Agôn

Revue des arts de la scène

2 | 2009

L'accident

La colonne relevée

Accidents de la sculpture sur la scène du théâtre

Giovanni Parenzan

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1062>

DOI : [10.4000/agon.1062](https://doi.org/10.4000/agon.1062)

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Giovanni Parenzan, « La colonne relevée », *Agôn* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 15 décembre 2009, consulté le 02 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1062> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1062>

Association Agôn et les auteurs des articles

La colonne relevée.

Accidents de la sculpture sur la scène du théâtre

Giovanni Parenzan

« Le rideau se lève: on aperçoit au centre une colonne en contre-plaqué gris, haute de deux mètres cinquante et large de soixante centimètres. Il n'y a rien d'autre sur la scène. Pendant deux ou trois minutes, rien ne se passe ; personne n'entre ni sort.

Soudain, la colonne tombe. Trois minutes et demie s'écoulent encore. Rideau.¹ »

Ce ne sont pas à proprement parler des didascalies. C'est le spectacle entier qui est décrit en ces quelques phrases racontant la chute d'une colonne. Le texte de Rosalind Krauss nous transmet la puissance de la *performance* mise en scène par Robert Morris – artiste notoire du minimalisme américain – en 1961, au Living Theater de New York. Initialement, Morris avait prévu de se tenir debout à l'intérieur de l'objet et de le faire – de se faire – tomber en le déséquilibrant de l'intérieur. Il n'abandonna ce premier projet qu'après s'être blessé au cours d'une répétition : la colonne fut renversée en tirant sur une corde cachée dans les coulisses².

C'est bien cet événement qui donne naissance au minimalisme de Robert Morris : étonnamment, sa sculpture inaugurale ne fut présentée ni dans une galerie, ni dans un musée, mais sur la scène d'un théâtre. En outre, elle contient précisément les éléments dont Michael Fried, dans sa défense du modernisme, dénoncera la « théâtralité » : la présence du corps et la chute de la forme dans le temps de la contemplation. Cependant, en dépit de son rôle primordial, *Column* a reçu ensuite un traitement pour le moins étrange : détruite quelques années plus tard, la colonne réapparaîtra en 1973 sous la forme double de *Two Columns*, où une colonne levée veille sur une deuxième couchée par terre. Ce redressement répète celui que Morris effectuera en parallèle dans sa théorie grâce à l'adoption de la forme, idéaliste et "verticale", de la *gestalt*³, *Column* semblant alors être réduite à un accident de parcours.

En effet, en mettant en scène (cas exceptionnel dans l'histoire de la sculpture) un *événement* qui, de plus, est littéralement une *chute*, la performance de 1961 représente un *accident* dans le double sens du terme *ad-cadere*. À y regarder de plus près, on comprendra que *Column* fonctionne précisément comme l'accident de train que Freud, dans *L'homme Moïse et la religion monothéiste* (1939), choisit comme exemple de *trauma* :

Il arrive qu'un homme quitte apparemment sans dommage un lieu où il a été victime d'un terrible accident, par exemple d'une collision ferroviaire. Cependant dans le cours des semaines suivantes, il développera une série de graves symptômes psychiques et moteurs qu'on ne peut déduire que de son choc, de l'ébranlement subi ou de ce qui a en outre agi

¹ « The curtain parts. In the center of the stage is a column, standing upright, eight feet high, two feet on a side, plywood, painted gray. Nothing is on the stage. For three and a half minutes nothing happens; no one enters or leaves. Suddenly the column falls. Three and a half more minutes elapse. The curtain closes. » Rosalind Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson* (1977), trad. Claire Brunet, Paris, Macula, 1997, p. 209.

² Maurice Berger, *Labyrinths : Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, New York, Harper & Row, 1989, p. 48 (je traduis).

³ Ce terme sera utilisé ici dans le sens de forme simple immédiatement perceptible que lui a donné la psychologie qui porte le même nom. Voir Rudolf Arnheim, « Gestalt and Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 2, n. 8 (1943), pp. 71-75.

sur lui à cette occasion. Il a maintenant une « névrose traumatique ». Il s'agit d'un fait tout à fait incompréhensible, donc nouveau⁴.

Si l'œuvre ultérieure de Morris part « apparemment sans dommage » du lieu de l'accident, la chute de *Column* révélera par la suite sa nature traumatique en faisant retour à plusieurs reprises dans sa sculpture, demandant à être assimilée à l'intérieur de la forme. Rétablir l'événement que *Two Columns* et la théorie morrissienne de la *gestalt* essayent d'oblitérer, signifie donc reconstruire le jeu de résistances entre, d'une part, l'idéalisme moderniste et, d'autre part, l'accident théâtral qui a mis son système en échec.

Archéologie de la chute

« L'image est ce qui s'éteint, se consume, une chute. C'est une intensité pure, qui se définit comme telle par sa hauteur, c'est-à-dire son niveau au-dessus de zéro, qu'elle ne décrit qu'en tombant. » Gilles Deleuze, *L'épuisé*

Traumatisme et histoire

Pour comprendre le fonctionnement différé de la chute de *Column*, il est nécessaire de repartir de la scène du trauma décrite dans *L'homme Moïse*. En évoquant l'exemple de l'accident de train, Freud est particulièrement frappé par le fait que le survivant quitte la scène du désastre « apparemment sans dommage » et que les symptômes psychiques et moteurs liés à l'accident ne fassent surface que plus tard, après une période de « latence ». Comme le remarquent Laplanche et Pontalis, dans la pensée freudienne, la notion de trauma renvoie à une conception économique⁵. Dans *L'Introduction à la psychanalyse* (1915) Freud définit le trauma comme une expérience qui apporte dans la vie psychique une augmentation tellement forte et soudaine d'excitation que sa liquidation ou son élaboration habituelle ne peuvent se produire, ce qui provoque des dérangements inévitables et permanents dans l'économie de la psyché⁶. La célèbre « spéculation » sur la structure de la psyché et sur l'origine organique de la vie proposée dans *Au delà du principe de plaisir* (1920), pose les bases biologiques de la dynamique essentiellement temporelle du trauma implicite dans cette définition énergétique. Freud affirme ici que la conscience, loin d'être un attribut général de la psyché, est une fonction du système cérébral, ou plutôt une de ses couches -, celle qui permet la perception d'excitations provenant aussi bien du monde extérieur que de l'intérieur. Elle doit donc être située entre le monde et l'inconscient, et fonctionner comme une barrière protectrice qui absorbe et filtre les stimuli pour n'en transmettre qu'une partie aux couches plus internes, où ceux-ci seront conservés. Or, le trauma (associé déjà à de « graves ébranlements mécaniques, chocs ferroviaires et autres accidents ») ouvre une brèche dans la barrière qui nous protège des stimuli et provoque l'afflux soudain d'une quantité excessive d'énergie libre à l'intérieur de l'appareil psychique. Selon Freud, cette irruption est provoquée en premier lieu par l'épouvante : ce qui détermine le trauma est l'absence de préparation, la défaillance de l'écran défensif interposé habituellement par l'angoisse grâce au surinvestissement des premières couches qui reçoivent les stimuli. L'événement prend au dépourvu la conscience qu'il faut donc concevoir comme le système qui organise nos perceptions *dans le temps*.

Dans une des études les plus pénétrantes des écrits freudiens, Cathy Caruth a mis en relief les enjeux de la structure temporelle paradoxale qui définit l'expérience traumatique. Comme le remarque Caruth, ce qui provoque cette dernière :

C'est un choc qui paraît menacer le corps, mais qui est de fait une brèche dans l'expérience mentale du temps [...]. Le choc psychique dans cette confrontation à une

⁴ Sigmund Freud, *L'homme Moïse et la religion monothéiste. Trois essais* (1939), trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1986, pp. 151-152.

⁵ Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 500.

⁶ Id. « Leçons d'introduction à la psychanalyse » (1915), *Oeuvres complètes. Psychanalyse, Vol. XIV, 1915-1917*, sous la direction d'André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche, Paris, PUF, 2000.

menace de mort ne tient pas tant au fait d'éprouver cette menace qu'au fait d'avoir manquée cette expérience, le fait que, n'étant pas vécue *dans le temps*, celle-ci n'a pas encore été pleinement connue⁷.

Trop soudain et imprévu pour être perçu au moment de son occurrence, l'événement est donc raté (*missed*); son expérience reste « non réclamée » (*unclaimed*) jusqu'à ce qu'elle revienne sous forme de cauchemars, d'hallucinations et d'autres phénomènes de nature intrusive (*UE*, 11, 93 et *passim*). Le trauma implique alors que « la vue la plus directe d'un événement puisse advenir comme l'incapacité absolue de le connaître ; que l'immédiateté, paradoxalement, puisse prendre la forme du retard. » (*UE*, 91-92)

On comprend alors l'affirmation renversée de Freud, selon laquelle le départ du lieu de l'accident est un fait « incompréhensible, donc nouveau ». Ce lien – à son tour surprenant – établi entre choc et nouveauté rend également compte de l'impact de l'avant-garde minimaliste sur l'institution de l'art des années soixante. L'événement du Living Theater représente bien l'inauguration du minimalisme, le mouvement sculptural dont l'éruption marque le dépassement du modernisme. Le temps qu'il bouleverse est donc celui de l'histoire de l'art, et le système où il fait irruption et qu'il finira par éclater, est celui-là même de l'esthétique moderniste. Or, il est significatif que ce tournant historique corresponde – et ait été associé d'entrée – à une véritable *chute dans le théâtre*. Pour saisir la spécificité de *Column*, et la façon dont celle-ci se répercute dans l'art des années soixante et dans les œuvres ultérieures de Robert Morris, il faudra donc parcourir deux textes fondamentaux de la théorie et de l'histoire du minimalisme, notamment l'étude du fonctionnement traumatique de l'avant-garde proposée par Hal Foster dans *The Return of the Real* (1996) et la dénonciation de sa théâtralité contenue dans *Art and Objecthood* (1967), l'essai fondateur de Michael Fried.

Du modernisme au minimalisme

La fin des années "50 marque un tournant dans l'histoire du modernisme américain : l'abstraction géométrique de Noland, Louis, Stella et Olitsky s'éloigne des intentions expressives de la génération précédente pour s'engager vers une analyse des moyens et des limites de la peinture. Cette nouvelle réflexivité accomplit le postulat principal de l'esthétique moderniste, selon lequel chaque art doit manifester avec le maximum de clarté possible les rapports qui lient ses choix formels à la matérialité de son support. Selon Michael Fried, l'entreprise de la peinture, en tant qu'art de l'espace, consiste en la définition en termes purement spatiaux de la relation entre forme « figurée » (*depicted shape*) et forme « littérale » (*literal shape*), c'est-à-dire entre la composition picturale et le support, conçu en tant que forme (*shape*) et non pas cadre (*frame*). En « déduisant » l'une de l'autre, la nouvelle peinture concrétise l'ambition moderniste d'inclure et d'oblitérer ses limites matérielles et de conquérir ainsi l'autonomie de l'œuvre d'art. Le pouvoir de « conviction » (*conviction*) dont dépendent le succès et la valeur esthétique d'une œuvre, consiste en cette incorporation du support qui garantit la complétude et la présence à soi de la peinture. Comme l'affirme Fried, « par viabilité de la forme, j'entends son pouvoir de convaincre, d'imposer sa marque [...] ou de la gommer avec une irrésistible conviction.⁸ »

Le minimalisme, quant à lui, se propose de fournir une solution encore plus stricte au problème de l'autonomie de la forme : mouvement exclusivement sculptural, il rejette l'illusion de la perspective encore implicite dans la peinture. Comme l'affirme Donald Judd dans « Specific Objects », la juxtaposition de deux couleurs sur la toile engendre toujours une troisième dimension purement figurée : « Toute représentation sur une surface implique un certain espace. Deux couleurs appliquées sur une même surface se trouvent presque toujours à des profondeurs

⁷ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996, pp. 61 et 62. Désormais les renvois à cette étude seront indiqués dans le texte par la mention *UE* suivie par le numéro de page. Je traduis.

⁸ Michael Fried, « Frank Stella : forme et conviction » (1967), in Id., *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. de Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2007, p. 69.

différentes.⁹ » Pour éviter ce danger, la seule solution sera de rendre la troisième dimension littéralement présente. Si donc, en la prenant au pied de la lettre, les « objets » sculpturaux de Judd accomplissent une ambition picturale, Morris, pour sa part, revendique la forme (*shape*) comme valeur éminemment sculpturale. Il abolit alors les relations entre parties à travers le concept de *gestalt*, forme idéale, capable de « résister à la séparation perceptive¹⁰ ». L'adoption d'une forme unique aboutit cependant à un déplacement des relations de l'objet vers le spectateur :

L'art le plus abouti et le plus contemporain déplace les relations à l'extérieur de l'œuvre et en fait une fonction de l'espace, de la lumière et du champ de vision du spectateur. L'objet n'est qu'un des termes de la nouvelle esthétique. 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. Parce que l'objet perçu l'est dans différentes positions et dans des conditions variables de lumière et d'exposition, notre capacité à établir des relations est beaucoup plus consciente qu'auparavant. (NS, 232)

Si Judd finissait par faire éclater la peinture moderniste en lui donnant une troisième dimension, Morris quant à lui sort du modernisme par une autre porte : l'objet est tellement autonome qu'il n'est plus possible de s'adonner à la contemplation : l'immédiateté de la forme la rend toujours déjà terminée et en même temps interminable. En effet, selon Morris, « on est tout autant lié à la forme que libéré d'elle [*one is both free of the shape and bound to it*]. Libre ou libéré par l'épuisement de l'information qu'elle recèle ; lié à elle parce qu'elle reste constante et indivisible. » (NS, 228)

C'est bien cette contradiction apparente que Hal Foster considère comme le paradoxe du minimalisme : « le minimalisme apparaît comme la croix historique dans laquelle l'autonomie de l'art est en même temps achevée et éclatée [*achieved and broken up*]¹¹ ». Cette modalité de l'avant-garde, en raison de laquelle le minimalisme rompt avec le modernisme sans le vouloir, et en même temps l'achève sans le savoir, relève selon Foster d'une structure éminemment traumatique : « le travail de l'avant-garde n'est jamais effectif d'un point de vue historique ou pleinement signifiant dans ses moments initiaux. Il ne peut pas l'être parce qu'il est traumatique – un trou dans l'ordre symbolique de son temps qui n'est pas préparé pour lui¹² ». L'avancement de l'art se base sur une « action différée » - la latence (*Nachtraglichkeit*) de Freud -, à savoir un réseau de « futurs anticipés et de passés reconstruits » qui relie les avant-gardes entre elles : ainsi, la bouleversante critique de l'autonomie de l'art avancée par les dadaïstes et par Marcel Duchamp, proposée trop tôt pour qu'elle puisse être intégrée dans le système symbolique de son temps, ne pût être reprise et accomplie que plus tard par le minimaliste. Ce dernier, à son tour, ne peut pas être assimilé sur le coup : il se révèle traumatique parce qu'il rend manifeste ce que l'avant-garde moderniste avait contenu, refoulé, à savoir la nature *temporelle et temporaire* de tout art. Le minimalisme révèle la caducité du modernisme : dans la mesure où il le soustrait au royaume des formes pures et l'insère dans le courant du temps, il en dévoile le destin inévitablement *historique*. L'achèvement du modernisme est traumatique parce qu'il comporte, tout simplement, sa chute dans l'histoire.

Le théâtre et la chute dans le temps

Plus particulièrement, dans le cas de Morris la sculpture sombre dans le temps de la contemplation. Ce sera sans doute Michael Fried le premier à saisir les enjeux historiques de ce changement. Dans sa défense du modernisme, *Art and Objecthood* (1967), Fried ne pourra que dénoncer comme « théâtrale » (*theatrical*) la tentative de Morris de maîtriser l'ensemble de la situation : « "L'ensemble de la situation", cela veut dire *toute la situation*, y compris, semble-t-il, le

⁹ Donald Judd, « De quelques objets spécifiques » (1965), dans Id., *Écrits 1963-1990*, trad. Annie Perez, Paris, Daniel Lelong, 1991, pp. 11-12.

¹⁰ Robert Morris, « Notes on Sculpture » (1966), en Gregory Battcock [dir.], *Minimal Art: A Critical Anthology* (1968), Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 222-235 (je traduis). Désormais, les renvois à cet essai seront signalés par la mention NS, suivie du numéro de page.

¹¹ Hal Foster, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* (1996), trad. de Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p. 54.

¹² *Ibid.*, p. 29.

corps du spectateur »¹³. Cette inclusion du corps transforme la sculpture en « une présence scénique » qui « confronte » le spectateur directement et l'engage dans une contemplation « sans fin ». (AO, 122) Or, ce temps implicitement théâtral est la « négation de l'art », et en particulier de la peinture en tant qu'art de l'espace : « ce qui git entre les arts, c'est le théâtre ». Au contraire, une œuvre moderniste vainc sa théâtralité parce qu'elle reste présente à chaque instant, atteignant ainsi la grâce (« la grâce, c'est la présentété [*presentness is grace*] », AO, 140).

Or, il est surprenant de remarquer que les trois aspects qui lui rappellent la figure du corps sont précisément ceux qui font la spécificité de *Column*. Tout d'abord la taille, qui « avoisine souvent celle du corps humain. » (AO, 123). En second lieu, l'absence de parties : « les entités ou les êtres qu'on rencontre au quotidien, dans des conditions que ne renierait pas l'idéal littéraliste de non-relationnalité, d'unitarité et de globalité, sont d'autres *personnes*. » (AO, 124). Enfin, leur « cavité évidente » : « L'impression de vide (*apparent hollowness*) qui émane de la plupart des œuvres littéralistes – vide supposant l'existence d'un *intérieur* – relève, de manière flagrante, de l'anthropomorphisme » (AO, 124). L'anthropomorphisme, en effet, n'inquiète pas Fried en soi mais uniquement à cause de sa nature « cachée » (et en même temps « béante [*blatant*] ») : « Précisons, cependant, que le problème de l'art littéraliste n'est pas son anthropomorphisme lui-même, mais le caractère incorrigiblement théâtral de la signification qu'il revêt et la manière de se dissimuler. » (AO, 125).

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. C'est cet accident traumatique que Fried refoule en le dénonçant et que Morris neutralise dans la forme de la *gestalt*. Comme le montre *Column*, le trauma du modernisme c'est la chute dans le théâtre.

« Through accident and gravity »

En effet, c'est bien le corps de l'homme qui se trouve enfermé dans *Column* et qui tombe avec elle. Si la théorie du minimalisme formulée en 1966-67 semble ignorer la signification de l'événement de 1961, c'est parce que il faut *contenir* cette implication inacceptable.

Il est possible d'identifier dans *Column* l'inauguration d'une esthétique corporelle liée à la gravité, c'est-à-dire à la pesanteur des formes¹⁴. Si la sculpture moderniste était, comme l'affirme Clement Greenberg, « incorporelle, dénuée de poids », *Column* opère deux renversements fondamentaux¹⁵. Tout d'abord, on l'a vu, la dissolution de la composition dans le blanc d'une forme géométrique simple renverse les relations de l'intérieur du cadre vers l'espace du spectateur. Outre ce mouvement souligné par Fried, *Column* met en acte un renversement littéral qui brise la performance en deux parties égales (chacune dure trois minutes et demie) et lui impose une orientation aussi précise qu'irréversible dans le temps. Un événement vient briser l'unité du temps de la contemplation. Il s'agit d'un mouvement supplémentaire par rapport à celui dénoncé par Fried et théorisé par Morris, et qui est destiné à mettre en crise leurs explications du minimalisme,

¹³ Michael Fried, « Art et objectité » (1967), dans Id., *Contre la théâtralité*, op. cit., pp. 113-140 (122). Désormais, les renvois à cet essai seront signalés par la mention AO, suivie du numéro de page.

¹⁴ Et de voir en *Column* l'origine d'une véritable généalogie de la forme en chute qui traverse l'histoire de la sculpture contemporaine, s'étalant de *Column* à *Wall/Floor Slab* (1965) du même Morris (sur laquelle on reviendra), et des *Elements* de Ronald Bladen (1965), trois volumes monumentaux penchés à 65 degrés, aux *Rainbow Pickets* (1966) de Judy Chicago, jusqu'à arriver aux *Beam Drops* (2009) de Chris Burden.

¹⁵ « La matière est incorporelle, dénuée de poids [*incorporeal, weightless*] et n'existe qu'en termes optiques, comme un mirage. » Clement Greenberg, « La nouvelle sculpture » (1958), in Id., *Art et culture. Essais critiques*, trad. Ann Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 160.

fondées respectivement sur le temps « infini » du théâtre et sur la contemplation depuis toujours terminée et interminable.

Cette chute peut s'expliquer seulement dans le contexte des recherches menées par Morris à la fin des années cinquante sur le rapport entre peinture et danse : très vite déçu par la peinture abstraite expressionniste prédominante au moment de sa formation, Morris s'inspira du renouvellement apporté par Pollock pour abandonner la peinture de chevalet et commencer à peindre sur des rouleaux de papier ou de toile étendus directement sur le sol¹⁶. Pollock fut pour Morris le premier artiste à faire sortir l'art des limites du cadre et à en libérer le corps ; adoptant le *dripping*, et surtout le mouvement autour et à l'intérieur de la toile, Morris instaura la pesanteur au centre de sa « phénoménologie du faire ». Mais cette découverte du corps ne put advenir qu'à travers l'ouverture de la forme à l'imprévisibilité de l'accident. Des années plus tard, reconsidérant sa dette, il écrivit :

L'œuvre de Pollock s'est tournée vers le monde naturel à travers l'accident et la gravité [*through accident and gravity*] et il a engagé l'activité artistique dans une prise directe avec certaines conditions naturelles. [...] Parmi tous les artistes qui travaillaient en deux dimensions, on peut dire que lui, plus que n'importe qui, a reconnu la condition de l'accident et de la nécessité [*the condition of accident and necessity*] comme ouverte à l'interaction du corps et des matériaux qui existent dans un monde tridimensionnel.¹⁷

Pour se libérer de la peinture, il faut donc accepter les « conditions » de la *gravité* et de l'*accident*. La démarche chorégraphique de Pollock permit donc à Morris de percevoir la peinture à la lumière de l'expérience de la danse¹⁸. Cette proximité rend compte du glissement rapide de l'intérêt de Morris de la peinture vers la scène. Son épouse, Simone Forti, était une chorégraphe et ballerine dont la pratique était fortement liée à celle de Merce Cunningham et Ann Halprin. À partir de la deuxième moitié des années cinquante, Morris prend part aux activités du groupe de danse expérimentale du Hudson Memorial Church de New York. L'objectif commun de leur recherche est de libérer le mouvement de l'expression des émotions, « démantelant le temps narratif à la faveur du temps réel¹⁹ ». Rejetant l'illusionnisme dramatique de la danse classique, Rainer et Forti ont recours à des gestes quotidiens comme « marcher, courir, manger, porter des briques²⁰ ». La danse de Rainer consiste en une série d'« actions spécifiques », séparées et privées de transitions : « L'idée d'un type de continuité différente, incorporée [*embodied*] dans les transitions ou les connections, ne semblait pas aussi importante que le matériau lui-même²¹ ». Les transitions « incorporent » et neutralisent le poids du corps. Si elles ne rendent pas la danse « sans effort », elles produisent « un type différent d'effort, où le corps paraît plus tendu, “soulevé” [*pulled up*]²² ». Au contraire, dans la nouvelle danse minimaliste, « non mimétique mais littérale », gravité et temps coïncident, et la chorégraphie consiste en la mise en acte du poids réel : « Ce qu'on voit c'est un contrôle qui paraît adapté au temps *effectif* [*actual*] qu'il faut au poids *effectif* du corps pour parcourir les différents mouvements, plutôt que l'adhérence à un ordre imposé du temps²³ ». En cela, la danse de Rainer témoigne d'une affinité profonde avec la colonne de Morris « dans sa chute de l'illusionnisme, son refus du rejet de la gravité intrinsèque à la sculpture moderniste²⁴ ».

¹⁶ Berger, *Labyrinths*, op. cit., pp. 23-24.

¹⁷ Robert Morris, « Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated », *Artforum*, vol. 9 (1970), p. 63 (je traduis).

¹⁸ La conjonction de l'art et de la danse représente une des caractéristiques les plus saillantes de cette période. Aussi l'événement de *Column* sera-t-il moins étonnant si l'on se souvient que pour Beck, le fondateur du Living Theater où cette chute eut lieu, ce fut la peinture de Pollock à le libérer du poids du théâtre classique : « la peinture de Pollock [...] impliquait une vie dont le théâtre ignorait l'existence ». Julian Beck, *La vie du théâtre* (1972), trad. Fanette et Albert Vander, Paris, Gallimard, 1978, p. 28.

¹⁹ Berger, *Labyrinths*, op. cit., p. 25.

²⁰ Yvonne Rainer, « A Quasi-Survey of Some « Minimalist » Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A* », in Battcock, *Minimal Art*, op. cit., p. 269.

²¹ *Ibid.*, p. 271.

²² *Ibid.*, p. 270.

²³ *Ibidem.*

²⁴ Berger, *Labyrinths*, op. cit., p. 47.

D'ailleurs, *Column* n'est, à l'origine, qu'un des supports (*props*) employés par Morris dans ses spectacles de théâtre-danse. Dans *Site* (1965), par exemple, l'artiste porte différents morceaux mobiles du décor à travers la scène en dévoilant progressivement le corps de Carolee Schneemann en Olympia. Ces *props* ont une fonction auxiliaire par rapport au corps humain ; c'est de ces articulations que dépend la structure narrative (allégorique) de la pièce²⁵. Comme l'affirmait Rainer, dans la danse classique la transition narrative soulève le poids réel et réduit l'effort ; au contraire, le théâtre du corps remplace ces transitions par la chute dans le temps actuel. Si Rainer efface les transitions en employant le *corps seul*, Morris quant à lui, opère cette exclusion en sculpteur, c'est-à-dire en sculpture. On pourrait dire, rétrospectivement, que la sculpture minimaliste naît lorsqu'un des objets utilisés comme supports des *performances* devient l'unique protagoniste du spectacle.

Ceci n'advient pas parce que l'acteur déserte la sculpture sur la scène, mais parce qu'il est, au contraire, incorporé par elle, comme *Column* le montre de façon presque littérale. Déjà *Box for standing* (1961), où le corps de l'artiste-spectateur entrait dans la forme géométrique, montrait cette inclusion. Le scandale que Fried ne pouvait accepter consiste dans le fait que c'est la figure humaine qui est *encadrée* et qui « *inquiète le volume comme la géométrie elle-même*²⁶ ». En évoquant un cercueil, la sculpture s'enrichit d'une dimension naturelle et caduque, bref humaine. Ainsi, à propos de l'affirmation de Toni Smith selon laquelle une sculpture ne devrait être ni plus grande qu'un corps, pour éviter de se dresser en monument, ni plus petite, pour ne pas devenir un objet, Morris explique que la taille humaine de ses propres volumes *tombe* entre les deux : « La sculpture a été pensée généralement comme ces objets qui ne sont pas aux polarités mais qui tombent entre elles [*falling between*]. Les nouvelles œuvres faites aujourd'hui tombent entre [*fall between*] les extrêmes du continuum des dimensions. » (NS, 230) Déformé, ou mieux informé par le corps, le cadre du *Box* révèle le vrai but de la composition, à savoir d'empêcher la *décomposition* qu'inévitablement, et par le même geste, il évoque. Encore une fois, cette inclusion opère un renversement accidentel du modernisme : selon Rosalind Krauss, la sculpture de Rodin et de Brancusi est caractérisée par l'assimilation du socle ; ayant perdu sa racine, elle est devenue « nomadique²⁷ ». Dans *Column*, Morris accomplit et renverse cette incorporation : maintenant, c'est le support qui a absorbé le corps²⁸. Si ses sculptures sont nomadiques, c'est parce qu'elles bougent, et plus précisément elles tombent, la chute étant leur façon de danser sur la scène.

Column synthétise les recherches morrissiennes sur la danse. Cette œuvre ne se présente ni comme sculpture, ni comme chorégraphie, ni même comme *performance* d'un artiste : elle est chacune de ces choses en même temps. La chute est un *événement* sculptural, à savoir l'accident qui peut arriver au corps de la sculpture : les statues meurent aussi.

II. La colonne relevée

« History is what hurts. » Fredric Jameson, *The Political Unconscious*

L'histoire à contresens

Il faut penser que l'événement du Living Theater a été perçu par Morris littéralement comme *un accident d'une gravité insupportable*. Tout se passe en fait comme si sa production suivante essayait de refouler, de désapproprier, de dé-revendiquer (dans le sens que Cathy Caruth donne au terme *unclaim*) l'expérience de 1961. *Column* réapparaîtra alors uniquement dans sa première exposition

²⁵ Selon Berger, « Morris explore la possibilité d'intégrer les supports (*props*) et la narration dans sa danse ». *Ibid.*, p. 83.

²⁶ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 97.

²⁷ Rosalind Krauss, « La sculpture dans le champ élargi » (1979), dans Id., *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (1985), trad. Jean-Pierre Crique, Paris, Macula, 1993, pp. 115-116.

²⁸ A la base de cette substitution est l'intérêt de Morris pour le rôle primaire que les piédestaux jouaient dans l'économie formelle des sculptures de Brancusi. En effet, avec le temps Morris découvrit la modalité de l'assimilation du socle : le plan horizontal de la base fonctionnait comme axe de répression du contenu érotique, ce qui donnait aux objets de Brancusi un caractère « répressif et transcendant ». Berger, *Labyrinths*, op. cit., p. 59.

personnelle à la Green Gallery de New York en 1963, et puis à l'occasion de l'exposition « Black, White, and Grey » au Hadsworth Atheneum de Hartford, en 1964²⁹. Elle sera ensuite détruite et ne sera reconstruite qu'en 1973. L'artiste commencera dès lors à en exhiber toujours deux exemplaires, rajoutant une colonne dressée à côté de la colonne gisante. C'est cette œuvre double et son image qui sont entrées dans l'histoire et surtout dans les histoires de l'art contemporain. Pourtant l'œuvre et sa datation – que ce soit « *Columns*, 1961/1973 » ou même « *Untitled (Two Columns)*, 1961 (destroyed) ; remade 1973 » - relèvent d'un véritable *contresens* historique : si elles n'ont littéralement pas de sens, c'est parce qu'on ne peut pas y démêler la colonne tombée de celle dressée, ni la colonne « détruite » de celle « refaite ». Le titre et l'opération qui le sous-tend, sont proprement *captieux* (dans le sens péjoratif de *caption*), dans la mesure où ils relèvent la chute de *Column* et en oblitèrent ainsi la *singularité*³⁰. Or, comme le relève James Meyer dans la première histoire du minimalisme, la spécificité des œuvres telles que *Column*, *Box for Standing* et *Passageway* (1961), est définie par trois « termes fondamentaux » : l'architecture, le corps, le mouvement.³¹ Ces termes disparaissent complètement des *L-Beams* et des *Two Columns* pour refaire surface beaucoup plus tard : « en élaborant ses idées pendant les années, Morris débarrassa [rid] sa sculpture de ces allusions, soutenant un art purement abstrait dans ses "Notes sur la sculpture" (1966)³² ». Il faut lire cette « purification », cette élimination du corps correspondant au geste qui relève la colonne et la met à côté de celle tombée, comme une véritable régression, voire un refoulement. La succession des œuvres de Morris prend alors un sens précis : c'est l'histoire d'un traumatisme dont on n'a pas saisi l'avènement et qu'aussi bien Morris que la théorie du minimalisme ont essayé de réprimer.

La chute hors du temps

Comme le souligne Rosalind Krauss, apparemment, *Column* n'est séparée que par une petite différence des œuvres que Morris a exposées ensuite dans les galeries et les musées³³. Les nouvelles sculptures se caractérisent également par leur positionnement dans le temps, mais ce temps est d'une nature tout à fait différente, presque inversé : c'est le temps de la perception³⁴. Les séries de volumes présentées dans *Two Columns*, *Three L-Beams* (1965) et *Four Mirrored Cubes* (1965) sont ainsi expliquées à partir d'un compromis entre la psychologie de la *gestalt* et la phénoménologie de Merleau-Ponty, en vertu duquel Morris « déplace les relations à l'extérieur de l'œuvre et en fait une fonction de l'espace, de la lumière et du champ de vision du spectateur. » (NS, 232)³⁵.

Arrêtons-nous un instant sur cette « dérive phénoménologique »³⁶. Si l'œuvre de Morris semble sortir apparemment sans dommage du lieu de l'accident, en réalité cet *abandon de la scène* a une importance décisive. Par rapport à *Column*, en effet, les nouvelles œuvres perdent quelque chose mais elles gagnent un élément nouveau. Ce qu'elles perdent c'est, bien évidemment, l'événement - la chute imprévue qui coupe la performance en deux morceaux. Cette fracture soudaine du temps de l'expérience, que Krauss remet en acte dans sa description allant à la ligne (« Soudain, la colonne tombe »), se perd dans la simple juxtaposition des volumes mise en place de *Two Columns* et *Three*

²⁹ A cette exposition correspond la seule image de *Column* seule dont on dispose à ma connaissance.

³⁰ L'incorporation temporelle manifeste dans le titre indique qu'un véritable dilemme archéologique est contenu dans ce problème de nomination et d'image. L'hésitation entre singulier et pluriel, qu'on retrouve de Krauss à Didi-Huberman, nous semble symptomatique de ce dilemme. Ainsi Berger arrive même à nommer *la même image* indifféremment *Column* ou *Columns* (*Labyrinths*, op. cit., pp. X et 48).

³¹ James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven, Yale University Press, 2001, p. 51 (je traduis).

³² *Ibid.*

³³ Krauss, *Passages*, op. cit., p. 209.

³⁴ « La proportion entre le temps nécessaire à faire l'œuvre et celui nécessaire à la percevoir, équivalente dans ses œuvres, se renverse vers ce dernier [...] Tandis que le faire perd d'importance, la perception devient capitale ». Meyer, *Minimalism*, op. cit., p. 161.

³⁵ En 1961, pourtant, Morris n'est à connaissance ni de l'une ni de l'autre, la première traduction anglaise d'une œuvre de Merleau-Ponty étant *The Phenomenology of Perception*, London, Routledge & Kegan Paul, 1962.

³⁶ Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, op. cit., p. 38.

L-Beams jusqu'à *Four Battered Cubes*. Le temps de l'événement, partagé sur la scène entre objet et spectateurs, passe entièrement du côté de ces derniers. Il ne reste donc que la première partie de la performance, celle que Krauss résume par « rien ne se passe ».

Or, le nouvel élément que Morris introduit à la place de la chute, c'est la *gestalt*. Son emploi "couronne" la neutralisation du temps implicite dans le passage à la perception et vise à empêcher, son écoulement et donc à conjurer (mais on verra que ces termes sont à double tranchant) le trauma qu'il comporte. Si en soi-même la structure sérielle affaiblit l'orientation dans le temps, avec la *gestalt* la caducité de l'expérience est remplacée définitivement par la *constance* d'un schéma : « La forme constante [*the constant shape*] 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 » (NS, 234.) Devient ici visible la trahison de la littéralité de la forme : la *gestalt* n'est jamais expérimentée concrètement et sa perception est toujours figurée, mais c'est justement pour cette raison que la « constante » reste toujours *actuelle* - sa puissance réside dans le fait d'être hors temps (et non pas dans le « temps actuel » de la chute). Aussi, niée dans la forme, la relation entre parties finit-elle par s'instaurer entre les formes. Il s'agit bien évidemment d'une relation verticale³⁷. Morris abandonnera la *gestalt* lorsqu'il se rendra compte que sa constance ne fait que répéter la « grâce » moderniste de Fried, selon qui la forme était à tout moment « entièrement manifeste ». *Untitled (Battered Cubes)* est exemplaire en ce sens : il s'agit de quatre cubes dont un côté a été légèrement allongé ; une déformation trapézoïdale altère leur forme cubique. Entre l'idée du cube et la vérité de l'œil se déclenche une résistance mutuelle qui nous confirme que la *gestalt* est une idée rajoutée à la perception et qu'elle entretient avec la forme effective (*actual*) le même dialogue que l'on retrouve dans la peinture moderniste entre forme et support. Grâce à une légère déformation (*battered* signifie « maltraité, battu, déformé »), la *gestalt* se manifeste en tant que cadre et limite alors la liberté qui caractérise l'expérience phénoménologique du temps.

On comprend pourquoi Rosalind Krauss remarquait que « les œuvres ultérieures de Morris qui se fondaient sur ce type de variation dans la position d'une même forme ont été interprétées selon une théorie de la connaissance que la colonne tentait précisément de mettre en échec³⁸. » En étudiant les catégories de l'irréversible, de l'entropie et de l'horizontalité liées à l'« informe » de Bataille, Krauss signalera dans la *gestalt* une « contradiction apparente » avec la phénoménologie. D'une part, « l'espace du phénoménologue est plus lourd en bas qu'en haut³⁹ » ; de l'autre, néanmoins, à l'intérieur de la psychologie de la *gestalt* cette différence de poids est niée :

Et, bien sûr, quand les psychologues en viennent à parler de la Gestalt en tant que telle, figure perçue comme bien construite, dotée de la cohérence la plus stable, guidée par les règles de la « bonne forme » pour composer un tout plutôt qu'une masse informe d'éléments disparates, c'est à la symétrie et, surtout, à la centralité qu'ils accordent le plus de poids dans le fonctionnement de ces règles⁴⁰.

Resituant le « poids » au centre, la psychologie de la *gestalt* contrebalance et compense la pesanteur de la forme. Cette résistance à la gravité implique le fait que « l'image "regardée" sera donc orientée verticalement à l'intérieur du champ visuel⁴¹ ». Grâce à la *gestalt*, la chute a été renversée : là où un corps tombe, se dresse une forme.

³⁷ Comme relève Meyer, dans la perception gestaltique « le cube réel n'était qu'un substitut [*a stand-in*] du cube *a priori*, imaginé. » Meyer, *Minimalism, op. cit.*, p. 161. Il s'agissait donc d'une substitution tout à fait différente par rapport à celle du corps que, dans la performance, aurait du rester debout dans (*stand in*) la colonne pour la renverser.

³⁸ Krauss, *Passages, op. cit.*, p. 245.

³⁹ Id., « Gestalt », dans Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, *L'informe : mode d'emploi*, Paris, Centre Pompidou, 1996, p. 83.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 84.

⁴¹ *Ibid.*, p. 85.

Un accident qui attend d'arriver

Symptômes

Ce redressement semble nier l'affirmation d'Yve-Alain Bois selon laquelle la rotation que Pollock fait subir à la verticalité a perturbé l'art de façon irréversible⁴². Dans l'œuvre de Morris, elle serait devenue réversible. Il ne s'agit pourtant que d'une apparence. En réalité, même s'il est arrivé trop soudainement pour y être *réalisé*, l'accident est *contenu* dans les séries d'objets de l'époque. Puisque la *gestalt* est unique et verticale, la chute ne pourra refaire surface que dans la fragmentation de la sculpture. Dans ce contexte, la manière tordue, ou plutôt *inversée* dont est formulée la fonction de la *gestalt* dans les « Notes on Sculpture » s'avère symptomatique d'une angoisse encore fort moderniste de la séparation perceptive. Au sujet des « formes plus simples qui créaient des fortes sensations gestaltiques », Morris observe : « leur parties sont *liées ensemble* [*bound together*] de telle façon qu'elles offrent *une résistance maximale à la séparation perceptive* [*a maximum resistance to perceptual separation.*] » (NS, 226. Je souligne.) Peu après, il reviendra sur cette assertion *a contrario* pour l'approfondir :

Les formes régulières et irrégulières plus simples opposent une résistance maximale au fait d'être saisies en tant qu'objets avec des parties séparées. Elles *semblent ne pas réussir à présenter des lignes de fracture* [*they seem to fail to present lines of fracture*] par lesquelles elles pourraient se diviser de façon à créer des relations simples entre parties. (NS, 228. Je souligne.)

La certitude de l'étanchéité de la *gestalt* semble s'affaiblir dans la mesure où celle-ci n'est pas définie à travers son exclusion de la relation entre parties, mais par la résistance maximale, on pourrait dire acharnée, qu'elle doit leur opposer. En outre, l'évidence de la forme est réduite à un succès apparent (*seem*), en introduisant ainsi dans la certitude de l'assertion la possibilité de l'échec : « elles semblent ne pas réussir à présenter des lignes de rupture ». Il s'agit donc d'une certitude bien différente de celle avec laquelle la peinture moderniste réussissait à vaincre la théâtralité, manifestant ainsi son pouvoir d'effacer de façon péremptoire le support et de « forcer la conviction ». Ce que la *gestalt* contient, c'est surtout la menace de la fracture. Elle paraît réprimer le symptôme du trauma de *Column*, et ainsi lutter contre la « maladie intrinsèque » de la forme moderniste par rapport à laquelle la peinture de Stella serait, comme le dit Fried, « thérapeutique ». Cependant, cette thérapie n'est que « temporaire »⁴³.

La sculpture se trouve ainsi, malgré elle, contrainte à accepter « la condition de l'accident et de la nécessité », c'est-à-dire la nécessité historique, aussi imprévue qu'inévitable, de son effacement. De par sa nature traumatique, cette « vérité » ne peut pas être effective et signifiante d'entrée – son acceptation ne s'accomplit pas sans résistance. Il faut penser l'œuvre même de Morris à la lumière du principe traumatique qui relie, selon Foster, les différentes avant-gardes. Le jeu de futurs anticipés et de passés reconstruits concerne chaque « nouvelle vague », et peut également travailler de l'intérieur l'œuvre et la théorie d'un seul artiste.

Ce jeu de résistances (entre refoulement et retour du refoulé) se manifestera pleinement lors de deux expositions de Morris: celle de 1964 à la Green Gallery de New York et de celle de 1966 à la Dwan Gallery de Los Angeles. Ces deux événements mettent en scène le même jeu d'action et réaction entre fracture scénique et totalisation formelle qui « déchire » aussi les *Notes*.

⁴² Yve-Alain Bois, « La valeur d'usage de l'informe », *ibid.*, p. 27.

⁴³ « L'entreprise de Stella est ici thérapeutique: il s'agit de rendre à la forme sa santé, temporairement du moins, même si bien sur sa prétendue « maladie » n'est que l'envers de l'importance sans précédent qu'a revêtue la forme dans les tableaux modernistes ». Fried, « Frank Stella: forme et conviction », *art.cit.*, pp. 69-70.

Paper over the cracks

Dans le show à la [Green Gallery](#), sept sculptures gris clair sont distribuées dans l'espace. En dehors de *Water Boiler*, une structure cylindrique horizontale soutenue par deux parallélépipèdes verticaux, il s'agit de formes géométriques simples qui mettent en évidence leur poids. *Untitled (Table)* est appuyée contre un mur latéral, *Corner Piece* sur le plancher et à deux parois, *Untitled (Wall/Floor Slab)* est suspendue en diagonale entre le mur et le plancher, *Slab* est allongée par terre. Le poids devient particulièrement sensible dans [Cloud](#) et presque menaçant dans *Beam*, la sculpture accrochée au-dessus de l'entrée. La fonction de soutien est ainsi déclinée à travers ces différents « appuis » (*props*) qui, au lieu d'aider l'acteur, ont besoin eux-mêmes de s'appuyer pour ne pas tomber.

Or, à la différence des œuvres sérielles, ici la chute n'est redressée par aucune forme. D'abord, tous les volumes ont un côté invisible et empêchent ainsi la visibilité complète présumée par la *gestalt*. Ensuite, aucune relation signifiante ne relie les sculptures entre elles. Morris lui-même les garde bien séparées, en soulignant la différence apparemment insurmontable entre son espace et le concept d'« installation » :

Le fait que l'espace de la galerie acquière une telle importance ne veut pas dire qu'une situation d'ensemble soit établie. La totalité même de l'espace est altérée, du moins l'espère-t-on, par la présence des objets. L'espace n'est pas contrôlé dans le sens où il pourrait être ordonné par une somme d'objets ou par quelque forme [*shaping*] de l'espace qui entoure le spectateur.(NS, 233)

Les sculptures ne donnent pas forme (*shaping*) à l'espace – elles l'« altèrent » sans l'ordonner dans la perception d'un ensemble. Il est alors possible de dire qu'à la [Green Gallery](#) la chute est littéralement contenue dans la sculpture.

Pourtant, le show à la Dwan Gallery représente précisément une tentative de soulever ces poids morts pour les assembler. Sous l'influence de la théorie de la *gestalt*, Morris expose des volumes entièrement différents. Pour comprendre comment le *show* de la Dwan manifeste « une adaptation de la pratique à la théorie », il vaut mieux laisser la place à l'exhaustive comparaison dressée par James Meyer :

À la Green, certaines des œuvres étaient irrégulières, avec des surfaces boisées, inégales. [...] Par comparaison, le Dwan show était constitué entièrement de formes en fibre de verre, propres et géométriques. [...] Tandis que Morris avait disposé les sculptures de la Green Gallery de façon centrifuge par rapport aux coins, aux plafonds et aux parois, et que celles-ci révélaient les paramètres et le volume de l'espace d'exposition, il plaça ses nouvelles œuvres au centre du vaste bâtiment de la Dwan de Los Angeles. La galerie devint un conteneur de la sculpture. Les œuvres de la Green Gallery n'existaient pas comme *gestalts* en elles-mêmes, soit parce que leur forme était erratique, soit parce qu'elles ne pouvaient pas être vues de tous les côtés. Dans le cadre du show à la Dwan, Morris développa une sculpture centripète qui poussait le corps *autour* de l'œuvre. Les *Untitled (Battered Cubes)* conduisait le spectateur à percevoir quatre *gestalts* identiques en tant que parties d'un ensemble plus large, vu à 360 degrés. [...] Ces dernières, et autres œuvres de la Dwan, existaient en tant qu'entités indépendantes, comme sculptures à part entière plutôt que comme support [*props*] dont le but était de délimiter l'espace de la galerie.⁴⁴

Entre l'exposition de 1964, où « la sculpture devient la division de l'espace⁴⁵ », et celle de 1966, où « la galerie devient un conteneur de la sculpture » (Meyer), il y a une distance infranchissable. A la Dwan, Morris « propose une sculpture pour un corps perceptif en mouvement à l'intérieur d'un ensemble syntactique plus ample ». L'écart par rapport au modernisme est exigu puisqu'en effet Morris ne fait que déplacer (ou différer) la totalité de la forme vers son expérience :

La préoccupation des « Notes on Sculpture » n'est pas la complétude en tant que but formel (celle de Stella et de Judd), mais l'expérience de la complétude. [...] [Morris] avait essentiellement redéfini la sculpture comme installation. C'est pourquoi il plaça ses œuvres

⁴⁴ Meyer, *Minimalism*, op. cit., p. 163.

⁴⁵ David Antin, « Art and Information : Grey Paint, Robert Morris », *Artnews*, vol. 65, n. 2 (1966), p. 24.

au milieu de la galerie de sorte que, en révélant leur *gestalts*, elles puissent être lues comme sculptures⁴⁶.

On comprend maintenant quel est le rôle de cet ensemble : ce « conteneur » doit retenir la fracture traumatique et permettre aux volumes d'être *lus* encore en tant que sculptures. De nouveau, comme dans le cas de *Two Columns*, l'histoire des formes est relevée en « légende ».

Il est pourtant nécessaire de souligner que l'opération de la Dwan n'est possible qu'*après* celle de la Green : ce n'est qu'une fois que les relations entre les sculptures ont été tranchées qu'on peut les remplacer par les liens verticaux avec la *gestalt*. Cette dernière est donc le lieu où se renouent les fils coupés ; sa médiation supplée les liaisons entre les différents syntagmes du système. L'unité de ce dernier s'origine précisément *à partir de l'accident* qui le voue à la ruine. On retrouve le paradoxe temporel du *missing* traumatique et du retour du refoulé : l'harmonie apparente de la structure créée suite au *trauma* n'a d'autre raison d'être que celle d'amortir l'impact initial et d'en empêcher les répercussions. Paradoxalement, donc, ce n'est que dans la danse gracieuse de la forme et de la théorie qu'on peut ressentir l'impact de la chute⁴⁷.

L'imprévu. Contre la planification

Dans le show à la Green la sculpture se pose *contre* l'architecture : elle refuse la verticalité, et plus précisément l'*élévation* en tant que redressement de l'horizontal du *plan*. C'est, on le remarquera, le refus de la « double session » de *Two Columns*, qui incorpore et articule deux temps distincts dans une fracture traumatique. En fait, empêcher le redressement signifie s'opposer à la planification et questionner la possibilité de différer, de distancer, d'espacer l'idée de sa réalisation. Il s'agit pour Morris de nier l'intentionnalité, l'immanence de l'idée extérieure à l'objet, pour *donner lieu* à l'accident. En s'appuyant aux parois, les volumes de Green semblent donc accepter la nécessité de la chute.

L'élévation était précisément la quintessence du modernisme : ceci relevait la sculpture en rédimant sa temporalité, l'aplatissant dans la présence immédiatement visible de la peinture⁴⁸. La réduction de la sculpture en *appui* (donc au sens littéral de *prop*) marque alors la séparation morrissienne du fondement moderniste de sa pratique. Ce refus, implicite au Green show, deviendra apparent dans la série des *Felts*, sculptures en feutre datant de 1967-68 qui à leur tour jettent sur les volumes de 1964 une éclairante lumière rétrospective. Avec un geste qui semble le ramener à l'horizontalité de Pollock et à la chorégraphie de la peinture, Morris recoupe une trame linéaire dans des surfaces de feutre étendues sur le sol. Quand le découpage est accroché au mur, l'inévitable chute donne lieu à une sculpture imprévisible. Le refus de la planification aboutit ainsi à un geste qui coupe et rend impossible la rotation du dessin sur la verticale de la paroi. Comme dans *Column*, verticale et horizontale sont tranchés par une chute accidentelle. Acceptée dans les *Feutres*, la ruine de la forme se frayera ensuite un chemin dans la théorie de Morris, qui pourra finalement écrire :

Approchées sans révérence ou admiration historique, les ruines sont souvent des espaces exceptionnels d'une complexité insolite qui offrent relations uniques *entre l'accès et la clôture, l'ouvert et le fermé, la diagonale et l'horizontale, le plancher et la paroi*. [...]

⁴⁶ Id., *Minimalism*, op. cit., p. 166.

⁴⁷ Cathy Caruth a expliqué ce paradoxe dans sa remarquable analyse du *Théâtre des Marionnettes* de Kleist, « The Falling Body and the Impact of Reference », in *Unclaimed Experience*, op. cit., chap. IV, pp. 73-90.

⁴⁸ En analysant la façon dont, dans *Early One Morning* (1962) de Anthony Caro, la sculpture se « lève » en forme picturale, Krauss définit la peinture comme un « 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 ». Krauss, *Passages*, op. cit., pp. 192-198. Il s'agit d'un « modèle » de l'« expérience du monde correspondant » tout à fait au système de transformation de la verticale du poids en l'horizontale des lignes opéré, selon Paul de Man, par le marionnettiste de Kleist. Cf. Paul de Man, « Aesthetic Formalization : Kleist's *Über das Marionettentheater* », dans Id., *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, pp. 263-290. Cet essai fondateur est l'objet et le point de départ de l'étude de Caruth qu'on vient de mentionner.

De tels espaces occupent une zone qui n'est à proprement parler ni une collection d'objets ni un espace architectural.⁴⁹

Il s'agit d'une description surprenante, parce que différée mais fidèle, du show à la Green : là, les sculptures mettaient en acte précisément cette dialectique entre accès et clôture, ouvert et fermé, diagonale et horizontale, sol et paroi, et elles « occupaient » exactement la zone grise entre la collection d'objets et l'espace architectonique. Appui et fragmentation vouaient la sculpture à la ruine⁵⁰.

Abstraction et résidus référentiels

« There is no purifying language of its traumatic residue. » Judith Butler, *Excitable Speech*

Les volumes de la Green Gallery sont suspendus entre la sculpture en tant que système syntaxique et l'architecture en tant qu'ensemble spatial. Or, c'est bien dans cet entre-deux que gît la sculpture de Morris : non seulement à cause de ses dimensions littérales – celles qui, comme le dit l'artiste « tombent entre » les monuments et les objets – mais à cause aussi de sa dimension *théâtrale* vu que ce qui tombe entre les deux – « what lies between the arts » – c'est bien le théâtre. C'est ce trauma que Fried et ce qu'on pourrait appeler « l'instance moderniste » de Morris s'acharnent à garder à distance. Les volumes de 1964 répètent ainsi – dans le sens de *act out* – la chute traumatique de *Column* : son mouvement y étant impliqué, véhiculé et en même temps retenu, empêché. L'appui est la formation de compromis où la chute peut arriver (dans le sens de *ad-cadere*) à nouveau sans pourtant manifester pleinement son sens.

Le Green show représente ce que Benjamin aurait appelé un *crystal de temps* : il contient aussi bien la chute *réelle* de *Column* que celle *virtuelle*, encore à venir des *Felts*. Ces derniers assimilent enfin l'accident du Living Theater et ce n'est donc qu'avec eux que la sculpture de Morris arrive à *incorporer la scène du théâtre*. Cela revient à dire que la chute de la forme dans le temps *prend du temps* elle-même (à peu près six ans) pour s'accomplir⁵¹. On dira alors de cette « action différée » de la sculpture ce que Cathy Caruth a dit de la *tuché* lacanienne, le hasard par lequel l'accident fait retour dans le corps du langage : « L'accident n'est pas une réalité qui peut être simplement connue une fois pour toutes, mais il est une rencontre avec le réel qui doit *avoir lieu* chaque fois à nouveau *dans l'accident où les mots finissent par tomber* [an encounter with the real that must take place each time anew in the accident of where the words happen to fall] » (UE, 107. Je souligne).

En ce sens, les *Felts* établissent à travers les années une référence paradoxale à l'accident de 1961 : elles accomplissent une sorte de « passage de témoin », le déplacement de la chute *du corps à la sculpture* que la performance au Living Theater avait inauguré. La chute dans la forme s'établit seulement à travers ce que Caruth appelle une « trahison sans fin de la vue du corps » (UE, 33), c'est-à-dire à *partir du corps* qui agite encore *Column* de l'intérieur. Une dimension historique et anthropomorphique s'installe au cœur de l'abstraction. C'est précisément cet inévitable résidu référentiel que l'expérience traumatique *préserve* « empêchant l'histoire d'être engloutie par le pouvoir d'abstraction [keeping history from being swallowed up by the power of abstraction]. » (UE, 74)

⁴⁹ Robert Morris, « The Present Tense of Space », (1978), dans Id., *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1993, pp. 190 et 193 (je souligne).

⁵⁰ Morris insistera sur ce passage du temps qui est le principe de la ruine : « J'essaye d'évaluer le temps ; le temps est toujours quelque chose qui traverse mon œuvre. » John Fineberg, « Robert Morris Looking Back: An Interview, » *Arts Magazine*, vol. 55, n. 1 (1980), p. 114.

⁵¹ Le problème serait donc aussi d'accepter *dans la sculpture* la chute que Morris avait accepté ailleurs, non seulement dans le théâtre avec *Column*, mais aussi dans les *Memory Drawings* (1963), où un texte préétabli fut réécrit par cœur à des intervalles réguliers et donc soumis à l'inévitable travail de l'oubli. Sur les *Memory Drawings* comme « stratégies de l'oubli », voir Katia Schneller, « De la fragilité de la mémoire : les *Memory Drawings* de Robert Morris », *Images Re-Vues* [en ligne], n. 2 (2006), URL: http://imagesrevue.org/Article_Archive.php?id_article=n°10

BATTCK, Gregory [dir.], *Minimal Art: A Critical Anthology* (1968), Berkeley, University of California Press, 1995.

BERGER, Maurice, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, New York, Harper & Row, 1989.

CARUTH, Cathy, *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

FOSTER, Hal, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* (1996), trad. de Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.

FREUD, Sigmund, « Leçons d'introduction à la psychanalyse » (1915), *Oeuvres complètes. Psychanalyse, Vol. XIV, 1915-1917*, sous la direction de André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche, Paris, PUF, 2000.

—, « Au-delà du principe de plaisir » (1920), *Oeuvres complètes. Psychanalyse, Vol. XV*, sous la direction de André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche, Paris, PUF, 1996, pp. 273-338.

—, *L'homme Moïse et la religion monothéiste. Trois essais* (1939), trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, NRF, « Connaissance de l'inconscient », collection dirigée par J.-B. Pontalis, 1986.

FRIED, Michael, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine* (1999), trad. de Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2007.

GREENBERG, Clement, *Art et culture. Essais critiques* (1961), trad. Ann Hindry, Paris, Macula, 1988.

JUDD, Donald, « De quelques objets spécifiques » (1965), dans Id., *Écrits 1963-1990*, trad. Annie Perez, Paris, Daniel Lelong, 1991.

KRAUSS, Rosalind, et Yve-Alain BOIS, *L'informe : mode d'emploi*, Paris, Centre Pompidou, 1996.

KRAUSS, Rosalind, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson* (1977), trad. Claire Brunet, Paris, Macula, 1997.

—, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (1985), trad. Jean-Pierre Cricqui, Paris, Macula, 1993.

MEYER, James, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven, Yale University Press, 2001.

MORRIS, Robert, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1993.

Pour citer ce document

Giovanni Parenzan, «La colonne relevée», *Agôn* [En ligne], N°2 : L'accident, Dossiers, mis à jour le : 16/12/2009, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1062>.