître » de l'objet minimal considéré comme « objet privilégié, fixé par notre regard » dont la « forme semble claire, est parfaitement définie dans tous ses détails[382] ». Comme Lévinas le précisait, la conscience comme intentionnalité chez Husserl à travers l'*époché* « surmonte la naïveté de toute forme de *réalisme* » dans sa suspension de la thèse d'existence[383]. Autrement dit, l'attitude phénoménologique visant des objets par la conscience intentionnelle se distinguerait de l'attitude pré-phénoménologique qui s'adresserait au objets « réels » naïvement rencontrés. Cette distinction est irréconciliable avec paradigme de réception décrit par Krauss : la hiérarchie n'opère plus, les oeuvres sont des objets réels réceptionnés dans l'expérience réelle. Alors que « nous considérons normalement le "moi" comme une subjectivité avec un accès privilégié à ses propres états conscients » déclare Krauss, l'*earth art* implique que « le sens soit produit dans l'expérience[384] ». Sur un registre analogue, Bataille évoque l'inéluctable « discontinuité[385] » auquel tout sujet est confronté : « nous sommes des êtres discontinus[386] ».

A cet égard, Ruth Fine fait le constat, dans le catalogue dédié à la série des *Altars* d'Heizer (Gagosian, 2015) de la perspective nécessairement fragmentée qu'elles impliquent rendant la vision d'ensemble (son intégralité, sa plénitude) impossible[387]. Heizer utilisera même le terme de « *gestalt* diffractée » pour définir cet aspect, en référence évidente au discours minimal : « Je travaille avec des formes chaotiques » rajoute t-il, le but étant d'appréhender l'oeuvre « de manière séquentielle[388] ». On trouve une nouvelle occurence du terme, chez Michael

---

[381] *ibid*, pp. 295-296.
Voir aussi, ibid, p. 290 : « cette oeuvre fait ressortir le caractère excentré de la position que nous occupons par rapport à nos propres centres physiques et psychologiques, elle va plus loin encore. Dès lors qu'il nous faut regarder de l'autre côté dur afin pour voir en miroir l'espace que nous occupons, l'étendue du ravin doit elle-même être incorporée à l'espace de la sculpture. L'image proposée par Heizer montre l'intervention du monde extérieur dans l'existent enterre du corps, sa manière d'y prendre place et d'y susciter influences et significations. »
[382] Ortega Y Gasset cité par Morris *in* « Notes on sculpture, Part 4 », *Continuous Project Altered Daily, op. cit.,* p. 56. Nous traduisons.
[383] Voir « Intentionnalité et métaphysique », *in* Lévinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Vrin, Paris, 2002, p. 139.
[384] Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, Cambridge, Mass., and London,1989, pp. 26-27. Nous traduisons.
[385] Voir Bataille, *L'Erostisme*, Minuit, Paris, 2011, p. 21.
[386] *ibid*, p. 15.
[387] Voir Ruth Fine, « Tons and Miles - and Decades » *in* Kara Vander Weg (dir.). *Michael Heizer, Altars, op. cit.,* p. 7 .
[388] « Heizer in conversation with Kara Vander Weg » *in* Kara Vander Weg (dir.) *in ibid*, p. 148,153.

Kimmelman, lors de sa seconde visite de *City* en 2005 : « Du sol, vous saisissez la taille mais ne pouvez pas distinguer les formes (…) et votre perception change à mesure que vous vous déplacez (...) ce que j'appelle une *gestalt* diffractée[389] ». Douglas McGill précise que ce « développement chronologique de la perception (…) produisant une *gestalt* diffractée, est à l'opposé du minimalisme qui essentialisait la *gestalt*[390] ». Du même ordre, le projet photographique *Actual Size: Munich Rotary*[391], une documentation photographique grandeur nature de l'horizon à l'intérieur de la dépression de Munich de 1969, composée de six projections de diapositives en noir et blanc, projette la dépression du point de vue de l'espace du centre ; en adoptant cette approche radicale pour créer des photographies et des projections proportionnées à la taille réelle, l'objectif est de palier aux lacunes d'une approche photographique distanciée et globalisante qu'impose la présentation de certaines de ses oeuvres en espace muséal, afin de présenter la nécessaire *diffraction* et morcellement de l'image, et ainsi son caractère « non reproduisible » hors du vécu de l'expérience.

Par ailleurs, ce qui se subordonne à la disparition de l'idée de *centre*, c'est le principe même *présence* qui s'effrite de part son irréductibilité à l'immensité, à l'écart temporel et spatial qu'imposent les *earthworks*. En théorisant les notions de « différance » et d' « itérabilité » qui introduisent le retardement, l'intervalle, l'interposition, Derrida a cherché à disqualifier la conception statique de la présence, le caractère de fiction du présent transcendant et de l'accès à la chose même, et par delà à mettre en branle les croyances du sujet humaniste : « itérabilité est donc l'un des noms de la *différance* : le sens ne suppose pas la *présence*, mais au contraire l'absence de soi à soi, de soi à autrui et de soi au monde[392] ». La *différance* combine et développe une signification de différer et *deferral* (ajournement) qui ne peut voir lieu dans la manifestation *présentielle* de la parole ou de la forme. Derrida nous montre à travers ces

---

[389] Kimmelman, « Art's last, Lonely cowboy », *op. cit.,* p. 8.

[390] « It requires a chronological development of perception (...) it's a diffracted gestalt, which is the opposite of, shall we say, minimalism, where the point of essentialize the gestalt (...) now I can walk around the thing and figure out what it is » Douglas McGill, *Michael Heizer : Effigy tumuli : the reemergence of ancient mount building, op. cit.,* p. 43.

[391] Série originellement montrée en 1971 au Detroit Institute of Arts, sous le titre de *Michael Heizer: Photographic and Actual Work*, puis au LACMA pour accompagner la recréation de *Levitated Mass,* et enfin au Whitney Museum en 2016 dans le cadre de l'exposition *Open Plan: Michael Heizer.*

[392] Charles Ramond, *Vocabulaire de Derrida,* Ellipses, Paris, 2001, p. 50.

concepts qu'un sujet est quelque chose qui ne coïncide jamais avec lui-même ni n'a de relation stable puisque son *identité* est en évolution constante. En tant que tel, il existe un fossé inévitable entre le concept (toujours identique à lui-même) et le sujet (toujours *différant* à lui même) que le structuralisme, selon Derrida, a nié depuis sa création en faisant du sujet un sujet transcendantal. En ce faisant, le structuralisme comme le formalisme semblent avoir perpétué l'héritage de la philosophie de la modernité et sa tradition du sujet humaniste coïncidant avec les concepts de présence, d'identité et d'origine contenus implicitement dans l'ensemble des propositions métaphysiques réitérés par Saussure[393].

Or, Robert Smithson emprunte à Anton Ehrenzweig, le concept clé de « dédifférenciation » pour orienter ses recherche vers l'*entropie,* la transformation progressive des structures, l'interpénétration (interne/externe) et l'inorganique, autant de concepts qui tendent à la séparation, à la fragmentation et au délitement des parties[394]. Dans « Note on sculpture, Part 4 », le second Morris citait déjà Ehrenzweig, à l'instar de Smithson, pour formuler une esthétique explicitement anti-*gestalt*. Dans « A Sedimentation of Mind », Smithson approfondit ce rapprochement et établit certains rapports analogiques entre l'*anti form* de Morris et la « dé-différence » d'Ehrenzweig quant à son engagement vers l'arbitraire et vers un processus réceptif comme « énergie motrice pour modifier la perception » et comme « activité de changement, de désorientation, de rupture et de mutabilité ». Il y raconte la vue d'une carrière d'ardoise de Pennsylvanie : « toutes les frontières distinctes ont perdu leur signification dans cet océan d'ardoise et ont effondré toutes les notions d'unité de *gestalt* ». Il ajoute : « Le présent est tombé en avant et en arrière dans un tumulte de "différenciation", pour utiliser le mot d'Anton Ehrenzweig pour l'*entropie*[395] ». Ainsi, l'entropie constatée à partie de la dé-différenciation, a pour principe fondamental de résister à la *présence* : il lui est irréductible.

---

[393] Voir « Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences », que Derrida présente à la conférence dite de Baltimore, donnée à l'Université Johns Hopkins le 21 octobre 1966, qui fut ensuite publiée en 1967 dans *L'Ecriture et la Différence*.
Voir « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines » *in* Derrida, *L'Ecriture et la Différence*, *op. cit.*, pp. 409-428.
[394] Margaret Iversen, *Beyond Pleasure, Freud, Lacan, Barthes*, Penn State University Press, 2007, p. 76.
[395] Smithson, « A Sedimentation of the Mind: Earth Projects », Artforum, September 1968, p. 89. Nous traduisons.

Ce thème occupe une place majeure dans l'esthétique deleuzienne de la *déterritorialisation* qui opère à l'instar de ce que Krauss perçoit chez Heizer, à l'endroit de la dispersion du regard. Deleuze exprime notamment qu'il faut « que la chose soit écartelée dans une *différence* où s'évanouit l'identité stable de l'objet vu et du sujet voyant[396] », de manière à ce que « la perception » ne soit « plus représentation, mais participation ou expérimentation de voyant[397] ». Ainsi n'y a t-il « plus de distinction entre objet vu et sujet voyant » comme dans le cas de l'intentionnalité husserlienne, ce qui conduit à la substitution de la perception passive à l'expérience active. David Lapoujade en déduit notamment que l'esthétique deleuzienne est une esthétique « qui ne concerne pas les formes » mais « l'informel, les aberrations [398]».

Les théories deleuziennes trouvent dans notre analyse des points d'accroches d'une proximité frappante avec l'oeuvre d'Heizer tout comme avec d'autres artistes rattachés au mouvement de l'earth art qui constitue l'étape consécutive au post-minimalisme dans cette tradition sculpturale américaine. Nous voyons là une complicité qui opère sur deux plans différents (pratique, théorique) mais qui tendent à des enjeux complices : un régime d'immanence radicale lié à un certain vitalisme, la rupture avec le dualisme forme-matière sur le base d'un processus appropriatif unitaire et synchronique, le rejet de toute autonomie de la forme, la spatialisation et *territorialisation* nécessaire de l'objet, la qualité de résistance attribuée à la forme qui disparait au profit de la notion de *force*.

Dès l'introduction de *Mille Plateaux* (1980), Deleuze et Guatarri amorcent une explicitation synthétique du fonctionnement rhizomatique qu'ils s'apprêtent à défendre, et consacrent toute une partie à la place qu'il faudrait accorder, dans une application potentielle des thèses défendues, à l'Amérique : s'ils reconnaissent qu'elle n'a pas été exempte de la domination de la structure arborescente et du *système* (sensible dans la recherche des « racines » d'une identité nationale complexe et quelque part méconnue—Kérouac et sa recherche des ancêtres), il n'en demeure pas moins que l'Amérique soit, à leur yeux, l'espace privilégié du fonctionnement rizhomatique : « Il faudrait faire une place à part à l'Amérique (..) tout se qu'il s'y passe

[396] Deleuze, *Différence et Répétition, op. cit.*, p. 79.
[397] Deleuze, Guattari, *Mille Plateaux, op. cit.,* p. 623.
[398] Voir Lapoujade, *Les Mouvements Aberrants,* « Chap. IV : Conséquence de l'Empirisme Transcendantal », *op. cit.,* p. 98.

d'important procède par rhizome américain : beatnik, underground, souterrains, bandes et gangs, poussées latérales successives en connexion immédiate avec le dehors[399] ». Le modèle du rhizome mis en avant doit se comprendre comme un processus de déterritorialisation, de mise en échec du modèle vertical de l'ascendance métaphysique : face à la contiguïté fortement hiérarchisée du modèle arborescent hérité d'Aristote, doit s'instaurer la connexion, l'hétérogénéité et la multiplicité, et l'espace lisse du désert de l'ouest américain apparait aux yeux de Deleuze et Guattari comme son espace même de potentialité : « toute une carte américaine à l'Ouest, où même les arbres font rhizome[400] ». Sur le système arborescent à son application à la *forme*, Deleuze et Guattari emprunte à Julien Pactole des éléments issus de son ouvrage *Le réseau arborescent, schème primordial de la pensée* (1936)[401] : « ce livre développe divers schémas de la forme d'arborescence, qui n'est pas présentée comme un simple formalisme, mais comme "le fondement réel de la pensée formelle" (…) Il pousse jusqu'au bout la pensée classique[402] ». Leur critique de ce paradigme rejoint, chez Derrida, l'effondrement de la figure eidétique et architecturale de la représentation (ligne, limite, trait) découlant d'une tradition de la métaphysique occidentale, qui, depuis Platon, fait récit à partir de l'oeil[403].

Aussi le rhizome est « contraire à la représentation », il est « carte, en ce que celle-ci se présente comme ce qui est à faire, à produire, et non à déduire[404] » d'un rapport intentionnel pour lequel il y a retour à la conscience, et donc représentation. Comme Buydens l'exprime, le rhizome fait progresser le statut de la *forme* en quatre aspects fondamentaux qui tendent vers sa réification : la forme devient *multiplicité*, et possède ainsi une structure linéaire (la ligne se définissant comme structure de multiplicité et non comme délimitation de la forme), *intrinsèque* ou plate (ne pouvant être représentée ou totalisée mais seulement pensée), *modifiable*, et enfin *mouvante* (sa structure rhizomatique définit sa ductilité)[405]. Cette esthétique ne peut s'appliquer

---

[399] Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux, op. cit.,* p. 29.
[400] *ibid,* « 1440 - Le lisse et le strié » *in ibid,* p. 30.
[401] Voir Julien Pactole, *le réseau arborescent, schème primordial de la pensée,* Herman, 1936.
[402] Voir « Introduction : "Le Rhizome" *» in Mille Plateaux, op. cit.*
[403] Voir Andrea Potesta, « L'exhibition de l'absent : Derrida, Heidegger, et l'in-origine de l'oeuvre d'art » *in Derrida et La question de l'Art, op. cit.* p. 320.
[404] Buydens, *Sahara : l'esthétique de Gilles Deleuze,* Vrin, Paris, 2005, p. 33.
[405] Voir Buydens, *Sahara, op. cit.*, p .52

qu'à un art « pragmatique qui déforme les formes et les sujets pour les emporter au fil des liens qu'il trace[406] », nous dit-elle.

En bref, ce qui constitue la motivation de l'entreprise de déconstruction telle que produite par les acteurs de l'earth art, c'est bien la mise en échec du caractère nécessaire que la forme s'est arrogée en s'imposant comme concept et entité autonome, et le caractère irréfutable de ce qu'elle a pu imposer. Mais, nous dit Buydens, il n'y a pas de délaissement nécessaire de la forme, mais son possible renouvellement à travers une acception alternative portée par un projet consistant en sa « réinsertion *a posteriori* » contre son maintient comme « instance despotique[407] » : « niée dans sa nécessité, rien ne s'oppose à ce qu'elle soit réintroduite dans sa contingence[408] ».

[406] *ibid*, p. 56.
[407] *ibid*, p. 77.
[408] *ibid*.

# PARTIE 3. LIMITES DE L'EFFACEMENT : QUELLE RATIONALITÉ POSSIBLE POUR L'ESTHÉTIQUE ?

## 3.1. Le « retour au désert » ou la fin de l'esthétique : limites de la déconstruction esthétique

### 3.1.1. Heizer et *la négativité sans emploi*

D'après Celant, *Double Negative* déclare bel et bien son inclinaison négativiste à travers la coupe, soit à travers l'implication d'un objet absent par le marquage d'une forme qui fonctionne en implicite[409]. La ligne de la coupe se dessine par la formation du vide, lui conférant du sens à mesure que l'espace se creuse. Une frustration se crée alors, consécutif à la *perte* d'un objet, résultant d'un manque ou d'une attente. Ainsi exposé à l'expérience physiologique de l'*absence*, le spectateur se trouve dans une position de dépossession et d'inassouvissement qui participe de l'expérience esthétique elle-même. Le vide, à l'opposé de la littéralité des objets minimalistes, participe de l'irruption du chaotique à l'intérieur d'une logique rationnelle ; elle constitue une réaction à son statisme, idéologique comme institutionnel.

L'absence donnée à voir par ses oeuvres négatives font effet de révélateur du postulat derridien de l'impossibilité de la *présence* : rien n'est « signifié », ni « présent », mais il s'agit pourtant de *matière* et de processus. Une oeuvre telle que *Dragged Mass Displacement,* créé en 1971 pour le Detroit Institute of Arts (sous la forme d'une « performance » organisée par Samuel Wagstaff), corrobore parfaitement ce principe en ça qu'elle consiste en un sillage tracé par une dalle de granit de trente tonnes déplacée sur le sol par un tracteur. Comme le *curator* de l'exposition le suggère, le résultat ne consiste pas en une forme signifiée dans sa *présence*, mais une *absence* laissée par la trace découlant d'un processus physique[410]. La trace précède ici la présence, elle est « plus vieille que la présence[411] ».

Nous avons vu que dans son évasion hors de la pensée traditionnelle de l'être, Derrida accuse Husserl de participer « au désir obstiné de la métaphysique de sauver la présence » et de définir

---

[409] Celant, *op. cit.,* p. XXVIII.
[410] « Heizer's « forms » are sometimes less designs than the results of a practical physical process », *in* Lynn Cooke, Michael Govan, *DIA: BEACON,* Dia Art Foundation, 2003, p. 127.
[411] Derrida, *La Voix et le Phénomène, op. cit.,* p. 76.

« le sens en général à partir de la vérité comme objectivité[412] ». Heizer montre précisément cette impossibilité en faisait du sujet humaniste sûr de l'identité à soi et du présent identifié au *maintenant*, un sujet décentré dont l'expérience se « compose continûment avec une non-présence et une non-perception[413] » de manière à exemplifier l'idée de l'impossibilité *objective* : « chez Heizer », nous dit Marc Taylor, « l'objectif est nié pour affirmer le non objectif[414] ».

Ce dernier remarque aussi, en étudiant tous les espaces de négation dans ses travaux, que ceux-ci procèdent toujours suivant une radicalité qui outrepasse même la possibilité d'un renversement dialectique. Par un renforcement du négatif en son *sens propre*, la double négation (contenue dans le titre même de *Double Negative*) ne se renverse pas en une positivité sublimée et supérieure suivant le pouvoir de la dialectique hégélienne pour laquelle aucune faille, fente, fissure, ne pourrait substituer, se maintenir dans sa négation sans tendre à une synthèse positive.

Selon ce point de vue, on pourrait dire que la position d'Heizer se rapproche de la posture bataillienne qui propose dans sa « Critique des fondements de la dialectique hégélienne[415] » la possibilité d'un revers de la dialectique, d'une forme de négativité non dialectisable. Bataille tend en effet à superposer le thème d'une pure négativité selon lequel la vie se résout en activité en pure perte, sans ancrage positif et sans œuvre à réaliser, l'impossibilité de l'*Aufhebung*, c'est-à-dire, comme nous l'explique Derrida, de « la réappropriation » possible de « toute négativité » : « Être impassible, comme le fut Hegel, à la comédie de l'*Aufhebung*, c'est s'aveugler à l'expérience du sacré, au sacrifice éperdu de la *présence* et du sens[416] ».

Dans cet engagement vis-à-vis du négatif sans la limite du revers positif, Heizer corrobore cette ouverture bataillienne d'un espace de « non-savoir » de l'ordre d'une expérience-limite et

---

412 *ibid*, p. 57.
413 *ibid*, p. 72.
414 « the objective is negated to affirm the nonobjective », Marc Taylor, *in* Richard Koshalek, Kerry Brougher, *Michael Heizer : Double Negative*, Los Angeles : Museum of Contemporary Art, 1991, p. 14. Nous traduisons.
415 Voir Georges Bataille, « La critique des fondements de la dialectique hégélienne » (co-écrit avec Raymond Queneau), *Œuvres Complètes*, tome I, Gallimard, Paris, 1970, p. 278.
416 « La notion d'*Aufhebung* (le concept spéculatif par excellence, nous dit Hegel, celui dont la langue allemande détient le privilège intraduisible) est risible en ce qu'elle signifie l'affairement d'un discours s'essoufflant à se réapproprier toute négativité, à élaborer la mise en jeu en investissement, à amortir la dépense absolue, à donner un sens à la mort, à se rendre du même coup aveugle au sans fond du non-sens dans lequel se puise et s'épuise le fond du sens. Être impassible, comme le fut Hegel, à la comédie de l'*Aufhebung*, c'est s'aveugler à l'expérience du sacré, au sacrifice éperdu de la présence et du sens ». Pour davantage d'informations sur la critique baaillienne d'Hegel, voir Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie généralisée, un hégélianisme sans limite », *in L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, pp. 369-408.

jusqu'au-boutiste[417]. De la même manière, les oeuvres d'Heizer, de ses *Negatives Paintings* (« peintures négatives ») à *Double Negative* (« double négatif ») jusqu'à ses *Negative Megalith* (« mégalithes négatifs ») et ses *Nine Nevada Depressions* (« dépressions »), les travaux d'Heizer fonctionne sur la base d'une dénégation du positif, se situent dans cet espace de perte formelle dans l'espace de l'affirmation *pleine* de la négativité[418] : « le sens du *Double Negative* repose toujours sur son absence. Il ne s'agit pas d'une sculpture, mais d'une sculpture *à l'envers,* non d'un objet, mais d'un vide[419] ». Le vide et le creusement consacreraient ainsi une certaine positivité du rien, en le faisant apparaitre sans le dénaturer[420]. Il trouve ainsi, par la soustraction de matière, le moyen d'affranchir la négation de sa dialectisation et de l'exprimer ainsi sans la nier. Le vide devient le biais concret d'expression d'une *négativité sans emploi* au sens bataillien[421], par laquelle l'identité du rien est affirmée non en tant que négatif du plein, ni en souffrance du plein, mais comme pure négativité en elle-même et pour elle-même[422] : « la séduction dialectique plaçait Hegel sur le fil de tous les renversements possibles, séduction de l'idée à la limite de l'horreur (la matière, la négativité) » qui constitue pour Bataille précisément « la sédition de l'excès à la limite du système[423] ». Contre toute prétention à englober le négatif dans une positivité ultérieure plus large—qui serait, chez Hegel, le moment du savoir absolu du point de vue de la science, de la fin de l'histoire du point de vue d'une phénoménologie de l'esprit ou du devenir historique—Bataille emploie la notion de *négativité sans emploi* au service

---

417 En commentaire à Bataille sur Kojève, Blanchot déclare : « Nous supposons l'homme en son essence satisfait ; il n'a, homme universel, plus rien à faire, il est sans besoin, il est, même si individuellement il meurt encore, sans commencement, sans fin, en repos dans le devenir de sa totalité immobile. L'expérience-limite est celle qui attend cet homme ultime, capable une dernière fois de ne pas s'arrêter à cette suffisance qu'il atteint ; elle est le désir de l'homme sans désir, l'insatisfaction de celui qui est satisfait « en tout » [...]. L'expérience-limite est l'expérience de ce qu'il y a hors de tout, lorsque le tout exclut tout dehors, de ce qu'il reste à atteindre, lorsque tout est atteint, et à connaître, lorsque tout est connu : l'inaccessible même, l'inconnu même », Maurice Blanchot, *L'Entretien infini,* Paris, Gallimard, 1969, p. 304-305.

418 « il y a l'implication d'un objet ou d'une forme qui n'y est pas réellement. Afin de créer la sculpture, le matériau a été retiré plutôt qu'accumulé. La sculpture n'est pas un objet de sculpture traditionnel », Philipp Kaiser, Miwon Kwon, *Ends of the earth : land art to 1974, op. cit.,* p. 16. Nous traduisons.

419 Philipp Kaiser, Miwon Kwon, *Ends of the earth : land art to 1974, op. cit.,* p. 10.

420 Voir *ibid*, p. 14.

421 Bataille déploie cette notion dans une lettre adressée à Kojève le 6 décembre 1937, à la suite de la conférence que Kojève avait donnée deux jours auparavant devant le Collège de Sociologie (sous le titre : « Les conceptions hégéliennes ») – conférence dont il ne reste aucune trace. Dans l'édition des conférences du Collège de sociologie, Denis Hollier a proposé néanmoins une reconstruction de cette conférence. Voir Denis Hollier (dir.), *Le Collège de Sociologie* (1937-1939), Paris, Gallimard, 1995.

422 « le « désoeuvrement » et la « négativité sans emploi » n'impliquent pas une simple négativité ou un vide, une pure absence (pas d'identité, pas de rapports, etc). II y a quelque chose qui se retire dans l'oeuvre (désoeuvrement) ou dans Ie renversement de la négativité hégelienne en positivité universelle (négativité sans emploi). », Ignaas Devisch, « La négativité sans emploi », Université de Gand, Symposium, IV, 2, 2000, p. 169.

423 Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris, 1985, p. 219.

d'une post-histoire où la négativité serait désintéressée et pourrait s'exprimer dans l'art et ou le langage sans nécessairement être admise comme seule étape de construction au service d'une finalité positive : une pure négativité suivant laquelle la vie se résout en activités qui seraient elles-mêmes en pure perte, sans ancrage positif ; « Une négativité sans réserve, donc, absolument et indéfiniment généreuse de son oeuvre de décomposition[424] », dont Derrida disait lui-même qu'elle est l'appel à « une dépense si irréversible, une négativité si radicale—*sans réserve*—qu'on ne peut même plus les déterminer en négativité dans un système[425] ».

Cette conception anti-utilitariste de la négativité que Bataille explicite à travers l'expression « négativité sans emploi » se justifie par le fait que « l'art représente une révolte contre le monde profane du travail, dominé par le projet et l'utilité[426] ». Dans un sens analogue, Heizer ne converge pas vers le signe stable de l'architecture hégélienne qu'impose la pyramide mais cherche la réhabilitation d'un espace de *désintéressement* où l'oeuvre n'occupe pas une place dans un système mais révèle son statut « sens emploi » au sens bataillien : il affirme en effet que sa sculpture se rapproche de l'architecture « en terme de taille mais non de *fonction* », et désapprouve l'idée « qu'auparavant, la plupart des arts étaient vus uniquement à l'aune de l'architecture symbolique[427] », c'est-à-dire comme nous le décrit Hegel « le temple comme enceinte abritant le dieu et la communauté des fidèles » se caractérisant par « le fait que ce sont des simples moyens en vue d'un but extérieur[428] ». C'est ainsi les forces de l'architecture elle-même, et non plus son signifiant (fonction du culte, du sacré et de la communauté), qui sont à même de renouveler le rapport à un sacré areligieux strictement désintéressé et pur (« acéphale », dirait Bataille, « troué » dans le toit du temple nous dit Sollers). Cela s'accorde aussi avec la critique deleuzo-guattarienne selon laquelle il relèverait d'un « trait fâcheux de l'esprit occidental » que « de rapporter les expressions et les actions à des fins extérieures ou transcendantes au lieu de les estimer sur un plan d'immanence d'après leur valeur en soi[429] ».

---

[424] *ibid*, p. 234.
[425] Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale: Un hégélianisme sans réserve » (1967), *in L'écriture et la différence, op. cit.,* p. 380.
[426] Vincent Teixeira, *Georges Bataille, la part de l'art: la peinture du non-savoir*, Paris, Editions L'Harmattan, 1997, p. 20.
[427] Heizer *in* Julia Brown, *Sculpture in Reverse, op. cit.,* p. 36.
[428] Hegel cité *in* Denis Hollier « La Tour de Babel », *La Prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille, op. cit.,* p. 17.
[429] Deleuze, Guattari, *Mille Plateaux, op. cit.,* p. 32.

A propos *Double Negative*, Marc Taylor déclare : « j'ai entendu le silence "parler" (…) A ce moment-là le silence devint visible, rien ne parut[430] ». Cela nous rappelle l'ambiguïté du terme « silence » dans son rapport avec sa phonétisation langagière, que Sollers remarque en souscrivant à la thèse de Bataille : « le mot « "silence " ne peut être relancé dans le circuit du langage » qu'en étant « trahi sans relâche », tant par la sonorité même que sa diction induite[431]. On s'aperçoit ainsi que Taylor nourrit l'ambivalence relevée Sollers, en tant qu'une médiatisation par le langage du silence ne peut permettre de rendre justice à l'absence et trahit par là la portée négativiste de l'oeuvre. En ce sens, refuser l'*Aufhebung* reviendrait à admettre l'échec du langage à pouvoir médiatiser et exprimer toute forme de négativité. En portant ainsi le langage aux limites de ses capacités, Heizer (on vient de noter le caractère *indescriptible* de ses travaux), tend par analogie avec la position bataillienne à la création d'espaces de négativité qui s'affirment dans le sacrifice absolu du sens, « sans retour et sans réserve », s'inscrivant comme étape de la déconstruction de la logique formelle dans son rejet d'un sens *positivé* par le langage.

On peut d'ailleurs pertinemment remarquer qu'un certain nombre de commentateurs des travaux d'Heizer ont cherché à palier l'aporie rationnelle à laquelle menait une telle *négativité* : Celant prétend par exemple que la négation de la matière s'accomplit comme manifestation d'une entité qui s'ajoute, par le vide, à l'oeuvre, lui conférant une force silencieuse et absente qui agit comme *présence* non manifestée physiquement mais manifestée sur le mode de l'évocation et du silence[432]. Ellen Joosten, dans son article dédié à *Displaced/Replaced Mass,* cherche à rationaliser ce silence imposé par *l'absence* en admettant que « le vide ne peut jamais être absolument vide[433] ». Encore une fois, à l'instar du « silence parlant » de Taylor, l'auteure cherche à conférer une positivité à la négativité : « le vide n'est jamais absolument vide, mais toujours rempli de sons, d'odeurs, de particules[434] ». On voit là une série de lectures de son

---

[430] « I heard the silence speak. At this moment silence became visible, nothing appeared », Taylor, « Rend(e)ring », *in* Brougher, Taylor, Koshalek, *Michael Heizer : Double Negative, op. cit.,* p. 14. Nous traduisons.
[431] Voir Philippe Sollers, « Le Toit », *Tel Quel,* n° 29, Printemps 1967.
[432] Voir Celant, *op. cit.*, p. XXIII.
[433] « Sound is definable trough and thanks to the confrontation with silence, or in other words : mass is definable through and thanks to the confrontation with emptiness. Emptiness is never absolutely empty, but always filled with sounds, smells, particles. Mass is gnawed away by erosion, but emptiness is a well », Ellen Joosten, « Displaced - Replaced » *in* Felix Zdenek (dir.), *Michael Heizer,* Museum Folkwang Essen, *op. cit.*, p. 63. Nous traduisons.
[434] *ibid*. Nous traduisons.

oeuvre cherchant toujours à réintroduire une « métaphysique de la présence », à réinscrire la négativité au coeur du système dialectique pour palier à la fragilité conceptuelle qu'elle implique. Néanmoins, Taylor accorde à ses oeuvres dans certains passages l'impossibilité de *présence*, affirmant que « le travail de Heizer montre l'impossibilité de *présence* et donc l'échec de la restitution » et que « l'oeuvre d'art » est ainsi « impossible, ne représente rien[435] ».

### 3.1.2. Les conséquences de l'entropie ou la *déterritorialisation* absolue

Comme Celant le précise à propos des *Nine Nevada Depressions,* l'ensemble des *earth works* d'Heizer s'accompagnent d'une mise en valeur entropique de leur devenir préfigurant l'émergence d'une pensée de l'effacement : « Tout va vers la disparition de l'objet (…) les *Nine Nevada Depression*s contiennent en elles-mêmes, leur propre dissipation et décomposition, et leur éventuelle disparition totale ». Cela est du, ajoute t-il, au processus *entropique* auquel les oeuvres sont à dessein rattachées : « l'acceptation d'une métamorphose liée aux conditions naturelles de l'existence rend inévitable que les marques tracées à la surface de la terre soient transformées à mesure que les conditions atmosphériques, solaires et climatiques évoluent[436] ».

Si l'on pourrait dire que le premier geste chez Heizer ou Smithson, consiste à imposer une *forme* au paysage (qu'il y aurait donc un premier mouvement d'appropriation du territoire), celle-ci ne peut perdurer intacte : dans sa soumission aux forces externes qui mènent à son altération, l'oeuvre s'ouvre sur un infini de variations déterminées aléatoirement par les modifications qu'apportent le temps, la lumière et les principes physiques de l'entropie. C'est ce que découvre Smithson du paysage (nous l'avons entrevu avec le principe de « dédifférenciation » emprunté Ehrenzweig) en tant qu'il constitue un univers en mouvement, travaillé de l'intérieur par un principe d'instabilité et d'usure permanente[437]. Il y a ainsi un principe de *retour*, dans le processus d'évolution/auto-destruction de l'oeuvre, à l'espace *lisse* au sens deleuzien, c'est-à-dire au dehors, « l'extériorité non sereine, imprévisible : vent, tempête,

---

[435] « to the contrary, Heizer's work presents and represents the impossibility of presence and thus the failure of re- presentation. the work of art (impossibly) represents nothing. paradoxically, this failure is its success » Taylor, « Rend(e)ring », *in* Brougher, Taylor, Koshalek, *Michael Heizer : double negative*, *op. cit.*, p. 17. Nous traduisons.
[436] Celant, *op. cit.*, p. XXIII. Nous traduisons.
[437] Voir Smithson, « A Sedimentation of the Mind: Earth Projects », *op. cit.*

désert, vertige sauvagerie, violence[438] », multiplicité déliée et fluide, non formée, « « espace sans point fixe, sans empreinte qui ne soit éphémère, comme le Sahara[439] », ajoute Mireille Buydens, se construisant ainsi par dépassement des *limites* que Derrida associait à l'architecture : la trace « n'étant pas une *présence* mais le simulacre d'une *présence* qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'*effacement* appartient à sa structure[440] ». Smithson déclare en effet que « le désert est (…) un endroit qui engloutit les frontières[441] », impliquant la disparition potentielle de l'oeuvre.

L'entropie serait ainsi le processus permettant aux artistes land art s'y rapportant de substituer à la limite de la structure la *limitrophie*, espace de poussées et de changement[442] qui ne se caractérise plus par l'*arrêt*, l'immuabilité du signifiant ou la clôture essentialiste de la forme, mais qui constitue au contraire une « zone d'indistinction[443] » en proie au changement. Smithson confirme : « l'entropie nous laisse avec une limite vide, voire avec aucune limite[444] ». L'oeuvre n'est plus objet, ni forme, ni signifiant, mais se mêle ainsi aux forces et flux que constituent le *dehors*, sans ancrage ni polarisation, sans empreinte qui ne soit éphémère. Ainsi Heizer déclare : « De même que la logique de l'art politique est de procurer au peuple l'image de ce qu'il est réellement, celle du Land Art est de ramener le site à sa *vérité* première[445] », citation qui résonne avec la déclaration de Deleuze selon laquelle « l'espace *strié* est constamment reversé, rendu à un espace *lisse*[446] ».

Si certains commentateurs voyaient en l'oeuvre d'Heizer et Smithson des affronts exprimant une domination rapportée au masculin[447] (Donald Crawford disait « qu'elles affirmaient leur

---

438 Françoise Proust, « La ligne de résistance », *Rue Descartes,* N° 20, *Gilles Deleuze Immanence et vie* (Mai 1998), p. 37.
439 Mireille Buydens, *Sahara : l'esthétique de Gilles Deleuze, op. cit.,* p. 127.
440 Derrida, *Marges, op. cit.*, p. 25.
441 Smithson, « A Sedimentation of the Mind », *op. cit.,* p. 89.
442 « La limitrophie c'est littéralement ce qui pousse sur la limite ; ou mieux, c'est ce phénomène par lequel certaines limites nourricières souvent accueillir des « pousses » ou des « poussées » *in* Adnen Jdey (dir.), *Derrida et la question de l'art. Déconstructions de l'esthétique, op. cit.,* p. 443.
443 *ibid*, p. 444.
444 « This entropy of technique leaves one with an empty limit, or no limit at all », Smithson *in* « A Sedimentation of the Mind », *op. cit.,* p. 84.
445 Heizer *in* Brown, *Sculpture in Reverse, op. cit.,* p. 84.
446 Deleuze, Guattari, *Mille Plateaux, op. cit.,* p. 593.
447 Voir par exemple Nancy Thebaut, L. Elizabeth Upper, « Earth Movers », *Bitch*, fall 2010, n°48, exemple éloquent des critiques féministes faites à l'encontre de la générations de ces artistes dans les années 1970-80.

force d'artéfactualité contre la nature[448] »), l'enjeu est plus substantiellement rapporté à la velléité d'exacerber la précarité et la vulnérabilité du geste humain que de prolonger une dynamique de territorialisation, conquête, occupation et appropriation des espaces naturels. En conférant à la nature son pouvoir d'effacement d'oeuvres produite par l'homme, et en souhaitant sa reconquête au détriment de la survivance des traces que ces artistes ont formé dans les paysages, il s'agit pour eux de communiquer en métaphore la véritable nature des affronts réalisés plus largement sur le plan du discours ou de l'art dans l'institution, de mettre en lumière les ressorts et la brutalité de leur fonctionnement dissimulés par le voile et la reproductibilité du système[449]. Leur oeuvre est gouvernée par cette même « force déconstructrice à l'égard de l'hégémonie philosophique[450] » et institutionnelle, comme nous le confirme Amanda Boetzkes qui dans son ouvrage *The Ethics of Earth Art* (2010)[451] cherche à montrer que l'earth art tend à véhiculer les sensations de la nature en permettant à la nature elle-même de demeurer irréductible à la signification humaine. En ce sens, le land art répond au programme esthétique désigné par Deleuze selon lequel « il faudra aller jusque là, afin que règne une Justice qui ne sera plus que Couleur ou Lumière, un espace qui ne sera plus que Sahara[452] ». L'entropie fait retour dans le futur[453], il est « l'âge de glace, un désert, une immense vacuité » mais aussi « le chaos, l'impureté[454] » et s'incarne ainsi comme « monuments de ruines[455] », venant se substituer à la pyramide, à l'arbre cartésien du savoir. Aux termes du processus « moderniste de progrès artistique » déclare Valérie Mavridorakis, Smithson choisit l'alternative radicale « de privilégier la régression, la dissipation[456] ».

---

[448] Donald Crawford, *Nature and art : Some Dialectical Relationships,* The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 42, No. 1 (Autumn, 1983), p. 57.

[449] Un certain nombre d'auteurs de travaux récents en éthique environnementale se sont d'ailleurs consacrés à l'importance de la réhabilitation de certaines pratiques artistiques et esthétiques pour les traiter comme relations positives avec la nature, explorant dans le champ du Land Art les possibilités de rapports esthétiques et éthiques équilibrés et dialogiques ; nous pensons à l'article de Emily Brady. *Aesthetic Regard for Nature in Environmental and Land Art,* Ethics, Place & Environment, A Journal of Philosophy & Geography, Volume 10, 2007, pp. 287-300, ou celui d'Allen Carlson « Is Envrionmental Art an Aesthetic Affront to Nature ? », Canadian Journal of Philosophy, n°16, 1986, pp. 635-650, pour ne citer que ces deux exemples, dont l'effort fût de résister à certaines des lectures par trop simplistes et essentialistes dérivés de certains positionnements féministes ou écologistes, dont les postures furent trop arbitrairement rapprochés d'ailleurs.

[450] Derrida, *Penser à ne pas voir : écrits sur les arts du visible, 1979-2004*, La Différence, Paris, 2013, p. 17.

[451] Amanda Boetzkes, *The Ethics of Earth Art*, University of Minnesota Press, 2010.

[452] Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation, op. cit.,* p. 23.

[453] Smithson reprend l'expression de Nabokov selon laquelle le futur ne serait que « l'obsolète à l'envers » (tiré de sa nouvelle *Lance*).

[454] « Art et Science fiction », *La Ballard connection,* Entretien entre Valérie Mavridorakis et Fabien Danesi, février 2012.

[455] Voir Smithson, « Les Monuments de Passaic » (1967) *in* Jack Flam (sld), *Robert Smithson: The Collected writings*, op. cit., p. 69.

[456] *ibid*.

A travers leur recherche sur l'entropie, mettant en perspective la restauration du territoire et la disparition de l'oeuvre, ces artistes rejoignent ainsi l'ensemble des débats sur la déconstruction des modèles dominants, qu'ils soient rapportés au discours esthétique ou linguistique : « au lieu de l'achèvement, l'effacement[457] », nous dit Smithson. Dans une des parties de son texte « A Sedimentation of the Mind », il consacre une partie au langage (« Dying Language[458] »), et y affirme que cette « nouvelle langue de fragmentation » entropique « n'offre aucune possibilité de *gestalt* » et que toute « certitude du discours didactique » sont rendus caduques dans l'érosion. Aussi, que le monde de l'art et sa méthode critique, ayant « peur de la subversion du langage », a essayé à défaut « de faire de l'art un discours raisonné[459] ». Il y a ainsi, comme l'exprimait Tiberghien, une forme de résignation à l'intérieur même de la pratique de l'earth art : « le monde de l'art de la fin des années 1960 et du début des années 1970 était un monde de renonciation esthétique et d'austérité[460] ». Smithson attribue la tendance en la croyance *présentielle* de l'oeuvre et du langage au refus de penser la mort dont il déplore la perte chez les artistes notamment, en vantant la nécessité artistique de sa réhabilitation : « beaucoup voudraient oublier le temps, car il cache le principe de mort (…) Notre culture a perdu le sens de la mort. Elle tue donc physiquement et mentalement, pensant constamment qu'elle établit l'ordre le plus créatif possible[461] ».

Or, de la même manière, si la métaphysique se refuse à penser l'*absence*, nous dit Bataille, c'est parce qu'elle implique l'acceptation double de la non-présence et de la mort. Si le langage est nommé « écriture », alors il implique la mort du locuteur, son absence radicale : « c'est donc le rapport à *ma mort* (à ma disparition en général) qui se cache dans cette détermination de l'être comme présence, idéalité, possibilité absolue de répétition[462] ». Il déclare ainsi qu'il faut s'engager dans un « travail d'accouchement ou d'agonie : une ouverture, une déchirure, un processus mettant quelque chose à mort, et dans cette négativité même[463] ». Dans son fameux

---

457 Hollier, *La Prise de la Concorde, op. cit.,* p. 56.
458 Smithson *in* « A Sedimentation of the Mind », *op. cit.,* p. 87. Nous traduisons.
459 *ibid*, p. 87. Nous traduisons.
460 Tiberghien, *Land Art Travelling*, École régionale des beaux-arts, Valence, 1996, p. 65.
461 Smithson, « A Sedimentation of the Mind », *op. cit.,* p. 91. Nous traduisons.
462 *ibid*, p. 60.
463 Bataille cité *in* Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille, op. cit.,* p. 21.

article « Le Toit » dédié à Bataille, Sollers poursuit cette métaphore d'une négativité tendant à la mort et au non-savoir après dissolution de « l'ordre rationnel qui confine l'art[464] » et le langage selon Smithson ; « la disparition du concept de signe (signifiant/signifié) et ce que Bataille appelle la "mise à mort du langage" », nous dit Sollers, c'est « la mise à mise à mort du savoir (lié à la division du signe) par le non-savoir[465] ».

## 3.2. Problèmes autour de la déconstruction esthétique

### 3.2.1. Critique rancèrienne du désert deleuzien

Dans son texte « Existe t-il une esthétique Deleuzienne ?[466] », Jacques Rancière relève la détresse méthodologique de l'esthétique dans un tel paradigme de *déterritorialisation* massive de l'art et de son discours : comment penser l'oeuvre d'art dès lors qu'elle se caractérise par sa disparition et son efffacement ? A travers le paradigme de la *défiguration* (« la mise en catastrophe de l'espace figuratif » nous dit-il), toute figure « cherche à s'échapper, à se désorganiser[467] ». Le combat esthétique mené par la déconstruction s'engage selon Rancière dans le champ de la pensée en général : il est un combat justicier menant au désert[468] et ayant comme ennemi le discours, la métaphysique, la figuration, la représentation, la *mimesis* : selon Deleuze, « le travail de l'art est de défaire ce monde de la figuration ou de la *doxa*, de dépeupler ce monde, de nettoyer ce qui est par avance sur toute toiles, sur tout écran, de fendre la tête de ces images pour y mettre un Sahara ». Seulement, précise t-il, le désert atteint le terme de l'oeuvre : « c'est l'absence d'oeuvre, la folie[469] ».

La proximité de cette déconstruction deleuzienne et derridienne des présupposés métaphysiques de la pensée représentationnelle, avec la rupture radicale opérée par les artistes land art, s'éloignant de New York et des espaces institutionnels, est frappante. Car pour

---

[464] Smithson, « A Sedimentation of the Mind », *op. cit.,* p. 89. Nous traduisons.
[465] Sollers, « Le Toit », *op. cit.,* p. 186 et 187.
[466] Rancière, « Existe t-il une esthétique deleuzienne ? » *in* Alliez (dir.), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique,* Les empêcheurs de tourner en rond, Paris, 1998.
[467] *ibid*, p. 528.
[468] « Ce combat engage, au travers la description de l'oeuvre, le statut de la pensée en général ; il l'appelle justice. Et à la justice elle-même il donne un nouveau nom : il l'appelle désert », *ibid*, p. 529.
[469] *ibid*, p. 530.

Rancière, l'oeuvre deleuzienne est en effet « l'allégorie de l'artiste qui est allé au désert, qui a vu la vision trop forte, insoutenable et qui ne sera, dès lors, jamais accordé au monde de la représentation[470] », comme si ce déplacement mettait en échec l'ensemble des modèles dominants instaurés par l'homme par soucis de recherche d'ordre et de sécurité[471] : « le paysage d'avant l'homme, ce que précisément l'homme ne peut décrire[472] », là où il est *fragilisé* dans son savoir. C'est pour cette même raison que « le non-sens est la cause structurale de la construction du *sens* » nous dit Deleuze[473], que la peur du chaos a engendré l'organisation d'un savoir rationnel assouvissant un besoin humain de maîtrise.

Buydens exprime en effet que la forme et sa supposée *présence* fonctionne comme « garde fou » qui « préserve du chaos et qui empêche la ligne de tourner en ligne de mort ou d'abolition[474] ». Bataille nommait ça « la nostalgie d'une continuité perdue » : « en même temps que nous avons le désir angoissé de la durée de ce périssable, nous avons l'obsession d'une continuité première, qui nous relie à l'être[475] ». Le mouvement déconstructiviste tout comme le land art s'accorderaient dans une tendance commune au « mouvement inverse » à la *territorialisation,* dynamique téléologique de conquête, vers « une *déterritorialisation* (…) rupture des systèmes de clôture et de performance » visant à « retoucher le chaos[476] », l'état de nature non *descriptible* et non représentable, incapable de se conformer aux grilles dualistes de la métaphysique ni à son attachement à la valeur de l'être et de la vérité comme *présence*. Ces dernières sont précisément ce que Deleuze appelle « le quadruple carcan de la représentation[477] » qui constitue le cadre contraignant des conditions de possibilité (objets de la métaphysique), de l'unification des catégories formelles de la pensée conceptuelle avec l'infinie diversité du sensible et de la matière. Ce cadre serait le moyen de nous préserver de la confrontation avec la

---

[470] Rancière, « Existe t-il une esthétique deleuzienne ? », *op. cit.*, p. 531.
[471] « Mais Deleuze continue à creuser le sillon heideggérien en insistant sur le fait que la pensée représentationnelle est à la recherche d'ordre et de sécurité, qu'elle tente de résorber la différence dans l'identité et qu'elle vise des déterminations conceptuelles claires et distinctes ainsi que des jugements adéquats », Rudolf Bernet, « Penser ce que nous ne pouvons pas nous représenter », *Bulletin d'Analyse Phénoménologique*, Volume 10, 2014, p. 24.
[472] Rancière, « Existe t-il une esthétique deleuzienne ? », *op. cit.*, p. 531.
[473] Voir Lapoujade, *Les Mouvements Aberrants, op. cit.,* p. 121.
[474] Buydens, *Sahara, op. cit.,* p. 79.
[475] Bataille, *L'Erostisme, op. cit.,* p. 21-22.
[476] Elizabeth Grosz, *Chaos, territory, art, op. cit.*, p. 18.
[477] Deleuze, *Différence et Répétition, op. cit.,* p. 337.

multiplicité et le chaos, comme de tout ce qui serait dépourvu de signification, et permettrait de subsumer ces ensembles désordonnés en une unité intelligible et stable, en une saisie totale et définitive[478].

Rancière déplore la radicalité du rejet de ce cadre qui fait de l'opération subversive un mouvement vers la « mort de l'art » en ça qu'elle consisterait en un passage au « sensible pur, a-signifiant[479] », au vide ; un vaste processus de « nettoyage » consistant à égaler l'art à la sensibilité contre la *mimesis* représentationnelle, à la manière dont Smithson citait déjà Malevitch qui voyait dans le désert un espace d'immanence et d'émancipation possible du principe d'analogie sous-tendant un dualisme latent : « plus de ressemblances de réalité : pas d'image idéaliste, rien qu'un désert[480] ». Pour Rancière, ce grand « nettoyage » ne fait que « remplacer une bêtise », en l'occurence, « remplacer la sur-signification de la *doxa* par l'asignifiance du vide, de l'infini, le grand flot de l'indifférence[481] ». Il voit en cette dissolution des limites, ce « retour au désert » vers le « pur » affect et la « pure » singularité une impossibilité théorique. Sa critique vise ainsi les limites aporétiques d'une telle irrationalité esthétique dont l'implication principale serait la fin de l'art, son annihilation : « seulement, le désert justicier atteint (...) c'est l'absence d'oeuvre, la folie (...) "il faudra aller jusque là" déclare Deleuze, même si l'oeuvre n'irait jusqu'à là qu'à s'annuler[482] ».

Chez Derrida, le sens unique et présentiel est substitué à la pluralité différentielle, jamais totalement présente ou entière, de la trace. Potesta nous dit que Derrida « défend ainsi cette position nihiliste », en tant que « l'oeuvre » devient « à penser dans son inutilité, c'est-à-dire à partir du désœuvrement de la parole philosophique[483] ». Son adhésion à l'indicible et à l'aporie, son renvoie à l'impossible, l'écart, la marge et l'imprévisible constituent autant d'outils de mise en échec de la présence et de l'intuition réductrice phénoménologique (celle-ci serait toujours

---

[478] Voir Rudolf Bernet, « Penser ce que nous ne pouvons pas nous représenter », *op. cit.,* p. 23.
[479] *ibid*, p. 535.
[480] Malevitch cité *in* Smithson, « A Sedimentation of the Mind », *op. cit.*, p. 89.
[481] Rancière, « Existe t-il une esthétique deleuzienne ? », *op. cit.,* p. 534.
[482] *ibid*, p. 530.
[483] Andrea Potesta, « L'exhibition de l'absent » *in* Adnen Jdey (dir.), *Derrida et La question de l'Art, op. cit.,* p. 303.

confrontée à une résistance, à une inadéquation, à une *différance*[484]), mais qui tendent tout autant à l'aporie du point de vue de Rancière. Sa critique a pour mérite de penser les limites d'une telle radicalité déconstructiviste, l'emprise subséquente d'un « trop plein » subjectiviste qui aurait pour risque de s'en ternir à position relativiste, contradictoire à toute théorisation possible : faire de l'art, pour l'émanciper du discours, un « bloc de sensations » et d'affects, une somme d'espace intensifs et affectifs, semble à ses yeux mettre un terme à l'esthétique.

Lapoujade relève également certaines des limites de l'esthétique de la « disparition » telle que défendue par Deleuze. Il y voit « une sorte de dépeuplement, de réduction (…) qui prend la forme littérale d'une désertification[485] » dans ce mouvement de *déterritorialisation* absolu. Il rappelle combien l'image du désert et de l'absence est prégnante dans son oeuvre[486]. Ce qui se dégage des limites perçues, c'est bien la plongée de l'esthétique dans l'affect pur, l'ineffable et le relativisme, l'impossible de toute mise en forme qui viendrait taire tout objet artistique, ou « clore inévitablement », comme l'exprime Simon O'Sullivan, « la possibilité d'accéder à l'évènement de l'art[487] ». Mais dès lors que « l'art contemporain est l'assomption négative de l'effondrement architectonique de l'esthétique[488] » et se préoccupe de ce qui résiste à la pensée, s'en tenir à cette position qui signe l'annihilation de la forme (ou structure) en art et avec elle le refus de tout discours qui lui serait assigné, constitue-t-il le seul choix possible ?

Plus globalement, cette critique rejoint celle que Bernard Stiegler qui, dans son ouvrage *Etats de Chocs*[489], fait la critique plus globale des limites de la déconstruction post-structuraliste en lui reprochant notamment la lacune d'avoir instauré un « no man's land » intellectuel—un *désert*—terrain délaissé de toute légitimité à l'investigation épistémologique à la mobilisation des

---

[484] Cette critique est prolongée par Marion qui parle de « rupture restauratrice » pour désigner l'ambiguïté qui s'installe dans les rapports de la phénoménologie à la métaphysique : « Husserl instaure la phénoménologie comme telle et, du même geste, la méconnait, parce qu'il méconnait son rapport essentiel à l'essence de la métaphysique ». Voir Marion et Planty-Bonjour (dir.), *Phénoménologie et métaphysiqu*e, PUF, Paris, 1984, p. 12.

[485] Lapoujade, *Les Mouvements Aberrants, op. cit.,* p. 276.

[486] « L'image deleuzienne est celle du désert, c'est une terre ou d'une île déserte », *ibid*.

[487] Simon O'Sullivan, « The Aesthetics of affect: thinking art beyond representation », *Angelaki: journal of the theoretical humanities*, Volume 6, n° 3, December 2001, p. 128.

[488] Mehdi Belhaj Kacem, *Inesthétique et Mimésis,* Lignes, Paris, 2010, p. 12.

[489] Bernard Stiegler, *Etats de choc : Bêtise et savoir au XXIe siècle*, Mille et une nuits, Paris, 2011.

catégories philosophiques (d'ailleurs, Badiou[490] parlait analogiquement d'une « situation de clôture » caractérisant la fin du XXème siècle, succédant ce qu'il a su appeler de manière éloquente la « traversée du désert[491] »). Du point de vue de Stiegler, le post-structuralisme, qui nous l'avons vu s'aligne à la critique *anti form* dans le champ sculptural américain, a montré comment épistémologiquement la pensée et le discours rationnels avaient toujours entretenu une frontière avec le monde, une rupture avec la singularité des choses dans leurs emprises avec le réel et leur arbitraire subséquente, et d'un point de vue économique et politique, comment, implantée dans le champ idéologique, cette rationalité avait donné lieu aux pires ordres de domination. Mais la déconstruction aurait provoqué une perte du rapport esthétique à la recherche en tant que telle, à la finalité positiviste de la maîtrise d'un objet en substituant aux objets l'étude des *relations* et refusant de manière catégorique tout rapport de sublimation, nomination ou attribution.

### 3.2.2. L'esthétique à l'aune de la déconstruction

Cependant, le désert, métaphore visuelle et territoriale de l'état de la pensée rationnelle aux termes de sa déconstruction, est néanmoins selon Lapoujade l'espace de résistance dont a besoin la philosophie, l'espace solitaire « où se forme la contre-pensée[492] ». La philosophie aurait besoin du désert comme d'un lieu essentiel d'interrogation réflexive et de méditation sur la légitimité du principe de raison et des fondements métaphysiques conditionnant l'ensemble de la pensée moderne voire contemporaine. S'il est vrai que la potentialité de la fin de l'art et du langage exprimée à travers une métaphore filée du « retour au désert » témoigne d'une solitude absolue, d'un revers nihiliste dont on ne saurait apercevoir la sortie, il s'agit néanmoins selon Lapoujade d'une « solitude extrêmement peuplée », qui tient déjà « son peuple à venir[493] ».

---

[490] L'objet du *Petit manuel d'inesthétique* de Badiou est d'ailleurs d'étudier les limites de l'esthétique face à l'art contemporain et de proposer un nouveau schème dans le rapport de l'art et la philosophie pour palier à la situation de clôture qui caractérise la fin du XXème siècle. Voir Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique,* Seuil, Paris, 1998.
[491] Badiou cité *in* Mehdi Belhaj Kacem, *Inesthétique et Mimésis, op. cit.,* p. 25.
[492] « Même la philosophie, surtout la philosophie, a besoin d'un désert (…) Aller au désert, aller au désert à la façon des nomades, rejoindre sa propre solitude, où se forme la contre pensée », Lapoujade, *Les Mouvements Aberrants, op. cit.,* p. 276.
[493] *ibid*, p. 277.

Autrement dit, le « retour au désert » visé comme terme nihiliste et téléologique final par Rancière, ne serait qu'une étape du processus critique vis-à-vis de la métaphysique en vue d'un nouveau peuplement : « dépeupler pour repeupler autrement[494] ». D'un tel point de vue, le projet déconstructiviste détiendrait une portée paradoxalement constructiviste, consistant à la mise en place de nouveaux outils conceptuels capables de rendre compte d'un monde débarrassé des coordonnées du cadre conceptuel kantien, nous dit Lapoujade, « sans loi générique *a priori* » : « le désert, c'est la suppression de l'Analytique kantienne, vider la terre de ses sujets, la rendre à la steppe[495] », avant de reconstruite, de repeupler, construire des logiques dynamiques ou « événementielles » en lieu et place des systèmes classiques ou des « structures » dominantes. Mais l'opération qui précède le moment optimiste du « repeuplement » consiste nécessairement en la désertification du monde pour « atteindre le plan d'immanence » et sortir de la structuration *a priori* de l'expérience.

Lapoujade pense ainsi l'empirisme transcendantal deleuzien, plutôt que comme un renoncement, comme une réforme de l'idéalisme transcendantal kantien à partir des trois synthèses originelles (Esthétique, Analytique, Dialectique). Dans le cadre de la première synthèse, l'esthétique comme détermination des formes *a priori* de la sensibilité est substituée à la matière intensive de toute expérience réelle ; en ce qui concerne l'Analytique, seconde synthèse transcendantale, l'objet n'est plus connu à partir de la forme de l'objectivité mais à travers les objets réels vécus, subjectivité. Le rapport de ces deux synthèses, nous dit Lapoujade, construit le cercle de l'empiro-transcendantal, qui est la première réponse résultant de la crise des fondements. La troisième synthèse, la Dialectique, a disparu puisque les coordonnées sur lesquelles elle reposait sont à présent obsolètes (dualisme raison-intuition, ou la subsumation du phénomène sous le concept)[496]. On retrouve ici la position de Smithson qui déclarait que « les notions occultes de "concepts" sont en retrait du monde physique (…) et réduisent l'art à l'hermétisme et à une métaphysique fastueuse[497] ».

---

494 *ibid*.
495 *ibid*.
496 Voir *ibid*, pp. 95-98.
497 Smithson *in* Jack D. Flam, *Robert Smithson, the Collected Writings, op. cit*., p. 155. Nous traduisons.

Deleuze retourne du même coup le structuralisme, nous dit Lapoujade : le problème structuraliste étant d'obédience linguistique, le projet est « d'ouvrir la structure du langage sur le dehors[498] », ce qui est rendu possible par la substitution qu'il opère de la structure à l'*agencement*. L'*agencement* résulte d'un retour nécessaire au désert, au dehors du *lisse* : elle est « inséparable du dehors » qui « désarticule » la langue, la conduit à perdre « sa grammaire et sa syntaxe[499] » et serait par delà le renversement *positif* de la déconstruction. Le langage s'agence dans son inscription avec le dehors, sa corrélation avec le désert qui ne cesse de la *déterritorialiser*, de la manière même dont le processus entropique soumet l'oeuvre d'Heizer, dans son effectivité, à de multiples bouleversements, « à d'incessantes transformations[500] ». C'est ce caractère précis de l'agencement qui le rend irréductible à toute structure stable. Chez Smithson pareillement, l'oeuvre n'est plus structurelle. Elle doit, selon Smithson, « réfuter la représentation » pour « prendre l'effet direct des éléments[501] ». Il enchaîne : « le langage devrait se retrouver dans le monde physique et non enfermé (…) la langue doit être une procédure en constante évolution et non isolée[502] ».

Lapoujade préfère ainsi au nihilisme de Rancière une vision de la pensée deleuzienne comme réforme de l'ontologie kantienne (fondée sur une remise en question radicale de la conception kantienne du rapport entre les facultés) et du structuralisme hérité de la sémiologie hégélienne, sans cependant renoncer ni au langage, ni à l'art. Son interprétation confère au « retour au désert » deleuzien et à la déconstruction en général une potentialité critique, une force constructive nécéssaire. Consistant moins à dépeupler jusqu'au vide qu'à « nettoyer la toile de tous les clichés qui l'encombrent[503] » (on pense à la « métaphysique de la présence », dont Derrida disait qu'elle irriguait à défaut tous les champs), Lapoujade octroie ainsi au désert une légitimité en droit : « il faut tout détruire pour recommencer autrement, sans fondation (…) à

---

[498] Lapoujade, *Les Mouvements Aberrants, op. cit.,* p. 207.
[499] *ibid*.
[500] *ibid*, p 208.
[501] Smithson *in* Jack D. Flam, *Robert Smithson, the Collected Writings, op. cit*., p. 155. Nous traduisons.
[502] *ibid*.
[503] « On voit ce que signifie en droit le désert. Il procède d'une rigoureuse réduction dont l'aspect critique consiste à vider la terre des hommes, à la dépeupler, à « cureter » (…) à nettoyer la toile de tous les clichés qui l'encombrent, à vider la matière des corps organisés, à vider les engage des mots articulés pour emporter, progressivement la langue dans le désert » *in* Lapoujade, *Les Mouvements Aberrants, op. cit*., p. 288.

partir du désert (…) Telle est sa tâche positive[504] ». Deleuze chercherait ainsi à nous prouver la caducité du principe de fondement sur laquelle s'est établie la métaphysique. Or, si l'acte de fonder est essentiellement celui de prétendre être absolument le premier, le désert, exemplifiant l'existence de l'espace *lisse*, prouve en son nom l'impossibilité de la primauté du fondement humain, et par delà, son imposture. En ce sens, il est indispensable à la déconstruction de la notion d'*origine* qui est, nous disait Derrida[505], consubstantielle de la notion de *présence* à l'intérieur même du système métaphysique.

C'est tout le sens qu'Andrea Potesta confère à « l'exhibition derridienne du vide » qu'il utilise pour signifier l'urgence du retour au désert. Selon lui, la déconstruction pousse la philosophie à s'interroger sur sa propre « forme », à sonder et à mettre en question le fond de son fonctionnement et de sa constitution, c'est-à-dire le fondement, le sens, le logos, la vérité[506]. Ainsi, si elle tend à l'indicible, c'est avant tout dans un but critique. Faire l'expérience de l'absence ou du désert agirait comme outil de la déconstruction en ça que cela aurait le pouvoir de « déstabiliser la *présence* sans jamais affirmer le sens d'un au delà, et sans non plus s'arrêter au constat d'impossibilité de celui-ci[507] ». Faire « l'expérience de l'absence » ne serait ainsi jamais totalement nihiliste, parce que l'absent ne se donne jamais à l'instar d'une présence incarnant une identité, mais ne demeure pas non plus dans une absence purement impossible à « exhiber ». Autrement dit, l'absence tendrait à déstabiliser la *présence* sans jamais affirmer le sens d'un au delà, et sans non plus s'arrêter au constat d'impossibilité de celui-ci. En ce sens, la déconstruction fait travailler et jouer le concept de limite, sans l'abolir pour autant[508].

Ainsi, la déconstruction ne doit, comme nous l'exprime Lapoujade quant au désert deleuzien, « ni recadrer, ni rêver de l'absence pure et simple de cadre[509] ». En d'autres termes, il ne suffit pas de déconstruire, d'effacer jusqu'à l'indicible, mais de réinvestir le champ esthétique à l'aune

---

[504] *ibid*.
[505] « La tradition métaphysique exige une origine fixe, un centre, un point de présence à la structure. Ce centre l'équilibre, l'organise » *in* Derrida, *De la Grammatologie, op. cit.*, p. 376.
[506] Voir Potesta, « L'exhibition de l'absent » *in* Adnen Jdey (dir.), *Derrida et La question de l'Art, op. cit.* p. 297.
[507] *ibid*, p. 305.
[508] « la déconstruction nous l'avons dit, fait travailler et jouer le concept de limite, elle ne l'abolit pas » *in* Benoît Goetz, « Derrida. De architectura », *ibid*, p. 441.
[509] Lapoujade, *Les Mouvements Aberrants, op. cit.*, p. 290.

de la déconstruction de ses fondements. Déconstruction et construction sont « deux gestes apparemment contradictoires » mais « systématiquement indissociables[510] ». La déconstruction joue avec la notion de limite (celles de l'objet et de la grille théorique qui la subsume), mais « elle ne l'abolit pas[511] ». Il s'agit seulement de s'attaquer aux clôtures sans pour autant prétendre les faire évaporer : « Tout ce que je dirai ne consistera pas à effacer la limite, mais à multiplier ses figures, à compliquer, épaissir, délinéariser, plier, diviser la ligne justement en la faisant croitre et multiplier[512] ».

Le désert pousserait ainsi à penser la primordialité de la matière, de l'écriture, et par delà l'idée pragmatique selon laquelle le sens est toujours à produire, jamais *fondé* ; il ne serait jamais principe, présence ou origine, mais toujours produit, trace faite à partir d'un matériau, d'une écriture première, toujours éphémère, soumis aux conditions du réel qui l'a *produite* et non d'une *présence* fondatrice *instaurée,* fondée en raison. Heizer confirme une telle posture : « Je pense que la terre est le matériau qui a le plus de potentialité parce qu'il est la source de tout matériau[513] ». Dans *Eperons*, Derrida évoque d'ailleurs la proposition de Nietzsche selon laquelle il faudrait substituer à l'ancienne esthétique (dont il dénonce la passivité et le caractère strictement *réceptif*) une nouvelle esthétique de *producteurs*[514].

Dans *Le Savant et le Politique* (1910)[515]*,* Max Weber élabore une critique du processus de rationalisation de la période moderne qui aurait engendré un désenchantement du monde provoqué par une légitimisation humaniste du savoir généralisé, basculé des limites du connaissable « de fait » à l'illimité du connaissable « en droit ». La dénonciation de Weber vise en priorité la raison utilitariste et fonctionnaliste, qui, fondée sur une mise à profit du réel en vue de son exploitation et de sa manipulation, signe la perte de l'indicible, l'abandon du mystère du monde et de toute poétique « désoeuvrée » au sens bataillien. C'est avant tout la transformation profonde du mode de savoir—la substitution de l'auto-réflexivité de la connaissance à la maîtrise

---

510 Derrida, *La Vérité en Peinture, op. cit.,* p. 85.
511 Benoît Goetz *in* « Derrida. De architectura », *Derrida et la question de l'art, op. cit.,* p. 441.
512 Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 51.
513 Heizer cité *in* Tiberghhien, *Land Art, op. cit.,* p. 103.
514 Voir Derrida, *Éperons, Les styles de Nietzsche*, Flammarion, Paris, 2010.
515 Max Weber, *Le savant et le politique*, trad. C. Colliot-Thélène, La Découverte, Paris, 2013.

calculatrice de l'objet— qui doit être abordée de manière critique, voire déconstruite. Weber vise la perte du « sens » de l'activité scientifique, le *pourquoi* de la connaissance, la finalité existentielle du savoir—en somme sa *réflexivité*.

Le champ de l'esthétique n'est pas exsangue de cette dynamique de perte de l'auto-réflexivité et de l'apport désintéressé de la raison : Weber l'utilise pour exemplifier son propos et constate que de la même manière que le champ juridique instaure des lois sans se questionner sur le pourquoi du législatif par exemple, l'esthétique consiste à construire une histoire de l'art fonctionnelle et progressiste, qui se dessine de manière téléologique en suivant les évolutions du champ philosophique qui lui est, suivant les époques, contemporain ; l'histoire de l'art penserait les oeuvres d'art sans jamais se questionner sur les raisons réelles de leur existence, de leur besoin vitale, de ce qui les gouverne au delà de leur seul aspect comme « produits » d'une époque et d'un climat épistémologique donnés[516]. Weber voit dans cette privation de toute réflexivité critique la cause de certains fondements toujours systématique et fonctionnaliste, l'évolution doctrinale de la raison, la perte de la singularité de l'objet esthétique dans sa subsumation systématique au technique et au discours rationnel confortant les mécanisme d'oppression de la raison sur les objets sensibles[517].

L'objet véritable de la déconstruction pourrait ainsi concerner davantage le type de questionnements sur les objets que la disparition des objets eux-mêmes, ouvrant là un large champ à la perspective critique et une potentialité de restauration possible d'un savoir sur l'art. Avec le projet même de sortie du régime du sens impliquant majoritairement l'introduction d'une oeuvre dans un système qui la réduit à sa fonction à l'intérieur de ce système, il s'agirait plus substantiellement de problématiques méthodologiques, de changements paradigmatiques des approches.

---

[516] Voir Jean-Baptiste Vuillerod, « Les dialectiques de la raison : de Weber à Adorno et Horkheimer », *Implications Philosophiques,* 2017.

[517] « L'intellectualisation et la rationalisation croissantes *ne signifient donc pas* une connaissance générale toujours plus grande des conditions de vie dans lesquelles nous nous trouvons. Mais elles signifient quelque chose d'autre : le fait de savoir ou de croire que, si on le *voulait* seulement, on *pourrait* à tout moment l'apprendre, qu'il n'y a donc en principe aucune puissance mystérieuse et imprévisible qui entre en jeu, que l'on peut bien plutôt *maîtriser* toute chose (en principe) par le *calcul*. Mais cela signifie : le désenchantement du monde », *in* Weber *Le Savant et le Politique, op. cit.,* p. 83.

C'est pour cette raison que Jean-Michel Rabaté déclare qu'il ne peut y avoir d'esthétique derridienne « comme science au sens générique, qui présuppose un système, une architecture totalisante de la pensée[518] ». Dans le programme de « déconstruction de l'esthétique » d'Heidegger[519], qui cherche pourtant à assigner à l'oeuvre un accès véritatif au monde, Derrida ne perçoit qu'une soustraction partielle à la métaphysique et un assujettissement de l'oeuvre à un « contenu de vérité » à l'intérieur du système esthétique lui-même assujetti à l'histoire de la philosophie occidentale[520]. Dans ce cadre, l'art, en se limitant à faire signe avec le système discursif de la philosophie, ne serait à voir que selon « l'utilité du produit », à savoir selon l'unité du savoir ou du « produit comme utilité[521] ».

Jean-Luc Nancy explique comment la méthode même de Derrida, qui consiste à travailler ses objets non à partir du *centre* mais de la *marge*, contiendrait peut-être la résolution possible d'une réforme du savoir une fois que celui-ci ait touché aux termes de sa déconstruction. « Cette façon de "tourner autour" plutôt que d'appliquer des concepts » restrictifs serait le moyen légitime « d'"inaccéder" aux trait tracés hors des mots, aux autres traits, aux traits des autres, vers le dehors des mots, par la signification au dehors de la signification[522] » : viser l'à côté, c'est-à-dire jamais l'objet mais son altérité qui lui est plus éloquente encore. Il faut « tourner autour » : « ce que nous cherchons ensemble est au delà de la figure[523] » et se dérobe à toute analogie.

Si l'art minimal a répondu à une esthétique qui faisait encore *système*, nous voyons bien que l'art post-minimal, qui atteint le terme de sa critique avec l'*earth art,* accomplit un même passage du centre à la marge, de la structure unitaire à la matière diffractée, espacée, ne pouvant ainsi s'accommoder d'une esthétique systématique fondée sur les principes sémiologiques de présence et de centre. On assiste en ce sens à ce que Danielle Cohen-Levinas nomme « mouvement (…) déploiement vers un dehors extrême[524] », vers l'espace en marge de l'oeuvre

---

[518] Jean-Michel Rabaté, « Joyce, Husserl, Derrida ou comment oeuvrer à l'infini » *in* Adnen Jdey (dir.), *Derrida et La question de l'Art, op. cit.*, p. 67.
[519] Voir Martin Heidegger, « L'origine de l'oeuvre d'art », *Chemins qui ne mène nulle part,* Gallimard, Paris, 1962, p. 88.
[520] Voir Derrida, *La Vérité en Peinture, op. cit.*, p. 27.
[521] Derrida, *La Vérité en Peinture, op. cit.,* p. 394.
[522] Jean-Luc Nancy, « Ouverture. Eloquentes rayures », *in* Adnen Jdey (dir.), *Derrida et La question de l'Art, op. cit.*, p. 16.
[523] Derrida cité in *ibid*,p. 21.
[524] Danielle Cohen-Levinas, « Une interruption pensive. Derrida, Celan et le tournant politique de la phénoménologie » *in ibid*, p. 109.

et contrecarrant toute saisie possible d'une autonomie perceptible et connaissable. Cette esthétique *déconstruite* vise ainsi non pas à signifier l'oeuvre « mais à l'arracher à un régime de sens[525] » pour tendre plus substantiellement vers sa singularité. Moyen de déplacer toujours plus loin et de défaire la supposée transparence de la signification pure dans la présence, l'art s'opposerait au fonctionnement même de la métaphysique et constituerait son espace de résistance visant à en déconstruire les fondements : « L'art aura toujours procédé, travaillé, traversé, altéré la pure transmission du sens pur[526] ». L'art ouvre ainsi une profondeur infinie dans l'expérience qu'elle propose : sa topologie infigurable détermine un espace de signification dont la saisie ne peut reposer que sur l'hésitation. L'inutilité (ou désintéressement) de l'oeuvre n'impliquerait ainsi pas un abaissement ou un refus de son sens, mais seulement l'interruption de son assujettissement à l'utilité logique, et donc à tout système.

Simon O'Sullivan, dans son article « The Aesthetics of affect: thinking art beyond representation[527] », déclare que l'esthétique a en effet manqué son objet en le traitant comme objet de connaissance et que la lecture critique est essentielle à la déconstruction d'une certaine norme ou esthétique idéologique. Cependant, l'oeuvre continue à *produire* des effets, conserve une positivité qu'on ne peut ignorer : en tant qu'ils sont à la fois extra-visuel, extra-structural, extra-textuel, ces effets ou affects immanents à la matière et à l'expérience constitueraient l'espace identitaire de l'art une fois ses aspects logocentrés évacués ; décrits comme extra-discursifs dans le sens où ils sont « extérieurs » au discours compris comme structure, ils sont précisément ce qu'il est impossible de structurer et résiste par delà à tout logocentrisme. Les affects constitueraient à ses yeux un outil critique essentiel de « repensée » de l'esthétique et devraient à ce titre être réinvestis. Il cite, à ce propos, l'intervention de Julia Kristeva à l'occasion de la Biennale de Venise de 1969 : « il faudrait repenser », nous dit-elle, « l'esthétique et l'art à l'aune de son pouvoir d'"incarnation" avec la matière, qui permet de « nous faire ressentir, à travers les abstractions, les formes, les couleurs, les volumes, les sensations, une expérience

---

[525] *ibid*, p. 110.
[526] *ibid*, p. 20.
[527] Simon O'Sullivan, « The Aesthetics of affect: thinking art beyond representation », *Angelaki: journal of the theoretical humanities*, Volume 6, n° 3, December 2001.

réelle[528] ». Ce positionnement la place également dans le changement de paradigme qui se joue dans le déplacement de l'*objet* à sa *marge*, et la sortie du régime du sens puisqu'il s'agit, nous dit O'Sullivan, de passer à une réflexion post-médium de la pratique artistique[529] et du même temps de la question ontologique à l'effet, l' « activité positive » de l'objet en question. La déconstruction pourrait ainsi s'actualiser en une « déterritorialisation créative[530] ».

[528] Julia Kristeva cité *in ibid,* p. 130. Nous traduisons.
[529] « Il s'agit en un sens de passer à une notion post-médiatique de la pratique artistique, en ce sens que les spécificités d'un médium n'ont pas une aussi grande importance (pas de vérité greenbergienne aux matériaux, plus question de savoir « qu'est l'art? » Ou « Qu'est-ce que la peinture? » Et donc plus de rien à déconstruire » *in* O'Sullivan, *ibid*. Nous traduisons.
[530] « Une autre façon de dire cela est que l'art est une déterritorialisation, une déterritorialisation créatrice dans le domaine des affects », *ibid*. Nous traduisons.

# CONCLUSION

En 1912, Kandinsky publiait *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*[531] afin de sauver le contenu de « sens » arboré par la peinture abstraite, défendant « le spirituel dans les choses matérielles et abstraites » contre la peur de son assimilation à l'ornemental ou à l'accessoire. A l'instar du projet greenbergien, qui offre une référence essentielle dans ce projet d'autonomisation du champ visuel et de légitimation de l'abstraction, une telle proposition réagit à une tradition esthétique occidentale dont l'épistémologie valorise le contenu contre la forme, le *sens* interne contre son extériorisation formelle—ou du moins, qui en conserve le dualisme inhérent. Ce fondement dualiste d'une *mimesis* à l'oeuvre tenant de la survivance du modèle de la représentation depuis l'Antiquité, suppose un fonctionnement illustratif, sinon secondaire et sensible, de la forme vis-à-vis de l'idée préexistante. Comme le paradigme sémiologique décrié par les post-structuralistes, on attribue au parler les qualités positives d'originalité, de centre et de présence à la voix comme à l'idée de l'oeuvre, tandis que l'écriture, comme la forme, est reléguée au second plan, à un statut *dérivé* (le mot écrit est la représentation du mot dit).

Contre un tel paradigme, réitérée par l'expressionnisme abstrait qui reconduit un contenu antérieur et sous-jacent à la forme picturale, la tradition formaliste de l'abstraction a précisément cherché à amorcer la rupture avec l'exigence d'un *sens* extérieur à la forme de l'oeuvre, et ainsi une rupture avec l'héritage esthétique d'une perméabilité de l'art visuel avec le langage verbal ; en mettant la forme en avant, la volonté était d'affirmer la suffisance de cette-dernière (son autonomie possible), sans requérir à une quelconque forme de contenu de vérité qui lui serait nécessairement dissocié. Greenberg fustige en effet que les « limites qui constituent les médiums » aient été « traitées par les maîtres d'autrefois comme des facteurs négatifs dont il ne fallait pas tenir compte[532] ». Dans un tel paradigme, débarrassée de l'ascendant discursif et

---

[531] Voir Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, trad. Nicole Debrand et Bernadette du Crest, Gallimard, Paris, 1989.

[532] « 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 » *in* Greenberg, « La peinture moderniste », *Art en Théori*e, *op. cit*. pp. 832-833.

assimilée à la seule *forme* ou aspect matériel de l'oeuvre, celle-ci devrait engendrer la seule action de la « beauté libre » au sens kantien, soit, contrairement à la « beauté adhérente », présupposant que l'oeuvre ne soit déterminée par aucun concept et pour laquelle la satisfaction est immédiate[533]. Toujours immanente à la forme, le *sens* serait ainsi incarné dans le médium visuel, affectant l'émotion par l'intuition, et donc résistant à la démonstration rationnelle de toute argumentation sur la signification.

Pourtant, le formalisme n'a eu de cesse de réengager à différent niveaux du référent discursif pour échapper aux risques de l'indicible, de l'ineffable ou du pur plaisir impliqués par la seule sollicitation de la « beauté libre » : cela mène Greenberg à engendrer un système des plus essentialiste qui, selon un schéma explicitement kantien, repose sur des nécessités « médiatiques[534] » *a priori*. Greenberg fait ainsi du formalisme une nouvelle conception de l'art conduisant à privilégier la forme, comme *idée* ou *sens*, au détriment de l'élément matériel, comme par réaction à l'indicible qu'induit la défense de la seule *physicité* de l'oeuvre. Eloignée de son aspiration première, le formalisme réagit ainsi paradoxalement *contre* l'abandon à l'irrationnel du sensible.

La tentatives des artistes minimalistes, tout en voulant réconcilier le désengagement du sens verbal à une réification de l'oeuvre, échoue de la même manière. En effet, la structure analytique sur lequel son fonctionnement repose reconduit un *code* à partir duquel l'oeuvre se déchiffre ; tout en souhaitant volontairement sortir des résidus de l'idéologie discursive appliquée au champ « visuel » par Greenberg, ainsi que faire retour à l'espace sensible « non verbal » mais expérientiel, on discerne une rigueur structurante et des « agencements » propres ou empruntés au système du langage par lesquels formes, présences, expériences occupent des places similaires aux unités ou syntagmes dans la structure syntaxique. Cette attitude omet les particularités de l'expérience esthétique en tant qu'espace de réception *aesthétique* (soit proprement esthétique) en ça que celle-ci cherche encore prioritairement la sollicitation du spectateur à décoder ou lire, plutôt, encore, qu'à ressentir.

---

[533] Voir Emmanuel Kant, « Critique de la Faculté de Juger », *Oeuvres Philosophiques* (Tome 2, Des Prolégomènes aux écrits de 1791), Gallimard, Paris, 1985, p. 990, §16.

[534] au sens de « relatif à chaque médium ».

Le premier Lacan[535] disait qu'il ne peut y avoir de méta-langage, c'est-à-dire de langage autonome propre aux affects et au sensible ; le peintre ou sculpteur exprime (il désire, il projette, il pense) et ainsi la peinture fonctionne comme un système codé sur la base du langage : « celui qui peint exprime. L'expression de cette expression passe nécessairement par le verbe (…) mais est codée en couleurs, volumes, lignes, formes : message envoyé[536] ». Cette position, dont on pourrait dire qu'elle réitère celle de l'*Ut Pictura Poesis*[537] (la peinture *raconte*) est celle qui fût ardemment combattue par le modernisme de Greenberg, dans l'héritage de Lessing (*Laocoon*, 1766[538]) prônant l'autonomie et les spécificités des médiums. Lessing fonde sa théorie du partage des arts à partir de la spécificité expressive de chaque médium et des limites des contraintes matérielles imposés par leur média respectif, ainsi que la spécificité des sens et des facultés propres à leur type de réception. Dans cette continuité et en vue d'une rupture pleine avec la confusion qui mêlait *temporalité* du récit et *spatialité* picturale et sculpturale, la position de Greenberg et Fried reformulent le rejet de toute forme de durée au sein de la peinture et de la sculpture puisqu'externe et étrangère à leur essence *visuelle* : puisque « chaque forme d'art » est « individuelle[539] », et que « la sensibilité théâtrale (…) est une menace mortelle pour l'art[540] » visuel.

Il apparait que le premier Morris et ses pairs minimalistes, sans se défaire radicalement d'une ou de l'autre position, tente davantage de ré-engager la temporalité à l'oeuvre (en faisant du champ de l'expérience, défini par l'espace et le temps, le premier espace sémantique), tout en voulant éviter d'impliquer le « sens verbal »—le récit, le narratif, la figure—que refusait également la posture de Lessing et de Greenberg en tant que le récit serait co-substantiel du

---

[535] En opposition à ses premiers écrits d'obédience structurale, la dernière partie de l'oeuvre de Lacan confère une place prépondérante au corps (le « corps réel ») à travers la notion de « lalangue » qui bouleverse l'idée séminal selon laquelle l'inconscient est structuré comme un langage, et marque une détachement définitif d'avec le structuralisme.

[536] « la peinture elle-même, qui semble pourtant ne pas se payer de mots, n'est, sitôt qu'un sujet parlant s'avise de la commenter ou de décrire l'état de sensation qu'elle provoque, qu'un effet de langage. Celui qui peint exprime. L'expression de cette expression passe nécessairement par le verbe—j'aime, je hais, je veux mourrir, je veux tuer, c'est, je la désire, je veux détruire—mais est codée en couleurs, volumes, lignes, formes : message envoyé » *in* Pierre Rey, *Une Saison chez Lacan,* Points, 2009, p. 112.

[537] Dérivée d'un apophtegme d'Horace emprunté de l'*Art Poétique* d'Horace (65-8 av. J.-C.) signifiant littéralement « comme la peinture, la poésie », la notion d'*Ut Pictura Poesis* se fonde sur l'appariement de la peinture à la littérature et connait une fortune particulièrement importante à la Renaissance en devenant un thème incontournable du discours sur la correspondance des arts et des médiums.

[538] Voir Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon,* trad. française de Courtin, Paris, Hermann, 1990.

[539] Michael Fried « Art and Objecthood », *op. cit.,* p. 24.

[540] Michael Fried, *Contre la théatralité - Du minimalisme à la photographie contemporaine, op. cit.* p. 130.

temps et de la succession. Au détriment de l'instant unique du paradigme moderniste (qualité d'*être* de l'oeuvre manifestée dans la présence pleine et instantanée de sa *presentness*) il y aurait retour à une primauté de l'expérience sur la qualité d'essence des oeuvres et par extension sur leur sens théorique, leur teneur conceptuelle. La sculpture minimale aurait cherché à engager une durée qui n'est plus celle de la poésie ou du récit, mais celle qu'implique irrémédiablement le caractère sensible de la sculpture.

Mais l'art minimal occupe une place ambivalente dans ces débats. D'un côté, il semblerait qu'en prolongeant le processus d'effacement de la figure et du récit, il parvienne à ne faire persister *que* la forme dans la poursuite du paradigme moderniste ; l'enjeu serait ainsi d'un certain point de vue de conférer une autonomie à l'esthétique ainsi qu'aux éléments spécifiques propres à son appréhension et à son compréhension en articulant son discours critique à partir du principe de *forme*. D'un autre côté, comme l'a démontré notre première partie, on voit bien l'irrémédiable insuffisance de l'art minimal dans son programme de rupture avec ce « sens verbal ». Car tout en désirant se fonder seulement sur l'*aesthesis* du champ de l'expérience pour solliciter ainsi la seule strate de l'expérience sensorielle chez le spectateur en ayant recourt à une abstraction formelle des plus rigoureuses, il prolonge comme « malgré lui » certaines dynamiques discursives propres à une tradition esthétique dominée par l'approche herméneutique. L'art minimal aurait ainsi reconduit l'échec moderniste d'une pleine valorisation de la forme *pour* la forme.

Tout comme chez Greenberg et Fried (chez qui l'autonomisation croissante des médiums visuels suggéraient une volonté de séparation d'avec le langage), la tentative d'un « retour à l'esthétique » par un retour à la *forme* contre le *verbal*, soit le processus d'émancipation de l'oeuvre de son cadre discursif à travers une recherche de son autonomisation, aboutissent toujours à un échec : la *forme*, au lieu d'être pensée au travers des outils du sensible, devient concept, expression du langage. A l'image du signe linguistique, la forme se constitue certes d'un aspect matériel (signifiant), mais aussi toujours d'un aspect conceptuel (le signifié), comme si elle ne pouvait se passer d'un « sens » soutenu et définitif unifié dans l'apparition de la

*présence* « gestalt » de l'oeuvre. A la manière du signe visé par l'acte perceptuel, l'oeuvre quand elle incarne une forme opère ainsi, analogiquement au signe verbal, en possédant cette double face[541]. Ce qu'il s'en dégage, c'est qu'engager un tel contenu discursif sur une oeuvre d'art par nature *sensible*, c'est toujours faire perdurer en elle un dualisme opposant matière et concept comme si son sens ne pouvait être accordé à sa seule qualité phénoménale ou matérielle indépendamment de son référent conceptuel assurant sa rationalité. Plus simplement encore : d'une part, l'abstraction des objets minimalistes garantissent l'externalisation du sens qui prévaut à faire de l'art minimal un art de *l'expérience esthétique*. De l'autre, comme pour palier au silence sémantique de leur abstraction, ses détracteurs n'ont cessé de vouloir leur ré-attribuer du référent textuel, discursif, philosophique à travers un discours phénoménologique alors même qu'ils tenaient en principe la volonté de *tuer* tout type référent au profit de la seule expérience.

L'art minimal nous a ainsi permis d'exemplifier la prégnance de cette tendance à la « verbalisation » de l'art au sein même de courants voulant foncièrement s'en débarrasser au nom d'un retour à l'expérience et à l'abstraction du sens, comme c'est le cas ici. Critiques du modèle dogmatique de la pensée essentialiste de Greenberg tout comme de la mainmise métaphysique de certains modèles dominants, mais souhaitant prolonger le projet d'émancipation de l'ascendant du langage sur l'art, les artistes minimalistes sont parvenus à la mise en place d'une esthétique plus proprement expérientielle avec le repli sur les catégories phénoménologiques ; cependant, ils s'accordent encore comme involontairement à cette tendance « syntaxique » dérivée de la linguistique structurale, à la mise en place nécessaire d'une « réthorique de l'image[542] » au sens barthésien ou d'un « signe visuel », soit en faisant de leur esthétique une sémiologie de l'image en empruntant à la linguistique ses concepts, idées, et fonctionnements structuraux et en empruntant essentiellement à un *formalisme* phénoménologique.

Tout fonctionne comme si la seule appréhension sensible à travers l'expérience demeurait insuffisante à conférer du sens à l'oeuvre, ou, ultimement, comme si « conférer du sens » à une oeuvre demeurait primordial et essentiel à sa justification, sa condition de possibilité, sa

---

[541] Voir Fernande Saint-Martin, *La théorie de la Gestalt et l'art visuel, Essai sur les fondements de la sémiotique visuelle, op. cit.*, p. 9.

[542] Voir Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications,* n°4, 1964, pp. 40-51.

légitimité fondamentale ou minimale. Comme si, en fin de compte, elle devait souscrire à une autorité théorique pour exister. Nous nous sommes ainsi interrogés sur ce penchant pour une telle approche sémiotique de l'art ; est-il dirigé par une volonté de rigueur et de scientificité qui placerait l'esthétique sur un pied d'égalité avec toute autre science ? Ou bien par une velléité à fixer les termes des codes plastiques de manière à prolonger une esthétique fondée sur des critères appréciatifs ?

Il semblerait que l'esthétique, dans un tel paradigme, souffre d'un complexe d'infériorité qui la pousserait à exiger sans cesse à elle-même la mise au jour d'un pendant discursif à l'identité sensible de ses objets, comme souffrante de son statut de « science du sensible », de discipline mineure. Or, ce qu'il y a en sous-main d'un tel « réflexe » épistémologique, c'est bien la constance de l'autorité d'un manichéisme dualiste fort opposant la vérité et le fondement à ce qui appartient au domaine de l'*aesthesis*. Au fond, la question qui demeure à élucider est de savoir si l'application de ses approches analytiques à des oeuvres sensibles a le pouvoir de servir la compréhension esthétique de ces oeuvres, ou si elles ne font qu'illustrer à titre d'*exemples* les théories philosophiques auxquelles les théoriciens, critiques et artistes les font référer[543]. Au delà, si cette subsumation sous les discours et le langage ne participe pas à « taire » l'oeuvre dans ses potentiels expressions, changements, polysémies, types de réception qu'elle projette (le « plus de l'oeuvre[544] » de Rochlitz), et par là même si le recourt à l'ensemble de ces outils analytiques ne devrait pas être repenser à l'aune des insuffisances, restrictions et contraintes qu'ils imposent à leurs objets.

Dans *L'Oeuvre Claire*, Milner propose de découper l'approche structurale en trois thèses « minimalistes » : premièrement, un « minimalisme de la théorie », qui se rapproche « d'autant plus de l'idéal de la science qu'elle s'impose, pour une puissance descriptive maximale, d'user d'un nombre minimal d'axiomes et de concepts initiaux » ; deuxièmement, un « minimalisme de l'objet », par lequel « on ne connaitra qu'une langue » en s'imposant d'y considérer seulement les propriétés minimales qui en fait un système, décomposables en éléments eux-mêmes

[543] La question est posée par Lageira *in L'esthétique Traversée, op. cit.* p. 161.
[544] Rainer Rochlitz, « Esthétique et rationalité d'Adorno à Habermas », *op. cit.,* p. 60.

minimaux » ; enfin, un « minimalisme des propriétés », par lequel « l'élément d'un système a pour seules propriétés celles étant déterminées par le système[545] ». Or, il se dégage de notre analyse est que l'art minimal, au dépend de s'en émanciper, répond à l'ensemble de ces critères : il fonctionne de manière catégorielle par fixation de conditions essentielles et « minimales » de la pratique et de l'expérience des oeuvres, les objets « minimaux » répondent à un langage proprement syntaxique via un fonctionnement modulaire unifié ; enfin, l'objet minimal trouve son sens dans le rôle proprement *fonctionnel* qu'il arbore vis-à-vis du système qui lui confère du sens en retour. Cette approche structuraliste constitue bien sûr un élément massif de la mémoire philosophique, et l'on pourrait dire que le discours de l'art minimal, dans sa constitution méthodologique, se place dans le sillage d'une certaine tradition du formalisme esthétique. De Wölfflin, s'attachant à la mise en place des « principes fondamentaux » de l'histoire de l'art (et la subsumation de la pluralité artistiques à ces principes) à l'iconologie panofskyenne (modèle dicté par l'établissement des catégories *a priori* ou structures de signification), il a été question de « concepts initiaux » habitant des ensembles artistiques pouvant faire *système*. En ce qui nous concerne, nous avons vu que la compréhension de l'art minimal repose sur une *régulation* du champ phénoménal dans le but de découvrir ses fondements communs, analogiquement aux structures élémentaires qui font « système » dans la méthodologie structuraliste par *organisation* des éléments[546].

On s'aperçoit ainsi qu'en fonctionnant à la manière d'un langage sur la base de signes qui font *système*, l'art minimal se présente comme un objet parfait pour une approche sémiotique structurale. En ce faisant, tout agit comme si l'oeuvre se confondait à la méthode, ou qu'il se construisait *à travers* la méthode, et que lui accorder du sens revenait à lui garantir une place dans un système signifiant dont il opèrerait le fonctionnement. Le problème est bien de constater comment cette « mise en discours », ou formalisation structurelle, implique à défaut de le vouloir une *discursivité* même de l'objet. En cherchant à analyser son objet, l'approche structurale du

---

[545] Milner, *L'Oeuvre Claire*, *op. cit.*, p. 97.

[546] « Le nom de *structure*, ou encore système quelconque, équivaut donc à *un ensemble de thèses et de décisions méthodiques* qui constituent le programme scientifique du structuralisme » *in* François Balmès, « La structure et le spécifique, à propos de *Le Périple structural* », Carnets de l'École de Psychanalyse Sigmund Freud, n°42, novembre-décembre 2002, p. 6.

premier Morris a construit un cadre de signification dont l'oeuvre devient entièrement tributaire, figée dans sa potentielle construction ou évolution sémantique. Cette structuration formelle (qui fait du minimalisme un nouveau formalisme, non plus des médiums mais de l'expérience) implique le maintien d'une détermination théorique de l'art. Ce que nous avons déduit du seul point de vue du discours critique du premier Morris, c'est bien qu'il rate la tentative de réification et de la pleine *esthétisation* de l'oeuvre et de sa réception qui était le point de départ de son analyse (la constitution d'un *art de l'expérience* non conceptuel) ; qu'il en oublie encore le corps en ce qui concerne la réception, l'indétermination du devenir de l'oeuvre en ce qui concerne l'objet lui-même.

Il est facile de voir comment les approches herméneutiques et linguistiques développent naturellement un penchant pour les oeuvres figuratives en tant que de par leur contenu interne (symbolique, narratif, métaphorique), elles appellent à être approchées par une lecture des signes davantage qu'au travers l'études de ses propriétés formelles—la *forme* de l'oeuvre est *tue* en ça que le contenu référentiel la dépasse, y est prépondérant. En ça, elles attirent l'attention du sémioticien ou du linguiste. Freud, par exemple, affirmait qu'il avait « remarqué que le contenu d'une oeuvre d'art » l'attirait « plus fortement que ses propriétés formelles ou techniques[547] ». A l'inverse, dès lors qu'ils retirent tout référencement pour affirmer la qualité sensible, *phénoménale*, de l'objet—son abstraction—les minimalistes consomment définitivement la rupture avec le modèle de la représentativité narrative ou symbolique, mais, paradoxalement, adoucissent néanmoins les conséquences d'une telle absence sémantique par l'adjonction d'un discours corrélatif et d'une structuration sous-jacente à plusieurs niveaux ; ces aspects ne font que répéter, au lieu de l'abandonner, le dualisme sémiologique de l'identité absolue, comme l'ensemble des catégories oppositionnelles de l'identité et de l'altérité qui ne sont que des notions classificatoires essentialisantes et « qui n'ont de pertinence que dans la logique inéquivoque du signe[548] ». En ce sens, « le formalisme a réagi contre l'abandon aux charmes

[547] Sigmund Freud, « Le Moïse de Michel-Ange », *Oeuvres Complètes, Psychanalyse*, vol. XII : 1913-1914, PUF, 2005, p. 172.
[548] Anne Cauquelin *in* « Questions à Anne Cauquelin et François Laplantine », MEI, « Espace, corps, communication », n° 21, 2004, p. 22.

délétères de l'ineffable[549] » et ont participé à faire de la forme sensible une structure fixe, et donc du formalisme une filiation disciplinaire du structuralisme.

Derrida, dans son questionnement sur le champ de l'esthétique, relève la légitimité que s'est octroyée l'esthétique en s'imposant en science du beau ou en philosophie de l'art et sa volonté à prétendre au discours sur la peinture, l'image, le visible malgré l'hétérogénéité de nature entre discours et image[550]. Le programme de la déconstruction esthétique telle qu'il la propose dans la *Vérité en Peinture* (1978)[551] éclaire par un certain nombres d'aspects les problématiques déployées dans cette étude. Dès l'introduction, Derrida déclare que la déconstruction doit s'appesantir sur les aspects de pré-détermination ou pré-compréhension de l'art, à partir de l'idée qu'une « opposition conceptuelle y serait toujours à l'oeuvre », ayant « traditionnellement servi à comprendre l'art » à l'aune « de son sens comme contenu interne, et de la forme[552] » comme structure. Ce qui est visé ici encore—comme il le fustigeait déjà au sein du langage dans la *Grammatologie*—c'est la même *présence* d'un sens interne, d'un invariant, « le sens, le vrai, le plein, l'originaire : un, nu[553] » qui chercherait à être atteint malgré la multiplicité des variations externes à travers lesquelles la réception s'effectue. En somme, sa critique du logocentrisme esthétique repose sur des arguments analogues à ceux de sa critique de la sémiologie hégélienne. Tout ce qu'il reproche au « système » esthétique dans sa globalité, c'est bien ses fondements dualistes : « pour penser l'art en général, on accrédite une série d'oppositions (contenu/ contenant, signifié/signifiant, représenté/représentant) qui structure l'interprétation traditionnelle des oeuvres d'art ». Dans le prolongement de Bataille, Derrida critique l'architecture en tant qu'elle est un art *à condition* d'être un langage, *à condition* de son autonomie que garantie son statut représentationnel (« l'architecture est un *langage* muet à l'intention des esprits[554] » disait Hegel).

---

[549] Voir « Abstraction et formalisme » *in* Denys Riout, « Art Abstrait », *op. cit.,* p. 5.
[550] « L'esthétique comme science du beau ou philosophie de l'art comporte d'ailleurs en elle-même un hiatus. Car comment et de quel droit parler ou écrire à propos du visible, de l'image, de la peinture? C'est la question que Derrida se pose dans *La vérité en peinture* », Nathalie Roelens, « Avants-Propos » *in* Nathalie Roelens (dir.), *Jacques Derrida et l'Esthétique*, l'Harmattan, Paris-Montréal, 2000, p. 7.
[551] Derrida, *La Vérité en Peinture, op. cit.*
[552] *ibid*, p. 26.
[553] *ibid*.
[554] Hegel, *Esthétique*, trad. Jankélévitch, Auber, Paris, 1944, III, p. 32.

Ce sont, nous dit Derrida, les mauvaises questions que se posent l'esthétique qui présupposent un logocentrisme (et réciproquement, la tradition logocentrique a conduit l'art à se poser les mauvaises questions) : qu'est-ce que l'art ? Quelle est son origine ? Son sens ? Poser ces questions, nous dit-il, c'est déjà soumettre tout l'espace esthétique « aux arts discursifs, à la voix et au logos[555] ». Par delà, Derrida vise la soumission de l'objet artistique au système discursif pour lequel il aurait la fonction de servir fonctionnellement sa logique ; dans ce cas, « l'objet y est d'avance donné ou pré-déterminé, et avec lui la méthode qu'il requiert[556] ». Le problème du logocentrisme esthétique proviendrait originellement du fait que le concept de beau ait été intégré au cercle de la philosophie puisque « la question "qu'est ce que le beau", seule la philosophie peut la poser et y répondre » puisque « le beau est une production de l'art, c'est à dire de l'esprit et que « l'idée de la beauté nous est donnée par l'art, cercle à l'intérieur du cercle de l'esprit et de l'encyclopédie philosophique[557] ». L'esthétique constitue ainsi un cercle (un « anneau » au sens hégélien) à l'intérieur même du cercle plus large de la philosophie, « cercle herméneutique » qui « n'a que l'apparence logique, formelle et dérivée d'un cercle vicieux[558] » poursuit Derrida. Il s'agit de « s'y dégager » nous dit-il, de sortir l'art et l'esthétique du cercle logique de la détermination.

Ce que reproche Derrida au fonctionnement discursif et logocentré de l'esthétique, c'est qu'il impose à l'art de « jouer un rôle », déterminé par la philosophie qui « la maîtrise et l'enferme dans l'histoire du sens ou dans l'encyclopédie ontologique », et qui « lui assigne une fonction[559] ». On voit bien que c'est ici la posture fonctionnaliste de l'art dans son système qui est visé, comme le ciblait Weber : l'utilitarisme de l'objet à l'intérieur des systèmes de rationalité[560]. Or, nous avons montré que l'objet minimal reposait encore sur le rôle fonctionnel qu'il arborait à l'intérieur du système qui lui donnait du sens (empruntant à la phénoménologie

---

[555] Derrida, *La Vérité en Peinture, op. cit.,* p. 27.
[556] *ibid*, p. 31.
[557] *ibid*, p. 34.
[558] *ibid*, p. 38.
[559] *ibid*, p. 41.
[560] De telles structures explicatives cherchent à exclure, au nom de leur scientificité, toute forme de référent externe au système afin de pas mettre en échec le système lui-même, afin qu'il ne puisse souffrir d'aucune contradiction conceptuelle (le système doit tenir *seul,* invariant quelque soit la nature de l'objet) ; pareillement, il est aisé de s'apercevoir que le *white cube* préserve les modules de l'extérieur—du *réel*—de manière à ce qu'aucun parasitage externe ne puisse endommager les modules, nuire à leur immuabilité.

gestaltiste et husserlienne). Ce que Weber voyait[561] comme une oppression de la raison (la perte de la singularité de l'objet esthétique dans sa subsumation systématique au technique et au discours rationnel) se retrouve chez Derrida qui déplore « la surimposition violente qui tombe agressivement sur la chose », « l'insulte (…) et l'asservit[562] ».

Aussi, on voit bien que Derrida fustige contre un des aspects que nous ciblions dans l'esthétique de l'art minimal, le cadrage rationnel du champ de l'expérience. Derrida s'en prend en particulier à l'analytique du jugement en tant qu'elle imposerait les conditions nécessaires et suffisantes de l'expérience esthétique : « l'esthétique formaliste » échoue dans sa tentative de rupture les modèles essentialistes et structuralistes qui ont « pour effet de catégoriser la pensée et de fixer le corps dans des cadres[563] », puisqu'elle ne cesse de reposer sur « la formalité comme espace de l'esthétique en général, d'un formalisme » ; ce dernier représente selon lui un système déterminé dont « l'effet de la formalité se lie toujours à la possibilité d'un système de cadrage imposé[564] ».

C'est « cette analytique du jugement qui, dans son cadre, permet de définir la requête de formalité » et fait perpétuer les dualismes de type sémiologique : « l'opposition du formel et du matériel, du pur et de l'impur, du propre et de l'impropre, du dedans et du dehors[565] ». Encore une fois, Derrida y perçoit une contrainte exercée à l'encontre de l'art : « ce transport ne va pas sans problème et sans violence artificieuse : on transpose et on fait entrer de force un cadre logique pour l'imposer à une structure non logique, à une structure qui ne concerne plus essentiellement un rapport à l'objet comme objet de connaissance[566] ». Or, le cadre philosophique « s'ajuste mal » à l'esthétique, la restreint, ajoute t-il. La violence qu'il exerce sur l'esthétique a même la force de se multiplier, débutant dans l'enfermement de la théorie de l'esthétique dans une théorie du beau, qui elle-même est enfermée dans une théorie du goût, et cette dernière dans une théorie du jugement : « Cadre importé, analytique imposé », la liaison

---

561 Voir Jean-Baptiste Vuillerod, « Les dialectiques de la raison : de Weber à Adorno et Horkheimer », *Implications Philosophiques,* 2017.
562 Derrida, *La Vérité en Peinture, op. cit.*, p. 78.
563 Anne Cauquelin *in* « Questions à Anne Cauquelin et François Laplantine », *op. cit.,* p. 15.
564 Derrida, *La Vérité en Peinture, op. cit.*, p. 79.
565 *ibid*, p. 85.
566 *ibid*, p. 80.

entre le cadre philosophique et l'objet artistique est précaire et cherche seulement la mise en fonctionnalité de l'art dans le système, son statut de « produit » du cercle philosophique qui garantit son « sens ».

Anne Cauquelin déclare « qu'aborder une question » ou un objet « sous l'angle du signe, c'est-à-dire en le coupant en deux (l'esprit et le corps, le contenu et la forme) » doit se substituer à une « forme de syntaxe métisse[567] » permettant d'envisager les processus d'alternance, d'oscilllation et de disparition potentielle. Dans cette perspective que nous avons analysé en deuxième partie, il s'agit de penser non plus sur le mode de l'homogénéité ou de la totalisation, mais du multiple et du mouvement et de déplacer l'objet de l'*être* au *faire,* d'une ontologie à une pragmatique : autrement dit, substituer l'image fondée sur l'incomplétude et l'inachèvement au *visuel*, qui est « la plénitude, la vision immédiate, totale, transparente, absolue » mais aussi « la clôture de la vision, assuré dans l'insensibilité massive et uniforme de l'idéologie du présent et de la présence[568] ». Opposés au paradigme de la vision, les artistes *land art* se préoccupent d'une image qui échappe à la perception immédiate et se déjoue des certitudes de ce que l'on voit. L'oeuvre se soustrait à la vue et donc à la connaissance immédiate. Cette acception est ainsi susceptible de devenir un « espace de résistance dans un univers de pure signalisation » où le champ visuel fonctionne sur le mode de la réduction sémiologique. Le retour à la réalité imposé par ces artistes conduit à une critique radicale en ça qu'elle introduit du doute et de la négativité dans la supposée inéquivocité du réel. En ce sens, ce denier perd ainsi la stabilité que cette tradition avait tendance à lui créditer en lui conférant un rôle structurel.

Il est intéressant de remarquer que pour Germano Celant, le *réalisme* procède d'une tradition de l'art américain, qu'il se fonde sur un retour aux spécificités et limites matériels des médiums dans le modernisme greenbergien, sur des référencement explicites au monde réel et social dans le pop art, ou sur l'assimilation des conditions de l'expérience dans le champ de l'art minimal[569]. Ce point de vue est confirmé par Heizer lui-même qui déclare que « le réalisme est une constante

---

[567] Anne Cauquelin *in* « Questions à Anne Cauquelin et François Laplantine », *op. cit.,* p. 22.
[568] *ibid*, p. 24.
[569] Celant, *Michael Heizer, op. cit.,* p. 66.

de l'histoire de l'art américain », celui-ci étant « essentiellement pragmatique et réaliste[570] ». Mais nous avons vu que dans le processus subversion du formalisme, l'*earth art* introduit une référence accrue au réel. Contrairement au pop art qui agit par références figuratives à la société —et ainsi contraint à traiter uniquement avec le présent—et contrairement à l'art minimal qui pousse l'anti-illusionnisme à son paroxysme, l'*earth art* s'exerce par subordination aux sources *fondamentales* de la réalité, dans une démarche consistant à créer avec et de concours avec le réel en rupture avec la *présence* dont Didi-Huberman précisait « son caractère *de n'être pas réelle*[571] ».

Peut-être ainsi cette déconstruction pleine de la représentation, qui en défait tous les rouages, ne pouvait s'accorder qu'à l'Amérique pour ses étendues désertiques dont Deleuze et Guattari nous rappelaient qu'elles constituaient les espaces privilégiés du fonctionnement rizhomatique et de la déconstruction[572]. Les recherches ne s'y accomplissent plus vers l'Est (l'Europe continentale) dans le sens d'un retour au vieux monde et à la tradition représentationnelle mais vers « l'Ouest rizhomatique » défini par « sa limite toujours fuyante, ses frontières mouvantes et déplacées[573] ».

Pour revenir au problème épistémologique de l'esthétique, cette perspective tend à valoriser une connaissance ayant pour corollaire « un mouvement de désoccidentalisation » qui pourrait constituer un autre terme pour la *déconstruction*, soit « une démarche qui s'effectue dans une certaine errance, ce qui s'oppose à l'*inhérence* qui signifie à la fois qui n'erre pas *et* n'est pas dans l'erreur[574] ». Opposé au savoir (qu'il nomme le « pôle fort ») où se forme en linguistique la sémiologie, ou en psychologie les sciences cognitivistes, Gianni Vattimo défend le « pôle faible » de la connaissance, qui, dépourvu d'exigence de scientificité mène à une pensée fonctionnant sur un mode mineur mais plus adapté aux sciences humaines, et grâce auquel la pensée n'est pas seulement confrontée à la positivité mais aussi à la négativité comme l'exemplifie l'oeuvre de Bataille : elle annonce ainsi substituer à la sémiologie la traduction dans

---

570 Heizer *in* Julia Brown, *Sculpture in Reverse, op. cit.,* p. 36. Nous traduisons.
571 Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, op. cit.*, p. 157.
572 Nous avons détaillé ce point plus haut (voir pp. 94-95 de ce mémoire).
573 Deleuze, Guattari, *Mille Plateaux, op. cit.* p. 29.
574 François Laplantine, *in ibid,* p. 29.

le champ linguistique, aux méthodes cognitivistes la psychanalyse dans le champ de la psychologie, comme elle substitue dans le champ esthétique l'approche logocentrée d'obédience sémiologique à une esthétique déconstruite, décentralisée et non-présentielle.

Dans ce registre épistémologique, qui est celui qui convient à l'attitude déconstructiviste et entropique des artistes land art comme des penseurs de la filiation nitzschéenne (Bataille, Derrida), la *présence* est en mesure de se substituer à l'*absence*, au manque, à l'incomplétude et à l'inachèvement, ce qui, pourtant, ne s'accorde pas forcément avec l'idéologie performative contemporaine de la réussite. C'est ici toute la force critique d'une démarche qui participe ainsi à une forme de décroissance contre « l'obsession sémantique » ou « l'hypersémantisation » qui « caractérise les sociétés dans lesquelles nous évoluons » et qui « correspond à l'idéologie de la présence, de la représentation et de la complétude[575] » ; caractérisée par des « rembourrages de significations, une saturation d'images et de sons qui ne laissent plus guère de place au hiatus, à l'aléatoire, à l'improvisation », cette idéologie cherche selon Laplantine à se défaire de toute solitude ou silence, et à maîtriser ses objets sur le mode du « pôle fort » de Vattimo, soit dans une attitude de maîtrise, de contrôle, d'objectivisation et par delà de domination.

Il est ainsi nécessaire de s'interroger sur l'enjeu politique d'un tel débat sur le logocentrisme esthétique à l'aune de ce moment crucial de « prise de conscience » de la mise en question du destin de l'art à partir de sa rupture brutale accomplie quant à l'impératif du « sens », mais aussi quant à celui de la progression et de l'avant-garde. La temporalité du désert, la conception du temps lent, stationnaire, voire régressif soutenu par Smithson favorisant l'écoulement entropique du rythme naturel, mérite à nos yeux des efforts de réactualisation ; en réaction à l'accélération comme phénomène du contemporain qui ré-habilite l'impératif moderniste de l'évolution rapide, sa force critique a les moyens de nous éclairer sur nos aliénations les plus sensibles et serait légitime d'être ainsi réenvisagé, réactualisé ou réactivé comme antidotes à l'idéologie de « l'avoir » consumériste. Revisiter ainsi l'histoire à travers cette subversion progressive du formalisme dans le champ sculptural américain et les propositions esthétiques qui l'ont

[575] *ibid*.

accompagné ouvre un espace de réflexion fécond d'un point de vue plus strictement politique en répondant à des problématiques tout à fait actuelles, comme le renouveau d'une éthique environnementale et écologique sur fond de crise humaniste et sociale dans le champ des sciences humaines. Les outils mobilisés historiquement dans les champs esthétiques et intellectuels analysés dans cette étude constituent, en ça qu'ils trouvent aujourd'hui une légitimé actualisée d'action et de contenu, autant d'espaces de résistance à réhabiliter sinon à repenser face aux maux du contemporain.

BIBLIOGRAPHIE

## *ARCHIVES*

*Sources iconographiques*

Museum of Modern Art

*Negative Sculpture* - Quebec, 1980
Preparatory material for *Levitated Mass* (1982)
*45°, 90°, 180°*
*Field Painting No. 2*, 1968
*Scrap Metal Drypoint #2*, 1978

Smithsonian, Archive of American Art

Robert Scull papers, 1955-circa 1984, bulk dates 1965-1970
Robert Smithson and Nancy Holt papers, 1905-1987, bulk 1952-1987
Michael Heizer, New York, N.Y. letter to Robert C. Scull, 1968 June 21
Michael Heizer postcard to Robert C. Scull, 1971 October 29

*Sources audios et vidéos*

Archive of American Art

Oral history interview with Robert Scull, 1972 June 15-28Oral history interview with Paula Colton Winokur, 2011 July 21-22
Oral history interview with William Douglas Carlson, 2009 June 24-25

*Sources papiers*

Museum of Modern Art

*Artist file* (one folder) : miscellaneous uncataloged material : announcements, clippings, press releases, brochures, reviews, invitations, small exhibition catalogs, and other ephemeral material. N°*122459518*.

*Primarily Structural Artist Files*. Primarily Structural: Minimalist and Post-Minimalist Works on Paper (February 7-April 3, 1999). General Exhibition Documentation, I.A.2381.
Small amounts of correspondence and other documents on participants including Carl Andre, Larry Bell, Dan Flavin, Michael Heizer, Jene Highstein, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Mary Miss, Forrest Myers, Richard Nonas, Maria Nordman, Brian O'Doherty, Richard Serra, Keith Sonnier, NieleToroni, and Lawrence Weiner.

## *OUVRAGES*

*Philosophie, linguistique, esthétique*

ANGERMULLER, Johannes. *Analyse du discours poststructuraliste : Les voix du sujet dans le langage chez Lacan, Althusser, Foucault, Derrida, Sollers*, Lambert-Lucas, Limoges, 2013

ALLIEZ, Eric. *Signature of the World: 'What is Deleuze and Guattari's Philosophy?*, Athlone Contemporary European Thinkers, 2004

(dir.), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique,* Les empêcheurs de tourner en rond, Paris, 1998

ALLOA, Emmanuel, JDEY Adnen (dir.). *Du Sensible à l'oeuvre, Esthétiques de Merleau-Ponty,* La Lettre Volée, Paris, 2012

ANTONIOLI, Manola. *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Editions L'Harmattan, Paris, 2004

ANTHANASSOPOULOS, Vangelis, JIMENEZ, Marc. *Pensée comme expérience, esthétique et déconstruction,* La Sorbonne, Paris, 2016

ARJAKOVSKY, Philippe FEDIER, François, FRANCE-LANORD, Hadrien. *Dictionnaire : Martin Heidegger : vocabulaire polyphonique de sa pensée*, Le Cerf, Paris, 2014

BADIOU Alain. *Deleuze, La Clameur de l'Etre*, Hachette, Paris, 1997

*Petit manuel d'inesthétique,* Seuil, Paris, 1998.

BACHELARD, Gaston. *La formation de l'esprit scientifique,* Vrin, Paris, 1967

BATAILLE, Georges. *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, Paris, 1955

*Les larmes d'Eros*, 10/18, Paris, 2004

*L'Erostisme*, Minuit, Paris, 2011, p. 21.

*Œuvres Complètes,* tome I, Gallimard, Paris, 1970

*Œuvres Complètes*, tome VII, Gallimard, Paris, 1976

BEAULIEU, Alain. *Gilles Deleuze. Héritage philosophique*, PUF, Paris, 2005

BELHAJ KACEM, Mehdi. *Inesthétique et Mimésis,* Lignes, Paris, 2010

BISWAS, Santanu (dir.). *The Literary Lacan: From Literature to Lituraterre and Beyond*, Seagull Books, Londres, 2013

BRUN, Jean Paul. *Nature, art contemporain et société, le land art comme analyseur du social*, L'harmattan, Paris, 2006

BUYDENS, Mireille, *Sahara : l'esthétique de Gilles Deleuze*, Vrin, Paris, 2006

COLONNA, Fabrice. *Merleau-Ponty et le renouvellement de la métaphysique,* Hermann, Paris, 2014

COSINSCHI Eugen, COSINSCHI Micheline, *Essai de logique ternaire sémiotique et philosophique,* Peter Lang, Bern, 2009

CUSSET, François. *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, La Découverte, Paris, 2003

DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition,* Minuit, Paris, 1968

*Logique du sens*, Minuit, Paris, 1991

*Francis Bacon, Logique de la sensation*, Seuil, Paris, 2002

*Foucault*, Minuit, Paris, 1986

*Deux régimes de fous*, Minuit, Paris, 2003

*Différence et répétition*, PUF, Paris, 2013

*Pourparlers (1972-1990)*, Minuit, Paris, 1990

*Le bergsonisme*, PUF, Paris, 2014

*Immanence : une vie*, PUF, Paris, 2006

*L'Ile déserte et autres textes* (1953-1974), Minuit, Paris, 2002

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, Paris, 1991

*Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, Minuit, Paris, 1972

*Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Minuit, Paris, 1980

*Anti-Oedipus : Capitalism and Schizophrenia*, Viking Press, New York, 1977

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1996

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris, 1985

*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde,* Minuit, Paris, 1992

DUFRENNE, Mickel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique, tome 1 : L'objet Esthétique*, Epiméthée, PUF, Paris, 2011

KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure,* trad. François Picavet, PUF, Paris, 2012

*Logique* [1800], trad. L. Guillermit, Vrin, Paris, 1970

KANIZSA, Gaetano. *Organization in Vision: Essays on Gestalt Perception,* Praeger Publishers, 1979

KOLHER, Wolfang, *Psychologie de la forme*, trad. Serge Bricianer, Gallimard, Paris, 1964

FRANK, Robert. *Phénoménologie et ontologie : Merleau-Ponty, lecteur de Husserl et Heidegger,* L'Harmattan, Paris, 2005

GROSZ, Elizabeth. *Chaos, territory, art, Deleuze and the Framing of the Earth*, Columbia University Press, 2008

*Architecture from the Outside,* MIT Press, 2001

DERRIDA, Jacques. *Marges – de la philosophie*, Minuit, Paris, 1972

*L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967

*Echographies de la télévision, entretiens filmés av. B. Stiegler*, Galilée-INA, Paris, 1996

*Psyché, Inventions de l'autre, tome 2*, Galilée, Paris, 2003

*La voix et le phénomène*, PUF, Paris, 2016

*Penser à ne pas voir : écrits sur les arts du visible, 1979-2004*, La Différence, Paris, 2013

DOSSE, François. *Histoire du structuralisme. Tome 2 : Le chant du cygne, de 1967 à nos jours,* La Découverte, Paris, 1995

HEGEL, G. W. H. *Esthétique,* Textes choisis par Claude Khodoss, trad. Bénard, PUF, Paris, 1970

HEIDEGGER, Martin. *Chemins qui ne mène nulle part*, Gallimard, Paris, 1962

*Kant et le problème de la métaphysique,* trad. W. Biemel et A. De Waelhens, Gallimard, Paris, 1953

HOLLIER Denis, *La Prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*, Gallimard, Paris, 1974

(dir.) *Le Collège de Sociologie* (1937-1939), Paris, Gallimard, 1995

HUSSERL, Edmund. *L'idée de la phénoménologie*, trad. Alexandre Lowit, PUF, Paris, 1992

JDEY, Adnen (dir.), *Derrida et la question de l'art. Déconstructions de l'esthétique, suivi d'un entretien inédit avec Jacques Derrida,* Fabula, Paris, 2011

LACAN Jacques. *Le Séminaire livre XVIII, d'un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris, Seuil, 2007

*Ecrits*, Seuil, Paris, 1966

*Le Séminaire : Livre IV, la Relation d'objet » (1956-1957)* , Paris, Seuil, 1994

*Autres écrits*, Seuil, Paris, 2001

LAGEIRA, Jacinto. *L'Esthétique traversée*, La Lettre Volée, Paris, 2006

LAURENT, Eric. *L'Envers de la biopolitique. Une écriture pour la jouissance*, Navarin / Le Champ freudien, Paris, 2016

LAPOUJADE, David. *Deleuze, les mouvements aberrants*, Minuit, Paris, 2014

LEFEBVRE, Henri. *Contribution à l'esthétique*, Economica, Paris, 2001

LYOTARD Jean-François. *Discours, Figure*, Klincksieck, Paris, 1971

*La phénoménologie*, PUF, Paris, 2011

MARION, Jeac-Luc. *De surcroît*, PUF, Paris, 2001

MARION, Jean-Luc, PLANTY-BEAUJOUR, Guy. *Phénoménologie et métaphysiqu*e, PUF, Paris, 1984

MENGUE, Philippe. *Gilles Deleuze ou Le système du multiple,* Kimé, Paris, 1994

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible,* Gallimard, Paris, 1964

*L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1985

*Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris, 2009

MILNER, Jean-Claude. *L'oeuvre claire : Lacan, la science, la philosophie,* Seuil, Paris, 1995

PAVEL, Thomas. *Le Mirage Linguistique, Essai de la modernisation intellectuelle,* Minuit, Paris, 1988

PAREYSON, Luigi. *Esthétique : Théorie de la formativité,* trad. Gilles Tiberghien, Rue d'Ulm, Paris, 2007

POISSANT, Louise (dir.), *Esthétique des Arts médiatiques*, Presses de l'Université du Québec, Montréal, 1995

PIAGET, Jean. *Le structuralisme*, PUF, Paris, 2007

RANCIERE, Jacques. « existe t-il une esthétique deleuzienne ? » *in* Eric Alliez (dir.) *Gilles Deleuze, Une vie philosophique*, Les empêcheurs de tourner en rond, Paris, 1998.

RICHIR, Marc, TASSIN, Etienne (dir.). *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences,* Million Jerome, Grenoble, 1993.

ROCHLITZ, Rainer. *Subversion et subvention, art contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, Paris, 1994

*L'art sans compas, redéfinitions de l'esthétique*, Le Cerf, Paris, 1992

ROELENS, Nathalie (dir.), *Jacques Derrida et l'Esthétique*, l'Harmattan, Paris-Montréal, 2000

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*, PUF, Paris, 2005

*Deleuze, l'empirisme transcendantal,* PUF, Paris, 2010

SAINT-MARTIN, Fernande. *La théorie de la Gestalt et l'art visuel, Essai sur les fondements de la sémiotique visuelle,* PUQ, Montréal, 1990

SIMONDON, Gilbert. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Millon Jerome, Grenoble, 2017.

SOLLERS, Phillipe. *Logiques*, Seuil, Paris, 1968

TEIXEIRA, Vincent. *Georges Bataille, la part de l'art: la peinture du non-savoir*, Editions L'Harmattan, Paris, 1997

TIMMERMANS Benoît. *Perspective Leibniz, Whitehead, Deleuze,* Vrin, Paris, 2006

THNES, Georges. *Les Effigies,* Gallimard, Paris, 1970

TRIGAUX, Richard. *Epistémologie générale*, Publibook, Paris, 2002

WEBER, Max. *Le savant et le politique*, trad. C. Colliot-Thélène, La Découverte, Paris, 2013

WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction et Einfühlung*, trad. Emmanuel Martineau, Klincksieck, Paris, 1978

ZOURABICHVILI, François. *Le vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, Paris, 2003

*Historiographie*

BUCHLOH, Benjamin. *Essais Historiques 1 - Art Moderne*, Art Ed., Villeurbanne, 1992

*Essais Historiques II - Art Contemporain,*, Art Ed., Villeurbanne, 1999

« Construire (l'histoire de) la sculpture ». *Qu'est- ce que la sculpture moderne?,* Catalogue Centre Georges Pompidou, Paris, 1986

BÜRGER, Peter. *Théorie de l'avant-garde,* trad. Jean-Pierre Cometti, Saggio Casino, Paris, 2013

*La Prose de la Modernité*, Klincksieck, Paris, 1995

« L'Esthétique de la modernité - une rétrospective » *in* Rainer Rochlitz (dir.), *L'Esthétique des Philosophe*s, Edition Dis Voir, Paris, p. 81-89.

DE DUVE, Thierry. *Essais datés I. 1974-1986*, Ed. De la Différence, Paris, 1987

*Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité*, Minuit, Paris, 1989

*Voici, 100 ans d'art contemporain*, Ludion et Flammarion, Gand et Amsterdam, 2000

FOSTER, Hal. *Vision and Visuality* (*Discussion in Contemporary Culture)*, Bay Press, Seattle, 1999

*Le Retour du réel : Situation actuelle de l'avant-garde,* trad. Yves Cantraine, Frank Pierobon, Daniel Vander Gucht, La Lettre Volée, Bruxelles, 2005

(dir.) *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle, 1983

*« The Crux of minimalism »,* Howard Singerman (dir.), Individuals : selected history of Contemporary Art 1945-1986, Los Angeles, Museum of Contemporary, New York, Abbeville Press, 1986

JAMESON, Frederic. *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif,* trad. Florence Nevoltry, ENSBA, Paris, 2007

MICHAUD, Yves. *La crise de l'art contemporain*, PUF, Paris, 1997

PINCUS-WITTEN, Robert. *Postminimalism*, Out of London Press, New York, 1981

*Entries (Maximalism) : Art at the Turn of the Decade,* Out of London, New York, 1981

*Postminimalism into maximalism : American art, 1966 - 1986*, UMI Research Press, 1987

PINCUS-WITTEN, Robert, RIEDMAN, Martin, GAY, Peter. *A view Decade*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1977

*Histoire de l'art, écrits, essais, anthologies critiques*

ANDRE, Carl, KRETSCHMER, Melissa. *Dialogues,* 1000 eventi and Libri Scheiwiller, Milan, 2005

O'SULLIVAN, Simon. *Deleuze, Guattari and the Production of the New*, Continuum Studies in Continental Philosophy, Londres, 2008

BATTCOCK Gregory, *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, 1995

BATCHELOR, David. *Minimalism,* Cambridge University Press, Cambridge, 1997

BEARDSLEY, John. *Earthworks And Beyond*, Abbeville Press, New York, 2006

BERGER, Maurice. *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960's*, Westview Press Inc, 1990

BOETTGER Suzaan, *Earthworks - Art and the Landscape of the Sixties*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2004

BOETZKES, Amanda. *The Ethics of Earth Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010

BUCHLOH, Benjamin, KRAUSS, Rosalind, JOSELIT, David, FOSTER, Hal. *Art Since 1900, Modernism · Antimodernism · Postmodernism*, Thames & Hudson Ltd, Londres, 2012

BUSKIRK, Martha. *The Contingent Object of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge, 2005

CARLSON, Allen. *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, Psychology Press, Brighton, 2000

CAUQUELIN, Anne. *L'art contemporain*, PUF, Paris, 2011

CELANT, Germano. *Michael Heizer*, Fondazione Prada, Milan, 1997

*Virgina Dwan: Dwan Gallery,* Skira, Paris, 2017

CUMMINGS, Paul. *Artists in their own words : interviews,* St. Martin's Press, New York, 1979

D. FLAM, Jack. *Robert Smithson, the Collected Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996

DE MEREDIEU, Florence. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Bordas, Paris, 1994

DOHERTY, Claire. *Out of time, out of place : public art (now)*, Art Books, Seattle, 2015

DUCHAMPS, Marcel,. *Duchamp du signe,* Champs arts, Paris, 2013

FAIRCHILD, Patricia. *Primal acts of construction/destruction : the art of Michael Heizer,* 1967-1987, Smithsonian Libraries, Washington

FINEBERG, Jonathan David. *Art since 1940 : strategies of being*, Laurence King, Londres, 1995

FLAM D., Jack (dir.). *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1993

FLECHEUX, Celine. *L'horizon, des traités de perspective au land art*, PUR, Rennes, 2009

FOX, William L. *Mapping the Empty: Eight Artists and Nevada,* University of Nevada Press, Reno, 1999

*The Void, the Grid & the Sign,* University of Nevada Press, Reno, 2005

FRIED, Michael. *Contre la théâtralité : Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, NRF Essais, Paris, 2007

*La place du spectateur. Esthétique et origine de l'art moderne*, trad. Claire Brunet, Gallimard, Paris, 1990

GRAHAM, Dan. *Rock My Religion: Writings and Art Projects, 1965-1990*, Brian Wallis, Cambridge: MIT Press, 1993

GREENBERG, Clement. *Art et Culture, essais critiques*, trad. Ann Hindry, Macula, Paris, 2000

*The Collected Essays of Criticism*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003

*Late Writings*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003

GROSOS, Philippe. *Signe et forme: Philosophie de l'art et art paléolithique*, Editions du Cerf, Paris, 2017

*Phénoménologie de l'intotalisable*, Editions du Cerf, Paris, 2013

JUDD, Donald. *Ecrits 1963-1990,* Daniel Lelong, Paris, 1991

KEPES, Gyorgy. *Arts of the Environment,* Braziller, New York, 1972.

KWON, Miwon, *One Place After Another - Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge, 2004

KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Braziller, New York, 1985

*L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes,* trad. Jean-Pierre Criqui, Macula, Paris, 1993

*Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, trad. Claire Brunet, Macula, Paris, 1997

*L'inconscient optique,* trad. Michèle Veubret, Au même titre, Montreuil, 2002

*Grids. Format and Image in 20th Century Art,* New York, The Pace Gallery ; Akron, Ohio, The Akron Art Institute, 1978

KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain. *Formless, A User's Guide*, MIT, Cambridge, 1997

KASTNER, Jeffrey, WALLIS, Brian (dir.). *Land art et art environnemental*, Phaidon, Paris, 2004

GINTZ, Claude. *Regards sur l'art américain des années 60*, Ed. Territoires, Paris, 1979

GRUEN, John, *The artist observed 28 interviews with contemporary artists [1972-1987],* Chicago Review Press, Chicago, 1991

LIPPARD, Lucy. *Overlay, Contemporary Art and the Art of Prehistory,* The New Press, New York, 1995

*Six years : the dematerialization of the art object form 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley, 1997

MCGILL C. Douglas, *Michael Heizer : Effigy tumuli : the reemergence of ancient mount building,* Abrams, New York, 1990

MEYER, James. *Minimalism : Art and Polemics in the 1960s,* Yale University Press, New Haven et Londres, 2001

(dir.), *Carl Andre, Cuts : Texts 1959-2004,* The MIT Press, Cambridge, 2005

MORRIS, Robert. *Continuous project altered daily - The writings of Robert Morris,* MIT Press, Cambridge, 1993

*From Mnemosyne to Clio, the mirror to the labyrinth, 1998-1999-2000*, Seuil, Pairs, 2000

MOTTE, Jean Motte (dir.), *L'Arbre dans le paysage,* Champ Vallon, Paris, 2002

NONAS, Richard. *Get out/Stay away/Come back, A propos de sculpture et de la sculpture en œuvre*, Les Presses du Réel, Paris, 1995

*Fieldwork*, Paris, Les Presses du Réel, Paris, 2010

NISBET, James. *Ecologies, Environments, and Energy Systems in Art of the 1960s and 1970s*, The MIT Press, Cambridge, 2014

O'DOHERTY, Brian. *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, trad. Patricia Falguières, JLes Presses du Réel, Paris, 2008

OTTMAN, Klaus, MCEVILLEY, Thomas. *Charles Ross : the substance of light,* NM Radius Books, Santa Fe, 2012

PENDERS, Anne-Françoise. *En chemin, le Land Art*, La Lettre Volée, Bruxelles, 1999

POTTS, Alex. *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, Yale University Press, New Haven et Londres, 2000

PUGNET, Natacha. *L'Effacement de l'artiste : essais sur l'art des années 1960 et 1970*, La Lettre volée, Bruxelles, 2007

ROSENBERG Harold. *La tradition du nouveau*, Minuit, Paris, 1962

*Art and other serious matters*, Chicago University Press, Chicago, 1985

*Art on the edge : creators and situations*, Secker and Warburg, Londres, 1976

*Discovering the present : three decades in art, culture, and politics*, Chicago University press, Chicago, 1976

VON ROSEN, Phillip. *Outside and Inside the White Cube*, Silke Schreiber, München, 2005

RIDER Alistair, SCHUBERT Karsten, FELDMAN Paula. A*bout Carl Andre : Critical Texts Since 1965*, Ridinghouse, Londres, 2008

SCHNELLER, Katia. *Robert Morris : sur les traces de Mnémosyne*, Archives Contemporaines Editions, Paris, 2008

SERRA, Richard. *Writings/Interviews*, University of Chicago Press, Chicago, 1994

SONFIST, Alan**.** *Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art,* E.P. Dutton, New York, 1983

SMITHSON Peter, SMITHSON Robert*, Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996

SMITHSON, Robert, HOLT, Nancy. *The Writings of Robert Smithson: Essays With Illustrations,* New York University Press, new York, 1979

TOMPKINS, Jane. *West of Everything: the Inner Life of Westerns*, Oxford University Press, Oxford, 1993

TIBERGHIEN, Gilles. *Land Art*, Ed. Carré, Paris, 1993

*Art, Nature, Paysage*, Acte Sud, Arles, 2001

*Land Art Travelling*, École régionale des beaux-arts, Valence, 1996

TUCKER WIKES, Anne (dir.). *Crimes and Splendours: The Desert Cantos of Richard Misrach*, Bulfinch Press, Boston, 1996

URSPRUNG Philip, *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art*, University of California Press, Berkeley, 2013

ZASK, Joëlle. *Outdoor art, La sculpture et ses lieux*, La Découverte, Paris, 2013

*ARTICLES, REVIEWS, ENTRETIENS, TRAVAUX UNIVERSITAIRES*

ANDERSON Mary, HALEY Richard. « The politics of possession - or - Holding a cougar by a chain leash: some crude notes on Michael Heizer's *Dragged Mass* », *Miles, a journal of art + culture(s) in Detroit,* issue 02: January 2014.

ALLOWAY, Lawrence. « Robert Smithson's Development ». *Artforum,* Nov. 1972.

AUPING, Michael. « Michael Heizer: The Ecologie and Economics of Earth Art », *Artwork,* 8 June 18, 1977.

BARACKS, Benjamin. « Artpark. The New Esthetic Playground ». *Artforum* (Nov. 1976).

BARBARAS, Renaud. « La phénoménologie comme dynamique de la manifestation », *Les Etudes Philosophiques*, 2011/3, pp. 331-349.

BAKER, Elizabeth. «Artworks in the Land ». *Art in America,* Jan.-Feb. 1976.

BALMES, François. « La structure et le spécifique, à propos de *Le Périple structural »,* Carnets de l'École de Psychanalyse Sigmund Freud, n°42, novembre-décembre 2002.

BARTHES, Roland. « Rhétorique de l'image », *Communications* n°4, 1964.

BATAILLE, Georges. « Le bas matérialisme et la gnose », *Documents*, 1930.

BOURDON, David. « Working with earth, Michael Heizer makes art as big as all outdoors », Smithsonian, April 86, Vol. 17, 1, 1986, p. 68.

BUCHLLOH, Benjamin. « L'espace ne peut que mener au paradis », entretien de Corinne Diserens avec Benjamin Buchloh, réalisé à New York en mars 1998, *in* «50 espèces d'espaces», cat. d'expo., Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998, p. 135-136.

« Construire (l'histoire de) la sculpture ». *Qu'est- ce que la sculpture moderne?* Paris: Catalogue Centre Georges Pompidou, 1986.

BURGER, Peter. « L'Anti-avant gardisme dans l'esthétique d'Adorno », *Revue Esthétique*, n°8, 1985, p. 85-95.

BRADY, Emily. *Aesthetic Regard for Nature in Environmental and Land Art,* Ethics, Place & Environment, A Journal of Philosophy & Geography, Volume 10, 2007, pp. 287-300.

BRAYER, Marie-Ange. « Mesures d'une fiction picturale : la carte de géographie », *Exposé. 2, Pertes d'inscription,* ZYX. Orléans, 1995, pp. 6-23.

BOETTGER, Suzan. « Behind the Earth Movers », *Art in America*, 55, April 2004.

BOUTIN, Frédéric. *« Différence et répétition ». Oeuvre de simulacre,* Protée,Volume 27, Numéro 3, 1999, p. 119–124.

CAUQUELIN, Anne. « Lieux et non-lieu de l'art contemporain », Quaderni, n°40, 1999-2000.

« Questions à Anne Cauquelin et François Laplantine », MEI, « Espace, corps, communication », nº 21, 2004.

CARLSON, Allen. « Is Environmental Art an Aesthetic Affront to Nature ? », Canadian Journal of Philosophy, Vol. 16, No. 4 (Dec., 1986), pp. 635-650.

COOKE, Lynn. « Michael Heizer, New York », The Burlington Magazine, vol. 136, n°1098, Septembre 1994, p. 648.

COURT, Raymond. « La Modernité esthétique en plein séisme », *Etudes*, 10, Tome 407, 2007, p. 369.

COSINSCHI, Micheline. « Cartographie et géographie: approche épistémologique ternaire », *Geographica Helvetica Jg.,* 63, 2008, pp. 245-252.

CHATEAU, Dominique. « Les valeurs de l'art à l'ère du post-art », *Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetic*s, 201.

CHIANESE, Robert Louis. « How green is Earth Art ? Levitated Mass », American Scientist, 101, July-August 2013, pp. 268-269.

CLEVENOT, Dominique. « La présence de l'archaïque », *Figures de l'art, L'archaïque contemporain,* n°19, 2011, pp.13-30.

CONRY, Sébastien. *Spatialité des frontières : géophilosophie d'après Michel Foucault et Gilles Deleuze,* Thèse de doctorat en Philosophie, Ecole doctorale Langages, Idées, Sociétés, Institutions, Territoires, Dijon, 2007-2016.

CRAWFORD, Donald. *Nature and art : Some Dialectical Relationships,* The Journal of Aesthetics and Art Criticism,Vol. 42, No. 1 (Autumn, 1983), pp. 49-58.

CRONE, Rainer. « Prime Objects of Art Scale, Shape, Time », The MIT Press, *Perspecta,* Vol. 19, 1982.

DE BRUYN, Eric. « Topological Pathways of Post-Minimalism », The MIT Press, *Grey Room,* No. 25 (Fall, 2006), pp. 32-63.

DELEUZE, Gille, FOUCAULT, Michel. « Les intellectuels et le pouvoir » (entretien), L'Arc, n°49, 1972.

« Discussions with Heizer, Oppenheim », Smithson, Avalanche, 1, fall 1970 1970, pp. 48-71.

DIDI-HUBERMAN, Georges. « Supposition de l'aura. Du maintenant, de l'autrefois et de la modernité » *in Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n°64, été 1998, p. 95-115.

DUVAL, Romain. « Le formalisme contre les formes », 2012/2, n° 10, p. 141-151.

DREYFUS, Hubert. « Agir, intentionnalité et être-au-monde », *Perspectives sur la phénoménologie et l'intentionnalité*, Volume 20, numéro 2, automne 1993.

EMERLING, Susan. « Getting back to the Land », *Los Angeles Times*, August 16, 2009.

ELMALEH, Éliane. « La terre comme substance ou le Land Art », revue française d'études américaines, 93, 3/2002, p. 65-77.

FOSTER, Hal. « Postmodernism in Parallax », October, 63, Winter 1993, pp. 3-5.

« Post-Critical », October 139, Vnter 2012, pp. 3-8.

GINTZ, Claude. « La logique irrationnelle de Sol LeWitt », *Art Press,* n°195, p. 26

GOLDMAN, Judith. « My sculpture in the desert: Robert C. Scull and Michael Heizer », *Archives of American Art Journal,* The University of Chicago Press on behalf of The Archives of American Art, vol. 50, n°1/2, printemps 2011, pp. 62-67.

GRAHAM, Dan. « Subject Matter » *in* Dan Graham, *Rock My Religion: Writings and Art Projects, 1965-1990,* Cambridge, The MIT Press, 1993.

GRUEN, John. « Michael Heizer: you might say i'm in the construction of business », ArtNews, Décembre 1977, vol. 76, p. 97-99.

HANDEL, Dan. « Sculpture field: from the symbolic to the tectonic », *Thresholds*, Massachusetts Institute of Technology, n°40, 2012, pp. 147-134.

HEIZER, Michael. « The Art of Michael Heizer », *Arforum*, December 1969.

HEIZER, Michael, CHAMBERLAIN, John. « Michael Heizer/John Chamberlain », *BOMB*, n°6, Sculpture and fiction, 1983, pp. 66-67.

HINDRY, Ann. « Michael Heizer ou le rhapsode planétaire », *Artstudio 3* (1986), pp. 155-165.

HOGUE, Martin. « Horizons », *Thresholds*, n°27, *Exploration*, printemps 2003, pp. 66-75.

HOWARD, Christopher. « Michael Heizer's City in Dander », The College Art Association, Vol. 30, 4, July 2005.

HONSON, Ken. « Michal Heizer. Review , the New York Times, Friday 21, 2006.

SCHNELLER, Katia. *Robert Morris : sur les traces de Mnémosyne*, Archives Contemporaines Editions, 2008, pp. 30-32.

KIMMELMAN, Michael. « Art's Last, Lonely Cowboy, » *The New York Times Magazine*, February 6 2005

« Michael Heizer: A Sculptor's Colossus of the Desert », *Arts & Leisure*, The NY Times Magazine, December 12, 1999

« Michael Heizer's Big Work and Long View », *The New York Times Magazine,* May 2015

KRANER, Sybille. « Qu'est-ce donc qu'une trace, et quelle est sa fonction épistémologique ? État des lieux », trad. Cécile Chamayou-Kuhn, *Frankfurt a.M. : Suhrkamp,* 2007, pp. 11-27.

KRAUSS, Rosalind. « Grids », October 9, Summer 1979.

« Sculpture in the Expanded Field », *October*, Vol. 8, Spring, 1979.

« Notes on the Index: Seventies Art in America », October, 3, Spring 1877, pp. 68-81.

LANDI, Ann. « Moving Mountains, Walking on Water », *ArtNews*, June 2004.

LEFEBVRE, Luce. *Le questionnement de la rationalité dans l'art minimal et le déplacement de l'esthétique au politique à partir de Deleuze et Adorno*, thèse, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2005.

LEWIS P., David. *The Size of City: Michael Heizer's Masterpiece as Architecture*, 2010.

LEWITT, SOL. « Paragraphs on Conceptual Art », in *Artforum*, juin 1967.

LIPPARD, Lucy. « Homage to the Square », Art in America 55, no. 4, July–Aug. 1967.

(ed.) « Questions to Stella and Judd », *Art News*, Vol. LXV, No. 5, September 1966.

LORBLANCHET, Michel. « L'origine de l'art », Diogène, 2006/2, n° 214.

MANFREDI, Camille. « "Rivers of red" : le Land Art, art de la trace (et inversement) », *Les Cahiers du CEIMA, Centre d˝etudes interdisciplinaires du monde anglophone* (Université de Brest), 2013, pp.171-191.

MALAMUD, Randy. « A Sustaining Environment for Environmental Art », *The Chronicle of Higher Education*, Novembre 2008.

MEISTER, Carolin, ROSCKAMM, Wilhelm. *Deleuze meets Worringer, ou du gothique au nomade*, trad. Emmanuel Faure, *Regards croisés. Revue franco-allemande*, n° 2 (2014) : 91-103.

MENGUE, Philippe. *Deleuze et la question de la vérité en littérature*, *E-rea,* [En ligne], 1.2, 2003.

MEYOR, Catherine. « Le sens et la valeur de l'approche phénoménologique », *Recherches Qualitatives*, Hors série, 2007, pp. 103-118.

MILLER, Jacques-Alain. « L'orientation Lacanienne, Biologie lacanienne et événement de corps », *Revue de La Cause Freudienne*, n°44 : « L'évènement du corps », février 2000.

« La Force du minimalisme : un entretien avec Jean-Claude Milner », propos réunis par Knox Peden, *Concept and Form: The Cahiers pour l'Analyse and Contemporary French Thought,* Paris, le 28 novembre 2008.

MICHELSON, Annette. « Robert Morris—An Aesthetics of Transgression », *in Robert Morris,* cat. d'expo., Washington D. C, Corcoran Gallery of Art, 1969, pp. 7-79.

MORRIS, Robert. « Notes on Sculptures I ». *Artforum* (Feb. 1966).

« Notes on Sculptures II ». *Artforum* (Oct 1966).

« Notes on Sculptures III ». *Artforum* (Apr. 1969).

« Notes on Art as/and Land Reclamation », October, 12, Spring 1980, pp. 87-95.

MORIZOT, Baptiste. *Penser le concept comme carte. Une pratique deleuzienne de la philosophie, La géophilosophie de Gilles Deleuze,* Mimesis-France, 2012.

OSBORNE, Peter. « Negating the Negation », October 62, Fall 1992.

OWENS, Graig. « Earthwords », October, n°10, Fall 1979, pp. 122-129.

PONTE, Alessandra. « Terrain d'essais : le désert américain », trad. Sophie Renaut, Traces, n°19, octobre 2015.

REGIMBALD, Manon. « L'empreinte du lieu / The Mark of a Place », Espace : Art actuel, n° 50, 1999-2000, p. 19-26.

REGNAULT, Hervé. « Espace, épistémologie », DEA, Université Rennes 2, 2009.

ROCHLITZ, Rainer. « Esthétique et rationalité d'Adorno à Habermas », *Revue d'Esthétique*, 1985.

ROULET, Laura. *Ana Mendieta and Carl Andre : Duet of Leaf and Stone*, Art Journal, Vol. 63, n°3, 2004.

SAUVAGNARGUES, Anne. « Machines, comment ça marche ? », Chimères, 2012/2 (N° 77).

SERGE, Paul. « Michael Heizer et les risques du sublime technologique », Marges, n°14, 2012, p. 28-46.

SIBERTIN-BLANC Guillaume, « Cartographie et territoires. La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze », *L'espace géographique*, Tome 39, 2010.

SHAPIRO, Harriet. « It may be dirty work, but sculptor Michael Heizer breaks new ground Indoors and out », *People*, 24, No 8, October 1985.

SOLLERS, Philippe. « Le toit », *Tel Quel,* n° 29, Printemps 1967.

SMITHSON, Robert. « A Sedimentation of the Mind : Earth Projects », Artforum, vol. 7, n°1, 1968.

« Aerial Art », *Studio International*, 175:89, February - April 1969.

SCHEFER, Olivier. « Qu'est-ce que le figural ? », *Critique*, n°630, 1999.

STEIN, Jean. « Negative and Positive Sculpture (And one Painting) », Grand Street, n°57, été 1996, pp. 65-76.

STOILAS, Helen. « Conservation: Land Art: here today, gone tomorrow ? », *The Art Newspaper,* October 2008.

PINCUS-WITTEN, Robert. « Eva Hesse: Post-Minimalism into sublime », *Artforum*, November 1971.

PETERSON, Kristen. « Art and entertainment: Sculpture entrenched earth », Las Vegas Review Journal, June 2008.

POT, Alex. « The Sculptural Imagination - Figurative, Modernist, Minimalist », Yale University Press, 2000.

PLANTE, Maxime. « Vers une responsabilité herméneutique de la différance », *TRAHIR*, Septembre 2011.

PROUST, Françoise. « La ligne de résistance », Rue Descartes, No. 20, Gilles Deleuze Immanence et vie (Mai 1998), pp. 35-48.

REID, Robert L. « News », C*ivil Engineering Magazine*, March 2012, pp. 28-31.
THEBAUT Nancy, UPPER, L. Elizabeth. « Earth Movers », *Bitch*, fall 2010, n°48, pp. 37-42.
THIBAULT, Isabelle, « Land art, mythes et limites du territoire, dynamique du regard », Territoires, n°3, 2006.
TIBERGHIEN, Gilles. « Sculptures inorganiques : Land Art et architecture ». *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 39, (Printemps 1992), pp. 98-115.
« Cheminements », *Les Carnets du Paysage,* n°11, Paris, Actes Sud, 2004.
VADE, Yves. « Retour du primitif, permanence de l'archaïque », *Modernité* n° 7, *Le retour de l'archaïque*, Presses universitaires de Bordeaux, 1996.
VILLANI, Arnaud, SASSO, Robert. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Les Cahiers de Noesis n°3, *Printemps* 2003.
VUILLEROD, Jean-Baptiste. « Les dialectiques de la raison : de Weber à Adorno et Horkheimer », *Implications Philosophiques,* 2017.
VOLVEY, Anne. « Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain », Travaux de l'Institut de Géographie de Reims, 2007, pp. 3-25.
WELLACHER, Udo. « Il s'agit d'art, pas de paysage, Micheal Heizer », Anthos, Une revue pour le paysage, 1/96, pp. 12-14.

*CATALOGUES d'EXPOSITIONS*

BEARDSLEY, John. *Probing the Earth: Contemporary Land Projects*. Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 1977
BROWN, Julia, HEIZER, Barbara. *Sculpture in Reverse*. *Los Angeles, The Museum of Contemporary Art Catalogue, 1984*
BROWN, Julia, LUTANIE, Manon, FONTAINE, Cerise, BRIN, Raphaëlle. *Sculpture in Reverse*, trad. Raphaëlle Brin, Manon Lutanie, Les Presses du Réels, 2014
CAMFIELD, William A. *Michael Heizer, 45°, 90°, 180°: A Sculpture for Rice University,* Houston: Rice University, 1985
CARROLL, Leanne. *The Artist as Critic: A Parodic Reading of Robert Morris's Writing and Minimalist Sculpture*, University of Toronto Art Journal, Vol. 1, 2008
CATHCART, Linda L. *The Americans: The Landscape*. Houston: Contemporary Arts Museum, 1981
CELANT, Germano. *Conceptual Art, Arte povera, Land Art*. Torino: Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970
*Sculpture Annual*. New York: Whitney Museum of American Art, 1968
COOKE, Lynn, GOVAN, Michael, *DIA: BEACON,* Dia Art Foundation, 2003
COLPITT, France. *Mapping*, UTSA Art Gallery, University of Texas at San Antonio, 1994
COWART, Jack. *Currents 7: Michael Heizer.* St. Louis, The St. Louis Art Museum, 1980
CRONE Rainer, MOOS, David. *Objet-objectif : relectures des choses dans la sculpture contemporaine,* Galerie Daniel Templon. 1989
DEZEUZE, Anna. *Thomas Hirschhorn, Deleuze Monument*, Afterall books, 2014
FINE, Ruth E. *Michael Heizer: New Sculpture*, Nagoya: Akira Ikeda Gallery, 1988

FRIEDMAN, Martin (dir.), *Sculpture Inside Outside,* Minneapolis: Walker Art Center, 1988

KAISER, Philipp, KWON, Miwon. *Ends of the earth : land art to 1974,* The Museum of Contemporary art, Los Angeles, 2012, Haus der Kunst, Munich, 2012-2013, Los Angeles : Museum of Contemporary Art, in association with Prestel, 2012

KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain. *L'informe : mode d'emploi*, Paris, Centre Pompidou, 1996

GROWDON, Marcia Cohn. *Artists in the American Desert*. Reno: Sierra Nevada Museum of Art, 1980

HEIZER, Michael. *Michael Heizer/Actual Size*. Detroit: Detroit Institute of Arts, 1971

LINKER, Kate and Howard Singerman. *Individuals: A Selected History of Contemporary Art: 1943–1986,* Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1987

MEYER, James, DWAN, Virginia, ROZANSKI, Paige. *Los Angeles to New York : Dwan Gallery, 1959-1971,* Chicago, University of Chicago Press, 2016

MYERS, Julian. *Hopelessness Freezes Time: 1967 Detroit Riots, Detroit Techno and Michael Heizer's Dragged Mass*, Kunstmuseum Basel, 2011

SUNDELL, Nina. *The Turning Point: Art and Politics in Nineteen Sixty-Eight,*Cleveland: Cleveland Center for Contemporary Art.

TAYLOR, Mark, KOSHALEK, Richard, BROUGHER, Kerry. *Michael Heizer : double negative*, Los Angeles : Museum of Contemporary Art, 1991

PARENTE, Janice, STIGLIANO, Phillis. *Sculpture: The Tradition in Steel*. Roslyn Harbor: Nassau, New York: Nassau County Museum of Fine Art, 1983

PARSY, Paul-Hervé. *L'art minimal,* Centre Georges Pompidou, Paris, 1992

POINSOT, Marc. *Sculpture-nature*. *Introduction,* Bordeaux : Centre d'Arts Plastiques Contemporains, 1978

ROSE, Barbara. « Looking at American Sculpture », *Artforum*, vol. 3, n °5, 1965

ROSE, Bernice. *Drawing Now*. New York: The Museum of Modern Art, 1976

SCHUM, Gerry. *Land Art: Long, Flanagan, Oppenheim, Smithson, Boezem, Dibbets, De Maria, Heizer.* Hannover: Fernsehgalerie Gerry Schum, 1970

SOLOMON, Elke. *American Drawings 1963–1973*. New York: Whitney Museum of American Art, 1973

VAN DER MARCK, Jan (dir.). *Virginia Dawn Art Minimal – Art Conceptuel – Earthworks*. *New York, les années 60-70,* Paris, Galerie Montaigne, 1991

VANDER WEG, Kara (dir.). *Michael Heizer, Altars*, Gagosian Gallery, 2015, New York, NY : Rizzoli International Publications. 2016

WEIERMAIR, Peter. *Michael Heizer.* Munich: Galerie im Taxispalais, 1977

WHITNEY, David (dir.). *Michael Heizer, Dragged Mass Geometric,* Whitney Museum of American Art, 1985, New York, N.Y. : Whitney Museum of American Art, 1985

ZDENEK, Felix (dir.), *Michael Heizer,* Museum Folkwang Essen, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Essen, Museum Folkwang, 1979, Essen : Museum Folkwang, 1979

*Drawings & diagrams Carl Andre, Christo, Walter De Maria, Mark Di Suvero, Dan Flavin, Michael Heizer, Don Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Richard Serra, Robert Smithson*, Basel : Kunstmuseum, 1973