

La problématique sujet-objet : remarques sur la phénoménologie de Robert Morris à partir de « Aligned with Nazca ».

Anaël Lejeune

(FNRS – Université Catholique de Louvain)

À suivre le titre de l'intervention, il s'agira donc de partir du texte « Aligned with Nazca » que publie Robert Morris en 1975. Le point de départ serait alors cette phrase : « Notre rencontre avec les objets dans l'espace nous renvoie à nos *sois* [*selves*], qui ne sauraient être "autres", qui ne peuvent devenir les objets d'un examen extérieur. Dans le domaine de l'espace réel, le dilemme sujet-objet est impossible à résoudre »ⁱ. C'est de ce constat d'impossibilité que nous souhaiterions partir, pour y revenir dans un second temps, et remarquer que s'il fut l'un des enjeux de l'activité de l'artiste dès le milieu des années 1960, sa formulation dans ses écrits, auxquels nous nous adressons aujourd'hui, fut partiellement retardée.

En effet, un point fameux de la doxa historiographique de l'art minimal consiste à soutenir l'idée que le fonctionnement de ces œuvres repose sur la continuité de l'espace dans lequel se déploient l'œuvre et le spectateur. C'est dire que leur fonctionnement repose sur le partage ou l'identité des conditions d'existence de ces deux entités, entre lesquelles s'instaure la relation esthétiqueⁱⁱ. Le sens que font les œuvres minimalistes, comme celles de Robert Morris, tient en bonne partie au savoir que le spectateur possède lui-même, par son corps, des conditions physiques d'existence avec lesquelles jouent ce type de sculpture : gravité, extension spatiale, proportions, résistance des corps, etc.

De ce point de vue, et à suivre l'historiographie toujours, il fut en effet raisonnable d'insister sur le rôle joué par la pensée phénoménologique de Maurice Merleau-Ponty dans la formulation d'une telle proposition. Le projet du philosophe était, pour le poser très généralement, d'opérer un retour aux structures irréflechies qui sous-tendent nos comportements et nos pensées, un retour aux fondements de notre conscience du monde, en deçà de son idéalisation. Dans l'ouvrage *Phénoménologie de la perception*ⁱⁱⁱ alors, Merleau-Ponty entendait faire une description de cette expérience primordiale du monde à partir de l'épreuve du corps. Il s'agissait de comprendre comment notre conception du monde s'enracine fondamentalement dans l'expérience perceptive que nous en faisons. Ceci conduisait donc Merleau-Ponty à penser l'homme dans son implication avec son environnement, dans sa situation au sein du monde depuis lequel opèrent les opérations de l'esprit et de réflexion, et non plus depuis une retraite en dehors du monde, ainsi que l'aurait posé le modèle cartésien^{iv}. On saisit bien l'intérêt qu'artistes et commentateurs ont pu donc

percevoir en une telle pensée, désireux qu'ils étaient de revenir à la description et l'analyse de l'expérience première d'une sculpture^v. Mais ce que nous souhaiterions suggérer aujourd'hui, est que cette continuité spatiale, et donc, cette contiguïté de l'objet et du sujet, si elles étaient bien un enjeu majeur de l'essai « Notes on sculpture » de 1966, elles se trouvent encore empêchées en partie par le cadre théorique formaliste moderniste qui incombe alors à l'artiste. Empêchement que viendraient résoudre des textes plus tardifs, et notamment le texte « Aligned with Nazca », dans lequel Morris retrouve ce que la période minimaliste de son activité devait encore à ce mode « cartésien » de pensée, ainsi qu'il l'écrit lui-même. Là alors serait le cadre de la formulation d'un art dont le mode d'apparition, et partant celui de sa forme, s'opèrerait fondamentalement à partir du spectateur ; là se trouverait l'idée d'un objet ne se laissant plus séparer du sujet. Ce qu'une lecture des articles de Morris en parallèle à l'ouvrage de Merleau-Ponty permet de mettre en évidence, nous semble-t-il.

C'est que cette problématique du rapport du sujet à l'objet ne pouvait manquer de trouver résonance dans les débats qui agitaient le monde artistique new yorkais des années 1960. En effet, un tel modèle de communauté des conditions d'existence sur lequel reposerait le minimalisme, ne tirerait en fait sa pertinence qu'à être confronté à un autre modèle reposant pour sa part sur une césure. Il s'agissait bien sûr du modèle sculptural proposé au début des années soixante par la critique formaliste de Clement Greenberg et de Michael Fried^{vi}. Ce modèle esthétique est, pour le rappeler schématiquement, celui d'une sculpture dont la délivrance du sens est pensée sur un mode *optique* et *d'immédiateté*. Ce modèle tend donc à poser une discontinuité entre d'une part les conditions optiques, d'a-pesanteur et d'immédiateté de l'œuvre, et d'autre part le monde physique, tactile et durable auquel appartient le spectateur, et dont il importe de réprimer les indices. Ce modèle esthétique repose ainsi sur l'autonomie de l'œuvre, en retrait vis-à-vis du spectateur. Ce spectateur étant pour sa part envisagé comme l'exégète distancié du sens que produit le jeu de formes de l'œuvre ; lequel jeu formel ne semble jamais devoir être affecté par la contingence du point de vue singulier et partiel que pose sur lui le spectateur^{vii}.

Le plaidoyer pour la tendance récente en sculpture que rédige alors Morris en 1966, s'oppose diamétralement, on le sait, à ce modèle. Robert Morris y affirme *a contrario* la nature fondamentalement tridimensionnelle et tactile du médium^{viii}. Il y insiste sur l'autonomie formelle et sur la « littéralité » des relations qui s'instaurent entre les éléments constitutifs d'une sculpture, que sont l'espace, la lumière et les matériaux^{ix}. Les sculptures géométriques unitaires qu'y décrit Morris, permettent alors de dévoiler avec plus d'évidence les facteurs extrinsèques, et non plus seulement intrinsèques, qui influent sur la forme de l'œuvre telle qu'elle est perçue par le spectateur : à savoir, l'espace, l'échelle, la lumière, etc^x. La forme de

l'œuvre, et donc son sens, ne se laisseront pas séparer de ces conditions de perception : son sens ne précèdera pas son expérience. Or, l'usage que fait Morris de la notion de *Gestalt* pour désigner ces formes unitaires, nous semble venir entraver partiellement cette interdépendance entre la forme et le sujet percevant.

Cette notion, empruntée aux psychologues de la *Gestalt*, comme Wolfgang Köhler ou Kurt Koffka^{xi}, renvoie au processus dynamique d'organisation de la perception qui opère sur un mode global. C'est, défendaient-ils, un objet dans sa totalité qui est directement perçu, et non reconstitué *a posteriori* par l'intellect^{xii}. Mais au delà du caractère unitaire des sculptures, cette notion permet en outre de souligner deux choses : et premièrement, l'interaction fondamentale qui existe entre l'objet de perception et le sujet percevant. Il ne s'agissait plus en effet pour les psychologues de la *Gestalt* de traiter des phénomènes *per se*, mais bien tels qu'ils se présentent dans l'expérience perceptive^{xiii}. En effet, les stimuli seuls ne peuvent expliquer la perception de formes. Ainsi, les rayons lumineux venant frapper la rétine étant indépendants les uns des autres, on ne peut inférer de l'unité ou de l'homogénéité d'un objet, l'unité de son image rétinienne, si ce n'est par un tel processus dynamique. Deuxièmement, la notion de *Gestalt* rend compte des relations de causalité qui lient entre elles les parties de la forme et celles-ci au tout. La forme est plus que la somme des parties. Il s'agit donc d'une *structure* dont l'unité advient par les parties que celle-ci totalise, lesquelles parties, en retour, adviennent par le tout qu'elles composent. Parties et tout adviennent donc simultanément au moment de la perception : la forme advient au moment de son expérience.

Pour sa part, Morris écrit : « Même leur [les nouvelles œuvres discutées] caractéristique inaltérable la plus patente – la forme – ne demeure pas constante. Car c'est l'observateur qui change continuellement la forme en changeant sa position par rapport à l'œuvre. Curieusement, c'est la puissance du constant dans ces œuvres – la *forme connue*, la *gestalt* – qui fait que cette prise de conscience s'impose avec beaucoup plus de force que dans les œuvres précédentes. Un bronze baroque figuratif est différent de chaque côté. De même, un cube d'un mètre quatre-vingt de section. La forme constante du cube, présente à l'esprit, mais dont l'observateur ne fait jamais réellement l'expérience, est un fait auquel sont confrontées les vues réelles et changeantes apportées par des perspectives différentes. *Il y a deux termes distincts : le constant connu et le variable expérimenté*. Cette division n'existe pas dans l'expérience que l'on a du bronze »^{xiv}. À tout le moins, ce passage constitue une description pénétrante de la rencontre d'une œuvre comme les « Cubes tronqués » (1965), jouant sur la tension entre l'anticipation mentale de la forme, et la nature déceptive de son expérience. Et la subtilité d'une telle analyse ne tient d'ailleurs pas seulement à la révélation de cette tension vécue par le spectateur, mais également au fait que la *Gestalt* servirait à désigner ici la cible

de l'article : le modèle formaliste moderniste. Il est en effet remarquable de constater que la convocation de cette notion ressortit à une rhétorique de la vision et de l'immédiateté, davantage attendue dans ce dernier modèle que dans un texte louant la nature tactile de la sculpture et la durée de son appréhension. Morris écrit en effet : « On voit et on "croit" immédiatement que le modèle qui existe dans notre esprit correspond à l'objet existant »^{xv}. Néanmoins, il semble que l'oscillation formulée entre ce qui est « inaltérable » et ce qui « ne demeure pas constant », et plus encore, cette scission entre « le constant connu » et « le variable expérimenté », ne soient pas sans créer quelques tensions avec le second outil heuristique dont use l'artiste dans son analyse : la phénoménologie. Tensions qu'avait au reste déjà décelées Lizzie Borden dans un article publié dans *Artforum* en 1974^{xvi}.

Nous en relevons deux indices :

- Pour le Merleau-Ponty de la *Phénoménologie de la perception* en effet, rendre compte de la perception du monde ne consiste pas à faire un choix entre d'un côté un mode de pensée empirique selon lequel la chose coïncide avec les stimuli, et de l'autre un mode de pensée intellectualiste ou idéaliste selon lequel la chose perçue doit se conformer aux caractéristiques d'un modèle déjà connu. La perception ne consiste ni à se limiter aux informations d'ordre physiologique, ni à confronter le réel à un objet de conscience dont on dispose au préalable^{xvii}. Pour prendre un exemple commun au philosophe et à l'artiste, un cube considéré depuis un certain point de vue reste bien un cube : les déformations perspectives des côtés ne sont pas pour nous des données brutes, de même, ses côtés ne nous font pas face tous à la fois comme si le cube était vu simultanément de tous côtés^{xviii}. Or Merleau-Ponty trouve précisément argument dans la théorie de la *Gestalt* qui montre que la perception elle-même, et pas encore l'intellect, « généralise » le singulier ou le particulier de l'expérience^{xix}. Ainsi, la coïncidence des cercles ou des carrés que nous percevons avec une catégorie conceptuelle, n'advient pas *a posteriori* par un acte de l'entendement, mais au moment même de la perception. La *Gestalt* est une structure dont le sens, ici la forme, relève de son expérience elle-même^{xx}. Merleau-Ponty écrit ainsi : « Mais si la Gestalt peut être exprimée par une loi interne, cette loi ne doit pas être considérée comme un modèle d'après lequel se réaliseraient les phénomènes de structure. Leur apparition n'est pas le déploiement au dehors d'une raison préexistante. Ce n'est pas parce que la "forme" réalise un certain état d'équilibre, résout un problème de maximum [...], qu'elle est privilégiée dans notre perception, elle est l'apparition même du monde et non sa condition de possibilité, elle est la naissance d'une norme et ne se réalise pas d'après une norme [...] La gestalt d'un cercle n'en est pas la loi mathématique mais la physionomie »^{xxi}. Or la formulation de Morris, tout en permettant d'insister sur les changements advenant au moment de l'expérience, semblait prolonger ce dualisme ou cet « idéalisme », ainsi que le remarqua Hal Foster^{xxii}. La *Gestalt* ou, le « constant connu »,

semblent bien être assimilés à un modèle porteur de la vérité de la forme auquel serait confrontée l'apparence perçue ou le « variable expérimenté » ; et ce, alors que pour Merleau-Ponty quant à lui, la *Gestalt* permettait d'échapper à ce dualisme, et pour un cube pas moins que pour un bronze baroque sans doute. Se produirait donc une césure dans la structure de l'expérience que décrit Morris : entre la forme en soi et le mode sous lequel elle apparaît au spectateur. Une structure de pensée dont l'origine serait à imputer au cadre théorique formaliste, que la volonté de contrer peut-être trop frontalement, contraint l'artiste à reconduire implicitement, en construisant sa critique sur lui^{xxiii}.

- Notre seconde remarque concerne alors l'organisation du champ perceptif. Le principe essentiel sur lequel repose la perception d'une *Gestalt* est la *structuration* du champ perceptif en un *fond* et une *forme*. Il s'agit là d'une ségrégation qui opère en fonction de l'homogénéité ou de la symétrie d'une zone *par contraste* au reste du champ, quant à lui davantage hétérogène et indéfini. Ainsi, une figure sur un fond ne peut apparaître que dans la mesure où ces deux instances existent *l'une par l'autre*. C'est là une caractéristique fondamentale de la notion^{xxiv} sur laquelle Merleau-Ponty insista dès 1945. La perception, critiquait le philosophe, ne porte pas tant sur des termes absolus que sur des *relations*. Il écrit : « Le "quelque chose" perceptif est toujours au milieu d'autre chose, il fait toujours partie d'un "champ" »^{xxv}. C'est dire que la *Gestalt* ne désigne pas tant une forme statique qu'une *structure fond-forme* qui n'est pas assurée une fois pour toutes. Elle n'est pas une qualité exclusive et positive de l'objet, mais dépend du rapport qu'y établira le sujet percevant selon son intérêt temporaire^{xxvi}. « le corps propre, écrit d'ailleurs Merleau-Ponty, est le troisième terme, toujours sous-entendu, de la structure figure et fond, et toute figure se profile sur le double horizon de l'espace extérieur et de l'espace corporel »^{xxvii}. Pour sa part, Robert Morris, en conformité avec la compréhension répandue de la *Gestalttheorie* dans le courant des années 1960, notamment accentuée par l'introduction qu'en a pu donner à l'époque Rudolf Arnheim^{xxviii}, tend à identifier la notion de *Gestalt* à des formes géométriques simples, considérées comme statiques. Morris parle ainsi de la « puissance du constant »^{xxix} qu'est la *Gestalt*, et écrit qu'« une fois établie, [la gestalt] ne peut se désintégrer »^{xxx}. Faire donc reposer principalement la valeur de la *Gestalt* sur l'unité géométrique ou l'unité du matériau de l'œuvre, et en penser la qualité immuable une fois établie, c'est semble-t-il mettre encore partiellement de côté ce que la structure formelle de l'œuvre doit à l'acte perceptif. Et ce, alors même que toute la seconde partie des « Notes sur la sculpture » visait justement une analyse sagace de tous les facteurs extérieurs influençant l'apparition de la forme.

1969 : « Notes on Sculpture, Part 4 : Beyond Objects »

Cependant, ces remarques apparaîtraient bien déloyales, si l'on ne pouvait constater que Morris en avait eu lui-même déjà conscience. La chose apparaît particulièrement dans l'article « Notes on Sculpture, Part 4 : Beyond Objects » publié en 1969^{xxx}, un article dans lequel Morris critique la compréhension quelque peu géométrisante du phénomène de perception qui fut précédemment la sienne. Désormais, Morris énonce clairement cette condition fondamentale de la perception selon laquelle, je cite : « Sans la concentration d'une figure, chaque portion du monde se donne comme un champ [*field*]. Les objets sont *davantage distincts et différenciés par rapport à tel ou tel intérêt local qu'en raison de quelconques caractéristiques générales* »^{xxxii}. C'est donc bien tel ou tel intérêt local porté par le sujet percevant qui préside à la structuration du champ, et non premièrement la qualité de la figure. Une conception sur laquelle reposait encore l'art minimal selon Morris, trop attaché qu'il restait à la spécificité formelle de l'œuvre *elle-même*. Ainsi écrit-il : « Certaines formes d'art récent semblent tenir compte des conditions du champ visuel lui-même [...] et les utilisent comme base structurelle pour l'art. Alors que l'art passé récent [« le soi-disant minimal art »] prenait en compte les conditions *au sein des choses individuelles* – spécificité de l'extension et de la forme et de la totalité d'un matériau – dans le but de rétablir les objets comme art »^{xxxiii}. Se serait donc opéré, poursuit-il, un changement depuis une condition perceptive « de type figure-fond » à celle « d'un champ visuel ». Un changement, écrit-il, « plus proche du fait phénoménal de la vision du champ visuel [*seeing of the visual field*] »^{xxxiv}. Interprété par l'artiste comme le prolongement d'une problématique picturale dans le domaine de la troisième dimension^{xxxv}, ce type d'organisation « figure-fond », ou comme *Gestalt*, se trouve inévitablement associé dans cet article à une compréhension par trop limitée du phénomène de perception de l'œuvre d'art, qu'il n'hésitera pas d'ailleurs lui-même à associer ultérieurement avec une approche formaliste^{xxxvi}.

C'est que Morris s'associe en cela au commentaire que proposa Anton Ehrenzweig, dans l'ouvrage fameux *L'ordre caché de l'art*^{xxxvii}. Ehrenzweig y critiquait la compréhension simplificatrice du phénomène de vision défendue par la théorie de la *Gestalt*. Il lui reproche d'édicter des règles générales à partir de certains cas particuliers caractérisés par la symétrie et la régularité de l'objet de perception^{xxxviii} ; qualités donc sur lesquelles reposait également l'art minimal. Contre un tel modèle de vision qui morcelle le champ, et opère une division décisive entre la figure signifiante et le fond insignifiant, l'auteur défend pour sa part une vision de type « synchrétique » ou « dé-différenciée », qui s'attache à la totalité de la structure du champ de perception. Il s'agit d'un phénomène de « scanning » par lequel l'environnement est appréhendé dans son ensemble en même temps que par les parties locales, embrassant ainsi de manière impartiale figure et fond^{xxxix}. Il en irait donc là comme d'une dialectique non résolue du mode de vision, entre l'embrassement de l'ensemble et la focalisation locale ; un

mode dont Morris rendra d'ailleurs compte dans « Some Notes on the Phenomenology of Making », en termes d'« alternance rythmique » entre l'ordre et le désordre, la différenciation et la dé-différenciation^{xi}. C'est donc là une compréhension de la perception visuelle qui, selon Morris, rend mieux compte des conditions *réelles* de perception^{xli}. Pour lui, il s'agit désormais d'exploiter en sculpture le type *d'immersion* dans la matière ou dans le champ (« low level scanning »), qui caractérise le mode habituel de confrontation du spectateur à son environnement et aux objets qui le composent. Il s'agit donc de reconsidérer le point de vue immergé *à partir duquel la perception a lieu*. Une immersion ou une implication auxquelles renvoie bien l'artiste dans ce texte, lorsqu'il parle d'une confrontation à un champ qui *excède la vision périphérique*, et à une « totalité [*wholeness*] » du champ qui n'est plus tant, insiste-t-il : « perçue comme une image » qu'« éprouvée [*sensed*] »^{xlii}. Le mode de perception visuelle qui résulte alors de cette situation se voit habilement désigner par le terme de « mode paysager [*Landscape mode*] »^{xliii}. Un mode dont on peut dire que Morris allait témoigner largement au moment de la rédaction de « Aligned with Nazca ».

1975 : « Aligned with Nazca »

Publié donc dans les pages d'*Artforum* en 1975, cet article relate une expédition qu'a menée l'artiste à la découverte du site archéologique des géoglyphes Nazca au Pérou. La première partie du texte consiste en un compte rendu personnel de la découverte et de l'exploration du site que fait Morris au volant de sa voiture puis à pied. Se mêlent d'abord, dans ce journal de bord, sensations, impressions, et anecdotes sur la région. Ensuite, est rapportée en détail l'appréhension de ces lignes.

Morris fait en effet l'expérience que la perception des lignes brouille l'ordre des orientations qui d'habitude, ou plutôt est-ce *a priori*, organisent l'espace. C'est au loin, constate-t-il, que le tracé ou encore, la « gestalt de linéarité » selon son expression, apparaît le plus nettement au spectateur. Les lignes ne sont perceptibles que dans la distance, dont elles deviennent ainsi une *fonction*^{xliv}. Or précisément, dans cette vision éloignée, l'horizontalité des lignes se voit-elle inquiétée, dans la mesure où elles ne sont plus perçues uniquement dans le plan du sol sur lequel elles ont été tracées, mais également dans le plan vertical. Morris constate : « L'horizontal devient vertical par l'extension »^{xlv}. Ainsi, l'orthogonalité supposée dans laquelle on tient d'habitude les deux plans verticaux et horizontaux organisant les objets dans l'espace, est ici brouillée et invalidée. Un cadre spatial traditionnel, réglé et systématique, que l'on éprouve pour sa part dans la tradition artistique occidentale, dont la parenté formelle entretenue par le site de Nazca avec certaines œuvres récentes autorise l'évocation. Toute expérience perceptive de l'art est en effet, explique Morris, traditionnellement réduite à la

frontalité du plan dans lequel s'élèvent les œuvres, parallèlement au corps du spectateur et perpendiculairement à son regard : en peinture par exemple, par le rabattement du paysage en profondeur sur le plan vertical de la toile ; en sculpture, par l'érection de la figure contre ou devant le mur d'exposition. Morris écrit ainsi : « Tout l'art du XXe siècle semble soumis à une sorte de projection cartésienne qui filtre chacune de nos expériences visuelles au moyen d'un plan vertical interposé entre le spectateur et le monde »^{xlvi}. Une orthogonalité que la photographie ou la vision aérienne des géoglyphes ne manqueraient pas de réintroduire, rabattant les lignes sur un plan perpendiculaire à notre vision^{xlvi}.

Mais outre le mode de perception, ce que traduit ou *trahit* plus encore une telle organisation orthonormée, c'est bien un cadre *a priori* de pensée. Morris écrit : « La grille cartésienne de l'espace rectiligne de la pièce suppose une "mise au point" *mentale* autant que perceptuelle [...] [*focus*] »^{xlvi}. Morris en veut pour preuve l'art récent, en ce compris l'art minimal, dont les caractères géométrique et analytique, trahissent les séquences logiques qui présidaient en fait *a priori* à l'in-formation des œuvres. Il s'agissait d'opérations mentales dont le travail relève davantage de l'écriture et de la notation, que de la manipulation concrète de la matière dans l'espace. Morris écrit alors : « Nous utilisons les systèmes de notation en adoptant la distance qui nous les rend intelligibles : ils sont, écrit-il, *extra-spatiaux* »^{xlvi}. La critique formulée de ce point de vue par Morris à l'endroit de l'art minimal est claire : je cite : « L'aspect de diagramme propre à l'art minimal vient de ce que les croquis étaient exécutés à plat sur des feuilles à dessin. La presque totalité de l'art minimal était un art de surfaces planes transposé dans l'espace »^l. Ce qui pose ici problème à Morris, retrouvant ici sa thèse de « Anti form », est donc la manipulation, la maîtrise et la détermination dont ses formes faisaient l'objet préalablement à toute réalisation concrète^{li}. Un tel cadre de création de formes artistiques présupposait bien la possession préalable des caractéristiques de ces formes en soi, lesquelles pouvaient ensuite être traduites dans la matière et transposées dans un espace, sans apparemment subir de modifications, *comme si leur nature physique et spatiale était contingente*. Un postulat que la théorie du spectateur développée en 1966 dans les « Notes sur la sculpture » pourrait sembler confirmer, lorsque s'y trouvaient posés deux moments de l'appréhension de l'œuvre : la connaissance de la forme et son infirmation ou confirmation par l'expérience.

Or, insiste désormais Morris, je cite : « ni l'espace ni la conscience ne sont constitutifs de pensées ou d'objets. Car, la connaissance de l'espace est fonction des objets qui s'y trouvent »^{lii} ; le corollaire de cette dernière proposition voulant qu'il n'est d'objet que spatial. Ainsi donc, contrairement au cadre d'élaboration de l'art minimal, la forme artistique ne pourrait plus désormais se laisser penser indépendamment de son mode d'apparition, ici

spatial (et ce, quoique Morris précise justement que l'art minimal a constitué un intermédiaire entre la surface et l'enjeu de l'espace^{liii}).

Et afin de rendre compte de ce changement de sensibilité artistique qu'il vient d'analyser, Morris est alors amené à poser un couple conceptuel intéressant. Il écrit : « Le monde physique se divise pour nous entre le plat [*flat*], où les conventions d'écriture existent de façon perceptible en dehors de l'espace, et le spatial [*spatial*], où la relativité de la perception est la constante » ; poursuivant, « La *fixité* est une notion propre aux systèmes de notation, qui, eux-mêmes, appartiennent à l'univers plat des surfaces »^{liv}.

Ce sont donc deux modèles qui entre en tension. Avec d'une part, celui du plat, de la convention et de *l'écriture*, où les choses sont pensées dans leur fixité et leur objectivité ; la notation ayant pour fonction, ainsi que le défend Morris, de *consigner après coup* les événements, *d'objectiver*, de contrôler, mais également d'« exclure le monde sensible ». Tandis que le mode spatial, pour sa part, désigne cette plongée dans le monde sensible, cette volonté de « s'aventurer dans l'irrationalité de l'espace réel », ainsi que l'écrit l'artiste^{lv}. Deux modèles donc, dont le site singulier de Nazca, lieu d'inscription à *même* le paysage, donne expérience, en les « médiatisant ».

C'est là alors, selon nous, retrouver *par intuition* un couple bien connu de la phénoménologie, s'agissant de l'expérience de l'espace. Il s'agit de l'« espace géographique » et de l'« espace du paysage ». Deux modes d'appréhension du monde que l'exemple éloquent du labyrinthe évoqué dans son article par Morris rend parfaitement explicite. Il écrit : « On ne saisit un labyrinthe que lorsqu'on le voit d'en haut, comme un plan, lorsqu'il a été réduit à la planéité et que l'on a échappé à ses enchevêtrements »^{lvi}. Il s'agit donc de faire la distinction entre l'appréhension des objets dans l'espace, tel qu'il en est fait effectivement expérience pour le spectateur inséré en lui, et la compréhension que peut en donner une vision en plan, depuis un point de vue surplombant ou omniscient.

C'est le neuropsychiatre allemand Erwin Straus qui en avait posé le couple dans son ouvrage *Du sens des sens* (1935)^{lvii}, pour être repris ensuite par Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception*. L'espace géographique y désigne une modalité de l'espace par laquelle celui-ci est appréhendé comme un ensemble clos, fini, dans lequel chaque élément possède une position bien identifiée et coordonnée. Toute position est constamment déterminée par sa situation dans l'ensemble et rapportée à un point zéro^{lviii}. L'espace, selon cette modalité géographique, est l'espace déjà connu, traduit sur un mode neutre et symbolique^{lix}, et où seront relevées et enregistrées les différentes positions. Il est, par analogie, proche du plan ou de la carte. Et Merleau-Ponty en écrit qu'il est l'« être que nous connaissons », « le tissu des

faits soumis à des lois »^{lx}. Il est donc bien, comme le rappelle son étymologie, de l'ordre de l'écriture et du plat que conceptualise précisément Morris.

L'espace du « paysage », quant à lui, désigne l'espace dans lequel l'observateur est inséré, et entouré d'un horizon constituant la limite de ce qu'il peut voir. C'est-à-dire, un espace dont la limite est tracée par la perception elle-même qu'en a l'observateur : l'espace qui s'ouvre à lui est organisé autour de l'observateur, il se déploie à partir de sa position et se déplace avec elle. Un déplacement de l'horizon dont rendait précisément compte Morris lorsqu'il constatait combien les distances étaient trompeuses dans cet espace immense, et que l'approche vers un motif semblait toujours reculée lorsqu'il essayait de le rejoindre à pieds^{lxi}. Merleau-Ponty écrit de ce mode de l'espace qu'il est celui « par lequel, je cite, le monde nous touche et par lequel nous sommes en communication vitale avec lui »^{lxii}.

Ce qui importe alors ici selon nous est l'insistance que le mode de perception, que désignent les notions d'« espace du paysage » et de « spatial », fait porter sur le rapport qui existe entre le mode d'apparition des objets et la situation du sujet qui le perçoit. Une insistance qui se retrouve précisément dans le témoignage que donne Morris de son expérience du site, lorsqu'il écrit par exemple : qu'« Après environ une heure de marche et d'observation, on ne devient que trop conscient du fait que le comportement spécifique d'un observateur donné affecte la visibilité et la netteté des lignes »^{lxiii}. Ou encore, lorsqu'il écrit, ainsi que nous l'avons déjà relevé, que la perception des lignes est une « fonction de la distance » ; c'est-à-dire une fonction du rapport d'éloignement entre l'objet du regard avec son observateur.

La forme des objets du regard, et à travers eux l'espace, sont bien ici une *fonction* du point de vue que pose sur eux le regardeur.

Au reste, il est symptomatique selon nous que le concept de « spatial » que forge ici Morris, trouve aussitôt à s'articuler dans son texte avec la notion de « profondeur » ; une notion par ailleurs quasi absente des textes antérieurs de l'artiste^{lxiv}. Son usage permet en effet à l'artiste d'insister encore davantage, sur le lien entre le point de vue qu'occupe le sujet percevant et le mode d'apparition de l'objet, dans la mesure où la profondeur renvoie à la situation du spectateur *dans* le monde. Morris écrit : « La perception des choses en profondeur nous renvoie à la conscience de notre propre subjectivité [...]. La place et la taille d'un objet tel que nous le percevons, de même que les rapports qu'il entretient avec d'autres objets, ne sont pas immuables. Ces caractères dépendent en effet du lieu d'où l'on regarde »^{lxv}.

C'est bien là pareillement rejoindre l'usage que fit Merleau-Ponty de ce concept majeur, point d'articulation de sa pensée de l'espace. En effet, la profondeur n'est pas une dimension de l'objet, elle ne lui appartient pas comme lui appartiendraient la hauteur et la largeur. Elle ne peut être, selon l'expression du philosophe, une « largeur considérée de profil » que pour l'observateur qui se serait soustrait au monde ; le même qui voit le labyrinthe en plan dans le

texte de Morris. Au contraire, la profondeur s'établit *à partir* du sujet. Elle est le signe de la distance entre un objet et un sujet qui se tient dans le même espace. Elle indique donc la situation *dans* le monde du sujet, en même temps que *son rapport aux* objets. Merleau-Ponty écrivait : « [la profondeur] ne se marque pas sur l'objet lui-même, elle appartient de toute évidence à la perspective et non aux choses ; elle ne peut donc ni en être tirée, ni même y être posée par la conscience ; elle annonce un certain lien indissoluble entre les choses et moi par lequel je suis situé devant elles [...] »^{lxvi}. La profondeur constitue bien l'indice que le mode de déploiement de l'objet dans l'espace, et que les caractéristiques formelles de cet objet, sont en fait *inséparables* de la façon dont ce dernier apparaît au spectateur, et sont donc inséparables du spectateur lui-même et de sa situation. La profondeur est donc bien l'indice du lien qui unit le sujet percevant à l'objet perçu, un lien de nature spatiale dont la profondeur constitue en fait l'expérience première – souvenons-nous que Morris écrivait plus haut, qu'on ne connaît l'espace que par les objets qui s'y trouvent.

La profondeur désigne donc bien le mode de perception des objets par un sujet *pris dans le même espace* : le mode spatial que décrit Morris.

Conclusion :

C'est donc, pourrait-on suggérer pour conclure brièvement, cette expérience du site, de l'horizontalité et de la profondeur, qui aura conduit Morris à investir une fois de plus cette question du rapport du sujet percevant à l'objet perçu. Une expérience qui lui enseigne que le tracé des lignes sur le sol, leur forme, ne se laissent pas séparer des déplacements du regardeur. La raison de ces changements constants qui adviennent au moment de la perception est la suivante : la chose ne se donne pas au spectateur en retrait ou en surplomb, mais au spectateur pris dans les méandres du labyrinthe, percevant le monde selon un « mode paysager ». Le plan et la carte, mais à vrai dire le carnet de route aussi bien, ne se tracent qu'ensuite, après l'errance. Le modèle neutre et objectif, le plan ou le diagramme sur lequel tous les côtés d'une chose apparaissent comme s'ils étaient vus de face, *ne structure plus ici l'expérience*, tel qu'aurait précédemment poussé à le penser un résidu formaliste moderniste. En effet une telle construction n'advient plus ici que dans un second temps *que l'ordre de l'écriture implique toujours*, ainsi qu'y insiste l'artiste. Les réductions du plan, indique au reste Morris, « sont, je cite, aussi étrangères à la perception de l'espace qu'une photo de nous l'est à nous-mêmes ». C'est ce qui impose, selon lui, de considérer le site de Nazca dans sa dimension paysagère et concrète (sources d'eau) *autant que dans la dimension* symbolique des lignes (points d'énergie spirituelle). Soutenir alors, comme le fait Morris, l'impossibilité qu'il y a à résoudre le « dilemme sujet-objet dans l'espace réel », c'est donc bien dire qu'il

n'y a pas d'objet ou de forme pouvant se donner objectivement, indépendamment du mode sous lequel ils apparaissent. Mais c'est également dire la proximité dans laquelle les choses se tiennent à nos côtés, quand bien même ce furent la profondeur et l'immensité qui conduisirent Morris à en prendre la mesure. L'artiste insiste en effet, au terme de « Aligned with Nazca », sur le caractère proche, intime [*intimate*] ou modeste du site, en dépit donc de son immensité^{lxvii}. Car en fait, s'il est proche ou familier, c'est sans doute parce que c'est à partir de celui qui le découvre, et selon lui, qu'il se déploie^{lxviii}.

Et comme on peut le lire également dans l'avant-propos de *Phénoménologie de la perception*, afin de clore ici ce parallèle, « Revenir aux choses mêmes, c'est revenir à ce monde avant la connaissance dont la connaissance parle toujours, et à l'égard duquel toute détermination scientifique est abstraite, signitive et dépendante, comme la géographie à l'égard du paysage où nous avons d'abord appris ce que c'est qu'une forêt, une prairie et une rivière »^{lxix}.

ⁱ « Aligned with Nazca », dans *Artforum*, New York, vol. XIV, n°2, octobre 1975, pp. 26-39 ; repris in Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily : The Writings of Robert Morris*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1993, p. 165.

ⁱⁱ Annette Michelson fut sans doute la première à suggérer la chose, sur base de sa connaissance de la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, dans son essai *Robert Morris : An Aesthetics of Transgression*, Washington, D.C., Corcoran Gallery of Art, 1969, p. 39 et p. 43. Voir également à ce sujet Hal Foster, « L'enjeu du minimalisme » [1986], dans Hal Foster, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* [1996], Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p. 67 ; James Meyer, *Minimalism art and polemics in the sixties*, New Haven-London, Yale University Press, 2001.

ⁱⁱⁱ L'ouvrage est traduit en anglais dans le courant de l'année 1962 sous le titre *Phenomenology of Perception*, traduit par Colin Smith, publié à New York, Humanities Press, 1962 et Londres, Routledge & Kegan Paul, 1962. Robert Morris aura pris connaissance de l'ouvrage de Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, dès sa traduction en anglais. Courriel électronique à l'auteur, 12 novembre 2007 et James Meyer, *Minimalism art and polemics in the sixties*, New Haven-London, Yale University Press, 2001, p. 161.

^{iv} Il faudrait noter ici que nombre de commentateurs et Merleau-Ponty lui-même observèrent que cette tentative de revenir à l'expérience originaire pour en donner une description ne pouvait en rester là, dans la mesure où dans *Phénoménologie de la perception*, le philosophe semblait croire pouvoir entrer dans un contact direct avec les phénomènes et en rendre compte depuis le langage philosophique. Comme il l'avoua plus tard, « Les problèmes posés dans *Ph. P.* sont insolubles parce que j'y pars de la distinction "conscience" – "objet" – ». (*Le visible et l'invisible suivi de notes de travail*, Texte établi par Claude Lefort, Paris, Gallimard, 1964, p. 253). C'était en effet penser encore le phénomène à partir de la conscience dont la primauté est ainsi conservée, au lieu que conscience et phénomènes émergent dans un seul et unique mouvement. Ce n'est donc qu'au prix d'une réflexion du point de vue que l'on adopte pour y revenir, au prix de la conscience que la forme de la question par laquelle on interroge le monde phénoménal prescrit en fait la forme de la réponse de même que la langue avec laquelle on en rend compte, que Merleau-Ponty mena par la suite cette entreprise. Voir à ce sujet Renaud Barbaras, *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Grenoble, Millon, 1991, pp. 69-97.

^v Voir à propos de cette très importante source pour l'artiste et pour les artistes dits « minimalistes » en général : Maurice Berger, *Labyrinths : Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, New York, Harper and Row, 1989, pp. 11-12 et p. 65 ; « Theories of art after Minimalism and Pop » [1987], dans Hal Foster (ed.), *Discussions in contemporary culture*, n° 1, Seattle, Dia Art Foundation/Bay Press, 1987, p. 72 ; Rosalind Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson* [1977], trad. par Claire Brunet, Paris, Macula, 1997, pp. 246-247 ; Rosalind Krauss, « Abaisser, étendre, contracter, comprimer, tourner : regarder l'œuvre de Richard Serra » [1983], dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* [1985], trad. par Claire Brunet, Paris, Macula, 1993, p. 235 ; « "L'espace ne peut que mener au paradis". Entretien Benjamin Buchloh/Corinne Diserens », dans *50 espèces d'espaces. Oeuvres du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne*, cat. d'expo., Centre Georges Pompidou-Réunion des Musées Nationaux, Marseille, Musées de Marseille, 1998, pp. 131-132. ; James Meyer, « Der Gebrauch von Merleau-Ponty », dans Nina Möntmann (ed.), *Minimalisms*, Stuttgart, Cantz Verlag, 1998, pp. 178-189. Voir évidemment à ce propos la première grande étude de l'œuvre de l'artiste envisagée sous la loupe de la phénoménologie : Annette Michelson, *Robert Morris: An Aesthetics of Transgression*, Washington, D.C., Corcoran Gallery of Art, 1969.

^{vi} La philosophe Catherine Perret proposa d'analyser la confrontation du spectateur avec l'œuvre moderniste et avec celle minimaliste en regard d'une pensée kantienne posant la distinction entre sujet connaissant et objet connu. Elle résuma en ces termes la position de Michael Fried, lequel : « pose une forme-sujet dont la réflexion interne sert en quelque sorte de support à la réflexivité du sujet et lui offre l'occasion de s'expérimenter comme libre jeu des facultés. Cette réflexivité du sujet esthétique dont le mouvement est ainsi déclenché par la contemplation de la réflexion du médium est passive [...]. Elle ne peut faire expérience et plaisir que dans la mesure où ce sujet s'éprouve comme étant médiatisé par l'objet contemplé, délivré de la dure loi de la représentation, et plus exactement délivré du joug temporel qui soumet cette représentation à la loi de la succession ». Catherine Perret, « Faire un tableau comme on enroule une bobine de film-cinéma », dans *Ligeia-Dossiers sur l'art*, n° 37-40, octobre 2001-juin 2002, p. 40.

Pour rappel, Greenberg écrit dans « La nouvelle sculpture » (1958), que « En sculpture comme en peinture, on ne pose plus le corps humain comme agent essentiel de l'espace : le regard seul compte désormais [...] » (Clement Greenberg, « La nouvelle sculpture » [1948-1958], dans *Art et culture. Essais critiques*, Paris, Macula, 1988, pp. 158-160.). Et dans un texte intitulé « The case for abstract art » (1959), il écrit de l'œuvre moderniste qu'elle doit être « saisie en un instant invisible de temps », comme une « révélation soudaine » (« The case for abstract art », publié dans le numéro d'août 1959 du *Saturday Evening Post*, est repris dans Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4. *Modernism with a Vengeance 1957-1969*, ed. by John O'Brian, Chicago-London, University of Chicago Press, 1993, pp. 80-81.)

^{vii} C'est ce qui explique que le sens d'une œuvre moderniste puisse être délivré pleinement à chaque moment. Ce modèle trouvera peut-être sa formulation la plus éloquente dans l'article « Art and Objecthood » que rédige Michael Fried en 1967, lorsqu'il écrit : « Tout se passe comme si notre expérience des œuvres modernistes

n'avaient aucune durée, non que l'expérience que l'on puisse faire d'un tableau de Noland ou d'Olitski ou d'une sculpture de David Smith ou de Caro n'ait aucune temporalité, mais parce qu'à chaque instant l'œuvre elle-même est totalement manifeste [...]. C'est cette présentité [*presentness*] continue et manifeste qui relève, pour ainsi dire, d'une création perpétuelle de soi-même, que nous appréhendons comme une espèce d'instantanéité, de telle manière que si nous pouvions être infiniment plus clairvoyants, un seul instant, infiniment bref suffirait à nous permettre de tout voir, d'appréhender l'œuvre dans toute sa profondeur et sa complétude, d'en être à jamais convaincus ». Michael Fried, « Art and Objecthood » [1967], dans Michael Fried, *Art and Objecthood : Essays and Reviews*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p. 167.

^{viii} Il convient de remarquer que l'invalidation du modèle greenbergien ou friedien d'appréhension de l'œuvre d'art passant par une réaffirmation du sens tactile de la sculpture, alors réprimé, et du soutien de sa prévalence exclusive au détriment du sens visuel, n'est pas sans entrer en tension avec les enseignements de la phénoménologie de Merleau-Ponty qui soutient la nécessité d'un dépassement au-delà – mais en fait est-ce *en deçà* – de l'opposition et donc de la désarticulation des sens. Pour un sujet normal, il n'y a pas, soutient le phénoménologue, l'expérience d'un sens pris isolément, mais bien une expérience intégrale au cours de laquelle les différents sens entrent en résonance. Voir à ce sujet *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 138. Il convient néanmoins de ne pas oublier l'esprit parodique et ironique qui devait animer à l'origine le texte « Notes on sculpture », ainsi que l'artiste le confia à James Meyer. James Meyer, *Minimalism art and polemics in the sixties*, New Haven-London, Yale University Press, 2001, p. 155.

^{ix} Robert Morris, « Notes on sculpture, Part I » [1966], dans Gregory Battcock, *Minimal Art. A critical Anthology* [1968], Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1995, pp. 223-225.

^x Morris écrit : « Dans les meilleures des nouvelles œuvres, les relations en sont extraites pour devenir une fonction de l'espace, de la lumière et du champ visuel de l'observateur. L'objet n'est plus qu'un des termes dans le nouvelle esthétique [...]. On se rend mieux compte qu'auparavant que l'on est soi-même en train d'établir des relations, pendant qu'on appréhende l'objet à partir de positions différentes et sous des conditions variables de lumière et d'espace ». « Notes on sculpture, Part II », *op. cit.*, p. 89.

^{xi} Morris confia, lors d'une conversation avec James Meyer en décembre 1991, avoir lu les ouvrages de Wolfgang Köhler et de Kurt Koffka alors qu'il était étudiant au Reed College de Portland, c'est-à-dire quelque part entre 1953 et 1955, période durant laquelle Morris y suivit des cours de philosophie et de psychologie, conjointement à son apprentissage de la peinture. James Meyer, *Minimalism art and polemics in the sixties*, New Haven-London, Yale University Press, 2001, p. 161.

^{xii} Ainsi qu'ils le déclarent : la forme dans son ensemble possède des propriétés supplémentaires à la somme de celles de ses parties.

^{xiii} Wolfgang Köhler écrit que le point de départ de la psychologie est « le monde tel que nous le percevons ». *Psychologie de la forme* [1929], traduit de l'anglais par Serge Bricinaer, Paris, Gallimard, 1964, p. 7.

^{xiv} « Notes on sculpture, Part II », *op. cit.*, p. 90. Nous soulignons.

^{xv} « Notes on sculpture, Part I », *op. cit.*, p. 87. Nous soulignons.

^{xvi} Lizzie Borden, « The New Dialectic », *Artforum*, vol. XII, n°6, Mars 1974, pp. 44-51 et surtout pp. 44-45.

^{xvii} « Leur [la *Gestalt*] apparition n'est pas le déploiement au dehors d'une raison préexistante. Ce n'est pas parce que la "forme" réalise un certain état d'équilibre, résout un problème de maximum, et, au sens kantien, rend possible un monde, qu'elle est privilégiée dans notre perception, elle est l'apparition même du monde et non sa condition de possibilité, elle est la naissance d'une norme et ne se réalise pas d'après une norme, elle est l'identité de l'extérieur et de l'intérieur et non pas la projection de l'intérieur dans l'extérieur. Si donc elle ne résulte pas d'une circulation d'états psychiques en soi, elle n'est pas davantage une idée. La gestalt d'un cercle n'en est pas la loi mathématique mais la physionomie ». Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 74.

^{xviii} « Quand je les [les côtés du cube] aperçois l'un après l'autre et selon l'apparence perspective, je ne construis pas l'idée du géométral qui rend raison de ces perspectives, mais le cube est déjà là devant moi et se dévoile à travers eux. Je n'ai pas besoin de prendre sur mon propre mouvement une vue objective et de le faire entrer en compte pour reconstituer derrière l'apparence la forme vraie de l'objet : le compte est déjà fait, déjà la nouvelle apparence est entrée en composition avec le mouvement vécu et s'est offerte comme apparence d'un cube ». Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 237. Nous soulignons.

^{xix} Sur cet empiètement du général et du particulier qu'enseigne la phénoménologie, voir Jacques Taminiaux, « Le penseur et le peintre : Sur Merleau-Ponty », dans *La Part de l'Œil. Dossier : Art et phénoménologie*, n° 7, 1991, p. 40.

^{xx} Renaud Barbaras. « Merleau-Ponty et la psychologie de la forme », dans *Les Études philosophiques*, n° 2, 2001, p. 154.

^{xxi} Il écrit encore plus loin : « la diversité des sens, qui passait pour donnée a posteriori, y compris la forme concrète qu'elle prend dans un sujet humain, apparaît comme nécessaire à ce monde-ci, c'est-à-dire au seul monde que nous puissions penser avec conséquence ; elle devient donc une vérité a priori ». Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 74 et p. 255.

^{xxii} Dans « L'enjeu du minimalisme », Hal Foster écrit que cette façon que Morris a parfois de privilégier la forme unitaire comme étant antérieure à l'objet spécifique est « étrangère à ce qu'en ferait l'anti-idéalisme du minimalisme ». « L'enjeu du minimalisme », *op. cit.*, p. 75. Notons encore que W.J.T. Mitchell interpréta le

passage des « Notes on sculpture » cité plus haut en termes platoniciens. W. J. T. Mitchell, « Wall labels : word, image, and object in the work of Robert Morris », dans *Robert Morris. The mind/body problem*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1994, p. 67.

^{xxiii} Voir à ce sujet Alex Potts, *The sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven-London, Yale University Press, 2000, pp. 244-246.

^{xxiv} « Ce qui est englobé dans une chose devient une unité et cette unité est séparée en ségrégation par rapport à son environnement ». Wolfgang Köhler, *Psychologie de la forme* [1929], Paris, Gallimard, 1964, p. 138. « Une certaine discontinuité des propriétés prévaut généralement aux limites d'un objet naturel, là où il sépare de son environnement. Cette discontinuité isole, par des contours tranchés, l'intérieur de l'objet de son environnement. Puisque cette discontinuité suffit à faire apparaître une entité séparée, elle doit avoir également cet effet lorsque les limites sont celles d'un objet physique. En l'absence d'une telle discontinuité, il n'y aurait aucune raison pour qu'une ségrégation se manifeste ». Wolfgang Köhler, *Psychologie de la forme* [1929], traduit de l'anglais par Serge Bricinaer, Paris, Gallimard, 1964, p. 159.

^{xxv} *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 10. Et il écrivait déjà dans *La structure du comportement* que « Ce qu'il y a de profond dans la *Gestalt* d'où nous sommes partis, ce n'est pas l'idée de signification, mais celle de structure, la jonction d'une idée et d'une existence indiscernables, l'arrangement contingent par lequel les matériaux se mettent devant nous à avoir un sens, l'intelligibilité à l'état naissant ». *La structure du comportement*, Paris, P.U.F., 1942, p. 223. La notion de *Gestalt* sera vouée, dans *Le visible et l'invisible*, à un remaniement en ce sens et une affirmation comme principe essentiel de la conscience perceptive et de la pensée des choses. On lit dans les notes de travail que la *Gestalt* est « un système diacritique, oppositif, relatif dont le pivot est le *Etwas*, la chose, le monde, et non l'idée ». Il faut « Comprendre que le "avoir conscience" = avoir une figure sur un fond, et qu'il disparaît par désarticulation – la distinction figure-fond introduit un troisième terme entre le "sujet" et l'"objet". C'est cet écart-là d'abord qui est le sens perceptif » et « Figure sur fond, *Etwas* le plus simple – la *Gestalt* tient la clef du problème de l'esprit ». *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, respectivement p. 246, p. 250 et p. 259. Comme l'écrit Barbaras, la *Gestalt* n'est plus dans *Le visible et l'invisible*, « la chose mais l'événement de son apparition ou de sa constitution [...] ; la forme n'est pas un apparaissant parmi d'autres mais la structure de l'apparaître ». Renaud Barbaras. « Merleau-Ponty et la psychologie de la forme », dans *Les Études philosophiques*, n° 2, 2001, p. 159.

^{xxvi} Il n'y pas de monde, écrit d'ailleurs Merleau-Ponty, sans « une existence qui en porte la structure ». *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 494. Merleau-Ponty donne les exemples suivants : le nuage vole au-dessus du clocher et la rivière coule sous le pont si c'est le nuage et la rivière que nous regardons. Le clocher tombe à travers le ciel et le pont glisse sur une rivière figée sur c'est le clocher ou le pont que nous regardons. Aussi, « Ce qui donne à une partie du champ valeur de mobile, à une autre valeur de fond, c'est la manière dont nous établissons nos rapports avec elle par l'acte du regard ». Notre œil est « une certaine puissance de rejoindre les choses » et non un écran où celles-ci se projettent. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, pp. 321-322.

^{xxvii} *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 117.

^{xxviii} Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception. A psychology of the Creative Eye* [1954], Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1971. Frances Colpitt écrit que cet ouvrage « was widely read by artists ». Frances Colpitt, *Minimal Art. The critical Perspective*, Seattle, University of Washington Press, 1990, p. 219 n. 15. Dans un courriel qu'il nous a adressé, Robert Morris écrit qu'il avait « probablement [probably] » dû lire cet ouvrage au moment de la rédaction des « Notes on sculpture » en 1966. Courrier électronique adressé à l'auteur, 3 juillet 2008.

^{xxix} « Notes on sculpture, Part II », dans Gregory Battcock, *op. cit.*, p. 234.

^{xxx} Il poursuit : « On est alors libéré de la forme et lié à elle. Libéré, ou affranchi, à cause de l'épuisement des informations la concernant en tant que forme, et lié à elle parce qu'elle demeure constante et indivisible ». « Notes on sculpture, Part I », p. 228.

^{xxxi} Robert Morris, « Notes on Sculpture, Part 4 : Beyond Objects », *Artforum*, New York, VII, n°8, avril 1969, pp. 50-54 ; repris in Morris, Robert, *Continuous Project Altered Daily : The Writings of Robert Morris*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1993, pp. 51-70.

^{xxxii} « Notes on Sculpture, Part 4 : Beyond Objects » [1969], *op. cit.*, p. 53. Nous soulignons.

^{xxxiii} Totalité : [wholeness] « Notes on Sculpture, Part 4 : Beyond Objects » [1969], *op. cit.*, p. 57.

^{xxxiv} « Notes on Sculpture, Part 4 : Beyond Objects » [1969], *op. cit.*, p. 57.

^{xxxv} « Notes on Sculpture, Part 4 : Beyond Objects » [1969], *op. cit.*, p. 54.

^{xxxvi} La chose est clairement suggérée dans « Some Splashes in the Ebb Tide », *Artforum*, New York, XI, n°6, fév. 1973, pp. 42-49 ; repris in Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1993, p. 130. Voir aussi le commentaire plus tardif que donne également en ce sens Robert Morris, allant même jusqu'à parler d'un « formalisme phénoménologique » à l'endroit de l'art minimal, dans « Mots et images dans le modernisme et le postmodernisme » [1989], dans *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 33, Automne 1990, pp. 102-103. Nous soulignons. Cet article a paru pour la première fois sous le titre « Words and Images in Modernism and Postmodernism », dans *Critical Inquiry*, Vol. 15, No. 2., Winter 1989, pp. 337-347.

^{xxxvii} L'ouvrage a paru en 1967. Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art*, Berkeley, University of California Press, 1967 ; *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique* [1967], tr. de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, préface de Jean-François Lyotard, Paris, Gallimard, 1974. Lors de l'un de ses entretiens avec Dennis Wheeler, Robert Smithson déclara avoir prêté l'ouvrage à Morris : « I lent my copy to Bob Morris – actually the quotes in his article [« Notes on sculpture, part 4 : Beyond objects », *Artforum*, avril 1969] are from my book. But Bob was certainly able to formulate his recognition of anti-form in terms of dedifferentiation ». Robert Smithson, « Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson » [1969-1970], dans *The Collected writings*, Ed. by Jack Flam, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1996, p. 207.

^{xxxviii} Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique* [1967], tr. de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, préface de Jean-François Lyotard, Paris, Gallimard, 1974, pp. 45-47.

^{xxxix} Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique* [1967], tr. de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, préface de Jean-François Lyotard, Paris, Gallimard, 1974, pp. 56-66. En exergue de la seconde partie de son article « Notes on Sculpture, Part 4 : Beyond Objects », Morris place cette phrase : « La tentative de focalisation du regard doit céder à la vacuité de ce regard fixe qui embrasse tout » (**vérifier**). Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique* [1967], tr. de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, préface de Jean-François Lyotard, Paris, Gallimard, 1974, p. 104. Voir entre autres à ce sujet : Paul Grimley Kuntz, « The Hidden Order of Anton Ehrenzweig. A review article », dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 27, n° 3, Spring 1969, pp. 349-360 ; Peter Lloyd Jones, « A Defective Low-Level Vision », dans *Leonardo*, Vol. 1, n° 3, July 1968, pp. 325-330 ; Erling Eng, « The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination by Anton Ehrenzweig », dans *Art Journal*, Vol. 37, n° 3, Spring 1978, pp. 286-288.

^{xl} (*containment*) et ce qui dispersé (*scattered*). Voir « Some notes on the phenomenology of making », dans *Artforum*, New York, vol. VIII, n°8, avril 1970, pp. 62-66 ; repris dans Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily : The Writings of Robert Morris*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1993, pp. 79-81. À propos de ce « scanning » inconscient, Ehrenzweig écrit que « La perception indifférenciée peut saisir en un seul acte indivis de compréhension des données qui seraient incompatibles pour la perception consciente ». *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique* [1967], tr. de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, préface de Jean-François Lyotard, Paris, Gallimard, 1974, p. 66. Sur le maintien de la tension entre différenciation et dédifférenciation, voir encore *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique* [1967], tr. de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, préface de Jean-François Lyotard, Paris, Gallimard, 1974, p. 271.

^{xli} Des conditions sur lesquelles il cherche précisément à l'époque à faire reposer certaines stratégies sculpturales (notamment par l'utilisation de matériaux hétérogènes, l'éparpillement et la dispersion latérale, l'arrangement indéterminé d'éléments). « Notes on Sculpture, Part 4 : Beyond Objects » [1969], *op. cit.*, pp. 60-61.

^{xlii} « Notes on Sculpture, Part 4 : Beyond Objects » [1969], *op. cit.*, p. 57 et p. 61.

^{xliii} « Les champs de choses qui ne possèdent pas de foyer central [*central contained focus*] et s'étendent dans et au-delà de la vision périphérique offrent une sorte de mode "paysager", tel qu'opposé au type d'organisation indépendante [*self-contained*] offert par l'objet spécifique ». « Notes on Sculpture, Part 4 : Beyond Objects » [1969], *op. cit.*, p. 57.

^{xliv} « Aligned with Nazca », *op. cit.*, pp. 150-156.

^{xlv} « Aligned with Nazca », *op. cit.*, p. 154.

^{xlvi} « Aligned with Nazca », *op. cit.*, p. 158.

^{xlvii} « Vue d'en haut, la terre nous apparaît comme un mur à 90° ». « Aligned with Nazca », *op. cit.*, p. 154.

^{xlviii} « Aligned with Nazca », *op. cit.*, p. 158. Nous soulignons.

^{xlix} « Aligned with Nazca », *op. cit.*, p. 166. Nous soulignons.

^l « Aligned with Nazca », *op. cit.*, p. 164.

^{li} « Aligned with Nazca », *op. cit.*, p. 159. Morris retrouve ici la problématique de la primauté de la forme sur la substance soulevée dès 1968 avec l'article « Anti form », et dont les réflexions furent prolongées dans « Notes on Sculpture, Part 4 : Beyond Objects » et surtout « Some notes on the phenomenology of making » (1970). On trouve dans ce dernier article un passage qui initie certains aspects de la critique du minimal art, que développera plus avant Morris dans « Aligned with Nazca ». *Idem*, p. 89.

^{lii} « Aligned with Nazca », *op. cit.*, p. 166.

^{liii} « Aligned with Nazca », *op. cit.*, p. 169. Notons que la continuité entre le monde et l'espace du *self* suppose ici un intérêt plus prononcé pour son acception physique – un espace concret destiné à contenir le *self* –, et moins à celle psychologique, selon la distinction qu'il propose (« Aligned with Nazca », *op. cit.*, pp. 159-160) qu'adresse plus particulièrement des œuvres de Morris comme *Voices*, *Hearing*, etc. Il s'agit donc ici de considérer les œuvres proches des *earthworks*.

^{liv} « Aligned with Nazca », *op. cit.*, p. 166.

^{lv} « Aligned with Nazca », *op. cit.*, p. 169 et 165. Voir à ce sujet le commentaire que donne de ce texte Gilles A. Tiberghien dans *Land Art*, Paris, Editions Carré, 1993, pp. 188-189.

^{lvi} « Aligned with Nazca », *op. cit.*, pp. 165-166.

^{lvii} Erwin Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* [1935], Grenoble, Jérôme Million, 2000, pp. 378-383. Voir à ce sujet : Michèle Gennart, « Une phénoménologie des données hylétique est-elle possible ? À propos de "Vom Sinn der Sinne" de Erwin Straus », dans *Études Phénoménologiques*, n° 4, 1986, pp. 19-46 ; Henri Maldiney, « Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus » [1966], dans *Regard Parole Espace*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1994, pp. 124-146.

^{lviii} « Chaque lieu dans cet espace est déterminé par sa situation dans l'ensemble, et finalement par sa relation au point zéro de cet espace découpé selon un système de coordonnées. L'espace géographique est systématisé ». Erwin Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* [1935], Grenoble, Jérôme Million, 2000, p. 378.

^{lix} Rudy Steinmetz, « Le paysage et le tableau. Remarques sur le sentir chez Straus et Merleau-Ponty », dans Raoul Dutry et Brigitte de Patoul (études réunies et présentées par), *La peinture dans le Noir. Contributions à une théorie du partage des sensibles*, Bruxelles, Voir (barré)-Ligue Braille, 2007, p. 17.

^{lx} *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, pp. 393-394.

^{lxi} « Aligned with Nazca », *op. cit.*, p. 147.

^{lxii} *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, pp. 393-394.

^{lxiii} Le commentaire continue ainsi : « C'est non seulement en plaçant son corps de telle sorte qu'elles fuient perpendiculairement à la ligne d'horizon, mais également en visant les lignes à une certaine distance, qu'on obtient la meilleure "mise au point" [definition]. Pour y parvenir, il faut faire glisser le regard, le poser au-delà, ailleurs, en évitant la vision frontale ou en gros plan. Lorsqu'on se tient sur un plan horizontal s'étendant aussi loin que le regard porte, la ligne d'horizon se situe toujours au niveau de l'œil. Cela vaut pour Nazca, dans quelque direction que ce soi, sauf au nord est, où se dressent les montagnes ». « Aligned with Nazca », pp. 151-153 (287 trad. modifiée)

^{lxiv} Sauf erreur de notre part, nous n'en avons relevé qu'une seule autre occurrence dans l'ensemble des textes adressant cette question de la perception, dans « Some notes on the phenomenology of making » (*op. cit.*, p. 89) où elle n'est pas approfondie.

^{lxv} « Aligned with Nazca », *op. cit.*, p. 166.

^{lxvi} *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 296. Il écrit encore : « Pour traiter la profondeur comme une largeur considérée de profil, pour parvenir à un espace isotrope, il faut que le sujet quitte sa place, son point de vue sur le monde, et se pense dans une sorte d'ubiquité. Pour Dieu, qui est partout, la largeur est immédiatement équivalente à la profondeur. L'intellectualisme et l'empirisme ne nous donnent pas un compte rendu de l'expérience humaine du monde ; ils en disent ce que Dieu pourrait en penser ». *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, pp. 295-296.

^{lxvii} « Aligned with Nazca », *op. cit.*, p. 171.

^{lxviii} Morris a déclaré que l'expérience de Nazca (le travail en extérieur plus que la lecture d'essais) fut l'occasion pour lui d'examiner « la vision proximale et distale » C'est bien suggérer par là que l'objet sur lequel porte la vision est une partie du corps du sujet percevant, plus ou moins éloignée de son centre. Courrier électronique à l'auteur, 3 juillet 2008.

^{lxix} *PhP*, p. iii