Marges

Revue d'art contemporain

20 | 2015

Dispositif(s) dans l'art contemporain

In the Realm of the Carceral. Robert Morris et le pouvoir disciplinaire

In the Realm of the Carceral. Robert Morris and disciplinary power

Anaël Lejeune

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/976>

DOI : 10.4000/marges.976

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015

Pagination : 29-43

ISBN : 978-2-84292-424-9

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Anaël Lejeune, « *In the Realm of the Carceral.* Robert Morris et le pouvoir disciplinaire », *Marges* [En ligne], 20 | 2015, mis en ligne le 01 mars 2017, consulté le 07 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/976> ; DOI : 10.4000/marges.976

In the Realm of the Carceral.

Robert Morris et le pouvoir disciplinaire

Au cours de l'année 1978, Robert Morris exécute une suite de dessins à l'encre noire, de grand format (84,5 x 114,3 cm) regroupés sous le titre *In the Realm of the Carceral*. Les douze dessins composant la série offrent autant de vues d'éléments ou de structures qui empruntent à l'architecture sécuritaire et pénitentiaire : murs d'enceinte, cour des détenus, poste d'observation, etc. D'un point de vue formel, Morris a réservé à l'architecture un traitement linéaire et épuré. Elle se dessine à partir d'aplats géométriques noirs, dépourvus de variations et de nuances, que complète un réseau de lignes droites à l'économie très mesurée campant la profondeur. Ça et là, cette économie formelle provoque l'apparition de figures très proches de la production sculpturale antérieure de l'artiste. Ces moyens délibérément réduits, le dessin *Observation Yards* semble d'ailleurs les présenter à la manière d'une grammaire plastique : un poteau, une bande en dépression et un triangle. Non pas point, ligne et plan donc, mais bien point, aplat et perspective. C'est l'articulation réglée de cette grammaire qui permet à l'artiste de produire des dessins se tenant à la lisière de plusieurs registres — entre figuratif et abstrait, planéité et profondeur, ordre architectural et sculptural —, qui en assurent l'efficacité visuelle^{/1}. Si de l'aveu même de l'artiste, cette série de dessins doit beaucoup à l'imagerie des célèbres *Carceri Invenzione* de Piranèse, c'est la lecture de *Surveiller et Punir* (1975) de Michel Foucault, dont la traduction anglaise venait tout juste de paraître, qui lui en inspira la réalisation^{/2}. Le concept de « carcéral » qui tient bonne place dans le titre en serait la trahison. Il faut pourtant rappeler que là n'est pas le premier signe de l'attention que l'artiste américain portait au travail du philosophe français. Cet intérêt est précoce, puisqu'il remonte au tout début des années 1970. Nous tenons alors le surgissement des formes minimalistes à l'intérieur de cette série comme l'indice de la renégociation par Morris, au cours des années 1970, d'un certain nombre de thèmes, que la fréquentation de la pensée de Foucault va accompagner étroitement. Plus précisément, nous souhaiterions suggérer que le ressaisissement de ces sculptures à l'intérieur de la série dévoilerait l'inflexion

^{/1} Ce texte présente les éléments d'une réflexion en cours, amorcée brièvement dans *Perspective et géométral. Problématisation de la sculpture aux États-Unis (1966-1973)*, Dijon, Les presses du réel, 2015, p. 200-209. Sur cette série, voir Stephen F. Eisenman, « The Space of the Self: Robert Morris "In the Realm of the Carceral" », *Arts Magazine*, vol. 55, n° 1, septembre 1980, p. 104-109.

^{/2} Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of Prison*, trad. A. Sheridan, New York, Pantheon Books, 1977.

politique que l'artiste allait donner au thème du corps. À la fin des années 1960 en effet, Morris prend tout d'abord conscience de ce que son activité artistique ne se tient pas en marge des lois générales du gouvernement des individus et du jeu économique, inhérents à la société dans laquelle il évolue. Ensuite, comme l'a noté Alex Potts, Morris se détourne progressivement de la question de l'exposition et de l'expérience publique de la sculpture, pour s'intéresser aux mécanismes psychologiques à l'œuvre dans l'esprit des individus^{/3}. C'est, semble-t-il, ce double mouvement qui va permettre à Morris de renégocier certains enjeux majeurs liés initialement à sa sculpture, en fonction de trois conditions dont il prend la mesure. Premièrement, la gestion spatiale des corps et l'organisation temporelle des activités humaines, quelle qu'elles soient, obéissent aux mêmes lois qui infiltrent tous les aspects de la société; deuxièmement, l'individu ne peut à ce compte être envisagé dans un rapport d'extériorité par rapport à ces lois et ces forces de gouvernement et d'autorité; troisièmement enfin, l'individu et le résultat de ses activités pratiques ou de pensée sont le produit de ces forces et des rapports de domination qui en procèdent.

Minimalisme

Dans son moment d'émergence, l'art minimal avait permis d'initier une compréhension beaucoup plus complexe de la nature du médium sculptural. Informé dès 1962 par la lecture de Maurice Merleau-Ponty, Morris avait notamment pris leçon auprès de la phénoménologie que le sens d'une forme ou d'un objet ne précède pas son apparition, mais dépend de la manière dont cet objet se donne au spectateur et des conditions dans lesquelles advient cette rencontre. En conséquence, une sculpture ne pouvait plus se laisser penser indépendamment de ses conditions perceptuelles et contextuelles d'apparition, c'est-à-dire des points de vue toujours changeants sous lesquels elle se donne, des rapports de proportion avec le corps du spectateur, des variations de lumière, etc. L'implication physique du spectateur et les altérations que ses déplacements faisaient subir à l'œuvre étaient envisagées par Morris comme autant de facteurs de transgression de la prétendue autonomie de l'œuvre d'art et de l'idéalité de la forme. Une œuvre comme *Untitled (Battered Cubes)* (1965), formée de quatre cubes en contre-plaqué légèrement déformés, démontrait assez comment l'exploration physique de l'objet sculptural conduisait à une complexification et, partant, à l'infirmité de l'idéalité géométrique de la forme inférée aussitôt celle-ci entr'aperçue. Pour autant, on ne pouvait tenir pour pleinement satisfaisantes de telles

considérations qui laissaient inquestionné le postulat positiviste de la phénoménologie : situer l'origine de la vérité dans l'expérience vécue et maintenir le primat du sujet comme siège du sens du monde. Or, deux opérations supplémentaires à l'œuvre dans le minimalisme et dont Morris lui-même s'avisait rapidement, démentaient ce positivisme. Premièrement, les installations minimalistes, qui reposent typiquement sur l'agencement de volumes modulaires se déployant en répétitions, progressions ou permutations, trahissaient l'existence d'un ordre arithmétique ou géométrique commandant leur distribution dans l'espace, soit un système logique les animant souterrainement : « Cet ordre n'est pas basé sur les précédents ordres de l'art, mais sur un ordre si basique de la culture que son évidence la rend presque invisible. Le nouveau travail tridimensionnel a su saisir l'infrastructure culturelle de la formation qui a été en usage et s'est développée depuis les temps néolithiques et qui a culminé dans la technologie de la production industrielle/4. ». Deuxièmement, le dénuement formel des œuvres, en dévoilant l'expérience perceptuelle du spectateur, avait dans le même temps mis en lumière le contexte architectural de l'institution dans lequel œuvre et spectateur sont toujours pris. Le minimalisme ouvrait la voie à un questionnement sur la manière que possède ce cadre institutionnel de déterminer les modalités d'appréhension et de connaissance de celle-là par celui-ci, eu égard à toute la série des forces esthétiques, sociales ou idéologiques qui les traversent : « On ne peut plus désormais séparer ces décisions qui relèvent de l'objet, en tant que tel, de celles qui sont extérieures à sa présence physique. Ainsi, pour beaucoup d'œuvres nouvelles [...], la mise en place a acquis une importance qu'elle n'avait jamais eue auparavant, dans la détermination des qualités particulières de l'œuvre/5. ».

En d'autres termes, au moment où elle instituait le corps comme l'agent de transgression de l'autorité de la forme artistique, la sculpture de Morris dévoilait combien l'œuvre d'art et ses conditions d'apparition obéissent à toute une série de normes ou structures souterraines qui opèrent dans des registres mental, social, culturel, etc. De ce fait, les inflexions que Morris allait donner à sa création se sont logiquement apparentées à une tentative de relâcher ces contraintes qui pèsent sur l'artiste et le spectateur.

Désordre

La tendance informelle que la production de Morris allait aussitôt suivre semble en effet avoir répondu à cette volonté de soustraire l'objet artistique à l'autorité d'une forme « totale » et « autosuf-

/4 Robert Morris, « Notes on Sculpture, Part 3 : Notes and Non sequiturs » [1967], dans Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993, p. 27.

/5 Robert Morris, « Notes on Sculpture, Part 2 » [1966], dans *ibid.*, p. 20.

/6 Robert Morris, « Anti Form », [1968], dans *Continuous Project Altered Daily*, op. cit., p. 41.

/7 *ibid.*, p. 41-43.

/8 Robert Morris, « Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects » [1969], dans *Continuous Project Altered Daily*, op. cit., p. 53.

/9 Robert Morris, « American Quartet » [1981], dans *Continuous Project Altered Daily*, op. cit., p. 245. Voir à ce sujet Branden W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage*, New York, Zone Books, 2008, p. 135.

/10 Voir Herbert Marcuse, *Vers la libération. Au-delà de l'homme unidimensionnel* [1969], trad. J.-B. Grasset, Paris, Denoël-Gonthier, 1970, p. 78 ; Maurice Berger, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, New York, Harper and Row, 1989, p. 67-75.

fisante/6 ». « Toute organisation, écrit-il, qu'elle soit basée sur la permutation, la progression ou la symétrie, entretient avec le contenu qu'elle distribue une relation duelle. [...] La dualité est établie par le fait qu'un ordre quel qu'il soit opère en deçà des choses physiques/7. ». Échapper à l'ordre impliquait donc une désobéissance à la géométrie et à l'orthogonalité par un recours à des matériaux industriels souples et par l'introduction du hasard. Ainsi, *Untitled (Tangle)* (1967) se compose d'une feuille de feutre lacérée, s'étirant depuis un crochet fixé au mur auquel elle était suspendue et s'étalant mollement à terre.

À cette désobéissance formelle répondait symétriquement une même émancipation du spectateur du registre perceptif. Contre la perception d'une forme dont la géométrie, la symétrie et l'unité lui assuraient une pleine identité, indépendante de l'acte perceptif qui s'en saisissait, Morris envisage bientôt le regard et le corps comme les agents structurant du champ et des figures: « sans la concentration d'une figure, chaque portion du monde se donne comme un champ. Les objets sont davantage distincts et différenciés par rapport à tel ou tel intérêt local qu'en raison de quelconques caractéristiques générales/8 ». Libérer la perception des contraintes architecturales, culturelles et institutionnelles, impliquait donc la reconquête d'une perception brute ou sauvage qu'excite l'immersion dans un champ de matériaux hétérogènes et dispersés. Ainsi, *Untitled (Threadwaste)* (1968) consiste en un large amas enchevêtré de filasses, de feutre, de miroirs, de bois, de câbles d'acier, etc. envahissant tout l'espace d'exposition.

Mais à ce compte, il devenait inévitable que ses propres sculptures minimalistes lui apparussent tels des agents de limitation et de structuration des comportements de l'individu plutôt que comme des instruments d'émancipation: « L'un des aspects centraux [...] du minimalisme, fut la projection d'une aura de puissance et de domination sur le spectateur. La production d'icônes dont l'impitoyable présence assoit son autorité constitua l'une des ambitions de ce type d'œuvre/9. ». Désormais donc, la réflexion de l'artiste quant à la forme allait revêtir un caractère politique. Et comme l'a montré Maurice Berger, l'influence des écrits d'Herbert Marcuse a pu précipiter une telle relecture à l'époque. Dans la tradition de l'École de Francfort, Marcuse décrivait en effet la forme comme un agent répressif dont l'équilibre et la rationalité neutralisent la libération des énergies créatrices inconscientes, ôtant par avance toute portée contestataire à l'art/10. Pour Morris à son tour, tout acteur de l'art se posant en défenseur des valeurs de composition, d'équilibre, d'harmonie, etc., s'exposerait à une condamnation comme agent de

répression, au même titre que toute force coercitive dans la société : « L'existence des artistes est contrainte par la structure répressive du monde de l'art : un triangle de fer composé des musées, des galeries et des médias. Tous trois exercent un pouvoir sur les artistes tout en maintenant une dépendance symbiotique vis-à-vis d'eux. [...] Les structures répressives au sein du monde de l'art sont similaires à celles extérieures/**11**. ».

Mais il faut alors attirer l'attention sur la compréhension du principe d'autorité sur laquelle prend implicitement appui ici Morris lorsqu'il en condamne l'exercice par la forme plastique (et, à travers elle, par l'institution artistique) et définit les modalités de sa transgression. Ce modèle, c'est celui d'une autorité supérieure imposant sa loi à un corps, celui du créateur ou du spectateur. Mais à cette autorité, il reste néanmoins possible d'échapper en lui objectant, pour l'un, mollesse, désordre et hasard, et en retrouvant, pour l'autre, un mode de vision sauvage. Or, croire possible d'échapper à la contrainte exercée par le pouvoir de la forme, suppose de penser individu et pouvoir dans un rapport d'extériorité. Autrement dit, l'individu pourrait être libre, n'était cette emprise. D'où que, pour Morris à l'époque, subvertir les forces répressives et coercitives du pouvoir passait d'abord par une forme d'opposition et de résistance stricte : « Mon principe premier pour l'action politique comme pour l'action artistique, est le refus et la négation. Dire non/**12**. ». Une telle attitude restait évidemment cohérente dès lors que cette problématisation plus générale du pouvoir et de la répression procédait directement d'un questionnement artistique. Elle trouvait son origine dans la compréhension du spectateur que s'étaient forgée les minimalistes, c'est-à-dire celle d'un corps envisagé antérieurement à toute détermination historique et sociale, et qui reconduisait le postulat phénoménologique d'un individu dont il serait possible de reconquérir l'intégrité et la nature authentique par quelque expérience fondamentale/**13**. Par ailleurs, le schéma répressif à partir duquel Marcuse envisageait les rapports d'autorité ou de pouvoir maintenait lui aussi la possibilité de s'y soustraire.

C'est pourtant là une conception du pouvoir que Morris allait être amené à juger insatisfaisante. Comme Branden W. Joseph l'a en effet suggéré, si Morris semble bien avoir envisagé dans un premier temps la relation au pouvoir sur la base d'un tel modèle transcendant ou souverain, il convient de voir comment une compréhension différente, plus subtile et complexe, a pu se faire jour aussitôt qu'il devint clair pour lui qu'il n'était pas possible d'échapper à l'autorité qu'il s'agissait de contester/**14**. Outre le fait que ce modèle s'appuyait sur une compréhension idéaliste de l'individu, fomenter encore la

/11 Texte inédit sur l'art et la politique écrit en 1970, ou un peu avant, cité dans Maurice Berger, *Labyrinths : Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, op. cit., p. 109.

/12 Carnet de notes, ca. 1970, Robert Morris Archives, cité par Julia Bryan-Wilson, « Hard Hats and Art Strikes : Robert Morris in 1970 », *The Art Bulletin*, vol. 89, n° 2, juin 2007, p. 352.

/13 Hal Foster, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* [1996], Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p. 71.

/14 Branden W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate*, op. cit., p. 132-135.

subversion et la résistance au pouvoir à partir d'un positionnement symétriquement inverse par rapport aux mesures et aux actes pris en son nom, revenait à laisser le pouvoir dont il s'agissait de se déprendre, de définir son action, et à reconduire ce qu'il s'agissait précisément de mettre à bas. Enfin, penser le pouvoir en termes strictement négatifs et répressifs ne permettait pas de rendre compte de l'adhésion dont il fait généralement l'objet et, partant, des mécanismes plus complexes qui y sont en jeu. C'est notamment au contact de la pensée de Foucault qu'allait s'opérer un infléchissement quant à la compréhension des modalités d'exercice du pouvoir. Mais avant d'y venir, il convient de rappeler au préalable comment Morris allait conduire une réinscription plus ferme de son travail dans un espace social et politique.

Espace-temps social

Morris va opérer un recodage, en termes sociaux et politiques, des dimensions spatiale et temporelle du cadre dans lequel se déploie la rencontre avec l'œuvre d'art et dont sa sculpture minimaliste avait su faire la démonstration.

Tout d'abord, les productions post-minimalistes de Morris sont remarquables quant à l'inflexion subtile qui s'y opère vers la mise en évidence de leur fonctionnement comme dispositifs architecturaux, distribuant et gouvernant spatialement les corps. Ainsi, *Untitled* (1967) se compose de neuf modules d'acier en forme de H identiques disposés selon un plan carré : elle substitue à la neutralité du bois peint la sévérité froide du métal et aux volumes à contourner des couloirs à longer. De même, *Untitled (U-Channels)* (1969) est formée de ses dix éléments en forme de U faits de grillage métallique qui s'alignent en deux séries parallèles, tel un couloir bordé d'espaces cellulaires, et qui semble articuler étroitement distribution spatiale et mise en visibilité des corps à des fins de contrôle. Quelques années plus tard encore, Morris réalise *Philadelphia Labyrinth* (1974). Il s'agit d'un labyrinthe aux sentiers hauts et étroits, confinant et dirigeant le corps vers un cul-de-sac, puisqu'en fait de labyrinthe, le parcours qu'il trace est un couloir circonvoqué et continu. Ouvert vers le haut et offert au regard en surplomb, le tracé et son issue échappent pourtant à qui se trouve pris dans ses méandres.

Ensuite, la dimension temporelle inhérente à l'expérience de la sculpture minimaliste donne lieu à un recodage similaire. À la faveur des efforts menés par Morris pour libérer l'art de l'ordre formel, l'artiste est amené à porter une attention grandissante au processus d'information de la matière et aux forces inhérentes aux conditions d'exis-

tence des matériaux. C'est précisément cette valorisation insistante des opérations de manipulation et de construction qui assure bientôt à son œuvre une réinscription dans l'espace quotidien, à partir de l'assimilation de l'activité créatrice à une forme commune de travail manuel/¹⁵. Ainsi, en guise de rétrospective au Whitney Museum en 1970, Morris propose une suite de pièces et d'installations inédites reposant sur la soumission de divers matériaux industriels bruts (comme l'acier, de larges poutres de bois ou de pesants blocs de béton) à toute une série d'actes de traction, de superposition, de basculement ou de chute plus ou moins maîtrisés. Que la dynamique et les efforts inhérents à la manipulation de ces matériaux aient constitué l'enjeu premier de l'intervention se devine facilement aux lourds moyens humains et techniques nécessaires à leur mise en œuvre et au désintérêt manifeste vis-à-vis d'un résultat fini et équilibré. Mais c'est surtout dans l'exigence exprimée par Morris de ne pas voir les pièces de l'exposition assurées au-delà de la valeur cumulée du coût des matériaux et des heures de travail prestées (par lui-même et les ouvriers) lors de leur installation, que se lit son souhait de rabattre l'activité artistique sur le labeur manuel. Comme le suggère Julia Bryan-Wilson, le projet de Morris semble avoir été à ce moment de liquider la valeur symbolique liée au statut artistique de l'objet pour la ramener à la somme des valeurs d'échange des matériaux qui le composent/¹⁶. Cette tentative de liquidation fut d'ailleurs conduite plus loin encore lorsque Morris fonda quelques mois plus tard la Peripatetic Artists Guild. À partir de novembre 1970, Morris fit paraître, dans les magazines d'art, une annonce dans laquelle il offrait ses services pour la réalisation de projets aussi divers que des explosions, des monuments, des discours, des systèmes politiques alternatifs, des *earthworks*, des manifestations, des projets théâtraux pour les masses ou encore l'entretien de parcs nationaux/¹⁷. L'annonce précisait encore que le tarif de l'intervention de Morris s'élèverait à 25 \$ de l'heure, un tarif auquel s'ajoutaient les frais de déplacement, de matériaux et de construction également à charge du commanditaire du projet. Moins que la nature du projet (tous seraient acceptés quels qu'ils soient), c'est bien le temps nécessaire à leur réalisation qui déterminerait la valeur marchande du projet. Or, ce que représente fondamentalement la mise en équation entre temps de travail et salaire, c'est bien l'investissement du temps humain par le pouvoir capitaliste : sa quantification à travers sa double introduction dans un système de mesure et dans une échelle d'équivalence monétaire, pour en faire une matière échangeable à l'intérieur du circuit économique/¹⁸. À travers ces deux interventions donc, Morris laissait entrevoir comment cette prise de pouvoir sur le temps — soit sa mesure

/15 Robert Morris, « Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated » [1970], dans *Continuous Project altered daily*, op. cit., p. 92.

/16 Pour une analyse détaillée des implications esthétiques et politiques de cette exposition, voir Julia Bryan-Wilson, « Hard Hats and Art Strikes: Robert Morris in 1970 », op. cit., p. 333-359.

/17 « The Peripatetic Artists Guild Announces Robert Morris », *Artforum*, vol. 9, n° 3, novembre 1970, p. 23.

/18 Voir Michel Foucault, *La Société punitive. Cours au Collège de France. 1972-1973*, Paris, Gallimard-Seuil, 2013, p. 72-73.

/19 Cité dans Maurice Berger, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, op. cit., p. 118.

/20 Robert Morris, « Some Splashes in the Ebb Tide » [1973], dans *Continuous Project Altered Daily*, op. cit., p. 121-123.

et sa planification — infiltrait jusqu'à l'art lui-même, dont l'activité et la valeur de son produit obéissent aux mécanismes généraux de l'activité économique.

À ce compte encore, il devenait cohérent que la protestation passât par un recours à la stratégie privilégiée de subversion dans le monde du travail, à savoir l'entrave au cycle de la production. À la demande expresse de l'artiste, qui se déclara pour l'occasion « en grève », la rétrospective du Whitney fut interrompue le 15 mai 1970, soit trois semaines avant son terme prévu. Morris avait en effet estimé urgent de rompre avec l'apparente indifférence du monde de l'art face à « l'intensification de la répression, de la guerre et du racisme dans ce pays/19 ». Depuis le milieu des années 1960, les États-Unis étaient en butte à de profonds troubles sociaux et politiques. C'est leur intensification sans précédent les derniers mois qui précipita la décision de Morris de fermer sa rétrospective. Nul doute du reste que le contexte social tendu de l'époque, mêlé de soulèvements raciaux, de mouvements des droits civiques et féministes, de contestations étudiantes et d'oppositions à la guerre du Vietnam, a joué un rôle important dans la conscientisation politique de Morris et dans l'orientation plus contestataire qu'il conféra à son travail. Cette mise « en grève » publique lui vaudra d'ailleurs de se retrouver aussitôt élu président de la New York Art Strike Against War, Racism, and Repression, un regroupement émanant de l'Art Workers'Coalition, fondée l'année précédente pour défendre les droits des artistes sur le modèle d'un syndicat et qui s'était très tôt associé au mouvement d'opposition à la guerre du Vietnam.

Dispositif de pouvoir

Or, c'est précisément à ce moment que Morris entre en contact avec la pensée de Michel Foucault, dont il lit *Les Mots et les choses* dès la parution de sa traduction anglaise en 1970. Tirant notamment leçon de la mise en évidence qu'y opérait le philosophe des régularités discursives — celles-ci, à chaque période de l'histoire, configurent soudainement l'ensemble des savoirs et commandent inconsciemment la production des énoncés —, Morris dénonça l'absence de neutralité des discours entourant la production artistique contemporaine et insista sur la nécessité de mettre au jour l'idéologie à laquelle ceux-ci obéissent/20. Mais par-delà la thèse désormais classique de l'*épistémè*, Morris semble s'être également montré sensible aux implications politiques des positions de Foucault. Épousant le mouvement critique du philosophe (et du structuralisme plus généralement) à l'endroit du sujet libre et souverain reconduit par la phénoménologie,

Morris critiqua bientôt l'arrière-fond idéaliste et humaniste sur lequel reposait la possibilité, pour l'individu, de se déprendre de toute contrainte et détermination sociale, idéologique, etc., en opposant un simple refus ou en se retirant dans un espace qui en fut préservé. « Il a été dit que l'usage et l'échange de signes et d'objets fondent la culture et distinguent l'homme de la nature. Et si la survie de l'homme réside dans ces facultés, il n'en demeure pas moins pris dans leurs forces aliénantes, seul avec ses pouvoirs. Peu ou prou, l'art a servi jusqu'à présent à adoucir et à tempérer la sévérité de ces moyens, à trouver des voies d'accès qui, soit (1) ramènent à la nature, soit (2) par lesquelles la subversion peut être menée contre eux de manière à amenuiser leur instrumentalité pragmatique et opératoire. Si le premier effort visait à recouvrir l'intimité, le second visait à restreindre l'aliénation. [...] C'était à travers ces formes de résistance exercées au sein de l'espace particulier ménagé par l'art que l'homme pouvait reprendre possession de soi-même/**21**. ». Or, déclarait aussitôt l'artiste, « [à] travers ce double refus, il se reconstituait comme un agent transcendant libéré des diktats de la nature aussi bien que de la culture. [...] façon dramatique de reconduire l'humanisme/**22** ». Car, envisager l'opposition au pouvoir dominant à partir d'une reconquête de son intégrité par l'individu revenait non seulement, on l'a dit, à examiner les effets du pouvoir au seul registre de l'interdiction et de l'exclusion, mais encore à penser le rapport entre l'individu et le pouvoir sur le mode d'une stricte confrontation. Or, ce sont là deux limites à la compréhension des rapports de pouvoir que permettait de lever l'approche de Foucault.

Premièrement, Foucault invitait à envisager le pouvoir dans ses effets positifs. Dans ses premiers ouvrages, alors disponibles en anglais, le philosophe montrait comment la mise en place d'espaces d'enfermement des aliénés et de nouvelles formes d'institutions hospitalières avait conduit à l'émergence d'un langage et d'un regard médical sur la folie et la maladie. Autrement dit, il montrait comment ces institutions avaient donné lieu à toute une pratique médicale dont les mécanismes coercitifs et normatifs la parcourant déterminaient des formes et des domaines possibles de connaissance objective, des sciences positives de l'homme/**23**. De cette articulation étroite du savoir au pouvoir, dont le jeu renforce l'autorité, Morris donna d'ailleurs explicitement témoignage : « Peut-être l'immatérialité contradictoire et palpable de l'inexprimé est-elle ce qui fonde le discours à ses niveaux les plus politiques et les plus puissants. Il est aussi des niveaux de langage qui se mêlent de potentialités si incendiaires qu'ils traversent ou sont absorbés par les courants sous-jacents du pouvoir. Car le discours est également à chacun de ses niveaux l'éla-

/21 *ibid.*, p. 138.

/22 *ibid.*, p. 138-139.

/23 Voir *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, PUF, 1963, p. 199 ; *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception* [1963], trad. A. Sheridan, New York, Pantheon Books, 1973.

/24 Robert Morris,
« Some Splashes in the
Ebb Tide », *op. cit.*, p. 121.

/25 Voir Kimberly Paice,
« Hearing, 1972 », dans
Robert Morris. *The Mind/
Body Problem*, New York,
Solomon R. Guggenheim
Museum, 1994, p. 202.

/26 Robert Morris,
Hearing [1972], Leipzig,
Spector Books, 2011,
p. 65. Nous soulignons.
Pour un rapprochement
entre *Hearing* et *Les Mots
et les choses*, voir l'essai
de Gregor Stemmrlich
qui accompagne la
retranscription de
Hearing, p. 126-130.

boration d'une forme particulière de savoir/24. ». Mais plus encore, Morris semble même s'être montré sensible au mécanisme singulier par lequel la constitution de l'individu lui-même compte au nombre des effets positifs du pouvoir, selon Foucault.

Ainsi, l'installation *Hearing* (1972) se compose d'un lit, d'une table et d'une chaise en métal, disposés sur une plateforme en bois remplie de sable dans lequel ont été enfouies des batteries électriques. Des haut-parleurs diffusent, trois heures et demie durant, l'enregistrement d'une discussion fictive qui se tient entre un Magistrat instructeur, un Témoin (personnification de Morris lui-même) et son Conseiller juridique. L'entretien est parsemé de citations ou paraphrases d'auteurs tels que Noam Chomsky, Marcel Duchamp, Clement Greenberg, Claude Lévi-Strauss, Ludwig Wittgenstein et, bien entendu, Foucault. L'œuvre met en scène une audience préliminaire/25. À partir d'une série de chefs d'accusation et de pièces à conviction, l'Instructeur s'efforce de déterminer les motifs et les principes qui ont guidé par le passé ou détermineront encore à l'avenir les comportements et les représentations du Témoin. Or, ce type même d'instruction a pour inévitables effets la production d'un savoir administratif sur le Témoin et la libération d'un mécanisme normatif que l'individu fait spontanément jouer sur lui-même dans la crainte qu'un écart trop grand se manifeste entre ses propres comportements et une norme sociale. Cet écart précipiterait sans faute la sanction judiciaire. On se trouve donc bien là face à un dispositif où s'instaure une relation asymétrique entre l'autorité judiciaire et le citoyen dans le but de lui arracher la vérité quant à sa propre personnalité et ses agissements, dont on exige de lui qu'il rende raison : « Que voulez-vous entendre exactement, Instructeur ? » demande le Témoin. « C'est vous évidemment qui nous intéressez » s'entend-il répondre/26.

Comme Foucault s'efforce de le montrer depuis ses tout premiers travaux, le savoir sur l'homme et la relation de chacun à soi-même sont toujours solidaires d'une instance extérieure qui incite ou contraint à produire sur soi-même un discours de vérité, au nom d'une objectivation dans des savoirs. La saisie de soi échappe donc irrémédiablement au sujet puisqu'elle est toujours solidaire d'une menace de dépossession et d'assujettissement, soit d'une relation de pouvoir. Si bien que les effets coercitifs et normatifs du pouvoir ne peuvent se laisser séparer de ses effets positifs quant à la constitution des individus et la formation des savoirs. Comme Foucault devait le déclarer en novembre 1975 à l'université Columbia de New York : « [...] le pouvoir est toujours analysé à partir d'une forme restrictive ou schématique [...], à tout le moins négative. Ce qui revient à considérer que le pouvoir n'agit que sous la forme d'une interdiction et d'une exclusion

[...]. Et pourtant il me semble que le pouvoir opère quelque chose de bien différent de la seule interdiction. [...] Ce qui confère sa force au pouvoir, ce qui rend si difficile de le circonvenir et de le maîtriser, c'est que le pouvoir est positif dans ses effets. Le pouvoir invente, le pouvoir crée, le pouvoir produit. [...] Non seulement le pouvoir produit du désir [...], il produit également la forme même du sujet, il produit ce qui constitue le sujet/27. » Et c'est bien ce dispositif de pouvoir à travers lequel le sujet se détermine auquel Morris s'intéresse dans *Hearing*.

Mais aussi, deuxièmement, le sujet n'est jamais dans un rapport d'extériorité au pouvoir. C'est en effet le propre de ce dernier, selon Foucault, que de se donner l'individu à la fois comme son objet et comme l'instrument de son exercice. Il n'est pas une action exercée sur un individu mais menée *à travers* celle de cet individu, dont il oriente la conduite en l'incitant, la facilitant, la détournant ou la limitant. En d'autres termes, le sujet libre est la condition même de l'exercice du pouvoir, c'est-à-dire le sujet face auquel s'ouvre le champ de diverses conduites ou réactions possibles, dont celle d'y résister/28. « On sait bien que ce ne sont pas les gouvernants qui détiennent le pouvoir [...] Partout où il y a du pouvoir, le pouvoir s'exerce. Personne à proprement parler n'en est le titulaire ; et, pourtant, il s'exerce toujours dans une certaine direction, avec les uns d'un côté et les autres de l'autre ; on ne sait pas qui l'a au juste ; mais on sait qui ne l'a pas/29. ». Le pouvoir n'est pas la possession exclusive et définitive d'un groupe qui l'applique à ceux qui en sont dépourvus, mais s'exerce, se joue et se renverse en permanence et partout où s'instaure entre des individus quelque relation asymétrique, rapport de force ou affrontement. Soit *Hearing*, à nouveau :

« *Témoignage* : Nous sommes tous enchevêtrés dans des structures de pouvoir et chacune de nos existences en dépend d'une certaine manière. Mais peut-être l'Instructeur confond-il pouvoir institutionnel et pouvoir politique. Si les deux s'entremêlent bien, on peut néanmoins faire la distinction entre le type de pouvoir détenu par une institution et celui détenu par un parti ou un groupe d'intérêt désireux de se servir de la tribune et des ressources d'un certain nombre d'institutions.

Instructeur : Mais "être désireux" n'est pas nécessairement faire usage. Et parler de pouvoir, c'est parler des effets. Les groupes d'intérêt n'exercent pas de pouvoir avant d'accéder à la tribune offerte par telle ou telle institution, avant qu'un contrôle soit effectivement exercé sur certains aspects des médias par exemple...

Témoignage : Je ne suis pas d'accord. Il est difficile de localiser le pouvoir, tandis que ses effets sont bien visibles. Par exemple, les individus qui

/27 Michel Foucault, « We Are Not Repressed » [14 novembre 1975], dans Sylvère Lotringer et David Morris (sld), *Schizo-Culture. The Event 1975*, Los Angeles, Semiotext(e) — Foreign Agents, 2013, p. 148-149. Voir également, Mathieu Potte-Bonneville, « Les corps de Michel Foucault », dans *Cahiers philosophiques*, n° 130, 2012, p. 72-94.

/28 Voir Michel Foucault, « Le sujet et le pouvoir » [1982], dans *Dits et Écrits*. t. II, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, p. 1055-1056.

/29 Michel Foucault, « Les intellectuels et le pouvoir » (entretien avec Gilles Deleuze, 4 mars 1972), dans *Dits et Écrits*, t. I, 1954-1975, Paris, Gallimard, 2001, p. 1181. Cet entretien a paru en anglais dans la revue américaine *Telos*, n° 16, été 1973, p. 103-109. Voir également Michel Foucault, « Pouvoir et corps » [1975], dans *Dits et écrits*. t. I, *op. cit.*, p. 1625, où Marcuse est nommé cité.

exercent une influence sur les personnes en charge des institutions usent bien du pouvoir/30. ».

Investissant et transitant donc par l'individu, s'appuyant sur lui tantôt comme son point d'application tantôt comme son relais, le pouvoir non seulement se joue en permanence, mais encore constitue positivement l'individu dans son corps, ses actions et ses assertions.

Le domaine du carcéral

C'est précisément ce changement dans la compréhension de l'exercice du pouvoir que manifeste plastiquement la série graphique *In the Realm of the Carceral*. Directement inspirée de la lecture de *Surveiller et punir*, son imagerie masque mal les thèmes du pouvoir et de l'autorité pénitentiaire dont elle traite. Pour autant, sa mise en œuvre formelle semble trahir l'abandon d'une conception souveraine du pouvoir, exercée de haut en bas par quelque autorité supérieure, au profit d'un pouvoir qui procède du niveau même où il s'exerce et qui se distribue entre un certain nombre d'individus au gré des rapports dans lesquels ils entrent.

Les vues architecturales sont campées à partir de formes et de lignes géométriques simples, et reposent sur un contraste fort entre la teinte claire du support laissé vierge et les aplats à la noirceur sombre qui s'en détachent âprement. Il résulte de ceci une oscillation optique entre frontalité et suggestion de profondeur. Mais encore faut-il voir comment la perspective instable sous laquelle les éléments d'architecture ont été figurés manifeste un mouvement d'hésitation, voire de vacillement entre un point de vue sommital et point de vue au sol. Ce sentiment de déséquilibre se trouve du reste renforcé par la perspective axonométrique à laquelle obéit l'architecture. L'axonométrie repose en son principe sur une représentation de l'élévation d'un objet en trois dimensions qui ne se résout pas à abandonner sa structure en plan au prix de déformations dans la figure. Il s'agit d'un type de représentation qui combine deux points de vue simultanément portés sur un même objet, sacrifiant de la sorte l'illusion de l'apparence à la « vérité » géométrique ou planimétrique. Ici, cette tension visuelle serait la figure de cette norme semblant s'imposer d'en haut, mais qui, pourtant, ne procède que de l'ajustement plus ou moins coordonné des rapports de forces, des luttes et des victoires qui se nouent et se dénouent au niveau même des pratiques et des comportements qui prétendent y obéir.

C'est la thèse forte de *Surveiller et punir*: le disciplinaire décrit moins un appareil de pouvoir accaparée par une instance supérieure ou une architecture spécifiquement pénitentiaire, qu'un ensemble de

techniques et de dispositifs coercitifs qui infiltrent et façonnent très largement la société par l'intermédiaire de toute une série d'institutions telles les orphelinats, les hôpitaux, les casernes, les manufactures, etc., et qui en mènent les effets jusqu'aux éléments les plus ténus du corps social. Toutes en effet reposent sur l'application de mêmes techniques de surveillance continue, d'interrogatoire et de châtiment. Toutes mettent en œuvre une même logique de distribution spatiale des corps et de programmation rigoureuse de l'emploi du temps. Si la prison peut bien apparaître telle l'incarnation ultime de ce dispositif, les parentés structurelles que les autres institutions entretiennent avec celle-ci indiquent assez comment les corps y font l'objet des mêmes stratégies de distribution, d'isolement, de manipulation et de programmation en vue de s'assurer de la maîtrise de leurs comportements et gestes par l'inculcation d'habitudes réglées. Celles-ci, une fois acquises, conduiront les individus à les faire jouer spontanément sur eux-mêmes/³¹. Une fois encore, ce régime disciplinaire du pouvoir ne se départit pas des effets positifs que son exercice emmène et qui soutient sa légitimité.

Outre un savoir documentaire et normatif sur l'individu, c'est avant tout la transformation du temps de la vie en force de travail, dont la société – ou partie de ses individus – tire bénéfice de la mise en place de ces dispositifs généralisés. Autrement dit, la production de sujets *dociles* et *utiles*. C'est là en effet une autre thèse majeure de l'ouvrage que la prison (et le pouvoir disciplinaire plus généralement) trouve son origine dans les grandes transformations économiques du 19^e siècle, qui vit l'avènement d'une production industrielle de masse de type capitaliste. Pour rappel, Foucault décrit comment l'entrée dans un mode capitaliste de production s'accompagne de la constitution de stocks, d'outils de production et de l'accumulation de produits manufacturés et de marchandises qui sont la propriété de la bourgeoisie, une richesse matérielle que la proximité quotidienne avec les ouvriers expose au risque de la détérioration, du vol et du sabotage. C'est dans ce contexte que la prison devient une réponse à la menace de cette nouvelle délinquance. Par les logiques qui lui sont propres dès l'origine (la récidive, la promiscuité, etc.), la prison devient le lieu de production d'une délinquance fonctionnelle pouvant servir et de contre-modèle et de moyen d'infiltration : elle présente à la classe ouvrière l'illégalisme comme dangereux et disqualifiant ; tandis que la bourgeoisie peut s'appuyer sur la délinquance qui s'y crée pour infiltrer le prolétariat et prévenir les mouvements de révolte/³². En d'autres termes, la prison est, pour la bourgeoisie, un instrument de gestion de l'illégalisme en vue de maîtriser les travailleurs et maintenir les rapports de production. D'où cette parenté que Foucault

/31 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, p. 152.

/32 *ibid.*, p. 280-282 et p. 351-353 ; Michel Foucault, *La société punitive*, *op. cit.*, p. 150-153. Voir également Frédéric Gros, « Foucault et "la société punitive" », *Pouvoirs*, n° 135, novembre 2010, p. 5-14.

/33 *ibid.*, p. 234-235.

/34 Michel Foucault, *Société punitive*, *op. cit.*, p. 114.

/35 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 34 et p. 162

/36 *ibid.*, p. 350-355. Voir également Frédéric Gros, « Foucault et “la société punitive” », *op. cit.*, p. 10. Le sociologue américain Erving Goffman avait lui aussi mis en évidence le fonctionnement commun aux hôpitaux psychiatriques, prisons, casernes, internats, monastères, etc., soit des « institutions totalitaires » qui assurent un isolement par rapport au monde extérieur et un contrôle total de l'individu par une seule autorité. À la différence de Foucault cependant, Goffman considère que ces institutions se distinguent de la société en ce qu'elles présentent simultanément tous ces caractères et non l'un ou l'autre. Il affirme que le fonctionnement des institutions totalitaires est incompatible avec deux structures fondamentales de la société : le rapport travail-salaire et la famille. Erving Goffman, *Asiles. Études sur les conditions sociales des malades mentaux et autres reclus* [1961], tr. L. et C. Lainé, Paris, Minuit, 1968, p. 45-54 et sq.

souligne entre ce qu'il nomme « forme-prison » et « forme-salaire » : « Il y a une forme-salaire de la prison qui constitue, dans les sociétés industrielles, son “évidence” économique. Et lui permet d'apparaître comme une réparation. En prélevant le temps du condamné, la prison semble traduire concrètement l'idée que l'infraction a lésé, au-delà de la victime, la société tout entière. Évidence économique-morale d'une pénalité qui monnaie les châtements en jours, en mois, en années et qui établit des équivalences quantitatives délits-durée/33. ». À travers ces deux formes, c'est un même modèle d'exercice du pouvoir capitaliste par extraction du temps qui se met en place au niveau économique et pénal. C'est pour cette raison, avance Foucault, que la prison en est venue à s'imposer comme modalité privilégiée de la peine et que bientôt les techniques disciplinaires façonneront l'organisation des usines, écoles, casernes, hôpitaux, etc. Comme l'expression politique du capitalisme, elles reposent sur les mêmes modalités coercitives de contrôle permanent des individus en vue de s'assurer de leur bonne conduite/34 : « Cet investissement politique du corps est lié, selon des relations complexes et réciproques, à son utilisation économique ; c'est, pour une bonne part, comme force de production que le corps est investi de rapports de pouvoir et de domination : mais en retour sa constitution comme force de travail n'est possible que s'il est pris dans un système d'assujettissement [...] /35. ». C'est cela précisément que désigne la notion de « carcéral » à laquelle la série graphique de Morris doit son titre : la prison envisagée dans sa fonctionnalité positive (production d'une délinquance utile à la classe dominante, généralisation du schéma disciplinaire à tous les aspects de la société en vue d'assujettir le temps biologique des individus au rythme de la production, etc. /36.). Et l'on peut difficilement douter que Morris se soit montré attentif à cet aspect de la réflexion du philosophe, lui qui avait lui-même témoigné quelques années auparavant d'une sensibilité aiguë à l'endroit de la valeur marchande et d'échange de l'énergie et du temps investis dans l'acte de production. Il faut d'ailleurs remarquer que l'artiste ne s'est pas attaché à la figuration de certaines des images les plus emblématiques du livre de Foucault, tel le *Panopticon* de Jeremy Bentham qui, avec le supplice de Damien, frappe plus volontiers l'imaginaire du lecteur. Si l'on y trouve bien le motif de la tour, elle n'est pas tant tour d'observation que d'isolement (*In the Realm of the Carceral – Places for the Solitary*). Les structures architecturales y sont à la fois plus abstraites et anonymes : des murs, des tours, des cours. Elles laissent souvent ouvert le champ fonctionnel de leur possible usage. Ainsi, les espaces cellulaires de *Stockade* peuvent bien compter au nombre des dispositifs de l'institution pénitentiaire, ils n'en évoquent pas moins aussi

le parc à bétail ou des bureaux collectifs; *The Gardens of Compulsory Exercise*, la cour d'exercice comme la cour de récréation scolaire ou le jardin botanique; *The Hot and Cold Pools of Persuasion* et *The Walled Ground of Parade and Punishment*, quelque complexe sportif, monument funéraire ou lieu rituel, etc. Le plus souvent encore, les vues de *In The Realm of the Carceral* s'ordonnent à un cadrage tout à la fois serré et désaxé qui fragmente le motif architectural représenté. De la sorte, elles semblent laisser présager que le lieu d'exercice du pouvoir est plus étendu, plus ramifié, plus sourd. Ainsi, si le labyrinthe se désagrège (*Inmate Work Project: Perpetual Construction and Dismantling of the Labyrinth*), ce n'est pas que l'enfermement et l'isolement n'existent plus. C'est bien parce qu'à partir du milieu du 20^e siècle, les sociétés industrielles ont pris la mesure de ce qu'elles n'avaient plus à exercer constamment le pouvoir par une machinerie pesante, mais que, par un processus progressif d'intériorisation des normes et du rapport de surveillance par les individus, l'actualité de son exercice serait bientôt rendue superflue/37.

Pour autant, si le siècle de ces disciplines et de ces habitudes (instruments privilégiés de cette forme de pouvoir) est l'âme/38, c'est bien par une prise sur le corps qu'on les inculque, par sa coercition, par des contraintes appliquées et des interdits et obligations répétés, par l'emploi réglé de son temps. Or, quoique ces architectures soient désertées de toute figure humaine, la résurgence des formes minimalistes, que l'on retrouve diversement sous les traits des *Towers of silence* ou dans les résidus géométriques épars du labyrinthe en désagrégation, semble bien là pour rappeler le thème du corps phénoménologique qui y était alors en jeu. Façon de signifier que ce sont les dimensions spatiale et temporelle de son existence dont se saisit en priorité le pouvoir en vue de dresser et d'assujettir l'individu. Mais façon aussi, sans doute, d'affirmer que ce corps reste l'outil premier de résistance et de retournement du pouvoir.

Anaël Lejeune

/37 Michel Foucault, « Pouvoir et corps », *Quel corps ?* n° 2, septembre-octobre 1975, p. 25 ; dans *Dits et Écrits*, t. I, *op. cit.*, p. 1624.

/38 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 152.