

Faculté de philosophie, arts et lettres

***L'expérience dans l'art :
la théâtralité à l'œuvre, Robert
Morris entre performance,
minimalisme et écriture.***

Mémoire réalisé par : **Arthur Preumont**
Promoteur : **Alexander Streitberger**
Lecteurs : **Joël Roucloux** et **Marie-Emilie Ricker**
Année académique 2018-2019 – session de juin
Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale
Finalité spécialisée : iconologie et études des cultures visuelles

Arthur Preumont, *L'expérience dans l'art : la théâtralité à l'œuvre : Robert Morris entre performance, minimalisme et écriture*. Année académique 2018-2019 – session juin.
Promoteur : Alexander Streitberger.

L'objet de la présente étude portera sur l'œuvre de Robert Morris (1931 – 2018), artiste américain inclassable tant il a traversé une large panoplie de mouvements. Au cours de sa carrière, Robert Morris a révolutionné l'art en s'attaquant à des questions spatiales, philosophiques et métaphysiques dans le but de développer un art qui mettrait en exergue le corps. Les innovations mises en place par l'artiste ont conduit le célèbre critique d'art Michael Fried à mettre au point en 1967 un nouveau concept : la théâtralité. Ce dernier signifie la réintégration du spectateur et est directement lié à l'expérience vécue dans l'art. Pour illustrer ces notions de théâtralité et d'expérience dans l'art, le mémoire retrace une grande partie de la production artistique de Robert Morris et se penche plus particulièrement sur sa période minimaliste et post-minimaliste (*l'Antiform*). Il consacre également un passage important à sa période de danseur-performeur à la Judson Dance Theater (moment charnière de son art) et à l'écriture, autre centre d'intérêt fort que l'artiste a décliné sous différentes formes. Enfin, nous rassemblerons dans un dernier chapitre toutes les préoccupations artistiques (danse, gestalt, espace, mouvement, processus de création, écriture, *etc.*) sur lesquels Robert Morris a pu travailler autour de ce qui semble être son obsession principale : l'entropie/l'oubli. Le tout sera commenté à de nombreuses reprises par des personnes influentes du monde de l'art ou par l'artiste lui-même, et sera exemplifié par un total de 35 œuvres décrites et analysées. Ainsi, en parcourant la vie de l'artiste, le mémoire aura prouvé que Robert Morris a voué un culte profond au corps, qui est à ses yeux le meilleur moyen de laisser une trace à la fois physique et psychique.

Je tiens à remercier

Mon promoteur de mémoire, Alexander Streitberger

Ainsi que mes amis, ma famille et mes proches

Pour leurs conseils, remarques et soutien tout au long de ce travail.

TABLE DES MATIERES

I.	INTRODUCTION	7
II.	ROBERT MORRIS : CONTEXTE ET BIOGRAPHIE	11
2.1.	De l'écolier au peintre confirmé	11
2.2.	La danse-performance, un tournant dans la création de Robert Morris	13
2.3.	Sculpteur et metteur en scène minimaliste	15
2.3.1.	Le minimalisme, une révolution.....	15
2.3.2.	Primary Structure, point de départ officiel de l'aventure minimaliste	16
2.3.3.	« L'Antiform », une évolution	18
2.3.4.	La trace photographique.....	19
2.3.5.	Un travail monumental : des « sculptures d'actions ».....	20
2.4.	Retour à la peinture : Robert Morris, un prophète de malheurs	22
III.	AVANT LE MINIMALISME : THÉÂTRE ET PERFORMANCE	25
3.1.	Qu'est-ce que la JDT ?	25
3.2.	Arizona ou « l'aire » des vaches.....	26
3.3.	Robert Morris, le Manet postmoderne.....	27
3.3.1.	Le tableau vivant	27
3.3.2.	<i>Site</i> (1964)	27
3.4.	En hommage à Samuel Beckett	30
3.4.1.	Influence beckettienne.....	30
3.4.2.	<i>21.3</i> (1964)	30
3.4.3.	<i>Watterman Switch</i> (1965).....	32
IV.	LA « THÉÂTRALITÉ » DU MINIMALISME	35
4.1.	Michael Fried, pourfendeur du minimalisme	35
4.1.1.	« Objecthood » – « Objectité ».....	35
4.1.2.	Qu'est-ce que la théâtralité ?	36
4.1.3.	La théâtralité ou la négation de l'art.....	37
4.1.4.	Quelques exceptions : Anthony Caro et Frank Stella.....	38
4.2.	Rosalind Krauss, avocate du minimalisme	39
4.2.1.	En faveur de la théâtralité.....	39
4.2.2.	<i>Sculpture in the Expanded Field</i> – Le champ élargi de la sculpture	40
V.	« I AND ME » : LE MINIMALISME, UNE DOUBLE EXPÉRIENCE	45
5.1.	« I » ou l'expérience dans l'art	45
5.1.1.	La gestalt-théorie.....	46
5.1.2.	<i>Two Columns</i> , vestige d'une ancienne performance	46

5.1.3.	Brancusi, précurseur du minimalisme	47
5.1.4.	Voir pour percevoir	48
5.1.5.	Mouvements « obligatoires »	50
5.1.6.	L'horizontalité, vecteur du mouvement corporel	53
5.2.	« Me » ou l'expérience mentale dans la mémoire	54
5.2.1.	Problème corps/esprit	55
5.3.	I-box, synthèse du « I and Me »	59
VI.	« L'ANTIFORM », L'ÉVOLUTION DU MINIMALISME	61
6.1.	Nouveau concept, nouveau traitement, nouveaux éléments	61
6.2.	L'amour du feutre	61
6.2.1.	Un nouveau matériau	61
6.2.2.	Le feutre, une passion commune entre Joseph Beuys et Robert Morris	62
6.3.	L'Antiform, une création vivante	62
6.3.1.	Quand la pesanteur réveille l'aléatoire	62
6.3.2.	<i>L'Antiform</i> comme forme humaine	64
6.3.3.	L'Antiform : quand la sculpture devient humaine	66
VII.	L'EXPÉRIENCE DANS L'ÉCRITURE DE ROBERT MORRIS	69
7.1.	Memory Drawing	70
7.1.1.	Le dessin de la mémoire	70
7.1.2.	Quand le spectateur se transforme en enquêteur	71
7.2.	Robert Morris et le livre d'artiste	72
7.2.1.	Le livre d'artiste	72
7.2.2.	Robert Morris et ses livres d'artiste autour de l'autofiction	73
7.2.3.	<i>Telegram The rationned years</i> (1998)	74
7.2.4.	<i>Hurting Horses</i> (2005)	75
7.2.5.	Robert Morris, adepte de Marcel Proust	75
7.3.	L'expérience de l'écriture chez Robert Morris	76
VIII.	L'ENTROPIE COMME PRÉOCCUPATION PRINCIPALE	79
8.1.	L'entropie, une obsession chez Robert Morris	79
8.2.	Epuisement physique	80
8.3.	Epuisement mental	81
8.3.1.	L'oubli comme vertu de la mémoire	82
8.3.2.	L'oubli ou la défaillance de la mémoire	82
8.4.	Robert Morris, un artiste bipolaire	84
8.5.	Le corps contre l'oubli, contre l'entropie	85

IX.	CONCLUSIONS	87
X.	BIBLIOGRAPHIE	91
10.1.	Ouvrages généraux	91
10.2.	Articles et commentaires	92
10.3.	Entretiens	94
XI.	TABLE DES ILLUSTRATIONS	95
XII.	ANNEXES.....	98

I. INTRODUCTION

Le 3 décembre 2018, nous pouvions lire dans la presse française : « Robert Morris, artiste inclassable, est mort. »¹. C'est l'historien de l'art Philippe Dagen, chargé des chroniques d'art du journal *Le Monde*, qui rendit hommage à l'artiste américain Robert Morris, décédé quelques jours plus tôt, le 28 novembre 2018. Philippe Dagen débute son article en décrivant l'artiste comme : « l'un des créateurs les plus polymorphes de la seconde moitié du XXe siècle, il échappe à toute définition en termes de mouvements, les ayant à peu près tous traversés, détournés et changés. Il serait également juste et également faux de le qualifier de minimaliste, de conceptuel, de praticien du land art ou de la performance, de sculpteur et de peintre. Il a été tout cela. »². Ces quelques lignes en disent déjà long sur la difficulté à comprendre l'œuvre de Robert Morris.

Sa mort fut l'occasion pour le monde de l'art de remettre à l'honneur cet artiste américain inclassable. Le présent mémoire participe lui aussi à faire découvrir ou redécouvrir Robert Morris et son œuvre : une œuvre extrêmement riche, complète, et surtout complexe tant il a touché à tout et s'est attaqué à des questions spatiales, philosophiques et métaphysiques. Des questions qui ont pour dénominateur commun l'expérience dans l'œuvre d'art, et gravitent autour de ce que Michael Fried a appelé *la théâtralité*. Cette nouvelle forme d'expérience dans l'art, n'a été possible qu'à partir des années soixante : année conventionnellement rattachée à la rupture artistique qui s'est opérée entre le modernisme et le postmodernisme. Cette transition importante dans l'histoire de l'art a provoqué la réintégration physique du spectateur dans l'œuvre et la création de nouveaux mouvements néo-avant-gardistes.

L'objectif principal de ce mémoire est de retracer en partie l'œuvre de Robert Morris en mettant en évidence les questions pointilleuses de la théâtralité et de l'expérience dans l'art. C'est pourquoi ces concepts de « théâtralité » et « d'expérience dans l'art » (très proche l'un de l'autre) seront mis en avant afin de comprendre en quoi ils se rattachent à un art qui inclut physiquement le spectateur et qui, par conséquent, lui fait jouer un rôle élémentaire. Il est également important de définir correctement ces deux notions et de les nuancer car la théâtralité ne doit pas être confondue avec le théâtre, de même que l'expérience dans l'art doit être distinguée de l'expérience de l'art. Certes, ces deux expressions sont très semblables mais leur signification n'est pas la même. De plus, l'expérience dans l'art porte un double discours : d'une part, elle renvoie à l'expérience vécue par celui qui participe à l'art, et d'autre

¹ DAGEN, *Robert Morris, artiste inclassable, est mort* dans *Le Monde*, 3 décembre 2018.

² *Ibid.*

part, elle désigne l'expérimentation artistique (voire scientifique) entreprise par les artistes pour innover. Robert Morris parvient à mêler les deux puisqu'il fait constamment vivre à son public une expérience tout en explorant personnellement une quantité de styles artistiques.

Ainsi la question de recherche s'intitule : *L'expérience dans l'art : la théâtralité à l'œuvre, Robert Morris entre performance, minimalisme et écriture*. Pour ce faire, la vie et la pensée de l'artiste seront illustrées par de nombreux exemples de sa création, depuis ses débuts jusqu'à la fin de sa carrière, et seront également appuyées par des commentaires critiques tels que ceux de Clément Greenberg, Michael Fried, Rosalind Krauss, ou encore ceux de Robert Morris lui-même.

Effectivement, en dehors de son travail de performeur ou de plasticien, Robert Morris a également une production écrite importante en tant que théoricien. Dès lors, le mémoire fut l'occasion d'analyser plus en profondeur ses écrits théoriques, de les utiliser pour commenter son travail, et de les « vulgariser ». Après analyse de ses textes, nous constatons que Robert Morris a pris une série de libertés quant à l'usage de la langue. Ses permissions linguistiques ont causé non seulement des anomalies dans la syntaxe, mais surtout provoquer volontairement ou involontairement la confusion (voire l'incompréhension) chez le lecteur. Humoristiquement, Robert Morris aurait lui-même écrit dans *American Quartet* en 1981, un commentaire, qui se voulait anonyme, pour critiquer sa propre écriture : « Nous prenons toujours beaucoup de plaisir à la lecture des articles de Robert Morris. Il faut cependant remarquer que, comme son art, ses articles ont toujours eu tendance à évoluer un peu au hasard. Il nous est impossible de publier ce texte sans souligner la présence d'un certain nombre de lacunes, de passages où l'écriture devient confuse, d'hypothèses hautement contestables, de constructions qui n'ont guère d'existence si ce n'est dans l'esprit de l'auteur »³.

Les problèmes rencontrés se situent sur plusieurs niveaux : premièrement, l'œuvre de Robert Morris n'a pas encore été énormément étudiée (peut-être en raison de la complexité de son œuvre). Les sources le concernant ne sont donc pas courantes et il est assez difficile de se les procurer. Dès lors, cette étude pourrait devenir une source supplémentaire pour accéder à l'œuvre de Robert Morris. Deuxièmement, la plupart de ces sources sont écrites en anglais, ce qui a demandé un exercice de traduction supplémentaire, et parfois fastidieux, car l'anglais

³ Commentaire anonyme (supposé de Robert Morris) écrit à la fin du texte de Robert Morris dans *American Quartet*, 1981 dans CRIQUI, *note lacunaire sur Robert Morris et la question de l'écriture*, 1994 dans GRENIER, 1995, p. 191.

utilisé par les critiques et par Robert Morris est alambiqué et demande plusieurs lectures pour être interprété correctement. Enfin, il est difficile d'écrire et d'aborder des installations minimalistes sur la base de photographies. Même si leur apport est non négligeable pour la survie de l'œuvre de Robert Morris dans l'histoire de l'art, elle ne peut rendre entièrement l'atmosphère et la sensibilité minimaliste. Bien qu'indispensable, la photographie fausse l'ambiance et laisse difficilement transparaître l'expérience vécue dans l'art au travers de la théâtralité puisqu'il nous est impossible de vivre l'expérience procurée par son œuvre sur la base de cet intermédiaire. Nous sommes donc tenus à distance et contraint d'observer son travail depuis une image et non au cœur de ses installations.

Le déroulement du présent mémoire s'articulera selon l'ordre logique des différentes étapes artistiques de la carrière de Robert Morris. D'abord, le premier chapitre posera le contexte et la vie de l'artiste dans les grandes lignes afin de bien situer qui était Robert Morris. Ensuite, dans le second chapitre, nous reviendrons plus en profondeur sur ses débuts en tant que performeur, car c'est durant cette période que Robert Morris prendra véritablement conscience de la nécessité du corps. Après, dans le troisième chapitre, nous définirons sur la base des textes de Michael Fried ce qu'est exactement la théâtralité, avant de contrebalancer la vision négative de l'auteur avec les propos de Rosalind Krauss. De cette manière, le lecteur pourra développer son propre avis critique sur la question de la théâtralité. Viendra ensuite le quatrième chapitre consacré à la période minimaliste. Il s'agit là du chapitre phare de ce mémoire. Il sera accompagné par de nombreux exemples pour décrire avec plus de précision le phénomène de la théâtralité et de l'expérience dans l'art. De plus, il mettra également en avant l'étroite relation qui existe entre le corps et l'esprit, véritable sujet de passion, mais aussi de querelle pour l'artiste. Toujours dans la suite logique des événements, le mémoire poursuivra avec la période post-minimaliste. Le cinquième chapitre sera alors dévoué à une invention inédite créée par Robert Morris : l'*Antiform*. L'avant-dernier chapitre explorera l'écriture, autre centre d'intérêt important pour l'artiste. Nous démontrerons qu'elle fait partie constante de son œuvre, pas seulement sur le plan théorique, mais également à d'autres niveaux puisqu'il décline l'écriture sous d'autres formes de façon à ce que le spectateur y vive une expérience. Enfin, avant de dresser les conclusions, nous terminerons par ce qui semble être l'inquiétude principale de Robert Morris : l'entropie. Ce terme à connotation pessimiste a été introduit dans les débats au milieu des années soixante par Robert Smithson avant d'être repris par de nombreux artistes dont Robert Morris. Mais avant même que Smithson ne définisse l'entropie, Robert Morris dissimulait déjà subtilement

une dimension entropique dans ses œuvres d'art pour témoigner de son angoisse existentielle : l'oubli.

En retraçant l'ensemble de sa carrière (même si certains passages sont traités de façon plus approfondie), cette étude insiste sur la force créatrice de l'artiste et sur son caractère éclectique qui fait que le public a parfois du mal à s'approprier l'art de Robert Morris, sa pensée, et sa personnalité. Le mémoire promet donc une découverte, certes non exhaustive, mais riche, de son œuvre, dans le but de se familiariser avec l'art de Robert Morris et surtout d'en saisir la dimension théâtrale et expérimentale : et c'est précisément sur ces aspects que ce travail va se concentrer.

II. ROBERT MORRIS : CONTEXTE ET BIOGRAPHIE

L'objectif n'est pas de dresser ici une biographie aride de la vie de Robert Morris, ni un récit exhaustif de l'œuvre de l'artiste (comme c'est le cas dans la monographie supervisée par Catherine Grenier⁴), mais plutôt de pointer et de commenter les événements qui ont eu un réel impact sur son œuvre, le contexte dans lequel elle se produit, et ce qui peut expliquer son goût pour un art relationnel qui inclut corporellement le spectateur. À commencer par son enfance qui fut, comme chez beaucoup, un moment sacré dont les souvenirs perdurent encore dans ses créations. Néanmoins, le catalogue de Catherine Grenier est un ouvrage riche en informations et surtout essentiel lorsque l'on veut aborder la vie de Robert Morris. Il est l'une des rares sources rédigées en français consacrée au travail de cet artiste. Sa lecture fut essentielle pour la rédaction de ce mémoire et constitue la source première de ce chapitre biographique.

2.1. *De l'écolier au peintre confirmé*

Né en 1931 à Kansas City, Robert Morris est le fils d'un éleveur de bovins⁵. Cette information quant à la profession de son père n'est pas si anodine qu'elle n'y parait. En effet, adolescent, Robert Morris lui vient régulièrement en aide dans le travail à la ferme. Ce qui semble être son premier boulot restera à jamais une expérience marquante et décisive dans la conception de son œuvre. Il y apprend l'art de trier les vaches, dont il reproduira les faits et gestes dans la performance *Arizona* en 1963, ainsi que l'art de faire un nœud. À nouveau, cette tâche, somme toute commune, n'est pas si futile que cela puisque Robert Morris a réalisé au cours de sa carrière différentes pièces artistiques à partir de nouages de cordes.

Enfant déjà, Robert Morris, montre des prédispositions pour le dessin. À l'école primaire, il se fait remarquer par ses professeurs, à tel point que ceux-ci désirent mettre à profit ses capacités en lui confiant la réalisation de peintures murales⁶. Ces peintures représentent son tout premier travail en tant qu'artiste, ses premières œuvres d'art. On ressent chez lui, dès son plus jeune âge, un intérêt pour l'univers artistique. Dans son texte *Three Folds in the Fabric and Four Autobiographical Asides as Allegories*⁷, Robert Morris raconte qu'il aime se rendre au musée, lieu idéal pour s'exercer et développer son talent. À ce propos il nous dit : « Autrefois, le samedi matin, encouragé par ma mère, je partais de chez moi – nous habitons la partie est de Kansas City – et je prenais le tram Swope Park pour aller à la Nelson Gallery. J'avais avec moi mes crayons et deux pièces de cinq cents, l'une pour l'aller, l'autre pour le

⁴ GRENIER, 1995.

⁵ BAUDIN et GRENIER, *biographie*, 1995 dans GRENIER, 1995, p. 199.

⁶ *Ibid.*

⁷ MORRIS, *Three Folds in the Fabric and Four Autobiographical Asides as allegories*, 1989 dans MORRIS, 1993.

retour. On me donnait du papier au musée. J'avais huit ans et je passais toute la matinée à dessiner dans les salles. »⁸ (traduction libre).

Dans ce témoignage, Robert Morris évoque aussi l'influence de l'art égyptien qui le conduit indirectement à l'art minimal et à la problématique « Corps/Esprit », très présente dans son œuvre (nous y reviendrons) : « Je me souviens de la plupart des dessins de la salle dédiée à l'Égypte. Reliefs. Des yeux sans corps, mains, et des serpents flottants dans l'espace onirique des hiéroglyphes, qui n'est pas perturbé par l'horizon qui désigne ce réel monde de l'occident qui est à la fois chaotique et dichotomique, où a toujours subsisté le choix entre le ciel et la terre, le paradis et l'enfer, le corps et l'esprit. En 1961 j'ai fait mes premiers travaux qui plus tard seraient considérés comme sculpture minimaliste. Ces colonnes grises que j'ai copiées directement depuis les photographies des ruines de Saqqarah, en Égypte. »⁹ (traduction libre).

Tout jeune, Robert Morris, présentait donc déjà les atouts d'un grand artiste. Il paraissait évident que ce garçon se tournerait vers des études artistiques. Et pourtant, avant de se lancer dans une formation artistique classique à l'académie des Beaux-Arts, Robert Morris avait d'abord pensé devenir ingénieur. En réalité, lors de son service militaire entre 1951 et 1952, l'artiste était affecté au service des constructions¹⁰. Là-bas, il a pratiqué des activités propres au domaine de l'ingénierie. À son retour, il s'est lancé en tant que géomètre-arpenteur, un nouveau métier qu'il appréciait particulièrement. Au cours d'un entretien avec Jack Burnham, Robert Morris reconnaît que ce travail eut des répercussions dans son œuvre. Cela s'observe notamment dans ses essais au Land Art et dans ses réflexions quant à la gestalt : « Avant d'entrer aux Beaux-Arts, je m'apprêtais à étudier le Génie Civil quand, au dernier moment j'ai décidé de ne pas le faire. Donc, après avoir quitté l'armée, j'ai travaillé dans le service topographique du Bureau de construction des autoroutes de Californie. Ce genre d'activité qui m'a permis de prendre un espace et d'y donner forme à quelque chose, m'a été précieux. [...] »

⁸ « But on certain long-ago Saturday mornings, fortified with a mother's encouragement, I made my way from the eastern part of Kansas City on the Swope Park trolley toward the Nelson Gallery. I had my crayons and two nickels, one for each way. I got the drawing paper at museum. I was eight years old and would spend the morning drawing in the galleries. » dans MORRIS, *Three Folds in the Fabric and Four Autobiographical Asides as allegories*, 1989 dans MORRIS, 1993, p. 263.

⁹ I remember most drawing from the Egyptian objects. Reliefs. Disembodied eyes, hands, and snakes floating in the hieroglyphic dream space, unburdened by the horizon that designated that weary, dualistic real world of the West where there always had to be a choice between earth and sky, heaven and hell, mind and body. In 1961 I made my first works that would later come to be called Minimal sculpture. Those gray columns and slabs I copied directly from the photographs of the ruins of the King Zoser complex at Saqqara, Egypt. » dans *Ibid.*

¹⁰ BAUDIN et GRENIER, *biographie*, 1995 dans GRENIER, 1995, p. 200.

J'ai donc fait de la topographie pendant un certain temps. Ce qui a dû avoir une influence sur moi. De quel genre, je ne sais pas. [...] c'était intéressant, ce travail me plaisait. »¹¹.

C'est ainsi que Robert Morris opta pour des études artistiques. Il choisit la *California School of Fine Arts* pour parachever son apprentissage¹². Son choix pour la Californie s'explique par son adoration des paysages désertiques découverts lors de ses voyages de jeunesse¹³. Là-bas, il développe un art dans le sillage de la peinture abstraite de Jackson Pollock. Mais avant d'étendre ses toiles au sol, Robert Morris les laisse accrochées au mur et les compose à l'aide d'outils peu conventionnels. Il remplace le pinceau traditionnel par des couteaux ou encore des truelles¹⁴. Ensuite, il s'essaye véritablement à la méthode « Pollock » en couchant son support sur le sol. Il met alors en place un système d'échafaudage qui surplombe le médium et use d'une peinture commerciale qu'il applique directement avec ses mains¹⁵. La *Dilexi Gallery* est séduite par ces toiles abstraites et lui fait honneur. Elle consacre à ce jeune artiste plusieurs expositions personnelles à la fin des années cinquante¹⁶. Ces expositions lancent officiellement la carrière de Robert Morris en tant qu'artiste. C'est donc d'abord dans le domaine pictural, avec des peintures, certes ternes et peu colorées (**Fig. 1**), mais pleines de vitalité, que Robert Morris se fera connaître.

2.2. La danse-performance, un tournant dans la création de Robert Morris

Parallèlement à sa formation, Robert Morris rejoint à San Francisco un groupe de jeunes danseurs avant-gardistes. Il y rencontre notamment sa future épouse, Simone Forti. Il est indéniable que celle-ci a joué un rôle central dans sa vie d'artiste. Etant elle-même artiste danseuse, ils n'auront aucun mal à partager leurs recherches dans le milieu de la danse théâtrale. Ce qu'ils aiment, c'est l'improvisation et la manipulation d'objets sur scène¹⁷. À partir de là, Robert Morris délaisse progressivement la peinture pour la mettre entre parenthèses. Ce détachement de la peinture, Robert Morris l'explique aussi dans son entretien avec Jack Burnham : « J'ai ralenti mon activité de peintre vers 1958. Je n'arrivais vraiment pas à grand-chose. Je me donnais davantage au théâtre, à l'action [...] Il y a dans le théâtre un ordre comportant un temps réel, où ce que l'on fait est ce que l'on fait. Cela ne s'inscrit pas

¹¹ *Entretien entre Robert Morris et Jack Burnham*, 1975 dans BAUDIN et GRENIER, *biographie*, 1995 dans GRENIER, 1995, p. 200.

¹² MARZONA, 2004. p. 21.

¹³ BAUDIN et GRENIER, *biographie*, 1995 dans GRENIER, 1995, p. 200.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 201.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

dans quelque chose qui efface le temps réel. Le théâtre me semblait plus direct. Je m'y suis donné davantage. »¹⁸.

Il quitte ensuite San Francisco pour New York, devenu le nouveau foyer artistique mondial. À New York, où il s'installe avec sa femme Simone Forti, il rencontre de nouvelles personnalités artistiques influentes comme le célèbre compositeur La Monte Young qui l'invitera à participer à divers concerts en tant que performeur¹⁹. Il fait également la connaissance d'Yvonne Rainer, fondatrice de la Judson Dance Theater (JDT) que Robert Morris et son épouse rejoindront au début des années soixante. Là-bas, ils concevront ensemble les « task-performance ». Ces activités consistaient en une série de tâches prédéfinies que les danseurs devaient réaliser²⁰. En établissant clairement à l'avance les mouvements à effectuer, Robert Morris et Simone Forti réduisaient la représentation et le comportement du performeur à une simple action. De plus, son passage à la JDT le positionne entre deux arts : la danse et la sculpture. Dans ses « danses-performances », Robert Morris a inséré de simples objets pour générer du mouvement. La présence de ces éléments tridimensionnels, devenus part intégrante de ses chorégraphies, lui permettait d'articuler ses danses. Son intégration à la JDT a donc été décisive dans sa transition vers l'art sculptural. Il met fin à sa collaboration avec la JDT en 1965, après avoir présenté sa dernière danse-performance *Watterman Switch*. Cette rupture s'explique par le fait que Robert Morris ne partageait plus la même conception de la danse que les autres membres du groupe. C'est pourquoi il décida de se séparer d'eux pour s'atteler à des recherches plus personnelles. Il écrit alors ses *Notes on Dance*²¹ publié en 1965 pour présenter sa propre vision. Cet écrit marque la fin de son investissement personnel dans le milieu de la danse et le passage vers la sculpture minimaliste dont il se sent plus proche. Cependant, Robert Morris rappelle que ces changements dans sa production artistique ne sont pas soudains, mais sont le fruit d'une lente évolution : « l'évolution a été lente. Ça n'a pas été comme si j'avais plongé d'un seul coup pour me mettre à faire de la sculpture. Ça a été une chose, puis une autre, sans que j'aie eu véritablement l'intention de changer de carrière. Les objets se sont imposés de manière assez naturelle. »²².

¹⁸ *Entretien entre Robert Morris et Jack Burnham*, 1975 dans BAUDIN et GRENIER, *biographie*, 1995 dans GRENIER, 1995, p. 201.

¹⁹ BAUDIN et GRENIER, *biographie*, 1995 dans GRENIER, 1995, p. 201.

²⁰ SCHNELLER, 2008, p. 30.

²¹ MORRIS, *Notes on Dance*, 1965 dans *the Tulane Drama Review*, vol. 10, No. 2, 1965, p. 179-186.

²² *Entretien entre Robert Morris et Jack Burnham*, 1975 dans BAUDIN et GRENIER, *Op. cit.*, p. 202.

2.3. *Sculpteur et metteur en scène minimaliste*

2.3.1. Le minimalisme, une révolution

Robert Morris est considéré aujourd'hui comme l'un des fondateurs du mouvement du minimalisme. Cette tendance néo-avant-gardiste de l'art américain, qui s'est affirmée dans le début des années soixante, désigne un art radical fondé sur la simplicité de volumes géométriques et articulés sous la forme de sculptures. Ainsi, les œuvres minimalistes se réduisent à leurs composantes matérielles et formelles les plus pures, et à rien d'autre.

Il est également intéressant de noter que ces sculptures nouvelles ne sont plus posées sur un socle, mais directement à même le sol. Par conséquent, elles deviennent un élément supplémentaire qui partage le même espace physique que le spectateur. De cette façon, les sculpteurs du minimal art imposent des volumes dans un espace dans le but de le dynamiser pour que le spectateur puisse y vivre une expérience corporelle. Ce nouvel environnement joue un rôle aussi essentiel que celui des sculptures qui le meublent. Robert Morris disait à cet égard : « L'espace au sein de la pièce est lui-même un facteur structurel pour deux choses : premièrement sa forme cubique et deuxièmement en matière des différents types de compressions et des différentes tailles et proportions des pièces qui ont une incidence sur la relation objet-sujet. »²³ (traduction libre). Ainsi, Robert Morris devait tenir compte des dimensions dont il disposait pour déterminer la taille de ses volumes et le nombre qu'il pourrait exposer. Néanmoins, même si l'espace et la place de l'objet sont essentiels dans la conception des œuvres minimalistes, Robert Morris met l'accent sur l'intervention capitale du spectateur qui, par l'expérience qu'il fait, vient compléter l'œuvre : « La définition finale ne peut jamais être connue par l'artiste par avance, puisque ce sont les observateurs qui détiennent le pouvoir d'achever l'œuvre. »²⁴ (traduction libre). C'est le spectateur qui donne donc du sens aux sculptures en occupant le rôle principal de cet espace expérimental.

D'un point de vue descriptif, et sans tenir compte de la perception de chacun face à ces objets, les œuvres issues du minimalisme se caractérisent par une neutralité esthétique absolue et ne représentent rien. C'est pourquoi les œuvres ne portaient pas de titre la plupart du temps, si ce n'est l'appellation *sans titre/untitled*, puisque donner un nom à une œuvre reviendrait à assujettir celle-ci à la chose d'après laquelle elle est nommée. D'une certaine façon,

²³ « For the space of the room itself is a structuring factor both in its cubic shape and in terms of the kinds of a compression different sized and proportioned room scan effect upon the object-subject terms. » dans MORRIS, *Notes on Sculpture, Part 2*, dans MORRIS, 1993, p. 16.

²⁴ The final definition can never be known by the artist in advance, since the work's completion is in the hands of the viewers. » dans MORRIS, *Some notes ont the Phenomenology of Making*, 1970 dans MORRIS, 1993, p. 82.

l'ensemble de ces installations, lorsque celles-ci sont dépeuplées, n'est qu'abstraction. L'art minimaliste ne se veut donc ni métaphorique, ni symbole de quoi que ce soit. En atteste la citation célèbre, et maintes fois recyclée de Frank Stella pour décrire un art où on ne pourrait rien dire : « Ce que vous voyez est ce que vous voyez. »²⁵.

En se limitant à une description pure de ces objets, nous pourrions donc ne pas comprendre leur intérêt. En réponse à cela, Donald Judd (autre représentant et théoricien du mouvement) disait qu'une œuvre n'avait pas besoin d'être intéressante²⁶. C'est grâce à l'interaction avec le spectateur que ces objets de formes simples, mais hors du commun, prenaient du sens. Toutefois, ce n'est pas parce que ces formes sont simples qu'elles ne sont pas compliquées. Robert Morris nous dit dans ses premières *Notes on Sculpture* : « Simplicité de la forme ne signifie pas nécessairement simplicité de l'expérience. »²⁷ (traduction libre).

Cependant, les membres du minimalisme ont été rassemblés abusivement autour de cette même appellation. En vérité, les artistes qualifiés de « minimalistes » n'étaient ni d'accord sur le label « minimal art », ni sur l'idée de se rassembler en groupe car ils ne partageaient pas les mêmes préoccupations. Mais dans la forme, leur travail présentait une ressemblance esthétique importante.

Par exemple, Robert Morris considérait le travail de Donald Judd comme étranger au sien : « les boîtes de bonbons de Judd résultent d'une position essentiellement optique. »²⁸. En évoquant un caractère optique dans les boîtes de Judd, Morris rattache ces réalisations à une démarche moderniste dans laquelle le spectateur est tenu à distance, contraint d'observer l'art sans y être intégré. De ce fait, même si le caractère formel de leurs œuvres les rapproche, leurs centres d'intérêt, eux, sont bien différents.

2.3.2. Primary Structure, point de départ officiel de l'aventure minimaliste

Toujours est-il que dans les faits, les artistes dit « minimalistes » ont été rassemblés sous le seul prétexte de la ressemblance formelle. En 1966, est alors organisée la toute première exposition de sculptures minimalistes appelée *Primary Structure*. Le conservateur du Jewish Museum de New York, Kynaston McShine²⁹, prend en charge cet événement et même si les artistes n'appréciaient pas l'idée d'être présentés ensemble, *Primary Structure* a le mérite

²⁵ ARCHER, 2002, p. 50.

²⁶ *Ibid*, p. 52.

²⁷ « Simplicity of shape does not necessarily equate with the simplicity of experience. » dans MORRIS, *Notes on Sculpture, Part I*, 1966 dans MORRIS, 1993, p. 8.

²⁸ MORRIS, « *Size Matters* », *Critical Inquiry*, 2000 dans SCHNELLER, 2008, p. 13.

²⁹ SCHNELLER, 2008, p. 13.

d'être la première à présenter l'art minimal à un large public. Elle a servi de tremplin à cette nouvelle forme d'art et à tous ces artistes. À cette occasion, Robert Morris expose ses grandes formes géométriques identiques dont l'apparence suggère la lettre « L ». Ainsi, naissait l'une de ses installations les plus marquantes de son art : *L-Beams* (**Fig. 2**). Pour être exact, il faudrait parler des L-Beams au pluriel car l'artiste les a toujours couplées en deux ou trois volumes. Le succès de cette installation s'explique par cet effet de groupe. Au cours de sa carrière, Robert Morris a décliné à de nombreuses reprises ces poutres en « L ». Mais, aussi diverses qu'elles étaient (que ce soit en variant les dimensions, les matériaux, ou encore les couleurs), l'artiste les a toujours présentées en série. La seule chose qui changeait c'était l'agencement de ces structures dans l'espace. Dès lors, les *L-Beams* apparaissaient toujours différemment au spectateur. À chaque réorientation, ces polyèdres en « L », *a priori* identiques, prenaient une nouvelle apparence. À tel point que le public en venait à douter de la ressemblance parfaite entre ces éléments. Cette œuvre est représentative de la complexité qui existe entre l'objet, l'espace et le spectateur. La relation entre ces trois agents se renouvelle en continu grâce aux mouvements du corps. Robert Morris explique que c'est par son déplacement que le spectateur vit une expérience différente : « Car c'est l'observateur qui change continuellement la forme en changeant sa position par rapport à l'œuvre. »³⁰ (traduction libre).

Le fait de pouvoir se mouvoir autour de l'objet n'est certes pas nouveau mais est peu commun. Il s'agit pourtant d'une caractéristique qui, pour les non-initiés au monde de l'art, semblerait évidente à la sculpture et au domaine tridimensionnel. Mais, en réalité, la plupart des statues dans l'histoire ont été conçues pour apparaître frontalement à celui qui les contemple. Il y a tout de même quelques exceptions comme les Vénus Callipyge. Ces statues dont l'appellation désigne leur beau fessier, avaient la particularité d'être installées de façon que nous puissions tourner autour. Ce n'est que comme cela que l'observateur pouvait en saisir toutes les subtilités.

Dans la sculpture minimaliste, les choses changent. Grâce à leur caractère abstrait et leur absence totale de figuration, ces formes-objets deviennent totalement inidentifiables. Elles ne se réfèrent à aucune représentation. Il est impossible de reconnaître avec précision le sens d'orientation exact de ces structures (mais y'en a-t-il vraiment un ?). Autrement dit, contrairement à une sculpture classique figurative, il n'est pas possible d'identifier les

³⁰ « For it is the viewer who changes the shape constantly by his change in position relative to the work. » dans MORRIS, *Some Notes on the Phenomenology of Making*, 1970 dans MORRIS, 1993, p. 90.

éléments distincts de l'objet. Il n'y existe plus de grille de lecture précise. Ces blocs industriels monochromes contiennent en eux une infinité d'approches. D'ailleurs, il n'est pas dit que Robert Morris lui-même avait un sens de prédilection. Probablement pas puisqu'il les a présentés, maintes et maintes fois, toujours sous des angles différents. En les multipliant, Robert Morris voulait montrer l'étendue infinie des interprétations possibles de son œuvre.

En comparaison à ses partenaires, Robert Morris présente une œuvre fort différente. Sa marque de fabrique est donc de provoquer chez tout un chacun une expérience physique et concrète de son existence. Lui qui avait réalisé ses propres expériences par le biais de ses performances à la JDT veut désormais partager cette sensation vécue avec le public. Tel un metteur en scène, il crée un espace prêt à accueillir des objets, mais surtout les moindres faits et gestes de ceux qui s'y promènent. Tous les mouvements sont les bienvenus. Cependant, qui dit mise en scène devrait dire scénario écrit. Mais Robert Morris ne voyait pas les choses sous cet angle. Au début de son travail sculptural, il accordait une place importante à l'improvisation. C'est le spectateur qui décidait dans l'histoire. Il errait librement et se situait par rapport aux objets minimalistes qui l'entouraient dans le but d'entrer en relation avec eux.

2.3.3. « L'Antiform », une évolution

Mais Robert Morris ne s'arrête pas là. Il n'a jamais été du genre à se contenter de ce qu'il savait faire. Une fois qu'il avait accompli quelque chose et qu'il estimait en avoir terminé avec telle ou telle forme d'art, Robert Morris avait la volonté de se lancer dans quelque chose de nouveau qui lui était inconnu. Quitte à être accusé d'indécis, Robert Morris n'avait pas froid aux yeux. Il préférerait prendre des risques plutôt que de s'enfermer dans un style unique : « Mais pourquoi devrais-je me défendre une cohérence d'ensemble dans mon travail ? Je peux vivre avec mes contradictions. »³¹. Dès lors, Robert Morris doit être envisagé comme un artiste inclassable de style éclectique. Il ne faut certainement pas l'enfermer dans un canevas. C'est aussi ce qui fait toute la complexité de son œuvre : « Mon travail dans les arts plastiques ne s'est jamais réduit à un seul genre. »³².

Cependant, et malgré les critiques, Robert Morris a toujours assumé ses différentes facettes sans aucune gêne. Pour expliquer son art multiforme, il reprend les termes de Michel Foucault : « Ne me demandez pas qui je suis, et ne me demandez pas de rester le même. »³³.

³¹ Réponse de Robert Morris à une question de Raphael Olbert, 1999 dans SCHNELLER, 2008, p. 89.

³² BOON, 2017, p. 17.

³³ FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, 1969 dans BOON, 2017, p. 140.

Michel Foucault (que Robert Morris a lu et apprécié) résume bien l'idée d'un artiste incontrôlable qui ne pouvait se contenter de s'encaquer dans un seul persona.

En tenant compte de ces informations quant au renouvellement continu de son œuvre, il apparaît évident que le rapport entre l'artiste et la sculpture minimaliste ne sera pas éternel. Deux ans après l'exposition *Primary Structure*, il travaille sur d'autres projets. Cela ne veut pas dire qu'il arrête définitivement les sculptures minimalistes (au contraire), mais plutôt qu'il évolue pour présenter en 1968 son nouveau concept : *L'Antiform*. Cette nouvelle orientation apporte des éléments nouveaux mais s'inscrit dans une logique minimaliste. L'appellation *Antiform*, que nous traduirons simplement par *Antiforme*, suggère l'idée d'une sculpture vidée de toute forme. Mais dans la réalité, il n'est pas possible de façonner un élément qui serait à la fois composé de matière, et en même temps, qui serait amorphe. C'est pour cela que ce concept doit être pris avec des pincettes. Ce que l'artiste a voulu dire relève plutôt de l'idée d'une absence de contrôle de cette forme. Son étude quant à la notion de l'espace et de la forme (de la gestalt) qui avait été entamée par son œuvre minimaliste, témoin de ses préoccupations liées au comportement de l'objet et du spectateur, se poursuit par de nouvelles recherches concernant une autre condition : la pesanteur. Alors que Newton découvrait ce phénomène en se prenant une pomme sur la tête, Robert Morris remplace ce fruit mythique par des structures en feutre. Ses pièces de feutres, au caractère anthropomorphe selon l'artiste, avaient d'abord été lacérées au sol à coups de cutter, découpant ainsi les pans du tissu avant de les épingle au mur. Dès lors, le résultat ne dépendait plus uniquement de la main de l'artiste, mais d'autres facteurs entraient en jeu, tels que la gravité ou le comportement de la matière.

2.3.4. La trace photographique

Alors que Robert Morris développe son concept d'antiforme, il continue de travailler sur des installations toujours plus originales. En 1969, il monte l'un de ses projets les plus interpelants : *Continuous Project Altered Daily* (**Fig. 3**). Comme son nom l'indique, ce projet à la particularité d'être en développement perpétuel. Dès lors, il est impossible de connaître l'état final puisqu'il est en permanence inachevé. Ce chantier éphémère se compose d'une dizaine de matériaux qui oscillent entre des sources naturelles (terre, eau, bois, *etc.*) et artisanales (plastique, feutre, ampoules, *etc.*), et est accompagné d'une bande son³⁴. Pendant douze jours, l'artiste est intervenu quotidiennement pour modifier l'état de son travail³⁵. La

³⁴ BAUDIN et GRENIER, *biographie*, 1995 dans GRENIER, 1995, p. 237.

³⁵ *Ibid.*

photographie a joué un rôle important dans la conception de cette entreprise. Chaque jour, Robert Morris a tiré un cliché de son œuvre qu'il a ensuite intégré à l'installation le lendemain. Ainsi, celle-ci permettait de tenir compte de l'évolution de son travail. Le dernier jour, la salle s'est retrouvée vide, à l'exception des photographies accrochées au mur, dernière trace des journées précédentes. Robert Morris décrit cette œuvre comme une construction de ruines³⁶. Ici, le processus de création s'inverse et ce qui était censé être présenté comme une construction laisse place à quelque chose qui semble plutôt de l'ordre de la déconstruction. Outre le fait que ces photographies sont devenues partie intégrante de cet assemblage de débris, Robert Morris les a ultérieurement regroupées sous forme d'un dépliant pour en faire une œuvre annexe à part entière. Elles ne se limitent plus à un aspect documentaire, mais deviennent des documents (les photographies du dépliant) de documents (les photographies insérées dans l'installation) de documents (les éléments tridimensionnels dans l'installation). La photographie peut donc passer de trace à élément d'installation et finalement à objet d'art indépendant. Cette œuvre, extrêmement complexe, démontre le goût de l'artiste vers le médium photographique, et rappelle à quel point il aime s'essayer à tout.

Au-delà des possibilités supplémentaires qu'apporte la photographie, Robert Morris rappelle aussi qu'indirectement, la photo est un outil important pour la pérennité de son travail d'artiste. En effet, ses installations sont essentiellement vouées à être démontées à la fin des expositions. C'est pourquoi le médium photographique est le seul moyen qui permet de garder une trace de son art dans l'histoire et de le connaître visuellement, autrement que par les écrits.

2.3.5. Un travail monumental : des « sculptures d'actions »

Durant la décennie suivante, Robert Morris va tenter de reprendre les commandes de son œuvre. Il garde toujours le même état d'esprit, laissant une place importante à l'imprévu et au spectateur, mais à présent, il le contrôle davantage. Robert Morris est parvenu en effet à lui imposer subtilement une série d'actions à exécuter. De cette façon, ces nouvelles sculptures sont devenues des « sculptures d'actions ». Ces œuvres d'un nouveau genre se sont monumentalisées sous la forme de jeux grandeur nature, ce qui a permis d'augmenter l'interaction avec le public. Ses *Labyrinth* (**Fig. 4**) témoignent bien de ce nouveau style. Il s'agit de constructions éphémères appartenant au Land Art, et qui, comme leur nom l'indique, évoquent la trame d'un labyrinthe. Elles ont été réparties aux quatre coins du globe : de Philadelphie à Florence en passant par Lyon. Seulement voilà, en observant de plus près ces

³⁶ BAUDIN et GRENIER, *biographie*, 1995 dans GRENIER, 1995, p. 237.

structures labyrinthiques, nous constatons que contrairement aux labyrinthes classiques, il n'y a d'une part, aucune issue possible, et d'autre part, qu'un seul chemin à emprunter. L'appellation *labyrinth* serait donc faussée. Toujours est-il que face à ces œuvres monumentales, le spectateur se prête au jeu et pénètre dans le labyrinthe avec la conviction d'en sortir. En vérité, Robert Morris le manipule puisque force est de constater qu'une fois arrivé au bout, le spectateur devra faire demi-tour. C'est un des exemples pour l'artiste de reprendre le contrôle de son œuvre. Un autre était tout simplement d'inviter les gens à agir sur les choses, de les encourager à participer physiquement à l'art.

Parallèlement à ses œuvres monumentales, Robert Morris conçoit des œuvres dans cet ordre d'idée. La *Tate Gallery* de Londres, a organisé en 1971, une exposition participative des œuvres de Robert Morris. L'aménagement mis en place, et décrit dans le catalogue de Catherine Grenier³⁷, combinait structures fixes et structures mobiles. Robert Morris et les organisateurs ont imaginé toute une série de tâches que le public devait accomplir. Ce concept fait écho aux « task-performance » de la JDT. Sous la tutelle de Robert Morris, l'équipe de la galerie a alors conçu cette immense installation. Parmi ces tâches, il y avait par exemple une longue rampe sous la forme d'un plan incliné (**Fig. 5**) dont l'objectif pour le spectateur était de parvenir à la gravir. Les autres tâches pouvaient aller des choses les plus banales comme shooter dans un ballon à répétition, à des missions beaucoup plus absurdes comme se déplacer en rond en étant debout sur une balle gonflable géante (**Fig. 6**). La plupart du temps, pour aider le spectateur dans l'accomplissement de ces tâches, Robert Morris mettait à sa disposition une corde sur laquelle prendre appui. Cet élément supplémentaire fait à nouveau référence à son art de faire des nœuds appris alors qu'il était enfant. Cette exposition participative fut un véritable succès. Une atmosphère électrique régnait au sein de la galerie. L'artiste était parvenu à provoquer chez les gens un sentiment inhabituel. Le public était gagné par un enthousiasme individuel mais aussi collectif. En cinq jours, plus de 2500 visiteurs ont participé à ces fantaisies et ont pris goût aux « task-performance ». Mais le succès de cette exposition a aussi causé son déclin. Le passage et surtout l'excitation de la foule ont laissé derrière eux beaucoup de dégâts : « le problème est qu'ils sont devenus complètement dingues. »³⁸ confie Robert Adam, l'un des commissaires de l'exposition. Les éléments se sont désintégrés progressivement. Les organisateurs furent alors contraints de fermer l'exposition. Malgré cette décision précoce, Robert Morris a dévoilé un autre aspect de

³⁷ BAUDIN et GRENIER, *biographie*, 1995 dans GRENIER, 1995, p. 248-250.

³⁸ ADAM, *Wrecked Tate Sculpture Show Closed* dans *Daily Telegraph*, 1971 dans BAUDIN et GRENIER, *biographie*, 1995 dans GRENIER, 1995, p. 250.

l'histoire de l'art : la fin du musée traditionnel. Dorénavant, le public aimait être intégré activement au sein du musée ou de la galerie. Un nouveau sentiment que les musées allaient devoir gérer.

Robert Morris a donc su reprendre le contrôle du spectateur et de son œuvre en se jouant de lui. Mais les cas abordés ici ne sont qu'un maigre échantillon de sa capacité à leurrer son public. À côté des œuvres citées et développées précédemment, il y a encore une panoplie d'autres œuvres trompeuses et illusoires, comme les œuvres qui évoquent le reflet : *Williams Mirrors*, *Portland Mirrors*, *Mirrored cubes*, etc. Mais dans cet art hors limites, Robert Morris ne finirait-il pas par se perdre lui-même ?

Sa production dans les années septante est colossale. L'artiste n'a cessé de produire pour approfondir encore et encore ses recherches quant à la relation spectateur-(e)space-sculpture. C'est à cette période-là que cette triple relation est au cœur de son art. Il en résulte que Robert Morris est devenu au fil des années un metteur en scène confirmé. Néanmoins, ce metteur en scène de plus en plus expérimenté laissait une place importante au hasard. Depuis ses danses à la JDT jusqu'à ses créations volumineuses, Robert Morris a toujours laissé s'exprimer le hasard librement. Bien entendu, il insiste surtout sur le fait de faire une expérience physique de son œuvre et ce côté participatif rattache son œuvre à la théâtralité, mais le théâtre c'est aussi le hasard. C'est peut-être ici la différence la plus marquante qui existe entre le théâtre et le cinéma. Au théâtre les acteurs jouent. Au cinéma, ils ont joué. Autrement dit, le théâtre compose aussi avec ce qui est conventionnellement appelé les aléas du direct. Mais Robert Morris apprécie ces aléas. Ce sont eux qui font en sorte que chaque individu ne se comportera pas de la même façon face aux œuvres de Robert Morris. Ils parviennent à repousser encore les limites de l'expérience vécue et, dans ce sens, la rendent encore plus incomplète et infinie.

2.4. Retour à la peinture : Robert Morris, un prophète de malheurs

Les années quatre-vingt marquent un come-back dans la conception artistique de Robert Morris. Pour rappel : l'artiste avait choisi de mettre entre parenthèses la peinture en 1959. Dans les années quatre-vingt, il s'y redonne mais d'une toute autre façon. Les résultats sont loin de la peinture abstraite qui faisait résonner l'action painting de Jackson Pollock. Ce retour en arrière s'accompagne d'une nouvelle technique artistique : l'hydrocal³⁹. Celle-ci consiste en une nouvelle technique de bas-relief. Les bas-reliefs obtenus serviront à faire les cadres de ses nouvelles peintures. En réalité, ces cadres occupent une place aussi importante que la toile

³⁹ BAUDIN et GRENIER, *biographie*, 1995 dans GRENIER, 1995, p. 283.

dans ce nouveau travail. Au niveau de la syntaxe, il y a une continuité entre le cadre et son contenu. Même s'il y a une séparation nette entre les deux éléments, ils semblent former un tout. Une situation qui fait référence à la galerie de François I^{er} à Fontainebleau. Au XVI^e siècle, François I^{er} a voulu créer en France un petit foyer d'art capable de rivaliser avec l'art italien. Pour ce faire, il a fait venir des artistes flamands et italiens qui ont conçu un art particulier qui s'appuyait sur l'alliance entre des éléments sculptés et des éléments peints. Il y avait toute une série de variations possibles autour de ce schéma de base : un panneau peint central flanqué de motifs sculptés annexes. C'est ce qui faisait toute l'originalité du décor de la galerie. Cette imbrication entre les registres peints et les registres sculptés est reprise par Robert Morris pour créer ses peintures sombres aux résonances apocalyptiques. L'artiste a, à son tour, confronté les techniques pour créer un ensemble harmonieux. Le spectateur glisse facilement entre les éléments en bas-reliefs et les éléments peints. Ce nouveau genre de tableaux pourrait être qualifié de « tableaux-reliefs ».

L'artiste a continué d'utiliser des grands formats pour que ces « tableaux-reliefs » apparaissent comme des portails vivants. Dans sa série *Burning planet* (**Fig. 7**), ces cadres monumentaux deviennent une véritable porte ouverte vers un autre univers inquiétant. Un univers mystique s'offre à nous et nous attire pour que nous sautions dedans. Les reliefs massifs sont ornés d'éléments figuratifs évoquant la mort, la lutte ou encore la destruction. Autant d'éléments concrets qui deviennent les vestiges d'un XX^e siècle marqué par trop de guerres. Les parties peintes sont à l'inverse plus abstraites. Il y a une dimension psychologique plus forte. La violence du trait nous plonge dans les tourments de l'âme. Elle démontre que les conséquences de ces guerres sont encore présentes dans les esprits et qu'il est difficile de sortir indemne de ces actes catastrophiques.

Robert Morris remplacera au milieu des années quatre-vingt la technique de l'hydrocal par de la fibre de verre⁴⁰. Celle-ci est plus facile à travailler. Elle lui permet de créer des cadres encore plus sophistiqués qui tiennent en différents morceaux. Avec ce nouveau matériau, plus maniable, il commence à la fin de la décennie une nouvelle série sur l'holocauste⁴¹. Cette autre thématique n'en démord pas pour autant avec sa nouvelle tendance pessimiste. Une fois de plus, il s'intéresse au désastre.

C'est justement ce goût pour le pessimisme qui est très surprenant, voir perturbant. Ce retour en arrière montre un changement d'attitude chez Robert Morris. Lui qui avait procuré tant de

⁴⁰ BAUDIN et GRENIER, *biographie*, 1995 dans GRENIER, 1995, p. 292.

⁴¹ *Ibid*, p. 293.

joie chez le spectateur à la *Tate Gallery* à Londres, partage à présent un univers plus déprimant. Cela s'explique certainement par son vécu. Certes, les éléments autobiographiques ont toujours été sous-tendus dans son œuvre, mais à partir de cette période, ils deviennent plus évidents. Dès son plus jeune âge, Robert Morris comprend les désastres qu'une guerre peut provoquer, et il n'y échappera pas. Bien-sûr, ce n'est que lorsqu'il atteindra la majorité qu'il devra exécuter son service militaire, mais déjà enfant, il fait face à un monde où la guerre fait rage. Alors qu'il n'est âgé que de dix ans, les USA connaissent leur première véritable défaite sanglante à Pearl Harbour, bataille devenue tristement célèbre tant les pertes y furent importantes. À partir de là et durant toute sa vie, l'artiste développera une haine profonde à l'encontre de la guerre mais aussi une angoisse face à la peur de mourir. Autant l'artiste a démontré l'envergure de ses préoccupations artistiques en s'essayant à une quantité de choses, autant son obsession principale n'est autre que l'entropie. Pour y remédier, Robert Morris a choisi d'expérimenter un art qui ne peut vivre sans l'intervention du corps, ou plutôt sans ce que Fried nommera la « théâtralité ».

III. AVANT LE MINIMALISME : THÉÂTRE ET PERFORMANCE

Pour comprendre l'engouement de Robert Morris pour la corporalité et la gestion spatiale, il faut d'abord revenir sur ses débuts d'artiste en tant que danseur performeur à la Judson Dance Theater (JDT). Là-bas, Robert Morris a appris à se servir de son corps et à le mouvoir dans l'espace. Il y travaille durant trois ans, entre 1963 et 1965, et réalise plusieurs performances capitales pour la suite de sa carrière : les « task-performance », *Arizona*, *Site*, *21.3* et *Watterman Switch*. Ses danses performances font tantôt échos à son histoire, tantôt à la littérature du célèbre auteur Samuel Beckett représentant de la littérature « de l'absurde ». Elles mêlent mouvements corporels, voix et objets, et l'ont conduit à évoluer vers un art tridimensionnel : celui de la sculpture et des installations.

3.1. *Qu'est-ce que la JDT ?*

Nous avons déjà décrit brièvement la Judson Dance Theater (JDT) et l'influence qu'elle a pu avoir sur Robert Morris. Mais nous n'avions pas encore cité la chorégraphe Anna Halprin. Cette dernière a bouleversé à la fin des années cinquante les chaînons classiques de la danse⁴². Originellement, l'art de mouvoir son corps se veut le fruit d'une série de mouvement définis. Mais les recherches d'Anna Halprin vont conduire à la naissance de la danse contemporaine : une danse novatrice et libérale. Même si la volonté première du groupe inspiré par Anna Halprin (la Judson Dance Theater) est d'introduire des gestes simples dans l'espace, il faut encore y parvenir. Les choses les plus simples sont parfois les plus difficiles à réaliser. Indirectement, la JDT fait table-rase de toutes les règles qui existaient jusque-là en matière d'art corporel. Elle efface tout ce que nous connaissions de la danse pour repartir sur de nouvelles bases, plus élémentaires. Cette réforme participe pleinement à la mutation du paysage artistique des années soixante aux côtés d'autres mouvements guidés eux-aussi par l'envie d'être réducteurs (comme le minimalisme). Mais c'est justement cette réduction à un acte dit « facile » qui sert de fer de lance à la JDT. Par ce concept, la JDT cherche à inviter tout le monde à danser. Il est vrai que lorsque nous admirons les plus grands des ballets russes, nous nous sentons très vite impuissants, et surtout lamentables face aux performances de ces danseurs. Mais ces performances sont le fruit de centaines d'heures de travail acharné. La JDT recherche quelque chose de plus accessible. Elle veut que tout le monde puisse y arriver et se sente à un moment donné un danseur, un vrai. En réconciliant la danse et le spectateur, la JDT ne cherche pas pour autant à en faire un art puéril. Ce mouvement veut être pris au sérieux.

⁴² HALPRIN, 2009.

L'appellation JDT découle d'une église du paysage new yorkais : la Judson Memorial Church. Cette église libérale protestante fondée à la fin du XIXe siècle est connue pour être devenue un foyer d'art contemporain néo-avant-gardiste⁴³. La JDT, emmenée par Yvonne Rainer, s'approprie les lieux car elle partage un point commun avec le pasteur de l'église : la volonté de rendre l'art plus accessible. Avec cette démocratisation de l'art, les membres du clergé espéraient redynamiser la vie de l'église⁴⁴. L'arrivée de la JDT en ces lieux va redynamiser la vie de cet établissement et offrir une place importante sur la scène artistique à la danse contemporaine.

Robert Morris apprécie cette visée démocratique. Il n'est pas un piètre danseur (il le prouvera), mais n'est pas non plus initié aux techniques et aux terminologies propres à la danse. Ce non-danseur se rendait déjà aux ateliers d'initiation à la danse tenus par Anna Halprin avant de rejoindre la JDT au début des années soixante⁴⁵. Cela démontre bien l'intérêt que Robert Morris portait à l'univers de la danse. Certes, il aime l'idée d'une danse innovante que tout le monde peut atteindre, l'idée d'une danse qui joint d'autres disciplines et d'autres enjeux, mais Robert Morris aime surtout l'idée d'un art qui se développe dans l'espace par le mouvement.

3.2. *Arizona ou « l'aire » des vaches*

Robert Dumn, professeur d'Yvonne Rainer, substitue le terme « aire » au terme « scène » pour désigner l'espace⁴⁶. Il le juge plus impartial. Ce nominatif « aire » fait penser aux grands horizons campagnards. Qu'importe leurs dimensions, qu'ils nous paraissent sans limite, ou même clôturés, ces vastes étendues où les bovins règnent séduisent. De la même façon que ces animaux errent dans ces pâturages, nous vagabondons dans ce que Robert Dumn appelle « aire ». Dans les deux cas, le corps (animal ou humain) devient un élément visuel d'un paysage. Robert Morris fait honneur à cette métaphore avec sa première performance *Arizona* (1963) (**Fig. 8**). Il s'agit ici de sa toute première danse-performance réalisée à la JDT et qui nous raconte la méthode à suivre pour parvenir à trier, rassembler et guider les vaches. Cette démarche propre à l'élevage lui a été transmise par son père durant son enfance passée à la ferme familiale. Cette chorégraphie surprenante est accompagnée d'un texte méthodologique : « A method for sorting cows »⁴⁷. Ce texte s'apparente au règlement d'un jeu de société ou au

⁴³ GIGNAC, 2014, p. 52.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ GIGNAC, 2014, p. 88.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁷ Voir annexe p. 102.

manuel à suivre pour faire fonctionner un appareil électroménager. Cette méthode pour trier les vaches met en avant à la fois les éléments indispensables pour réaliser correctement le tri, et le processus à suivre pour le bon déroulement de ce tri. Aux premiers abords, cela permettait aux spectateurs qui y assistaient d'apprendre à leur tour le mode d'emploi pour peut-être un jour reproduire cette formule peu commune. Mais derrière ce premier degré, l'artiste dénonce avec ironie la mauvaise sélection des œuvres faite par les musées dans le cadre de l'organisation d'expositions⁴⁸. Quant au titre *Arizona*, il pourrait sembler inapproprié puisque c'est au Kansas qu'il a grandi. Cependant, l'état d'Arizona est réputé pour ses immenses fermes de la démesure. Cette appellation paraît donc plus cohérente quand nous tenons compte du fait que l'Arizona est la terre agricole par excellence des Etats-Unis.

3.3. Robert Morris, le Manet postmoderne

3.3.1. Le tableau vivant

Le tableau vivant est un genre artistique qui consiste en une représentation figée exécutée par des amateurs ou pas des professionnels⁴⁹. L'objectif de cet exercice était de reproduire une scène répandue dans la mémoire collective. Grâce à l'acting, ces images arrêtées se remettent à vivre. Les résultats deviennent plus intenses et plus spectaculaires que de simples représentations bidimensionnelles. Robert Morris s'intéresse au tableau-vivant pour la méta-image qui résulte de ces prestations. En effet, ce concept d'hyper-réalité reproduit une ancienne image pour en créer une nouvelle d'un statut différent de la première. Cette performance inter-médiatique (puisqu'elle concilie théâtre, peinture, musique, et parfois littérature) fait le lien avec le passé familial. Autrement dit, l'image reproduite actionne le processus de la mémoire et pousse celui qui admire le tableau vivant à chercher dans ses souvenirs la représentation à laquelle il fait référence. Ce genre de phénomène est aussi flatteur pour le spectateur car il ressent une certaine fierté pour avoir reconnu et identifié la représentation originelle.

3.3.2. Site (1964)

Robert Morris détourne le tableau vivant en scène provocatrice. Son tableau vivant *Site* (**Fig. 9**) de 1964 est une véritable critique de l'ancienne société artistique. Pour le réaliser, Robert Morris s'entoure d'un autre membre de la JDT : Carolee Schneemann⁵⁰. Il choisit (non pas au hasard) de reproduire une œuvre culte d'Edouard Manet : *L'Olympia* (**Fig. 10**). Cette

⁴⁸ BOON, 2017, p. 24.

⁴⁹ RAMOS, 2014, 4^e de couverture

⁵⁰ GIGNAC, 2014, p. 100.

œuvre, exposée pour la première fois au salon des refusés en 1865, a été au centre des débats artistiques cette année-là. En effet, cette œuvre, aujourd'hui conservée au musée d'Orsay à Paris, a créé un esclandre tonitruant dans le monde de l'art. Manet, qui est un habitué du scandale, peint ici trois personnages : une femme nue aux formes gracieuses, accoudée au fauteuil, s'allonge de tout son être à l'avant-plan. Elle dissimule son intimité d'un simple geste de la main gauche, et regarde le spectateur intensément. À l'arrière, une femme noire semble lui apporter un bouquet de fleurs. Entre les deux, à l'extrême droite, un chat noir dresse sa queue. À l'époque, la critique de ce tableau est violente. Cette femme nue n'est vue que comme une provocatrice sexuelle, qu'une courtisane de petite vertu. Et pourtant, la femme de chambre, esclave de ses désirs, indique que cette jeune femme possède un certain statut social. Malgré le soutien éminent de son ami Emile Zola, qui grâce à son article *L'évènement* en 1866 offrira ses lettres de noblesse à Manet, l'artiste est touché par ses accusations. Sa cocotte de luxe est censurée et rejetée par le salon officiel. Elle trouve réconfort au salon des refusés, roue de secours pour les artistes jetés. Aujourd'hui, *L'Olympia* est considérée comme un tournant dans l'histoire. Le critique d'art Joseph-Emile Muller déclare que Manet a réussi avec ses œuvres à scandale de l'art à mettre fin à l'ère officielle de l'art pour offrir davantage de libertés aux artistes⁵¹. Il voit en la personne de Manet l'initiateur de l'art moderne qui, pour rappel, prendra fin aux alentours des années soixante avec l'émergence de nouveaux mouvements comme le Pop'Art ou le minimalisme.

Malgré son refus au salon officiel, *L'Olympia* est devenue un des tableaux majeurs de l'histoire de l'art. Un tableau dont les récits élogieux ont fait sa gloire tant il a apporté à l'art et à son évolution. Mais la reconstitution de ce chef d'œuvre en tableau vivant par Robert Morris ne doit en rien être vue comme un hommage au père du Modernisme.

Dans cette performance (facilement accessible sur le net), le spectateur fait face à deux grandes plaques en contreplaqué couchées sur la tranche. Derrières elles, quelque chose ou quelqu'un semble dissimulé. Autour de cette scène principale, Robert Morris s'agite. Il s'adonne à une série de manipulations, de mouvements pour révéler le mystère caché derrière ces plaques. L'artiste, muni de ses gants de travail, commence par libérer l'espace de l'une de ces feuilles industrielles. Il la place hors champ avant de s'attaquer à la suivante, qui connaîtra le même sort. Cependant, il est intéressant de noter que ces plaques ne sont pas extraites de la même façon. La première est saisie par l'artiste, dos au public, à l'aide de ses mains positionnées sur les deux flancs de la planche. Il la pose dans le fond de scène en dehors des

⁵¹ MULLER, 1979, p. 7-9.

préoccupations principales. Ensuite, il revient au centre du plateau. Le public découvre alors le visage de l'homme, masqué. Robert Morris continue sa performance en posant ses mains sur le coin supérieur droit de la seconde planche, et la bascule d'un geste vif. Tel un lever de rideau, il fait apparaître Carolee Schneemann. Il se place alors à sa gauche, dos au public, et tient la plaque à la verticale. L'attention du spectateur est alors concentrée sur la magnifique femme nue au regard insistant. Son attitude renvoie indéniablement à *L'Olympia*, mais cette fois en chair et en os. Après un moment figé, l'action reprend. Robert Morris se met à danser. Il fait de cette immense planche sa partenaire. Il joue avec, la couche, la relève, la soulève, la caresse, la fixe, la tourne, la retourne, encore et encore. Bref, il la contrôle. Les gestes sont simples mais efficaces. Ils captent à leur tour l'attention du spectateur pour provoquer son étonnement et surtout son interrogation. Pourquoi cela ? Pendant ce temps, la muse reste immobile à ses côtés. Ce n'est qu'à la fin de la performance que Robert Morris se redirige vers elle. Il utilise pour la dernière fois sa pancarte manufacturée pour éclipser son *Olympia* avant de regagner sa position initiale, dans la même posture, près de la source sonore.

En résumé, la performance débute par un geste de découverte, et se termine par un acte de recouvrement. En partant du constat que l'œuvre de Manet est associée aux débuts du modernisme, le fait de dévoiler la courtisane symbolise la genèse du modernisme sur la scène artistique. À l'inverse, le fait de recouvrir la scène signifie la fin de cette période. Ou plutôt l'idée qu'il est temps d'en finir avec l'ère moderne pour laisser place à un nouveau langage : le postmodernisme. Pour Robert Morris, un nouvel univers marqué par la performance, le minimalisme et le conceptuel doit s'imposer.

Outre le message principal, d'autres éléments interpellent : le masque et l'objet. Durant cette performance, Robert Morris voile son visage au maximum. Régulièrement il tourne le dos au public, mais surtout il porte pendant toute la durée de la présentation un masque. Par cet habit, l'artiste cherche une forme de neutralité⁵². Pour rappel, Robert Morris affectionne l'accessibilité et la démocratisation artistique défendues par la JDT, l'idée d'une danse réalisable par tous. En se masquant le visage, Robert Morris délaisse son identité pour devenir l'espace de quelques minutes « Monsieur tout le monde ». Un travailleur lambda (il porte des gants de travail) et surtout impassible. Robert Morris recherche déjà dans sa performance *Arizona* l'absence d'expression. Pour celle-ci, il n'avait pas opté pour un masque mais pour des lunettes de soleil. Depuis toujours dans l'histoire de l'art, les grands peintres ont mis l'accent sur le regard, la bouche et les mains pour renforcer l'expression de leurs sujets.

⁵² GIGNAC, 2014, p. 115.

Robert Morris est conscient du poids de ces zones expressives. Il les a donc dissimulées pour obtenir la plus grande insensibilité. Cette démarche lui sert de stratégie pour aller vers la dépersonnalisation. Même le décorum est dépouillé au maximum pour ne renvoyer à rien. Quant à l'éclipse de Carolee Schneemann, impartiale elle aussi, Robert Morris choisit d'utiliser des objets froids, à échelle humaine, exempts de toute figuration. Cela montre déjà son intérêt et sa transition pour la sculpture minimaliste qu'il ne tardera pas à pratiquer.

3.4. *En hommage à Samuel Beckett*

3.4.1. Influence beckettienne

Auteur de romans et de pièces de théâtre, Samuel Beckett, prix Nobel de la littérature en 1969, est le créateur d'un univers absurde reflétant une bizarrerie totale. Mais en dehors de cette bizarrerie, Beckett et Morris se rejoignent sur bien des aspects. Tous deux ont innové dans leurs arts respectifs en explorant et repoussant les limites : Beckett dans le langage littéraire, Morris dans le langage sculptural. En brouillant les repères, Samuel Beckett a porté une réflexion profonde sur le sens et l'utilisation de la langue. Malgré un style lapidaire difficile à saisir, son œuvre n'en reste pas moins très expressive. Tout comme Samuel Beckett, Robert Morris a évolué, après ses performances, vers un art de plus en plus concis et brut. Le renouvellement de sa forme langagière a conduit Beckett vers une œuvre qui pourrait être qualifiée de minimaliste. Mais ce qui a particulièrement séduit Robert Morris dans l'œuvre littéraire de Samuel Beckett, et plus précisément dans le roman *Watt*, c'est la quête de significations. L'écrivain a cherché à épuiser toutes les explications et interprétations possibles à des phénomènes simples et banals. Il est parvenu à parler de « rien » en faisant de ce « rien » quelque chose. Ce principe sera abondamment repris dans l'œuvre minimaliste de Robert Morris. Mais avant que celle-ci prenne forme au milieu des années soixante, Robert Morris montrait déjà un goût prononcé pour l'œuvre littéraire de Beckett. Dans ses performances *21.3* et *Waterman Switch*, Robert Morris lui rend hommage et fait référence au roman *Watt* (1942), véritable source d'inspiration, et dont l'influence se ressent dans la suite de son œuvre.

3.4.2. *21.3* (1964)

Avant de décrire cette performance, il faut rappeler que Robert Morris, en plus d'être un artiste réputé, est aussi un intellectuel formé dans des universités. Après sa formation, et alors qu'il a déjà acquis une certaine notoriété dans le paysage artistique, il devient, en 1964,

professeur d'histoire de l'art au Hunter College⁵³. En dehors de l'intitulé de l'un de ses cours, 21.3 est d'abord le titre de l'une de ses danse-performances donnée en collaboration avec la JDT la même année.

L'historienne de l'art et critique d'art, Barbara Rose, décrit brièvement cette performance dans son article *ABC Art* publié en 1964 dans la revue *Art in America* : « Le texte ci-dessus (extrait de *Studies in Iconology* de Panofsky) et certains des passages subséquents dans lesquels le professeur Panofsky fait la distinction entre plusieurs niveaux de signification dans l'art, a été lu par Robert Morris dans une œuvre (j'hésite à l'appeler une danse, bien qu'elle ait été présentée dans le cadre d'un spectacle de danse) intitulée 21.3. Morris est le plus ouvertement didactique des artistes étudiés ici ; ses danses, ou plus exactement ses événements, ont l'air d'être un commentaire à propos de sa sculpture en même temps qu'une critique à propos des interprétations de l'art. À la représentation, il se tenait devant un pupitre et mimait la lecture du texte de Panofsky, diffusé simultanément par une bande magnétique. De temps en temps, il s'interrompait pour verser de l'eau d'une carafe dans un verre. Chaque fois qu'il versait l'eau, la bande réglée pour coïncider avec son action produisait un bruit de gargouillement »⁵⁴.

Barbara Rose insiste sur la critique faite par Robert Morris à l'encontre de la méthode analytique de Panofsky. Cette célèbre théorie se base sur trois niveaux d'interprétations : sujet-contenu-forme. Mais pour Robert Morris elle doit être redéfinie. L'artiste souhaite, non plus étudier séparément ces trois niveaux, mais les condenser en un seul niveau. De cette manière, la synthèse reposerait alors entièrement sur la forme⁵⁵.

Robert Morris se transforme en orateur charismatique (**Fig. 11**) et parodie avec humour le texte d'Erwin Panofsky. Subtilement, l'artiste instaure un décalage entre les mots proférés par la bande son, sa gestuelle, et les articulations de sa bouche⁵⁶. La désynchronisation entre la forme du discours et le contenu, induit par le décalage, témoigne le désaccord et les objections de Robert Morris par rapport au discours analytique traditionnel de l'art. C'est aussi un moyen pour lui de s'opposer, certes de façon très précoce, aux attaques contre le formalisme, jugé incapable de transmettre des émotions et du contenu intellectuel⁵⁷.

⁵³ BAUDIN et GRENIER, *biographie*, 1995 dans GRENIER, 1995, p. 217.

⁵⁴ ROSE, *ABC Art* dans *Art in America*, 1964 dans BAUDIN et GRENIER, *biographie*, 1995 dans GRENIER, 1995, p. 220.

⁵⁵ ROSE, *l'Odyssée de Robert Morris*, 1991 dans GRENIER, 1995, p. 169.

⁵⁶ SCHNELLER, 2008, p. 67.

⁵⁷ ROSE, *l'Odyssée de Robert Morris*, 1991 dans GRENIER, 1995, p. 169.

Le comportement contradictoire joué par le conférencier Robert Morris, rappelle aussi le comportement des personnages beckettien en pleine crise existentielle. Ces personnages ont la particularité d'être repliés sur eux-mêmes (presque comme des schizophrènes) et de se parler à eux-mêmes. La voix devient pour eux un méta-corps, non pas dans le sens d'un prolongement du corps, mais plutôt comme une mise à distance entre la voix et le corps. Robert Morris illustre bien cet écart en jumelant bande son, gestuelle corporelle, le tout en décalé. Dès lors, Robert Morris rend ici hommage au caractère complexe des personnages beckettien en incarnant lui-même un personnage de ce genre, et comme le dit Beckett dans son roman *Watt* : « distinguer ce qui était au-dedans de lui et ce qui était au-dehors de lui n'était point facile. Tout ce qui se passait se passait au-dedans de lui et en même temps tout ce qui se passait se passait au dehors de lui. »⁵⁸.

3.4.3. *Waterman Switch* (1965)

21.3 n'est pas la seule performance qui honore le roman *Watt* de Samuel Beckett. Dans *Waterman Switch* (**Fig. 12**), réalisée aux côtés d'Yvonne Rainer, Robert Morris fait allusion à un passage du roman *Watt* de Samuel Beckett. Le moment choisi par Robert Morris est celui où Watt (héros du livre) raconte au narrateur Sam ce qu'il lui est encore arrivé dans la demeure de Monsieur Knott. Tout en racontant ses péripéties, les deux hommes marchent ensemble dans une position qui ressemble plus à une étreinte sexuelle qu'à une simple balade. La description de cette marche sensuelle rend évidente la comparaison possible entre *Watt* et *Waterman Switch* : « [...] Et ainsi allant et venant, allant et venant, nous passions et repassions entre les clôtures [...] malgré notre marche buste à buste [...] malgré notre marche ventre à ventre [...] malgré notre marche sexe à sexe [...] malgré notre marche bourses à bourses »⁵⁹.

Robert Morris et Yvonne Rainer incarnent les personnages de Sam et Watt. Ils les font revivre en reproduisant cette marche l'un contre l'autre, nus, avançant et reculant entre les clôtures matérialisées par de longues poutres reluisantes couchées sur le sol⁶⁰. À leurs côtés se tient un troisième acteur décisif. Il s'agit de Lucinda Childs travestie en homme, coiffée d'un chapeau, et portant un costume élégant⁶¹. Son rôle est capital car c'est elle qui dirige les deux autres personnages. Ainsi Lucinda pourrait incarner le rôle de Monsieur Knott, patron de Sam et Watt. Pendant toute la danse, Lucinda Childs manipule Robert Morris et Yvonne Rainer à

⁵⁸ BECKETT, 1942, p. 43.

⁵⁹ BECKETT, 1942, p. 168-172.

⁶⁰ KRAUSS, *La problématique corps/esprit : Robert Morris en séries* dans GRENIER, 1995, p. 48.

⁶¹ BAUDIN et GRENIER, *biographie*, 1995 dans GRENIER, 1995, p. 221-222

l'aide d'une pelote de ficelle qu'elle déroule en continu⁶². Plus la scène progresse, et plus les méandres de ficelle s'accumulent pour devenir un véritable réseau d'entrelacs complexe⁶³. L'ensemble, qui évoque la forme d'un labyrinthe (qu'il rependra par après dans son œuvre monumentale), rappelle son enfance et son attachement au nœud. Mais surtout, cet ensemble de lignes entrecroisées fait allusion à la mécanique littéraire de Becket qui ne cesse de se répéter, de revenir en arrière, tout en allant en avant, qui revient sur une idée, puis sur une autre, dans une logique fuyante, toujours plus absurde, et difficile à suivre.

Outre la référence au style littéraire de Becket, le titre de cette danse-performance *Waterman Switch* rappelle le rôle déterminant du troisième personnage. *Waterman* signifie en français « batelier », soit une personne chargée de conduire les bateaux sur les rivières. En se basant sur l'appellation, l'interprétation devient différente. La femme travestie, Lucinda Childs, endosse la casquette de batelier pour conduire sur le cours d'eau les personnes de Robert Morris et Yvonne Rainer. Les poutres symboliseraient alors le bateau, le cours d'eau, ou bien les deux. Quant au terme *Switch*, il renvoie soit au verbe « changer », et ferait référence au changement incessant de direction des personnages, soit au nominatif « aiguille » qui se référerait alors au rôle de guide aiguilleur exercé par Lucinda Childs.

Mais dans l'absolu, même si ce rôle de guide semble évident, la première interprétation, à savoir l'influence beckettienne, paraît beaucoup plus convaincante que la seconde. Les mouvements et la scène semblent repris directement du livre *Watt*, la métaphore des clôtures par les poutres est plus cohérente que celle de la barque ou du cours d'eau, le réseau d'entrelacs symbolise bien la complexité littéraire de l'auteur Samuel Becket, et enfin, le titre *Waterman* émet une résonnance sonore avec celui du roman *Watt*.

⁶² KRAUSS, *Op. cit.*, p. 48.

⁶³ *Ibid*

IV. LA « THÉÂTRALITÉ » DU MINIMALISME

La manipulation des objets au sein de la JDT, et les mouvements corporels que cela implique, ont manifestement poussé Robert Morris à se tourner vers la sculpture minimaliste. Cette nouvelle forme de sculpture se distingue par le rôle qu'elle donne au spectateur. Il devient indispensable car il fait vivre les installations minimalistes. Celles-ci sont étroitement liées au concept de « théâtralité » créé par Michael Fried pour attaquer le minimalisme. Pour développer son idée, Fried s'est basé en partie sur l'œuvre sculpturale de Robert Morris. Par conséquent, Robert Morris fut l'un des principaux acteurs de ce tournant artistique. Son rôle a donc été essentiel pour l'évolution du monde de l'art. Mis à mal par la critique de Fried, Robert Morris fut ensuite défendu et soutenu par Rosalind Krauss.

4.1. *Michael Fried, pourfendeur du minimalisme*

4.1.1. « Objecthood » – « Objectité »

Lorsque le minimalisme est apparu sur la scène artistique, les critiques et historiens de l'art se sont positionnés. Michael Fried qualifia l'art minimal d'art « littéraliste » pour rappeler à quel point cette forme artistique s'attachait strictement à sa forme et à rien d'autre ; un art littéral dans le sens où il suit à la lettre sa propre forme. Pour rappel, les grands représentants du mouvement (comme Judd ou Morris) ont décrit la forme de l'objet comme la valeur sculpturale la plus importante, à tel point qu'ils ont associé directement la forme à l'objet. Pour eux, la forme doit être appréciée dans sa globalité et comme un objet à part entière. Cependant, ces formes-objets n'ont pas toujours été bien reçues. Michael Fried va voir en elles une menace pour l'histoire de l'art. Pour lui l'art minimal n'est que vide et n'a rien à raconter. Dans son texte *Art and Objecthood*⁶⁴, Michael Fried devient le porte-parole des opposants au minimalisme.

Dans ce texte, le critique commence d'abord par revenir sur le principe fondamental du minimal art, ou plutôt comme il préfère l'appeler, de l'art littéraliste. Il rappelle comment l'art littéraliste mise sur la forme comme propriété centrale de l'objet, et comment cet objet est inclus dans l'espace réel : celui de la tridimensionnalité. D'après Clément Greenberg, maître de Michael Fried, cette alliance réalité-objet crée un effet de présence important. Fried cite le texte *Recentness of Sculpture* de Greenberg⁶⁵ pour décrire et analyser cet effet de présence : « Reste que, si simple que soit l'objet, il suscite encore des rapports de surface, de contour, d'intervalle spatial. Comme presque tout aujourd'hui – une porte, une table, une feuille de

⁶⁴ FRIED, *Art and objecthood*, 1967 dans FRIED, 2007.

⁶⁵ GREENBERG, *Recentness of Sculpture*, 1967 dans BATTCOCK, 1968, p. 183.

papier vierge –, les œuvres minimales peuvent être comprises comme œuvres d'art... Pourtant, il semble, de nos jours, difficile d'envisager ou de concevoir une forme d'art qui soit plus proche de la condition du non art »⁶⁶. Fried remplace et traduit ce que Greenberg appelle « la condition du non art » par son terme « objecthood » (en français : « objectité »)⁶⁷.

4.1.2. Qu'est-ce que la théâtralité ?

Le néologisme « objectité » initié par Michael Fried à la fin des années soixante, renvoie à la condition objet des structures minimalistes. Il exprime l'identité d'une chose : celle de la forme qui devient un objet réel. Fried ajoute que selon lui le caractère objet (l'objectité) ne serait en fait qu'un plaidoyer en faveur d'un nouveau genre de théâtre⁶⁸. Par sa présence en tant qu'objet, les conditions propres à la réalité s'appliquent aux œuvres littéralistes. Celles-ci partagent le même espace (celui du réel) avec le spectateur ce qui provoque d'une part une rencontre entre l'œuvre et le spectateur, et d'autre part, une intégration du spectateur dans l'art. C'est justement ce caractère relationnel que Fried appelle *la théâtralité* : « la sensibilité littéraliste est théâtrale [...] l'art littéraliste s'éprouve comme un objet placé dans une *situation* qui, par définition presque, *inclut* le spectateur. »⁶⁹. Il élabore son concept en se basant sur l'œuvre de trois artistes minimalistes : Donald Judd, Tony Smith et Robert Morris.

La théâtralité pourrait donc se définir comme une situation dans laquelle se rencontrent le spectateur et l'œuvre. Paradoxalement, Fried met aussi en évidence que le spectateur doit se tenir à distance pour observer l'œuvre dans sa totalité, et pourtant, cette mise à distance est en même temps un moyen de rapprocher l'œuvre et le spectateur entre eux. Fried résume cette ambiguïté : « le format de l'œuvre tient le spectateur à distance [...] C'est même, pourrait-on dire, cette mise à distance qui fait du spectateur un *sujet* et de l'œuvre... un objet. ». Tout comme Fried le dit, le spectateur devient donc le sujet d'une situation dans laquelle se tiennent des objets immobiles. Ces objets sont au cœur de la situation, mais même s'ils meublent l'espace, c'est bien le spectateur qui reste le maître des événements : la situation lui appartient. Robert Morris, cité par Michael Fried, appuie cette hiérarchie de la situation : « Ce sont les objets qui sont avec nous dans l'espace [...] et non nous-mêmes qui sommes environnés d'objets dans l'espace. »⁷⁰.

⁶⁶ GREENBERG, *Recentness of Sculpture*, 1967 dans BATTCOCK, 1968, p. 183.

⁶⁷ FRIED, *Art and objecthood*, 1967 dans FRIED, 2007, p. 119.

⁶⁸ FRIED, *Op. cit.* p. 120.

⁶⁹ *Ibid*

⁷⁰ MORRIS, *Notes on Sculpture, Part 2*, 1966 dans Fried, 2007, p. 121.

Pour Michael Fried, « l'objectité » serait donc la cause de l'effet de présence. Une présence qui pour reprendre les termes de Fried serait : « en quelque sorte une présence scénique »⁷¹. Et c'est précisément ce caractère théâtral qui est vu comme un problème par Michael Fried.

4.1.3. La théâtralité ou la négation de l'art

Pour Fried, l'expérience faite des œuvres d'art littéralistes n'est autre que celle du théâtre. Pourtant l'expérience théâtrale minimaliste reste bien différente du théâtre traditionnel. Ce dernier a un public et a été créé pour un public. Il ne trouve aucun équivalent dans d'autres formes d'art, si ce n'est dans le minimalisme, mais le rapport avec le public est différent. Grâce à la relation que le spectateur vit avec l'œuvre, celui-ci a le sentiment que l'œuvre existe pour lui seul, et ce, même s'il n'est pas seul avec l'œuvre⁷². C'est comme si les objets minimalistes avaient été créés pour le spectateur. Ils ne s'adressent qu'à ceux qui les regardent, presque comme s'ils avaient attendu la venue du public⁷³. Et ce n'est qu'après leur arrivée que les œuvres propres au minimal art allaient enfin devenir complètes. En devenant le sujet d'une situation presque théâtrale, le public éprouve une expérience qui est difficile à définir. Tony Smith dit très simplement à ce propos : « il faut la vivre »⁷⁴. Nous retiendrons surtout qu'il y a une forme de dépendance, ou plutôt d'interdépendance entre l'objet et le spectateur et l'expérience qu'ils en font. Ainsi, le caractère théâtral de l'œuvre minimaliste (la théâtralité) crée une source interminable d'expériences possibles, et ce à deux égards : d'une part parce que chaque situation est différente d'une personne à l'autre, et d'autre part, parce que par la position du spectateur et son mouvement au sein de chaque situation, les œuvres lui apparaissent toujours différemment. C'est comme si dans une même et seule œuvre s'y cachaient une infinité, mais il est impossible de connaître l'œuvre originelle. De plus, Fried souligne que chacune de ces expériences persiste dans le temps ce qui rend les œuvres d'art minimalistes encore plus interminables et inépuisables.

La théâtralité serait donc pour Fried la cause d'une source d'art indéfinissable, imprécise, incomplète, et surtout impure. Toute une série d'adjectifs qualificatifs négatifs qui expliquent pourquoi Fried voit la théâtralité comme la négation de l'art, comme un anti-art. Fried termine son texte *Art and Objecthood* par : « Littéralistes, nous le sommes tous, à chaque instant ou

⁷¹ FRIED, *Art and objecthood*, 1967 dans FRIED, 2007, p. 122.

⁷² FRIED, *Op. cit.*, p. 134.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Entretien entre Tony Smith et Samuel Wagstaff Jr.* dans *Artforum*, No. 5, 1966 dans FRIED, *Op. cit.*, p. 127.

presque de notre vie. La grâce c'est la présentété. »⁷⁵. Fried veut dire qu'il est impératif de distinguer l'art de la vie, en l'occurrence, l'art des objets. Ces objets occupent un espace dit « scénique », tel des personnages, et attendent la réplique du public (une réplique essentiellement corporelle) dans ce même espace pour prendre du sens. Ce n'est que lorsque le spectateur intervient, que ces formes-objets, jugées vides par Fried, se remplissent. Autrement dit, les objets minimalistes (ou littéralistes) ont l'obligation d'être vus pour être achevés, et pour les voir dans leur entièreté, il est indispensable de bouger physiquement autour de l'œuvre dans l'espace.

Ainsi, le minimalisme est un échec artistique pour Fried qui défend davantage un art autosuffisant. Pour lui, l'art véritable est capable de vivre seul de façon indépendante. Dès le moment où le tableau ou la sculpture a été achevé, l'œuvre d'art est terminée. Il n'y a plus rien à ajouter. Fried suit son maître Clément Greenberg quant à l'idée d'un art optique. Tous deux prônent un art qui ne se veut pas théâtral. Fried et Greenberg défendent donc l'art rétinien. À l'exception de l'œil qui contemple l'œuvre d'art, le corps n'intervient en aucun cas. Aucune participation physique n'est demandée au spectateur pour comprendre l'art. C'est précisément cette autosuffisance qui différencie l'art moderne de l'art postmoderne, et donc du minimalisme. Fried ajoute à cet art rétinien (ou optique) l'attribut de *présentété*. Par ce terme, il désigne un art qui s'oppose à la théâtralité car il ne persiste pas dans le temps, dans le sens où dès le départ, l'œuvre est complète et ne se poursuit pas sur une certaine durée. La *présentété* c'est l'instantanéité : « Je pose ici que c'est en vertu de leur présentété et de leur instantanéité que la peinture et la sculpture modernistes mettent en échec le théâtre. »⁷⁶.

4.1.4. Quelques exceptions : Anthony Caro et Frank Stella

Fried a donc mis en exergue le conflit qui existe entre « opticalité » et « objectité ». Il est toutefois intéressant d'observer que Michael Fried ne porta pas un jugement arrêté sur le minimalisme. Avant de porter une critique, l'enjeu était de savoir si les œuvres étaient perçues comme des objets ou bien comme des tableaux ou encore comme des sculptures. Ainsi, certains artistes minimalistes (autres que Morris ou Judd par exemple) recevaient une appréciation plus positive. On retiendra parmi eux : Anthony Caro et Frank Stella.

Le premier, Anthony Caro, est un sculpteur minimaliste qui usait de formes géométriques simples et illusoires. Mais pour Fried, ce travail pourtant minimaliste se distingue de celui que nous connaissons de Judd ou de Morris : « Ici comme souvent dans l'œuvre de Caro, tout se

⁷⁵ FRIED, *Op. cit.*, p. 140.

⁷⁶ FRIED, *Art and objecthood*, 1967 dans FRIED, 2007, p. 139.

passé comme si l'illusion, loin de se produire au détriment de la physicalité, coexistait avec elle de telle sorte que le spectateur, mis en présence de la pièce, n'a pas à traverser l'illusion pour avoir accès à la physicalité [...]. Par ces procédés, Caro assume ouvertement la physicalité de sa sculpture tout en la dissimulant. »⁷⁷. L'intérêt de Fried pour le travail de Caro ne se porte pas sur la forme ou l'abstraction des sculptures (**Fig. 13**) mais sur la vitalité des couleurs, qui parviennent à faire oublier à Fried le caractère physique du travail de Caro.

Le second, Frank Stella, a proposé une peinture inédite : une peinture non-relationnelle, c'est-à-dire qui ne comporte aucune relation entre les plans. L'artiste compose sa toile (**Fig. 14**) à l'aide de simples bandes de couleurs qui dictent la forme du tableau et puis c'est tout. Il n'y a rien d'autre à voir. Quant au format, il choisit des dimensions suffisamment larges pour que son œuvre occupe une place généreuse dans l'espace. Ainsi, le spectateur est en droit de se demander s'il s'agit d'une œuvre bidimensionnelle ou tridimensionnelle. Cependant, malgré ces caractéristiques esthétiques qui créent la confusion, Fried met en avant les limites de l'œuvre de Stella en tant qu'objet. Même si l'effet pictural est puissant et évoque la structure d'un objet, le résultat n'en reste pas moins un tableau accroché au mur : « Stella a réussi à traduire de manière parfaitement visible le fait que la forme littérale détermine la structure de l'ensemble du tableau. Dans chaque tableau donc, les bandes semblent avoir été engendrées par la bordure et, de là, avoir pris possession du reste de la toile comme si l'ensemble du tableau s'auto-engendrait naturellement à partir non seulement de sa forme, mais aussi de ses limites physiques concrètes. »⁷⁸.

4.2. Rosalind Krauss, avocate du minimalisme

4.2.1. En faveur de la théâtralité

D'autres critiques et historiens de l'art ont jeté un meilleur regard sur le minimalisme. Rosalind Krauss, critique et historienne de l'art célèbre aux États-Unis a porté haut les idées révolutionnaires du minimal art. Contrairement à Fried, elle ne voyait en rien l'aspect expérimental de la sculpture (c'est-à-dire la *théâtralité* même si elle n'emploie pas ce terme-là) comme une négation de l'art mais plutôt comme un élément précurseur de nouvelles formes d'art futures. Krauss a reconsidéré le concept de théâtralité de Fried pour le présenter comme une nouveauté originale, jamais vue, qui ne doit pas être abandonnée car elle permet d'obtenir en une seule œuvre d'art, une infinité d'autres. Par son déplacement physique dans l'espace, chaque individu aborde l'œuvre différemment et modifie sans cesse sa perception de

⁷⁷ FRIED, *Anthony Caro, 1967-1968* dans FRIED, 2007, p. 106-107.

⁷⁸ FRIED, *Frank Stella : forme et conviction, 1966* dans FRIED, 2007, p. 72.

ces simples volumes tridimensionnels. Chaque point de vue propose une rencontre inédite entre l'œuvre, l'espace et le spectateur. Ainsi, le spectacle vivant de l'art minimaliste se revit encore et encore mais jamais de la même manière. L'idée qu'une œuvre d'art et que l'expérience que nous en faisons soit toujours incomplète peut paraître rébarbative et repoussante, mais c'est précisément cet aspect-là que Rosalind Krauss⁷⁹ apprécie et défend. Pour éclaircir cette situation, Krauss est revenue sur la notion de sculpture qui a particulièrement évolué au XXe siècle à partir des ready-made de Marcel Duchamp et plus encore après le minimalisme. Elle fait une mise à jour de la définition de la sculpture pour démontrer que dorénavant la sculpture ne se limite plus à ce que nous appelions autrefois sculpture. Son nouveau statut a permis au spectateur de ne plus être tenu à distance et de rentrer en relation avec elle. Pour démontrer cette idée, elle met au point ce qu'elle a appelé « le champ élargi de la sculpture ».

4.2.2. Sculpture in the Expanded Field⁸⁰ – Le champ élargi de la sculpture

Dans ce texte de 1979, Rosalind Krauss commence par rappeler à quel point nous nommons « sculpture » des choses les plus diverses. Krauss veut mettre en évidence que la sculpture recouvre aujourd'hui une panoplie de choses et ne se limite plus à sa fonction première : « Le mot sculpture devenait de plus en plus difficile à prononcer mais finalement pas si dur que ça [...] Mais en faisant tout ceci, le terme que nous pensions être en train de sauver – *sculpture* – commençait à devenir plus obscure. Nous pensions utiliser une catégorie universelle pour authentifier un groupe de particulier, mais cette catégorie a été élargie pour englober une telle hétérogénéité d'éléments que ce terme est maintenant en danger d'effondrement. Et donc nous regardons vide vers le centre de la terre et pensons que d'une part nous savons et à la fois ne savons pas ce qu'est la sculpture. »⁸¹ (traduction libre).

Il serait donc préférable de parler « d'installations » plutôt que de sculpture car elle aurait évolué en s'ouvrant à d'autres médiums. Cette nouvelle définition de la sculpture rompt avec la pensée de Clément Greenberg comme quoi un art doit se centrer sur ses propres potentialités. Pour Krauss, c'est à force de se refermer sur son propre médium que l'art

⁷⁹ Rosalind Krauss fut la commissaire de l'exposition *The Mind-Body Problem*, tenue entre le 16 janvier et le 4 avril 1994 au Guggenheim (NYC), et consacrée à l'œuvre de Robert Morris.

⁸⁰ KRAUSS, *Sculpture in the Expanded Field* dans *October*, vol. 8, 1979.

⁸¹ « But in doing all of this, the very term we had thought we were saving – *sculpture* – has begun to be somewhat obscured. We had thought to use a universal category to authenticate a group of particulars, but the category has now been forced to cover such a heterogeneity that it is, itself, in danger of collapsing. And so we stare at the pit in the earth and think we both do and don't know what sculpture is. » dans *Ibid*, p. 33.

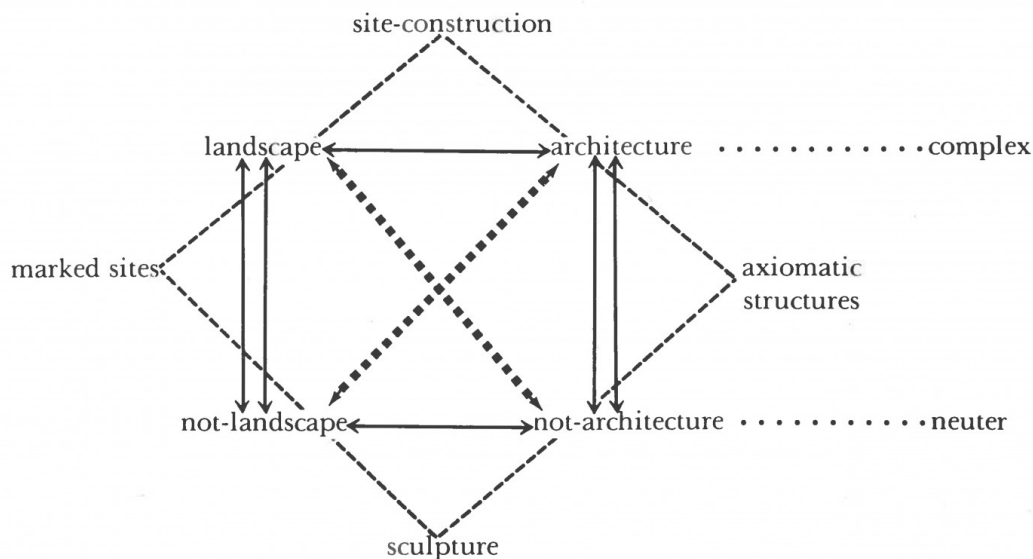
moderne est tombé en faillite. Dans le cas du minimalisme, la sculpture ne peut se développer indépendamment de son site, de son architecture ou de son paysage. La structure doit être pensée comme un ensemble interrelationnel. C'est suite à cette idée que Krauss va mettre en place ce qu'elle a appelé « le champ élargi de la sculpture ».

Ce modèle a, comme son nom l'indique, élargi l'espace de la sculpture vers d'autres médiums. Il se base sur un système logique appelé « groupe de Klein », utilisé dans le domaine des mathématiques ou encore des sciences humaines : « l'expansion à laquelle je fais référence est appelé groupe de Klein quand il est utilisé mathématiquement et à d'autres tâches [...] dans les cartographies au sein des sciences humaines. »⁸² (traduction libre).

Le schéma choisi par Krauss pour illustrer le champ élargi de la sculpture consiste en un système d'oppositions complexes dans lequel chaque terme est en relation logique avec son opposé. Les associations construites à partir de ces quatre termes (paysage – architecture – non-paysage – non-architecture) forment alors le champ élargi de la sculpture : « En termes de cette expansion logique en groupe de binaires est transformé en champ quaternaire qui d'une part miroite l'opposition originale et en même temps l'ouvre. Cela devient un champ élargi logique. »⁸³ (traduction libre).

⁸² « I am referring is called a Klein group when employed mathematically and has various other designations [...] in mapping operations within the human sciences. » dans KRAUSS, *Sculpture in the Expanded Field* dans *October*, vol. 8, 1979, p. 37.

⁸³ « By means of this logical expansion a set of binaries is transformed into a quaternary field which both mirrors the original opposition and at the same time opens it. It becomes a logically expanded field. » dans KRAUSS, *Sculpture in the Expanded Field* dans *October*, vol. 8, 1979, p. 37.



Dès lors, en tenant compte de ce système relationnel, les possibilités sont :

- Le paysage peut être défini comme la non-architecture
- La non-architecture peut être définie comme le paysage
- Le non-paysage comme l'architecture
- L'architecture comme le non-paysage
- Le paysage comme l'architecture
- L'architecture comme le paysage
- Le non-paysage comme la non-architecture
- La non-architecture comme le non-paysage

En définitive, l'idée de ce champ élargi de la sculpture est de faire disparaître les frontières entre les arts pour que la sculpture, l'architecture ou le paysage se transforment en une installation semblable à une structure élargie, et qui fait appel à d'autres facteurs environnementaux propres au paysage ou encore à l'architecture.

Dans ce modèle, Robert Morris se situe à plusieurs niveaux. Cependant, il n'est pas toujours facile de définir ses installations minimalistes comme appartenant à l'architecture/au paysage ou non, car lorsqu'elles sont installées à l'extérieur, ses installations peuvent être perçues comme des morceaux de paysage et/ou d'architecture. Mais, nous conviendront de dire que ses blocs minimalistes appartiennent à l'ordre du non-paysage et de la non-architecture, ce qui en fait par conséquent des sculptures.

Néanmoins, Rosalind Krauss différencie les blocs traditionnels minimalistes des installations monumentales. Elle cite plus précisément l'œuvre *Observatory* créée en 1971 par Robert Morris. Nous reviendrons plus tard sur la description et les enjeux recherchés par l'artiste concernant cette œuvre. Mais avant cela, il est intéressant de noter que Rosalind Krauss situe Robert Morris dans le champ élargi avec cet observatoire colossal : « [...] le champ élargi était ressenti par plusieurs artistes au même moment, à peu près entre 1968 et 1970. [...] Robert Smithson avait commencé à occuper l'axe que j'appelle *site construction*. en 1971, avec *observatory*, [...] Robert Morris l'a rejoint. Depuis lors, de nombreux artistes [...] ont opéré dans ce nouvel ensemble de possibilités. »⁸⁴ (traduction libre). D'après le modèle de Krauss, cette œuvre se situe entre paysage et architecture, ce qui ferait d'elle un site. Cela démontre que Robert Morris a exploré plusieurs possibilités dans le champ élargi de la sculpture. Mais le plus important ici est de retenir que Krauss a insisté dans ses écrits sur le rôle majeur qu'a joué Robert Morris pour étendre la notion de sculpture. Il fait partie selon elle des sources d'inspirations pour les générations suivantes, pour s'essayer au champ élargi de la sculpture.

⁸⁴ « [...] the expanded field was felt by a number of artists at about the same time, roughly between the years 1968 and 1970. [...] Robert Smithson had begun to occupy the complex axis, which for ease of reference I am calling *site construction*. In 1971 with the *observatory* [...] Robert Morris l'a rejoint. Since that time, many other artists [...] have operated within this new set of possibilities. » dans KRAUSS, *Sculpture in the Expanded Field* dans *October*, vol. 8, 1979, p. 41

V. « I AND ME » : LE MINIMALISME, UNE DOUBLE EXPÉRIENCE

Pendant une longue période de son art (1960-1980), Robert Morris a défendu l'idée d'insérer le spectateur dans la définition de l'art pour le rendre plus actif. L'artiste a démontré dans son travail que l'action corporelle avait un rôle essentiel. Elle crée à la fois une expérience directe d'une situation, et en même temps, une prise de conscience mentale de notre capacité à agir dans cette situation. L'art de Robert Morris apparaît donc à ce niveau-là comme un reflet de la vie quotidienne puisqu'en permanence l'homme agit pour marquer son existence. Cet intérêt pour l'action semble évident lorsque nous repensons à son passage à la JDT. Là-bas, l'artiste s'est montré sur les devants de la scène et a pris goût à l'action par le biais de son propre corps, tout en insistant sur l'importance de l'objet, capable de générer du mouvement. Après avoir vécu sa propre expérience dans l'art, une expérience qui se voulait théâtrale, il entreprit de partager cette sensation auprès du public en lui demandant de participer activement à son art. C'est ainsi que Robert Morris a transité vers le minimalisme. À son tour, le spectateur allait, grâce aux installations de style minimaliste mises en place par l'artiste, prendre conscience de l'effet que l'homme et son corps peuvent avoir dans l'art. Autrement dit, le corps c'est l'outil tactique de l'expérience. Mais de quelle expérience s'agit-il ? Quel effet ça fait d'avoir un corps ? Et à quel niveau cette expérience se situe-t-elle ? Y a-t-il une suite à l'action corporelle ? C'est là tout le débat qui existe autour de la figure du visiteur comme agent actif d'une situation artistique.

5.1. « I » ou l'expérience dans l'art

Ce terme d'expérience ne doit pas être mal interprété. Il faut bien distinguer « l'expérience de l'art » de « l'expérience dans l'art ». Dans le premier cas, la beauté artistique fait appel au subconscient. Elle provoque une émotion qui emmène le spectateur dans un voyage poétique au travers de l'art. Par la simple contemplation, l'art est capable d'émouvoir avec une infinité de sensibilités différentes. Cependant, cet aspect sensoriel causé par le spectacle de l'art se limite au rêve et à l'imaginaire. C'est pourquoi, il convient de dire qu'il s'agit d'une expérience de l'art. Dans un tout autre sens, l'expérience dans l'art est beaucoup plus concrète et moins imagée. Elle nécessite une réelle intervention du spectateur, qui par son action physique, se métamorphose en un agent actif de la situation. Ce que Robert Morris a appelé le « I » (repris par Katia Schneller⁸⁵ et Rosalind Krauss⁸⁶) dans son texte *The Present Tense of*

⁸⁵ SCHNELLER, 2008, p. 75.

⁸⁶ KRAUSS, *Robert Morris autour du problème corps/esprit*, 1994 dans *Art Press*, No. 193, 1994, p. 29.

*Space*⁸⁷, entre en interaction et passe du statut de visiteur traditionnel à ce qui pourrait être appelé le *visit'acteur*.

5.1.1. La gestalt-théorie

C'est dans cette optique d'inclure le visiteur pour donner du sens à son œuvre que Robert Morris s'est penché sur la notion de gestalt. Dans le domaine psychothérapeutique, la gestalt renvoie à l'interprétation des formes par le cerveau. En observant une image, le cerveau est capable de lui donner une structure signifiante. Ainsi, la forme prend du sens pour celui qui la regarde. Ce terme allemand, qui n'a pas vraiment d'équivalent dans les autres langues, désigne la théorie de la forme. La gestalt-théorie se prêterait donc bien au mouvement du minimalisme, vers lequel Robert Morris évolue, puisqu'il réduit l'objet d'art à sa forme la plus pure : « la caractéristique d'une gestalt est qu'une fois que celle-ci est établie, toutes les informations la concernant, en tant que gestalt, sont épuisées »⁸⁸ (traduction libre). Mais en vérité, Robert Morris ne limite pas la gestalt à une forme simple. Il élargit ce terme à un processus organisationnel. Ce processus est à la base de toutes ses installations. Il s'apparente à un jeu d'agencement qui fait interagir des objets-formels et un sujet-percepteur. Les poutres en « L » (les *L-Beams*) de Robert Morris, évoquées précédemment, sont un parfait exemple de cette relation complexe qui existe entre ces deux éléments. D'une part l'objet fixe, assimilé au constant connu (la forme « L » en soi), et d'autre part, le sujet mobile, assimilé au variable inconnu, qui fait apparaître cette forme différemment selon son angle d'observation. Robert Morris développera la même stratégie avec d'autres catégories de formes : des carrés, des ovales, des anneaux, des triangles, des parallélépipèdes rectangles, *etc.* Autant de formes géométriques possibles et imaginables capables de se transmuier infiniment en d'autres choses.

5.1.2. *Two Columns*, vestige d'une ancienne performance

Un autre exemple, aussi célèbre que les *L-Beams*, de cette interaction œuvre-spectateur est la série *Columns* (**Fig. 15**) étalée entre 1961 et 1973. La datation atteste que Robert Morris commençait déjà ses recherches sur le minimal art lorsqu'il était encore à la JDT. Cette série repose sur le même principe que les poutres en « L ». Robert Morris a construit un parallélépipède de taille humaine, évoquant la forme d'une colonne carrée, et l'a multiplié par deux pour le présenter sous deux angles différents. Ces deux formes rectangulaires, pourtant identiques, apparaissent alors comme deux structures différentes aux yeux du public.

⁸⁷ MORRIS, *The Present Tense of Space* 1978 dans MORRIS, 1993, p. 176-182.

⁸⁸ « Characteristic of a gestalt is that once it is established, all the information about it, qua gestalt, is exhausted. » dans MORRIS, *Notes on Sculpture, Part I*, 1966 dans MORRIS, 1993, p. 7.

Cependant, les deux choix de présentation fait par Robert Morris ne sont certainement pas dus au hasard. Le premier bloc se dresse sur son petit côté, tandis que l'autre s'étend sur sa plus grande surface. Cette scénographie se réfère directement à l'une des toutes premières performances réalisées par l'artiste, avant même qu'il ne rejoigne la JDT : *Box for standing* (**Fig. 16**) aussi appelée plus simplement *Column*. Cette boîte pour se tenir dedans est en vérité la première version de sa série *Column*. Mais à l'occasion de cette performance livrée au Living Theater de New York⁸⁹, l'artiste n'avait conçu qu'un seul exemplaire et non deux comme ce sera le cas après.

Pour cette performance, Robert Morris a fabriqué un bloc de chêne suffisamment grand pour pouvoir s'y glisser et se tenir debout à l'intérieur. Pendant trois minutes trente, l'artiste se tient droit immobile dans sa boîte, avant que celle-ci ne tombe brusquement sous l'impulsion d'un mouvement du corps de l'artiste, et ne git pendant la même durée au sol⁹⁰. En reproduisant par après deux blocs nommé *Columns* l'artiste se rend hommage à lui-même et matérialise la scène avant l'action (le bloc dressé à la verticale) et après l'action (le bloc couché à l'horizontale). Ces deux parallélépipèdes deviennent ainsi les vestiges d'une chute violente vécue par Robert Morris lui-même. En-dehors de la commémoration, ils sont aussi un moyen d'expression pour l'artiste qui recherche un art où le corps du spectateur se meut pour observer différentes pièces artistiques qui dans l'absolu sont toujours les mêmes.

5.1.3. Brancusi, précurseur du minimalisme

Outre ses performances à la JDT et dans d'autres contextes, le goût de Robert Morris pour l'exploration infinie d'une forme s'explique aussi par son intérêt pour la sculpture de Brancusi. À la fin de son cursus universitaire, Robert Morris écrit sa thèse sur la sculpture de Constantin Brancusi. Cet artiste révolutionnaire, originaire de Roumanie, fut l'un des sculpteurs les plus influents du XXe siècle. Il est considéré aujourd'hui comme un des précurseurs de la sculpture minimaliste tant il a poussé l'abstraction sculpturale à un point encore jamais vu à l'époque. En 1923, il crée la première version de ce qui sera sans conteste son œuvre la plus célèbre : *L'oiseau dans l'espace* (**Fig. 17**). Si cette œuvre fut à ce point connue, c'est en raison du procès auquel elle a donné lieu. Brancusi, par l'intermédiaire de Marcel Duchamp, arrive aux Etats-Unis dans les années vingt. Le transport de ses œuvres va poser un souci pour la douane américaine. Surprise par le caractère formel de son travail, elle ne parvient pas à identifier l'ensemble des objets amenés par Brancusi comme étant des

⁸⁹ GRENIER, *Robert Morris et la mélancolie. La face sombre de l'œuvre*, 1995 dans GRENIER, 1995, p. 15.

⁹⁰ *Ibid.*

œuvres d'art. Au contraire, tenant compte de la silhouette fluide et de l'aspect poli de *l'oiseau dans l'espace*, la douane estime qu'il s'agit non pas d'une œuvre d'art mais d'un objet industriel. Elle décide alors de taxer la longue pièce fuselée de métal jaune. Brancusi réagit suite à cette sanction injustifiée à ses yeux et fait appel à la justice. De là, naîtra l'un des procès les plus historiques de l'histoire de l'art : Brancusi contre les Etats-Unis. Ce procès inédit posera la question du statut de l'œuvre d'art et de l'artiste public. Il se termine en faveur du sculpteur, la Cour reconnaissant que les critères nécessaires à définir une œuvre d'art ont évolué.

Pour Robert Morris, la découverte de cette œuvre est un tournant. En écrivant sa thèse, l'artiste eut le temps de l'étudier dans les moindres détails. Et pourtant, même après l'avoir observé sous tous les points de vue, cet oiseau parvient encore à le surprendre et à se montrer sous un autre jour. En se situant par rapport à cette sculpture, Robert Morris a pu donner du sens à cette forme énigmatique. L'influence de la sculpture de Brancusi sur celle de Robert Morris saute aux yeux. Même si l'américain choisit (contrairement à Brancusi) de ne pas nommer (la plupart du temps) ses œuvres pour ne pas aiguiller l'interprétation, il pousse à son maximum l'abstraction et la simplicité de la forme (dans la continuité du travail de Brancusi), tout en permettant aux spectateurs de découvrir ses œuvres depuis une multitude d'approches. C'est donc en se situant par rapport à ces structures que le visiteur (tout comme Robert Morris avec Brancusi) parvient à faire de ces formes élémentaires des formes signifiantes.

5.1.4. Voir pour percevoir

L'implication nécessaire du public et la dépendance de l'œuvre à son égard révèle ce que Fried appelle la *théâtralité* dans l'art de Robert Morris. Mais c'est précisément cette condition théâtrale, développée précédemment, qui plonge l'attention du spectateur non plus sur l'œuvre en elle-même, mais sur l'expérience qu'il en fait. Il est donc parvenu à mettre en place des installations qui appartiennent au réel. Autrement dit, la rencontre entre son œuvre et le spectateur concerne des circonstances réellement concrètes.

Toutes ces œuvres minimalistes ont été injustement qualifiées de culte de la sobriété. Certes, elles ne manifestent pas un foisonnement ornemental ou une richesse décorative, mais une conception active et perceptive, deux éléments indispensables à la création d'une expérience dans l'art. Robert Morris a su créer cette sensation en remettant en cause le pouvoir d'observation. Au lieu de maintenir à distance l'observateur, il l'intègre. Il lui impose d'explorer physiquement son travail pour ressentir à la fois une émotion, mais surtout provoquer une expérience de ces situations. Une préoccupation qui met aussi en avant la

notion du temps. L'œuvre ne se donne plus d'emblée mais s'inscrit dans une durée. De cette façon, les portes s'ouvrent à une infinité d'interprétations et de souvenirs. La mise en scène est donc essentielle pour que le spectateur puisse voir et percevoir.

Dans ses recherches, il est arrivé que Robert Morris pousse encore plus loin la question du ressenti et de la perception. Certaines de ses œuvres ont réussi à perturber la perception, à la rendre possible, mais en même temps impossible, à appartenir au réel et en même temps à l'irréel. Son nuage de vapeur *Steam* (**Fig. 18**) de 1969, projeté dans un espace concret, atteste de cette recherche d'un art hors limites. La vapeur est un élément troublant. Elle appartient à la réalité puisqu'elle est visible et perceptible, mais en même temps ne possède pas de matière palpable. De plus la masse gazeuse est éphémère. C'est pourquoi elle tombe rapidement dans l'oubli. Et pourtant elle était bien là et a été ressentie. Elle a existé suffisamment de temps avant de disparaître pour que nous puissions tirer une image et une sensation de son état vaporeux. Quant à son évaporation, elle laisse derrière elle un souvenir : celui d'avoir touché d'une manière improbable un spectateur venu contempler son passage.

Dans le même ordre d'idée, Robert Morris avait développé quelques années avant *Steam*, une série d'œuvres trompeuses et illusoires à base de miroirs. Dans le contexte de son travail minimaliste, Robert Morris a fait évoluer ces objets au-delà de la présence concrète. En 1965, Robert Morris présente au grand public pour la première fois *Mirrored Cubes* (**Fig. 19**), une œuvre aux effets illusionnistes puissants⁹¹. En utilisant des surfaces réfléchissantes (qui rappellent l'aspect poli de la sculpture de Brancusi), l'artiste confronte l'espace réel à un espace virtuel supplémentaire. Depuis la réalité, il parvient grâce au reflet à projeter un autre univers qui dépasse notre environnement.

L'utilisation du miroir dans l'art n'est pas neuve : Van Eyck, Holbein ou encore Vélasquez l'ont utilisé avec brio des siècles avant Morris. Des œuvres comme les *époux d'Arnolfini*, les *ambassadeurs*, ou *Les Ménines*, utilisent le motif du miroir pour ouvrir l'espace à quelque chose qui se trouvait hors champ. Par le reflet, ces peintres emblématiques de l'histoire de l'art ont réussi à dévoiler quelque chose qui, *a priori*, n'appartenait pas à la représentation. Robert Morris, qui a étudié l'histoire de l'art, connaît ces grands peintres. Mais contrairement à eux, il utilise la théorie du reflet dans le domaine de la sculpture. En l'appliquant au tridimensionnel, Robert Morris s'inscrit dans la tradition de ces génies de l'espace, tout en proposant quelque chose d'inédit. Il n'utilise plus un seul miroir, mais

⁹¹ KRAUSS, *La problématique corps/esprit : Robert Morris en séries* dans GRENIER, 1995, p. 69.

plusieurs. Cela lui permet de confronter des surfaces réfléchissantes entre elles. Avec *Mirrored Cubes*, l'artiste installe quatre cubes aux surfaces reflétées en vis-à-vis. Ainsi, ces cubes primaires captent en continu le reflet d'un élément dans un autre. Cette extension sans fin de l'espace s'apparente paradoxalement à une recherche du vide. Mais le vide et l'infini ne sont pas forcément deux termes incompatibles. Robert Morris a parfois installé ces cubes en miroir dans des jardins. En installant son œuvre dans le milieu naturel, Robert Morris fait intervenir d'autres éléments comme les conditions climatiques. La pluie, les nuages, le soleil, la lumière n'interagissent pas de la même façon avec ces miroirs. Ils entrent en jeu pour faire de ces cubes une œuvre différente au fur et à mesure que le temps change. Ajoutée à la météo, la déambulation des visiteurs autour de ces surfaces crée elle aussi une image nouvelle en permanence.

Robert Morris, envouté par les effets possibles propres au reflet, a réalisé d'autres œuvres avec des miroirs en variant leur nombre, leur forme, leur effet, leurs dimensions, *etc.* Toujours dans cette recherche de l'infini par le miroir, Robert Morris a également réalisé un court métrage d'une durée de neuf minutes intitulé *Mirror* (**Fig. 20**)⁹². Dans ce petit film, Robert Morris marche en rond dans un paysage hivernal en tenant entre ses mains un miroir⁹³. Par cette démarche, il démontre qu'en fonction de la position prise par le spectateur par rapport à l'objet, le résultat artistique n'est plus le même. Une œuvre renferme ainsi une infinité de perceptions possibles.

5.1.5. Mouvements « obligatoires »

L'intervention du spectateur dans l'œuvre de Robert Morris ne s'est pas limitée à porter des regards depuis différentes orientations. Il est arrivé que Robert Morris crée des installations dans lesquelles il était demandé aux visiteurs d'accomplir des tâches participatives. Ce fut le cas à Londres, à la Tate Gallery en 1971, où comme expliqué dans le chapitre biographique, le spectateur avait un rôle actif pour faire vivre ces installations. Les mouvements devenaient alors de plus en plus vigoureux et nécessaires pour comprendre le travail de l'artiste. *Passageway* (**Fig. 21**) avait été créé dix ans plus tôt dans la même dynamique que ce qui a été conçu pour la galerie londonienne. Cette œuvre, qui consiste en un long corridor sans issue qui rétrécit au fur et à mesure de sa progression⁹⁴, apparaît comme le prélude des œuvres futures dans lesquelles la participation physique du visiteur sera indispensable à la compréhension du travail de Robert Morris. Cependant, *Passageway* ne se

⁹² BAUDIN et GRENIER, *biographie*, 1995 dans GRENIER, 1995, p. 238.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ BOON, 2017, p. 140.

contente pas d'être l'amorce d'un travail artistique participatif, l'œuvre montre aussi que malgré tout, l'intervention du corps peut être limitée et dictée par l'espace. Le rétrécissement de ce couloir aura donc plusieurs conséquences : d'abord, il n'est pas dit que tout le monde parviendra à atteindre l'autre extrémité ; et ensuite, après son effort, le spectateur va découvrir que tout cela a été fait en vain et qu'il devra rebrousser chemin (puisque le corridor se termine en cul-de-sac) ; et enfin, pendant toute la durée de cette micro-performance, le spectateur va se sentir compressé, étrié, et mis sous la pression de l'espace par les murs qui se referment.

Toujours pour intensifier l'acting du visiteur, et rapprocher son expérience d'un monde encore proche de celui de la réalité, Robert Morris entreprit aux alentours des années septante une œuvre grandeur nature rattachée au Land Art. Ce style artistique regroupe des œuvres aux dimensions suffisamment conséquentes au point que les musées ne peuvent les installer en leurs murs. Les *labyrinth* de Robert Morris sont de bons exemples de ce genre d'installations monumentales implantées sur d'autres territoires que celui du musée. Mais l'apogée du Land Art pour Robert Morris est sans conteste la construction de son observatoire géant (évoqué p. 39).

Observatory (**Fig. 22**), décrit et illustré dans le numéro consacré au Land Art par les éditions Taschen⁹⁵, fut construit dans le cadre de l'exposition collective et internationale « Sonsbeek 71 ». Le commissaire de cette exposition, Wim Beeren, eut pour volonté d'investir non seulement la ville de Sonsbeek mais aussi d'autres endroits aux Pays-Bas. Ainsi, tous les artistes qui y participaient disposaient d'un environnement suffisamment important pour répondre à leurs attentes. À cette occasion, Robert Morris put réaliser la première version de son projet d'observatoire. Son œuvre dite d'*earth work* fut implantée temporairement dans une zone au carrefour entre la terre, la mer, et la ville de Santpoort. *Observatory* était alors constitué de deux anneaux immenses agencés l'un dans l'autre. L'enceinte extérieure, qui faisait près de nonante mètres de diamètre, avait été greffée sur le territoire existant. Quant à l'enceinte intérieure, elle avait été façonnée de toutes pièces en entassant de la terre contre des palissades en bois. Mais qu'ils soient modelés naturellement ou artificiellement, ce qui intéresse surtout dans cet observatoire : c'est sa découpe. L'ensemble du paysage était traversé par un axe principal qui coupait la structure en deux parties symétriques. D'autres incisions avaient été faites dans le but de capturer la lumière directionnelle du soleil au moment des équinoxes de printemps et d'automne, ainsi qu'au

⁹⁵ LAILACH, 2007, p. 78.

moment des solstices d'été et d'hiver. Une symbolique qui rappelle les célèbres sites incas au Pérou et qui y conduira Robert Morris.

L'aménagement était tel que Robert Morris parvenait grâce à la lumière solaire à tracer un trait dans son paysage gigantesque. À la fin de l'exposition, l'œuvre fut démantelée. Mais elle connaîtra un second souffle en 1977, lorsque l'artiste put la reconstruire à Oostelijk (Hollande), grâce à la coopération du Stedelijk Museum Amsterdam. Aujourd'hui, il n'en reste plus grand-chose. L'observatoire se fond dans la nature du plat pays qui a repris le dessus. Il ne reste plus qu'un vaste champ d'herbes et de terres cultivables au large de la mer.

Mais avant sa disparition, cet ensemble circulaire répondait parfaitement selon Robert Morris à sa définition de la gestalt. L'organisation spatiale qu'il choisit de mettre en place implique une interaction entre des formes simples et la perception que le spectateur va en faire. Cette fois, Robert Morris immerge totalement le spectateur dans un véritable paysage à l'échelle de la terre. Par le caractère monumental, son expérience devient encore plus intense. C'est comme si le spectateur visitait une véritable ville, ou bien un ancien site historique. La taille de l'édifice oblige une découverte des lieux dans le temps par le mouvement de son corps. Robert Morris résume cela en quelques mots : « L'observatoire est différent de tout ce qui se fait aujourd'hui en art [...] le travail permet au corps humain en mouvement de faire une expérience physique. »⁹⁶.

Cependant, même si Robert Morris insiste particulièrement sur l'expérience physique ressentie dans son œuvre, il est difficile de croire que la découpe de son observatoire ait été faite sans connotation symbolique. En effet, l'importance consacrée à la lumière est trop évidente pour que nous puissions penser que ce trait lumineux apparaisse au hasard. C'est comme si Robert Morris avait voulu, par son architecture, retracer sur le sol la lumière directionnelle. En créant ces signaux lumineux, l'artiste rend visible le tracé de son complexe monumental. De plus, le titre de son œuvre *Observatory* va également dans ce sens. Comme son nom l'indique, un observatoire est un lieu favorable à l'observation ; dans le cas présent, à l'observation des rayons du soleil. Chez de nombreux peuples, le soleil occupe une place très importante. Pour les hommes, ce culte du soleil renvoie à l'héliocentrisme, théorie selon laquelle le soleil se trouverait au centre de l'univers. Mais pour découvrir les rayons du soleil matérialisés par Robert Morris, le spectateur est contraint de les parcourir en se déplaçant. Le mouvement de son corps révèle donc la marque de soleil, et ce, dans l'esprit.

⁹⁶ LAILACH, 2007, p. 78.

Les recherches de Robert Morris quant à son ambition de révéler le trait l'ont conduit à Nazca au Pérou en 1975. L'artiste raconte personnellement son expédition dans le célèbre site archéologique péruvien dans son article *Aligned with Nazca* (1975)⁹⁷. Ce paysage rempli de ces immenses lignes dont le tracé des géoglyphes est le plus souvent de forme animale ne peut, en principe, se découvrir dans sa totalité que par les airs. L'autre moyen, plus abstrait, pour y parvenir était alors de parcourir scrupuleusement chaque trait pour recomposer mentalement l'image. L'échelle utilisée par le peuple nazca est telle que le déplacement ne peut se faire entièrement par le regard. Il demande aussi un déplacement du corps. Là-bas, Robert Morris a donc pu vivre l'expérience dans l'art. Grâce à son mouvement corporel, son esprit a su représenter mentalement l'ensemble des lignes dessinées sur le sol.

5.1.6. L'horizontalité, vecteur du mouvement corporel

Les différentes expressions artistiques de Robert Morris nous ont convaincu de ce que le processus de création s'explique par le mouvement. Le mouvement physique donne du sens et est la cause de l'empreinte terrestre. Autrement dit, le mouvement c'est l'action centrale de ce qu'on pourrait appeler le théâtre de Robert Morris. Mais en observant plus attentivement, les mouvements commandés par l'œuvre de Robert Morris ont la particularité de se développer à l'horizontale. Pour l'artiste, l'horizontalité est le lieu d'expression des mouvements du corps : « l'horizontalité, c'est l'espace dont dispose le corps. Il nous est moins facile de nous déplacer vers le haut que devant nous. Evidemment, nous grimpons, nous montons aussi dans des ascenseurs. Mais l'horizontalité constitue le vecteur du mouvement corporel qui se heurte à la moindre résistance, qui exige le moins d'effort. Courir et marcher se fait plus facilement sur une surface plane [...] L'espace de l'utopie, c'est la montée vers le haut. » (traduction libre)⁹⁸.

Dans ce témoignage, Robert Morris démontre que le propre de la sculpture contemporaine est l'horizontalité. Pour lui, nous sommes passés de la sculpture verticale, c'est-à-dire une sculpture qui a tendance à s'élever vers le haut, à une sculpture horizontale plus « plate ». Les sculpteurs contemporains ne recherchent plus à élever leur œuvre sur les hauteurs (même si certaines réalisations peuvent atteindre des dimensions monumentales) mais plutôt à l'étendre sur le sol. Ainsi, ces nouvelles sculptures deviennent le lieu d'une exploration physique. Le seul moyen de les découvrir est de les parcourir en « marchant dessus ».

⁹⁷ MORRIS, *Aligned with Nazca*, 1975 dans MORRIS, 1993.

⁹⁸ Interview par Rosalind Krauss dans KRAUSS, *Robert Morris autour du problème corps/esprit*, 1994 dans *Art Press*, No. 193, Paris, 1994, p. 29.

Ce passage de la verticalité à l'horizontalité n'a été possible qu'après l'abandon du socle. Une fois celui-ci disparu, ce fut la fin de la verticalité dans la sculpture. Certes, les sculptures ont conservé une certaine hauteur puisqu'elles restent des objets tridimensionnels, mais les sculpteurs ont, pour reprendre le terme employé par Rosalind Krauss⁹⁹, élargi la sculpture à un domaine plus vaste. Dorénavant, la sculpture ne désigne plus seulement un objet en trois dimensions, mais elle devient un empilement horizontal qui se parcourt linéairement. La sculpture contemporaine est un lieu, un endroit sans fin, et totalement dépourvu d'un axe de frontalité qui se voulait vertical.

De cette façon, Robert Morris projette les mouvements, le corps et les objets selon une perspective horizontale pour faire le lien à l'environnement humain : « l'espace horizontal comme espace du et pour le corps. »¹⁰⁰.

5.2. « Me » ou l'expérience mentale dans la mémoire

L'artiste est parvenu au travers de son œuvre à faire en sorte que le spectateur se transforme en un acteur corporel indispensable à la lecture de son travail. Même si les interventions du spectateur sont parfois plus passives que d'autres, elles se rejoignent toutes sur un point : le mouvement. Que ce soit par le déplacement du regard, du corps ou bien par un geste plus brut, le mouvement est toujours présent. Il agit comme la trace physique instantanée, c'est-à-dire, qu'il marque le vécu directement dans le temps. Il existe dans l'instant fugitif, puis disparaît, du moins dans la réalité concrète de l'espace. Il a été, il n'est plus. Mais qui dit disparition ne dit pas perte totale. Les souvenirs de ces actions perdurent encore dans la mémoire qui offre une seconde vie aux mouvements passés.

La mémoire se résume en la capacité à se souvenir. Grâce aux souvenirs, nous sommes capables de raconter des récits et de les enregistrer. L'acte gestuel permet de sauvegarder plus facilement une information dans sa mémoire. Certaines actions que nous produisons nous renvoient alors immédiatement à un moment précis vécu autrefois. C'est ce qui fait la force de la mémoire. De manière plus poétique, la mémoire apparaît comme notre plus grande source de magie. En fonction du souvenir sélectionné et réactivé par le processus de la mémoire, elle est capable de porter remède à celui qui pense, ou au contraire de le blesser. Mais qu'elle soit synonyme d'angoisse ou de tendresse, la mémoire nous conforte de notre existence. Sauf en cas dramatique d'amnésie, la mémoire laisse une trace mentale de l'action à long terme. Cela

⁹⁹ KRAUSS, *Sculpture in the Expanded Field* dans *October*, vol. 8, 1979.

¹⁰⁰ *Entretien entre Robert Morris et Hans Ulrich Obrist*, 1998 dans BOON, 2017, p. 96-97.

nous rassure. De cette façon, la mémoire rattache l'existence à une autre temporalité, à un autre théâtre : le vécu représenté.

Dans ce sens, l'anamnèse rend la temporalité palpable, et ce, après coup. Elle reconstruit l'histoire pour laisser non plus une empreinte physique sur l'espace, mais une empreinte mentale dans le temps. Face à l'impossibilité de maintenir l'expérience physique (l'expérience du « I »), elle répond par l'expérience mentale, appelée par Robert Morris l'expérience du « Me »¹⁰¹ (repris par Katia Schneller¹⁰² et Rosalind Krauss¹⁰³).

5.2.1. Problème corps/esprit

Rosalind Krauss assimile cette relation particulière du « I » et du « Me » au problème corps/esprit¹⁰⁴. Ce problème corps/esprit reprend bien-sûr la complexe relation qui existe entre l'expérience extérieure et l'expérience intérieure que nous faisons d'une œuvre d'art, mais il rappelle aussi à quel point l'esprit est décisif dans sa compréhension. Il a une lourde responsabilité : en plus de stocker les souvenirs dans la tête, c'est lui qui donne du sens aux œuvres. Alors faut-il parler de lui comme de l'organe du cerveau ? Le cerveau reprend l'ensemble des facultés humaines. C'est-à-dire qu'il recouvre les capacités mentales, mais aussi physiques, puisque c'est lui qui commande le corps et ses mouvements. Autrement dit, il peut être utilisé dans un but d'interprétation comme dans un but de création. Tandis que l'esprit, lui, se limite à l'interprétation, à une capacité plus sentimentale et plus proche de l'âme. Mais alors dans ce duel qui oppose le corps à l'esprit, qui prend le dessus ? Le corps ? Ou l'esprit ?

Certains diront que c'est l'esprit qui prime puisqu'à quoi bon créer quelque chose si ce n'est pour le comprendre. D'autres, diront que c'est le corps qui l'emporte puisque sans lui, la question du sens ne se poserait même pas. Et pour Robert Morris ?

Pour répondre à cette question, Robert Morris citerait peut-être l'un de ses philosophes favoris, Donald Davidson : « Il peut être au plus haut point surprenant et choquant de constater que les seuls mouvements qui existent sont ceux du corps. Nous ne faisons jamais rien de plus que de mouvoir le corps, le reste concerne la nature. »¹⁰⁵. Ces paroles démontrent bien la prédominance du corps sur l'esprit aux yeux de l'artiste. Sans le corps, il n'y aurait rien.

¹⁰¹ MORRIS, *The Present Tense of Space*, 1978 dans MORRIS, 1993, p. 176-182

¹⁰² SCHNELLER, 2008, p. 75.

¹⁰³ KRAUSS, *Robert Morris autour du problème corps/esprit*, 1994 dans *Art Press*, No. 193, 1994, p. 29

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ KRAUSS, *Robert Morris autour du problème corps/esprit*, 1994 dans *Art Press*, No. 193, 1994, p. 30.

C'est ainsi que Robert Morris perçoit le corps comme la genèse de tout. Même s'il peut être vu comme l'ombre de nos pensées, le corps reste l'élément qui permet d'enclencher le processus de création dans les faits réels. Même s'il est manipulé par des idées, sans lui rien ne peut exister, même pas les mots. Eux-mêmes sont le fruit d'un mouvement de notre bouche pour produire un son ou agiter l'air. Le corps est la clef de tout. Il émet chaque battement, chaque respiration, reflète les humeurs, marque l'espace de son empreinte, *etc.* Il est l'outil essentiel au mécanisme opératoire de la réalité.

Box with the sound of its own making (**Fig. 23**), créé en 1961, est non seulement une des premières œuvres de Robert Morris à traiter de cette problématique corps/esprit, mais elle est également l'une des premières à décortiquer et à mettre en avant l'entièreté du processus de création. Dans le cas présent, ce cube en noyer, dont la taille avoisine celle du crâne humain¹⁰⁶ (ce qui n'est pas sans rappeler la problématique corps/esprit), raconte sa propre fabrication. Il contient une bande son diffusant le bruit des outils qui ont œuvré pour sa conception. Les bruits de scie, de marteau, de perceuse, ou encore de visseuse s'enchaînent comme étapes de construction¹⁰⁷. C'est une manière pour l'artiste de laisser une trace matérielle (la boîte) et mémorielle (les bruits) en un objet. Cela résume vraiment ce que peut être la relation corps/esprit. D'une part, le résultat de l'action corporelle existe par la boîte, et d'autre part, la mémoire est matérialisée par le son. Seulement, même si ces sons s'apparentent à la mémoire de l'objet (à son esprit), ils rassemblent d'abord tous les mouvements qui ont œuvré pour sa conception. Et c'est ainsi que Robert Morris démontre qu'à ses yeux c'est bien le corps qui l'emporte sur l'esprit puisque les actions physiques existent doublement : par la boîte matérielle et par le récit sonore.

Dans une autre œuvre, tout aussi intéressante, *Card File* (**Fig. 24**) conçue un an après la fameuse *Box with the sound of its own making*, Robert Morris ne matérialise plus le processus de création sous la forme de bruitage mais cette fois par le langage. Ce genre de démarche n'est pas s'en rappeler sa performance *21'3* de 1964 mais chronologiquement, *Card File* se situe plus tôt. Cette œuvre annonce déjà son goût pour la littérature de Samuel Beckett puisque les différents fichiers qui composent *Card File* reprennent de façon très détaillée les différentes étapes de la création de l'œuvre, tout comme Beckett décrit scrupuleusement chaque événement dans ses romans. Dans la continuité de *Box with the sound of its own making*, Robert Morris présente sous la forme de petites fiches le manuel à suivre pour

¹⁰⁶ KRAUSS, *la problématique corps/esprit : Robert Morris en séries*, 1994 dans GRENIER, 1995, p. 50.

¹⁰⁷ *Ibid.*

reproduire fidèlement *Card File*¹⁰⁸. Esthétiquement parlant, l'œuvre se tient en une simple addition de fiches répertoriées alphabétiquement et classées par catégories. Parmi celles-ci, la catégorie « Nombre » synthétise en quelque sorte l'ensemble de toutes les fiches et les rattache à une thématique (ex : nombre de fiches, nombre d'accidents, nombre de décisions, nombre d'erreurs, *etc.*)¹⁰⁹. Cette œuvre est donc un véritable compte-rendu de sa propre existence. Mais ce manuel est si complet qu'il en devient complexe. Le spectateur ne sait plus où donner de la tête, ce qui à nouveau n'est pas sans rappeler l'œuvre littéraire absurde de Samuel Becket. La lecture du roman *Watt* (dont nous avons déjà cité des passages précédemment) par Robert Morris se ressent une nouvelle fois dans *Card File*. Pour rappel, ce roman raconte la quête de signification, menée par le personnage principal Watt, qui concerne souvent les choses les plus banales. Watt explore de la façon la plus exhaustive possible toutes les interprétations propres à chacune de ses aventures. Ainsi, les tâches les plus simples, comme donner à manger à un chien, deviennent pour le héros un véritable casse-tête.

Dans son roman, Samuel Becket développe avec frénésie l'infinitude de possibilités langagières pour décrire un événement quelconque. De la même façon, Robert Morris, insiste dans *Card File*, sur la puissance langagière pour décrire la fabrication de cette œuvre. Il concentre son effort pour parvenir à déceler chacune des minuscules étapes qui, aussi anodines qu'elles soient, sont nécessaires à la conception. Néanmoins, il ne faut pas voir le langage comme une réponse au problème corps/esprit. Becket explore les limites du langage et l'utilise avec beaucoup d'humour et de véhémence. Morris, lui, s'imprègne de l'ambiance du roman et du goût abusif de l'auteur pour la langue dans le but de décrire minutieusement le processus de création. Mais, à nouveau, même si l'œuvre est dans le cas présent le fruit d'une réflexion plus que profonde, le résultat matériel, lui, découle d'actions physiques concrètes. Quant aux fiches et à leur contenu, elles n'échappent pas non plus à ce sort. Chacun des mots, et chacune des lettres, ont été écrites par la main de l'artiste.

Au travers de ces exemples, Robert Morris démontre que le corps semblerait supérieur à l'esprit ; que sans lui, tout ne serait que virtuel ; que le corps est à la fois l'outil de créateur de l'art et son explorateur ; qu'il est le lien direct avec le théâtre de la réalité. Et pourtant, il est difficile de croire que l'esprit n'a pas sa place dans son travail. Certes, il est indéniable que le corps est indispensable à l'œuvre de Robert Morris. Sans lui, ses œuvres ne seraient qu'un vaste champ incomplet, à l'allure étrange et vidée. Mais grâce à son intervention, ce néant

¹⁰⁸ KRAUSS, *Op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁹ KRAUSS, *la problématique corps/esprit : Robert Morris en séries*, 1994 dans GRENIER, 1995, p. 50.

prend forme. Le vide se remplit de traces corporelles humaines. Et c'est à partir de ces traces corporelles qu'intervient l'esprit. D'une certaine façon, ce dernier prend le relais du corps pour graver ses marques dans la mémoire. Ensuite, le souvenir fait revivre l'expérience physique à l'infini dans un autre espace supplémentaire à l'espace réel : l'espace mental. L'expérience du « *Me* » prend alors tout son sens. Elle est beaucoup plus forte que lors d'une simple contemplation puisque, par le mouvement physique, le spectateur a vécu non plus virtuellement avec l'œuvre, mais formellement.

Robert Morris confie à W J. T. Mitchell au sujet de la mémoire : « Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? Toujours et toujours, l'empreinte se forme au-dessus de l'absence comme une sorte de membrane, dont on ne cesse de s'approcher pour la toucher, la presser, la frotter, y laisser son empreinte. Ce qui y est inscrit, ce sont les signes de ce qui passe. Ils s'éparpillent en fragments, en ruines qui évoquent le corps qui a bougé. Si nous sommes obsédés par l'affirmation et l'interprétation, le mouvement et le signe, ce jeu a quelque chose de conflictuel. La mémoire est mise en suspens. La mémoire est fragment. La mémoire parle du corps qui a bougé. La mémoire est trace d'un signe d'adieu fait d'une main réticente. La mémoire est de la politique. La mémoire est perte. La mémoire est faim. »¹¹⁰. Ces paroles démontrent tout l'intérêt que Robert Morris portait aussi à la mémoire.

Autrement dit, même si Robert Morris (et il a raison) insiste sur la vitalité du corps dans son œuvre, l'expérience mentale que nous ferons aura toujours plus de poids que l'expérience physique. D'une part, elle fait appel à l'inconscient sentimental, et d'autre part, elle se pérennise par le biais de la remémoration fictive. Plus simplement : tandis que l'expérience physique est limitée dans l'instant, l'expérience mentale est sans limite. En tenant compte de cela, il est difficile de ne pas considérer l'esprit comme supérieur au corps. D'ailleurs, Robert Morris se trahit quant à la supériorité du corps avec son œuvre *Self-Portrait (EEG)* (**Fig. 25**) de 1963.

Pour réaliser cet autoportrait un peu particulier, Robert Morris se fit faire un encéphalogramme. Durant l'électroencéphalographie, l'artiste n'a pensé qu'à lui-même afin de faire en sorte que l'image électrique de ses cellules nerveuses serait la même pour toutes. Dès lors, la retranscription fut étonnante : chaque ligne était identique et d'une longueur égale à celle de son propre corps¹¹¹. L'ensemble de ces lignes est perturbant. Alors que Robert Morris les appelle « autoportrait », l'image ne ressemble ni à sa personne physique, ni à sa

¹¹⁰ MITCHELL, *souvenirs en or*, 1994 dans GRENIER, 1995, p. 159.

¹¹¹ KRAUSS, *la problématique corps/esprit : Robert Morris en séries*, 1994 dans GRENIER, 1995, p 57.

pensée¹¹². Et pourtant, il paraît impossible d'obtenir une meilleure image du « moi » que celle-ci. Robert Morris s'est donc trahi quant à sa prédominance du corps sur l'esprit puisqu'en associant directement l'image individuelle (l'autoportrait) à la pensée, il met en avant que ce qui reflète le mieux une personne n'est pas son corps, mais son esprit.

5.3. *I-box, synthèse du « I and Me »*

Robert Morris, Katia Schneller et Rosalind Krauss ont parfaitement défini la double expérience vécue dans l'art, ainsi que la tension qui existe entre le corps/le « I » et l'esprit/le « Me ». Mais l'on retiendra qu'il est plus judicieux d'abolir toute forme de compétition entre l'expérience physique et l'expérience mentale que l'on peut faire d'une œuvre d'art, car il est manifeste que l'une ne peut exister sans l'autre. C'est parce qu'elles sont à ce point interdépendantes qu'elles sont si complémentaires. Le tout serait de comprendre comment l'expérience intérieure est modelée par l'action, comment la membrane du vide est marquée par le corps, et surtout comment, ensemble, ces deux expériences ne délaissent pas l'œuvre d'art dans l'oubli. En réponse à ce débat, l'œuvre *I-box*, conçue en 1962, paraît être un bon compromis.

Dans *I-box* (**Fig. 26**), l'artiste se tient immobile, souriant, debout et nu, dans l'encadrement de ce qui semble être une porte. La forme de celle-ci reprend la lettre « I », évoquant ainsi le « Je » action. Par sa nudité, l'artiste s'est réduit lui-même au statut d'objet dans son plus simple appareil. Mais c'est aussi un moyen pour lui d'insister sur le corps. En se plaçant sur le seuil de cette porte originale, l'artiste est ensuite venu combler le vide par un mouvement et par son corps, tout comme la mémoire comble le vide en enregistrant un mouvement physique précis. Sa posture n'est pas sans rappeler à nouveau le roman *Watt* de Samuel Beckett lorsque le narrateur, Sam, décrit Monsieur Knott en pleine action dans sa propre chambre : « Ici il se tenait immobile. Debout. Assis. À genoux. Couché. Ici il allait et venait. De la porte à la fenêtre, de la fenêtre à la porte ; de la fenêtre à la porte, de la porte à la fenêtre ; de la fenêtre à la porte ; de la fenêtre à la porte, de la porte à la fenêtre [...] »¹¹³. Cet enchaînement d'actions incessantes, exécutées par Monsieur Knott, illustre bien le processus de la mémoire qui, en permanence, ne fait qu'enregistrer des gestes corporels.

Durant l'ensemble de sa production minimaliste, Robert Morris semble avoir été obsédé par l'expérience que l'on fait dans l'art. Une expérience qui n'est possible que grâce à la théâtralité (à l'intégration physique du spectateur dans l'œuvre). Cependant, Robert Morris

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ BECKETT, 1942, p. 211-212.

insiste sur le fait que cette expérience dans l'art se fait en deux temps : d'abord immédiatement par le « I » et ensuite temporellement par le « Me ». La transition depuis l'expérience du « I » vers celle du « Me » se produit subtilement et inconsciemment : « [...] les objets s'invitent dans l'espace de l'esprit [...] une rupture qualitative de l'expérience du « I » du temps réel et du « Me » en reconstruction. Vu qu'il y a deux types de soi reconnu au sein du soi : le « I » et le « Me », il y a par conséquent deux types fondamentaux de perception ; à savoir la perception des objets statiques et immédiatement présents et la perception de l'espace temporel [...] Cette distinction est très précise et divise la conscience en des modes binaires : le statique et le temporel. »¹¹⁴ (traduction libre).

L'œuvre *I-box* apparaît donc comme l'illustration synthétique parfaite de cette problématique Corps/Esprit, véritable sujet de querelle pour l'artiste : « Il existe pour moi un grand conflit entre le fait de faire quelque chose et l'aspect de ce quelque chose ensuite »¹¹⁵.

¹¹⁴ « [...] objects and static views flash into the mind's space [...] qualitative break in experience between the real-time « I » and the reconstituting « me » prevails. As there are two types of selves known to the self, the « I » and the « me », there are two fundamental types of perception : that of the temporal space and that of the static, immediately present objects. [...] The distinction is a thoroughgoing one dividing consciousness into binary modes : the temporal and the static. » dans MORRIS, *The Present Tense of Space*, 1978 dans MORRIS, 1993, p. 178-180.

¹¹⁵ *Entretien entre Robert Morris et Jack Burnham*, 1975 dans BAUDIN et GRENIER, *biographie*, 1995 dans GRENIER, 1995.

VI. « L'ANTIFORM », L'ÉVOLUTION DU MINIMALISME

6.1. *Nouveau concept, nouveau traitement, nouveaux éléments*

Comme explicité dans le chapitre biographique, Robert Morris a évolué à la fin des années soixante vers un autre type de sculpture, déclinée du minimalisme, dont il est le créateur : *l'Antiform*. Dans sa définition, Robert Morris insiste sur trois éléments importants qui permettront de développer son nouveau concept : la matière, la gravité et le hasard. Trois paramètres qui rapprochent indirectement cette nouvelle forme de sculpture de la condition humaine. Il écrit dans son texte théorique : « La considération de la gravité devient aussi importante que la considération de l'espace. La focalisation sur la matière et la gravité comme étant des fins en soi résulte en des formes qui n'étaient pas prévues d'avance. Des considérations quant au rangement sont nécessairement imprécises. Empiler de manière fortuite, l'enchevêtrement non réfléchi, pendre, donne des formes changeantes aux matériaux. La chance est acceptée et la sérendipité est implicite vu que le remaniement donnera naissance à d'autres configurations. »¹¹⁶ (traduction libre).

6.2. *L'amour du feutre*

6.2.1. Un nouveau matériau

Cette nouvelle tendance sculpturale s'accompagne de l'utilisation d'un nouveau matériau pour l'artiste : le feutre. Robert Morris le choisit pour plusieurs raisons mais avant tout pour les potentialités plastiques qu'il permettait. En tant que matériau mou, le feutre n'est pas facile à contrôler. En plus du choix pour un matériau inédit, Robert Morris opta pour une nouvelle approche de la matière. Il abandonne le moulage traditionnel pour attaquer directement la matière brute au couteau. Cette attaque franche et directe laisse place aux imprévus et à l'inattendu. Cette réflexion sur le choix du matériau démontre aussi un changement d'attitude chez l'artiste qui, en choisissant un matériau souple, s'essaye dorénavant à d'autres choses que les matériaux traditionnels rigides et durables du minimal art. Cette réorientation est une façon pour l'artiste de s'interroger sur le rôle de la matière, trop oubliée dans l'histoire de la sculpture, et de la revaloriser. Robert Morris, grâce au feutre, va montrer la matière pour ce qu'elle est réellement.

¹¹⁶ « In these cases considerations of gravity become as important as those of space. The focus on matter and gravity as means results in forms that were not projected in advance. Considerations of ordering are necessarily casual and imprecise and unemphasized. Random piling, loose stacking, hanging, give passing form to the material. Chance is accepted and indeterminacy is implied, as replacing will result in another consideration. » dans MORRIS, *Antif Form*, 1968 dans MORRIS, 1993, p. 46.

6.2.2. Le feutre, une passion commune entre Joseph Beuys et Robert Morris

Robert Morris n'a pas été le premier artiste à travailler avec le feutre. Avant lui, l'artiste allemand, Joseph Beuys, a fait du feutre l'une de ses matières de prédilection. Il a réussi à créer sa propre mythologie personnelle en partant d'un moment charnière de sa vie : son accident d'avion¹¹⁷. Lorsqu'il était dans l'aviation, l'avion de Joseph Beuys fut abattu en Crimée. Il sera recueilli par le peuple des Tatars dans un état critique. Pour le soigner, les Tatars ont enduit le corps de Beuys de graisse et l'ont enroulé dans du feutre. Cette expérience, vraie ou fausse, est devenue la base de l'œuvre d'art de Joseph Beuys, qui utilisera durant toute sa carrière la graisse et le feutre.

À l'occasion d'un séjour en Allemagne pour l'une de ses expositions en 1964, Robert Morris s'est rendu dans l'atelier de Joseph Beuys où il a pu découvrir plusieurs versions des feutres de Beuys¹¹⁸. Il se pourrait que ce dernier ait eu une influence sur l'artiste américain. Cependant, le choix pour le feutre chez les deux artistes s'explique par des raisons différentes. Dans le cas de Joseph Beuys, l'amour pour le feutre est une véritable référence autobiographique aux pouvoirs thérapeutiques. Tandis que chez Robert Morris, le feutre est vu comme une matière anatomique : « Le feutre est associé à l'anatomie ; il renvoie au corps – il est comme de la peau. La façon dont il prend forme avec pesanteur, tension, équilibre, et sa faculté kinesthésique, j'aimais tout cela. »¹¹⁹. Autrement dit, Robert Morris et Joseph Beuys ont contribué à glorifier le feutre comme matériau artistique. Leurs œuvres se font écho et attestent d'une certaine ressemblance physique, mais le principe de base, lui, n'est pas le même.

6.3. L'Antiform, une création vivante

6.3.1. Quand la pesanteur réveille l'aléatoire

A partir de 1968, travailler sur l'espace ne se limite plus, pour Robert Morris, à une gestion spatiale, mais demande aussi de tenir compte des autres éléments qui conditionnent l'espace comme la gravité. À ses yeux, ce phénomène est aussi important que l'espace lui-même car il en fait partie intégrante. Toutefois, la gravité est un élément que les sculpteurs ont toujours été capables de maîtriser dans l'histoire de l'art. Robert Morris a souhaité modifier son traitement en lui accordant plus de pouvoir. Cet intérêt pour la gravité va de pair avec

¹¹⁷ DUROZOL, 2004, p. 240.

¹¹⁸ ROSENTHAL, *Le dialogue de Joseph Beuys avec la géométrie à l'écart du minimalisme américain* dans *Revue de l'Art*, No. 113, 1996, p. 81.

¹¹⁹ PATON, *Robert Morris and the Fire Next Time* dans *Art News*, vol. 82, No. 10. 1983 dans BAUDIN et GRENIER, *biographie*, 1995 dans GRENIER, 1995, p. 232.

celui du hasard puisqu'il est impossible de déterminer l'exactitude de ces œuvres d'art d'un nouveau genre.

De cette manière, ce nouveau travail dépasse celui du minimal art puisqu'il ne se limite plus à la forme (à la gestalt) mais comprend aussi les autres facteurs qui dictent cette forme. Dans un sens, Robert Morris, qui avait contribué à faire rayonner le minimalisme, retourne sa veste et adopte une position critique à l'encontre du minimal art. Lui qui ne jurait que par la forme et rien d'autre propose avec *l'Antiform* des œuvres qui, par définition, n'en ont pas. La perte de contrôle de cette forme, due à la pesanteur, a pour conséquence une œuvre sculpturale indéterminable car lorsque Robert Morris installe ses œuvres en feutre ailleurs, elles ne peuvent qu'aboutir à une autre figuration. Pour appuyer ce propos, Annette Michelson raconte dans son texte *La pensée sculpturale de Robert Morris* que les efforts pour déchiffrer les formes de ces sculptures en feutre sont impossibles¹²⁰.

Les résultats de cette nouvelle voie sculpturale sont d'une efficacité visuelle forte. Ils apparaissent comme une lutte énergique contre la gravité. Nombreux sont les exemples en feutre qui illustrent le processus opérationnel aléatoire de l'artiste : « La mise en œuvre pourrait être réglée par des procédés aléatoires [...] Il s'agit d'une méthode de création. Par le passé, il était toujours question de construire, mais cette fois cela n'aura rien à voir avec la construction et ne tiendra pas debout. »¹²¹. Robert Morris aménageait ses pièces de feutre coupées ou roulées selon deux options : soit en les empilant sur le sol, soit en les suspendant au mur par le biais d'une simple pression à un endroit précis. Dans les deux cas, il y avait dans ces aménagements une dimension aléatoire qui laissait s'exprimer un autre facteur propre à la réalité : la pesanteur.

Wall Hanging (1969) (**Fig. 27**), conservée au Centre Georges Pompidou à Paris, est probablement l'une des pièces de feutre les plus célèbres produites par Robert Morris. Comme souvent, les descriptions des œuvres dites *d'Antiform* sont difficiles et les interprétations sont très libres. Avec *Wall Hanging*, le spectateur fait face à une grande pièce de feutre accrochée au mur et lacérée de plusieurs entailles. Les découpes créent différents plis qui structurent la pièce de feutre et qui se manifestent au spectateur presque comme des sourires. Les plis tombent sous le poids de la pesanteur et laissent apparaître sur le mur et sur le sol leur ombre, ce qui donne au feutre une certaine présence en tant qu'objet. Dans un autre

¹²⁰ MICHELSON, *La pensée sculpturale de Robert Morris*, 1968 dans BAUDIN et GRENIER, *biographie*, 1995 dans GRENIER, 1995, p. 234.

¹²¹ *Morris : Artist of the New Breed* dans *The Aspen Times*, 3 août 1967 dans BAUDIN et GRENIER, *biographie*, 1995 dans GRENIER, 1995, p. 232.

genre *Tangle* (1967) (**fig. 28**) se constitue d'un emmêlement de bandes de feutre qui semblent se propager dans tous les sens, depuis un point culminant, pour former un fouillis répandu sur le sol. Quant à *Untitled* (1968-1972) (**Fig. 29**), autre exemple fait de feutre et de bois, l'œuvre se développe selon l'archétype d'une moustache. Au centre une languette de bois fixée à la verticale au mur sert de point d'attache aux larges bandes de feutre qui s'enroulent à l'horizontale sur les extrémités. Ce dernier exemple d'*Antiform* rappelle aussi que les dimensions de l'espace ont un rôle à jouer. Comme expliqué dans ses *Notes on Sculpture, Part 2*, Robert Morris explique que les dimensions de l'espace déterminent la taille des volumes qu'il pourrait exposer¹²². Ainsi, en fonction de l'espace disponible, Robert Morris pouvait dérouler plus ou moins de feutre pour étendre ou réduire son œuvre.

6.3.2. *L'Antiform* comme forme humaine

La pesanteur, source de hasard, était donc durant cette période de la vie de l'artiste au cœur de ses préoccupations. Mais paradoxalement, et même si Robert Morris ne l'explicitait pas ouvertement, il n'était pas non plus question de laisser le hasard s'exprimer trop librement. Certes, la dimension hasardeuse et les potentialités créatrices du feutre l'intéressaient mais il est impensable que Robert Morris ne voulût pas garder une certaine maîtrise de son œuvre. Son objectif était double : mettre en avant l'expression hasardeuse de la gravité, tout en modelant ses feutres pour parfois leur donner une forme suggestive. Pour rappel, Robert Morris assimilait le feutre à une matière biologique, presque vivante, et qui respire. Dès lors, il ne peut nier que certains de ses feutres possédaient un caractère morphologique évident.

Dans sa critique contre le minimalisme, Fried avait déjà évoqué dans son texte *Art and objecthood*¹²³ un caractère anthropomorphique doté d'une certaine présence dans les sculptures minimalistes. La forme des objets minimalistes possède selon Fried des qualités humaines qui le dérangent. Pour Fried, l'anthropomorphisme et la théâtralité sont profondément connectés. Avec *l'antiform*, Robert Morris pousse l'idée d'une forme humaine encore plus loin. Non seulement il a ajouté à ses formes d'autres facteurs qui les rapprochent davantage d'une condition humaine, mais parfois, Robert Morris les a orientées de façon à ce qu'elles évoquent directement le corps humain.

En 1978, Robert Morris met au point une œuvre, qui n'est pas à proprement parler une représentation du corps humain, mais dont la forme évoque la majuscule 'W', première lettre

¹²² MORRIS, *Notes on Sculpture, Part 2*, dans MORRIS, 1993, p. 16.

¹²³ FRIED, *Art and objecthood*, dans FRIED, 2007, p. 122.

du roman *Watt*, que nous ne présentons plus. Il s'agit de *Untitled (Inverted Shoulder)* (**Fig. 30**), composée à l'aide de différentes pièces de feutre accrochées au mur à la verticale. Ces pans de feutre sont aménagés de sorte que l'ensemble retrace la silhouette de la lettre 'W'. Aux premiers abords, nous ne saisissons pas immédiatement le rapport entre la lettre alphabétique et le titre complémentaire *Inverted Shoulder* (en français : épaules inversées) mentionné par l'artiste. Ce n'est qu'en prenant au pied de la lettre cette indication, c'est-à-dire en contrebalançant à 180 degrés la pièce de feutre, qu'apparaît maintenant la silhouette d'un buste sans tête. Ce haut de corps pourrait être celui de *Watt*, si nous combinons la référence du 'W' à celle de la forme bustière. Robert Morris est donc parvenu à conférer à sa sculpture molle une forme métaphorique, tout en laissant agir la gravité puisque les bandes de feutres subissent la pesanteur et se laissent tomber depuis leur point d'attache.

Mais *Inverted Shoulder* n'est pas la pièce morphologique la plus frappante. L'exemple le plus direct d'une allusion au corps humain est celui de *House of Vetti II* (1983) (**Fig. 31**). Pour être plus précis, cette allusion se situe au niveau des parties génitales féminines. Robert Morris a arrangé différentes pièces de feutre pour créer une sculpture géante de clitoris. Hormis la forme, très suggestive, l'artiste a utilisé des feutres de couleur pour rendre la référence anatomique encore plus explicite. Il a également usé du titre *House of Vetti II* pour appuyer la suggestion de l'organe génital. *House of Vetti* – ou *la Maison des Vetti* en français – est l'une des rares domus conservées en bon état après l'éruption du Vésuve qui a enseveli l'ancienne cité de Pompéi. À l'entrée de la maison, qui porte le nom de ses propriétaires, est représenté sur l'un des montants, le dieu Priape dont l'énorme phallus est pesé sur une balance¹²⁴. Au centre, dans l'atrium, se dresse une autre statuette du dieu, dont le sexe sert cette fois de canal pour desservir l'eau¹²⁵. Dès lors, tout indique que les tenanciers de cette demeure vouaient un culte à Priape, dieu de la fertilité. De plus, Robert Morris ajoute à l'appellation *House of Vetti* le chiffre romain II (2), comme pour parler de la deuxième version de cette célèbre maison. En reliant chacune des références entre-elles (l'image du clitoris, la domus à l'honneur du dieu de la fertilité, et le chiffre n°2), nous sommes en droit de penser que Robert Morris a volontairement mis en place cette combinaison pour produire la seconde domus des Vetti, ou plutôt la nouvelle résidence du dieu de la fertilité. Priape est ainsi délogé depuis son complexe architectural antique vers ce qui semble être une maison contemporaine dont la forme et l'image renvoie à l'organe du sexe féminin.

¹²⁴ AMITRANO, 2016, p. 74.

¹²⁵ *Ibid.*

6.3.3. L'Antiform : quand la sculpture devient humaine

Avec *Inverted Shoulder* et *House of Vetti II* Robert Morris a travaillé ses feutres de façon à ce qu'ils évoquent des traits humains au niveau de leur forme. Mais ses feutres ne possèdent pas qu'une ressemblance physique avec le corps humain, ils possèdent également d'autres caractéristiques communes avec l'homme qui permettent au public de se sentir aussi proche de ses pièces de feutres que des sculptures minimalistes.

Il est vrai que de nombreuses sculptures en feutre sont fixées au mur comme des tableaux et qu'il est plus difficile de se mouvoir autour de ces installations d'un autre genre. *A priori*, le spectateur semble moins intégré dans les œuvres d'art appartenant à l'*Antiform*. Et pourtant, la théâtralité est toujours très présente dans ces créations, mais d'une autre façon. Contrairement à la sculpture minimaliste, le spectateur n'est pas inclus physiquement dans l'installation, il n'effectue pas un mouvement horizontal, mais il continue de partager le même espace que ces sculptures. Et pour cause : Robert Morris a fait de ses feutres des éléments vivants. Ainsi, ce qui marque le spectateur, c'est la respiration de l'objet. Par le matériau choisi et par la technique utilisée, à savoir la mise en évidence du phénomène de la pesanteur, les sculptures dites d'*Antiform* accentuent l'effet de présence. Bernard Borgeaud dit à ce sujet : « Elles [les pièces de feutre] se plient, tombent en cascades sous le poids de la pesanteur, s'étalent et s'entassent en masses informes. Ces œuvres frappent par leur degré d'intensité de leur présence physique. Le spectateur se trouve fasciné par un objet qui l'envahit brutalement [...] l'aspect est très différent de celui des poutrelles en aluminium dures »¹²⁶.

Les résultats sont plus vigoureux et plus intenses que dans le minimalisme traditionnel. L'*Antiform* et ses feutres ont fait évoluer le minimaliste vers le post-minimalisme. Le feutre se gonfle, se rétracte, et se détériore. Il coexiste dans l'espace réel aux côtés du spectateur et partage avec celui-ci d'autres conditions que l'intégration physique dans le même espace : la pesanteur, la respiration mais aussi la dégradation due au temps qui passe puisque, comme l'homme, le feutre est un matériau périssable.

En plus de cela, le spectateur respire avec l'œuvre, subit la gravité avec l'œuvre, se dégenère dans le temps avec l'œuvre, et vice-versa. Annette Michelson décrit cette cohabitation de la réalité comme ceci : « [...] le spectateur se trouve en confrontation avec un objet dont le volume, l'échelle et la surface apparemment neutres sont ressentis avec intensité comme étant des réalités en coexistence avec la sienne. Il est amené à se retourner sur sa

¹²⁶ BORGEAUD, *Les feutres de Robert Morris*, 1968 dans BAUDIN et GRENIER, *biographie*, 1995 dans GRENIER, 1995, p. 234.

propre perception dans une expérience d'ordre réflexif. »¹²⁷. Michelson ajoute qu'en plus d'éprouver les mêmes conditions de vie, ce phénomène crée une réflexion sur la perception des sculptures, vues non plus comme des objets réels, mais comme des objets vivants capables de s'organiser eux-mêmes. Autrement dit, la vision des feutres de Robert Morris fait prendre conscience de toutes les conditions humaines qui nous entourent et de toutes les forces physiques qui agissent en permanence, et ce, à notre insu.

¹²⁷ MICHELSON, *La pensée sculpturale de Robert Morris*, 1968 dans BAUDIN et GRENIER, *biographie*, 1995 dans GRENIER, 1995, p. 234.

VII. L'EXPÉRIENCE DANS L'ÉCRITURE DE ROBERT MORRIS

Comme nous l'avons observé, Robert Morris eut une vie d'artiste plus que complète. Il a d'abord commencé sa carrière par des peintures abstraites, s'est ensuite lancé en tant que « danseur-performeur » à la JDT, puis comme sculpteur minimaliste et post-minimaliste (*l'Antiform*). Il est également passé par quelques essais au Land Art, et, enfin a fini par revenir en arrière vers la peinture. Mais pendant tout ce temps, Robert Morris est resté fidèle à un médium : l'écriture. La plume n'était pas pour lui réservée à la théorisation de son œuvre, mais également le moyen de mettre un point final à un passage de son art. Dans une interview accordée à Jonathan Fineberg, Robert Morris explique que l'écriture vient toujours après sa création : « Je traite d'un sujet par écrit après avoir terminé une période spécifique de travail et quand je sens que je comprends ce travail. Je n'éprouve plus d'intérêt à le poursuivre, voilà pourquoi j'écris à son sujet. C'est une sorte de thérapie, elle me rend les choses plus claires, mais c'est toujours après coup. »¹²⁸.

L'écriture est donc une façon pour l'artiste de revenir sur son œuvre et de la redéfinir. Il parle d'elle comme d'un véritable remède. Mais ces vertus s'appliquent aussi aux œuvres elles-mêmes. Paradoxalement, les œuvres exposées dans les musées ou dans les galeries sont souvent muettes face à celui qui les contemple. Les historiens de l'art ne peuvent nier ce fait et il est de leur devoir de parvenir à faire parler ces œuvres. Certains artistes, comme Robert Morris, préfèrent le faire eux-mêmes, de peur que les médiateurs déforment leurs messages artistiques. Ils donnent ainsi les clefs de lecture et d'interprétation aux futurs spectateurs. Pour Robert Morris, les mots offrent une relation supplémentaire entre l'œuvre et le spectateur. Le texte prend le relais de l'œuvre plastique et se met au service de l'artiste. La relation triangulaire qui existe entre l'œuvre, l'artiste et le public se transforme en une relation quadrangulaire dans laquelle le texte devient un élément supplémentaire. Mais Robert Morris n'a pas limité son usage de l'écriture aux ouvrages théoriques et aux commentaires faits à l'encontre de ses œuvres d'art. Il a aussi intégré directement l'écriture dans son œuvre pour en faire une expérience à part entière.

¹²⁸ Interview avec Jonathan Fineberg, « Robert Morris looking back : an interview » dans *Art Magazine*, vol. 55, No. 1, 1980 dans BOON, 2017, p. 37.

7.1. *Memory Drawing*

7.1.1. Le dessin de la mémoire

Memory Drawing (Fig. 32) est une création littéraire, commencée en 1963 par Robert Morris, dans laquelle chaque mot dessine l'œuvre. Ses dessins faits à l'aveugle manifestent une autre utilisation de l'écriture que l'objectif théorique. Paradoxalement, les paragraphes, les lignes, les mots et les lettres écrits par l'artiste ne remplissent pas réellement la fonction de texte écrit. En tout cas ce n'est pas leur fonction première. Robert Morris a en effet cherché davantage par ce procédé d'écriture à dessiner, d'où le titre *Memory Drawing*. Un titre clair qui nous indique directement le sujet dessiné, à savoir la mémoire, ou plus précisément le souvenir d'une action présente dans la mémoire.

Lorsque Robert Morris écrit/dessine *First Memory Drawing* sur une feuille de papier gris, il conçoit le premier épisode de sa série des *Memory Drawing*. Ce premier jet servira de modèle pour les quatre dessins suivants. En se basant sur le seul fait de sa mémoire, Robert Morris cherche à reproduire à l'identique ce même texte à plusieurs reprises. Il s'agit donc d'un travail méthodique qui illustre le travail de la mémoire. Pour ce faire, l'artiste tente de répéter les mêmes mouvements, cherchant ainsi à reformer avec justesse la même image. Dans ce sens chaque action est préétablie à l'avance. L'improvisation n'y a pas sa place. Ces gestes répétitifs, qui rappellent les « task-performance » qu'il conçoit au même moment avec son épouse Simone Forti à la JDT, conduisent l'artiste vers un résultat qu'il espère le plus proche de dessin initial. En d'autres termes : cette écriture lyrique dessine le temps de l'action répétée. L'idée de répétition est poussée au maximum puisque l'artiste utilise le même stylo, le même papier, le même format, etc.¹²⁹. Pour obtenir le duplicata le plus exact possible, l'artiste fait en sorte de maîtriser du mieux qu'il peut chaque élément, de la logistique à l'exécution. Ce procédé est un moyen pour lui d'extérioriser sa pensée, et notamment le problème Corps/Esprit qui l'obsède. Avec cet exercice d'écriture répétitif basé sur le fonctionnement de la mémoire, Robert Morris a tenté de matérialiser à nouveau, mais par un autre médium, cette relation exigüe qui existe entre le « I » et le « Me ». Ce n'est qu'en reproduisant encore et encore les mêmes choses que nous pouvons réellement observer le processus de création. Un inconvénient, et Robert Morris le reconnaît lui-même, est qu'il en vient à réduire le rôle du créateur à celui d'un simple exécutant, voire pire, à quelqu'un

¹²⁹ SCHNELLER, 2006, p. 3.

d'extérieur à la création : « Il semblerait que l'artiste soit ici détourné de la production, même aliéné de la production. »¹³⁰ (traduction libre).

7.1.2. Quand le spectateur se transforme en enquêteur

L'autre problème, qui est en vérité tout l'intérêt des *Memory Drawing*, est l'incapacité de l'homme à reproduire chaque dessin littéraire avec le plus grand degré d'exactitude. Robert Morris est conscient que l'homme n'est pas un robot, mais cela ne l'empêche pas d'essayer de reproduire fidèlement ses dessins. Cependant, les résultats entre les différents états des *Memory Drawing* seront toujours des images abimées, c'est-à-dire des images différentes, même si parfois cette différence est infime. Deux facteurs causent ces distinctions : le caractère humain (son incapacité à mécaniser ses mouvements à 100%) et ce que Katia Schneller appelle la « fragilité de la mémoire »¹³¹. Cette expression renvoie à l'idée que la mémoire est un organe défaillant qui se détériore au fil du temps. En effet, personne ne possède une mémoire absolue, tous les hommes ont un jour fait la mauvaise expérience de douter de leur mémoire, et Robert Morris n'y a pas échappé. Il réalise les différents états des *Memory Drawing* avec plusieurs jours, voire plusieurs semaines d'intervalles. Ainsi, il est arrivé que l'artiste doute dans la reproduction de l'écriture de ses dessins. Ce doute se manifeste par les petites erreurs dissimulées d'un dessin à l'autre.

Ces failles sont donc issues d'un problème mécanique ou mémoriel, et s'observent grâce aux ratures et aux corrections présentes sur le papier. Le spectateur se lance alors dans une analyse rigoureuse de ces dessins écrits. Il endosse le rôle d'un inspecteur à la recherche d'anomalies, désireux de trouver le moment où l'artiste aura commis une erreur entre son texte initial et les autres. Par conséquent, l'expérience vécue face à ses *Memory Drawing* est une expérience participative. La théâtralité ressentie est une théâtralité plus passive dans le sens où ce n'est pas le corps qui bouge dans l'espace, mais le regard qui se déplace dans l'espace de l'écriture. Autrement dit, sans cette lecture attentive, les *Memory Drawing* seront toujours incomplets. Robert Morris est parvenu à mettre à profit son manque de justesse mécanique et mémorielle pour plonger le spectateur dans une nouvelle forme d'expérience : celle de l'écriture.

¹³⁰ « It would seem that the artist is here turned away from the making, alienated even more from the product. » dans MORRIS, *Some Notes on the Phenomenology of Making*, 1970 dans MORRIS, 1993, p. 87.

¹³¹ SCHNELLER, 2006.

7.2. *Robert Morris et le livre d'artiste*

7.2.1. Le livre d'artiste

Depuis Edward Ruscha et son œuvre *Twenty-six Gasoline Stations* (1962), le livre d'artiste a toujours été loin d'être un livre ordinaire. Par ses aspects éditoriaux, sa présentation matérielle, son contenu, le livre d'artiste se distingue du livre traditionnel car il est conçu non pas par un écrivain de métier, mais par un artiste. L'artiste se met au défi de devenir un professionnel du métier du livre. Il s'adonne à toutes les étapes propres à la réalisation d'un ouvrage écrit, décide de tout, même de sa commercialisation. Il utilise son statut d'artiste pour faire de ses livres des œuvres d'art, et de ses œuvres d'art des livres communs.

Le livre d'artiste, est un objet inter-médiatique qui se mêle à différents médiums, et plus particulièrement à la photographie. Celle-ci occupe souvent une place de choix dans les livres d'artiste. Ce nouveau médium texte-image est une combinaison qui donne davantage de poids et de pouvoir à la photographie et au texte écrit¹³². Ensemble, ils deviennent plus forts, et les possibilités plus nombreuses. Hervé Guilbert, écrivain-photographe, dit à ce sujet : « [...] je rêve que les photographies se mettent à écrire et que les écrivains prennent des photos. »¹³³. Par ses paroles, il entend que l'ajout du texte permet de repousser les limites de la photo et vice-versa.

Robert Morris s'essayera assez tardivement au livre d'artiste. C'est justement le paramètre inter-médiatique que l'artiste a apprécié dans ce nouveau médium. Il est presque curieux qu'il ne s'y soit pas pris plus tôt, lui qui aimait tant s'essayer à une multitude de choses. Et pourtant, il attendra la fin des années nonante pour s'y consacrer. En un seul objet, il allait enfin pouvoir traiter de la photographie, de la temporalité, de la performance, ... et surtout de l'écriture. Mais pour comprendre cette dernière phase de la vie de l'artiste et le choix pour ses livres atypiques, il faut revenir sur l'évolution de son rapport à la photographie. À l'origine, Robert Morris est assez réticent à l'égard de la photographie. Il ne la voit que comme un simulacre inauthentique. Mais dans les années septante, le médium photographique s'ouvre à l'imaginaire. Il ne se limite plus à la capture d'un moment unique, mais s'essaye à la fiction. À partir de là, la photo est capable de nous raconter bien plus que ce qu'elle ne nous montre. En conséquence, l'attitude de Robert Morris bascule d'une méfiance totale vers une fascination de la photographie, notamment pour son caractère mnémonique¹³⁴.

¹³² MOEGLIN-DELCROIX, 2006, p. 79.

¹³³ MICHALS, 1981, intérieur de la couverture.

¹³⁴ STREITBERGER et BAETENS, 2011, p. 13.

7.2.2. Robert Morris et ses livres d'artiste autour de l'autofiction

Les livres d'artistes écrits par Robert Morris se rattachent au genre de l'autofiction. Ce néologisme créé en 1977 par le critique littéraire Serge Doubrovsky¹³⁵ combine deux autres termes : l'autobiographie et la fiction. En inventant ce nouveau terme, Doubrovsky recherchait un nouveau genre littéraire pour désigner un récit qui mêle à la fois l'autobiographie et la fiction. Il y a donc dans ces œuvres de nature autobiographique une « fictionalisation » du sujet qui s'observe dans la mise en récit de soi. En art, les choses ne diffèrent pas beaucoup du champ littéraire. Il s'agit d'un concept très proche de l'autoportrait puisque les artistes se représentent eux-mêmes. Mais ce nouveau genre d'autoportrait, appelé *autofiction*, n'est plus seulement quelque chose qui se voit, mais aussi quelque chose qui se lit¹³⁶.

D'un point de vue artistique, Robert Morris utilise la photographie et le texte pour faire de lui un motif photographique et/ou textuel. Pour ce faire, il a dû automatiquement procéder à une mise en scène de lui-même, ce qui en devient presque schizophrénique¹³⁷. Ce terme « schizophrénique » ne doit pas être vu comme dégradant, car le processus permettait à Robert Morris de devenir à la fois l'auteur et l'acteur de son récit. Mais en occupant ces deux rôles, nous sommes en droit de nous demander si nous pouvons avoir confiance en Robert Morris quant à la véracité de cette histoire. Qu'est-ce qui est vrai ? Qu'est-ce qui est faux ?

Cette tension entre réalité et mensonge n'est pas facile à déceler. Il existe une quantité d'histoires fausses mais qui sont vraies. Par exemple : les mythes n'ont jamais existé dans les faits, mais font partie de notre réalité sous la forme de récits légendaires¹³⁸. C'est pourquoi il ne faut pas inexorablement écarter chaque élément jugé faux dans le récit autofictionnel de Robert Morris car dans un sens ces éléments fictifs sont vrais. Autrement dit, en écartant le faux, nous risquons d'écarter du réel. Mais le génie de Robert Morris réside dans le fait qu'il prétend nous raconter le réel, et que, par conséquent, il en fabrique. De cette manière, il crée une nouvelle forme de réalité. Une réalité fausse dans les faits, mais vraie par sa présence. Hayden White résume cette idée en une phrase : « Ce livre est vrai dans un sens fictionnel. »¹³⁹ (traduction libre).

¹³⁵ DOUBROVSKY, 1977.

¹³⁶ STREITBERGER et BAETENS, 2011, p. 13.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹³⁸ DE CERTEAU, 2002, p. 70.

¹³⁹ « This book is true in a fictional sens. » dans WHITE, 2005, p. 149.

7.2.3. *Telegram The rationned years* (1998)

Dans son premier livre d'artiste *Telegram : The Rationned Years*, Robert Morris s'adresse à lui-même depuis son enfance passée à Kansas City dans les années quarante sous la forme de télégramme (d'où l'intitulé du livre). Ceux-ci, aussi brefs soient-ils, racontent de nombreux souvenirs intimes et des expériences personnelles de l'artiste alors que la guerre fait rage en Europe : « NOUS ÉTIONS MORAUX ILS ÉTAIENT IMMORAUX – LIBERTÉ ET DÉMOCRATIE CONTRE L'AXE – NOUS AVIONS RAISON ILS AVAIENT TORT – [...] – PEUT-ÊTRE QUE LES ALLEMANDS AVAIENT UN MEILLEUR ÉQUIPEMENT DES SOLDATS MIEUX ENTRAÎNÉS MAIS NOUS AVIONS PLUS – PLUS DE TOUT À PERDRE – ET PUISQUE LA GUERRE EST UNE PERTE NOUS GAGNERIONS »¹⁴⁰ (traduction libre).

Malgré ce comeback, vers une époque lointaine, le récit ne sombre pas dans la nostalgie puisque Robert Morris met en avant l'atrocité de la guerre, la tragédie de la mort et la violence. Il porte un regard macabre sur ces événements gravés dans les mémoires de façon presque indélébile. La version complète du livre parue au début des années 2000 contient une série de 22 dessins, reprenant tantôt des images de propagande, tantôt des photographies de presse, tantôt des œuvres de la célèbre série *les désastres de la guerre* de Goya. Le procédé de réalisation de ces dessins (technique : transfert à l'alcool de photocopies rehaussées à la mine de plomb et crayon gras¹⁴¹) n'est pas choisi au hasard puisque les effets vaporeux évoquent la réanimation du souvenir et de l'oubli. Au fil des pages, on retrouve une opposition entre des images poignantes et des télégrammes discontinus. L'artiste confronte l'horreur de la guerre et les souvenirs difficiles de cette époque pour tenter de comprendre comment elle a pu avoir lieu. Au cours de sa lecture, le lecteur assistera impuissant à une reconstitution d'un passé qu'il aurait préféré oublier (ou ne pas connaître), et ce, à travers une narration interrompue¹⁴². De plus, il est également intéressant d'observer la mise en page avec laquelle il s'exprime. Non seulement les souvenirs apparaissent sous forme de courtes phrases écrites en majuscule comme s'ils avaient récupéré des morceaux importants du passé, mais il n'inscrit aucun numéro de page dans son livre comme pour signifier que par cette sélection de souvenirs lointains la chronologie était difficile à rétablir.

¹⁴⁰ « WE WERE MORAL THEY WERE IMMORAL – FREEDOM AND DEMOCRACY AGAINST THE AXIS – WE WERE RIGHT THEY WERE WRONG – [...] – MAYBE THE GERMANS HAD BETTER EQUIPMENT BETTER TRAINED SOLDIERS BUT WE HAD MORE – MORE OF EVERYTHING TO WASTE – AND SINCE WAR IS WASTE WE WOULD WIN » dans MORRIS, 1998.

¹⁴¹ STREITBERGER et BAETENS, 2011, p. 212.

¹⁴² *Ibid*, p. 216.

7.2.4. *Hurting Horses* (2005)

Cette idée de narration interrompue est davantage présente dans *Hurting Horses*, autre livre d'artiste réalisé par Robert Morris en 2005. Au travers des douze chapitres qui composent ce livre, l'artiste utilise comme fil rouge la figure du cheval, serviteur indispensable et compagnon fidèle de l'homme avant son remplacement par la machine durant l'industrialisation. Cependant, ce fil rouge n'est qu'un prétexte pour s'essayer à différents genres littéraires que Robert Morris relie entre eux¹⁴³. Mais aussi nombreux soient-ils, ce récit est avant tout une autobiographie, un autoportrait que l'artiste présente comme un labyrinthe et non comme un récit chronologique linéaire traditionnel¹⁴⁴. Cette métaphore fait résonnance à ses installations labyrinthiques antérieures, mais cette fois-ci, c'est l'artiste lui-même qui en vient à se perdre. Chacune des photos de lui ou de ses proches dévoile des aspects de sa pensée et des morceaux de son existence¹⁴⁵. Grâce à ces différentes images qu'il récupère de son vécu, il se plonge dans une méditation presque proustienne sur la vie, l'art et le médium photographique.

7.2.5. Robert Morris, adepte de Marcel Proust

La plupart des lecteurs du célèbre roman *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust ne voient en ce roman qu'une réflexion sur le temps qui passe. Mais l'auteur dissimule en réalité une quête bien plus profonde : au travers de son roman, Marcel Proust se met à la recherche de son moi intérieur, de son identité¹⁴⁶. Pour ce faire, il s'isole constamment du présent afin de se transporter dans une temporalité passée¹⁴⁷. Cependant, Marcel Proust insiste sur le fait que ce retour en arrière doit être le fruit de la mémoire dite « involontaire »¹⁴⁸, c'est-à-dire qu'il ne cherche pas à provoquer de son plein gré la reconstitution d'un état antérieur par l'acte de remémoration, mais inconsciemment, il espère réveiller un sentiment ancien enfoui en lui au travers d'une sensation, comme ce fut le cas avec l'odeur de la madeleine qui replongeait Marcel Proust dans son enfance. Ainsi, ce petit gâteau permettait à Marcel Proust de se ressaisir de son « moi ancien », qui devient d'actualité au moment où il pense.

Comme Marcel Proust, Robert Morris est aussi à la recherche de son identité perdue. Dans ses livres d'artiste, il aspire constamment à sa vie d'autrefois, brisant les entraves du temps,

¹⁴³ STREITBERGER et BAETENS, 2011, p. 216.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ ZEPHIR, 1990, p. 147.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

afin de retrouver l'homme (ou l'enfant dans certains cas) qu'il était. Mais contrairement à Marcel Proust, il n'utilise pas le mécanisme de la mémoire involontaire, mais celui de la mémoire volontaire. Les souvenirs sont ranimés intentionnellement par l'artiste. Certes, il partage le même objectif final que Marcel Proust puisque tous deux cherchent à revenir dans le passé vers une situation familière, vers un état connu, mais chacun utilise une méthode différente. Ils démontrent ainsi qu'il n'y a pas un chemin unique pour revenir en arrière. Mais que ce soit volontairement, ou involontairement, le romancier et l'artiste nous démontrent qu'il est possible de se retrouver soi-même dans une autre époque, et qu'importe la démarche, puisque le résultat est le même.

Nous pouvons donc dire que Robert Morris entame une réflexion proustienne mais de manière différente : il explore la mémoire volontairement et en temps réel. Il la matérialise grâce à l'écriture pour renouer son présent à son passé et faire renaître son être d'antan. Il transpose son espace mental sur le papier et le met en mouvement par le biais des pages qui tournent. Autrement dit, il réutilise ses souvenirs, les manipule pour recréer son identité perdue. Mais au lieu de la reconstruire telle qu'elle a été, il imagine ce qu'elle aurait pu être, ce qui aurait pu lui arriver et ce qui lui arrivera peut-être. Il se perd entre réalité et fiction, entre monde réel et monde fictionnel, entre vécu et imaginaire.

7.3. *L'expérience de l'écriture chez Robert Morris*

Robert Morris a travaillé l'expérience de l'écriture de deux façons différentes : d'abord avec ses *Memory Drawing*, et ensuite, avec ses livres d'artiste. Dans le premier cas, l'expérience vécue par le spectateur est évidente. Son rôle est de parcourir les dessins de la mémoire et de retrouver les anomalies. Il s'incorpore dans le texte et s'y balade, tel un curseur, jusqu'au moment où il parvient à identifier une faille dans la mémoire. Dans le second cas, celui des livres d'artiste, l'expérience vécue est plus subtile. L'artiste, qui est l'auteur du récit, se dédouble dans son livre pour partager son histoire. Il y a une extension du corps de l'artiste dans l'écriture. Cependant, le récit autofictionnel de Robert Morris ne pourrait renaître indépendamment de l'intervention du spectateur. Certes, lorsque le livre est refermé, chacune des pages et leur contenu existent toujours, mais l'œuvre ne revit qu'à partir du moment où le spectateur tourne les pages et se met à lire. Ce n'est que lorsqu'il intervient, que le livre d'artiste prend du sens. La lecture de ces livres complète l'œuvre et crée la rencontre entre celle-ci et le spectateur. En devenant lecteur, le public réactive le récit, et est projeté entre différentes temporalités. Il empreinte une machine (le livre) pour voyager dans le

temps entre passé, présent et futur, tout en se substituant à Robert Morris pour vivre à sa place ses propres péripéties.

Cependant, le lecteur est susceptible de rencontrer une certaine frustration au cours de son expérience de l'écriture. Dans le cas des *Memory Drawing*, il est possible que le lecteur s'agace de ne parvenir à déceler toutes les erreurs et anomalies qui existent. Quant aux livres d'artistes, il ne faut pas oublier que l'histoire racontée par Robert Morris est limitée par le processus de la mémoire. Dès lors, le doute s'installe quant à la justesse de son histoire puisque les souvenirs (tout comme l'histoire) sont incomplets. Ainsi, le spectateur peut être frustré à la fin de sa lecture. À l'inverse, le lecteur peut éprouver une pleine satisfaction durant son expérience de l'écriture dès le moment où, pour les *Memory Drawing*, il est fier de son enquête, ou bien s'il s'identifie dans les souvenirs fragmentés des livres d'artiste. Dans ce cas, le lecteur transformerait l'autofiction du récit de Robert Morris en une autofiction personnelle.

VIII. L'ENTROPIE COMME PRÉOCCUPATION PRINCIPALE

Durant les années soixante, le terme *entropie* refait surface dans les écrits de Robert Smithson, grand représentant du Land Art. Dans son essai *Entropy and the new monument*¹⁴⁹, Smithson fait l'éloge des systèmes dont l'énergie se perd plus facilement qu'elle ne se capte. Il se prend de fascination pour la mesure du désordre. D'une certaine façon, sa nouvelle pratique de l'art exclut par conséquent l'optimisme car elle met en avant un art qui est amené à disparaître. Le pionnier du Land Art (qu'il préfère appeler Earth Art) construit ses œuvres dans le paysage. Il leur fait subir la désintégration de l'environnement pour faire l'apologie de l'obsolète. Ainsi, petit à petit ses structures paysagères finissent par se décomposer et devenir poussière. C'est l'évolution à l'envers : « la gamme de l'entropie en nous disant que l'énergie est plus facilement perdue qu'obtenue, et que dans le futur ultime, tout l'univers s'éteindra. »¹⁵⁰ (traduction libre).

Robert Smithson se sent proche des artistes minimalistes. Particulièrement de Carl André et de Dan Flavin. Pour lui : « les œuvres de beaucoup de ces artistes célèbrent ce que Flavin appelle « histoire inactive », ou ce que les physiciens appellent « entropie ». »¹⁵¹ (traduction libre). Quant à Robert Morris, il considère son travail comme celui d'un anti-créateur (et nous le démontrerons) : « Le travail de Morris est englouti par de nombreux types de calmes : action retardée, énergie insuffisante, lenteur général, une paresse totale. [...] Dans ce contexte, [...] Morris peut être vu comme un des artisans du non-créateur ou un dérateur du réel. »¹⁵² (traduction libre).

8.1. *L'entropie, une obsession chez Robert Morris*

Nous avons retracé au cours de ce présent mémoire les différentes préoccupations qui ont habité Robert Morris au cours de sa carrière : la danse, la gestalt, la gestion spatiale, le mouvement physique, le processus de création, l'écriture, *etc.* Ces centres d'intérêt ont permis

¹⁴⁹ SMITHSON, Robert, *Entropy and the new monuments*, 1966 dans FLAM, 1996.

¹⁵⁰ « The range of entropy by telling us energy is more easily lost than obtained, and that in the ultimate future the whole universe will burn out. » dans SMITHSON, Robert, *Entropy and the new monuments*, 1966 dans FLAM, 1996, p. 10-11

¹⁵¹ « The works of many of these artists celebrate what Flavin calls « inactive history » or what the physicist calls « entropy ». » dans SMITHSON, Robert, *Entropy and the new monuments*, 1966 dans FLAM, 1996, p. 11

¹⁵² « Movement in Morris's work is engulfed by many types of stillness : delayed action, inadequate energy, general slowness, an all over sluggishness. [...] In this context, [...] Morris may be seen as artificers of the uncreative or decreator of the real. » dans SMITHSON, Robert, *Entropy and the new monuments*, 1966 dans FLAM, 1996, p. 19.

à l'artiste de réintégrer le spectateur dans l'art et de lui faire vivre une expérience. Cependant, et comme l'a remarqué Robert Smithson, toutes ces préoccupations ont la particularité de se rattacher à une autre : l'entropie.

En effet, l'entropie apparaît comme le confluent des préoccupations de l'artiste. Ce terme, qui désigne un processus de dégradation, une perte d'énergie, la destruction ou plus simplement la disparition, est constamment présent dans l'œuvre de Robert Morris. Pour l'artiste, comme chez beaucoup d'autres, la peur de l'oubli est perçue comme une menace. Elle symbolise l'angoisse existentielle humaine, assumée par Robert Morris, qui reconnaît que ses œuvres peuvent être perçues comme des stratégies de l'oubli : « Certaines [œuvres] peuvent être considérées comme des tentatives d'oubli. »¹⁵³. Ces tentatives sont subtilement dissimulées dans chacune de ses œuvres, et ce, à deux niveaux : physiquement et mentalement.

8.2. *Épuisement physique*

Évidemment, l'épuisement physique, qu'il soit intense ou non, est avant tout la conséquence d'un effort produit durant une action, et qui laisse derrière lui des traces comme la fatigue ou l'essoufflement. Robert Morris a accordé une place importante à son étiquette de performeur dans son art : bien-sûr les danse-performances exécutées à la JDT restent les meilleurs exemples de son propre investissement physique. Mais à côté de ces danses-performances décrites précédemment (*Arizona, Site, 21.3, Watterman Switch*), Robert Morris a aussi réalisé des performances plus personnelles et parfois très extrêmes. Parmi elles : *Box for Standing* (1961) (que nous avons déjà présentée p. 42), mais également *Wheels* (1963) et *Pace and Progress* (1969).

Dans *Wheels* (**Fig. 33**), Robert Morris pousse à répétition ces grandes roues (ce qui n'est pas sans rappeler les « task-performance » programmées avec son épouse Simone Fori) pour parcourir l'état du Kansas : « J'ai eu l'idée de les rouler à travers le Kansas – une idée épuisante »¹⁵⁴. Robert Morris reconnaît qu'à force de répéter ce même geste et de faire avancer ces roues, il a fini par s'épuiser et se laisser envahir par la fatigue. Dans *Pace and Progress*, Robert Morris monte sur un cheval et lui fait subir des allers-retours incessants

¹⁵³ MITCHELL, *Souvenirs en or*, 1994 dans GRENIER, 1995, p. 158.

¹⁵⁴ *Déclaration de Robert Morris à Christophe Chérif* dans SCHNELLER, 2008, p. 111.

jusqu'au moment où l'un des deux (le cheval ou l'artiste) tombera d'épuisement¹⁵⁵. Mais avant que cela ne se produise, le passage du cheval a laissé dans l'herbe une trace profonde.

L'épuisement physique ne s'est pas arrêté à l'effort produit. Il s'est aussi ressenti au niveau de la présence physique. Ainsi, d'autres œuvres ont matérialisé la perte d'énergie à leur manière : le nuage de vapeur *Steam* (1936) ou la série des *Felt Pieces* (entamée à la fin des années soixante) ont montré une dégradation et une dématérialisation progressive de la matière : « Elles travaillent à « l'oubli » de leur forme »¹⁵⁶. *Mirrored Cubes* (1965) a également participé en tant que témoin entropique puisque les images réfléchissantes finissent par se perdre totalement l'une dans l'autre. Enfin, l'installation *Continuous Project Altered Daily* (1969) raconte la disparition totale d'éléments au fil du temps. Cependant, leur présence persiste encore grâce aux clichés photographiques.

De plus, il est évident que par la réintégration physique du spectateur dans son œuvre, Robert Morris a demandé au spectateur de produire lui aussi un effort physique, tantôt léger, tantôt plus acharné. La plupart du temps, face aux sculptures minimalistes, le public circule librement et sans peine autour des blocs mis en place par l'artiste. Parfois, il lui est demandé d'agir avec plus de véhémence comme ce fut le cas à la Tate Gallery de Londres en 1971. Toujours est-il qu'après cet effort, le public y a perdu une quantité d'énergie plus ou moins importante.

Ces exemples de la production de Robert Morris démontrent sans conteste que son œuvre révèle avant tout un affaiblissement physique. Mais il convient de penser que c'est l'épuisement mental et la réflexion sous-jacente qui s'en suit, qui ont charmé Robert Morris et son public.

8.3. *Epuisement mental*

Une nouvelle fois, nous devons revenir sur la problématique corps/esprit, développée essentiellement par Rosalind Krauss, pour expliquer en quoi l'œuvre de Robert Morris atteste aussi (et surtout) de l'épuisement mental. Krauss a beaucoup insisté sur le rôle de la mémoire, capable d'enregistrer les actions physiques et les événements dans l'esprit. Alors que le corps laisse une empreinte physique dans l'espace, la mémoire, elle, laisse une empreinte mentale dans le temps. Pour rappel : ce passage du corps vers l'esprit est possible grâce à la transition entre l'expérience du « I » et celle du « Me ».

¹⁵⁵ KRAUSS, *La problématique corps/esprit : Robert Morris en série*, 1994 dans GRENIER, 1995, p. 72.

¹⁵⁶ MITCHELL, *Souvenirs en or*, 1994 dans GRENIER, 1995, p. 158.

8.3.1. L'oubli comme vertu de la mémoire

L'épuisement mental, qu'il convient d'assimiler à la peur de l'oubli, n'est ni une pathologie, ni une paresse. Il s'agit d'un phénomène naturel et continu, abondamment étudié par les scientifiques, les psychiatres, les psychologues, ou encore les philosophes. Autrement dit, l'oubli a été au cœur des débats dans l'histoire. Nietzsche, par exemple, a perçu l'oubli comme bénéfique. Dans la préface de ses *secondes considérations inactuelles*, il écrit : « Nous voulons servir l'histoire seulement en tant qu'elle sert la vie [...] L'homme s'arc-boute contre le poids toujours plus lourd du passé. Ce poids l'accable ou l'incline sur le côté, il alourdit son pas, tel un invisible obscur fardeau [...] Toute action exige l'oubli comme tout organisme a besoin, non seulement de lumière, mais encore d'obscurité. »¹⁵⁷.

Freud, quant à lui a posé l'existence d'une mémoire propre à l'inconscient : une mémoire de l'oubli. Cependant, celle-ci est à nuancer. Pour Freud, l'oubli n'est que passager, et il n'est pas mauvais pour l'homme d'oublier. La mémoire dite « freudienne » est similaire à la madeleine de Proust dans le sens où c'est un souvenir (d'enfance) oublié qui fera resurgir la mémoire. Les événements du passé sont abandonnés jusqu'à ce que le traitement psychanalytique les fasse rejaillir : « la conscience naîtra là où s'arrête la trace mnésique »¹⁵⁸. Autrement dit, lorsque la mémoire ne se souvient plus, elle est réactivée par un acte ou par un événement. Pour Freud, l'inconscient serait donc la seule forme de mémoire qui ne subirait pas les dommages du temps.

Pour certains, l'oubli est donc vu comme une vertu de la mémoire, comme un élément essentiel d'intelligence, voire vital, car il permet de se concentrer sur ce qui est important en temps voulu. Une mémoire efficace trie les informations, au lieu de les accumuler, et les réactive au moment opportun. Mais Robert Morris ne partage pas la même vision que celle de Nietzsche ou de Freud. Pour lui, l'oubli est avant tout une défaillance humaine.

8.3.2. L'oubli ou la défaillance de la mémoire

Robert Morris ne le cache pas, l'activité de la mémoire est selon lui limitée. Pour lui, la mémoire n'est pas infaillible et finit tôt ou tard par perdre en souvenirs. L'action corporelle est comparable à la goutte qui tombant dans un bassin rempli d'eau provoque une onde qui s'amenuise pour finir par disparaître. En partant de cette métaphore, nous pouvons comparer la mémoire à ce bassin d'eau, réceptacle des actions, et qui redevient calme après avoir reçu l'impact de la goutte. Autrement dit, l'action finit par se dissiper dans la mémoire pour peut-

¹⁵⁷ NIETZSCHE, 2011, p. 4.

¹⁵⁸ FREUD, 2013, p. 31.

être ne jamais réapparaître, et c'est précisément ce que Robert Morris craint. Il confie au professeur Mitchell en 1994 : « Plutôt que de discuter de la trame du souvenir dans certaines de mes œuvres, je voudrais vous parler de la texture de cette trame, de ce sentiment intense, de ces choses retrouvées et de ces choses disparues que nous livre la mémoire, de ce genre particulier de mort à laquelle on n'échappe jamais. »¹⁵⁹.

Les meilleurs exemples plastiques proposés par Robert Morris pour cette thématique de l'oubli sont ses *Memory Drawing* de 1963. Les erreurs présentes d'un dessin à l'autre mettent en évidence la défaillance de la mémoire. Mais cette faiblesse mentale se situe également dans la globalité de l'œuvre de Robert Morris. Sans tenir compte de ses toiles abstraites, réalisées au début de sa carrière, le reste de son œuvre se résume en un ensemble d'installations : ses performances, ses sculptures minimalistes ou *d'antiform*, ses essais au Land Art, et même ses tableaux apocalyptiques ont été le résultat d'agencements d'objets, de matériaux, de structures prévus pour un environnement précis. Robert Morris faisait voyager ses œuvres. Il démontait ses installations pour les remonter ailleurs, et ainsi de suite. Dès lors, comment savoir avec précision le procédé utilisé et les composantes exactes pour recréer à l'identique ces installations ? Pour Robert Morris, la nouvelle version possédera forcément quelque chose de différent par rapport à la précédente, ne fût-ce que par son environnement ou par sa conception.

Lorsqu'est venue la rétrospective de 1994 au Guggenheim de New York, Robert Morris raconte comment ce fut difficile de remettre sur pied des œuvres vieilles et disparues depuis plusieurs années : « J'ai moi-même vécu une telle perte de mémoire en installant certaines de ces œuvres pour la rétrospective du Guggenheim et j'ai travaillé photo en main. [...] Comment est-il possible de se rappeler en 1994 – alors que je suis assis dans le Guggenheim avec vous [Mitchell], à côté de *Untitled (Wall-floor Slab)*, le moment où, la première fois que je l'ai construite, j'ai enfoncé le dernier clou, par une froide nuit d'hiver de 1963 dans un loft non chauffé de Fulton Street ? [...] ce retour en arrière implique la mémoire. On a emprunté des œuvres anciennes, dont quelques-unes que je n'ai pas vues depuis trente ans. [...] la mémoire capte des fragments saisis hors contexte. »¹⁶⁰.

De la même façon, Robert Morris ne put raconter avec exactitude son enfance passée à Kansas City dans son livre d'artiste *Telegram : The Rationed Years*. C'est pourquoi il écrit ce livre sous la forme de télégrammes, ou plutôt de récits fragmentés. Il a réussi à arracher à sa

¹⁵⁹ MITCHELL, *Souvenirs en or*, 1994 dans GRENIER, 1995, p. 158.

¹⁶⁰ *Ibid*, p. 158-159.

mémoire et à sortir de l'oubli quelques rares souvenirs de son enfance, mais qui seront toujours incomplets et/ou imprécis.

8.4. Robert Morris, un artiste bipolaire

L'œuvre de Robert Morris est le terrain d'une ambiguïté prenante. Autant elle est le lieu d'une expérimentation physique forte et engagée, possible grâce à la théâtralité, autant derrière les apparences d'une œuvre frénétique se cache un sentiment de dépression puissant : celui de craindre la perte du souvenir, celui d'être oublié, celui de la peur de mourir.

Aux premiers abords, la mort ne semble pas être une préoccupation fondamentale dans son œuvre. Ses installations sont dynamiques, nécessitent une implication physique du public qui y prend goût, et laissent derrière elles un sentiment de joie car le spectateur a assisté et participé à un spectacle authentique. Et pourtant, derrière cette satisfaction, l'œuvre de Robert Morris raconte son obsession la plus profonde : la mort. Katia Schneller a finement observé que dès ses débuts dans le minimal art, Robert Morris a transposé son anxiété mortuaire dans ses installations minimalistes. Ainsi Katia Schneller constate que la série *Column* (dérivée de *Box for Standing*) n'est autre que le dessin funéraire d'un cercueil¹⁶¹. Une analyse qui se confirme par les propos de Robert Morris lorsqu'il nous raconte avoir copié ces colonnes grises depuis des photographies des ruines de la nécropole de Saqqarah en Egypte¹⁶².

Après ses sculptures minimalistes, son œuvre redevient celle d'un artiste déprimé : d'abord avec *l'Antiform* et ses feutres mous qui se désintègrent ; puis avec le Land Art en construisant l'équivalent de son propre mausolée (*Observatory* (1971)) ; ensuite avec ses labyrinthes sans issue (comme si nous ne pouvions échapper à la mort fatale) ; après avec ses peintures apocalyptiques ; et enfin, avec ses livres d'artistes qui nous replongent dans un passé monstrueux, celui de la guerre.

En fonction de l'approche choisie, le travail de Robert Morris est donc ressenti comme un art très envoutant ou au contraire, très pessimiste. Cependant, il n'a jamais été indiqué qu'il n'existe qu'un sens unilatéral de lecture. Les artistes ont parfois souhaité abordé divers sujets au travers d'une seule création. C'est pourquoi, avec le recul, la bipolarité de Robert Morris est davantage complémentaire qu'antagoniste. L'aspect positif répond au négatif comme la borne positive d'une pile électrique répond à la borne négative pour répandre de l'énergie.

¹⁶¹ SCHNELLER, 2008, p. 125.

¹⁶² MORRIS, *Three Folds in the Fabric and Four Autobiographical Asides as allegories*, 1989 dans MORRIS, 1993, p. 263.

Dans des termes plus philosophiques, la partie obscure (le Yin – l’oubli) de l’œuvre de Robert Morris est comblée et relevée par la partie plus lumineuse (le Yang – la corporalité/théâtralité).

8.5. *Le corps contre l’oubli, contre l’entropie*

La solution trouvée par Robert Morris pour lutter contre l’angoisse de l’oubli est l’art. L’art est le *memento mori* de Robert Morris, sa manière à lui de laisser une trace. Cependant, il ne choisit pas n’importe quelle forme d’art pour exprimer la vanité de la vie terrestre : il choisit le corps, plus précisément un art dépendant de l’intervention du corps et/ou qui partage avec lui le même milieu et les mêmes caractéristiques.

Autrement dit, Robert Morris considère le corps comme une véritable religion. Le corps est son moyen d’expression pour lutter contre l’entropie. Il l’utilise comme un objet multifonctionnel : le corps provoque l’action physique qui s’inscrit dans la mémoire et dans le temps ; le corps fait le pont entre l’œuvre et le spectateur ; par son implication, le corps vient compléter la lecture de l’œuvre ; et surtout, le corps marque l’empreinte de son existence.

L’existence se définit comme le moment entre la naissance et la mort. Tout ce qui se situe en-deçà ou au-delà appartient à l’ordre de la « non-existence ». L’enjeu, pour Robert Morris, est de faire perdurer son existence une fois qu’il sera passé de l’autre côté. Pour y parvenir, Robert Morris veut marquer ce qu’il appelle la « membrane » de l’existence¹⁶³. Celle-ci est en quelque sorte l’épaisseur de l’Histoire qui vient englober l’existence de tous les hommes. Robert Morris veut faire en sorte que le chemin qu’il aura parcouru (son existence depuis sa ligne de départ jusqu’à sa ligne d’arrivée) soit visible sur cette membrane par tous encore après sa mort. Ainsi, Robert Morris utilise son corps pour laisser une empreinte sur cette membrane comme un tailleur de pierre utilise ses outils pour graver dans la pierre. De plus, le terme membrane n’est pas choisi au hasard. Certes, il peut être difficile à saisir dans ce contexte, mais il renvoie directement au tissu qui enveloppe le corps humain, à savoir la peau.

Tous les êtres humains vivants possèdent un corps. Mais tous ne l’utilisent pas de la même façon pour « faire mémoire ». L’anthropologue Joël Candau, déclare : « la mémoire lie ce que nous étions, ce que nous sommes et ce que nous serons. »¹⁶⁴. Elle démontre que l’acte de faire mémoire est une volonté humaine qui s’étend aussi dans le futur et qui, par conséquent, lutte contre l’oubli. L’homme ambitionne d’enregistrer sa trace, de partager avec des générations

¹⁶³ Interview by Rosalind Krauss dans KRAUSS, *Robert Morris : autour du problème corps/esprit*, 1994 dans *Art Press*, No. 193, Paris, 1994, p. 30.

¹⁶⁴ CANDAU, 1996, p. 22.

futures sa corporalité, mais doit accepter que les interprétations seront différentes d'un être à l'autre. Pour illustrer ce propos : l'œuvre *Footprints and Rulers* (**Fig. 34**) de 1964 semble bien choisie. Elle représente des empreintes de pas (probablement celles de Robert Morris) marquée sur des lattes qui sont reliées entre-elles par une règle, symbole du temps qui passe.

Robert Morris choisit donc de croire profondément en l'impact corporel. Il place ses espoirs dans l'action physique, et considère le corps, vecteur de la théâtralité, comme une arme contre la mort : « Toujours ce sentiment de néant, cette membrane qui entoure l'existence [...] Toujours le besoin désespéré de marquer cette membrane. L'art n'était qu'une thérapie, une thérapie du corps et pour le corps, un acte après l'autre, simple rappel que le corps se meut toujours. Dans la mesure où il restait capable de se mouvoir et de laisser sa marque, il affirmait le miracle sans cesse renouvelé : « Toujours là ! » [...] Laisser une marque, faire. La façon dont ces deux zones, le plan et le spatial, peuvent être habitées par le corps a constitué pour moi le sujet d'une méditation sans fin. Compte tenu de ma conception du monde, le corps (mon corps) fonctionne essentiellement sur le mode de l'assaut. [...] Inventer des stratégies pour repousser la membrane laisse des marques. »¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Interview by Rosalind Krauss dans KRAUSS, *Robert Morris : autour du problème corps/esprit*, 1994 dans *Art Press*, No. 193, Paris, 1994, p. 30.

IX. CONCLUSIONS

Après avoir retracé la carrière de Robert Morris depuis ses débuts jusqu'à la fin, la première chose qui en ressort est le caractère éclectique de son art. Il est vrai qu'entre la peinture abstraite, la danse-performance, la sculpture minimaliste et post-minimaliste (*l'Antiform*), la peinture apocalyptique et l'écriture, il est difficile de savoir qui est réellement Robert Morris. Toutes les facettes de sa personnalité d'artiste ont bel et bien démontré que Robert Morris doit être envisagé comme un artiste inclassable.

Pour illustrer cet éclectisme, nous citerons en exemple une dernière œuvre de la production de Robert Morris : *Untitled (Knots)* (**Fig. 35**). Cette œuvre d'art réalisée en 1963 représente comme son nom complémentaire *Knots* l'indique, des nœuds entremêlés. Pour être plus précis, ceux-ci partent de plusieurs points d'origine accrochés au mur avant de se rejoindre pour ne former plus qu'un seul nœud dans lequel il n'est plus possible de retrouver quelle corde est laquelle. Cet accrochage, sous-entend que plusieurs cordes ont été utilisées et rappelle celui des sculptures en feutres soumises à la gravité. L'ensemble forme alors un tout : l'œuvre de Robert Morris.

De plus, le titre *Knots* fait (volontairement ou involontairement) une nouvelle fois référence au roman *Watt* de Samuel Beckett. Pour rappel, la lecture de cet ouvrage a incontestablement influencé le travail (surtout ses danses-performances) et la pensée de Robert Morris. Ainsi, *Knots* fait résonnance au personnage de Mr. Knott qui, dans l'histoire de Beckett, change sans cesse d'aspect, tout comme Robert Morris a lui aussi changé continuellement de styles.

Cependant, il ne faut pas mal interpréter cette métaphore du nœud et réduire l'œuvre de Robert Morris à un fouillis, même si elle est très complexe à saisir. Mais il est manifeste que son œuvre a été une addition de styles et de formes artistiques très diversifiées. Cela ne veut pas dire pour autant que lui ne s'y retrouvait pas. Au contraire, il expliquait très clairement que chaque chose venait l'une après l'autre. Pour le citer à nouveau : « l'évolution a été lente. Ça n'a pas été comme si j'avais plongé d'un seul coup [...] Ça a été une chose, puis une autre, sans que j'aie eu véritablement l'intention de changer de carrière. »¹⁶⁶. Ce nœud est un tout. Il forme un ensemble représentatif de l'œuvre de Robert Morris qui a plusieurs cordes à son arc. Tantôt il est peintre, tantôt il est performeur, tantôt sculpteur, tantôt écrivain, *etc.*

¹⁶⁶ Entretien entre Robert Morris et Jack Burnham, 1975 dans BAUDIN et GRENIER, *Op. cit.*, p. 202.

Après une analyse plus poussée de tous ses univers, nous pouvons affirmer que l'art dans lequel s'est engagé Robert Morris est un art qui a octroyé une place fondamentale à l'inclusion du corps. Effectivement, nous avons démontré tout au long du mémoire que Robert Morris voue un culte au corps et qu'il en a fait sa religion. Depuis son passage à la Judson Dance Theater, il a toujours prôné un art qui ne peut vivre sans l'intervention physique d'un corps extérieur à lui. Ainsi, pour Robert Morris, le spectateur doit être présent dans l'art dans le sens où il doit y être impliqué.

Son art, et particulièrement sa période minimaliste et post-minimaliste, est la définition parfaite de la théâtralité. Revenons une dernière fois sur le concept de Fried (défini en partie sur la base du travail de Robert Morris) car il semble si compliqué à mettre par écrit tant il faudrait le vivre pour le comprendre. La théâtralité est avant tout une ambition recherchée par Robert Morris. Ce dernier eut l'intention de partager sa corporalité dans son œuvre. C'est ainsi qu'il a usé de la tridimensionnalité pour se dédoubler dans ses créations. Pour ce faire, il a donné naissance à une sculpture, ou un groupe de sculptures (appelé installation), qui porteront l'empreinte de ce qui a été créé. Mais cela ne sert à rien sans le public. Pour que l'œuvre prenne du sens, il est indispensable que le public entre en contact avec elle. La relation qui se crée est alors une triple relation que nous pourrions appeler la relation des trois 'S' : Spectateur – Sculpture – Space. La gestion de l'espace est tout aussi importante que le spectateur et la sculpture dans la conception artistique de Robert Morris. C'est pourquoi il a également endossé tout au long de sa carrière le rôle de metteur en scène. La mise en scène était pour lui le moyen de faire exister cette triple relation tout en gardant un peu de contrôle. Par l'agencement de l'espace, Robert Morris a fait se rencontrer ces trois agents afin qu'ils échangent entre eux. Et c'est précisément cette volonté d'échange qui a permis de donner vie aux corps/aux objets inanimés.

Par son acte de création, l'artiste a fait le premier pas de ce qui deviendra la relation expérimentale du spectateur. Il a mis au monde ses sculptures et leur a donné une certaine présence physique en tant qu'objet. Mais *a contrario*, ces objets ne possèdent pas d'âme. Ce n'est que lorsque le spectateur fait le deuxième pas, c'est-à-dire lorsqu'il intervient que ces objets acquièrent une conscience. La tâche du spectateur est donc de compléter le travail de l'artiste grâce à son action et grâce à ses sens, et ce n'est qu'en entrant en relation avec les œuvres qu'il pourra y parvenir. Ensuite, une fois l'interaction commencée, l'expérience dans l'art vécue par le visiteur débute à son tour. Le spectateur vit une expérience dans l'art. Il agit activement sur l'art et enregistre les souvenirs de cette rencontre et de ses actions dans sa

mémoire. Autrement dit, c'est l'aspect théâtral du travail de Robert Morris, la théâtralité, qui provoque l'expérience dans l'art. De ce fait, la théâtralité pourrait se traduire par « l'expérimentalité », à savoir le fait de vivre une expérience par le corps.

Toutefois, nous avons également démontré que la définition « Friedienne » de la théâtralité doit être étendue à d'autres formes d'art. Pour définir son concept, Fried s'est basé essentiellement sur la sculpture minimaliste, mais l'expérience du corps est pour Robert Morris applicable à d'autres médiums. Bien sûr à la danse-performance, encore faut-il être acteur de celle-ci, mais aussi à l'*Antiform* et à l'écriture. Concernant l'*Antiform*, l'expérience vécue grâce au corps ne se limite plus à une simple intervention mais touche d'autres paramètres. Ainsi, le spectateur et son corps partagent (comme nous l'avons expliqué) les mêmes conditions de vie, faisant des sculptures de feutre des objets vivants. Quant à l'expérience de l'écriture, le corps devient un outil faiseur de temps. La lecture le projette dans d'autres temporalités propres à une histoire inconnue de la sienne (et pourtant dans laquelle il arrive qu'il s'identifie) : en l'occurrence celle de Robert Morris.

Ceci atteste que Robert Morris a fait évoluer la définition de Michael Fried parue en 1967 dans *Art and objecthood*¹⁶⁷. À cette date, Robert Morris n'avait pas encore mis au point l'*Antiform* et n'avait utilisé (à l'exception des *Memory Drawing*) l'écriture que dans un but théorique (les livres d'artistes ne seront produits qu'à la toute fin de sa carrière). Nous avons donc proposé avec le présent mémoire une extension de cette définition à l'ensemble de la production de Robert Morris, et ce afin de démontrer comment l'artiste est toujours resté fidèle à cette vision de l'art : un art relationnel où le corps a un rôle décisif et qui ne peut vivre indépendamment du public. Là où Fried s'était arrêté en 1967, nous avons poursuivi jusqu'aux dernières créations dans les années 2000.

La passion et la volonté que Robert Morris porte sur le corps s'explique par un double conflit intérieur. D'une part, celui qui oppose le corps à l'esprit, et d'autre part, celui qui oppose le corps à l'oubli (l'entropie). En ce qui concerne le premier débat, celui de la rivalité Corps/Esprit, sur lequel s'est penchée singulièrement Rosalind Krauss, nous avons estimé qu'il est préférable d'abandonner toute forme de supériorité. Certes, la tension entre l'esprit et le corps est réelle, mais il est plus enrichissant d'envisager cette relation comme complémentaire et interdépendante. De cette façon, l'œuvre de Robert Morris prend beaucoup plus d'ampleur. Le corps façonne l'esprit et l'esprit guide le corps. Cette alliance corps-esprit

¹⁶⁷ FRIED, Michael, *Art and objecthood*, 1967 dans FRIED, 2007.

devient alors le meilleur moyen de lutter contre l'oubli, obsession existentielle de Robert Morris.

Le second conflit que nous avons identifié au cours de cette recherche consacrée à Robert Morris confronte le corps à l'oubli. Cet autre débat (corps/oubli) est d'un statut différent du précédent (corps/esprit). Il n'est plus question ici de supériorité d'un parti sur l'autre mais plutôt d'un besoin de trouver une solution face à un problème. Alors, pour ne pas tomber dans l'oubli, Robert Morris a choisi de miser sur le corps. Il le met au service de l'art pour que sa trace soit totale et que les résultats touchent également d'autres individus que lui. Ainsi, Robert Morris parvient non seulement à satisfaire son envie de marquer la membrane de l'Histoire générale (en utilisant son propre corps) mais aussi de celle des autres (en les obligeant à utiliser le leur), et ce, à long terme.

Finalement, après de nombreuses expérimentations artistiques, Robert Morris nous enseigne que le corps est l'outil parfait pour laisser une trace sur son passage. Il agit à la fois sur l'espace par la trace physique (celle du corps) et dans le temps par la trace psychique (celle de l'esprit). Par cette double incidence, Robert Morris a donc démontré que sans le corps, vivre une expérience dans l'art est impossible. Le corps, c'est le vecteur de la théâtralité.

X. BIBLIOGRAPHIE

10.1. *Ouvrages généraux*

- AMITRANO, Polisto, *Pompéi, Merveilles et secrets de la ville ensevelie*, Pompéi, 2016.
- ARCHER, Michael, *L'art depuis 1960*, Paris, 2002.
- BATTCOCK, Gregory, *Minimal Art : A Critical Anthology*, New York, 1968.
- BECKETT, Samuel, *Watt*, Paris, 2007.
- BOON, Sally, *Les mots et les œuvres*, Paris, 2017.
- CANDAU, Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, 1996.
- DE CERTEAU, Michel, *Histoire et psychanalyse entre sciences et fiction*, Paris, 2002.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, 1977.
- DUROZOI, Gérard, *Regarder l'art du XXe siècle*, Paris, 2004.
- FLAM, Jack, *Robert Smithson : The collected writings*, Californie, 1996.
- FREUD, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir*. Paris. 2013
- FRIED, Michael, *Contre la théâtralité du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, 2007.
- GIGNAC, Marjorie, *La pertinence du Judson Dance Theater pour l'histoire de l'art. Etude sur la réciprocité entre la danse et les arts visuels lors de la période de 1962-1967*, Saabrücken, 2014.
- GRENIER, Catherine, *Robert Morris*, Paris, 1995.
- HALPRIN, Anna, *Mouvements de vie : 60 ans de recherches, de créations et de transformations*, Bruxelles, 2009.
- LAILACH, Michael, *Land Art*, Cologne, 2007.
- MARZONA, Daniel, *Art minimal*, Cologne, 2004.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Sur le livre d'artiste Articles et écrits de circonstance 1981-2005*, Marseille, 2006.
- MORRIS, Robert, *Continuous Project Altered Daily : The writings of Robert Morris*, Massachusetts, 1993.
- MORRIS, Robert, *Telegram The rationed years*, Genève. 1998
- MULLER, Joseph-Emile, *L'Art moderne*, La Flèche, 1963.
- NIETZCHE, Friedrich, *Seconde considération inactuelle : De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*. Paris, 2019.
- RAMOS, Julie, *Le tableau vivant et l'image performée*, Paris, 2014.

- SCHNELLER, Katia, *De la fragilité de la mémoire. Les Memory Drawing de Robert Morris*. 2006.
- SCHNELLER, Katia, *Robert Morris sur les traces de Mnémosyne*, Paris, 2008.
- STREITBERGER, Alexander et BAETENS, Jan, *de l'autoportrait à l'autobiographie*, Caen, 2011.
- WHITE, Hayden, *Historical Fiction, Fictional History and Historical Reality*, Londres, 2005.
- ZEPHIR, Jacques J., *Nature et fonction de la mémoire dans A la recherche du temps perdu*. Québec. 1990.

10.2. *Articles et commentaires*

- ADAM, Robert, *Wrecked Tate Sculpture Show Closed* dans *Daily Telegraph*, 1971 dans BAUDIN, Katia et GRENIER, Catherine, *biographie* dans GRENIER, Catherine, *Robert Morris*, Paris, 1995.
- BAUDIN, Katia et GRENIER, Catherine, *biographie* dans GRENIER, Catherine, *Robert Morris*, Paris, 1995.
- BORGEAUD, Bernard, *Les feutres de Robert Morris*, 1968 dans BAUDIN, Katia et GRENIER, Catherine, *biographie* dans GRENIER, Catherine, *Robert Morris*, Paris, 1995.
- CRIQUI, Jean-Pierre, *Note lacunaire sur Robert Morris et la question de l'écriture*, 1994 dans GRENIER, Catherine, *Robert Morris*, Paris, 1995.
- DAGEN, Philippe, *Robert Morris, artiste inclassable, est mort* dans *Le Monde*, Paris, 3 décembre 2018.
- FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, 1969 dans BOON, Sally, *Les mots et les œuvres*, Paris, 2017.
- FRIED, Michael, *Anthony Caro*, 1967-1968 dans FRIED, Michael, *Contre la théâtralité du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, 2007.
- FRIED, Michael, *Art and Objecthood*, 1967 dans FRIED, Michael, *Contre la théâtralité du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, 2007.
- FRIED, Michael, *Frank Stella : forme et conviction*, 1966 dans FRIED, Michael, *Contre la théâtralité du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, 2007.
- GREENBERG, Clément, *Recentness of Sculpture*, 1967 dans BATTCOCK, Gregory, *Minimal Art : A Critical Anthology*, New York, 1968.
- GRENIER, Catherine, *Robert Morris et la mélancolie. La face sombre de l'œuvre*, 1995 dans GRENIER, Catherine, *Robert Morris*, Paris, 1995.

- KRAUSS, Rosalind, *La problématique Corps/Esprit : Robert Morris en séries* 1994 dans GRENIER, Catherine, *Robert Morris*, Paris, 1995.
- KRAUSS, Rosalind, *Sculpture in the Expanded Field* dans *October*, vol. 8, 1979.
- MICHELSON, Annette, *La pensée sculpturale de Robert Morris*, 1968 dans BAUDIN, Katia et GRENIER, Catherine, *biographie* dans GRENIER, Catherine, *Robert Morris*, Paris, 1995.
- MITCHELL, William John Thomas, *souvenirs en or*, 1994 dans GRENIER, Catherine, *Robert Morris*, Paris, 1995.
- MORRIS, Robert, *A method for sorting cows*, 1963 dans BAUDIN, Katia et Catherine, *biographie* dans GRENIER, Catherine, *Robert Morris*, Paris, 1995.
- MORRIS, Robert, *Aligned with Nazca*, 1975 dans MORRIS, Robert, *Continuous Project Altered Daily : The writings of Robert Morris*, Massachusetts, 1993.
- MORRIS, Robert, *Antiform*, 1968 dans MORRIS, Robert, *Continuous Project Altered Daily : The writings of Robert Morris*, Massachusetts, 1993.
- « Morris : Artist of the New breed » dans *The Aspen Times*, Aspen, 3 août 1967.
- MORRIS, Robert, *Notes on Dance*, 1965 dans *The Tulane Drama Review*, vol. 10, No. 2, 1965.
- MORRIS, Robert, *Notes on Sculpture, Part 1*, 1966 dans MORRIS, Robert, *Continuous Project Altered Daily : The writings of Robert Morris*, Massachusetts, 1993.
- MORRIS, Robert, *Notes on Sculpture, Part 2*, 1966 dans MORRIS, Robert, *Continuous Project Altered Daily : The writings of Robert Morris*, Massachusetts, 1993.
- MORRIS, Robert, « Size Matters », *Critical Inquiry*, 2000 dans SCHNELLER, Katia, *Robert Morris sur les traces de Mnemosyne*, Paris, 2008.
- MORRIS, Robert, *Some notes on the Phenomenology of Making*, 1970 dans MORRIS, Robert, *Continuous Project Altered Daily : The writings of Robert Morris*, Massachusetts, 1993.
- MORRIS, Robert, *The Present Tense of Space*, 1978 dans MORRIS, Robert, *Continuous Project Altered Daily : The writings of Robert Morris*, Massachusetts, 1993.
- MORRIS, Robert, *Three Folds in the Fabric and Four Autobiographical Asides as allegories*, 1989 dans MORRIS, Robert, *Continuous Project Altered Daily : The writings of Robert Morris*, Massachusetts, 1993.
- PATON, Phil, *Robert Morris and the Fire Next Time* dans *Art News*, vol. 82, No. 10. 1983 dans BAUDIN, Katia et GRENIER, *biographie*, 1995 dans GRENIER, Catherine, *Robert Morris*, 1995.

- ROSE, Barbara, *ABC* dans *Art in America*, 1964 dans BAUDIN, Katia et GRENIER, Catherine, *biographie* dans GRENIER, Catherine, *Robert Morris*, Paris, 1995.
- ROSE, Barbara, *L'Odyssée de Robert Morris*, 1991 dans GRENIER, Catherine, *Robert Morris*, Paris, 1995.
- ROSENTHAL, Mark, *Le dialogue de Joseph Beuys avec la géométrie à l'écart du minimalisme américain*, 1996 dans *Revue de l'Art*, No. 113, 1996.
- SMITHSON, Robert, *Entropy and the new monuments*, 1966 dans FLAM, Jack, *Robert Smithson : The collected writings*, Californie, 1996.

10.3. Entretiens

- *Déclaration de Robert Morris à Christophe Chérrix*, 1995 dans SCHNELLER, Katia, *Robert Morris sur les traces de Mnemosyne*, Paris, 2008.
- *Entretien entre Tony Smith et Samuel Wagstaff Jr.* dans *Artforum*, No. 5, 1966 dans FRIED, *Art and Objecthood*, 1967 dans FRIED, Michael, *Contre la théâtralité du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, 2007.
- *Entretien entre Robert Morris et Jack Burnham*, 1975 dans BAUDIN, Katia et GRENIER, Catherine, *biographie* dans GRENIER, Catherine, *Robert Morris*, Paris, 1995.
- *Entretien entre Robert Morris et Hans Ulrich Obrist*, 1998 dans BOON, Sally, *Les mots et les œuvres*, Paris, 2017.
- *Interview avec Jonathan Fineberg, « Robert Morris looking back : an interview »* dans *Art Magazine*, vol. 55, No. 1, 1980 dans BOON, 2017, p. 37.
- *Interview by Rosalind Krauss* dans KRAUSS, Rosalind, *Robert Morris autour du problème Corps/Esprit*, 1994 dans *Art Press*, No. 193, Paris, 1994.
- *Réponse de Robert Morris à une question de Raphaël Olbert*, 1989 dans SCHNELLER, Katia, *Robert Morris sur les traces de Mnemosyne*, Paris, 2008.

XI. TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1. Robert Morris. *Untitled*. 1956-1957. p.
13.
- Fig. 2. Robert Morris. *Three L-Beams*. 1965-1969. p.
17.
- Fig. 3. Robert Morris. *Continuous Project Altered Daily*. 1969. p.
19.
- Fig. 4. Robert Morris. *Labyrinth*. 1982. p.
20.
- Fig. 5. Robert Morris. *Vue de l'installation à la Tate Gallery (London)*. 1971. p.
21.
- Fig. 6. Robert Morris. *Vue de l'installation à la Tate Gallery (London)*. 1971. p.
21.
- Fig. 7. Robert Morris. *Entreprise (Burning Planet Series)*. 1984. p.
23.
- Fig. 8. Robert Morris dans *Arizona*. 1963. p. 26.
- Fig. 9. Robert Morris et Yvonne Rainer dans *Site*. 1964. p.
27.
- Fig. 10. Edouard Manet. *L'Olympia*. 1863. p.
27.
- Fig. 11. Robert Morris dans *21.3*. 1964. p.
31.
- Fig. 12. Lucinda Childs, Yvonne Rainer et Robert Morris dans *Watterman Switch*.
1965.
p. 32.
- Fig. 13. Anthony Caro. *Midday*. 1960. p.
39.
- Fig. 14. Frank Stella. *Moulthanboro II*. 1965. p.
39.
- Fig. 15. Robert Morris. *Two Colums*. 1961-1973. p.
46.
- Fig. 16. Robert Morris dans *Box for standing*. 1961. p.
47.

- Fig. 17. Constantin Brancusi. *L'oiseau dans l'espace*. 1923. p.
47.
- Fig. 18. Robert Morris. *Steam*. 1969. p.
49.
- Fig. 19. Robert Morris. *Mirrored Cubes*. 1965. p.
49.
- Fig. 20. Robert Morris dans *Mirror (Film)*. 1969. p.
50.
- Fig. 21. Robert Morris dans *Passageway*. 1961. p.
50.
- Fig. 22. Robert Morris. *Observatory*. 1971. p.
51.
- Fig. 23. Robert Morris. *Box with the sound of its own making*. 1961. p.
56.
- Fig. 24. Robert Morris. *Card File*. 1962. p.
56.
- Fig. 25. Robert Morris. *Self-Portrait (EEG)*. 1963. p.
58.
- Fig. 26. Robert Morris. *I-box*. 1962. p.
59.
- Fig. 27. Robert Morris. *Untitled (Wall hanging)*. 1969. p.
63.
- Fig. 28. Robert Morris. *Untitled (Tangle)*. 1967. p.
63.
- Fig. 29. Robert Morris. *Untitled*. 1968-1972. p.
64.
- Fig. 30. Robert Morris. *Untitled (Inverted shoulder)*. 1978. p.
65.
- Fig. 31. Robert Morris. *House of Vetti II*. 1983. p.
65.
- Fig. 32. Robert Morris. *Memory Drawing*. 1963. p.
70.
- Fig. 33. Robert Morris dans *Wheels*. 1963. p.
80.

- Fig. 34. Robert Morris. *Untitled (Footprints and Rulers)*. 1964. p. 85.
- Fig. 35. Robert Morris. *Untitled (Knots)*. 1963. p. 87.

XII. ANNEXES



Fig. 1. Robert Morris. *Untitled*. 1956-1957.

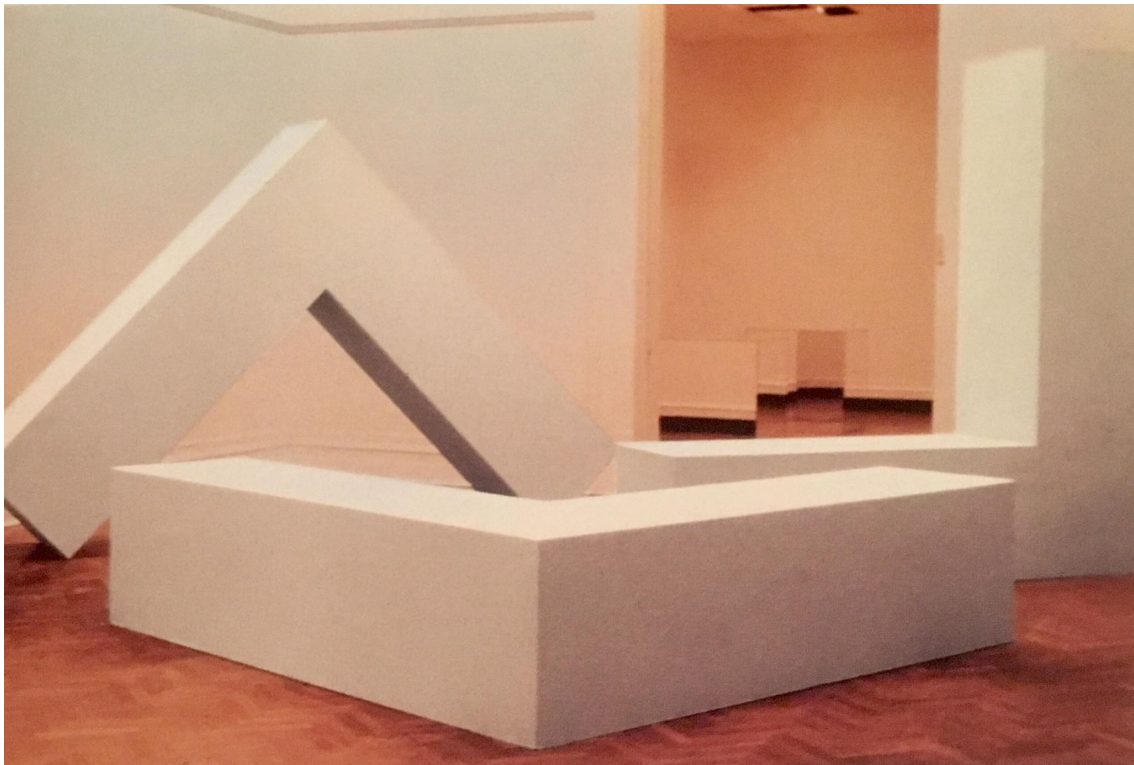


Fig. 2. Robert Morris. *Three L-Beams*. 1965-1969.



Fig. 3. Robert Morris. *Continuous Project Altered Daily*. 1969.



Fig. 4. Robert Morris. *Labyrinth*. 1982.



Fig. 5. Robert Morris. *Vue de l'installation à la Tate Gallery (London)*. 1971.

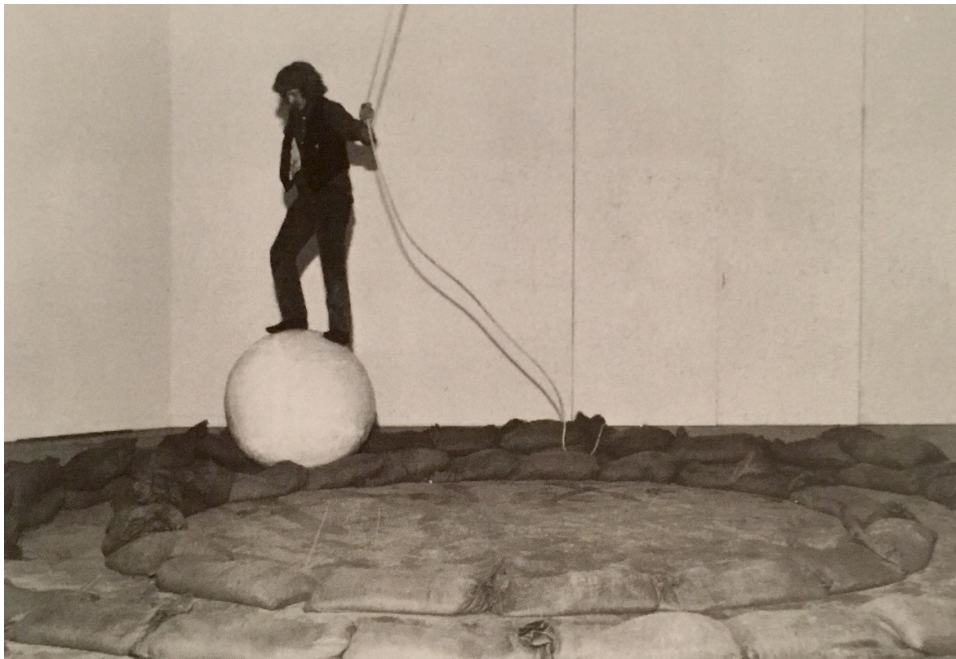


Fig. 5. Robert Morris. *Vue de l'installation à la Tate Gallery (London)*. 1971.

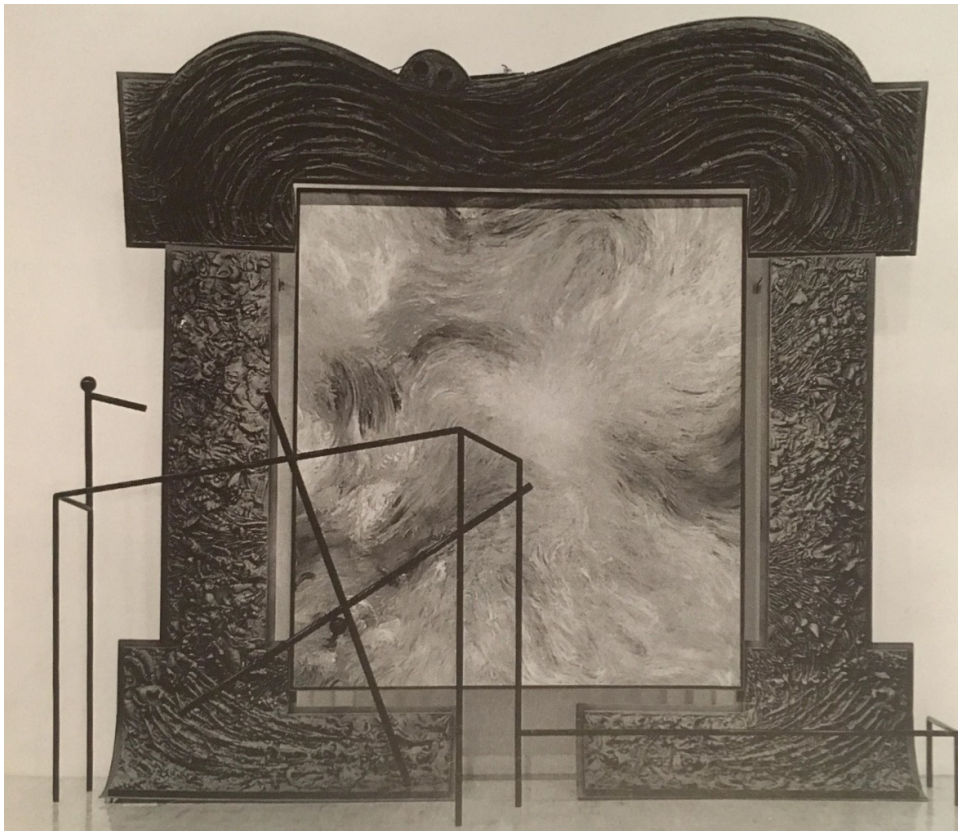


Fig. 7. Robert Morris. *Entreprise (Burning Planet Series)*. 1984.

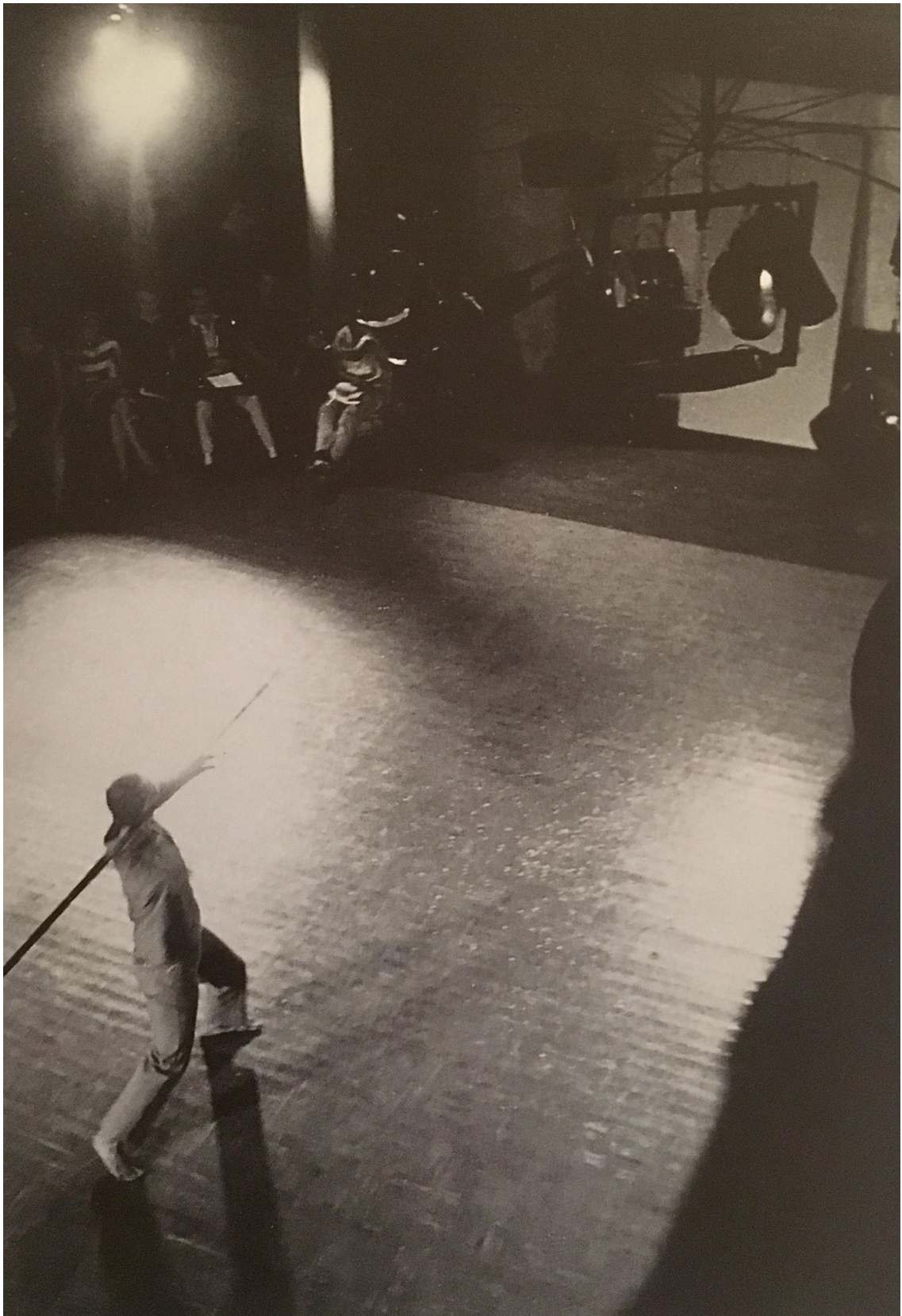


Fig. 8. Robert Morris dans *Arizona*. 1963.

« Il est essentiel de disposer d'un long couloir ou d'une longue allée avec une grande pièce ou un grand enclos donnant sur un des côtés, à environ mi-hauteur du couloir. Bien entendu, plus il y aura de vaches à trier, plus ce couloir devra être long et plus l'enclos devra être grand. On a besoin de deux hommes pour trier les vaches selon la méthode présentée ici ; la tâche pourrait être accomplie par un seul, mais l'effort qui serait alors exigé : les courses, les trébuchements, la transpiration, la panique du bétail... tout cela rendrait l'opération peu pratique. Pour l'essentiel, la méthode utilisant deux hommes se déroule comme suit : les vaches devront être introduites dans le couloir, puis elles le remonteront jusqu'à ce qu'elles se trouvent au-delà de l'entrée de la pièce ou de l'enclos. La grille de la pièce ou de l'enclos devra s'ouvrir du côté de l'extrémité du couloir où seront entassées toutes les vaches. Un des deux hommes suivra les vaches au-delà de cette grille. L'autre s'arrêtera au niveau de la grille et remplira la fonction de préposé à la grille. Le premier assumera les responsabilités de chef d'équipe ; c'est à lui qu'il reviendra de prendre toutes les décisions. Il est capital que la position subalterne du préposé à la grille soit parfaitement comprise tout au long du déroulement de l'opération de triage de vaches. Dans l'intérêt de l'efficacité et de la sécurité, le préposé à la grille ne devra à aucun moment mettre en cause les décisions du chef d'équipe. Imaginons donc que ce dernier se trouve auprès des vaches à une des extrémités du couloir. Il se tiendra à tout moment dans une position intermédiaire, entre les vaches et le préposé à la grille ; à tout moment, il maintiendra les vaches entassées contre l'extrémité du couloir. C'est d'ailleurs une tâche qu'il accomplira sans peine, en s'agitant un peu. Cela aura pour effet d'entretenir le niveau de nervosité requis chez les vaches : aussi longtemps que celles-ci tourneront en rond, le chef d'équipe saura qu'il les tient, si on peut dire, dans le creux de la main. Lorsqu'il sera prêt à effectuer le tri, le chef d'équipe mettra les vaches au garde-à-vous. Pour ce faire, il effectuera le mouvement suivant : brusquement, il tendra les deux bras et pliera légèrement mais énergiquement les deux genoux, faisant baisser la partie supérieure du corps au moment même où il sautera en s'appuyant sur la partie inférieure. Le chef d'équipe devra s'entraîner à ce geste jusqu'à ce qu'il ait appris à effectuer un mouvement continu, grâce auquel son être tout entier se retrouvera dans un état d'éveil et d'autorité absolus, dans lequel tout lui sera possible. Un chef d'équipe réellement expérimenté saura, par ce geste, immobiliser une bonne trentaine de vaches. Une fois effectué, ce mouvement de préparation au triage, les vaches seront clouées sur place, presque hypnotisées. Le préposé à la grille devra alors se planter sur les pieds en les écartant largement ; il empoignera fermement la grille. Il se tiendra aussi dans une position légèrement accroupie, et fixera attentivement le chef d'équipe. Lentement, celui-ci se redressera et s'approchera des vaches. Si l'entrée se trouve sur la gauche du couloir, il se tiendra légèrement sur la droite. Les vaches se déplaceront lentement vers la gauche au fur et à mesure que le chef se dirigera vers la droite. Elles s'entasseront de plus en plus à l'angle gauche de l'extrémité du couloir. Puis une des vaches se sauvera, en se précipitant le long du côté gauche du couloir. Cette vache passera devant le chef d'équipe, mais c'est précisément ce qu'attendra ce dernier, qui saura très précisément ce qu'il entend faire de cette vache. Au moment où celle-ci se sauvera, il criera à tue-tête : 'passe' ou 'rentre'. Dans le premier cas, le préposé à la grille s'aplatira contre celle-ci et cherchera à ne plus faire qu'un avec le mur ; dans le second cas, il bondira immédiatement dans le couloir, ouvrant la grille à un angle d'à peu près 60 degrés. La vache se précipitera dans l'enclos. Le préposé claquera alors la grille, s'immobilisera totalement et fixera à nouveau toute son attention sur le chef d'équipe. Lent déplacement de ce dernier vers la droite, nouvelle vache qui se sauve, cri de *rentre* ou de *passe*, immobilisation ou activation du préposé à la grille : tout cela se répétera jusqu'à ce que chacune des vaches, à l'exception de la dernière, ait quitté l'extrémité du couloir. Le chef s'approchera alors de cette dernière vache, mais avec davantage de lyrisme. Il sera moins tendu ; le plus souvent, la dernière vache sera elle aussi un plus détendue et saura ce qu'on attend d'elle. On pourrait presque dire que cette dernière vache sera en toute simplicité chassée, puisque le chef d'équipe ne sera plus obligé d'agir avec la même précision, au centième de seconde près. Le plus souvent, cette dernière vache ne se sauvera même pas mais redescendra le couloir en trotinant, jusqu'à l'emplacement désigné par un cri de *rentre* ou de *passe*. Le chef d'équipe se retournera alors vers le préposé à la grille et lui dira : « c'est celle-là qu'on cherchait » ».

« A METHOD FOR SORTING COWS », texte de Robert Morris, prononcé pendant la danse *Arizona* le 23 juin, concert n°6 au Judson Memorial Church, New York, 1963.

¹⁶⁸ GRENIER et BAUDIN, *Biographie*, 1995 dans GRENIER, 1995, 208 p.



Fig. 9. Yvonne Rainer et Robert Morris dans *Site*. 1964.



Fig. 10. Edouard Manet. *L'Olympia*. 1863.

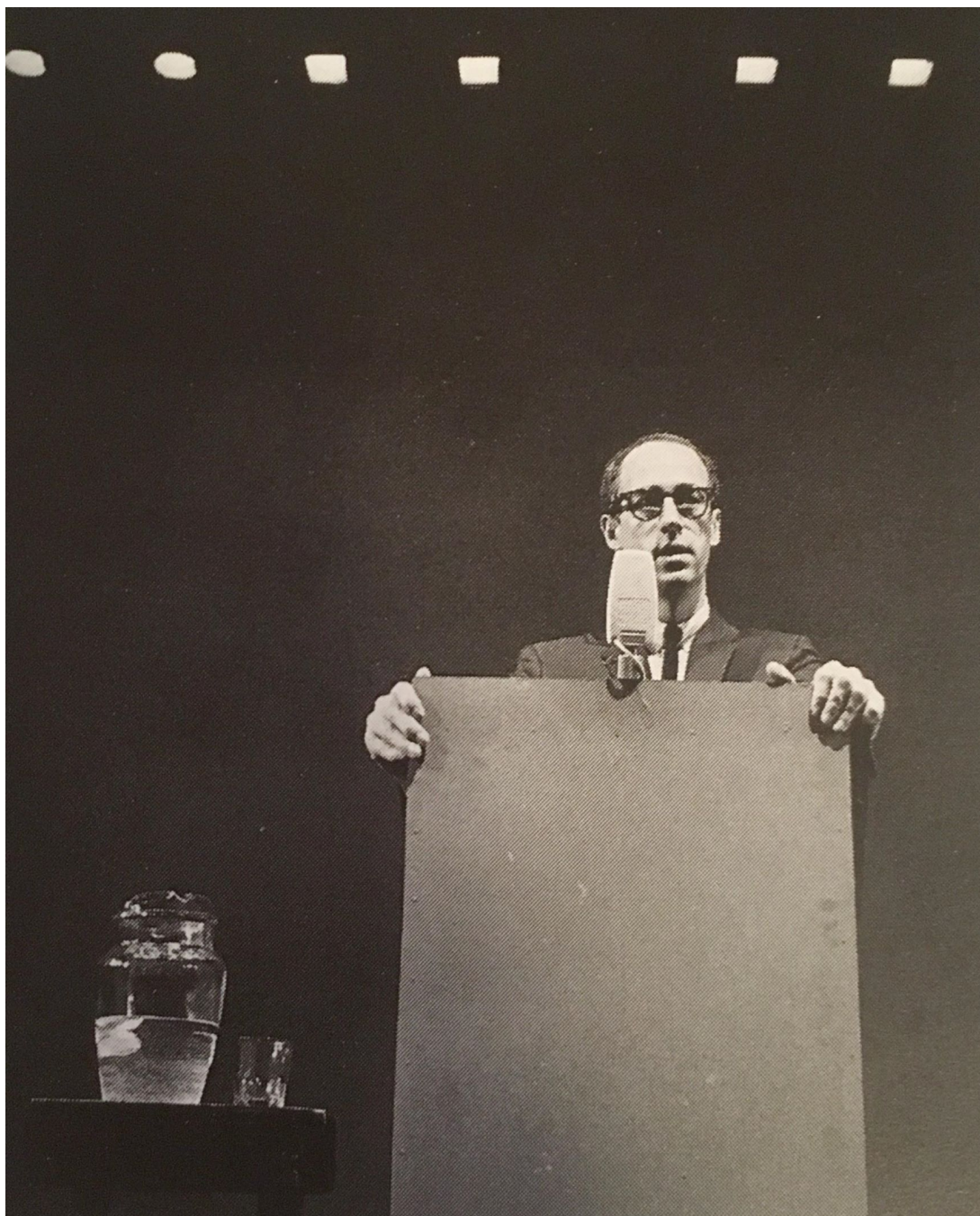


Fig. 13. Robert Morris dans 21.3. 1964.

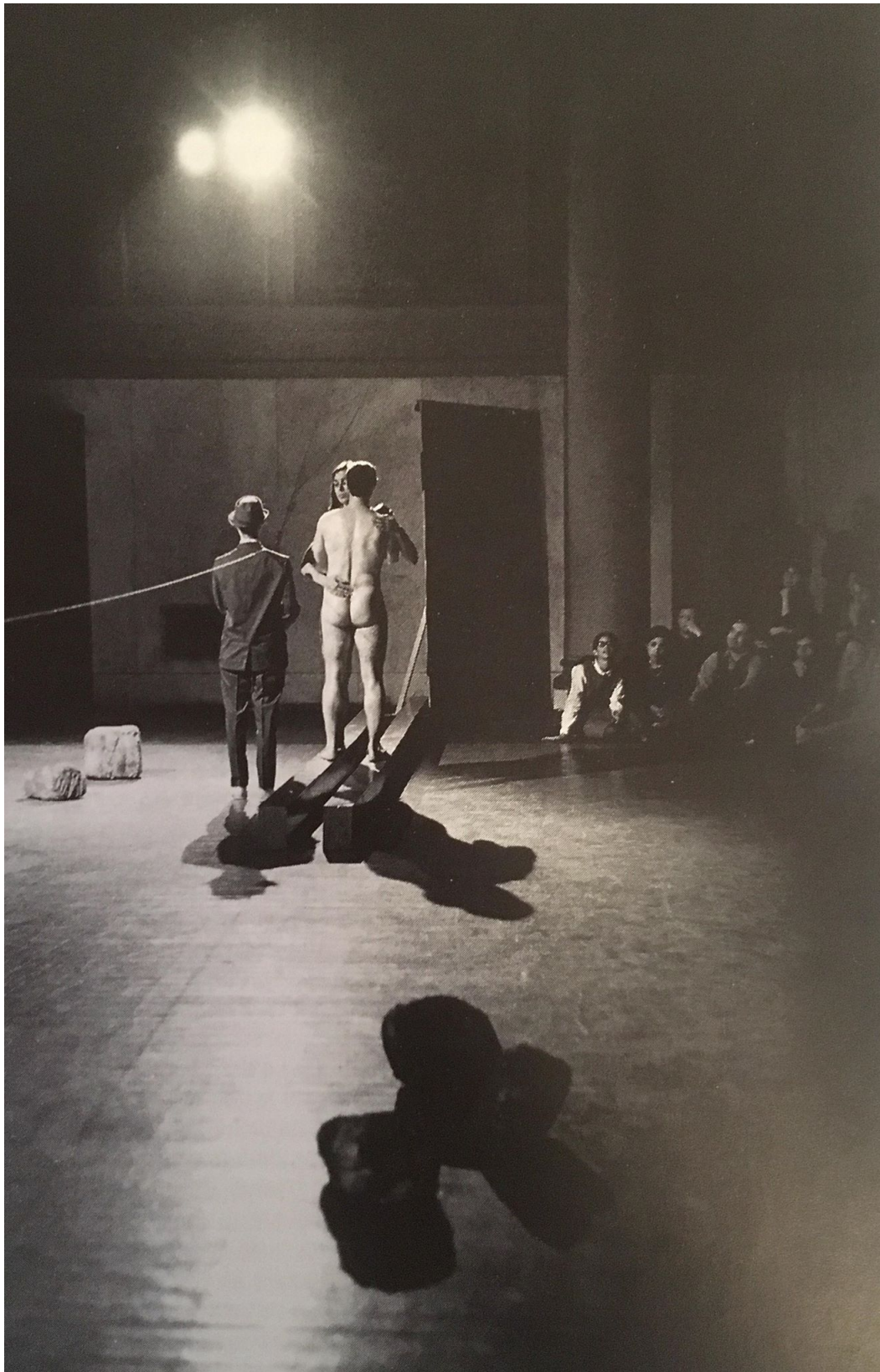


Fig. 14. Lucinda Childs, Yvonne Rainer et Robert Morris dans *Watterman Switch*. 1965.



Fig. 13. Anthony Caro. *Midday*. 1960.

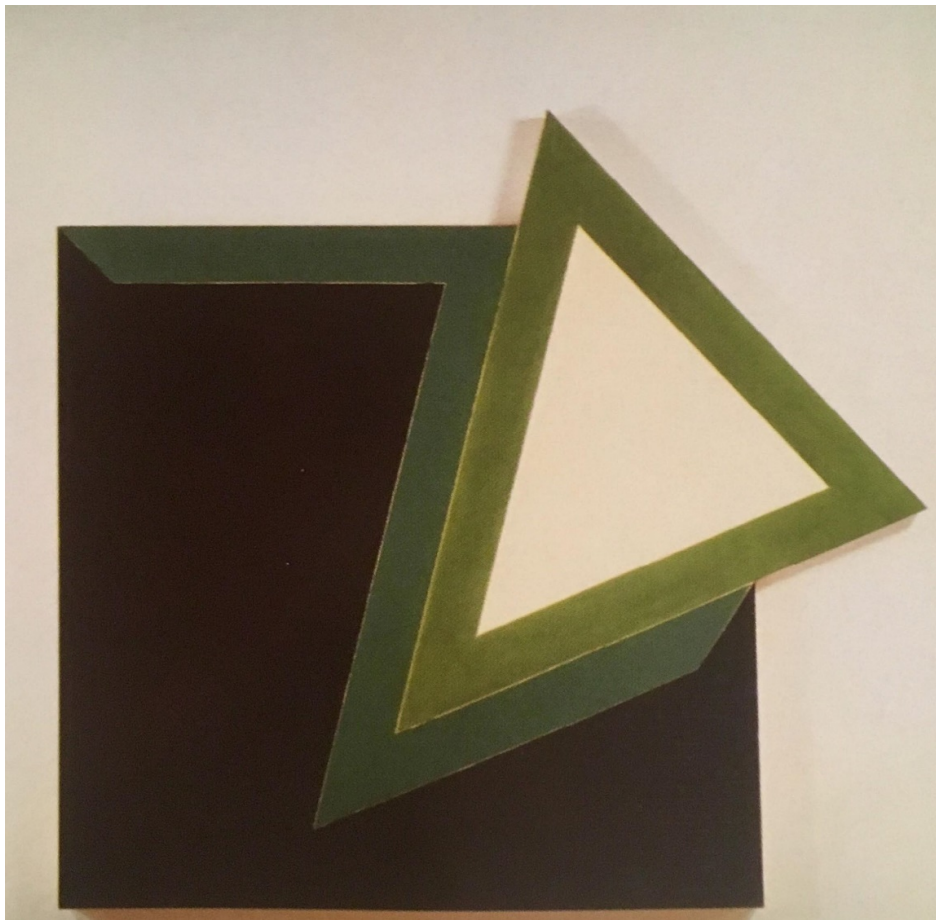


Fig. 14. Frank Stella. *Moultonboro II*. 1965.

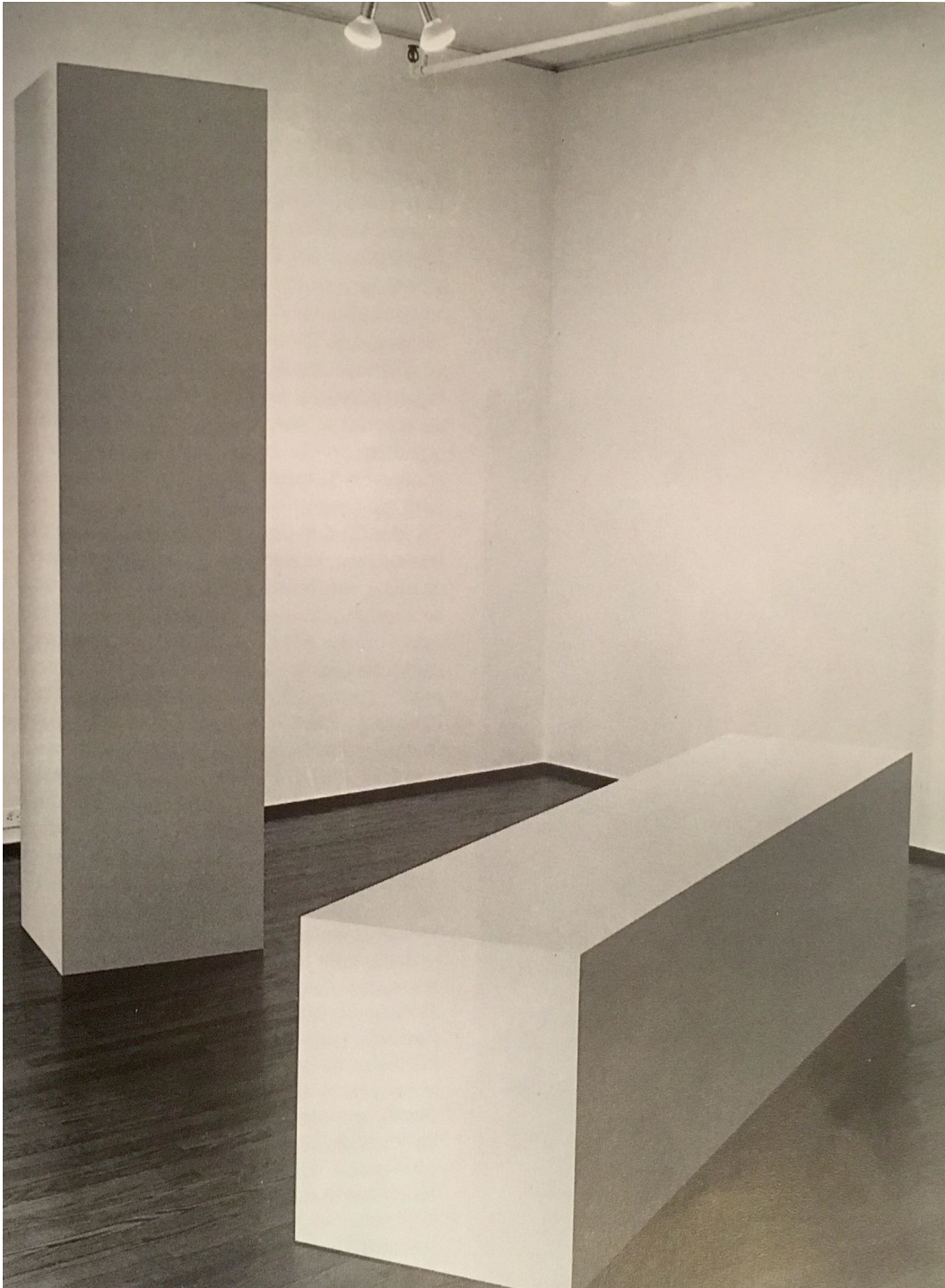


Fig. 15. Robert Morris. *Two Columns*. 1961-1973.

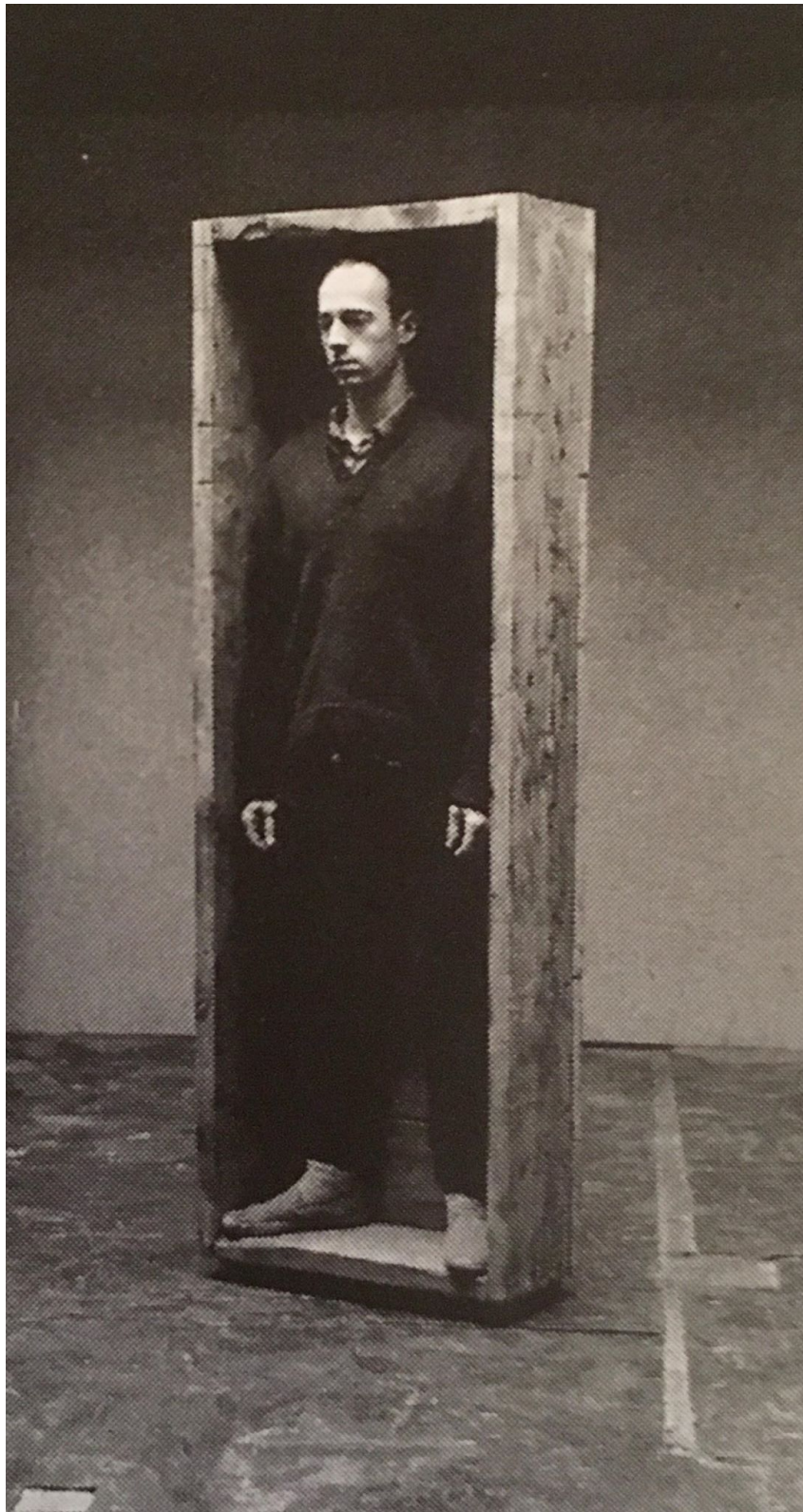


Fig. 16. Robert Morris dans *Box for standing*. 1961.



Fig. 17. Constantin Brancusi. *L'oiseau dans l'espace*. 1923.



Fig. 18. Robert Morris. *Steam*. 1969.



Fig. 19. Robert Morris. *Mirrored Cubes*. 1965.



Fig. 20. Robert Morris dans *Mirror (Film)*. 1969.

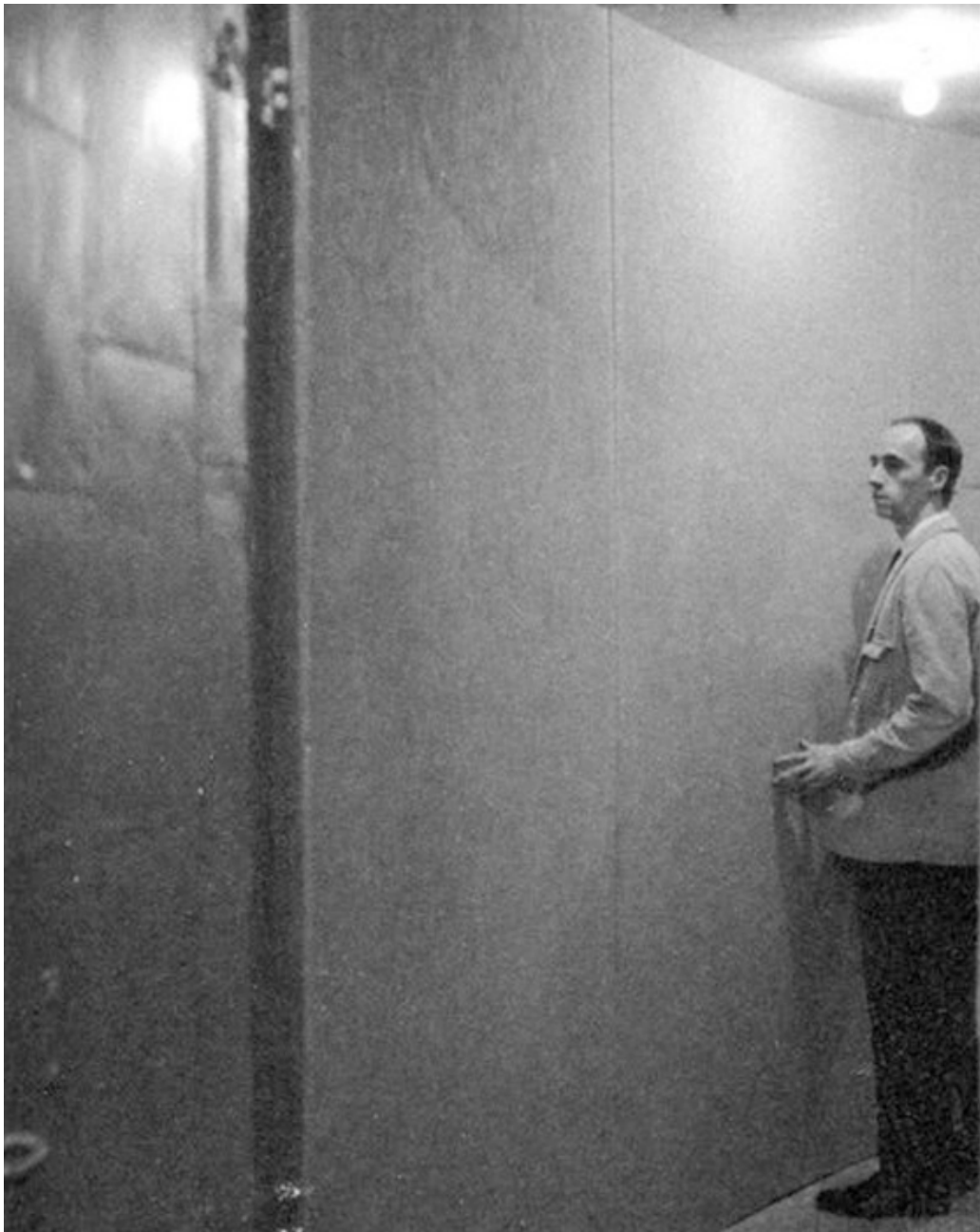


Fig. 21. Robert Morris dans *Passageway*. 1961.



Fig. 22. Robert Morris. *Observatory*. 1971.



Fig. 23. Robert Morris. *Box with the sound of its own making*. 1961.



Fig. 24. Robert Morris. *Carld File*. 1962.

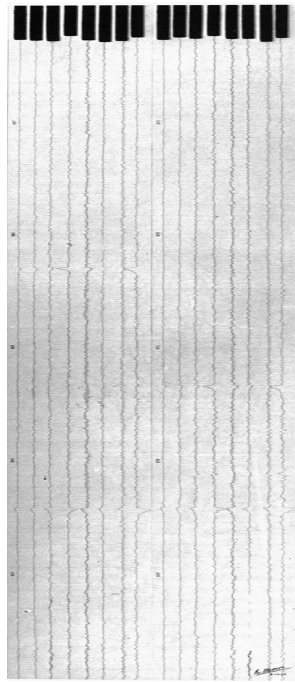


Fig. 25. Robert Morris. *Self-Portrait (EEG)*. 1963.



Fig. 26. Robert Morris. *I-box*. 1962.



Fig. 27. Robert Morris. *Untitled (Wall hanging)*. 1969.



Fig. 28. Robert Morris. *Untitled (Tangle)*. 1967.



Fig. 29. Robert Morris. *Untitled*. 1968-1972.



Fig. 30. Robert Morris. *Untitled (Inverted shoulder)*. 1978.

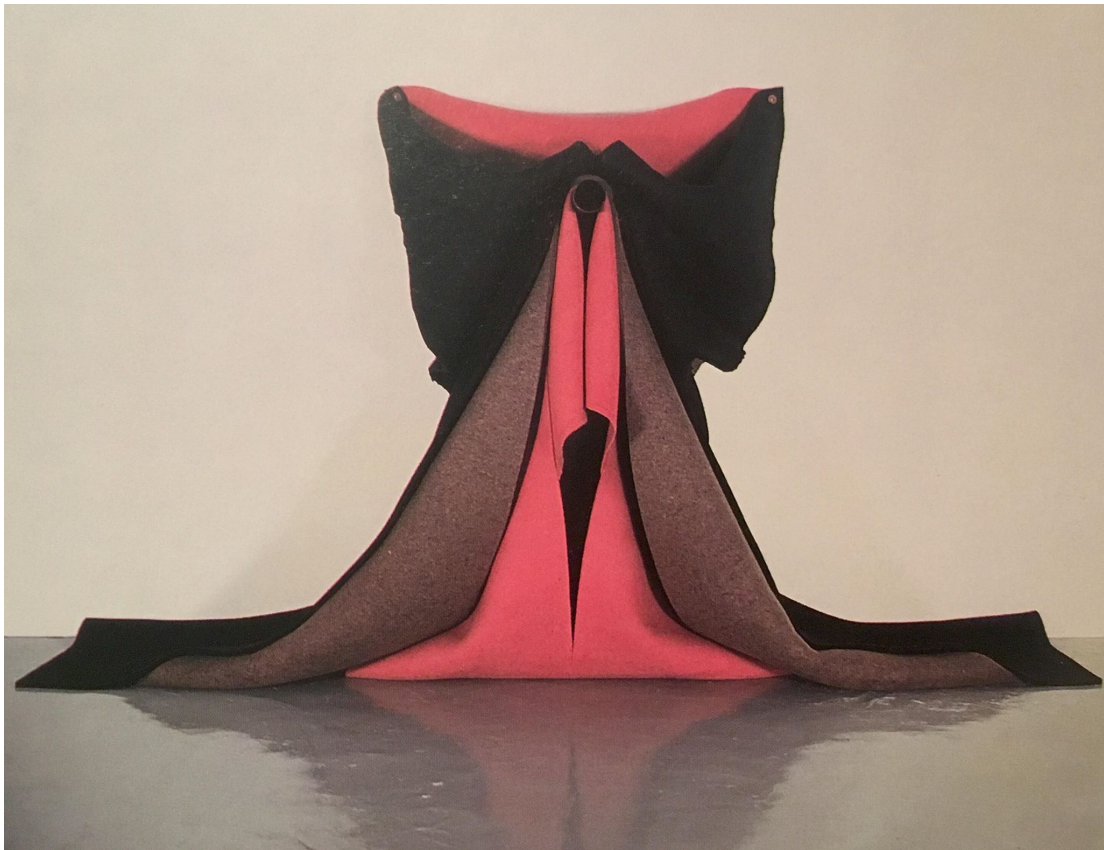


Fig. 31. Robert Morris. *House of Vetti II*. 1983.

The physiological basis for memory has not been determined. Theories advanced to explain memory fall mainly into two classes: (1) Those which seek explanation in changes in configuration of the brain cells; and (2) Those which seek explanation in changes in electrical currents between cells. If the analogy is left at a crude level, comparisons can be made to the two basic ways in which man establishes a cultural memory, i.e. spatially, through the presentation of models, pictures, maps, etc. and temporally through the presentation of sequential records in print, audio, recordings, and hyperactivity by electronic means. Theories have also been advanced which attempt to combine these two processes. Such theories sometimes appear a hypothesis of a mechanical nature—viz. through changes in synaptic flows which grow longer or closer together and facilitate electrical pathways. (Compare the following above) Such theories attempt to discriminate between types of memories, assigning the coding of some to molecular changes in the cells and others to variations in electrical circuitry. Analog computing machines can be made to store a mass of information without the storage of information. This process is effected by specific variations in a time series together with a scanning mechanism. Recent investigations in electroencephalography give evidence of such a mechanism responsible for oscillations which tend to disappear with concentration and attention. Though spread of visual images can be more easily assigned to protein molecular alterations. All suggestions as to the locus of memory agree on the point that it is not held in any specific area of the cortex, the functions of the cortex do not cut out particular memories, but the severing of neural pathways between the visual cortex and the frontal regions, while not affect vision, reduce to the unrecognizable that which is seen. The richness of and necessity for interconnections between all parts of the cortex will undoubtedly be part of whatever theory is eventually established.

First Memory Drawing 7/16/63, 1pm.

R. Morris

The physiological basis for memory has not been determined. Theories advanced to explain memory fall mainly into two classes: (1) Those which seek explanation in changes in configuration of the brain cells; and (2) Those which seek explanation in changes in electrical currents between cells. If the analogy is left at a crude level, comparisons can be made to the two basic ways in which man establishes a cultural memory, i.e. spatially, through the presentation of models, pictures, maps, etc. and temporally through the presentation of sequential records in print, audio, recordings, and hyperactivity by electronic means. Theories have also been advanced which attempt to combine these two processes. Such theories sometimes appear a hypothesis of a mechanical nature—viz. through changes in synaptic flows which grow longer or closer together and facilitate electrical pathways. (Compare the following above) Such theories attempt to discriminate between types of memories, assigning the coding of some to molecular changes in the cells and others to variations in electrical circuitry. Analog computing machines can be made to store a mass of information without the storage of information. This process is effected by specific variations in a time series together with a scanning mechanism. Recent investigations in electroencephalography give evidence of such a mechanism responsible for oscillations which tend to disappear with concentration and attention. Though spread of visual images can be more easily assigned to protein molecular alterations. All suggestions as to the locus of memory agree on the point that it is not held in any specific area of the cortex, the functions of the cortex do not cut out particular memories, but the severing of neural pathways between the visual cortex and the frontal regions, while not affect vision, reduce to the unrecognizable that which is seen. The richness of and necessity for interconnections between all parts of the cortex will undoubtedly be part of whatever theory is eventually established.

First Memory Drawing 7/16/63, 1pm.

R. Morris

Fig. 32. Robert Morris. *Memory drawing n°1 et n°2*. 1963.



Fig. 33. Robert Morris dans *Wheels*. 1963.



Fig. 34. Robert Morris. *Untitled (footprints and rulers)*. 1964.



Fig. 35. Robert Morris. *Untitled (Knots)*. 1963.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial