

Le 27 avril 1966 s'ouvre au Jewish Museum de New York l'exposition « Primary Structures ». Y est réunie par Kynaston McShine une sélection d'artistes américains et britanniques fédérés, non par leur appartenance à un mouvement artistique ou à une école stylistique, mais par « un sens de l'histoire¹ ». D'abord suggéré comme un phénomène international, cet engagement artistique sur le terrain de la pensée historique est rapidement célébré comme une spécificité américaine dont la genèse est étroitement – puis durablement – associée à celle de l'art minimal. Si l'intérêt des artistes américains pour les régimes d'historicité de l'art n'est en rien inédit, ce qui l'est en ce milieu des années 1960 est sa valorisation par le milieu artistique professionnel. En ce sens, « Primary Structure » indique un changement de paradigme majeur dans l'écriture de l'histoire de l'art américain jusqu'alors encline à revendiquer une tradition picturale d'autodidaxie et d'anti-intellectualisme. À la lecture des débats théoriques que cette exposition a suscités, il est possible de prendre la mesure de l'aspiration à voir apparaître aux États-Unis une nouvelle figure de l'artiste capable de réfuter l'héritage historique qui lui est assigné et de rivaliser d'autorité avec ceux qui sont alors socialement désignés comme les producteurs du savoir historique. En effet, dans le sillage de McShine, Mel Bochner, Lawrence Alloway, Wayne V. Andersen ou encore Gregory Battcock insistent, entre 1966 et 1968, sur le pouvoir de ces artistes à opérer une révision épistémologique de l'histoire. Alors que l'enjeu politique des discours historiques a été mis à nu par des décennies de guerres mondiales puis de Guerre froide, l'œuvre de Dan Flavin, de Robert Morris, de Donald Judd ou encore de Walter de Maria apparaît comme une entreprise de dénaturalisation dans laquelle ne manquera pas de s'engager toute une génération de critiques résolus à en découdre avec l'histoire en tant que facteur, monosémique et autoritaire, de légitimation culturelle. Avec ces artistes, la compétence historique change de camp pour temporairement revendiquer l'histoire comme une pratique partagée, pluraliste et conflictuelle.

Mise en déroute de l'histoire institutionnelle et insurrection des savoirs assujettis ?

Aux yeux d'une part de la critique d'art américaine, « Primary Structures » annonce ce que Michel Foucault qualifiera, dans d'autres contextes, d'insurrection des savoirs assujettis². À bien des égards, cette exposition marque la reconnaissance par des savoirs autorisés de savoirs jusqu'alors disqualifiés, ainsi que leur alliance nouvelle dans une critique conjointe des discours historiques dominants. Les protestations des artistes quant aux modalités d'historicisation de l'art ont été abondantes depuis l'émergence d'un corps spécialisé dédié à l'écriture de l'histoire de l'art dans les années 1870³. Mais jugées circonstancielles ou subjectives, elles sont longtemps restées inaudibles, sinon reléguées au rang du pittoresque. Or en 1966, McShine suggère, par la démonstration artistique, la faillite des discours englobants que l'histoire institutionnelle tend à apposer sur les formes pour préserver la cohérence de son récit. Si elle a pu être perçue comme telle, « Primary Structures » ne clôt pas une tradition d'allégeance des artistes américains envers l'histoire de l'art. En dépit des récits dépeignant Pollock travaillant sous la dictée de Clement Greenberg, l'hypothèse d'une telle sujétion est peu crédible au regard des tensions qui ont caractérisé les liens entre artistes et historiens aux États-Unis. Néanmoins, les œuvres réunies au Jewish Museum entérinent l'acceptation sociale d'une inversion des relations de pouvoir entre l'art et l'histoire ainsi que de nouvelles modalités de reconnaissance artistique. Leur inadéquation aux grilles de lectures historiques en vigueur y est érigée en critère qualitatif et assumée comme un prisme factuel imposant à l'histoire de réviser ses récits idéels. S'y joue une remise en question de l'idéalisme historique qui n'avait cessé de se heurter à une pensée plus fortement nourrie d'empirisme et de pragmatisme. Il n'est donc pas anodin que cette compétence historique soudainement reconnue aux artistes soit particulièrement décisive aux États-Unis. Plus que leurs confrères britanniques, les artistes américains ont eu à déplorer un clivage culturel persistant entre le savoir transmis par la discipline historique et la réalité de la création qu'ils observaient ou pratiquaient à l'échelle locale.

Dans cette mesure, « Primary Structures » précipite un changement de régime d'historicité dans l'écriture américaine de l'histoire de l'art que l'on pourrait qualifier d'entrée dans le présentisme⁴. Il ne s'agit pas ici de prétendre que l'art minimal serait, à lui seul, à l'origine de ce renversement de perspective historique puisque celui-ci s'opère dès la Seconde Guerre mondiale dans les pratiques américaines de l'histoire⁵. Toutefois, l'histoire de l'art en tant que champ disciplinaire spécifique est restée globalement indifférente à ces tentatives de réécriture du passé à l'aune du présent. Et de manière tout à fait paradoxale, elle l'est demeurée dans la pratique des historiens de l'art qui se sont intéressés à l'art de leur temps. L'émergence d'œuvres tridimensionnelles résistant aux modalités et aux catégories traditionnelles de l'évaluation artistique exacerbe, dans le milieu de l'art, un sentiment de scepticisme envers les pratiques contemporaines de l'histoire et envers l'autorité qu'elles ont acquise entre les années 1930 et 1960. Au cours de ces décennies, l'histoire de l'art connaît aux États-Unis un essor considérable et conquiert un rayonnement international sans précédent⁶. L'autorité que le savoir historique professionnel entend exercer sur la création artistique est alors vécue comme un phénomène d'acculturation et jette le doute sur les conditions d'entrée de l'art américain dans l'histoire de l'art internationale au cours des années 1940. Dès le milieu des années 1960, les griefs nourris à l'encontre de Greenberg, d'Harold Rosenberg ou de Thomas B. Hess s'attachent en effet à dénoncer l'impasse historique dans laquelle ils ont précipité les artistes qui ne travaillaient pas selon ce qu'ils percevaient être le sens de l'histoire⁷. S'ils ont permis à l'art américain de s'inscrire dans la grande histoire, leurs récits modernistes apparaissent en inadéquation avec la réalité des pratiques artistiques développées aux États-Unis au lendemain du « triomphe » de l'École de New York⁸.

Destitution du style et des figures de l'autorité historique

Les œuvres de « Primary Structures » ont pour singularité d'être conçues comme des « objets », de rejeter la composition, d'affirmer le caractère physique des matériaux, d'entretenir avec l'espace une relation « architectonique » et d'impliquer des processus de fabrication technologiques ou industriels⁹. Si elles ne sont pas des préoccupations inédites, la sérialité, l'autoréférentialité ou l'impersonnalité sont alors analysées comme relevant d'une volonté nouvelle de mettre en défaite toute vision transcendante, cyclique ou déterministe de l'histoire. En ce sens, James Meyer rappelle que la notion de sérialité ne prend une place prédominante dans la critique new-yorkaise qu'en 1966 alors qu'elle est une composante essentielle du travail d'Ellsworth Kelly, de Robert Rauschenberg ou de John Cage depuis le début des années 1950¹⁰. Cette relecture collective traduit l'ampleur d'un horizon d'attente soucieux de se départir des prophéties auto-réalisatrices d'une histoire de l'art jugée obsolète. Hilton Kramer¹¹ et Mel Bochner¹² voient ainsi dans « Primary Structures » une mise à mal des fondements intellectuels sur lesquels repose l'histoire de l'art occidental depuis l'âge moderne. Peter Hutchinson décrit quant à lui ce nouvel art américain comme une entreprise critique envers certains récits historiques¹³. Y décelant une relation parodique et désacralisante au passé, il reprend la thèse esquissée en 1965 par Barbara Rose d'une offensive lancée par l'art contre la notion de style et contre la tradition historique qui la prend pour paradigme¹⁴.

À la suite de « Primary Structures », Lawrence Alloway se saisit de l'exposition « Systemic Painting »¹⁵ pour démontrer comment les théories formalistes greenbergiennes ont, par leur caractère rigide et leur ancrage dans le passé, exclu du champ de l'histoire toute réelle innovation artistique. Dénonçant le style comme critère surdéterminant de l'histoire des formes, il déplore que la réduction de l'expressionnisme abstrait ou de l'action painting à une pratique gestuelle ait conduit à ignorer les œuvres qui ne partageaient pas des caractéristiques définies strictement et a priori. En 1967, il avance l'hypothèse que la sérialité et la question de l'occupation de l'espace puissent être entendues comme une réponse de ces artistes à l'histoire de l'art¹⁶. Ce postulat est exploré par la plupart des auteurs qui, comme lui, contribuent à la rédaction du catalogue *American Sculpture*

of the Sixties. Wayne V. Andersen s'y attache à dénoncer une allégeance de l'histoire de l'art américaine à un corpus théorique défini mais non énoncé, trouvant son origine dans la théorie cyclique d'Heinrich Wölfflin¹⁷. Or, selon lui, c'est précisément parce que les sculpteurs ont été exclus de cette histoire qu'ils ont pu échapper à ses injonctions tacites et sclérosantes. De même, dans son anthologie critique de l'art minimal, Gregory Battcock réaffirme en 1968 que les minimalistes ont pour caractéristique distinctive d'être « engagés dans une évaluation du passé et du présent¹⁸ » et de réfuter l'idée d'un cours inéluctable de l'histoire ou d'une marche infinie des styles. Le fait que l'art minimal n'ait depuis cessé d'être réévalué au regard de considérations historiographiques reflète l'ardeur des débats qui, dès « Primary Structures », ont refaçonné les pratiques de l'histoire de l'art et ont accompagné l'émergence de champs disciplinaires qui leur sont alternatifs¹⁹. Bien évidemment, ces lectures reposent en partie sur une forme de projection par les critiques et les historiens de leurs préoccupations respectives sur les œuvres. Toutefois, elles témoignent de la crédibilité acquise par les artistes dans le domaine du savoir historique. Cette autorité intellectuelle s'impose, en effet, sur la base d'un modèle de formation inédit, spécifiquement américain, dont les artistes minimalistes figurent parmi les premiers représentants.



David Gam, Tony Smith, c. 1966. © Tony Smith Estate, New York.

Le tournant académique

À l'exception de Robert Rauschenberg, les artistes américains de « Primary Structures » ont tous fréquenté l'université et en sont le plus souvent diplômés. Richard Artschwager, Sol LeWitt et Peter Forakis sont titulaires d'un diplôme universitaire de premier cycle. John McCracken, Tony DeLap, Anne Truitt ou Donald Judd ont poursuivi des études de second cycle. Tom Doyle, Douglas Huebler, Michael C. Todd, David Gray, Judy Chicago, Robert Morris ou encore Walter de Maria ont, quant à eux, obtenu un master universitaire. La mise en exergue par McShine de ces parcours ne saurait être considérée comme anecdotique tant ceux-ci constituent une rupture radicale avec la tradition qui prévalait jusqu'alors dans la formation artistique américaine. Bien qu'elles dispensent des enseignements artistiques spécialisés depuis les années 1900²⁰, les universités n'ont, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, jamais représenté une option sérieuse pour ceux qui souhaitaient devenir des artistes professionnels²¹. Pour assurer leur formation, ces derniers ont largement privilégié l'autodidaxie, la fréquentation des pairs au sein d'ateliers ou d'écoles d'art, ainsi que l'incontournable voyage en Europe.

En 1966, alors que New York s'est déjà imposée comme capitale artistique internationale, la sélection opérée par McShine suggère l'obsolescence d'un parcours de formation impliquant que les artistes aient à quitter les États-Unis pour accéder à un apprentissage d'excellence et à une reconnaissance internationale. Ce fait semble même constituer l'un des leitmotivs de l'exposition. Placés sous la figure tutélaire d'Anthony Caro, les artistes britanniques représentés dans cette exposition sont fraîchement diplômés de la prestigieuse Saint Martins School of Art²². Ils y ont majoritairement suivi l'enseignement de Caro au sein du département de sculpture²³. Ce département est alors la figure de proue d'une école qui s'est imposée comme une référence mondiale dans le domaine de l'enseignement tant des beaux-arts que des arts appliqués. En développant un

enseignement de pointe visant à répondre aux besoins et aux techniques de la société industrielle, la Saint Martins School of Art a confirmé la prééminence d'un modèle pédagogique avec lequel les États-Unis n'ont longtemps pas été en mesure de rivaliser. Rassemblés autour de Tony Smith²⁴, les artistes américains de l'exposition ne présentent en rien la cohésion de cette nouvelle « école » britannique. Pourtant, ils sont unis par une formation universitaire – très hétérogène – exemplifiée par Smith. Quasiment inconnu du grand public, Smith est ainsi promu mentor d'une jeune génération qui offre à la figure américaine de l'artiste un visage radicalement nouveau. Ayant lui-même effectué des études supérieures entre 1931 et 1934, il s'implique dès 1946 dans le milieu universitaire où il mène, concomitamment à son activité d'architecte et de peintre, une carrière d'enseignant quasi ininterrompue jusqu'à sa mort en 1980. C'est d'ailleurs au sein du Hunter College, et dans le bureau de son collègue historien de l'art Eugene C. Goossen, que se déroule l'expérience esthétique qui l'amène en 1962²⁵ à la réalisation de *Black Box*²⁶. Ce cube d'acier réalisé industriellement, sans intervention ni manifestation de la main de l'artiste, vaut à Smith, en 1966, d'être porté aux nues en tant que préfigure du nouveau paradigme américain incarné par l'artiste diplômé.

L'analogie établie par McShine entre les universités américaines et les plus prestigieuses écoles d'art britanniques n'est pas fortuite. Elle s'inscrit dans le contexte d'une réorganisation générale de l'enseignement artistique en Grande-Bretagne sur le modèle universitaire²⁷. Menée par le National Advisory Council on Art Education (NACAE) et son président, le peintre William Coldstream, cette réforme ambitionne de donner une crédibilité universitaire à l'enseignement artistique en atelier²⁸. Mis en application en 1963, le rapport Coldstream marque notamment l'entrée de l'histoire et de la théorie de l'art dans l'enseignement artistique britannique²⁹. Cette tendance s'intensifie encore en septembre 1966 avec la création de post-diplômes prolongeant d'une à deux années le cursus des étudiants en art³⁰, et traduit une rupture toujours plus grande avec le modèle français qui fut jusqu'à la Seconde Guerre mondiale son plus grand rival. Bien qu'elle ne manque pas de détracteurs³¹, cette réorganisation illustre une nouvelle inflexion anglo-saxonne en matière de formation artistique, dont l'impulsion fut donnée par les États-Unis. Depuis la guerre, les études universitaires s'y sont imposées comme une norme éducative nationale, y compris dans le domaine artistique. Fruit de la réforme de l'enseignement supérieur menée entre 1938 et 1946, l'arrivée des artistes à l'université est la conséquence indirecte d'une alliance nouvelle entre les sciences, les arts libéraux et les beaux-arts qui a fait des États-Unis une des plus importantes puissances intellectuelles, économiques et culturelles au sortir de la guerre³². Les enjeux idéologiques de cette affirmation nationale dans le domaine particulièrement compétitif des savoirs ne sont pas étrangers à la volonté de voir une nouvelle page de l'histoire de l'art être écrite par les États-Unis.

De la révision épistémologique à l'instrumentalisation de l'histoire

Depuis « Primary Structures », la formation universitaire est systématiquement employée comme un argument à charge ou à déchargé envers les artistes qui, à l'instar des minimalistes, ont le plus ostensiblement été désignés comme son symptôme. En 1966, Hilton Kramer déclarait n'avoir jamais vu d'exposition qui lui ait à ce point donné le sentiment de suivre un cours sur l'art. En 1972, Harold Rosenberg pousse plus loin l'offensive. Dans *La Dé-définition de l'art*, il estime que la « vague froide et impersonnelle des années 1960³³ » est le fruit d'une conception des arts privée de toute connaissance réelle de l'activité artistique, façonnée par les historiens de l'art et transmise en masse aux jeunes artistes par le biais des universités. À ses yeux, ces artistes formés à l'université poussent « la dé-définition de l'art si loin qu'il ne subsiste plus rien de l'art, sinon la fiction de l'artiste³⁴ ». Si cette diatribe n'est pas surprenante sous la plume d'un historien de l'art qui fut l'une des cibles de prédilection des soutiens de l'art minimal, sa résurgence dans les années 1990 s'avère plus révélatrice d'une défiance persistante envers une figure de l'artiste dont le champ de compétence implique une

connaissance des pratiques académiques de l'histoire de l'art, ou plus généralement des sciences humaines et sociales. Dans un ouvrage de référence consacré à ce tournant universitaire³⁵, Howard Singerman décrit ainsi un dispositif pédagogique principalement préoccupé par le langage, par l'histoire de l'art et par la théorie. En outre, tout comme Rosenberg, Singerman passe sous silence la formation artistique reçue par la plupart de ces artistes dans des écoles d'art, en marge de leur cursus universitaire, et postule de leur adhésion de principe une conception toute discursive de l'art. Sur ce point, l'analyse proposée par Singerman ne déroge pas à la règle et s'inscrit dans une tradition critique qui, d'Harold Rosenberg à Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh ou Douglas Crimp, a mis en doute la capacité de l'art minimal à faire œuvre indépendamment du discours. Aussi, pour Buchloh, les artistes américains des années 1960 et 1970 ont mis en œuvre « une forme pleinement instrumentale de mémoire historique³⁶ ». En 1990, Anna C. Chave accuse génériquement l'art minimal d'être à la solde de l'histoire en le comparant, non sans virulence, à une forme de « terrorisme culturel³⁷ ». Insistant sur les accointances entre artistes, critiques et historiens de l'art au cours des années 1960, elle s'attache à dénoncer une collusion visant à créer une situation de monopole discursif. Considérant que les minimalistes s'approprient le « discours commun des universitaires³⁸ », Chave les accuse de recourir à des dispositifs de confiscation du savoir dans le but de veiller, avec la collaboration d'une part de la critique, au contrôle de l'histoire. Pour en faire la démonstration, elle rappelle les liens de proximité qui unissaient déjà Frank Stella, Carl Andre, Barbara Rose, Michael Fried, William Seitz, Robert Rosenblum et Clement Greenberg³⁹. Cette grille de lecture fait évidemment abstraction des fortes divergences d'opinion qui opposent ces protagonistes. Judd considérait, par exemple, Greenberg comme « le roi des plumitifs new-yorkais » devenu « ignorant et hystérique »⁴⁰ et désignait les « greenbergiens » comme incompetents⁴¹. Il n'était pas plus tendre avec Barbara Rose qu'il estimait être une piètre critique⁴². Greenberg et Fried, quant à eux, ne se sont pas montrés particulièrement complaisants à l'égard de l'art minimal. Toutefois, comme le soulignent le texte de Chave et ses références régulières à Michel Foucault, c'est le rapport entre pouvoir et connaissance qui est l'enjeu central des débats qui ont encadré l'historicisation de l'art minimal au cours des cinq dernières décennies⁴³.

Vers un nouveau partage de l'histoire

Une telle réception critique atteste de la difficulté, tant pour ses défenseurs que pour ses thuriféraires, à penser cette figure spécifique de l'artiste-historien sans le truchement d'une histoire linéaire sur laquelle régnerait sans partage une caste professionnelle à l'autorité exclusive. Pourtant, dans les décennies d'après-guerre, l'histoire s'affirme comme un objet de convoitise que nombre de protagonistes entendent voir reconnaître comme leur domaine propre. Au cours des années 1960, c'est une bataille âpre que se livrent les institutions artistiques, médiatiques et universitaires pour imposer leur écriture spécifique de l'histoire de l'art. Bien que les rivalités entre les musées et universités américains soient manifestes depuis leur création dans les années 1870⁴⁴, elles n'ont cessé de s'accroître lorsque la Seconde Guerre mondiale a rendu impérieuse la réécriture d'une histoire qui, jusqu'alors, regardait principalement vers le passé et vers l'Europe. Tandis que les médias s'imposent comme le grand historien populaire des États-Unis, les musées amorcent, dans les années 1930, leur positionnement sur ce même créneau par le biais spécifique de la création artistique⁴⁵. Se détournant de leurs objectifs pédagogiques à finalité sociale et esthétique, ils s'engagent alors massivement dans le domaine de l'histoire culturelle⁴⁶. En dépit de formats variables, leurs politiques éducatives aspirent dès lors à transmettre aux Américains une conscience accrue de l'histoire des peuples et des cultures⁴⁷, au nom de la défense des valeurs nationales et démocratiques. La création contemporaine n'est pas exclue de ce type d'approche, comme en attestent les politiques pédagogiques diversement mises en œuvre par le MoMA et le Whitney Museum of American Art⁴⁸. Dès 1939, cette tendance est observable dans l'ensemble du pays⁴⁹ et demeure largement en vigueur au milieu des années 1960. Les universités ne sont pas exemptes de ces enjeux politiques. Engagées dans l'effort de guerre, elles développent des pratiques de l'histoire valorisant

l'engagement moral et patriotique dont l'incidence sera grande sur la discipline historique au sortir de la guerre⁵⁰. Assumant la préservation de l'héritage culturel qui est en train de disparaître en Europe, elles s'engagent notamment dans l'écriture d'une nouvelle histoire internationale, à partir d'un patrimoine photographique dont elles assument la constitution et la préservation sur le sol national⁵¹. Dans ce contexte, nombre d'artistes – au premier rang desquels figurent les American Abstract Artists – déplorent dès les années 1930 et 1940 un intérêt pour les œuvres qui serait réduit à leur seule qualité de support à l'écriture historique⁵².

Avec une implacable régularité, Donald Judd dénonce lui aussi cette historicisation instrumentale des arts⁵³, ainsi que la substitution progressive de l'histoire de l'art à l'art aux États-Unis⁵⁴. À ses yeux, l'art vivant n'accède à la visibilité que s'il permet de conforter une histoire de l'art orientée. Soulignant la capacité de l'histoire à agir sur le présent, il s'inquiète que les professionnels de l'histoire aient pris la relève des artistes au sein des institutions artistiques et qu'ils soient en charge de collecter et d'exposer le présent pour la postérité. Selon lui, leur action relève le plus souvent de considérations proprement muséales, scientifiques ou commerciales, étrangères à l'art et aux préoccupations des artistes⁵⁵. Rappelons que l'art minimal émerge lorsque se radicalise la compartimentation et l'atomisation des savoirs relatifs à l'art. Plus que jamais, les artistes sont alors structurellement tenus éloignés de la chaîne de production de l'histoire. La figure de l'artiste-historien qui surgit ne saurait ainsi relever d'un simple mouvement naturel. Elle semble à l'inverse se revendiquer comme une prise de position sur un échiquier d'où elle tend à être évincée. Dans l'un de ses essais les plus incisifs, Judd stigmatise certains usages de l'histoire comme autant d'instruments de domination sociale exercée à l'encontre des artistes et des populations en général, dans une lutte internationale pour la suprématie culturelle nationale⁵⁶. Pour Judd, une résistance à ces politiques culturelles peut s'exprimer par des pratiques individuelles consistant à se réappropriier les termes dans lesquels la pertinence des liens unissant l'art au passé et au présent est appréhendée. L'analyse de l'histoire apparaît ici comme condition d'un désassujettissement de l'art à des développements dictés par un dogme historique ou par les politiques contemporaines du visible. En ce sens, Judd ne propose aucune philosophie ni théorie de l'histoire, à l'instar des artistes associés au minimalisme. Son engagement dans la pensée historique ne vise rien d'autre que la production d'œuvres d'art, dans une relation dialogique à l'histoire et au présent. Il n'a pas pour ambition de se substituer aux autres pratiques de l'histoire, pas plus que de parler en leur nom. Celui-ci s'exprime le plus ostensiblement, chez Judd, dans sa pratique de l'installation, et plus particulièrement dans le projet d'installation permanente qu'il développe à Marfa depuis 1973⁵⁷.

En effet, loin de n'être qu'une réponse à l'histoire de l'art greenbergienne, son projet apparaît comme une entreprise de territorialisation de l'histoire et comme une prise en compte de l'expérience artistique vécue à l'échelle individuelle et locale. Alors que nombre de musées new-yorkais aspirent à recontextualiser des œuvres importées et que les universités tendent à étudier un art, temporellement et géographiquement lointain, par le biais de collections reprographiques, Judd accorde une attention particulière à ces conversions matérielles, visuelles et culturelles sur lesquelles repose la connaissance des œuvres d'art. Depuis son émergence sur le territoire américain, la discipline de l'histoire de l'art s'est fondée sur un double paradigme de déterritorialisation et d'importation. Il s'est agi pour elle d'importer un passé, des œuvres, des méthodes et, dans certains cas, des praticiens. Bien que ces questions ne soient pas propres à la situation américaine, elles y prennent une importance particulière au regard du rôle prédominant qu'assument les États-Unis, dans les décennies d'après-guerre, dans la préservation et l'écriture d'un passé international. Toutefois, cette déterritorialisation des objets d'études, des terrains d'investigation, des outils, des pratiques, ou encore des systèmes philosophiques qui les sous-tendent, n'est que peu présente dans les débats qui animent la scène artistique contemporaine. Alors que les écrits de Judd sont traversés depuis 1962 par ces problématiques de territorialité, de délocalisation et de

les écrits de Judd sont traversés depuis 1962 par ces problématiques de territorialité, de délocalisation et de représentativité de l'histoire, elles n'ont trouvé aucune résonance dans les débats critiques contemporains pourtant fortement préoccupés de questions historiographiques. L'indifférence aux approches de l'histoire de l'art développées par ceux qui, comme Judd, furent aisément qualifiés d'artistes-historiens est révélatrice d'un partage demeuré problématique de l'histoire⁵⁸. À la revendication des minimalistes d'une pluralité de l'histoire s'est substituée une patrimonialisation de ce nouveau capital distinctif que représente l'artiste-historien dans l'histoire de l'art américaine.

S. Delacourt

Notes

1. K. McShine, *Primary Structures* (cat. exposition : New York, 1966), New York, Jewish Museum, 1966, n.p.
2. M. Foucault, « Il faut défendre la société », *Cours au Collège de France*, 1976, Paris, Gallimard/Seuil, 1997, p. 8-9.
3. C. H. Smyth et P. Lukehart (éd.), *The Early Years of Art History in the United States*, Princeton University Press, 1993 ; M. Zimmermann, *The Art Historian. National Traditions and Institutional Practices*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2003.
4. F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2012 [2003].
5. R. B. Townsend, *History's Babel. Scholarship, Professionalization, and the Historical Enterprise in the United States (1880-1940)*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.
6. E. Panofsky, « The History of art », dans *The Cultural Migration: The European Scholar in America*, Philadelphie, W. R. Crawford, 1953, p. 82-111.
7. W. V. Andersen, « Looking Back From the Sixties », dans *American Sculpture of the Sixties* (cat. exposition : Los Angeles, 1967), Los Angeles, County Museum of Art, 1967.
8. C. Greenberg, *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961 ; H. Rosenberg, « American Action Painters », *ARTnews*, décembre 1952, 51, 8, p. 22-23, 48-49 ; T. B. Hess, *Abstract Painting. Background and American Phase*, New York, Viking Press, 1951.
9. McShine, *Primary Structure*.
10. Cet intérêt pour la sérialité intervient après la tenue des expositions « Art in Process » au Finch College, « Donald Judd » à la galerie Castell et celle de Carl Andre, « Equivalents I - VIII » chez Tibor de Nagy, voir : J. Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Londres, Phaidon, 2000, p. 7.
11. H. Kramer, « Primary Structures. The New Anonymity », *The New York Times*, 1er mai 1966, p. 23.
12. M. Bochner, « Primary Structures », *Arts Magazine*, juin 1966, 40, 8, repris dans Meyer, *Minimalism*, p. 222.
13. P. Hutchinson, « Mannerism in the Abstract », *Art and Artists*, septembre 1966, 1, 6, repris dans G. Battcock, *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley, University of California Press, 1995 [1968], p. 187.
14. B. Rose, « ABC art », *Art in America*, octobre-novembre 1965, repris dans Battcock, *Minimal Art. A Critical Anthology*, p. 274-297.
15. L. Alloway, « Systemic Painting », dans *Systemic Painting* (cat. exposition : New York, 1966), New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1966, repris dans Battcock, *Minimal Art. A Critical Anthology*, p. 36-60.
16. L. Alloway, « Serial Forms », dans *American Sculpture of the Sixties*, p. 14.
17. W. V. Andersen, « Looking Back From the Sixties », *ibid.* Sur la réception et la transformation du formalisme aux États-unis, voir : J. D. Price, *Abstraction, Expression, Kitsch. American Painting in a Critical Context (1936-1951)*, thèse de doctorat non publiée, sous la direction du Pr. Richard Shiff, University of Texas, Austin,

17. W. V. Andersen, « Looking Back From the Sixties », *ibid.* Sur la réception et la transformation du formalisme aux États-unis, voir : J. D. Price, *Abstraction, Expression, Kitsch. American Painting in a Critical Context (1936-1951)*, thèse de doctorat non publiée, sous la direction du Pr. Richard Shiff, University of Texas, Austin, 2007.
18. Battcock, *Minimal Art. A Critical Anthology*, p. 26.
19. Dès la fin des années 1980, l'interprétation de l'art américain des années 1960 comme écriture historique est le prétexte d'une confrontation des méthodes de l'histoire de l'art, des cultural studies et des visual studies, comme le souligne Douglas Crimp, voir : D. Crimp, « Getting the Warhol We Deserve. Cultural Studies and Queer Culture », *Invisible Culture : An Electronic Journal for Visual Studies*, 1999, 1, https://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue1/crimp/crimp.html.
20. J. S. Brubacher et W. Rudy (éd.), *Higher Education in Transition. A History of American Colleges and Universities*, New Brunswick, Transaction Publishers, 1997 [New York, Harper & Row, 1968].
21. M. Risenhoover et R. T. Blackburn, *Artists as Professors*, Chicago/Londres, University of Illinois Press, 1976.
22. À l'exception de Hall, de Phillips et de Woodham, tous les artistes britanniques réunis dans cette exposition y ont étudié. Annesley, Bolus, Jaing, King, Scott et Tucker y ont été les étudiants d'Anthony Caro. Witkin et Pinchbeck y étaient inscrits dans d'autres ateliers.
23. Le département de sculpture de la St Martins School of Art a été créé au milieu des années 1950 par Frank Martin. Caro fut l'un de ses premiers enseignants et l'un des plus influents. Voir S. Backemeyer (éd.), *Making Their Mark. Art, Craft, and Design at the Central School (1986-1966)*, Londres, Herbert Press, 2000.
24. David Garh, *Tony Smith*, c. 1966 © Tony Smith Estate, New York.
25. Smith relate cet épisode dans *Tony Smith: Two Exhibitions of Sculpture* (cat. exposition : Wadsworth Atheneum, 1966), Philadelphie, The Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1966, n. p.
26. Tony Smith, *Black Box*, 1962, acier, 57,1 x 83,8 x 63,5 cm, National Gallery of Canada, Ottawa © National Gallery of Canada, Ottawa.
27. C. Ashwin, *Art Education. Documents and Policies (1768-1975)*, Londres, Society for Research Into Higher Education, 1975 ; L. Tickner, *Hornsey 1968. The Art School Revolution*, Londres, Frances Lincoln Limited, 2008.
28. W. Coldstream (éd.), *First Report of the National Advisory Council on Art Education*, Londres, NACAE/Great Britain Ministry of Education, 1960.
29. *Ibid.*
30. F. Candlin, « A Dual Inheritance. The Politics of Educational Reform and PhDs in Art and Design », *The International Journal of Art Design Education*, 2001, 20, 3, p. 302-310.
31. De vives critiques s'élèvent tant aux États-unis qu'en Grande-Bretagne contre cet alignement de l'enseignement artistique sur le modèle universitaire. Voir : N. Pevsner, « Notes of Dissent », dans W. Colstream (éd.), *The Structure of Art and Design Education in the Further Education Sector, Report of a Joint Committee of the National Advisory Council on Art Education and the National Council for Diplomas in Art and Design*, Londres, 1970, p. 48.
32. S. Delacourt, *L'Artiste, l'historien et l'universitaire aux États-Unis (1938-1968). L'exemple de Donald Judd. Une redistribution des compétences artistiques et académiques entre la Seconde Guerre mondiale et l'émergence de l'art minimal*, thèse de doctorat, sous la direction d'Éric Darragon, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016.
33. H. Rosenberg, *La Dé-définition de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992 [University of Chicago Press, 1972], p. 39.
34. *Ibid.*, p. 11.
35. H. Singerman, *Art Subjects. Making Artists in the American University*, Berkeley, University of California