

ÉLISABETH LEBOVICI

Donald Judd

Untitled, 1972

Difficile, voire périlleux, de choisir, pour cette rubrique, un chef-d'œuvre de Donald Judd. Le chef-d'œuvre, dans son acception banale, ne se caractérise-t-il pas par son unicité, par son côté «chef», tête, capital(e), qui le rendent parfait, abouti, «hors du commun» des œuvres ? Or l'ensemble des travaux de Donald Judd est remarquable, au contraire, parce qu'aucun objet n'y est censé sortir du lot. Dans une production sérielle où il est défini par un *Sans titre* (plus une datation, des matériaux, des mensurations), l'objet, de surcroît, se caractérise par son caractère «générique» ; des qualités d'art «en général» sur lequel il nous faudra revenir. L'expression du «chef-d'œuvre» pourrait-elle être valide en extrapolant sur son sens ancien, celle d'une preuve d'excellence que devait présenter l'artisan pour être promu à la maîtrise dans sa corporation ? Mais alors, si la seconde partie de la proposition pourrait bien rendre compte de l'obligation de reconnaissance de l'œuvre d'art contemporain par une communauté, comment y intégrer le refus, par lequel Don Judd et les artistes de sa génération se rendirent célèbres : celui de la fabrication comme œuvre de la main. Et s'il fallait prendre en compte les caractéristiques relativistes du jugement exprimées par les philosophes de l'art à la fin du 20^e siècle – le critère de «fonctionnement» d'une œuvre dans un environnement, pour Nelson Goodman, le critère «attentionnel» pour Gérard Genette, les critères «de cohérence, d'enjeu, de degré de signifiante et d'actualité profonde» pour Rainer Rochlitz, etc. –, le chef-d'œuvre, sans conteste, de Donald Judd, ne pourrait qu'être constitué du musée personnel de l'artiste : The Chinati Foundation à Marfa, Texas, œuvre d'art totale et chef-d'œuvre en général. Comment, là encore, détourner l'attention sur une pièce en particulier, et en dérouter la reproduction pour intégrer ces pages d'*art press* intitulées «Chefs-d'œuvre du 20^e siècle» ? Peut-être faut-il botter en touche comme le fit Donald Judd (qui était plutôt amateur de base-ball), également dans les pages d'*art press*, répondant à une question de Catherine Millet : « Pourquoi arbitraire ? Ce n'est pas arbitraire, c'est décidé par moi (1) » ?

Sans titre, cuivre et émail rouge cadmium clair posé sur aluminium, 1972 (ou 1973, selon les catalogues) est une pièce posée au sol. Cuivrée sur ses quatre faces de semblables dimensions, à l'extérieur, elle dore insensiblement l'environnement. Le rouge «cadmium light» dans une tonalité proche de l'orange, posé sur l'aluminium de ses faces intérieures, fait avancer chaque surface. Telle est la qualité du rouge. «*Le rouge de la peinture, de presque toute la peinture, ne fait pas le corps des choses rouges : il le fait venir le plus près possible de la surface (...) Le rouge (n'importe quel rouge) est ce qui arrive*», écrit Jean Louis Schefer (2). Il ne s'agit pas de n'importe quel rouge. Rendu moins toxique que le métal dont il provient, ce rouge opaque a, dès les années 1930, remplacé l'habituel vermillon sur les palettes des peintres, pour s'étendre all over, dans une planéité compacte. «*Volumes et matériaux sont plutôt liés*», dit Judd (3).

Boîtes incongrues

Aux yeux de Donald Judd, au début des années 1970, la décomposition est, en effet, à éviter. Dans tous les sens du terme : celui de l'altérabilité des pièces, contre laquelle s'inscrit ici le «fini» de leurs matériaux colorés. Mais les objets de Donald Judd s'inscrivent aussi dans une logique du «tout» qui doit «*éliminer tout effet de composition*» (4), c'est-à-dire toute disjonction, tout découpage en parties et toute mise en relation. D'où le volume parallélépipédique. Chaque spectateur peut l'appréhender d'emblée comme un tout. Et lorsqu'on se déplace autour de ses faces identiques, il ne se décompose point, mais renvoie à l'extériorité de chacun, à la perception de son propre déplacement, au fait qu'un corps se mouvant n'occupe pas deux fois le même espace en même temps. Souvent, ces pièces ont été appelées des «boîtes» – on parle des «boîtes de Judd». Mais Robert Smithson avait remarqué l'incongruité de ces boîtes en évoquant leur «*uncanny materiality*» (en français : à la fois leur «matérialité déboitée» et leur «matérialité d'une inquiétante étrangeté»). Selon Thierry De Duve (5), Smithson aurait ici convoqué, non la forme euclidienne de la géométrie, mais des formes de la matière, faisant référence à la cristallographie. Il aurait dévoilé du même coup l'épistémologie de référence du minimalisme, avec la découverte de l'entropie : une physique irréversible du temps qui le lie à la structure de la matière.

Il est aisé de constater que toutes les qualités positives déduites de la description de cet objet reflètent également un ensemble de choix négatifs opérés par Donald Judd à partir de 1962 et publiés vers 1966-68 (6) : refus de composition, de combinaison, d'association ; refus de relationnalité, de relation entre des parties ; refus du

mimétisme et refus de l'illusion, refus de l'anthropomorphisme ; refus des métiers et traditions spécifiques de la peinture ou de la sculpture ; refus du rationalisme, de «Descartes», de «*tout cet art [est] basé sur des systèmes établis à l'avance, des systèmes a priori ; ils expriment un certain type de pensée et de logique qui est plutôt discrédité actuellement comme manière de découvrir à quoi ressemble le monde*» (7).

Par cette série de rejets, Judd récuse plus généralement l'art européen. «*C'en est terminé avec lui*, dit-il en 1964, *c'est simplement quelque chose que je ne veux pas faire.*» En creux, l'artiste s'inscrit ainsi dans une «américanité», au-delà de l'expressionnisme abstrait, de Pollock et sa génération, développée à New York en concomitance avec la guerre froide. Mais avec l'art minimal, le contexte relève moins d'une idéologie politique que d'un sens commun économique, engagé dans le fantasme d'une croissance régulière, équitable, et illimitée. Donald Judd, de son côté, s'engage à partir des années 1960 en faveur d'objets dotés d'une existence physique, des «*objets spécifiques*», qui sont au-delà des spécificités essentielles par lesquelles les peintures et les sculptures modernistes se définissent. Mais quelle est la spécificité de ces objets empiriques, sinon la logique même de leur production, dans un système de l'art – l'installation, l'exposition, le musée, la fondation, etc. – alors aux prémices de son expansion ?

Pour en revenir aux chefs-d'œuvre, Donald Judd avait lui-même évacué la question, d'une curieuse façon, dans l'intitulé de son essai écrit en 1984 pour la revue *Art in America* : «*A long discussion not about masterpieces but why there are so few of them*», paraphrasant et déformant le titre de la conférence prononcée en 1936, à Oxford, par Gertrude Stein : «*What are masterpieces and why there are so few of them*» (Que sont des chefs-d'œuvre et pourquoi il y en a si peu»). Un long débat, non pas sur les chefs-d'œuvre, mais pourquoi il y en a si peu. Ce qui nous servira ici de conclusion.

(1) «La Petite Logique de Donald Judd», in *ap* 119, nov. 1987.

(2) J. L. Schefer, «Quelles sont les choses rouges», in *Artstudio*, 16, 1990, p.19.

(3) Judd, *ibidem*, p.7.

(4) Judd, in Bruce Glaser, *Questions to Stella and Judd*, cf Gregory Battcock, *infra*, p.151.

(5) Thierry De Duve, «Performance ici et maintenant, l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre», repris in *Essais datés 1974-86*, Paris, La Différence, 1987, p.185.

(6) Deux sources majeures : l'entretien de Bruce Glaser avec Stella et Judd fut diffusé par la chaîne de radio WBAI-FM en 1964, et fut publié d'abord dans *Art News* en 1966, puis dans l'anthologie de Gregory Battcock, *Minimal Art, a critical anthology* (E.P.Dutton) en 1968. De même, l'essai de Judd *Specific Objects*, reprenant ses articles de 1962 et 1963, fut publié en 1965, puis repris par Gregory Battcock dans la même anthologie.

(7) Donald Judd, in Bruce Glaser, *Questions to Stella and Judd*, cf Gregory Battcock, *op.cit.*, p.151.

Exposition Donald Judd à la Tate Modern, Londres, du 5 février au 25 avril 200