

*MANON THOMAS - PAVLOWSKY / ART ET DESIGN,
EXPOSITION ET OBSESSION*



DE DONALD JUDD À MARFA / 2011

ESQUISSE D'UNE RÉFLEXION À PARTIR DE L'ŒUVRE

*Art et design, exposition et obsession:
esquisse d'une réflexion à partir de l'oeuvre de Donald Judd à Marfa*

Mémoire de fin d'étude
sous la direction d'Alexandra Midal

Manon Thomas-Pavlovsky
Master espace et communication
HEAD - Genève 2011

p.5 Introduction

p.11 Partie 1 - La présentation de l'oeuvre : un rôle sous-estimé ?

P.13 L'art minimal de l'oeuvre unitaire à la «situation entière»

L' objet spécifique, unité indivisible
«L'invention du contexte»
Lieu d'exposition / lieu de création
Créer une situation
Des conditions de rencontre

p.29 Transition - Vers un nouveau modèle d'exposition

p.31	Partie 2 -	Une réponse : concevoir des lieux spécifiquement adaptés aux oeuvres ?
p.37		<u>«One hundred boxes» et «The Artillery Sheds».</u> <u>symbiose de l'oeuvre et de l'espace d'exposition</u> L'architecture, élément constitutif de l'oeuvre Des aspects de l'oeuvre soulignés par l'architecture du lieu Contre l'ornementation des matériaux La géométrie pour conjurer la tromperie Une compréhension immédiate de l'oeuvre grâce à l'espace L'art et l'architecture appréhendés par la «pensée» et les «sensations»
p.45	Transition -	Vers une perception globale de l'espace et de l'oeuvre
p.47		<u>Le royaume de l'art</u> Un environnement idéal La «Mansana de Chinati» : l'art et la vie en harmonie Un exode nécessaire L'art en autarcie La cohérence esthétique
p.55	Transition -	Entre white cube et espace alternatif : une troisième voie Un modèle d'exposition en forme d'oeuvre d'art totale ? Un déploiement multiforme et infini Les arts : entre intégration et autonomie Art et engagement
p.62	Epilogue -	Préserver l'intégrité de l'oeuvre, une quête impossible ?
p.67	Conclusion	
p. 71	Bibliographie et Source web	



Kasimir Malévitch,
Exposition suprématisiste 0-10
Saint-Pétersbourg, 1915



El Lissitzky, *Espace Proun*,
Grande exposition d'art de Berlin, 1923
(reconstruction de 1965)



Daniel Buren, *Peinture-Sculpture*,
VI^{ème} exposition internationale du
Guggenheim, New-York, 1971



Marcel Duchamp, *Mile of strings*,
exposition *First Papers of Surrealism*,
New York, 1942



Gordon Matta-clark, *Conical
intersection*
biennale de Paris, 1975

En 1973, l'artiste américain Donald Judd quitte New-York et s'installe à Marfa, petite ville située au coeur du désert texan, pour y concevoir ses propres espaces d'exposition, seule solution, si l'on en croit ses écrits, d'assurer l'intégrité de son travail. Il entend mettre en forme une œuvre totale : architecture, aménagement intérieur, meubles présents dans l'espace dans laquelle s'inscrivent ses œuvres d'art. Son projet considéré comme un modèle muséal alternatif aux institutions traditionnelles opère une rupture épistémologique dans l'histoire de l'exposition de l'art contemporain. Mais pour quelles raisons un artiste, dont l'œuvre est reconnue à New-York, souvent exposée, présente dans les musées, décide de s'en détourner ?

En entreprenant une telle aventure Donald Judd atteste de l'importance majeure du lieu d'exposition. Cette décisive attention que l'artiste lui accorde fut initiée dès le début du vingtième siècle par les avant-gardes russes et françaises. Pensons à Kasimir Malevitch pour lequel l'espace devint l'une des composantes de son tableau *Carré noir sur fond blanc* (1915) puisqu'en le disposant en haut d'un angle de mur, place habituellement dévolue aux icônes religieuses russes, il manifeste le statut spirituel auquel il hausse la peinture abstraite. L'*Espace Proun* qu'El Lissitzky conçoit en 1923 pose la salle du musée entièrement investie en pivot de l'expérience artistique et, lors des alternatives proposées par le mouvement Dada aux expositions traditionnelles, c'est la foire dans son intégralité qui prend la forme d'une nouvelle création.

Les années 1960 marquent une nouvelle rupture d'importance. L'espace d'exposition cristallise tous les débats qui sont d'autant plus intenses que les artistes prennent conscience de l'influence des pouvoirs économique et social, dont la galerie et le musée se font les principaux instruments. En réponse à cette détermination, émergent les œuvres *in-situ* qui, réalisées dans et pour un espace d'exposition singulier, l'intègrent comme une donnée essentielle. A partir de cette décennie elles s'imposent comme le moyen d'expression privilégié de toute une génération d'artiste dont Daniel Buren, Dan Flavin et Gordon Matta-Clarke sont les exemples les plus évidents. C'est dans ce nouveau contexte artistique que le travail de Donald Judd se développe et c'est à cet exact questionnement sur les délicates relations qui président à la monstration de l'œuvre dans un espace qu'il tente de répondre de la manière la plus radicale en s'installant à Marfa. Ce départ pour le moins curieux dans la carrière d'un artiste minimaliste est nourri par la nécessité de concevoir un lieu spécifique pour dialoguer avec ses sculptures et accomplir ainsi une œuvre majeure.

Aujourd'hui, il est communément admis que l'espace d'exposition conditionne la compréhension des œuvres présentées pourtant, le rôle du concepteur de cet espace, quel que soit son titre et la discipline dont il relève, architecte, designer ou scénographe, reste minoré et son intervention est encore considérée comme une menace pour celles-ci. Prenons-en pour preuve les réactions négatives que suscitèrent deux interventions scénogra-

phiques récentes ; l'une, *La géologie blanche* conçue par l'architecte Philippe Rahm en 2009, et l'autre pour l'exposition *Translation* (2005) par les designers graphiques M/M ; toutes deux furent également accusées d'opérer une confusion, de nuire à la lecture des œuvres et d'empiéter sur celles-ci¹. Le fait que des disciplines telles que l'architecture pour le premier et le graphisme pour le second, habituellement subordonnées à la présentation de l'art deviennent, en raison des partis pris radicaux de leurs auteurs, une composante de l'exposition au même titre que les œuvres est généralement considéré comme inacceptable et soulève des questions embarrassantes souvent tues.

En effet, on voudrait oublier que la présentation de l'œuvre au public pose problème parce qu'elle impose le recours à des pratiques complémentaires qui conditionnent la perception de l'art, et de ce fait, remettent en cause son indépendance. Le mémoire se construit sur la rencontre conflictuelle d'une idéologie ; l'autonomie proclamée de l'œuvre d'art et d'un état de fait ; l'espace d'exposition en modifie nécessairement la compréhension.

Dans une société où l'exposition devient omniprésente, la scénographie prend de plus en plus d'importance ; le nombre croissant d'agence se réclamant de cette pratique, les enseignements émergents qui lui sont dédiés et qui apparaissent dans les écoles d'art et de design et les ouvrages récemment publiés à ce sujet² le démontre. Mais cette pratique, que l'on peut qualifier comme la mise en espace des œuvres, des objets, des textes et de tout ce qui constitue le contenu d'une exposition, ou plus largement, la mise en forme d'une exposition reste mal définie, un problème qui croît lorsqu'il s'agit d'exposition d'art.

Etudiante en design, j'ai choisi d'étudier ce sujet à travers un point de vue artistique, d'abord parce que les artistes ont eux-mêmes réfléchi à la manière de montrer leur propre discipline et se sont emparés de ce sujet avec passion mais aussi parce que l'exposition semble toujours être leur apanage et leur territoire consacré ; il me semblait alors nécessaire d'analyser certaines de leurs positions pour entrevoir quelle peut être la place de la scénographie dans l'exposition d'art et comprendre s'il existe quelque légitimité à cette pratique.

Les nombreux textes que Donald Judd a produit sur l'exposition, la véhémence qui en ressort lorsqu'il aborde ce sujet m'ont d'abord intrigué ; d'où venait un tel mépris à l'égard des musées et des architectes ? puis convaincus que son travail constituait l'axe nodal d'une réflexion à mener sur le sujet. Et, puisqu'il participe à l'un des « efforts les plus louables jamais déployés par la communauté artistique : la mise en question concertée par toute une génération à travers un foisonnement de styles, d'idées, de mouvements plus ou moins ébauchés, du contexte de son activité »³, comme le souligne l'expert en la matière Brian O'Doherty dans son séminal *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*, l'étude de son œuvre permet

d'entrevoir «la source cachée de l'énergie des années 1970»⁴ qui a durablement bouleversé le rapport de l'art à son espace d'exposition et transformé les codes de monstration. Ce choix s'est révélé d'autant plus pertinent que Donald Judd se trouve à la croisée des disciplines : il est artiste avant tout mais il n'hésita pas à se lancer dans le design et l'architecture s'il en ressentait la nécessité - ou l'envie, une attitude que l'on retrouve actuellement chez nombre de plasticiens. Comment qualifier autrement les pratiques de l'artiste américaine Andréa Zittel qui conçoit depuis 1991, au sein de son entreprise «A-Z Administrative service» des oeuvres que l'on pourrait facilement confondre avec des architectures ultra-fonctionnels (*A-Z Homestead office*) ou du mobilier (*A-Z small bed*), de l'architecte français Didier Fuzia Faustino qui n'hésite pas à recourir régulièrement à la pratique artistique ou du designer anglais Noam Toran qui se sert de la vidéo ou de l'installation pour interroger les fondements de sa discipline ?

En filigrane, l'enjeu de ce mémoire tient à préciser sous un nouveau jour le rôle de la scénographie et plus largement du design dans l'exposition d'art, situation qui soulève implicitement la question du statut disciplinaire du design et de ses relations avec l'art.

1. Voir plus particulièrement Arnaud Fourrier, *Les m/m transfigurent la notion de curating*, in *Archistorm* #15, p. 28-29, Paris, octobre 2005 et Paul Ardenne, *Translation*, in *Artpress* n° 316, p. 80-81, octobre 2005

2. le plus signifiant en France étant celui de Jérôme Gliencestein paru en 2009 chez PUF, *L'art*, une histoire d'exposition, l'auteur y défend la nécessité d'une alternative à l'histoire de l'art sous forme d'une histoire de l'exposition valorisant tous les éléments - et notamment l'aménagement spatial, qui constitue le contexte par lequel l'oeuvre est donnée à voir

3. « Postface » in Brian O'Doherty, *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*, JRP Ringier, Zurich, 2008, p.146

4. « Le contexte comme contenu » in Brian O'Doherty, *ibid.*, p. 111

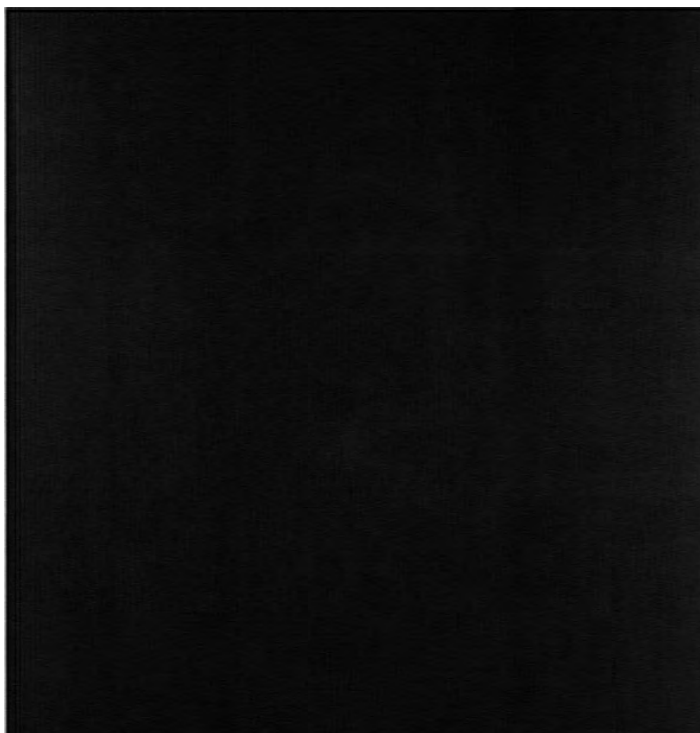


Philippe Rahm, *La géologie blanche*, scénographie de la *Force de l'art 02*, Grand Palais, Paris, 2009



M/M, scénographie de l'exposition *Translation*, Palais de Tokyo, Paris, 2005

La présentation de l'oeuvre :
un rôle sous-estimé ?



Ad Reinhardt, *Ultimate Painting n°6*, 1960

Depuis le peintre Maurice Denis qui propose en 1890, la peinture comme « une surface plane recouverte de couleur en un certain ordre assemblé »⁵, à Marcel Duchamp qui envisage littéralement l'objet usuel comme oeuvre en passant par les dadaïstes qui proclament que « l'art c'est la vie », l'art moderne s'est développé en ne cessant de questionner sa propre nature. En 1960, New-York a remplacé Paris comme capital artistique. Tandis que le color-field et l'action painting sont à leur apogée, de nouveaux mouvements d'importance capitale pour l'histoire de l'art, tels que le pop-art, le post-painterly abstraction, l'art conceptuel ou l'art minimal apparaissent. Au coeur de cette effervescence, les interrogations sur la définition de l'oeuvre sont à leur paroxysme. Elles prennent place à travers les expériences de figures majeures telles que Jasper Johns et Robert Rauschenberg, qui explorent le potentiel du signe usuel et de l'objet quotidien, à travers celles de Ad. Reinhardt qui peint ses *Ultimate Paintings* tout en déclarant qu'« art is art » ou par celles de Frank Stella qui isole les différents éléments constitutifs de la peinture, (châssis, toile, couleur, format) pour les réorganiser. Le travail de Donald Judd s'inscrit dans l'héritage de ces artistes qui, par leurs expérimentations, analysent leur discipline. A une époque où l'art s'est définitivement affranchi de l'assujettissement à la représentation et au sujet, ces questionnements visent à poser les conditions de son autonomie. Les textes des critiques Clément Greenberg, Barbara Rose ou Michael Fried participent naturellement à ces débats. Et lorsque toutes les données intrinsèques à l'oeuvre sont passées au crible, ce mouvement de dissection s'étend naturellement à son contenant : le lieu d'exposition.

C'est à cette problématique que s'attelle Donald Judd : comment l'oeuvre autonome peut-elle s'accommoder d'un espace de monstration à la fois indispensable et contraignant, autoritaire et déterminant ? Comment utiliser le lieu pour concilier deux données en apparence antagonistes ?

En envisageant l'espace comme matériel fondamental, les tenants de l'art minimal et plus particulièrement Donald Judd, théoricien du mouvement apportent peut-être une première réponse à cette question.

*L'art minimal: de l'oeuvre unitaire à la «situation entière»*⁶

C'est au philosophe anglais Richard Wollheim que l'on doit le premier emploi du terme d'«art minimal»⁷ en 1965 pour identifier les ready-made de Marcel Duchamp, les Combines de Robert Rauschenberg et les Ultimate Paintings de Ad Reinhardt : des interventions réduites au strict nécessaire, des oeuvres dont le contenu semble minimal. Le qualificatif est ensuite conservé par la critique pour regrouper les oeuvres d'artistes tels que Donald Judd, Dan Flavin, Carl André, Robert Morris ou Tony Smith. En réaction au mouvement américain de l'expressionnisme abstrait, les tenants de l'art minimal rejettent toute allusion au ressenti et aux émotions dans leurs oeuvres. Dans la continuité des avant-gardes du XX^{ème} siècle, ils s'interrogent sur les données fondamentales de l'oeuvre d'art : elle ne peut plus être utilisée comme moyen de représentation ou d'expression mais doit exister de manière autonome. Si ces artistes ne se sont jamais définis en tant que mouvement, pas plus qu'ils ne se reconnaissaient dans l'appellation d'«art minimal», leurs oeuvres comportent des spécificités communes et identifiables décrites par Donald Judd dans le texte manifeste «De quelques objets spécifiques» publié en 1965.

L'«objet spécifique», unité indivisible

Pour Judd les «objets spécifiques», sont des oeuvres «qui ne relèvent ni de la peinture, ni de la sculpture.»⁸ Depuis les expériences de Manet en peinture et Rodin en sculpture, ces disciplines ont été explorées en profondeur, matières à de tant de questionnements et d'expérimentations que Judd affirme qu'elles ne sont plus «neutres»⁹. Chaque médium contient une signification qui lui est propre et produit des «effets relativement précis»¹⁰. En réaction à cette détermination, les «oeuvres nouvelles»¹¹ prennent place dans ce que Judd nomme, par opposition à l'espace pictural, l'espace «réel» qui «ouvre vers tous les possibles»¹² et lui offre une liberté inédite.

Selon Donald Judd la peinture ne peut se débarrasser entièrement d'un caractère d'illusion puisque «toute représentation sur une surface implique un certain espace»¹³. Au contraire, ancrés dans l'espace «réel», les objets spécifiques éviteraient toute duperie. Si pour Donald Judd la peinture conserve,

malgré elle, un caractère illusionniste, il définit la sculpture construite «morceau par morceau, composée en additionnant les parties»¹⁴ comme fragmentaire. Or, selon lui la «composition» qui caractérise l'art européen doit être abandonnée. Ainsi, les éléments constituant l'oeuvre ne peuvent se trouver dans des relations de hiérarchie, ils doivent être signifiants individuellement et également sans nuire au «tout», notion qu'il emploie de façon récurrente. Ce terme recèle l'idée que l'oeuvre existe en tant qu'unité globale amplifiée par l'idée que celle-ci «ne doit faire référence à rien d'autre qu'à elle-même, sa forme, son matériau, sa couleur, son espace, son ordre.»¹⁵ Elle n'est que la somme de ses caractéristiques formelles. Non que l'oeuvre soit vide de sens, mais «nulle forme ne peut être forme si elle ne possède une signification, une qualité, si elle n'éveille une sensation.»¹⁶ La forme, détentrice d'une signification intrinsèque, se suffit à elle-même. Contenant et contenu ne sont qu'un, et fondent une entité indivisible.

Cette autonomie revendiquée est contrebalancée par l'importance accordée au contexte dans lequel s'inscrit l'oeuvre. Judd décrit l'accrochage du tableau en terme de composition plastique : «le plan [du tableau] situé quelques centimètre devant un autre plan, le mur, qui lui est parallèle.»¹⁷ Ces deux entités associés constituent déjà une forme. A l'inverse affirme Judd, l'objet spécifique «peut être disposée de n'importe quelle façon par rapport au mur, au plancher, au plafond, à la salle ou aux salles, ou encore à l'espace extérieur- ou peut n'entretenir avec eux aucune relation.»¹⁸ Ils ne se définissent non seulement par ce qu'ils contiennent, mais également par ce qui les entoure, ce qui leur est extérieur, autrement dit par leur espace de présentation.

«L'invention du contexte»¹⁹

Brian O'Doherty, artiste et critique contemporain de Donald Judd, publie quatre essais dans *Artforum*²⁰ entre 1976 et 1981. Ces textes ensuite regroupés sous le titre de *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*²¹ (traduction française) lui assure sa postérité car il y analyse l'espace encore peu étudié de la galerie d'art.

La peinture moderne se concentre sur ses composantes (toiles, châssis, matière picturale, couleur, format) et les prend comme sujet d'étude. De plus en plus d'attention est portée sur les caractéristiques formelles constituant de l'oeuvre : elles tendent à devenir son seul contenu. Frank Stella, artiste contemporain de Donald Judd et présenté par celui-ci²² comme l'une de ses influences majeures dit de ses propres tableaux qu'ils ne sont «qu'une surface plane avec de la peinture dessus – rien d'autre»²³ En conséquence, tout ce qui conditionne ses caractéristiques formelles, conditionne la nature

6. Robert Morris cité dans Charles Harrison, Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990*, Hazan, Vanves, 2007, p.901

7. Art Magazine, volume 39/4 janvier 1965

8. Donald Judd, « De quelques objets spécifiques », in Donald Judd, *Ecrits 1963-1990*, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1991, p. 9

9. *ibid.*

10. *ibid.*

11. *ibid.*

12. *ibid.*

13. *ibid.*, p. 11

14. *ibid.*, p. 13

15. citation tirée des ressources documentaires en ligne du MAMCO, http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/J/judd.html

16. Donald Judd cité par Jean Frémon, in Donald Judd, *Ecrits 1963-1990*, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1991, p. 7

17. Donald Judd, *ibid.*, p. 11

18. *ibid.*, p. 16

19. « Le contexte comme contenu » in Brian O'Doherty, *op. cit.*, p.99

20. *Artforum*, revue artistique fondée en 1962 est un élément contribuant à l'activité intellectuelle de ces années; de nombreux textes critiques restés célèbres y ont été publiés

21. *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*, traduction Patricia Falguières, JRP Ringier, Zurich, 2008

22. Donald Judd, *ibid.*, p. 15

23. Frank Stella cité dans Ingo F. Walther (sous la direction de), *op. cit.*, p. 350



Marcel Duchamp, *1200 sacs de charbon*,
exposition internationale du surréalisme, galerie des beaux-arts de Paris, 1938,

même de l'oeuvre. C'est une telle conception qui conduit Judd à accorder tant de poids à la forme créée par la superposition du «plan»²⁴ du tableau à celui du mur. Ainsi, explique O'Doherty, dans les salons du XIX^{ème} siècles le tableau peut en côtoyer des dizaines d'autres sur un même mur car «vu comme une entité autonome il se trouvait totalement isolé de son voisin de nuitée, à l'extérieur par un cadre massif, à l'intérieur par un système perspectif complet.»²⁵ En s'affranchissant progressivement du cadre et de l'illusion spatiale, la peinture moderne brouille les limites. Dans les années 1950 et 1960, par le biais du *color field*, elle touche enfin à cette planéité tant désirée²⁶, apparaissent alors les questions liées à l'accrochage : «quelle quantité d'espace faut-il à une oeuvre pour qu'elle respire ?»²⁷ Si pour un critique spécialiste du modernisme tel que Clément Greenberg, la peinture *color field* tend à s'autonomiser en se libérant du poids de l'illusionnisme et du sujet; à la lecture du texte de O'Doherty, il apparaît que celle-ci devient paradoxalement dépendante du contexte de son exposition.

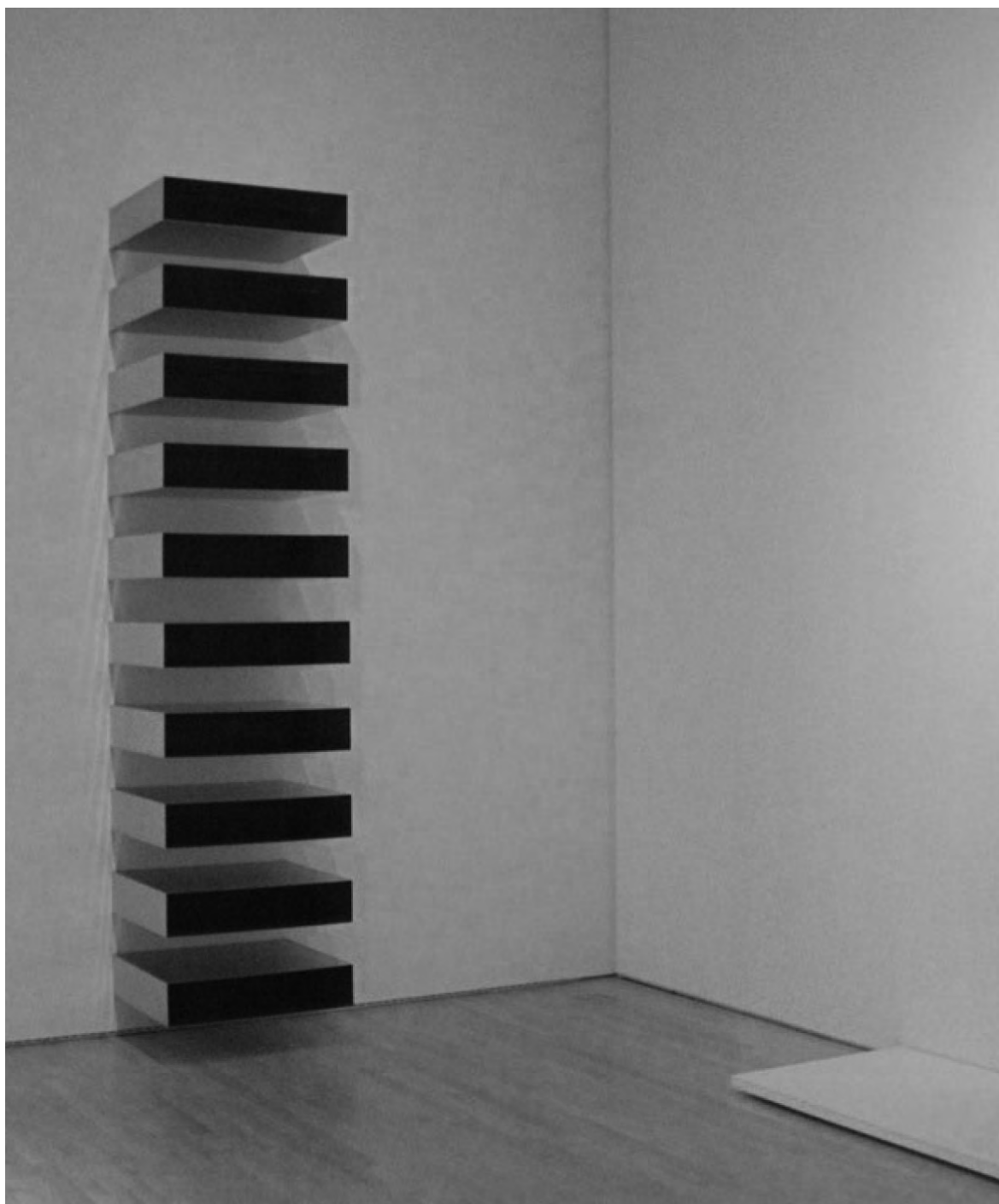
Dans l'essai «Le contexte comme contenu» O'Doherty fait remonter la mise en évidence d'une telle détermination aux expositions *1200 sacs de Charbon* et *Mile of strings* organisées par Marcel Duchamp en 1938 et 1942. A deux reprises, cet artiste envahit entièrement l'espace de la galerie «exhibant l'effet du contexte de l'art sur l'art, l'effet du contenant sur le contenu»²⁸. Auparavant loin de toute attention l'espace de la galerie devient centre d'intérêt et de préoccupations. Pour O'Doherty aucun doute, ces événements signent «l'invention du contexte»²⁹, il estime que la révélation de son existence équivaut à son invention. A la suite de Duchamp, les interventions artistiques s'appuyant sur l'espace de monstration sont nombreuses. Chacune d'entre elles charge l'espace d'une signification supplémentaire précise O'Doherty, les murs blancs se transforment en «surfaces sous-tension», la galerie se gonfle d'une «sensibilité picturale à l'état de matière première»³⁰, et «le cube blanc devint art en puissance, son espace clos, médium alchimique.»³¹

En redéfinissant le statut de l'oeuvre, les protagonistes de l'art moderne redéfinissent également le statut de l'espace de présentation. Si préalablement à toute intervention, le lieu est signifiant, que peuvent faire les artistes face à ce qui est alors considéré comme une véritable puissance déterminante ?

Lieu d'exposition / lieu de création

Dans «De quelques objets spécifiques», Donald Judd cherche à minimiser une telle détermination, pour ce faire, il précise que les objets spécifiques peuvent «n'entretenir avec [l'espace] aucune relation»³². Selon l'historienne de l'art américain Barbara Haskell, actuellement curatrice au Whitney

24. Donald Judd, *ibid.*, p. 11
 25. « Notes sur l'espace de la galerie » in Brian O'Doherty, *ibid.* p.38
 26. Le terme de « planéité » fut introduit par le critique américain Clément Greenberg et définit dans son texte « La peinture moderniste » écrit en 1965 comme « le pivot de cette autocritique ou auto-définition de la peinture moderne [...] Elle seule constitue l'élément singulier de la peinture. » (in Charles Harrison, Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990*, Hazan, Vanves, 2007, p.835)
 27. Brian O'Doherty, «Notes sur l'espace de la galerie», *op.cit.*, p.49
 28. Brian O'Doherty, «Le contexte comme contenu», *ibid.*, p.99
 29. *ibid.*
 30. Brian O'Doherty « La galerie comme geste » *ibid.*, p.121
 31. *ibid.*
 32. Donald Judd, *op. cit.*, p. 16



Donald Judd, *Stack*, 1967, Museum of Modern Art, New-York

Museum of American Art, cet artiste a d'abord résisté à de trop grandes interactions entre l'objet et le lieu parce qu'il avait peur que les considérations environnementales empiètent sur l'autonomie nécessaire des éléments constituant l'oeuvre.³³ Déclarer que l'objet spécifique peut n'avoir « aucune relation » avec son lieu de monstration, c'est affirmer son autonomie en tant qu'oeuvre d'art.

En 1965, deux ans après avoir écrit « De quelques objets spécifiques », Donald Judd commence la série des *Stacks* qu'il continuera jusqu'en 1990. Les matériaux des *Stacks* varient, Judd utilise du plexiglass, de l'aluminium ou de l'acier, parfois il associe deux matériaux. Certaines sont colorées dans des couleurs vives, certaines conservent leur matérialité apparente. En dépit de ces variables elles respectent toutes un même système : elles sont constituées d'une succession d'éléments parallélépipédiques, alignés verticalement et accrochés au mur en porte-à-faux à intervalle régulier. L'espacement vide entre chaque parallélépipède équivaut à la hauteur de leur partie pleine. La première de celles-ci doit être assez éloignée du sol pour que l'ensemble ne soit pas assimilé à une colonne. Pour respecter ces différentes règles, le nombre d'élément diffère en fonction de la hauteur de plafond de la pièce dans laquelle l'oeuvre est exposée, chaque oeuvre répond ainsi aux spécificités de son espace d'accrochage. Comme le remarque Barbara Haskell, pour son créateur, cette variation ne pose aucun problème car elle ne perturbe pas sa logique interne.³⁴ Même Donald Judd, qui pourtant revendique avec fermeté l'autonomie de l'oeuvre et la défense de son intégrité, admet que celle-ci peut être manipulée pour s'adapter à un certain contexte.

Le lieu prend alors une importance grandissante dans le travail de Donald Judd, le conduisant à créer des pièces adaptées à un site spécifique. Pour saisir pleinement le rôle du lieu dans son travail précisons que Donald Judd s'oppose à une tradition de peintre qui, de Kasimir Malévitch, à Mark Rothko considère le tableau abstrait comme une icône³⁵, un fragment d'infini, porteur de significations mystiques et transcendantes. C'est ainsi que la plupart de ses oeuvres repose sur un système mathématique qui lui permet de désamorcer toute revendications métaphysiques et de remplacer un choix personnel par une méthode objective.³⁶ Le lieu lui fournit de nouveaux principes créatifs tout aussi rationnels et vérifiables : il s'appuie sur ses caractéristiques formelles pour concevoir ses oeuvres.

En 1973 Donald Judd, n'émet plus aucune réserve sur l'importance de l'espace de présentation et affirme : « L'environnement joue un rôle essentiel dans mon travail : l'installation suscite autant de réflexion que l'oeuvre elle-même. »³⁷ En concevant une oeuvre pour un lieu spécifique ce dernier choisit le mode par lequel la relation entre les deux s'effectue. Par ce biais, l'artiste vise à maîtriser une inévitable influence. Plus encore, selon Donald Judd, l'espace de présentation confère une richesse supplémentaire à son travail. Le terme d'installation qui était émergent à l'époque à laquelle Donald Judd l'utilise, nous est désormais familier mais reste ambiguë. Julie

33. Barbara Haskell, « Beyond Formalism », in Barbara Haskell, *Donald Judd*, catalogue d'exposition (octobre-décembre 1988, Whitney Museum of American Art, New York), Whitney Museum of American Art, New York, 1988, p.88

34. *ibid.*

35. En 1915 Kasimir Malévitch présente le tableau *Carré noir sur Fond blanc*, comme une « icône nue non encadrée » (Kasimir Malévitch cité dans Ingo F. Walther *op. cit.*, p. 164)

36. Barbara Haskell, *ibid.*, p.38

37. Donald Judd, « Pour défendre mon travail », *op. cit.*, p. 39



Donald Judd, *Stack, X*
Leo Castelli gallery and warehouse,
New-York



Donald Judd, *Stack, 1981*
Milwaukee Art Museum, Milwaukee



Donald Judd,
Stack, 1972
Galerie Daniel
Tempon, Paris



Donald Judd,
Stack, 1973
MOMA, San
Francisco



Donald Judd, *Stack, 1973*
Empire state Plaza, Albany



Donald Judd,
Stack, 1973
MOMA, San
Francisco



Donald Judd, *Stack, 1969*
Leo Castelli gallery, New-York



Donald Judd,
Stack, X
Musée d'art
moderne de
Téhéran



Donald Judd,
Stack, 1969
X



Donald Judd,
Stack, 1967
Museum of modern
art, New-York



Donald Judd,
Stack, 1968
Nelson Atkiss
Museum of Art,
Kansas city



Donald Judd,
Stack, 1968
Nelson Atkiss
Museum of Art,
Kansas city



Donald Judd,
Stack, 1973
X



Donald Judd,
Stack, 1967
Modern Art Museum
of Fort Worth,
Paris



Donald Judd, *Stack, 1972*
Galerie Daniel Tempon, Paris



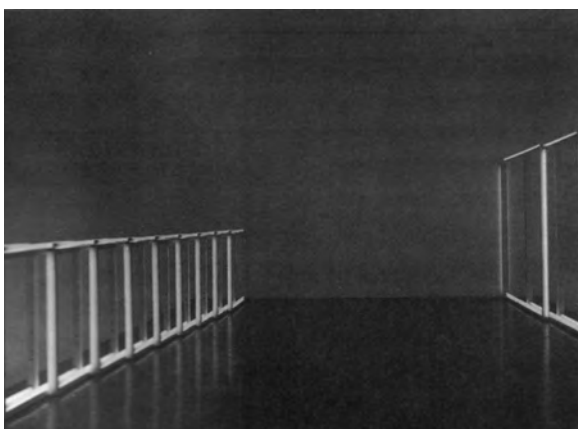
Donald Judd, *Stack, 1972*
Musée national d'art moderne, Paris



Donald Judd, *Stack, 1972*
Musée national d'art moderne, Paris



Franz Erhard Walter, *Instruments for processes*, installation lors de l'exposition *Spaces*, MOMA, New-York, 1969



Dan Flavin, *Untitled (For Sonja)*, installation lors de l'exposition *Spaces*, MOMA, New-York, 1969



Robert Morris, *Untitled*, installation lors de l'exposition *Spaces*, MOMA, New-York, 1969

H. Reiss, dans son histoire de l'installation, *From Margin to Center* souligne cette difficulté de définition : aucun auteur ne s'accordent sur des règles communes et précisément identifiables.³⁸ Entre genre et médium, celle-ci se développe surtout comme une réponse artistique aux spécificités d'un lieu déterminé. En 1973, les travaux in situ se multiplient, la façon dont Donald Judd utilise le terme suggère une attitude plus qu'une catégorie : envisager l'espace de présentation non comme un cadre, mais comme un outil.

L'exposition *Spaces*, (30 décembre 1969 - 1 mars 1970, MOMA, New York), marque un évènement majeur dans l'histoire de l'installation en montrant la transformation du lieu en support de création. Sept artistes, dont Dan Flavin et Robert Morris sont invités à travailler in situ au Museum of Modern Art par Jennifer Licht. Puisqu'on ne peut savoir à quoi *Spaces* ressemblera avant qu'elle n'ait lieu, celle-ci renouvelle radicalement le genre de l'exposition. La journaliste Grace Glueck, du *New York Times*, émet dans l'un de ses articles l'idée que cet évènement ajoute aux fonctions traditionnelles du musée celle d'un «laboratoire d'esthétique.»³⁹ Donald Judd reconnaît également le caractère novateur de cette exposition et affirme : «L'exposition *Spaces*, organisée par Jennifer Licht est la seule tentative du Museum of Modern Art depuis dix ans, de traiter d'un aspect important de la pensée contemporaine.»⁴⁰

Pris en compte de manière récurrente par les artistes dans leur travail, le contexte d'exposition tend à faire parti prenante de l'oeuvre ; en une continuité logique le spectateur devient également inclus comme l'un de ses paramètres.

Créer une situation

«Ni les sculptures minimales de Judd, ni celles de Morris ne sont des objets strictement autonomes. Une fois exposés, ils prennent part à une situation qui incluent également l'espace et le spectateur.»⁴¹

Si Julie H. Reiss inclut également Judd et Morris, c'est ce dernier qui introduit le terme de «situation» dans son texte «Notes on sculpture». Une grande partie de son travail se développe comme un questionnement sur la façon dont l'oeuvre est perçue et appréhendée. *L Beams* créée en 1965 illustre cette réflexion : en disposant deux poutres identiques en forme de L, dans des orientations différentes; le sculpteur vise à faire prendre conscience au spectateur de la multiplicité des points de vue et de son propre rôle dans la connaissance de l'oeuvre.

38. Julie H. Reiss *From Margin to Center*, MIT press, Cambridge, 2001, p.136 39. *ibid.*, p.100

40. Donald Judd, « Quelques griefs », *op cit.* p. 46

41. Julie H. Reiss, *ibid.*, p.56 (trad. libre)



Robert Morris, *L Beams*, 1963

«Mais ce qui importe maintenant est de parvenir à un contrôle plus grand de la situation entière. Le contrôle est nécessaire si l'on veut que fonctionne les variables d'objets, de lumière, d'espace et de corps.»⁴² Robert Morris établit une distinction nette entre la Gestalt ou «constant connu» et la «variable expérimentée». La Gestalt est l'idée que le spectateur se fait de l'objet. Dans le cas des L beams le «constant connu» est une poutre blanche en forme de L en acier, de 61 cm d'épaisseur et mesurant 264 cm de haut et de long. L'oeuvre existe de multiples autres manières, selon le point de vu duquel le spectateur l'appréhende, la façon dont elle est éclairée, l'espace qui l'entoure et la structure, selon les mots de Morris : ces «termes esthétiques majeurs [...] existent comme des variables indéterminées». Le «constant connu», l'objet, les «variables indéterminées», l'espace et la lumière et le «corps» du spectateur instituent la situation, terme auquel on peut ajouter celui de rencontre.

Envisager le spectateur comme l'un des paramètres de l'oeuvre suscite des réactions. En 1967, Michael Fried critique d'art américain spécialiste du modernisme, publie le texte «Art et objectité» resté célèbre pour les accusations qu'il porte envers les objets spécifiques, qu'il renomme : «art littéraliste ». Celui-ci a pour Fried, une présence «scénique»⁴³, un « caractère [...] agressif »⁴⁴ qui «extorque»⁴⁵ la «complicité»⁴⁶ du spectateur et relève du «registre théâtral»⁴⁷. Contrairement aux autres expressions artistiques, Fried explique que le théâtre existe pour un «auditoire» et que si l'oeuvre d'art littéral se conçoit pour ses spectateurs ; elle n'existe plus seulement pour et par elle-même, déplacement qu'il juge «insupportable».

« L'objet n'est pas devenu moins important. Il est simplement moins arrogant.» réplique Robert Morris.⁴⁸ Cet affrontement⁴⁹ ne concerne pas notre sujet, en revanche, pour Morris, il n'existe pas de contradiction entre le fait d'orchestrer les circonstances dans lesquelles l'objet spécifique apparaît et de le considérer comme une entité autonome. Selon Michael Fried, en se souciant de ce qui lui est extrinsèque, les tenants de l'art minimal négligent l'oeuvre, tandis qu'au contraire, ils estiment que la maîtrise du contexte ne fait que renforcer son impact ; à la condition cependant que l'intégralité de la situation soit sous leur seul contrôle.

Si, dans son texte, Fried se réfère autant à Robert Morris qu'à Donald Judd, ce dernier précise qu'il est impossible de prendre en compte le public lorsqu'on commence à travailler⁵⁰ et préfère faire en sorte que son travail soit «intelligible, en assumant avec quelque désinvolture que si cela avait un sens pour [lui], cela en aurait aussi pour un autre.»⁵¹ Si Donald Judd n'utilise jamais ce terme de situation, pas plus qu'il n'exprime son intérêt pour le spectateur cette notion semble se retrouver dans ces écrits de manière implicite.

42. Robert Morris cité dans Charles Harrison, Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990*, Hazan, Vanves, 2007, p.901

43. Michael Fried « Art et objectité » in Charles Harrison, Paul Wood, *ibid.*, p.901

44. *ibid.*

45. *ibid.*

46. *ibid.*

47. *ibid.*

48. Robert Morris cité dans Charles Harrison, Paul Wood, *ibid.*

49. Charles Harrison et Paul Wood explique dans leur anthologie « que cette division s'ancrait dans des engagements philosophiques conflictuels entre idéalisme [pour Michael Fried] et matérialisme [pour les tenants de l'art minimal] » Charles Harrison, Paul Wood, *ibid.*, p. 897

50. Donald Judd, « De l'art et de l'architecture », *op.cit.* p.91

51. *ibid.* p.91-92

Donald Judd critique de manière récurrente le modèle de l'exposition : « Les conditions dans lesquelles on voit les oeuvres sont lamentables [...] On ne peut que rester debout et regarder, en général après quelqu'un d'autre. Il n'y a pas d'espace, pas d'intimité, nulle part où s'asseoir, où se coucher, on ne peut ni boire, ni manger, ni penser, ni vivre. Ce n'est qu'une présentation. Ce n'est que de l'information. »⁵²

Les conditionnés mentionnés par Donald Judd peuvent certainement se référer à l'espace, l'accrochage, l'éclairage, le mobilier, les cartels; autrement dit tout élément prenant part à la présentation de l'oeuvre, tout élément constituant la situation de rencontre évoquée précédemment. Le démonstratif évusif « Ce » contenu dans les dernières phrases de la citation confirme l'idée que Judd se réfère à une situation assez vaste pour qu'on ne sache exactement ce qu'elle englobe. Une chose est certaine en affirmant avec dépit que l'ensemble devient un étalage de données insipide, un amas de banales connaissances il affirme avec force que la situation détermine la manière par laquelle le spectateur perçoit l'oeuvre. Autrement dit, Judd reconnaît qu'elle impose un rapport particulier et qu'elle assume un caractère autoritaire. Or, l'art est vu presque uniquement dans ces multiples situations de rencontre que sont les expositions, elles conditionnent donc la compréhension du public et oriente son jugement. C'est pourquoi il est nécessaire pour Donald Judd que ce soit l'artiste lui-même qui définisse toutes les modalités par lesquelles l'oeuvre est donnée à voir.

Les tenants de l'art minimal et Donald Judd en particulier, qui définit les « objet spécifiques » comme ne référant à rien d'autres qu'à eux-mêmes, ont détourné leur attention de l'oeuvre d'art pour la placer dans une tension inédite avec l'espace de monstration. Plus d'illusion possible, chargé de signification, l'espace de présentation est désormais définitivement dénué de sa prétendue neutralité et, puisqu'il est impossible de s'en passer, il s'impose comme l'ultime création. Les oeuvres *site-specific* se multiplient et le genre de l'installation prend un essor inégalé. En reconnaissant le caractère déterminant de la situation de rencontre et le rôle de celui qui regarde, les tenants de l'art minimal n'ont d'autres choix que de mettre eux-mêmes en place les circonstances par lesquelles l'oeuvre apparaît au public. Pour Robert Morris, cette prise de pouvoir nécessite non seulement de prendre en charge l'espace et la lumière, mais également le « corps » du spectateur. Si Donald Judd n'affirme pas de manière aussi péremptoire l'importance de ce dernier, il estime qu'il est nécessaire de maîtriser tout élément qui encadre l'oeuvre et conditionne sa perception.

Vers un nouveau modèle d'exposition

Au cours des années 1970, les artistes prennent conscience du jeu d'influence auquel est soumis l'oeuvre. Celui-ci n'inclut pas seulement l'espace de présentation, mais aussi l'institution artistique dans son intégralité : le musée, incarnation du pouvoir politique, comme la galerie, ramification du corps économique doivent être évitées. Alors que les artistes du land art s'implantent hors de tout espace construit, d'autres investissent des lieux qui échappent aux catégories préétablies. A New-York, les bâtiments désaffectés du quartier industriel de Soho offrent de vastes possibilités d'expérimentation. La typologie normée du white cube dépeinte par O'Doherty comme «un espace artificiel» «propre, lisse, rangé» dans lequel «rien ne peut venir déranger l'oeuvre» est abandonnée. L'art est sorti de sa sphère protectrice pour être confronté aux intérieurs des squats bruts et imparfaits. Le centre d'art contemporain PS1 ouvert en 1976 à Long Island City par Alanna Heiss et le 112 Greene Street à Soho sont représentatifs de cette effervescence. Dès 1977, le journaliste Phil Patton relate que ces espaces alternatifs gagnent en importance sur la scène artistique.⁵³ La plupart des lieux à contre-courants deviennent très vite des «produits grands publics»⁵⁴ et s'inscrivent dans le circuit commercial et artistique traditionnel. Le musée s'ouvre progressivement aux installations, aux artistes de s'adapter aux institutions. Contre toute attente, alors que ce déplacement des logiques de monstration s'oriente du côté de la relation que semblait revendiquer depuis toujours Donald Judd, il ne s'y rallie pas. De la même manière qu'il propose les «objets spécifiques» comme une alternative aux médiums traditionnels ; peinture et sculpture, il aspire à créer son propre modèle muséal.

En écrivant en 1981 que «l'art, quelles que soient les réponses apportées, n'a pas résisté à l'appétit assimilateur de la galerie»⁵⁵ Brian O'Doherty, ignore ou néglige l'importance du travail que Judd effectue. Loin de l'agitation de l'épicentre artistique, il travaille au bouleversement de toutes les conventions structurant l'espace d'exposition.

54. Julie H. Reiss *op cit.* p.112

55. Brian O'Doherty, « La galerie comme geste », *op cit.*, p.129

Une réponse : concevoir des lieux
spécifiquement adaptés aux
oeuvres ?

La position de Donald Judd est claire ; l'architecture de l'espace d'exposition influe tant sur la perception de l'oeuvre, qu'il n'a d'autres choix que de proposer lui-même une installation permanente de son travail ; seule possibilité d'assurer son intégrité. C'est ainsi qu'au cours des années 1970, il aménage plusieurs bâtiments à proximité de Marfa, ville texane de deux mille habitants.

Deux ensembles se distinguent au sein de ce vaste complexe. Le premier, nommé par Donald Judd «La Mansana de Chinati» (Chinati étant le nom de la chaîne de montagne surplombant Marfa), se compose de deux bâtiments construits selon ses désirs, d'une maison et de deux hangars acquis en 1973 et qu'il a adapté dans le but d'y vivre et, surtout, de «voir [son] travail dans [son] propre espace pour le comprendre et pour pouvoir concevoir d'autres oeuvres.»⁵⁶. La «Chinati foundation», le deuxième ensemble initié en 1978, une fois la «Mansana de Chinati» terminée, répond à la volonté de Donald Judd de mettre en place «la plus grande installation d'art contemporain dans le monde où les oeuvres sont visibles en permanence».⁵⁷ Animée de cette formidable ambition Donald Judd, ne se contente pas de montrer ses propres travaux. Il y installe dans un premier temps des oeuvres de Dan Flavin et John Chamberlain, pensant «qu'on ne pouvait mener à bien l'opération qu'en se limitant à trois artistes.»⁵⁸ Mais ses rêves gonflent avec le temps et, à l'aide de la Dia Foundation⁵⁹ et de la Chinati Foundation⁶⁰, il acquière des oeuvres de Carl André, Ingolfur Arnarsson, Roni Horn, Ilya Kabakov, Richard Long, Claes Oldenburg, Coosge Van Bruggen, David Rabinowitch et John Wesley dont il estime que le travail est «conforme à la réalité»⁶¹ artistique de son temps. Pour les accueillir, il dispose de plus de quarante bâtiments et cent trente hectares de terrain. En 1987 La Chinati Foundation rachète les bâtiments que possède la Dia Foundation et devient l'unique propriétaire de ce deuxième ensemble.⁶²

La « Mansana de Chinati » et la « Chinati Foundation », divergents sur certains points sont exceptionnelles tant par la volonté qui les fait naître que par le résultat obtenu. En quoi modifient-elles l'une comme l'autre, toutes les conventions structurant l'espace d'exposition ?

56. Donald Judd, « Pour défendre mon travail », *op.cit.*, p. 68

57. Donald Judd « Déclaration à propos de la Fondation Chinati », *ibid.*, p. 186

58. *ibid.*, p. 189

59. Etablie en 1974, la Dia Foundation visait initialement à étendre les limites du musée traditionnel pour répondre aux besoins des artistes américains de la génération de Judd, travaillant en particulier sur des installations de taille importante et dites « site-specific ». La fondation avait auparavant soutenu d'autres projets de grandes échelles comme The lightning Field (1977) de Walter de Maria, oeuvre constituée de quatre cent poteaux en acier inoxydables s'étendant sur une parcelle de terrain de un mile sur un kilomètre et située dans un désert de l'ouest du Nouveau Mexique.

60. fondation mise en place par Judd lui-même suite à un conflit avec la Dia Foundation

61. Donald Judd, *op.cit.*, p.189

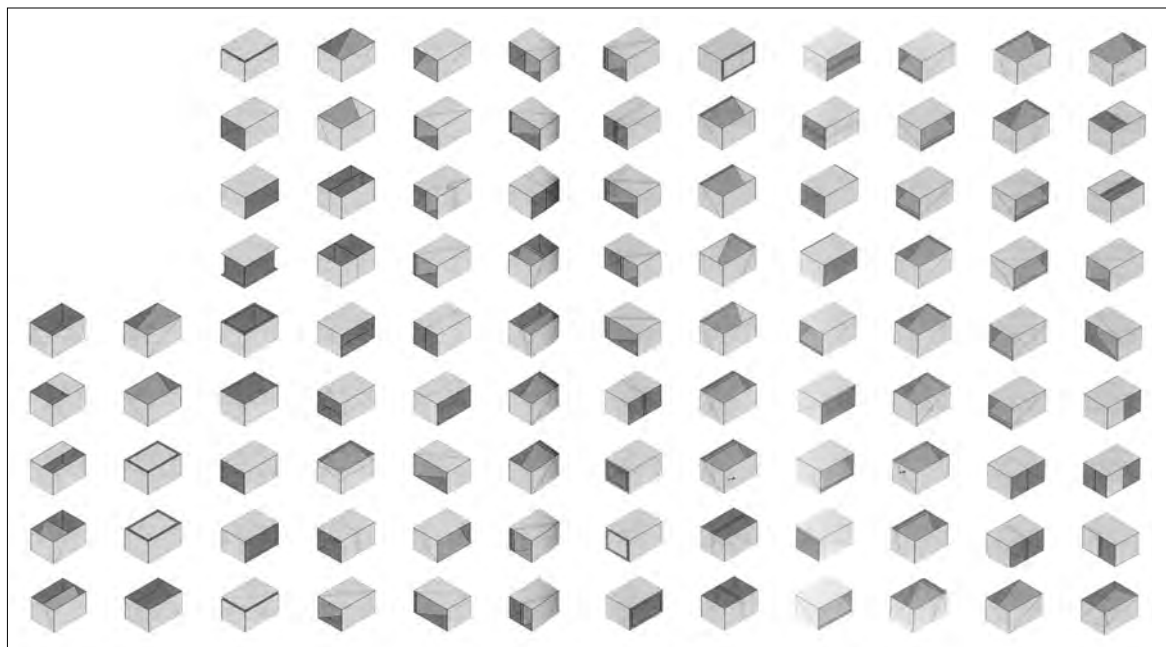
62. « La Mansana de Chinati » acquis intégralement par Judd lui-même appartient depuis sa mort, à la Judd foundation.



«The Artillery Sheds»



«One hundred boxes»



Division des éléments constitutifs de «One hundred boxes»
 illustration extraite de Marianne Stockbrand, op. cit. p.

«One hundred boxes» et «The Artillery Sheds», symbiose de l'oeuvre et de l'espace d'exposition

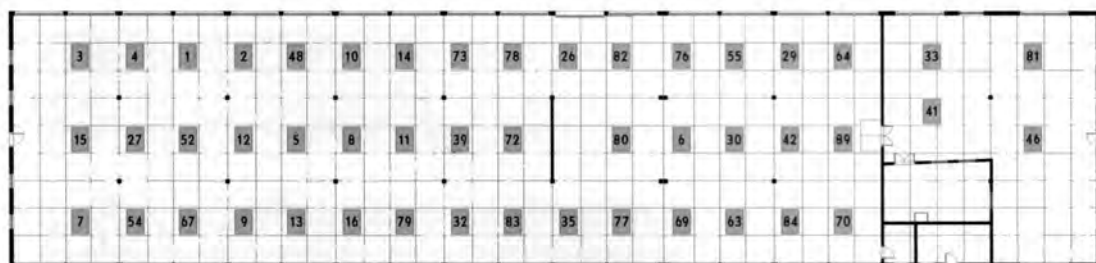
Le schéma traditionnel, dans lequel un individu conçoit un espace pour l'oeuvre d'un autre individu, met en jeu deux subjectivités : celle de l'architecte et celle de l'artiste. Aussi, toute intervention spatiale est délicate, car renvoyant à la subjectivité de l'architecte et non celle de l'artiste, elle comporte toujours un risque : celui - « intolérable » pour Donald Judd - de dénaturer l'oeuvre d'art. En réponse à une telle problématique, les artistes minimalistes empruntent la typologie décrite précédemment du white cube, dans ce cas précis, et c'est là tout l'intérêt de la proposition de Donald Judd, il tourne le dos au modèle en vigueur : étant à la fois concepteur de l'oeuvre et de l'espace dans lequel elle se trouve, il peut se débarrasser de telles considérations et s'attacher à développer, en toute liberté, les propriétés plastiques d'une architecture qui entre en résonance avec son art.

L'architecture de «The Artillery Sheds», élément constitutif de l'oeuvre «One hundred boxes»

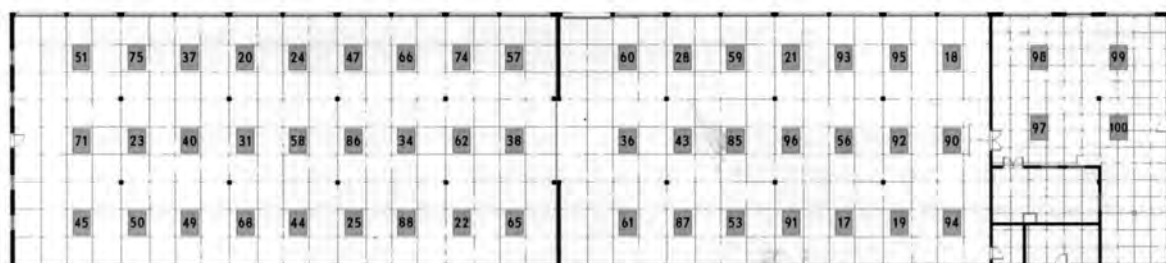
«The Artillery Sheds», deux hangars du fort D.A. Russel, une ancienne base militaire, sont les premiers bâtiments que Donald Judd aménage après avoir terminé la «Mansana de Chinati». Lorsque la Dia Foundation les achète en 1978⁶³, ils sont utilisés d'après l'inventaire du fort comme «atelier de réparation d'automobiles, de camion et d'armes à feu»⁶⁴. Dotée d'un toit plat, de murs en brique et de fondations (pilier, sol et plafond) en pierre, leur structure est élémentaire. Situés l'un derrière l'autre, et bien plus long - l'un mesure approximativement 87 mètres, l'autre 82 mètres, que large - 20 mètres des façades est aux façade ouest, les deux bâtiments forment un axe longitudinal dans la vaste plaine texane. Malgré leur légère différence de taille, leurs intérieurs sont similaires : ils comprennent de larges piliers, des dalles aux sol, des portes et des fenêtres identiques.

63. Marianne Stockebrand donne la date de 1978 pour l'achat de ces bâtiments par la Dia Foundation, (Marianne Stockebrand, *Chinati, the vision of Donald Judd*, Yale university press, New Heaven, 2010, p.84), Donald Judd celle de 1979 (Donald Judd, « Artillery Sheds », in Marianne Stockebrand, *Chinati*, *ibid.* p.287)

64. Les termes exacts sont : « Motor Repair Shop, Truck et Gun Sheds » (*ibid.*, p.84)



Hangar sud



Hangar nord

Répartition de «One hundred boxes» dans «The Artillery Sheds»,
illustration extraite de Marianne Stockbrand, op. cit. p.

Donald Judd décide d'y installer une oeuvre qu'il commence à concevoir à cette époque et qui, selon ses prévisions, nécessitera des espaces de grande ampleur. Elle se compose de cent éléments parallélépipédiques en aluminium ; certains sont pleins, d'autres comportent des divisions internes plus ou moins complexes. Ils sont disposés en trois rangées symétriques. Dans le contrat liant Donald Judd à la Dia Foundation qui lui fournit les fonds nécessaires pour travailler, il est précisé que «l'installation dans le bâtiment doit être planifiée dans le but de former une unité esthétique entre l'oeuvre d'art et l'espace architectural»⁶⁵. Cette volonté d'unité est par conséquent, la source même de la conception de «The Artillery Sheds» et «One hundred boxes».

Quand Judd commence à réaliser «One hundred boxes», il ne sait pas exactement quelle dimension elle prendra, l'oeuvre se constitue en simultanéité avec l'espace qu'il aménage. «Les bâtiments, achetés en 79, et l'oeuvre qu'ils contiennent, furent planifiés ensemble autant qu'il était possible.» écrit Donald Judd dans «Artillery Sheds»⁶⁶. Il ajoute que la «taille»⁶⁷ et la «nature»⁶⁸ des bâtiments étant données, «cela détermina la taille et l'échelle de [son] travail»⁶⁹. Les premiers éléments sont conçus en 1980 et installés seulement deux ans plus tard. Il faut attendre quatre années pour que les derniers soient mis en place. En parallèle, Judd aménage l'espace de manière à ce qu'il s'adapte parfaitement à «One hundred boxes».

Le premier changement notable qu'il effectue est d'installer de larges fenêtres le long des murs longitudinaux, les transformant en baie presque entièrement vitrée. «La taille et l'échelle de l'oeuvre [...] ont déterminé le fait qu'il y ait des fenêtres en continu et la taille de leurs divisions», précise Donald Judd dans le texte «Artillery Sheds».⁷⁰ Il porte une attention particulière à trouver les fenêtres qui lui conviennent, elles permettent le passage de la lumière naturelle qui vient jouer sur l'oeuvre. Le matériau, l'aluminium brut et la forme de l'oeuvre sont pensés pour accentuer cet effet. En effet, les plans divisant les éléments parallélépipédiques, inclinés selon différents angles reflètent la lumière de divers manières. Marianne Stockebrand, directrice de la fondation Chinati depuis 1994, décrit ainsi ce phénomène : «Selon la position du soleil, ces angles plus ou moins obtus ou plus ou moins aigus sont plus ou moins sombres ou plus ou moins foncés, mais de manière générale, les zones plus ouvertes sont les plus claires et les plus étroites sont les plus foncées. Entre ces deux extrêmes il y a une infinie variété de gradations entre les tons les plus délicats de gris et d'argent.» Yves-Alain Bois, historien et critique spécialiste de l'art moderne, affirme quant à lui que, par ces jeux de lumières «à certains moments, vus de certains angles, certains de ces solides voient leur matériau transposé visuellement, semblent soudain fait de plexiglass transparent.»⁷¹ Les fenêtres ne permettent pas seulement le passage de la lumière, mais laissent également le paysage se refléter dans l'oeuvre, son aspect se transformant ainsi au fil des saisons. Or, Donald Judd ne différenciant pas le contenant du contenu, l'architecture modifie l'oeuvre dans son intégralité et devient par ce biais,

65. Les termes exacts sont : « the installation of these works in the Building should be planned so as to form a unified aesthetic entity of works and space. » (*ibid.*, p.85)

66. Donald Judd, « Artillery Sheds », in Marianne Stockebrand, *ibid.*, p.287

67. *ibid.*

68. *ibid.*

69. *ibid.*

70. « the size and the scale of the works [...] determined that there be continuous windows and the size of there divisions ». *ibid.*

71. Yves-Alain Bois, « L'inflexion », in Donald Judd, *Repères - Cahier d'art contemporain n°78*, Galerie Lelong, Paris, 1991, p.

constitutive de celle-ci.

En 1984, plusieurs fuites dans le toit contraignent Donald Judd à le remplacer. Il choisit d'installer une voute de la même hauteur que celle des hangars doublant ainsi leur taille et leur faisant prendre une ampleur encore plus importante dans le paysage. «The Artillery Sheds» se composent alors de plusieurs figures géométriques : deux larges parallélépipèdes chacun surmonté d'un cylindre divisé dans le sens de la longueur. De plus, les extrémités des voutes sont ouvertes, elles créent ainsi un axe longitudinal «sombre et volumineux»⁷² que Donald Judd estime «congruent»⁷³ avec l'axe transversal «plat»⁷⁴ et «large»⁷⁵ formé par les façades vitrées. A l'instar de nombre de ses oeuvres, l'architecture suit des règles formelles et géométriques précises. Si les exemples du toit et des fenêtres sont les plus évidents, il existe à l'intérieur des hangars un nombre incroyable de détails qui font écho à son oeuvre.

Des aspects de l'oeuvre soulignés par l'architecture du lieu

Contre l'ornementation des matériaux

La recherche de clarté et de simplicité est un axe fondamental du travail de Donald Judd, elle se retrouve dans l'oeuvre «One hundred boxes» comme dans l'architecture de «The Artillery Sheds». Barbara Haskell explique dans le texte «Beyond Formalism» que le travail de Donald Judd n'est pas seulement formel comme l'ont analysé plusieurs critiques de son époque mais recèle une ambition morale et éthique. Donald Judd pense que «tout art de qualité, dans les époques qui ont précédé et dans toutes les sociétés, était fait en accord avec ce que l'on jugeait vrai»⁷⁶ et s'il est impossible d'en savoir assez pour arriver à quelque chose d'absolument précis et vrai»⁷⁷, l'art «ne devrait au moins affirmer nul fait incorrect»⁷⁸. Barbara Haskell précise que Donald Judd cherche à purger ses oeuvres de tout ce qui pourrait engendrer la déception et la fausseté : seul ce qui est esthétiquement précis et non confus peut être conservé, il en résulte des formes simples et univoques.⁷⁹ Cette volonté de ne succomber ni à l'illusion, ni à la tromperie se retrouve dans le traitement des matériaux : leur intégrité doit être respectée. Ainsi, l'aluminium de «One hundred boxes» et la pierre et la brique présentes dans «The Artillery Sheds» sont utilisés bruts, sans traitement, ni revêtement ou ornementation. Barbara Haskell explique que pour Donald Judd, le matériau fait parti intégrante de la sculpture, il a ses caractéristiques propres et l'artiste doit le mettre en forme de manière à ce qu'elles soient rehaussées. Les propriétés réflexives de l'aluminium sont mises en valeur par les larges vitres qui laissent passer la lumière venant jouer sur le métal et le faire briller de multiples façon selon l'heure de la journée. Les matériaux mats : les murs en brique, les piliers et le sol en pierre de «The

Artillery Sheds» rehaussent par contraste, cette spécificité. Les qualités de l'aluminium ne sont donc pas seulement exaltées par la forme de l'oeuvre, mais également par l'aménagement architectural.

La géométrie pour conjurer la tromperie

L'art se rapproche également de cet idéal de vérité cher à Donald Judd en étant congruent avec la science, «modèle ultime de vérité concrète et vérifiable»⁸⁰. Les méthodes scientifiques transparaissent dans le travail de l'artiste notamment par l'utilisation de règles géométriques élémentaires. Celles-ci se retrouvent dans l'oeuvre «One hundred boxes» composée d'éléments parallélépipédiques disposés symétriquement. Dans l'architecture de «The Artillery Sheds», elles se voient dans le sol carrelé, sur lequel chaque boîte est placée en fonction des motifs rectangulaires, dans les fenêtres insérées régulièrement le long des murs et partagées en quatre éléments égaux et rectangulaires. Les poteaux parallélépipédiques et tous identiques disposés à intervalles équidistants forment deux lignes symétriques dans les vastes salles, rectangulaires. Les poutres longitudinales et transversales également parallélépipédiques divisent le plafond en parties identiques, rectangulaires. Cette omniprésence d'éléments géométriques dans l'espace souligne la méthodologie et la rigueur du travail de Donald Judd. Barbara Haskell ajoute encore que pour lui, la vérité de l'art réside dans sa correspondance visuelle avec ce qui est connu⁸¹, ainsi le fait que «One hundred boxes» résulte de règles mathématiques est évident.

Le sculpteur Robert Morris exprime cela clairement : «Nous voyons, et aussitôt nous savons que notre image mentale correspond à la réalité de l'objet.»⁸²

Une compréhension immédiate de l'oeuvre grâce à l'espace

Or si «One hundred boxes» peut s'appréhender immédiatement et globalement, c'est grâce à l'installation de l'oeuvre dans l'espace et par l'architecture de «The Artillery Sheds». Les divers éléments constituant l'oeuvre sont placés selon leur composition formelle, rendant évidente leur diversité. «Pendant le processus de l'installation, Judd a pris soin de s'assurer que les différents sortes de boîtes étaient placées directement à côté les unes des autres pour que la multiplicité de leurs configurations soit immédiatement apparentes.»⁸³ souligne Marianne Stockebrand. Le fait que l'on accède à l'intérieur des hangars tout en longueur par le côté transversal permet, dès l'entrée, une vue d'ensemble de l'oeuvre. Chacun des hangars comporte une petite salle en plus de l'espace principal et, en leur milieu, des murs transversaux qui, ne s'étendant pas sur toute la largeur de l'espace, ne les divisent que partiellement. Hormis ces détails, ces vastes espaces de 1640 m² et 1740 m² ne comportent aucune séparation permettant ainsi l'appréhension immédiate de l'oeuvre. Seuls le sol carrelé et les poteaux sont pré-

72. Donald Judd, « Artillery Sheds », *op. cit.*, p.287

72. *ibid.*

74. *ibid.*

75. *ibid.*

76. Donald Judd, « Impérialisme, nationalisme et régionalisme », *op. cit.*, p. 60

77. Donald Judd, « De l'art et de l'architecture », *ibid.*, p. 95

78. *ibid.*

79. « Judd held that art must be congruent with science, the ultimate model of concrete and verifiable truth » Barbara Haskell, « Beyond Formalism », in Barbara Haskell, *op. cit.*, p.42

80. *ibid.*, p.38

81. *ibid.*

82. Robert Morris cité dans « La sculpture minimaliste » in Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain, les années 60*, tome 2, p.264

83. « During the installation process, Judd had taken care to ensure that different kinds of boxes were placed directly next to each other so that the optical multiplicity of their configurations would be immediately apparent. » Marianne Stockebrand, *op. cit.* p.95

sents dans l'espace, au sein de l'oeuvre. Les boîtes étant disposées alternativement entre les rangées de poteaux (2 rangées de poteaux, 3 rangées de boîtes), ces derniers ne rendent que plus évidente la linéarité de l'oeuvre et sa disposition symétrique. Il en va de même pour le carrelage qui soulignent l'aspect géométrique et régulier de chacun des éléments parallélépipédiques attentivement disposés en fonction du motif existant.

La répétition de ces éléments géométriques évoque «[l'] ordonnance, [la] continuité, chaque élément venant après l'autre»⁸⁴ et n'implique pas de hiérarchies entre les parties. Cette particularité fondamentale pour Judd permet d'appréhender l'oeuvre dans «sa qualité globale.»⁸⁵ Selon lui, une oeuvre unifiée dégage un impact visuel plus intense. Ici, le procédé de répétition ne s'applique pas seulement à «One hundred boxes», mais s'étend à l'espace dans son intégralité. L'oeuvre et l'architecture ne sont plus distincts, mais s'appréhendent comme une seule entité.

L'art et l'architecture appréhendés par la «pensée» et les «sensation»

Dans le texte «De l'art et de l'architecture» Donald Judd traite de la division entre «pensée» et «sensation», ce qu'il estime être une «dichotomie absurde». En employant le terme de «pensée», il fait référence aux facultés intellectuelles du raisonnement. Par «sensation» il entend la faculté de percevoir de manière intuitive et affective. Les deux se fondent dans l'«expérience» qu'il définit comme le rapport de l'individu au réel. Ce rapport s'effectue à la fois par l'intellect, la «pensée», et par le corps, «la sensation». De cette association naît la «connaissance». Ainsi, «ces deux moitiés d'un tout perdent leur signification et leur fonction lorsqu'on les considère séparément.»⁸⁶

Pour Donald Judd, l'oeuvre d'art, en tant qu'objet extérieur à nous-même, s'appréhende par l'expérience soit par la «pensée» et les «sensations». Or, il en est de même pour l'architecture. Dans le texte devenu aujourd'hui un classique, *The Eyes of the Skin, the architecture of the senses* (2001), l'architecte et professeur, Juhani Pallasmaa défend ce qu'il appelle une architecture des sens. Effectuer un rapprochement entre la pensée de Juhani Pallasmaa et celle de Donald Judd est, contre toute attente, logique puisque toutes deux furent influencées par le concept de phénoménologie initié par Husserl puis développé par Merleau-Ponthy⁸⁷. Ainsi, pour Pallasmaa l'architecture «intègre et anime à la fois la structure physique et mentale»⁸⁸. Dans *The Eyes of the Skin* il retient précisément la manière dont les sens déterminent l'appréhension de l'espace. Il part de l'odeur, «mémoire la plus persistante

de tout espace»⁸⁹, à l'ouïe, «tout bâtiment ou espace a un son caractéristique d'intimité ou de monumentalité, d'invitation ou de rejet, d'hospitalité ou de d'hostilité»⁹⁰ sans oublier le goût, la vision, jusqu'au plaisir qui peut être extrême, parce que palpable et matériel du toucher. Chaque sens contribue à constituer une perception complète de l'espace dans lequel nous évoluons. De plus, pour Juhani Palasmaa, l'architecture doit se définir en terme d'espace vécu («lived space»), puisqu'elle permet l'action, les mouvements du corps. En conséquence, «chaque expérience touchante de l'architecture est multi-sensorielle; la qualité de l'espace, la matière et l'échelle sont mesurées également par l'oeil, l'oreille, le nez, la peau, la langue, le squelette et le muscle.»⁹¹ Tout élément d'un espace donné, proportions, matière, lumière suscite une réaction sensorielle. L'architecture enveloppe notre corps intégralement et nous fait ressentir ses caractéristiques d'autant plus intensément.

Une telle conception de l'espace se retrouve d'ailleurs dans «The Artillery Sheds». L'étendue des salles donnent au corps la possibilité de s'y déployer, or se mouvoir c'est déjà ressentir. La lumière s'introduisant par les fenêtres produit de multiples jeux de reflets et de couleurs en mouvement, excitant le plaisir visuel. Les aspérités irrégulières et granuleuses des briques associées à l'aspect brut de la pierre éveillent le sens du toucher. L'épaisseur des poutres et les rainures du sol accentuent cette matérialité tangible. Le visiteur est enveloppé par un espace stimulant les sens. En conséquence, si l'oeuvre de Donald Judd engage le corps et l'esprit du visiteur, l'espace dans lequel elle est exposée exalte ses sens, amplifiant l'impact de «One hundred boxes».

84. Donald Judd, «De quelques objets spécifiques», *ibid.*, p. 15
 85. *ibid.*, p. 17
 86. Donald Judd, «De l'Art et de l'architecture», *ibid.*, p.94
 87. Plusieurs historiens de l'art notent l'influence de *La phénoménologie de la perception*, paru en anglais en 1961, sur les tenants du courant d'art minimal. Juhani Palasmaa cite Merleau-Ponty dans son texte à maintes reprises.
 88. «incorporates and infuses both physical and mental structure» Juhani Palasmaa *The Eyes of the Skin, the architecture of the senses*, Wiley-Academy, Chichester, 2005, p.44
 89. «most persistent memory of any space» *ibid.*, p.54
 90. «Every buildings or space has its characteristic sound of intimacy or monumentality, invitation or rejection, hospitality or hostility» *ibid.* p.50
 91. «every touching architectural experience is multi-sensory; quality of space, matter and scale are measured equally by the eye, ear, nose, skin, tongue, skeleton and muscle.» *ibid.*, p.41

Vers une perception globale de l'espace et de l'oeuvre

Les particularités du bâtiment modifient la perception de «One hundred boxes»: la disposer dans un espace non-muséal conduit à la désacraliser. Cette pratique aujourd'hui usuelle se développe dans les années 1970, quand de nombreux «espaces alternatifs» - expression de prédilection de la presse spécialisée⁹² - émergent. Ce terme fait référence aux diverses façons qu'ont les artistes d'exposer leur travail en dehors des institutions; les différents «squats» du quartier de Soho mentionnés précédemment en sont les exemples les plus représentatifs. Le modèle du white cube en vigueur dans les galeries et les musées de la ville, et dans lequel l'architecture joue le rôle d'unique contenant est perçu comme élitiste et hermétique, «tour d'ivoire de l'artiste»⁹³ pour reprendre les termes de Brian O'Doherty. La contestation du monde de l'art new-yorkais institutionnel et marchand aboutit à un nouveau modèle d'exposition dans lequel l'espace gagne en importance puisqu'il est toujours partie prenante des oeuvres qui y sont conçues. Le travail de Donald Judd s'inscrit dans cette mouvance critique tout en accentuant d'avantage encore le rôle de l'architecture; il accorde autant d'attention à l'aménagement du bâtiment selon ses principes artistiques, qu'à l'oeuvre.

Mais contrairement aux espaces alternatifs, «The Artillery Sheds» abrite une oeuvre permanente, ce qui exige de les penser conjointement. De plus, loin de New-York, Judd est préservé de la mainmise des institutions⁹⁴. Plus précisément, inscrite dans un espace dont la fonction initiale est celle de stockage, le caractère industriel essentiel⁹⁵ de l'oeuvre est amplifié. Le lieu reconverti gagne en distinction; aménagé pour une oeuvre spécifique, il n'est plus trivial mais singulier.

Au cours d'un long processus de travail, oeuvre et espace se conçoivent en simultanéité et tissent des liens inextricables. «The Artillery Sheds» et «One hundred boxes» constituent ainsi une entité indissociable, à l'intérieur de laquelle les caractéristiques de l'une font écho à celles de l'autre. En l'installant dans un hangar, Donald Judd modifie d'emblée le regard porté sur son oeuvre. Par ce procédé, il inscrit dans une certaine mesure «The Artillery Sheds» dans la lignée des espaces alternatifs apparus quelques années auparavant en opposition aux modèles institutionnels. Mais son aménagement spécialement étudié pour accueillir «One hundred boxes» l'en différencie: «The Artillery Sheds» est un nouveau modèle d'espace d'exposition conçu spécifiquement pour une oeuvre unique.

Donald Judd ne se contente pas de concevoir les espaces de monstration qui accueillent ses oeuvres. Dans le haut désert texan, il met progressivement en place un domaine à l'intérieur duquel chaque élément est au service de l'oeuvre exposée. De la région dans laquelle il s'implante jusqu'au design du mobilier, rien n'est laissé au hasard.

94. Martin Beck explique dans «Alternative: spaces», in Julie Ault, 2002, un article consacré à la question spatiale des espaces alternatifs que dès le milieu des années 1970 «le maintien de la nature brute des lofts ne fut plus perçue comme un geste d'opposition; elle était au contraire considérée comme un choix esthétique faisant partie d'un mouvement artistique spécifique qui prenait de plus en plus d'importance dans le système des galeries.»

95. Un des traits caractéristiques de l'oeuvre d'art minimal est d'être produite par la machine, outil idéal de production pour éviter toute représentation.



Salle d'exposition de la «Mansana de Chinati»

Le royaume de l'art

«C'est simplement de l'art. Je veux que ce travail reste de l'art. Il n'est pas sur le marché, n'est pas à vendre, ni livré à l'ignorance du public, ni offert à l'altération.»⁹⁶

Pour Donald Judd, l'art, discipline autonome doit se soustraire à toute influence extérieure ; celle de l'économie tout d'abord que Donald Judd condamne de manière récurrente dans ses textes parce qu'en tant qu'activité dominante elle impose ses règles à toute autre, mais il doit également échapper au temps qui passe et, plus étonnant encore au «terrible»⁹⁷ public qui, selon l'artiste n'hésite pas à toucher les oeuvres, à marcher dessus, ou même à s'y adosser. Plus que les visiteurs, à travers ses critiques, Donald Judd blâme les organisateurs d'exposition qui présentent l'art comme distraction⁹⁸, en conséquence, le public ne peut le considérer comme une affaire sérieuse et ne le conçoit que comme une «marchandise docile».⁹⁹ Puisque Donald Judd souhaite que l'art soit traité à égalité avec les «puissantes bureaucraties»¹⁰⁰, il doit lui offrir un écrin à sa mesure, sphère protectrice qui préserve l'oeuvre de tout ce qui pourrait nuire à son indépendance et son intégrité.

Un environnement idéal

La « Mansana de Chinati » : l'art et la vie en harmonie

«Les hommes seraient en quelque sorte placés devant la vitrine d'un bijoutier, et on leur donnerait le choix entre acquérir une certaine culture ou s'en passer»¹⁰¹. En le retranchant du quotidien, le musée et la galerie présenteraient l'art de manière accessoire alors qu'il devrait être associé de manière «naturelle» à la vie. Donald Judd emploie à maintes reprises ce qualificatif à propos de son travail dans le texte «De l'art et de l'architecture»¹⁰². Il affirme que ses «décisions» découlent de «préférences naturelles»¹⁰³, que «ses idées [...] se révèlent très anciennes et naturelles»¹⁰⁴ ou encore qu'il poursuit des «buts naturels»¹⁰⁵. A propos de ses «idées» Donald

96. Donald Judd, « Pour défendre mon travail », *op. cit.*, p.68

97. Donald Judd, « Quelques griefs », *ibid.*, p.43

98. "les musées sont censés [...] distraire le public" *ibid.*, p.46

99. Donald Judd, « Un long essai qui ne traite pas des chefs -d'oeuvre, mais des raisons qui font qu'il en existe si peu... », *ibid.*, p. 116

100. Donald Judd, « Déclarations à propos de la fondation Chinati », *ibid.*, p.188

« De l'art et de l'architecture », *ibid.*, p. 187

101. José Ortega y Gasset cité par Donald Judd « Déclarations à propos de la fondation Chinati », *ibid.*, p.188

102. *ibid.*, p.87-100

103. *ibid.*, p.89

104. *ibid.*

105. *ibid.*

106. *ibid.*

Judd explique qu'«on ne peut les séparer de l'oeuvre ni de la démarche qui les a engendrées : elles ne peuvent donc être énoncées aisément.»¹⁰⁶ il ajoute que «certaines ne sont pas comprises du tout» et qu'il croit « en ce qu'[il sent], ce qu'[il sait], ce dont [il peut] faire l'expérience»¹⁰⁷. Le terme «naturel» est utilisé pour la partie intuitive de sa démarche, celle qu'on ne peut comprendre rationnellement. L'artiste propose encore, comme synonyme à ce qualificatif, celui de « normal » et, parlant d'une «méprise bien naturelle» il précise que «c'est la vie-même» et qu'il «aime ça»¹⁰⁸, il affirme enfin que «la section d'or classique était un fait naturel, exactement comme l'est l'électron aujourd'hui.»¹⁰⁹ L'électron et la section d'or à la renaissance sont des états de fait, ils ne font rien de plus qu'exister et personne ne les remet en question. Pour Donald Judd, il doit en être de même pour l'art, il naît, il arrive simplement, à ce titre, il doit faire partie de la vie de manière évidente, presque désinvolte. La « Mansana de Chinati » qu'il crée dans un premier temps, répond à cette volonté. La maisonnette et les deux hangars qui composent cet ensemble comportent tous trois des salles d'exposition. Dans l'un Donald Judd aménage également une salle de bain et une cuisine dans l'autre, son atelier et une bibliothèque. Les salles d'exposition ne sont pas destinées exclusivement à cet usage, elles peuvent également être des lieux de vies, par conséquent, elles contiennent divers éléments de mobilier qu'il a lui même dessiné, notamment une table, des chaises, un banc, un lit et même des haut-parleurs. Dans la maisonnette, Donald Judd installe deux chambres pour ses enfants, une cuisine et «tout le confort domestique»¹¹⁰. Il fait ensuite construire deux petits bâtiments supplémentaires, l'un contient un bureau, l'autre une salle de bain. A l'extérieur se trouvent une piscine et une pergola, un grand potager, et un abri qui faisaient office à la fois de serre pour les plantes, de niche pour le chien et de cages pour les poules. De 1973 à 1980, Judd aménage des espaces de vie pour lui et sa famille ainsi que des espaces de travail et de vastes espaces d'exposition au sein d'un même ensemble. Un an après avoir acheté les bâtiments, il édifie un mur en terre autour de ceux-ci renforçant le caractère autonome de ce microcosme, contenant le nécessaire pour contenter les sens et l'intellect.

En concevant la «Mansana de Chinati» Donald Judd délimite une zone à l'intérieur de laquelle art et quotidien se mêlent en harmonie. Toutefois, il est nécessaire de souligner que cet ensemble se destine à son seul usage, une exclusivité accentuée par le fait qu'il se situe hors de portée de la grande majorité du public.

«J'ai senti qu'il me fallait quitter cette société pour être un artiste. Elle était trop mauvaise pour qu'on puisse accepter de composer.»¹¹¹

Donald Judd le répète de manière récurrente dans ses textes, non seulement « la société pose trop de problèmes pour que l'on puisse traiter avec elle »¹¹², mais surtout, elle est synonyme de corruption en général, et de corruption de l'institution artistique en particulier. «L'activité artistique»¹¹³ dans son ensemble est contrôlée, non par ceux qui la pratiquent et qui seraient les seuls «véritables experts»¹¹⁴, mais par les hommes d'état et les financiers qui ne s'intéressent pas à cette discipline comme fin en soi, mais comme un moyen politique ou commercial. Pour préserver l'oeuvre de l'emprise du pouvoir, Donald Judd n'a d'autre alternative que de fuir New-York. Il choisit d'implanter son idéal au milieu du Haut désert texan, prêche de la petite ville de Marfa qui compte à l'époque où il s'y installe, à peine plus de deux mille habitants.

Si Donald Judd semble d'abord motivé par l'idée d'éloigner son travail «des puissantes organisations» et de leurs « dangereuses » influences, on ne peut s'empêcher de voir une rêverie nostalgique dans cet exil volontaire. Dans la critique qu'il dresse de la société actuelle, dominée par l'argent et les jeux de pouvoir se lit le regret d'un temps passé : «au siècle dernier les États-unis n'étaient pas une aussi grande puissance qu'aujourd'hui, mais tout semblait y aller mieux – on y discutait d'avantage des buts ultimes, et il y régnait un certain sens communautaire.»¹¹⁵ Aujourd'hui «toutes les sociétés sont en train de se transformer et de passer du statut de sociétés agricoles à celui de sociétés industrielles, et leurs populations se sont accrues considérablement. Voilà la cause du tumulte actuel.»¹¹⁶ Et puisque New-York n'est qu'un «poulailler urbain, une opération commerciale à forte densité»¹¹⁷, la ville n'est pas digne d'accueillir son oeuvre ; c'est donc sans hésitation que Donald Judd rejoint le «monde naturel».¹¹⁸

En délaissant la capitale artistique, il cherche à protéger son oeuvre de l'environnement urbain corrompu et du «fatras ambiant» ce faisant, il concrétise nettement la distance qui peut exister entre celle-ci et le public.

L'art en autarcie

Mais, la «Mansana de Chinati», ne vise pas initialement à accueillir des visiteurs. «Cet effort n'est subordonné qu'à celui de la conception des oeuvres»¹¹⁹ écrit-il dans «Pour défendre mon travail». Autrement dit cet ensemble répond à des soucis d'ordre privé ; à l'inverse des musées, il n'est pas aménagé à l'attention du public. Ainsi, explique Marianne Stockebrand, dans les salles d'exposition conçues à «La Mansana de Chinati», les oeuvres sont disposées selon des règles avant tout formelles. Des oeuvres de diverses

107. *ibid.*

108. *ibid.* p.89

109. *ibid.*, p.89

110. Donald Judd, « Marfa, Texas », in Donald Judd, *ibid.*, p. 175

111. Donald Judd, « Impérialisme, nationalisme et régionalisme », *ibid.*, p. 58

112. Donald Judd, « Art et Architecture, 1987 », *ibid.*, p.192

113. « Déclaration à propos de la fondation Chinati », *ibid.*, p.189

114. *ibid.*

115. Donald Judd, « Un long essai qui ne traite pas des chefs -d'oeuvre, mais des raisons qui font qu'il en existe si peu... », *ibid.*, p. 116

116. Donald Judd, « De l'art et de l'architecture », *ibid.*, p. 187

117. Donald Judd, « Un long essai qui ne traite pas des chefs -d'oeuvre, mais des raisons qui font qu'il en existe si peu... », *ibid.*, p. 117

119. Donald Judd, « Art et Architecture, 1987 », *ibid.*, p.197



Bibliothèque de la «Mansana de Chinati», étagères, table, et chaises conçues par Donald Judd



La «Mansana de Chinati», vue extérieure



Chinati mountain

époques, certaines faites à la mains, d'autres à la machines cohabitent. Elles sont installées selon une grille de base, certains axes prédominent dans la disposition, mais, Donald Judd n'instaure pas de système rigide et prend toujours ses décisions finales sur le site. Agir pour lui-même, lui permet d'agencer ces espaces selon ses propres lois : celles de l'esthétique et du plaisir visuel.

La «Chinati Foundation» répond, contrairement à «La Mansana», à la volonté de «présenter des installations publiques et permanentes d'art contemporain.»¹²⁰ Toutefois l'objectif précis de Donald Judd est de mettre en place «une mesure [...] exacte [...] pour l'art de ce lieu et temps précis»¹²¹ et il précise bien que «[ses] installations, et l'architecture qui les abrite, ont pour but essentiel la défense de [son] travail.»¹²² Ajoutons à cela que la «Dia foundation» qui l'aide pour ses premières acquisitions n'émet pas de limites budgétaires et lui laisse une importante marge de manoeuvre : Donald Judd prend seul toute décision artistique. On comprend alors que la «Chinati Foundation» avant d'être un musée d'art contemporain¹²³, est un manifeste à échelle réelle des convictions artistiques de Donald Judd.

Les espaces se situant à Marfa se sont développés hors de toutes contraintes, sociales, politiques, ou économiques : Donald Judd régit seul et selon ses propres règles, la conception des bâtiments.

La cohérence esthétique

«Il faut considérer toutes les choses visibles comme importantes.»¹²⁴ Toutes «les choses visibles» «déterminent l'aspect du monde qui nous entoure»¹²⁵, et dans le cas précis des complexes se trouvant à Marfa, «du monde qui entoure» l'oeuvre. En créant un microcosme pour ses oeuvres, Donald Judd circonscrit les limites d'un environnement qu'il peut maîtriser dans les moindres détails.

«La vaste étendue du paysage texan, sa végétation clairsemée, la chaleur et la sécheresse, sa lumière claire et nette sont des constantes avec lesquelles fonctionnent l'architecture de Donald Judd»¹²⁶ affirme Brigitte Huck dans le texte «Donald Judd : Architect» mettant en évidence le lien entre les particularités esthétiques du paysage texan et celle de l'architecture de Donald Judd. Celui-ci le souligne dans ses textes, il a choisi le Texas, entre autres raisons car cette région est «belle»¹²⁷ et son paysage «intact»¹²⁸. Chaque espace d'exposition est conçue en cohérence avec les oeuvres, dans le souci principal de les valoriser. Tous les bâtiments, sans exception, sont ainsi aménagés selon la volonté de l'artiste. Enfin, puisqu'à Marfa «Il n'y avait aucun meuble et rien à acheter non plus»¹²⁹, il conçoit le mobilier. Or, «Il est évident que lorsqu'on fait tout à la fois des oeuvres d'art, du mobilier et de l'architecture, des similitudes apparaissent. Les diverses préoccupations formelles se révèlent cohérentes.»¹³⁰ En designant intégralement le contexte dans lequel se trouve son oeuvre Judd s'assure qu'aucune autre subjectivité que la sienne n'entre en jeu, tout résultant de sa volonté, aucun élément ne viendra en entraver la lecture.

120. Donald Judd, « Pour défendre mon travail », *ibid.*, p.68 <?>. Donald Judd « Marfa, Texas », *ibid.*, p.175
121. Donald Judd, « Déclarations à propos de la foundation Chinati », *ibid.*, p.187

122. Donald Judd, « Pour défendre mon travail », *ibid.*, p.68

123. La Chinati Foundation est actuellement introduite sur la page d'accueil de son site internet comme « a contemporary art museum in Marfa, Texas based upon the ideas of its founder, Donald Judd » (<http://www.chinati.org/>)

124. Donald Judd, « Art et Architecture, 1987 », *ibid.*, p.194

125. *ibid.*

126. « The wide expanse of the Texas landscape, its sparse vegetation, the heat and dryness, its sharp and clear light, are the constant Judd operates within in his architecture. » Brigitte Huck, « Donald Judd : Architect », in auteurs multiples, *Donald Judd: Architecture*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2004

127. Donald Judd, « Marfa, Texas », *ibid.*, p.172

128. *ibid.*

129. Donald Judd, « A propos du mobilier », *ibid.*, p.183

130. *ibid.*, p.182

Entre *white cube* et «espace alternatif» :

une troisième voie

Loin de la société, au coeur de son quotidien et résultants d'une démarche artistique, les espaces conçus par Donald Judd se distinguent des modèles d'expositions existants. En intégrant l'art de manière naturelle à la vie, il l'oppose à la conception classique du musée qui établit une distance entre le quotidien, ordinaire et trivial, et le «monde de la beauté», noble et sacré. Cette séparation régulièrement reconsidérée, a été particulièrement mise à mal dans les années 1970 avec l'avènement du Pop Art qui a conféré aux produits de consommation courante une place centrale dans l'art. Elle l'est également par les nombreux artistes qui renient la dimension jugée trop élitiste de l'institution et revendiquent l'esthétique du «taudis»¹³¹ en choisissant d'exposer dans des espaces alternatifs. Mais, en délaissant l'espace citadin, Donald Judd se distancie une fois de plus de ce mouvement. De toutes les questions qui se posent dans la conception des lieux d'exposition, celle de sa situation au sein de la cité est particulièrement importante car le musée traditionnel, en tant que symbole de pouvoir culturel, peut occuper une place aussi importante que le monument politique - l'hôtel de ville par exemple, ou religieux - comme l'église. Pour contrer cette inflexion liée au choix du bâtiment, les artistes des années 1970 optent pour les bâtiments délaissés du quartier autrefois industriel de Soho et signifient ainsi leur rejet du courant culturel dominant. Parce qu'il quitte la ville, Donald Judd assume une position encore plus radicale, il manifeste sa volonté d'autonomie et sa liberté et ouvre une troisième voie. En agissant de la sorte, il déplace son oeuvre hors de portée du public, un acte qui rapproche ses espaces de la «tour d'ivoire de l'artiste» évoquée par Brian O'Doherty à propos du *white cube*. Qu'il soit cloisonné entre les murs blancs ou placé dans la sphère protectrice constituée par Donald Judd « l'art [...] est libre de vivre sa vie »¹³², les deux architectures répondent à une même conception de l'art, considéré comme activité autonome et auto-référentielle. Mais, si dans le cas du *white cube* cette autarcie se traduit par la disposition de l'oeuvre dans un environnement qui se voudrait neutralisé, en revanche, Donald Judd intègre le mobilier, l'architecture et le paysage au sein de sa démarche artistique. Cette extension et son intérêt constant pour d'autres disciplines que celle de l'art évoque l'ambition de l'oeuvre d'art totale qui tente de mettre en jeu une pluralité d'expression au service d'un projet esthétique puissant.

131. "Apothéose du taudis" est le titre d'un article du magazine *Art Forum* écrit à l'occasion de la première exposition organisée dans l'espace alternatif P.S.1 en 1976

132. Brian O'Doherty, "Notes sur l'espace de la galerie", *op. cit.* p.37



Studio de Donald Judd à La «Mansana de Chinati»

Un modèle d'exposition en forme d'oeuvre d'art totale ?

«L'art et l'architecture ne sont pas tenus d'exister séparément comme c'est le cas aujourd'hui. [...] L'architecture a pratiquement disparu, mais elle doit être associée, plus étroitement que jamais, aux arts plastiques, à tous les arts, en fait à tous les aspects de la société.»¹³³

Un déploiement multiforme et infini

Parce qu'elle donne une définition globale du concept, la conférence de Christian Godin «L'oeuvre d'art totale, le sens d'une utopie»¹³⁴ servira de support pour comprendre dans quelle mesure le travail de Donald Judd peut s'appréhender comme une oeuvre d'art totale.

Le conférencier articule ses propos selon trois axes : l'axe esthétique, l'axe anthropologique et l'axe politique. En ce qui concerne le premier, Christian Godin affirme qu'il s'agit d'une esthétique qui abolit toutes limites et contribue à produire des «hybrides». «The Artillery Sheds» et «One hundred boxes» dans lequel art et architecture se mêlent au point de ne former plus qu'une seule entité en est un bon exemple. Christian Godin ajoute encore que l'oeuvre d'art totale se caractérise par une synthèse entre «intégrité et intégralité»; tout en étant d'une «unité profonde» elle a une soif inextinguible d'extension. L'unité esthétique du travail de Donald Judd n'est plus à démontrer, elle se concentre dans son idéal constant de clarté et de vérité qui transparait dans chacune de ses réalisations et se traduit dans les constantes formelles (géométrie, répétition, simplicité) avec lesquelles il opère quelque soit le médium utilisé. Et, puisque Donald Judd conçoit son oeuvre, le lieu qui l'abrite, l'ensemble architectural dans lequel il s'insère, puis déclare vouloir mettre en place «la plus grande installation d'art contemporain dans le monde»¹³⁵ et va même jusqu'à faire le choix du paysage dans lequel elle est implantée, cette unité se déploie en un mouvement qui pourrait sembler illimité.

Les arts : entre intégration et autonomie

Christian Godin détaille encore son propos en affirmant qu'il existe, au sein de l'axe esthétique, différents paradigmes. Celui de l'intégration confond les différents arts en une forme commune, l'analyse de «The Artillery Sheds» dans lequel art et architecture se rejoignent peut conduire à penser que le travail de Donald Judd se classe dans cette catégorie. Pourtant, deux de ses textes, «A propos du mobilier» et «Art et architecture, 1987», démontrent

133. Donald Judd, « Déclarations à propos de la fondation Chianti », *op. cit.*, p.188

134. Christian Godin, « L'oeuvre d'art total, le sens d'une utopie » dans le cadre du colloque « L'oeuvre d'art total, un simple décor ? » organisé par l'école nationale supérieure des arts décoratifs de Paris en 2004

135. Donald Judd, *ibid.*, p.186

qu'il appartient plutôt à celui de l'autonomie dans laquelle les arts se côtoient sans pour autant perdre leur spécificité. Effectivement, il « ne plaide pas pour un amalgame de l'art et l'architecture- ce qui est aujourd'hui une mode- mais pour qu'une relation cohérente s'établisse entre eux »¹³⁶. Donald Judd différencie nettement les réalisations de design et d'architecture de l'oeuvre d'art, une idée qu'il explique dans «A propos du mobilier»: «l'intention qui sous-tend l'oeuvre d'art diffère de celle qui régit ces deux autres domaines [l'architecture et le design], qui, eux doivent être fonctionnels.» Contrairement aux deux autres disciplines, l'art, activité autonome, «[est] quelque chose que l'on [fait] si l'on en [sent] la nécessité»¹³⁷. Cette distinction n'équivaut pas pour l'artiste, à dénigrer le potentiel créatif de ces disciplines, parce que « prendre en considération la fonction est très agréable »¹³⁸. Il ajoute, dans le même texte qu'«en architecture, les contraintes ne sont pas sources de difficultés, mais de qualité architecturale.» et que si la «nature» de ces activités «est sérieusement prise en compte, la dimension artistique se manifesterait, ainsi qu'une qualité proche de celle de l'oeuvre d'art». La conception de Donald Judd peut être mise en parallèle avec celle du designer britannique William Morris. Ce dernier, à l'aube de la révolution industrielle, a remis en question les relations qu'entretenaient l'art et l'artisanat et démontre que les arts appliqués ont, tout comme les beaux-arts, leur propre valeur créatrice et ne peuvent en être une simple application. Mais, contrairement à Donald Judd, il délaisse les beaux-arts qui, selon lui avaient perdu tout contact avec le peuple et privilégie l'artisanat duquel résulte – en théorie – une production profitable à tous¹³⁹.

Art et engagement

Pour terminer sa définition Christian Godin explique qu'elle se développe, selon ce qu'il appelle l'axe anthropologique, comme une entreprise de restauration de l'être humain qui aurait été aliéné par la société moderne et qui, par l'art retrouverait pleinement ses facultés intellectuelles et sensibles. Enfin, l'oeuvre d'art totale «est aussi une politique»¹⁴⁰ puisqu'elle se définit autour d'un rêve communautaire et sur l'idée d'une fraternité entre les individus, unis dans un ouvrage commun. Cette ambition se lit par exemple clairement dans le manifeste du Bauhaus dont les fondements reposent sur la fusion des arts¹⁴¹: «Tous ensemble concevons et réalisons l'architecture nouvelle, l'architecture de l'avenir où peinture, sculpture et architecture ne feront qu'un et qui, des mains de millions d'ouvrier, s'élèvera un jour vers le ciel, symbole de cristal d'une foi nouvelle»¹⁴². Dans les axes anthropologique et politique décrits par Christian Godin comme dans la volonté de William Morris, l'art est soumis à une volonté humaniste, l'oeuvre s'accomplit, pour reprendre les mots du designer, «pour le bien de tous». Or, ceci est fondamentalement incompatible avec la conception de Donald Judd, pour qui l'oeuvre ne peut être assujettie à aucun autre objectif que celui de sa propre existence. Qu'on ne s'y trompe pas, Donald Judd préférerait que son «travail ait quelques influences sur autrui»¹⁴³ mais il ne l'effectue pas dans

cette intention, car, de toute façon «tout oeuvre implique certaines attitudes philosophiques, sociales et politiques.»¹⁴⁴ La portée humaniste de l'art est, pour utiliser ce terme récurrent, « naturelle » et lui est intrinsèquement liée. L'engagement de Donald Judd est un engagement pour et au nom de l'art, ce qui lui importe avant tout est que son entreprise soit complète et l'oeuvre protégée.

Si le travail de Donald Judd se distingue sur les axes anthropologique et politique de la définition donnée par Christian Godin, il la rejoint dans ce qu'il appelle la «dimension prescriptive» de l'oeuvre d'art totale. Le conférencier explique que celle-ci peut être à la fois comprise dans «une dimension descriptive», c'est à dire comme un genre artistique effectivement réalisé, mais peut être également pensée comme une utopie. En ce sens l'oeuvre d'art totale existe comme un horizon inatteignable et constitue un moteur pour la création esthétique. Or, l'aventure de Donald Judd semble effectivement être plus une quête d'idéal qu'une entreprise réalisable.

136 Donald Judd, «Art et architecture, 1987 », *ibid.*, p.163

137. Donald Judd, « De l'architecture », *ibid.*, p.163

138 Donald Judd, «Art et architecture, 1987 », *ibid.*, p.163

139. William Morris défend l'artisanat qui en théorie serait profitable à tous, mais le paradoxe a souvent été souligné, puisqu'il refuse à se soumettre à l'industrialisation et aux lois de la productivité ses objets artisanaux restent chers et sont seulement accessibles à une élite fortunée.

140. Christian Godin, *ibid.*

141. A ce sujet se référer à Elodie Vitale, "De l'oeuvre d'art totale à l'oeuvre totale. Art et architecture au Bauhaus" in Daniel Soutif (sous la direction de), *Art et architecture, Les cahiers du musée national d'art moderne n°39*, ed. Les cahiers du musée national d'art moderne, Paris,

1999

142. « Le Manifeste de Bauhaus » in Bauhaus 1919-1969, catalogue d'exposition (2 avril-22 juin 1969, Musée National d'Art Moderne Paris) ed. du Musée National d'Art Moderne et du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1969, p.13

143. « De l'art et de l'architecture », *ibid.*, p.192

144. Donald Judd, « Déclarations », *ibid.* p.24



Donald Judd
chair



Donald Judd
winter garden bench



Donald Judd
chair



Donald Judd
chair



Donald Judd
standing writing desk



Donald Judd
bench



Donald Judd
bench



Donald Judd
chair



Donald Judd
armchair



Donald Judd
bench



Donald Judd
chair



Donald Judd
desk with shelf



Donald Judd
armchair



Donald Judd
desk with shelf



Donald Judd
bench



Donald Judd
standing writing desk

Préserver l'intégrité de l'oeuvre, une quête impossible ?

A Marfa, Donald Judd n'a pu accomplir entièrement ce qu'il souhaitait. Dans le texte «Déclaration à propos de la Fondation Chinati»¹⁴⁵ écrit en 1986, treize ans après sa première acquisition à Marfa, il décrit ce qu'il lui reste à faire pour que son «échantillon de l'art contemporain» soit «conforme à la réalité» : il aurait fallu acquérir des oeuvres de nombreux autres artistes tels que Richard Serra ou Larry Bell, finir d'installer toutes celles qui ne le sont pas encore, aménager de nombreux autres espaces, construire intégralement des bâtiments pour certains de ses propres travaux non exposés, concevoir des oeuvres spécifiques pour des intérieurs restés vides ou encore mettre en place un lieu d'exposition temporaire. A sa mort, en 1994 les membre de la Chinati Foundation tente de continuer ce que Donald Judd n'a eu le temps de faire de son vivant, mais cette entreprise peut-elle survivre à l'artiste et, un jour, s'achever ?

Pour essayer de comprendre en quoi l'aventure de Donald Judd relève d'une impossibilité, penchons-nous à nouveau sur les problématiques inhérentes à la constitution de l'oeuvre d'art totale. Elle comporte en elle-même un paradoxe philosophique : de par son ambition de « totalité », elle vise à se confondre avec la réalité mais, pour atteindre cet objectif elle a recours à la duperie et à la manipulation et tombe alors dans le fantastique. Ainsi, Richard Wagner, pour échapper à la dualité que constitue la scène et son auditoire a été le premier à plonger la salle de spectacle dans le noir. Pourtant, il ne faisait que renforcer et prolonger l'illusion d'une unité entre l'art (la scène) et la réalité (la salle), car le spectacle ne pouvait durer indéfiniment et, une fois celui-ci terminé, les hommes se replongeraient dans le quotidien et reprendraient leurs activités triviales. A son tour, l'entreprise de Donald Judd semble tenir de ce paradoxe. Effectivement, pour installer l'art de manière «naturelle», il part à plus de 3400 km de New-York, puis, pendant vingt années il acquière environ cent trente hectares de terrain, aménage une quarantaine de bâtiment et conçoit le design de tout le mobilier qu'ils contiennent. Tel Richard Wagner, plongeant la salle dans le noir, il use d'artifices pour abolir la séparation entre l'art et la vie et de même que le compositeur ne fait que déplacer la frontière et amplifier le clivage existant, Donald Judd édifie un microcosme hermétique. Dans le cas de Donald Judd cette séparation est d'autant plus forte que le domaine qu'il élabore lui est exclusif. Cela s'explique car il est motivé par deux ambitions qui semblent difficilement compatibles : celle d'intégrer l'art de manière «naturelle» à la vie et celle de préserver l'intégrité de son travail

Une oeuvre intègre est, pour Donald Judd, celle «dont les intentions originales [sont] évidentes»¹⁴⁶, celle restée telle que l'artiste l'a voulue et réalisée. L'intégralité de son entreprise relève de sa seule subjectivité car, tout détail qu'il ne maîtrise pas falsifierait son travail. Si Donald Judd met en place un

modèle d'exposition alternatif à la typologie du white cube, il semble tellement personnel qu'il en devient non-reproductible. De plus, pour maintenir son oeuvre intacte, il repousse les limites de ce qu'il ne peut contrôler. Or, non seulement ce déploiement ne peut être spatialement et éternellement infini mais surtout, l'équilibre sur lequel repose tant d'efforts est bien trop fragile. Effectivement, les bâtiments et les meubles peuvent être abimés et le paysage que Donald Judd a initialement choisi sera certainement modifié par le temps. Or, si on admet avec lui que l'oeuvre «exacte» et «complète» est celle qui perdure «dans les conditions qui furent celles de sa création»¹⁴⁷ ces inévitables altérations l'atteignent de manière irrémédiable. Ajoutons à cela que l'oeuvre existe nécessairement différemment à travers les yeux et l'esprit de chaque visiteur, elle est, en ce sens, modifiée en permanence.

En concevant «The Artillery Sheds» en simultanéité avec «One hundred boxes» Donald Judd se détourne du modèle du *white cube* et accorde autant d'attention à l'aménagement spatial qu'à l'oeuvre. Loin de nuire à sa perception, cette démarche permet d'en souligner les spécificités. Donald Judd ne s'attache pas seulement à concevoir un lieu d'exposition, il met en forme l'intégralité de l'environnement dans lequel s'inscrit son oeuvre. La diversité des disciplines mises en jeu pour accomplir une telle entreprise la distingue nettement des modèles d'exposition existants et conduit à la comparer à une oeuvre d'art totale. Savoir si l'on peut définir le travail de Donald Judd comme telle est encore discutable, en revanche de la même manière qu'une oeuvre d'art totale fonctionne comme un idéal, ses ambitions prennent toute leur valeur dans leurs vertus «prescriptives» pour employer le terme de Christian Godin. Les objectifs de Donald Judd - conserver éternellement l'oeuvre intacte et préserver son intégrité - semblent irréalisables mais fonctionnent comme de formidables impulsions créatrices qui le conduisent à rejeter toutes les règles prévalant dans la conception des espaces d'exposition et à en instaurer de nouvelles pour édifier un ensemble architectural et artistique sans équivalent.

La conquête de l'autonomie absolue de l'oeuvre d'art semble sans cesse repoussée. Après s'être émancipée de la subordination à la représentation, au sujet puis à la spiritualité pour ne plus faire référence qu'à elle-même et à ses caractéristiques formelles, plus qu'elle ne l'a jamais été auparavant, l'oeuvre devient co-dépendante du contexte dans lequel elle s'inscrit. C'est la raison pour laquelle Donald Judd ne se concentre plus seulement sur l'objet lui-même mais sur la totalité de la situation par laquelle il se donne à voir. À Marfa, il pousse ce procédé à son acmé et conçoit ainsi un ensemble dans lequel art, design et architecture se côtoient, se combinent, et comme avec «The Artillery Sheds» et «One Hundred Boxes» fusionnent même pour former des espaces d'exposition inédits.

Depuis les premières avant-gardes du vingtième siècle, l'espace d'exposition a ponctuellement été investi par les artistes. Dans les années 1960, sa maîtrise devenue nécessité, il s'est fait pivot de nouvelles propositions et a conduit à la période d'effervescence artistique des «néo-avant-gardes» dans laquelle la contestation du système fait naître un grand nombre de recherches nouvelles par les thématiques, les modalités de réalisation, les moyens et les instruments utilisés. Donald Judd a développé une entreprise prodigieuse qui devint son chef-d'oeuvre et qui de surcroît a transformé entièrement et peut-être pour toujours les conditions de la monstration de l'art. Son travail a démontré qu'un espace prend tout son intérêt lorsque l'intégralité de son potentiel de création est envisagé et non pas lorsqu'il endosse le seul rôle de service fonctionnel subordonné à la présentation.

Je remercie Alexandra pour ses précieux conseils et ses multiples relectures,

Anh et Pierre Jorge pour les nombreux échanges et le plaisir que nous avons à travailler ensemble,

Célia, Paul, Sylviane, Carina, Justine, pour les journées partagées à l'atelier et parce qu'il est bon de savoir que l'on n'est pas seul à se heurter aux difficultés de l'écriture et de la pensée,

Cécilia pour la lecture de son mémoire qui m'a plusieurs fois servi d'exemple et pour ses encouragements à distance

Bibliographie et sources web

Donald Judd

Auteurs multiples, *Donald Judd*, Repères – Cahier d'art contemporain n°78, Galerie Lelong, Paris, 1991

Barbara Haskell, *Donald Judd*, catalogue d'exposition (octobre-décembre 1988, Whitney Museum of American Art, New York), Whitney Museum of American Art, New York, 1988

Donald Judd: Architecture, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-ruit, 2004

Donald Judd, *Ecrits 1963-1990*, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1991

Volker Rattemeyet et al. *Kunst + Design / Donald Judd*, catalogue d'exposition, (museum wiesbaden 1993), Cantz publisher, Ostfildern, 1993

Marianne Stockebrand, *Chinati, the vision of Donald Judd*, Yale university press, New Heaven, 2010

Exposition / espace d'exposition

Auteurs multiples, *L'art de l'exposition*, Editions Du Regard, Paris, 1998

Auteurs multiples, *Displayer 03*, ed. University of Arts and Design Karlsruhe, Karlsruhe, 2009

Paul Ardenne, "Translation", in *Artpress* n° 316, p. 80-81, octobre 2005

A A Bronson, Peggy Gale (eds.), *Museums by Artists*, Art Metropole, Toronto, 1983

Anne-Marie Charbonneau (sous la direction de), *Oeuvre et lieu*, Flammarion, Paris 2002

Stéphanie Edens, « Alternative Spaces – SoHo style » in *Art in America*, Novembre-décembre, 1973

Arnaud Fourier, "Les m/m transfigurent la notion de curating" in *Archis-torm* #15, p. 28-29, Paris, octobre 2005

Jérôme Glicenstein, *L'Art : une histoire d'exposition*, PUF, Paris, 2009

Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, Yale University Press, Yale, 2009

Pierre Leguillon (sous la direction de) *Oublier l'exposition*, Art Press n°21, Paris, 2000

Brian O'Doherty, *White Cube - L'espace de la galerie et son idéologie*, Les presses du réel, Paris, 2008

Julie Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, MIT press, 2001

Mary Anne Staniszewski, *The power of display*, MIT press, Cambridge, 1998

Rémy Zaugg, *Le musée des Beaux-Arts auquel je rêve ou le lieu de l'oeuvre et de l'homme*, Les presses du réel, Dijon, 1995

Rémy Zaugg et al. *Alberto Giacometti : sculptures, peintures, dessins : exposition*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 30 novembre 1991-15 mars 1992) , ed. Paris-Musées, Paris, 1992

Design et Muséographie, recherche de l'Ecole cantonale d'art de Lausanne et de la Haute école d'art et de design de Genève, <http://www.design-museographie.ch>, 2009

«Les formats de l'exposition», dossier in *Mouvement*, 54, janvier-mars, 2010

Oeuvre d'art totale

Jean Galard (sous la direction de), *L'oeuvre d'art totale*, Gallimard, Paris, 2003

Marcella Lista, *L'oeuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes, 1908-1914*, ed. CTHS-Institut National d'Histoire de l'art, Paris, 2006

Daniel Soutif (sous la direction de), *Art et architecture, Les cahiers du musée national d'art moderne n°39*, ed. du Centre Pompidou, Paris, 1999

L'oeuvre d'art totale, un simple décor ? Colloque de l'ENSAD organisé par Thierry Chabanne et Jean François Poirier, février 2004 écoutable en ligne, <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=cycles&idcycle=78>

Art et architecture

Charles Harrison, Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990*, Hazan, Vanves, 2007

Juhani Pallasma, *The Eyes of the Skin, the architecture of the senses*, Academy edition, Londres, 1996

Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain*, les années 60, tome 2, Carré, Paris, 1990

Ingo F. Walther (sous la direction de), *L'art au XX^e siècle*, Taschen, Koln,

« Le Manifeste de Bauhaus » in *Bauhaus 1919-1969*, catalogue d'exposition (2 avril-22 juin 1969, Musée National d'Art Moderne Paris) ed. du Musée National d'Art Moderne et du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1969