

Le temps infini de Carl Andre

Sébastien
Gokalp

Je remercie Anthony Allen
pour sa relecture avisée
de ce texte.

Sauf mention contraire,
la traduction des propos
cités a été réalisée
par l'auteur.

Les œuvres de Carl Andre se caractérisent soit par un effacement, tel que le visiteur passe dessus ou devant sans les voir, soit au contraire par une très grande présence. Elles sont réalisées avec des intentions précises pour des espaces définis, et elles connaissent par la suite des modes de présentation qui diffèrent forcément de ceux d'origine. Ces transformations font-elles partie de la destinée de l'œuvre, sont-elles voulues par leur auteur, ou bien représentent-elles des suites de malentendus ?

ESPACE, ENVIRONNEMENT, LIEU

La relation entre spectateur et œuvre est au centre de nombreuses analyses phénoménologiques concomitantes de la naissance du minimalisme¹, à commencer par celle de Robert Morris : « L'expérience de l'œuvre se fait nécessairement dans le temps. [...] Certaines de ces œuvres nouvelles ont élargi les limites de la sculpture en mettant davantage l'accent sur les conditions mêmes dans lesquelles certaines sortes d'objets sont vues. L'objet lui-même est soigneusement placé dans ces nouvelles conditions, pour n'être plus qu'un terme de la relation². » Le célèbre texte de Michael Fried « Art et objectité³ » définit de même le minimalisme par le rapport qu'il établit entre l'œuvre, le lieu et le spectateur, sans néanmoins jamais mentionner Carl Andre. Ce dernier, qui se revendique beaucoup plus d'un matérialisme marxisant, ne s'appuie pas sur la phénoménologie et n'en cite d'ailleurs aucun penseur : ses assemblages jouent autant sur l'effacement que sur la présence. Il définit sa sculpture comme forme, puis comme structure, et enfin comme « place ». Le terme anglais *place* est polysémique dans ce contexte, signifiant à la fois « espace », « lieu » et « environnement ». En 1968, en pleine vague du land art, Carl Andre oppose place à environnement, qui inclut le spectateur, selon une dichotomie fréquente chez les minimalistes⁴ : « Une place est un lieu à l'intérieur d'un environnement qui a été altéré de sorte que l'environnement général soit plus visible⁵. » La sculpture, sans être un élément d'architecture, est conçue comme un révélateur de l'espace avec lequel elle est en résonance.

Andre précise : « Je cherche à distinguer un lieu à l'intérieur d'un environnement et non à entourer le spectateur d'un décor⁶. » Plus tard, il utilise le mot *place* à propos de l'île de Bedloe, où est érigée la statue de la Liberté, et qui, selon lui, plus que le modelé de Bartholdi, intéresse les sculpteurs des années 1960⁷.

SUR PLACE

La prise en compte ou l'appropriation de l'espace est constante, depuis sa première exposition, remarquée, à la Tibor de Nagy Gallery, en 1965, avec les œuvres *Crib*, *Compound* et *Coin*. Ses ensembles de dalles en métal au sol évoquent métaphoriquement l'histoire américaine de la conquête de l'Ouest (une période à laquelle se réfère souvent Andre), celle des propriétés rectangulaires acquises et délimitées d'un simple trait sur une carte : des ensembles à la fois virtuels et pourtant constitutifs du territoire. Carl Andre, qui se présente comme un artiste « post-atelier », conçoit la plupart de ses sculptures en fonction du lieu. *Well* (1965) est une œuvre verticale, qu'il couche à terre trois jours après son installation pour éviter que le sol de la galerie ne s'effondre sous son poids ; il la renomme alors *Redan*. Une vidéo de Virginia Dwan – *Carl Andre : Reconfiguration at P.S.1* (1976) – le montre en train d'installer une œuvre comparable à *Lament for the Children* et, tel un peintre procédant par touches, d'éprouver le poids des blocs de béton, en essayant leur combinaison et leur espacement.

Carl Andre utilise les matériaux à sa disposition. Il le fait par défaut, à ses débuts, lorsqu'il a peu de moyens : « Je me le rappelle bien, mon père avait, outre diverses bricoles en

1 La première traduction en anglais de la *Phénoménologie de la perception* (1945) de Maurice Merleau-Ponty en 1962 aura un retentissement important sur les critiques américains.

2 Robert Morris, « Notes on Sculpture, Part II », *Artforum*, vol. 5, n° 2, octobre 1966 ; traduction dans *Regards sur l'art américain des années soixante*, anthologie critique établie par Claude Gintz, Paris, Éditions Territoires, 1979, p. 90.

3 Michael Fried, « Art and Objecthood », *Artforum*, vol. 5, n° 10, juin 1967 ; « Art et objectité », in Michael Fried, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2007, trad. Fabienne Durand-Bogaert.

4 Voir Frances Colpitt, *Minimal Art: The Critical Perspective*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1990, p. 83.

5 Carl Andre, extrait d'un débat tenu le 30 avril 1968 rapporté dans Lucy R. Lippard, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 47.

6 Carl Andre, « Place and Environment », entretien enregistré, New York, 1970, p. 7-8, cité dans Carl Andre, *Cuts : Texts 1959-2004*, James Meyer (sous la dir. de), Cambridge, MIT Press, 2005, p. 185.

7 Voir Phyllis Tuchman, « Entretien avec Carl Andre », in *Art minimal II. De la surface au plan*, Bordeaux, CAPC-musée d'Art contemporain de Bordeaux, 1986, p. 33 ; texte original, « An Interview with Carl Andre », *Artforum*, vol. 8, n° 10, juin 1970.

bois, une boîte ou une poubelle de pièces de métal, des espèces d'échantillons. Il y avait une section de rail et toutes sortes de morceaux, de formes et de plaques. Ainsi, ces matériaux, métaux, bois, brique et pierre, toutes ces choses avec lesquelles je travaille maintenant ont toujours été très proches de moi⁸. »

À partir de *Lever* (1966), il choisit des matériaux disponibles dans la région, *in situ*. « J'ai annoncé à chacune [des galeries]: "Je me rendrai sur place et ferai une exposition pour vous, mais je n'envverrai pas d'œuvres." Et c'est ma seule vraie contribution à l'histoire de l'art⁹. »

ESPACES GÉNÉRIQUES ET PARTICULIERS

Mais, par la suite, les œuvres de Carl Andre sont décontextualisées, alors même que leur origine dépend de la relation qui s'est établie avec un lieu. Il n'est pas opposé à cela : « Ainsi, pour la création de l'œuvre, le site est spécifique, mais, pour sa présentation, l'œuvre peut être présentée dans n'importe quel autre site qui possède la lumière adéquate ou l'espace adéquat pour la contenir¹⁰. » Il précise par ailleurs : « Je ne suis pas obsédé par la spécificité des lieux où se trouvent mes œuvres. Je ne crois pas qu'il y ait des espaces uniques. Pour moi, il y a des endroits génériques au service desquels on travaille et vers lesquels on tend¹¹. »

Mais cela ne signifie pas une indifférence au lieu : « Mon travail est étudié, par le biais de diapositives et de reproductions, formant un espace neutre, neutralisé, une façon déssexualisée de voir l'art qui a donné lieu à des situations curieuses. C'est à cela qu'on doit l'art conceptuel : les étudiants en art ont étudié les essais sur l'art dans *Artforum*, et ça les a conduits à faire des œuvres comme des dissertations, pas comme de l'art¹². » Les œuvres sont ensuite adaptées, en général avec l'accord de l'artiste. « Mon sentiment est que, si une pièce dépend surtout d'un seul lieu, ce n'est probablement pas une si bonne pièce. Je ne me rappelle pas avoir fait de pièces pour un lieu en particulier, elles sont transférables. [...] Même si je n'aime pas traiter avec une sorte d'idéal abstrait, un espace sans dimensions, l'œuvre devrait être capable d'occuper n'importe quel espace et faire sens. Mais ce n'est pas toujours vrai, et les pièces ont parfois l'air mieux dans certains lieux que dans d'autres. Mais plus elles fonctionnent dans différents types d'espaces, meilleures elles sont¹³. »

Lors de nouvelles expositions, certains paramètres sont à considérer. Généralement, les œuvres continuent d'avoir leur raison d'être, même si le lieu n'est plus le même : les *Element Series* (1960-1971) ou un *Square* fonctionnent quel que soit le lieu de présentation. Mais le changement de lieu induit un changement d'interaction, une *variation*, dont l'artiste est bien entendu conscient. En 1967, les dimensions de *5 x 20 Altstadt Rectangle* étaient celles du sol de la Konrad Fischer Galerie, qu'elle recouvrait parfaitement. Par la suite, cette œuvre n'offre plus cette adéquation ni de raison d'être, présentée à nouveau par le même galeriste mais dans un angle, et dans un lieu plus grand.

46 Roaring Forties, assemblé pour le Palacio de Velázquez, à Madrid, en 1988, dont le titre évoque les volumes très aériens du bâtiment (les « quarantièmes rugissants » sont des latitudes très venteuses) et dont la surface rouillée contrastait violemment avec le sol de marbre blanc, a été sorti de ce cadre, le titre perdant alors tout sens et l'effet de contraste disparaissant.

La transposition d'un lieu à un autre peut parfois déconnecter l'œuvre de la logique de création : l'espacement des blocs de béton de *Lament for the Children* (1976) est défini par les dimensions des dalles de la cour d'école où l'œuvre fut installée la première fois – un référent inexistant dans tout autre lieu de présentation.

VARIATIONS

L'artiste va ainsi proposer des versions différentes selon les lieux : *5 x 20 Altstadt Rectangle* était accompagné, lors de la présentation à la Konrad Fischer Galerie, d'un croquis montrant d'autres

8 Carl Andre, dans « Oral History Interview with Carl Andre, 1972 September », entretien réalisé par Paul Cummings dans l'atelier de l'artiste à Westbeth, à New York, et enregistré pour les Archives of American Art, fonds Paula Cooper, texte de la transcription, p. 26.

9 Carl Andre, dans « Oral History Interview with Carl Andre, 1972 September », texte de la transcription (voir note précédente), p. 51.

10 Carl Andre, dans « Carl Andre: Interview by William Furlong, Recorded May 1995 », cassette audio, *Audio Arts*, volume 16, n° 1, 1996.

11 Carl Andre, cité dans Phyllis Tuchman, « Entretien avec Carl Andre », in *Art minimal II. De la surface au plan*, op. cit., p. 33, trad. Charlie Grandjeat, Jocelyne Joubert et Josine Monbet.

12 Carl Andre, entretien avec Elisabeth Lebovici et Thierry Chabanne, novembre 1976, non publié.

13 Carl Andre, dans « Oral History Interview with Carl Andre, 1972 September », texte de la transcription (voir note 9), p. 59.

compositions possibles avec 100 plaques, qui furent réalisées bien plus tard. La variation affecte parfois la structure même de l'œuvre. Les *Equivalents* (1966), ensembles de formes différentes dont chaque module est composé de 120 briques, ou *Uncarved Blocks* (1975), issus d'une réflexion sur l'orientation dans l'espace, furent créés d'un seul tenant, puis vendus séparément, « à la découpe » : le sens global de chaque œuvre est alors remplacé par le sens de chaque unité (par la suite, les deux ensembles seront toutefois recomposés).

La même œuvre peut être réalisée plusieurs fois avec des matériaux disponibles à proximité : les *Equivalents* sont composés de briques silico-calcaires en 1966, puis recréés avec des briques réfractaires en 1969. Refaire l'œuvre répond à diverses motivations, comme combler une disparition (les huit modules d'*Equivalents* dispersés entre plusieurs propriétaires), mais aussi refléter l'évolution de l'artiste : en 2000, Andre réalise de nouvelles versions de ses *Pyramids* de 1959 à l'occasion d'une exposition à la Whitechapel Gallery, à Londres, mais avec des essences rares (noyer d'Afrique) et avec l'aide d'un charpentier professionnel, pour un résultat beaucoup plus abouti techniquement. La précarité et l'urgence des débuts ont fait place à une attention aux qualités du bois. La perception change si les œuvres sont présentées dans un accrochage de groupe – auquel cas elles passent parfois inaperçues – ou au contraire dans une exposition monographique : l'œuvre qui s'effaçait devient alors un centre d'attention, avec une très forte présence. L'interaction entre les œuvres vient concurrencer celle qui lie les éléments d'une même œuvre. Ce conflit inévitable est pris en compte par Carl Andre lorsqu'il organise l'installation des œuvres : l'artiste choisit la meilleure articulation, sans se préoccuper de chronologie. La rétrospective actuelle, *Sculpture as Place, 1958-2010*, fait l'objet de cinq présentations successives par des institutions dont les bâtiments, et notamment leurs superficies respectives, imposent des parcours différents. Le sentiment qui s'en dégage varie considérablement : harmonieux ou heurté, industriel ou méditatif, contemporain ou « sixties », urbain ou proche de la nature, dense ou monumental, avec un accent mis sur la forme ou sur l'espace.

L'ŒUVRE EN LIBERTÉ

En général, Carl Andre, même s'il accompagne ses œuvres de certificats descriptifs¹⁴ depuis les années 1970, laisse libre le propriétaire de

l'œuvre, considérant que l'artiste, tel un ouvrier, doit abandonner en quelque sorte le produit de son travail. Certaines conditions de présentation sont toutefois inhérentes au sens de l'œuvre. *Lever*, conçu en fonction du lieu, placée dans une salle à deux entrées, pouvait être découverte de face (une seule brique) ou de côté (un alignement de 137 briques). Chaque exposition, loin d'être une application rigoureuse de règles d'installation, donne lieu à des petits choix visant à disposer les œuvres dans l'espace de la manière la plus neutre possible : éviter les éléments perturbants de la pièce (porte, fenêtre), orienter les dalles ou les madriers de telle façon qu'aucun ne se singularise par rapport aux autres, choisir le sol le plus plat, etc. Lors de l'exposition *200 Years of American Sculpture* présentée en 1976 au Whitney Museum of American Art, Carl Andre demanda de déplacer sa pièce *Twelfth Copper Corner* (1975), située entre une fenêtre et une issue de secours. Devant le refus des commissaires, il la fit retirer. Le Whitney la remplaça alors par une pièce de sa collection, intitulée *Twenty-Ninth Copper Cardinal*. Jugeant que l'emplacement restait inapproprié, l'artiste reproduisit celle-ci à l'identique et considéra la pièce du Whitney comme un « cadavre¹⁵ ».

La question de la pérennité de l'œuvre se pose de manière paradoxale. À la fois Carl Andre n'y attache aucune importance, accepte la dégradation naturelle, le retour à l'état brut de certaines de ses œuvres, le remplacement à l'identique, et, dans le même temps, il emploie des matériaux comme le bois, la brique et le métal, choisis pour leur longévité, et se revendique l'héritier des réalisations les plus anciennes de l'humanité, telles que les pyramides et les monuments mégalithiques.

La dégradation (ou l'« entropie », dans le sens où l'entendait son ami Robert Smithson) est constitutive de l'œuvre, qui s'enrichit avec le temps. Elle peut être régulière, du fait du passage des visiteurs, accélérée, si l'œuvre est présentée en extérieur, et même non désirée (corrosion due à la sueur des mains des installateurs, chocs de hauts talons et accidents divers) : « Mes œuvres sont dans un constant état de changement. Je ne cherche pas à atteindre

14 Par exemple, pour *Intrine* (1987) : « Granit de Quincy – 3 éléments au sol dans l'angle de deux murs ; 2 éléments à l'horizontale convergeant vers la base d'un élément vertical, éloigné des murs. »

15 Carl Andre, cité dans Alistair Rider, *Carl Andre : Things in Their Elements*, Londres, Phaidon, 2011, p. 244.

un état idéal avec mes œuvres. Lorsque les gens marchent dessus, lorsque l'acier rouille, lorsque la brique s'émiette, lorsque les matériaux sont exposés aux intempéries, l'œuvre devient son propre enregistrement de tout ce qui lui arrive¹⁶. » Les strates temporelles se superposent, de la même façon que les unités qui composent ses œuvres.

Mais, contrairement à la patine qui habituellement renforce l'aura des œuvres, les éloignant dans le passé, le temps ne sacralise pas les œuvres de Carl Andre : devant un matériau industriel usé (madrier tordu, métal rayé ou oxydé), la réaction spontanée d'un visiteur, d'un collectionneur ou d'un conservateur est d'en souhaiter le remplacement, pour retrouver une perfection supposée d'origine. Pour Carl Andre, ce sont non pas l'idée de l'œuvre qui compte ni même son aspect idéal, mais le désir et le plaisir de la réaliser. Il accepte que la vie matérielle de l'objet lui échappe. Est-ce le même détachement modeste que l'on retrouve dans le refus de signe d'auctorialité et dans le refus de préservation ?

TOMBEAUX

La sculpture remplit majoritairement quatre fonctions, religieuse (idoles), politique (lieux de pouvoir et de commémoration), funéraire et esthétique. Les contradictions intrinsèques des œuvres de Carl Andre, à la fois permanentes et instables, situées et transférables, essentielles et ne remplissant aucune fonction, pourraient s'analyser au travers de la dimension funéraire. Même si Carl Andre engage à une lecture matérielle et non métaphysique, en basculant l'œuvre de la verticale à l'horizontale, il met le corps de la statue « dans la tombe ». Nombreux sont ceux qui ont souligné l'idée de la mort dans le minimalisme, comme Georges Didi-Huberman, qui compare la représentation des couvercles de cercueil dans la peinture de la Renaissance et les *Squares* : « Lorsque Carl Andre dispose au sol ses plaques de plomb ou de zinc pour produire l'horizontalité même du sol comme l'image dialectique ou le seuil d'un sous-sol (virtuel) et d'une stature (non moins virtuelle), que fait-il, sinon jouer encore avec la fin ?¹⁷ » Andre lui-même définit ainsi la sculpture dans un entretien : « Peut-être la première sculpture a-t-elle été le constat humain du fait que les gens mouraient, et que cette réalisation de la mort ne laissait qu'une trace. Pour moi, il y a toujours quelque chose d'une tombe dans

chaque sculpture. Mais ce n'est pas triste. [...] Ça n'a rien à voir avec l'optimisme ou le pessimisme, c'est la nature de la réalité. La vie et la mort se limitent l'une l'autre et ne peuvent être séparées¹⁸. » Il se réfère souvent à des monuments funéraires, tels que les pyramides d'Égypte (tombeaux des pharaons), le site de Stonehenge (lieu d'incinération et d'inhumation) ou les tumulus des cultures indiennes Adena et Hopewell (Ohio). Il réalise plusieurs sculptures d'inspiration commémorative ; *Stone Field Sculpture* (1977) évoque les tombes du cimetière de l'église du centre-ville à Hartford (Connecticut), *Lament for the Children* renvoie à une mélodie funèbre écossaise. Son amie Eva Hesse, dont la famille d'origine juive a fui l'Allemagne nazie en 1939, affirme dans un entretien, à propos de Carl Andre : « Je me sens disons affectivement reliée à son œuvre. Elle me touche dans mon intériorité¹⁹. » Elle ajoute sur une page du texte de la transcription une mention qui établit manifestement (mais aussi étrangement) un rapport entre les *Plains* d'Andre et la mort : « C'était le camp de concentration. C'était ces douches d'où partait le gaz + c'est là où, pour toujours où²⁰. »

L'œuvre de Carl Andre est, comme la mort, à la fois imperceptible et omniprésente : un point de mire invisible. Ne mentionne-t-il pas dans une lettre à Arnaud Lefebvre écrite en 1992 un fameux archer japonais qui ne touchait jamais le centre de la cible car il s'agissait d'un trou ? Ses sculptures sont semblables à des pierres tombales, ces points d'ancrage spatial d'une famille, d'une lignée, pourtant transposables et identiques d'une civilisation à l'autre.

Elles exposent à la fois leur matérialité et la décomposition. Acceptée par l'artiste, l'œuvre du temps rend la sculpture de Carl Andre à tout jamais contemporaine ●

16 Carl Andre, cité dans Dodie Gust, « Andre : Artist of Transportation », *The Aspen Times*, 18 juillet 1968, p. 3B. Des extraits du texte sont reproduits dans Paula Feldman, Alistair Rider et Karsten Schubert (sous la dir. de), *About Carl Andre : Critical Texts since 1965*, Londres, Ridinghouse, 2006.

17 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, rééd. 1995, p. 199.

18 Carl Andre, entretien avec Elisabeth Lebovici et Thierry Chabanne. Voir note 13.

19 Eva Hesse, propos cités dans Cindy Nemser, *Art Talk : Conversations with 12 Women Artists*, New York, Charles Scribner's Sons, 1975, p. 195.

20 « It was the concentration camp. It was those showers where they put on the gas + that's where to life. » Voir Vanessa Corby, *Eva Hesse : Longing, Belonging, and Displacement*, New York, I.B. Tauris, 2010, p. 68.