



Marges

Revue d'art contemporain

13 | 2011

Langage(s) de l'œuvre et de l'art

Le discours captieux

Expérience de la sculpture et querelles de la critique dans l'art des années 1960

A Captious Speech. The Experience of Sculpture and Critics' Arguments in 1960's Art

Giovanni Parenzan



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/406>

DOI : [10.4000/marges.406](https://doi.org/10.4000/marges.406)

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 23-36

ISBN : 978-2-84292-343-3

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Giovanni Parenzan, « Le discours captieux », *Marges* [En ligne], 13 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/406> ; DOI : [10.4000/marges.406](https://doi.org/10.4000/marges.406)

Le discours captieux. Expérience de la sculpture et querelles de la critique dans l'art des années 1960

Dès l'origine, la critique d'art a assumé un rôle central dans la polémique entre modernisme et minimalisme. « Art and Objecthood », le célèbre essai de Michael Fried, déclencha un débat encore ouvert aujourd'hui. Lors de sa publication, ce texte rejeta à la fois une entreprise largement « formulée en mots/1 » et procéda « en analysant une série d'essais de trois figures centrales du minimalisme/2 ».

Cependant, si dans le passage du modernisme au minimalisme le rôle de la critique est reconnu, on tend parfois à oublier que, d'un côté comme de l'autre de ce partage, historiens de l'art et artistes ont largement eu recours aux outils théoriques fournis par la phénoménologie. C'est en raison de cet emprunt déclaré et extensif, pratiqué aussi bien par Michael Fried que par Robert

/1 Michael Fried, « Art and Objecthood » (1967), dans *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (1968), Chicago, The University of Chicago Press, 1999, p. 148.

/2 Michael Fried, « An Introduction to My Art Criticism » (1999), dans *ibid.*, p. 40. Sauf indication contraire, c'est moi qui traduis les textes considérés.

/3 Alex Potts, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2000, p. 206-234.

/4 Hal Foster, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* (1996), trad. Y. Cantraine, F. Pierobon et D. Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p. 54.

Morris et Rosalind Krauss, qu'Alex Potts a pu parler de « tournant phénoménologique/3 ». Il reste pourtant à comprendre comment les écrits de Husserl et surtout ceux de Merleau-Ponty ont pu servir à faire « tourner » le débat dans deux directions aussi ouvertement contrastées. Il faudrait alors envisager ces mouvements comme des courants internes au champ phénoménologique ; si tel était le cas, la virulence même de leur confrontation serait à interpréter comme la dissimulation d'une proximité inavouable. Selon cette hypothèse, la phénoménologie, telle qu'elle apparaît dans les essais et les déclarations de cette période, fonctionnerait comme un discours « captieux » – dans le sens de *capere*, prendre, ou de *captare*, s'efforcer de prendre –, puisqu'elle *comprend*, elle prend ensemble, les deux extrêmes du modernisme et du minimalisme dans un même système et finit par en réduire la différence. En effet, il me semble possible de déconstruire cette opposition en exposant la manière dont les deux mouvements ne font que donner une *sens* spéculaire à la même polarisation ou configuration conceptuelle. Afin de croiser leurs lectures phénoménologiques respectives j'essaierai de montrer, dans une première partie, comment la pratique de Morris et l'histoire de l'art de Krauss ont fini par rabattre la spécificité minimaliste sur un idéalisme encore greenbergien. Dans un deuxième temps, j'analyserai les écrits de Fried sur le sculpteur moderniste Anthony Caro afin de dévoiler l'inquiétante familiarité qui rapproche sa lecture phénoménologique de celle des théoriciens minimalistes.

Liberté de l'expérience et rappels à l'ordre entre Morris et Krauss

Corps et syntaxe. L'expérience de Robert Morris

Ainsi que l'a montré Hal Foster, le minimalisme constitue un carrefour où l'idéalisme moderniste est, à la fois, « achevé et éclaté/4 ». L'évolution de la pratique de Robert Morris nous permet de donner une orientation précise à la thèse de Foster et d'appliquer à l'intérieur de la production d'un seul artiste la *Nachträglichkeit* [action différée] qui, selon lui, règle les relations entre les avant-gardes. En effet, chez Morris, le modernisme est tout d'abord éclaté et seulement dans un deuxième temps accompli, comme recomposé après-coup. Au début des années 1960, sa pratique est centrée sur la libération de l'expérience, du corps et de son mouvement : si l'artiste met en scène une forme, c'est pour en montrer la chute. C'est bien le cas de la célèbre performance du Living Theater en 1961 : « 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/5. ».

À travers son irréversible chute dans le temps, *Column* opère un renversement fondamental par rapport à la sculpture moderniste qui était « incorporelle, sans poids/6 ». Cependant, la production suivante de Morris remplace l'activité du corps de l'artiste – qui avait initialement prévu de se tenir debout à l'intérieur de la colonne et de la faire tomber de l'intérieur – par le mouvement du spectateur autour de plusieurs volumes disposés dans l'espace/7. Dans l'exposition à la Green Gallery de New York (1964) les volumes préservent encore les deux caractéristiques essentielles de *Column*. D'abord ils se donnent en chute, étant suspendus au plafond ou appuyés aux parois. Ensuite, ils remplacent le corps : il ne s'agit plus du corps de l'artiste, mais de celui du spectateur. À cette occasion Donald Judd remarqua que la « spécificité » des sculptures de Morris était devenue « l'occupation de l'espace », la façon dont elles « bloquent » notre accès nous empêchant d'entrer, de bouger dans la galerie, et bien sûr de les regarder, puisqu'il n'y a pas la distance nécessaire à une perception globale/8. La sculpture se pose ici à la place du corps, mais aussi (comme plus tard chez Carl Andre) à la place de l'espace.

Cependant, dans les deux « Notes on Sculpture » que Morris publia en 1966, certaines œuvres désormais sérielles telles que *Three L-Beams* (1965) et *Four Mirrored Cubes* (1965) sont expliquées à partir d'un compromis entre la psychologie de la *gestalt* et la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty. Morris écrit : « 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/9. ».

À travers l'adoption de formes unitaires, Morris déplace les relations internes à l'objet sculptural vers le rapport que celui-ci établit avec le spectateur. C'est bien à cette « inclusion du corps » dans la sculpture que s'attaque Michael Fried dans sa défense du modernisme, en la définissant comme « théâtrale ». En effet, l'absence de relations formelles obtenue par Morris grâce à la *gestalt* – forme idéale, capable de « résister à la séparation perceptive/10 » – empêche la clôture de la contemplation, l'acte de « conviction » à travers lequel l'œuvre moderniste « oblitère » la littéralité de son support.

Cependant, le concept de *gestalt* s'avère une arme à double tranchant puisque c'est précisément afin de rejeter la relation entre les parties

/5 Rosalind Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson* (1977), trad. C. Brunet, Paris, Macula, 1997, p. 209.

/6 Clement Greenberg, « La nouvelle sculpture » (1958), dans *Art et culture. Essais critiques* (1961), trad. A. Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 160.

/7 Comme le remarque James Meyer dans *Minimalism: Art and Polemics in the 1960s*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2001, p. 51.

/8 Donald Judd, « In The Galleries » (1965), dans *Complete Writings 1959-1975* (1975), Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2005, p. 165.

/9 Robert Morris, « Notes on Sculpture » (1966), dans Gregory Battcock (sld), *Minimal Art: A Critical Anthology* (1968), Berkeley, University of California Press, 1995, p. 232.

/10 *ibid.*, p. 232.

/11 *ibid.*, p. 234.

/12 James Meyer, *op. cit.*, p. 166.

/13 *ibid.*

/14 *ibid.*

/15 La première traduction anglaise d'une œuvre de Maurice Merleau-Ponty est celle de C. Smith: *The Phenomenology of Perception*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1962.

et de la renverser dans l'espace de la contemplation que Robert Morris finit par atteindre *immédiatement* la totalisation de la forme visée par le regard moderniste. L'expérience phénoménologique finit par être aplatie sur l'immédiateté d'une forme idéale, sorte de « fin » donnée dès le départ. En d'autres termes, grâce à la *gestalt*, la temporalité de l'expérience est remplacée par la *constance* d'un schéma : « La forme constante du cube gardée à l'esprit mais que le spectateur ne perçoit jamais littéralement est une actualité contre laquelle les perspectives littérales, changeantes sont rapportées/11 ». Aussi niée *dans* la forme, la relation entre parties finit-elle par s'instaurer *entre* les formes. Planant au-dessus des volumes, la *gestalt* devient l'organisateur syntaxique qui en relève l'horizontalité.

Dès 1965, Morris implémente ainsi une instance de totalisation formelle, proprement *syntaxique*, qui vise à réunir les formes en chute disséminées dans sa production précédente : il propose alors « une sculpture pour un corps perceptif en mouvement à l'intérieur d'un ensemble syntaxique plus ample/12 ». L'écart par rapport au modernisme est réduit puisqu'en effet l'artiste ne fait que déplacer la notion de « totalité » : « la préoccupation des "Notes on Sculpture" n'est pas la totalité en tant que but formel [...] mais l'expérience de la totalité/13 ». Ainsi, en 1966 à la Dwan Gallery, Morris « plaça ses œuvres au milieu de l'espace de sorte que, en révélant leur *gestalts*, elles puissent être lues comme sculptures/14 ».

La *gestalt* permet donc de lire les formes ensemble. En établissant une syntaxe, l'intervention rétrospective de la théorie a relevé le sens (la chute) de *Column* dans la *compréhension* phénoménologique. Ainsi, il n'est pas étonnant que la colonne employée dans la performance de 1961 ait disparu de la production de Morris. Détruite, elle ne sera reconstruite qu'en 1973. Dès lors, l'artiste rajoutera une colonne dressée à côté de sa jumelle gisante et accompagnera l'ensemble d'un titre pluriel : « *Columns, 1961/1973* » ou « *Untitled (Two Columns), 1961 (destroyed); remade 1973* ». Le dédoublement du volume et du titre (et dont l'axe serait marqué par « / » et « ; ») relève d'une véritable indécidabilité : en effet, on ne peut plus distinguer la colonne tombée de celle dressée, ni la colonne « détruite » de celle « refaite ». L'intitulé et l'opération qui le sous-tend sont proprement captieux dans la mesure où ceux-ci oblitèrent la *singularité* historique de *Column* et transforment l'événement sculptural au centre de la performance dans l'espace blanc – différence pure, immatérielle – qui articule deux volumes différents. D'ailleurs, le fait qu'il s'agisse d'un contresens est indiqué par le fait qu'à l'époque de la performance (1961), Morris n'avait connaissance ni des écrits de Merleau-Ponty ni de la théorie de la *gestalt*/15.

La phénoménologie est donc, chez Morris, un discours captieux. Son rappel à l'ordre de la syntaxe indique qu'elle n'est pas un agent libérateur mais au contraire un instrument qui permet de rester à l'intérieur de l'empirisme idéaliste de Greenberg dont à l'époque Morris tâchait de sortir. Ce n'est pourtant qu'en 2000 que Morris avouera la dimension « scandaleusement » moderniste de son entreprise. Il le fera en replaçant ses œuvres sous la tutelle de Jonathan Edwards, le même théologien auquel se réfère Michael Fried dans l'épigramme de « Art and Objecthood » : « L'épicentre du travail minimaliste se place au-dessus des recours manifestes à l'expérience ou à la phénoménologie matérialiste du corps de Merleau-Ponty, un corps qui devait se déplacer afin de percevoir, mettant ainsi en avant l'importance de l'espace. Un monde très chargé se tient suspendu au-dessus des négociations concernant l'espace aspiré par ces objets bruts. Et ce monde est le même monde idéaliste et transcendantal prêché autrefois par ce grand puritain qu'était Jonathan Edwards/16. ».

Tout donne à penser que ce que Morris rejette ici – l'« épicentre » suspendu au-dessus de la contemplation – est la *gestalt*, la forme idéale qu'il a superposée à l'expérience phénoménologique. Morris pourtant n'est pas en train de libérer la seconde de la première. Même en 2000, il ne cesse pas de les associer dans une dualité indissoluble : « la perception corporelle autoréflexive d'une dualité *gestalt/espace* est arrivée à constituer le véritable noyau formel de l'art minimaliste/17 ». On pourrait alors penser que le rejet de la phénoménologie conjointement à celui de la *gestalt* soit dû à la persistance de leur confusion illégitime, qui conduirait Morris à jeter le bébé avec l'eau du bain. Ce n'est pas non plus ainsi : ce n'est pas la *gestalt* en tant que forme donnée à l'objet qui lui pose problème, mais plutôt la fonction transcendante donnée à l'espace par la phénoménologie que la *gestalt*, en l'accentuant, ne fait que trahir. Morris perçoit la (ou du moins sa) phénoménologie comme l'instrument même de ce qu'il appelle la « fétichisation de l'espace », d'une sacralisation de l'expérience contemplative tout à fait moderniste puisque, comme le dit Fried, « il n'y a pas de terme plus sacré dans le vocabulaire de Greenberg que celui d'« expérience »/18 ». En effet « l'art minimaliste [...] était un art quasi religieux [...] dans la façon dont il faisait flotter sa transcendance dans les espaces immatériels qui séparaient ses densités formelles/19 ». Ainsi se révèle enfin le sens de la « connivence » entre *gestalt* et phénoménologie chez Morris : la forme transcendante suspendue au-dessus des volumes flotte dans l'espace horizontal présent *entre* les volumes. Si à la Green Gallery, l'espace était occupé par des sculptures, lors de l'exposition à la Dwan Gallery, celui-ci demeure vide afin de laisser libre une voie à la contemplation.

/16 Robert Morris, « Size Matters », *Critical Inquiry*, vol. 26, n° 3, printemps 2000, p. 479.

/17 *ibid.*

/18 Michael Fried, « Art and Objecthood », *op. cit.*, p. 44.

/19 Robert Morris, « Size Matters », *op. cit.*, p. 481.

/20 *ibid.*, p. 479 et 480.

/21 Rosalind Krauss,
« Sense and Sensibility:
Reflection on Post '60s
Sculpture », *Artforum*,
n° 12, novembre 1973,
p. 43-52.

/22 Rosalind Krauss,
Passages, *op. cit.*, p. 275.

/23 *ibid.*, p. 247.

/24 *ibid.*, p. 275.

D'ailleurs, Morris, lui-même, s'interroge sur « ce qui pourrait être mieux que la vacuité apparente de l'espace afin de signifier la plus haute valeur esthétique » et en arrive à la conclusion que « Dieu n'est pas dans les détails [...] mais dans les espaces qui les séparent/20 ». Cette dénonciation rétrospective rétablit clairement le sens donné à l'utilisation de la phénoménologie par l'un des plus importants théoriciens minimalistes. En même temps, elle vient bouleverser le sens courant de l'histoire de l'art, celui donné à l'entreprise minimaliste par *Passages*, l'essai fondateur de Rosalind Krauss. Si celle-ci avait réévalué la théâtralité de Morris par opposition aux écrits de Fried, l'artiste américain déconstruit l'opposition entre modernisme et minimalisme en nous suggérant une complicité fondamentale entre liberté de l'expérience et contrainte syntaxique. Il est alors nécessaire de voir si l'ambiguïté dénoncée par Morris est également présente dans les écrits de Rosalind Krauss.

Sens et sensibilité.

Phénoménologie et histoire de l'art chez Rosalind Krauss

Dès 1973, Krauss affronte le problème fondamental du rapport établi entre les deux acceptions du terme sens, à savoir perception (*sensibility*) et signification (*sense*), posé par les *Three L-Beams* de Morris : « Peu importe que nous comprenions parfaitement que les trois L sont identiques ; il est impossible de les percevoir [...] comme étant réellement pareils. L'expérience différente qui est faite de chaque forme dépend à l'évidence de l'orientation des L dans l'espace qu'ils partagent avec notre propre corps/21. ».

Dans *Passages*, Krauss revient sur la schize entre cognition et vision imposée par la contemplation minimaliste : « Aussi certains que nous soyons de *comprendre* que ces trois L sont identiques (par leur structure, par leurs dimensions), il nous est impossible de les *voir* comme tels/22 ». Également, dans sa lecture de *Two Columns*, Krauss cite Merleau-Ponty pour affirmer que « le sens provient toujours de *cette* situation-là et de *cette* perspective-là » et que « la signification de la *colonne* est chaque fois spécifique/23 ». La nouveauté de l'art minimal consiste dans le fait que le sens ne précède plus les objets, mais il est, au contraire, créé par eux : « Morris nous fait sentir que le "fait" de la similitude des objets relève d'une logique *préexistant* à l'expérience puisque, au cours de l'expérience, *dans l'expérience*, les L mettent cette logique de la similitude en échec et sont "différents"/24. ». Et pourtant, on s'en souviendra, Morris avait adopté la *gestalt* – dont significativement Krauss ne fait pas mention – en tant que forme « constante » et « actuelle » à laquelle les formes « sont rapportées » ; alors que Morris arrive à considérer comme équivalentes

l'antériorité du sens et sa transcendance phénoménologique, et ainsi à les refuser ensemble, Krauss attribue à la mise en échec de la pré-cédence du sens une importance fondamentale.

Or, cette importance ne peut certainement pas dépendre de l'apparition d'un trait artistique nouveau. Au contraire, l'interprétation de *Two Columns* reconduit Krauss au début de son histoire de la sculpture, à savoir la fondation du modernisme. Si *Two Columns* « continue une tradition profonde de la sculpture moderne », c'est parce que, tout comme celle de Rodin, « l'œuvre de Morris renvoie aux significations que projette notre corps et interroge la relation que cette signification entretient avec l'intériorité psychologique/25 ». En effet, *Two Columns* répond à la question que Krauss avait posée ainsi à propos de la *Porte de l'Enfer*: « Mais que se passe-t-il dès lors que le sens ne dépend plus de ce genre d'expérience antérieure? Si le sens, au lieu de précéder l'expérience, se produit *au sein* de l'expérience [...]? ». Question déjà phénoménologique à laquelle Krauss ne pouvait répondre qu'en ayant recours à « l'image d'un sens synchrone avec l'expérience, et non plus nécessairement antérieur à celle-ci est développée par Edmund Husserl/26 ». Ce parcours de lecture, qui pose Morris comme l'accomplissement de Rodin, est déjà implicite dans l'analyse des *Trois Ombres* qui surmontent la *Porte de l'Enfer*. Il s'agit d'une seule figure proposée sous trois angles différents : une inquiétante identité s'installe donc, d'un bout à l'autre de *Passages*, entre les *Trois Ombres* et les *Three L-Beams*, atténuant, du moins partiellement, la surprise de voir comment, dans une circularité parfaite, Krauss finit par expliquer les figures de Rodin à travers l'exemple de l'aperception forcément graduelle qu'on a des différents côtés d'un cube : « Dire, par exemple, que l'on "sait" ce qu'est un cube ne peut simplement signifier qu'on a vu un tel objet, puisqu'une seule et unique vue de cube est nécessairement partielle et incomplète [...] Connaître le cube exige qu'on dépasse les particularités d'une perspective unique où n'apparaissent au plus que trois faces. Il s'agit d'une connaissance qui doit permettre de voir l'objet de partout à la fois, de *comprendre* l'objet dans l'instant même qu'on le "voit" »/27...

Il y a donc un véritable court-circuit entre Rodin et Morris, entre la fondation du modernisme et l'œuvre qui était censée en marquer le dépassement et qui est au contraire reconduite à l'intérieur de ces marges. En effet, comme le dit Hal Foster, « ici, il y a un problème » puisque Krauss nous fournit non seulement un « compte-rendu phénoménologique du minimalisme, du minimalisme *en tant que* phénoménologie », mais aussi « une histoire minimaliste [donc phénoménologique] de la sculpture moderniste ». Bref, sans peut-être le

/25 *ibid.*

/26 *ibid.*, p. 33 et 34.

/27 *ibid.*, p. 21.

/28 Hal Foster, *Le Retour du réel*, op. cit., p. 54.

/29 Rosalind Krauss, *Passages*, op. cit., p. 275.

/30 Michael Fried arrivera à soutenir la centralité de cet écart – qu’il appelle alors « lenteur » [slowness] – dans la peinture de Courbet dans *Le Réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne*, II (1990), trad. M. Gautier, Paris, Gallimard, coll. NRF essais, 1993.

savoir, « plutôt que poser le minimalisme comme une rupture avec le modernisme (conclusion vers laquelle tend sa critique postérieure), elle projette une reconnaissance rétrospective minimaliste sur le modernisme afin de pouvoir lire le minimalisme comme *épitomé* du modernisme/28 ».

Il paraît dès lors légitime d’en conclure que non seulement le point central du minimalisme, mais aussi de son histoire, se place à l’intérieur du champ phénoménologique. Comme le dénonce Morris, l’art minimal est incapable de se libérer de la transcendance du signifié par rapport au geste sculptural et c’est justement le propre de la pensée phénoménologique de *comprendre* à la fois la libération de l’expérience et la contrainte du sens. Ainsi, lorsque Rosalind Krauss souligne le caractère *fondateur* des volumes de Morris en affirmant que « leur “différence” participe de l’extériorité, elle surgit dans le monde de notre expérience » et que « c’est cette “différence” qui fonde le sens de la sculpture/29 », elle témoigne de l’impossibilité du corps sculptural de tomber librement dans le temps sans fonder et ériger un sens, sans se trouver pris (compris) dans le réseau encore littéralement métaphysique d’une syntaxe, réseau que Merleau-Ponty avait déplacé vers la surface de contact entre sujet et objet. « Langage indirect et les voix du silence » est sans doute l’essai où le philosophe français a le plus clairement indiqué la façon dont le geste artistique inaugure une nouvelle langue. Ce n’est pas un hasard s’il constitue également le socle sur lequel Michael Fried érige sa lecture de l’œuvre d’Anthony Caro. Il s’agit à présent de voir à quel point cette interprétation diffère des considérations de Rosalind Krauss.

Structures de l’indécision. Michael Fried et la sculpture d’Anthony Caro

Tout en étant le défenseur par excellence des valeurs modernistes, Michael Fried reste néanmoins le premier critique à avoir insisté sur le rôle du corps dans la sculpture moderniste. Le caractère novateur de sa critique se manifeste dans ses écrits sur Caro, d’ailleurs le seul sculpteur dont il se soit occupé avec continuité ; l’art de ce dernier représentant pour Fried l’instrument d’un remarquable élargissement du champ du modernisme – élargissement qui n’est pas sans rappeler l’expansion détectée par Krauss à la fin des années 1970. Ainsi que Fried l’affirme en 1999, l’« ouverture radicale » de la sculpture de Caro le force à faire les comptes avec un écart, un espacement qui étire la contemplation, en diffère la clôture et empêche donc la *split-second conviction* [conviction instantanée] de Greenberg/30. Tout se

passe comme si la théâtralité dont la sculpture de Caro accepte la menace représentait pour Fried un obstacle dont le dépassement, puisque plus lent et plus laborieux, rendrait l'entreprise moderniste d'autant plus rédemptrice.

/31 Michael Fried, « Art and Objecthood », *op. cit.*, p. 269.

/32 *ibid.*, p. 270.

/33 *ibid.*

/34 *ibid.*, p. 273.

Constructions linguistiques

Dès son premier essai sur Caro – l'introduction de 1963 à l'exposition à la Whitechapel Gallery de Londres – Fried dresse une structure analogique qui lui permet de dépasser le modernisme de Greenberg. Cette construction rhétorique vise à rendre compte de notre « embarras » [*predicament*] devant l'œuvre du sculpteur. Fried compare notre situation à celle d'un enfant « aux bords du langage » qui ne comprend pas les mots que les adultes prononcent autour de lui, mais qui en pressent le sens, puisqu'il réagit « aux configurations abstraites faites dans le temps par les mots prononcés lorsqu'ils sont joints l'un à l'autre, et aux gestes de la voix et du corps qui les accompagnent ou, encore mieux, les habitent/31 ». Comme cet enfant, devant l'œuvre de Caro nous entendons parler un langage « en même temps *abstrait* et *gestuel* ». Ici l'analogie « commence à s'effondrer [*break down*] » parce qu'à la différence de l'enfant nous possédons un langage et que les œuvres de Caro ne parlent pas une langue conventionnelle. En réalité, l'analogie paraît plutôt se décomposer (autre sens de *break down*) pour faire surgir un troisième terme spéculaire du premier, à savoir une enfance qui ne précède pas le langage mais qui lui succède. En effet, « quant aux gestes incorporés dans les sculptures de Caro, il est impossible de dire s'ils précèdent le langage [...] ou s'ils le couronnent/32 ». Qui plus est, celui-ci « peut non seulement couronner les conventions, mais aussi – quoiqu'indirectement – défier ou saper leur validité/33 ».

L'analogie construite par Fried fait du langage ordinaire une position intermédiaire dans notre passage de l'enfance en tant que condition générationnelle à l'enfance en tant que condition transcendante. Or, cette position médiane n'est pas seulement occupée par le langage ordinaire mais aussi par les conventions du modernisme : « Les sculptures de Caro sont le résultat d'une tentative d'employer les matériaux et les techniques obtenus par la "réduction moderniste" en tant qu'éléments de base dans la construction de gestes expressifs/34. ». Par rapport à la langue moderniste, l'art de Caro représente non pas un chuchotement d'enfant, mais un véritable « cri ». Dans un très beau passage Fried écrit : « Il est important de reconnaître que les gestes incorporés dans l'art de Caro demandent à grands cris [*cry out for*] quelque chose de plus qu'une simple appréciation de leur propriétés formelles, que leur cri retentit *en*

/35 *ibid.*, p. 270.

/36 *ibid.*, p. 272.

/37 *ibid.*, p. 274.

/38 *ibid.*, p. 272

/39 Maurice Merleau-Ponty, « Indirect Language and the Voices of Silence » (1960), dans *Signs*, trad. R. McCleary, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1964, p. 67 et 81 (cité par Michael Fried, « Art and Objecthood », *op. cit.*, p. 60 et 61, notes 35 et 36).

/40 *ibid.*, p. 29-30.

/41 Michael Fried, « Anthony Caro, *Midday* », *Artforum*, n° 32, septembre 1993, p. 139. Fried cite ce passage dans la note qui conclut la phrase de l'« Introduction » qu'on vient de citer (mais il oublie le « *perfectly* »). Voir Michael Fried, « Art and Objecthood », *op. cit.*, p. 61, n. 37.

nous pour quelque chose d'autre et que des œuvres comme celles des Caro y répondent, ou du moins leur renvoient leur cri [*cry back to it*]/35. ».

Le cri dont il s'agit ici est la libération d'une expérience qui excède le cadre critique moderniste et met en échec son *adequatio rei et intellectus* : « ce serait une erreur de penser qu'on puisse décrire de façon adéquate son travail dans des termes formels ou de croire qu'une fois saisie la structure formelle de ses œuvres, on en a fait l'expérience entière/36 ». Finalement, une description purement formelle « laisse la sculpture aussi tridimensionnelle qu'auparavant/37 ».

Si la parole échoue ainsi, qu'est-ce qui peut contenir l'excès de l'expérience ? C'est bien la phénoménologie qui devient ici le « cadre » élargi de la parole sculpturale : « la tridimensionnalité de la sculpture correspond au cadre phénoménologique [*phenomenological framework*] où nous existons, bougeons, percevons, vivons et communiquons avec les autres/38. ». La phénoménologie dépasse les conventions ; elle est le paradoxe d'une enfance (de *in-fans*, celui qui ne parle pas encore) du langage, le surgissement d'une langue encore inconnue et dont le sens s'établit au fur et à mesure avec l'occurrence de chaque geste. Dans « Langage indirect et les voix du silence », l'essai dont Fried s'inspire, Merleau-Ponty affirme à la fois que le geste humain « plante un sens dans ce qui n'en avait pas », « fond[ant] une institution ou une tradition » et que les gestes « surgissent tous d'une seule syntaxe/39 ». Le paradoxe d'une *syntaxe singulière* – ou le contresens en vertu duquel les gestes inaugurent le même système dont ils surgissent – est le produit de la tentative de Merleau-Ponty de concilier sa théorie du fonctionnement créateur, performatif du geste (en tant qu'unité de perception et d'action), avec la dimension institutionnelle et constative de la linguistique de Saussure, dont « Langage indirect » introduit d'emblée la thèse de la langue comme système de différences pures. Or, la sculpture de Caro représente exactement cet oxymore d'une parole qui établit une langue au lieu d'en provenir. En 1999 Fried avoue avoir appliqué à la sculpture de Caro la tension structurelle à l'œuvre chez Merleau-Ponty : « Merleau-Ponty ne pouvait pas entièrement souscrire aux idées de Saussure quant aux usages “créatif” et “vraiment expressif” (vu comme opposé au “quotidien”) du langage [...]. À cet égard, la nature contradictoire de mon discours dans la Whitechapel Gallery partageait nombre de tensions et de contradictions avec “Langage Indirect et les voix du silence”, mais elle s'adaptait aussi parfaitement à [*perfectly suited*] la première sculpture abstraite de Caro, laquelle en effet combinait l'évocation de la corporalité et l'accent mis sur la syntaxe avec un effet extraordinaire/40. ».

Cependant, en 1993 Fried avait déjà affirmé que « la tension [entre la différence pure de Saussure et la corporalité gestuelle de Merleau-Ponty] saisissait parfaitement [*perfectly captures*] la difficulté de théoriser de façon adéquate l'accomplissement capital de Caro/41 ». C'est un passage étonnant : « s'adapter parfaitement » à l'œuvre de Caro revient paradoxalement à « capturer parfaitement » la difficulté à la théoriser... La difficulté, la « contradiction », est incorporée dans le système de la critique – système captieux qui fait correspondre un acte réussi, prendre (*capere*), avec un effort, une difficulté de prendre (*captare*).

Il nous faut donc donner un sens précis à la difficulté éprouvée par Fried lors de son introduction au catalogue de la Whitechapel Gallery : « Je l'ai écrite avec un sentiment de difficulté aiguë : je sentais que je percevais la sculpture de Caro clairement, avec prescience même, mais il m'était impossible de traduire ma vision en paroles. Bienvenue dans la critique d'art/42. ». L'enfance, l'entrée (la « bienvenue ») dans le langage de l'œuvre constituent la condition transcendante de l'expérience imposée au critique par la sculpture de Caro, et « posée » analogiquement par Fried dans ce même essai. Le retour à une enfance de la critique – à une « voix du silence » – reste la seule stratégie envisageable pour saisir l'ouverture de la sculpture et « capturer parfaitement » les extrêmes de la liberté et de la forme. Caro impose donc à Fried de faire de nécessité vertu, en le forçant à définir une *structure de la tension* à travers – grâce à, au-delà de – une *tension dans la structure*. L'élargissement analogique atteint par Fried permet de rendre compte de cette indécision et de la comprendre dans le système plus large de la phénoménologie/43.

Suspensions sculpturales

L'objectif de l'introduction au catalogue de la Whitechapel Gallery était de fournir préalablement « une façon de regarder » les sculptures de Caro. Or, une fois appliquée aux œuvres, la tension entre arbitraire et signification, ouverture et totalisation syntactique, se transforme en une *structure de la suspension*. Ainsi, le deuxième essai sur Caro (« New Work by Anthony Caro », 1967) s'ouvre sur la constatation de la « déroutante liberté/44 » de *Red Splash* (1966) : « tout dans *Red Splash* est élusif, réfractaire, arbitraire ; rien n'est manifeste, rien ne possède un sens évident, du point de vue structurel ou autre/45 ». Tout au long de son essai, le critique insiste sur cette « radicalité de l'arbitraire » ; ce n'est qu'à la fin de l'analyse de *Span* (1966) qu'il affirme : « Avec familiarité, pourtant, *Span* révèle une cohérence basée sur l'acceptation (qui n'est pas vraiment l'affirmation) d'axes horizontaux et verticaux/46 ». Finalement,

/42 Michael Fried, « Art and Objecthood », *op. cit.*, p. 28.

/43 Cette « structure de la contradiction » semble anticiper celle qui fera l'objet des études de Fried sur la tradition antithéâtrale à partir de *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley, University of California Press, 1980). Pour Fried, il ne sera pas question – comme on l'a trop souvent pensé – de défendre une des deux positions (théâtralité ou absorption) mais au contraire de comprendre pourquoi un tableau qui paraissait « absorbant » à un certain moment de l'histoire pouvait, peu après, apparaître « théâtral ». L'historien, comme Fried le dira en 1999, ne doit pas prendre position dans la dichotomie qu'il a identifiée, mais au contraire expliquer l'oscillation historique qui amène l'artiste ou le spectateur à changer sa position. Il s'agit donc, sur les traces de Wittgenstein, d'« historiciser l'essence » de l'oscillation, essence qui devient alors la *structure du choix, ou de l'indécision*. Voir *ibid.*, p. 50-51.

/44 *ibid.*, p. 174.

/45 *ibid.*, p. 173.

/46 *ibid.*, p. 175.

/47 *ibid.*

/48 *ibid.*, p. 182.

/49 *ibid.*, p. 184.

l'œuvre accepte une cohérence. Remarquons comment le caractère réfractaire, involontaire de cette « acceptation », est souligné par une longue série de modalisations: « *Span* exemplifie la tendance de Caro à arriver, involontairement, même à contrecœur, à quelque chose comme une image ». La totalisation en image s'accomplit – comme l'indique Fried, le véritable cadre est suspendu en haut à droite dans *Span* – mais l'image *arrive* par hasard, et surtout en dernier: « Toutes les images qu'on trouve dans l'œuvre de Caro arrivent en dernier, non pas en premier [...]. Mais elles n'aident pas à organiser la pièce, même lorsqu'on en est conscients ». Ce qu'on pourrait appeler la « syntaxe faible » de Caro ne se fonde pas sur l'image mais sur le sens établi sur le coup par le geste sculptural: « Les sculptures telles que *Span* ou *Horizon* sont tenues ensemble non pas par les images qu'elles pourraient sembler constituer, mais par les sens qu'elles font/47. ».

L'équilibre très précaire entre corps et image atteint par Caro ne se stabilise que lors de la lecture de *Prairie* (1967), œuvre proposée dans « Two Sculptures by Anthony Caro » (1968). En effet, ici la caractéristique centrale semblerait être la « suspension ». Bien que le titre nous fasse percevoir les quatre perches comme des épis de blé coupés et tombés au sol, rien ne nous permet de les voir comme telles. Ceci est dû au fait que leur chute est suspendue, le sol étant absorbé, *abstrait* dans le support sur lequel elles s'appuient. Cette « interdiction » du sol détermine la sensation de suspension que *Prairie* préserve, même quand en tournant autour de la sculpture, on comprend sa structure réelle, les raisons de son équilibre, à savoir que les perches sont attachées par une extrémité au prolongement de la base. Fried écrit: « une fois qu'on a marché même partiellement autour de *Prairie* il n'y a rien qu'on ne sache sur la façon dont elle se soutient, et pourtant cette connaissance est comme éclip­sée par notre expérience actuelle de la sculpture/48 ». On remarquera l'affinité « parfaite » entre cette affirmation et celle de Krauss au sujet des *Three L-Beams*: « bien qu'on puisse se sentir sûr de *comprendre* que ces trois L sont identiques [...] il nous est impossible de les *voir* comme tels ». Chez Fried, l'éclips­ement n'indique pas un effacement mais au contraire un recoupe­ment de la litté­ralité et de l'illusion optique, leur simultanéité: « Tout se passe comme si [...] l'illusion n'était pas accomplie au détriment de la corporalité mais plutôt existait simultanément avec cette dernière en sorte que, capturés par la sculpture, on ne voit pas au-delà de l'une vers l'autre. ». Fried célèbre alors un « mariage extraordinaire » de la structure et de l'illusion, entre le « sens différent fait à l'esprit et à l'œil ».

La suspension phénoménologique finale imposée par *Prairie* dépasse la réduction moderniste; incorporant le spectateur, la sculpture lui impose « une vision tellement proche que notre prise sur la syntaxe

générale de l'œuvre est complètement perdue/49 ». Inversement, le spectateur ne peut s'éloigner de l'œuvre sans annuler la suspension : « On est dedans ou dehors : et si on fait un pas en arrière, quelle qu'elle ait été ou pu être la prise sur la chose, elle est maintenant brisée ou empêchée et quelle qu'elle ait été ou pu être la relation elle est finie ou avortée/50. ». En effet, la distance se présente d'emblée comme un problème de « composition ». Ainsi, dans son premier essai, Fried citait cette affirmation de Caro : « en travaillant à l'intérieur dans un espace constamment limité et rapproché des œuvres, mes décisions ne concernent jamais l'apparence entière de l'objet : ce ne sont pas des décisions de composition/51 ». L'alternative à la « fin » ou à l'« avortement » de la contemplation provoqué par le pas en arrière est l'échec inverse, l'impossibilité d'accomplir ses intentions parce qu'« un élément particulier empêche sur ou entrave une émotion naissante ». Ce qu'on finit alors par entrevoir, c'est la possibilité formulée par Fried citant Caro, que l'œuvre à cause de cet empêtement « échoue à "véhiculer ses intentions"/52 ». Cela ne veut pas forcément dire qu'elle échoue : si Caro en arrive à appeler une de ses œuvres *Carriage* (1966) c'est parce que, au contraire, sa vertu réside précisément dans la capacité de *porter* ses intentions sans jamais les accomplir (dans le sens de « *carry out* »). Seulement en considérant la dimension phénoménologique des « intentions » de Caro, on comprendra que l'échec du geste et de la *gestation* sculpturale à s'en délivrer, à les « exécuter », est justement ce qui garantit leur survivance en tant qu'intentions.

En conclusion, Fried décrit une suspension du poids et « de la gravité elle-même ». Il faut pourtant souligner que, dans la *suspension of disbelief* – on emprunte ce terme à la théorie du récit – qu'il constate, la « connaissance » de la forme est suspendue aussi. Surtout, la pesanteur n'est pas éliminée mais relevée, *portée* par les systèmes de relations entre les éléments : « l'entier poids expressif de l'art de Caro était porté [*carried*] par les relations entre les [...] éléments/53 ». C'est précisément le poids absorbé, *capturé* dans la syntaxe, qui est « exprimée » par sa sculpture/54.

La réduction phénoménologique détermine donc une indéfinition de l'expérience : elle l'élargit, l'entretient en dépit et au-delà de la « connaissance ». Cette libération de l'expérience nous empêche de réduire le regard de Fried au « clin d'œil » qui, dans « Art and Objecthood », rendait l'œuvre « à tout moment entièrement manifeste ». Si Michael Fried en arrive à une conviction, l'espace de son écriture reste néanmoins occupé par un doute, par une indécision du jugement. Il est évident que, dans cette épreuve d'écriture qui « infantilise » le critique, une certaine réduction de l'idéal moderniste a fini par s'imposer...

/50 Michael Fried, « Some Notes on Not Composing », *Lugano Review*, n° 1, été 1965, p. 206.

/51 Michael Fried, « Art and Objecthood », *op. cit.*, p. 273.

/52 *ibid.*, p. 272.

/53 *ibid.*, p. 29.

/54 C'est plutôt Krauss qui, dans son analyse de *Early One Morning* (1962) de Caro (*Passages, op. cit.*, p. 192-198), accomplit l'idéal moderniste d'une sculpture sans poids, en décrivant l'aplatissement de la sculpture opérée par la projection des trois éléments diagonaux sur la surface de fond. Krauss discerne dans la verticalité du « tableau » et dans l'horizontalité « tectonique » de la sculpture « deux manières d'approcher *Early One Morning* » qui, loin de coexister comme chez Fried, sont mutuellement « incompatibles » ; surtout, elle impose une direction précise à cette oscillation lorsqu'elle décrit le « renversement des horizontales » sur la « verticalité différente de la peinture ». Dans l'analyse de Krauss – qui à vrai dire semble citer Greenberg à travers un discours indirect libre – la structure phénoménologique de l'indécision analysée par Fried est tranchée et la sculpture de Caro rabattue, ramenée pour ainsi dire « en arrière » au stade de la conviction moderniste.