



Porte-à-faux: (Sur quelques œuvres de Richard Serra)

Author(s): Yves Vadé

Source: *Rue Descartes*, No. 10, Modernités esthétiques (Juin 1994), pp. 57-74

Published by: Presses Universitaires de France

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/40978373>

Accessed: 18-12-2019 13:50 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Presses Universitaires de France is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Rue Descartes*

Yves Vadé

Porte-à-faux

(Sur quelques œuvres de Richard Serra)

Mais il est un mal insidieux, une puissance d'annulation, qui abolit tout espace et toute semence d'espace. [...] La disparition de l'homme divisé, l'homme que je suis depuis la préhistoire, ouvrirait un nouvel âge de l'espèce dont la perspective glace le sang. Je me sens devenir par instants cet homme hermétique et comblé dont les paupières battent et cessent de battre comme des volets de fer sur une eau morte sans reflets.

Jacques DUPIN, *L'Embrasure*

Sur un tertre on plante, en cercle, de courts poteaux sculptés, et réunis à leur sommet par les entrelacs d'un faisceau de roseaux. Au milieu, un poteau central, dont l'érection est une entreprise considérable. Tronc d'arbre dégrossi, de six à huit mètres de haut, il est la colonne qui supportera l'édifice et la pièce maîtresse qu'on ne peut amener à pied d'œuvre sans préméditation, diplomatie et technique. [...]

Des membres des clans intéressés à la construction — tous issus d'un ancêtre commun — sont délégués pour jouer un rôle dans l'opération. On a disposé un chemin dans la forêt, préparé des fascines pour le glissement, des lianes énormes pour la traction. La foule du menu peuple tire; au milieu d'elle, entre deux câbles, des hommes plus graves, les prêtres, communiquent à tous leur vertu bénéfique. D'autres hommes, enfin, tiennent les cordes de direction, ce sont les Maîtres. [...]

Mais le souci des aïeux et de leur approbation domine la pensée des constructeurs, et ceux-ci n'ont de trêve qu'ils n'aient assuré, dans toute la demeure, la présence ancestrale. Ils appellent un sculpteur. Il est en général l'un des sages du clan. Respecté de tous, consulté dans les conseils, il est rempli des pensées vivantes du passé, de celles qui se prolongent au travers des générations. Et

par là, ce passé demeure son inspiration. Sa mission de sculpteur est d'insérer ce passé dans la charpente. En entrant le premier dans la case achevée, il amène simplement le passé qu'il porte en lui, et c'est le passé auguste et vivant qui foule le sol, le pénètre, l'imprègne, et le rend désormais bénéfique. (Maurice Leenhardt, *Gens de la Grande Terre*¹.)

En 1979, le GSA américain (*General Services Administration*) lance une procédure en vue de choisir un sculpteur chargé de concevoir une œuvre destinée à la Federal Plaza, dans la cité de New York. Cette place relativement vaste, au sud de Manhattan, est encadrée par le Tribunal américain de Commerce international et par des immeubles de bureaux; elle comporte sur un côté une fontaine et un bassin circulaire, depuis longtemps à sec. Sur les avis d'une commission compétente, le sculpteur Richard Serra est nommé officiellement, dans le cadre du programme *Art-in-Architecture*, financé par un pourcentage sur le coût de la construction des bâtiments fédéraux.

Deux ans plus tard, l'œuvre de Serra, intitulée *Tilted Arc*, est installée sur la Federal Plaza. Il s'agit d'une épaisse plaque d'acier (*corten steel*), légèrement incurvée, de plus de 36 m de long, de 3,66 m de haut, pesant 73 tonnes et posée de chant en travers de la place, à proximité du bassin. Un des juges du tribunal voisin entame aussitôt une campagne de protestation et demande que l'œuvre de Serra soit retirée. Une pétition circule parmi les employés fédéraux travaillant dans le secteur et recueille treize cents signatures. En 1985, William Diamond, administrateur régional du GSA pour New York, lui aussi farouche adversaire du *Tilted Arc*, constitue une commission dont il se proclame président afin de décider, après audition de témoins, du maintien ou de l'enlèvement de l'œuvre. Pendant trois jours (du 6 au 12 mars 1985), cent quatre-vingts témoins sont entendus, dont les deux tiers (principalement des artistes) parlent en faveur de Serra. Par quatre voix contre une, la commission se prononce pour le déménagement du *Tilted Arc*. Après plusieurs recours et une décision de la Cour d'appel, William Diamond décide en 1989 la destruction du *Tilted Arc*. « *In a sinister all-night session on March 15, raconte Serra, overtime work crews labored to dismantle Tilted Arc, brutally sawing and torching the piece. Finally, around 4:30 A.M., Tilted Arc was reduced to raw materials, to be carted off and stored in Brooklyn, reportedly pending relocation. — This is a day for the people to rejoice, said Diamond, because now the plaza returns rightfully to the people.* » (Dans une sinistre séance qui dura toute la nuit du 15 mars, des équipes travaillèrent en heures supplémentaires pour démanteler *Tilted Arc*, découpant brutalement la pièce au chalumeau. Finalement, aux environs de 4 h du matin, *Tilted Arc* fut réduit en matériaux bruts, pour

être enlevé par camions et mis en dépôt à Brooklyn, en attendant prétendument d'être replacé ailleurs. « C'est un jour de réjouissance pour les gens, dit Diamond, parce que la place leur revient maintenant en toute légitimité². »)

Inutile de souligner longuement le caractère parfaitement antithétique de la construction d'une demeure par une communauté canaque et de la destruction d'une commande publique par les autorités américaines. Une telle opposition ne vise pas à exalter le passé, le primitif ou l'archaïque aux dépens d'une modernité malheureuse. On voudrait plutôt essayer de prendre la véritable mesure — disons anthropologique — des retournements, des subversions et des inversions de signes que la modernité entraîne par rapport aux structures culturelles antérieures. Les perspectives ouvertes, sur un mode rêveur, par le rappel ou l'exploration de pratiques oubliées ne sont pas le fait de la nostalgie mais répondent à la conviction que la modernité ne peut être appréhendée que de manière différentielle, par rapport et par opposition à tous les systèmes de culture qui l'ont précédée.

Un tel discours se situe résolument en porte-à-faux face au discours critique qui cherche à situer l'avant-garde dans une perspective historique brève et à déroulement accéléré, celle d'un modernisme plastique commençant à Manet³ ou d'un post-modernisme qui prendrait sens à partir de la *Phénoménologie de la perception*, du structuralisme ou du post-structuralisme⁴. Il ne s'agit pas de s'opposer frontalement au discours critique dominant mais de se placer ailleurs, pour ouvrir d'autres perspectives que l'on prolongera ou non si l'on en a envie. Qu'on y voie si l'on veut une réponse ironique au formidable porte-à-faux que représente l'œuvre de Richard Serra par rapport à l'attente et à la perception collectives. Ce qu'on pourrait nommer l'effet Serra, fait de fascination mais surtout de répulsion parfois violente, appelle d'autres commentaires que le rappel sempiternel de l'incompréhension du public devant les œuvres novatrices. Il faut s'interroger sur une œuvre dérangeante au point de ne pouvoir être supportée dans un lieu pour lequel elle fut pourtant conçue mais qu'elle tend à subvertir, et qui finit par l'expulser comme un corps étranger. La mésaventure du *Tilted Arc*, commande officielle que d'autres officiels s'acharnèrent à détruire à grands frais (le coût de la destruction fut estimé par Serra à 50 000 dollars⁵), déborde la simple polémique et prend une valeur exemplaire.

Sites

Le fondateur, revêtu de tous ses bijoux, jades, pierres précieuses, et portant une épée magnifique, procède d'abord à une inspection du pays. Afin de fixer l'orientation, il observe les ombres (à l'aide du gnomon ?). Il examine les versants ensoleillés et sombres, le yang et le yin de la contrée, afin de savoir com-

ment se répartissent les principes constitutifs du monde. Il se rend compte enfin de la direction des eaux courantes. C'est à lui qu'il appartient de reconnaître la valeur religieuse de l'emplacement (ce que l'on appellera, plus tard, le fong-chouei). Il consulte enfin la tortue et apprend d'elle si ses calculs sont bons. (Marcel Granet, *La Civilisation chinoise*, rééd. 1968, Paris, Albin Michel, p. 265.)

Nul artiste contemporain n'insiste plus que Serra sur l'importance de l'accord entre l'œuvre et le site. Au point que cet accord fut son principal argument lors du débat sur un éventuel déplacement du *Tilted Arc* : « *It is a site-specific work and as such not to be relocated.* » (C'est une œuvre spécifiquement adaptée au site et comme telle elle ne doit pas être déplacée), ne cessa-t-il d'affirmer. « *Tilted Arc was conceived from the start as a site-specific sculpture [...] Site-specific works deal with the environmental components of given places. The scale, size, and location of a site-specific work are determined by the topography of the site, whether urban, landscape, or an architectural enclosure. The work becomes part of the site, and it restructures, both conceptually and perceptually, the organisation of the site.* » (*Tilted Arc* fut conçu dès le départ comme une sculpture spécifiquement adaptée au site [...] De telles œuvres s'accordent avec ce qui constitue l'environnement de lieux donnés. L'échelle, les dimensions et la situation de ces œuvres sont déterminées par la topographie du site, qu'il s'agisse d'une ville, d'un paysage ou d'une enceinte architecturale. L'œuvre fait désormais partie du site et elle restructure, à la fois dans sa conception et dans sa perception, l'organisation du site⁶.) Serra dit avoir passé des mois à étudier la disposition exacte de son arc, en fonction notamment de la circulation des piétons et de son orientation par rapport au soleil. L'Administration, de son côté, se livra à des études afin de préciser l'impact que l'œuvre aurait sur l'environnement, les problèmes de surveillance, d'éclairage et d'évacuation des eaux.

C'est pourtant sur ce terrain, si l'on ose dire, que se portèrent la plupart des attaques visant à obtenir le déménagement ou la destruction de l'œuvre : dénaturation d'un des rares espaces de calme et de repos que l'on pouvait trouver dans ce quartier de New York, gêne pour les piétons obligés de contourner ce « rideau de fer », accumulation d'ordures et de graffiti, etc. À tort ou à raison, on rendit l'œuvre de Serra responsable de la disparition des concerts et de toutes les manifestations conviviales qui avaient lieu précédemment sur la place. Jamais écart ne fut plus grand entre une œuvre et le public à qui elle était destinée.

À Paris, une œuvre de Serra intitulée *Clara-Clara*, constituée de deux énormes plaques d'acier incurvées en sens inverse, fut prévue pour la fosse

du Centre Georges-Pompidou, dans le cadre de l'exposition consacrée à Serra par le Musée national d'Art moderne. Elle ne put y être installée pour des raisons de poids. On la présenta pendant quelques semaines à l'entrée du Jardin des Tuileries. Il ne pouvait être question de l'y laisser : l'agressivité de ces deux murs d'acier rouillé entre la place de la Concorde et le bassin des Tuileries était proprement insoutenable. Elle fut donc discrètement reléguée dans un coin du square de Choisy, où le public ne s'en soucie guère. Les trois parallélépipèdes d'acier de plusieurs dizaines de tonnes conçus pour être exposés sous les voûtes des Entrepôts Lainé à Bordeaux, en 1990, n'y restèrent pas davantage, ce qui était prévu dès le départ, mais conduit à relativiser la notion de *site-specific work*. Ils font maintenant partie de la collection Moueix et se dressent en plein air, dans le parc d'un château près de Libourne.

Ces divers déménagements ne sont pas anecdotiques : ils indiquent à leur manière que ce qui est en cause, ce n'est pas seulement une esthétique (celle du *postminimalisme* à quoi se rattache Serra), c'est la perception et la structuration de l'espace collectif, c'est-à-dire ce qui est au fondement même de l'organisation des formes symboliques. Il s'agit, dit Serra, d'établir un dialogue entre l'œuvre et son environnement, contrairement aux œuvres modernistes qui donnent l'illusion d'être autonomes par rapport à ce qui les entoure et dont la fonction critique ne s'exerce qu'en relation avec leur propre médium. Les *site-specific works*, au contraire, mettent en valeur la comparaison entre deux langages différents et permettent, en conséquence, d'utiliser le langage de l'un pour critiquer l'autre⁷. Le rapport à l'environnement, au site, ne vise donc pas à établir une harmonie, contrairement à certaines déclarations lénifiantes — et contrairement à ce qui paraissait jusqu'alors aller de soi, particulièrement dans les contrées de la vieille Europe. Nous sommes ici à l'origine du malentendu. Serra affirme avoir conçu son œuvre en fonction d'un site déterminé. Mais le rapport de l'œuvre à son site n'est pas pour lui un rapport d'inclusion harmonieuse. Il ne peut être que conflictuel, notamment avec l'architecture. Celle qu'il n'aime pas (Serra affirme que sa sculpture *Terminal*, dont l'installation à Bochum, en 1979, joua un rôle dans la campagne électorale, renvoie presque toute l'architecture qui l'entoure « à sa médiocrité d'architecture en carton »); mais aussi celle des rares architectes qu'il apprécie, comme Mies van der Rohe. Il dit de son *Berlin Block for Charlie Chaplin*, placé dans la National Galerie de Mies van der Rohe, à Berlin, que tout y a été mis en œuvre pour qu'il « contredise l'architecture⁸ ». Il s'agit de modifier (*to alter*) le contexte, voire de le détruire. Dans son introduction au volume de documents sur la destruction du *Tilted Arc*, Serra s'appuie sur une lettre de Le Corbusier à Victor Nekrassov, datée de 1932, où Le Corbusier indique qu'il n'accepte

la fresque que comme un moyen de détruire le mur avec violence, en faisant disparaître toute notion de sa stabilité, de son poids, etc. : ainsi le *Jugement dernier* de Michel-Ange ou ses fresques du plafond de la Sixtine, qui distordent le caractère architectural de leur support. L'exemple est flatteur. Serra ajoute que, dans tous les cas où l'œuvre risquerait d'être enrôlée idéologiquement par le contexte, elle doit s'opposer à tout ce que celui-ci lui impose. La Federal Plaza de New York, sur laquelle donnent plusieurs bâtiments fédéraux, est à l'évidence un des lieux du pouvoir et, en outre, d'une architecture particulièrement pauvre. Le rapport que l'artiste voulait entretenir avec elle ne pouvait être qu'un rapport de forces. Plusieurs de ceux qui parlèrent en sa faveur ont évoqué la sculpture de Serra faisant irruption à travers l'architecture carcérale (*the prison house architecture*) de la place⁹; on a considéré que la division de l'espace qu'elle provoquait reflétait les oppositions sociales, que l'arc de Serra représentait et contredisait à la fois les bâtisses dressées devant lui¹⁰. Roberta Smith, critique d'art, résuma : « *This is a confrontational, aggressive piece in a confrontational, aggressive town* » (C'est une œuvre de confrontation et d'agression dans une ville de confrontations et d'agressions¹¹).

Centres

On sait que dans leur quasi-totalité, les anciennes cultures ont organisé leur espace à partir de certains axes, déterminant les notions de centre, d'oppositions polaires, de symétries. On sait l'existence d'ombilics de la terre et de la mer. Toute grande culture, terrestre ou maritime, avait le sien. Certains toponymes témoignent de la même préoccupation (tel celui de Mediolanum, fréquent en Gaule et d'où provient le nom de Milan : on y retrouve l'idée de milieu, « milieu de la plaine » ou « centre de plénitude », les spécialistes hésitent à ce sujet). La pérennité des phénomènes cosmiques aussi bien que la légitimité du pouvoir dépendaient du respect de ces directions et de ces lieux privilégiés. C'est à ce niveau même que Serra fait porter l'attaque. On comprend mieux dès lors la violence des réactions : peu d'œuvres permettent de mieux mesurer l'écart entre des données inscrites au plus profond d'un patrimoine culturel à peu près universel et les propositions d'une modernité elle-même issue de décentrement — cosmologiques (depuis Copernic), intellectuels, symboliques.

Différences de raffinement et de modalités mises à part, le choix d'un site selon les techniques de diverses cultures traditionnelles et les recherches assurément plus modestes de Serra dans le cadre de la Federal Plaza

s'opposent de manière fondamentale : non seulement toute valorisation d'un site par les cultures anciennes se fait sur le mode de la sacralisation (laissons de côté cet aspect trop évident), mais, plus précisément, il tend à conférer au lieu en question la qualité de *centre*, c'est-à-dire de centre du monde vécu.

Le soleil a disparu derrière la crête, l'ombre s'est étendue sur la vallée. La nuit est là. [...] « Au nord, le petit du yak s'est endormi, la marmotte s'est endormie [...] Dans leurs maisons dorment les Tibétains. C'est le moment, Maîtres, de commencer le sacrifice. C'est le moment de vous lever. » La longue récitation est reprise pour chacun des points cardinaux, puis pour l'endroit où se tient le chaman. À la fin de l'appel, le pilier central de la maison est devenu le centre du Monde. Les quatre coins de la maison coïncident avec les quatre orientes de l'Univers. La maison, dont l'accès est fermé depuis l'après-midi, est haute, tho, pour l'espace qui l'entoure. (Ph. Sagant, « La tête haute : maison, rituel et politique au Népal oriental ¹² ».)

Trouver le centre, créer un centre, correspondait d'abord à une nécessité pratique de repérage dans les mondes anciens où l'espace comportait de larges zones inconnues et n'était encore que partiellement humanisé. C'était ensuite une garantie, l'équivalent d'un système d'assurances à la fois matérielles (par la solidité des constructions ou des remparts) et magiques, contre un univers extérieur menaçant, peu sûr, hanté de puissances hostiles.

La situation s'est inversée. Ce n'est plus dans la forêt, la campagne ou la brousse que l'on risque de se perdre, mais dans la grande ville. Non par faute de repères : ceux-ci sont partout. La ville est pleine de signes. Mais il y en a trop. Plus rien n'est sûr. On se repère, mais on est surtout repéré. Les dangers qui menaçaient dans la brousse — fauves, mauvaises rencontres, mystères — ont passé les portes. L'espace sauvage est maintenant *intra muros*. Inutile de dire que nous sommes ici, pour une large part, dans l'imaginaire. Laissons aux spécialistes le soin d'apprécier dans quelle mesure l'insécurité a pu croître ou décroître dans telle ville, dans tel quartier. Ce qui importe, c'est que, dans l'imaginaire collectif, alimenté notamment par le cinéma et par la BD, la métropole, spécifiquement la métropole américaine, est devenue l'espace dangereux par excellence. La vraie jungle est celle de l'asphalte. Le stéréotype de Gotham City, propagé depuis l'entre-deux-guerres par *Batman*, triomphe. Un film comme *New York 1997*, tourné en 1980, allait même jusqu'à faire de la ville une zone interdite, une immense prison en état de délabrement avancé et entièrement livrée aux criminels.

Et Serra décentre. Il contredit systématiquement les timides ébauches de structure centrée, inspirée des cités italiennes, qui apparaissent sur la Plaza,

comme le pavage en rosace dont son arc d'acier coupe les arcs de cercle. Il dérouté, brouille les pistes. Il le fait à une échelle encore modeste mais nul doute que s'il en avait le pouvoir, c'est tout l'espace de New York dont il annulerait la dure géométrie, la soumettant à on ne sait quelles lignes de force et de fuite.

Par un retour ironique, le « mur d'acier rouillé » (ainsi le désignaient ses adversaires) a pu être pris pour un rempart contre la guérilla urbaine. Un officiel américain appelé à l'audience affirme que, rentrant d'une tournée où il avait visité les ambassades américaines de Rome, Islamabad, Rangoon et Bangkok, il avait pris cet objet pour une barricade antiterroriste¹³. Inversement, un spécialiste de la sécurité y voit une menace dans la mesure où la courbure de la plaque pourrait selon lui être utilisée par des terroristes pour diriger des forces explosives contre les bâtisses¹⁴.

D'autres œuvres de Serra sont constituées par des repères enfoncés dans le sol. Ainsi *The Pulitzer Piece* (1970-1971) est un ensemble de trois plaques d'acier rectilignes de 14 à 18 mètres de long et de 1,50 mètre de hauteur, à demi enfoncées dans un sol en pente de manière à laisser émerger un triangle rectangle très allongé. Le côté supérieur de ces espèces d'ailerons marque l'horizontale, chaque plaque étant distante de l'autre d'environ 300 mètres. L'ensemble se déploie sur un pré de deux hectares. « Comme trois piquets amarrant le volume flou d'une tente gonflée par le vent, écrit Rosalind Krauss, les trois ailerons d'acier rendent perceptible la configuration du terrain contenu par leur griffe triangulaire¹⁵. » De même, les six murs en béton de *Shift* (1970-1972), qui se déploient sur près de trois cents mètres dans un champ de la campagne canadienne, constituent autant d'horizons artificiels qui coupent l'horizon réel. Disposées de manière à ce qu'un marcheur puisse en permanence avoir une perception totale de l'œuvre, les sections de béton, comme l'écrit Serra, « peuvent élever l'espace, l'abaisser, l'étendre, le mettre en raccourci, le contracter, le comprimer et le tourner¹⁶ ».

On doit constater qu'à plusieurs égards, ces ensembles fonctionnent à rebours des anciens centres symboliques. Il s'agit toujours de « marquer » un lieu pour en faire le point nodal d'une structure qui se propage à l'espace environnant. Mais les nombrils du monde étaient des points centraux d'où rayonnaient les directions ; ils étaient le centre d'une roue dont les rayons partaient au loin, jusque dans les régions inconnues et barbares ; cette roue pouvait s'étendre aux dimensions d'un zodiaque. Les œuvres de Serra, au contraire, organisent un espace nettement circonscrit à l'intérieur d'un horizon limité, horizon qui est en quelque sorte rabattu sur les lignes artificielles (faites d'artefacts) qui constituent l'œuvre. Le spectateur marchant à la rencontre d'un mur de *Shift*, par exemple, voit progressivement disparaître

tre l'horizon des champs qui était devant lui et que remplace la crête de béton ; l'horizon reparait lorsqu'il a contourné le mur, ou s'il le longe en gravissant la pente. De toutes les façons, ce n'est pas l'œuvre qui rayonne sur l'espace environnant, c'est l'espace qui vient vers l'œuvre et qui se plie aux nouvelles lignes que la construction lui impose. Les vecteurs changent de sens : au mouvement d'expansion des anciens ombilics s'oppose un mouvement complexe qui tourne autour d'un centre vide et y ramène obstinément.

Ce centre lui-même inverse ses caractères traditionnels, d'une manière d'autant plus nette qu'il est plus fortement indiqué. L'exemple limite est fourni par *Circuit* (1972) : à l'intérieur d'une salle d'exposition, ce sont quatre plaques d'acier rectangulaires reposant sur la tranche, légèrement inclinées, maintenues seulement à une extrémité par l'angle des cloisons et matérialisant les diagonales de la pièce. Elles ne se rejoignent pas, et laissent donc au centre un espace vide où le spectateur est nécessairement conduit au cours de sa pérégrination. On imagine qu'il s'y trouve à la fois coincé et menacé d'écrasement. Lieu d'équilibre protecteur, fécond et rayonnant dans les anciennes symboliques, le centre devient ici, non moins symboliquement, le vide où l'on est rejeté par le trop-plein extérieur ; on est prié de s'y tenir mais sans pour autant y être tranquille puisque c'est, en même temps, le point de convergence de tous les écroulements à prévoir.

Instabilités

La notion même d'écroulement est essentielle pour toute une série d'œuvres de Serra élaborées à partir de 1969. « Smithson et moi, dira-t-il plus tard, partagions un enthousiasme général, lui pour mes œuvres en plomb projeté et la notion d'écroulement dans mes premières pièces en plomb, et moi pour sa notion de site et d'entropie¹⁷... » Ces œuvres sont constituées de plaques de plomb en équilibre, se tenant les unes les autres comme un château de cartes. *House of cards* est d'ailleurs le second titre de *One ton prop* (« Une tonne en appui »), mise en place en 1969 et formée de quatre plaques carrées de plomb antimoine de 122 × 122 cm chacune. La série « *Prop* » (en appui) comporte ainsi des pièces dont la stabilité n'est assurée que par la masse et par un montage dont le caractère apparemment fragile dramatise l'installation : plaques se tenant par un angle, ou retenues verticalement par un rouleau de plomb simplement posé sur l'ensemble, ou encore, comme dans les *Stacked steel slabs* (« Plaques d'acier empilées »), pile dangereusement inclinée de gros blocs d'acier paraissant sur le point de s'effondrer. Rosalind Krauss rassure son lecteur à bon compte lorsqu'elle affirme que « la précarité particulière de ces *Prop Pieces* faites d'éléments

distincts ne renvoie pas à un effondrement, à une dissolution imminente, mais évoque plutôt une tension entre l'unité conceptuelle de certaines formes simples et les conditions réelles de leur union physique *in situ*¹⁸ ». Les « plaques empilées » font d'ailleurs partie des *Skullcracker series*, au nom suffisamment évocateur (littéralement : « éclate-crâne »). Serra n'aura recours à des fondations que pour des œuvres de plus grandes dimensions encore, comme le *Sight Point* du Stadelijk Museum d'Amsterdam en 1974 (trois plaques d'acier corten de plus de 25 m de haut sur 3 m de large chacune), ou pour les plaques de 25 cm d'épaisseur exposées en 1990 au CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux.

On est ici à l'opposé des stables de Calder, bien calés sur leurs trois ou quatre pieds, assemblages solidement boulonnés de pièces aux courbes dessinées, ajourées, prenant appui sur le sol pour s'élever vers le ciel où elles se découpent. Les blocs ou les plaques de Serra, reposant sur la tranche, simples parallélépipèdes posés sur chant, n'ont au contraire qu'une assise précaire. Ni socle, ni soudure, ni ancrage dans le sol. Certaines sont collées on ne sait trop comment au plafond. Tout paraît toujours prêt à s'effondrer. Tout cela s'écarte imprudemment du centre de gravité. Quel jeu dangereux se joue ici avec la pesanteur ? L'appréhension n'est pas sans fondement : des accidents ont eu lieu. Un ouvrier a été tué en novembre 1971 par l'effondrement d'une sculpture au Walker Art Center de Minneapolis et un homme a perdu une jambe en octobre 1988 à la galerie Castelli de New York. Dans ce dernier cas, note Philip Jodidio, « la chute de la sculpture, qui ne pesait pas moins de seize tonnes, a entraîné des dégâts tels que l'immeuble de plusieurs étages a lui aussi été mis en péril¹⁹ ».

À partir de *Tilted Arc*, l'acier fournit à Serra des instruments à tordre l'espace. C'est ici à la stabilité des axes de coordonnées, principe de tout repérage, qu'il s'attaque. Des courbures plus ou moins accentuées assurent l'assise de ses pièces. Elles n'en sont pas plus reposantes pour autant. En apparence, rien de plus statique que ces plaques d'acier, parfois à demi enfoncées dans le sol. Nul relief, nulle découpe. Mais avec les formes les plus statiques, c'est l'espace lui-même que Serra déstabilise. Il en a fait le principe de son art : « *The space can be experienced as compressed, foreshortened, or extended*. » (On peut percevoir l'espace comme comprimé, raccourci ou étendu²⁰.) À New York, il comptait sur le mouvement des piétons traversant la place pour modifier à chaque pas la perception de la sculpture et de tout l'espace environnant. À Bordeaux, c'est essentiellement la disposition non symétrique et la légère inclinaison des parallélépipèdes d'acier qui suffisaient à déstructurer l'espace intérieur de l'Entrepôt Lainé, lieu d'exposition du CAPC.

Tout ce qui pourrait induire une dynamique de la forme elle-même est

refusé. L'œuvre n'est pas là pour elle-même, pour être regardée comme une forme, ce que Serra condamne sous le nom de « vision gestaltiste » (il n'y a d'ailleurs presque rien à voir). Elle n'est là qu'à titre d'obstacle, obstacle au marcheur, obstacle et invitation au regard habitué aux sols plans, aux murs et aux piliers verticaux, et qui ne retrouve plus ses marques.

Il existe dans le parc de Bomarzo une bâtisse qui a tout l'aspect d'une petite maison habitable mais qui se révèle être un piège, les sols, la cheminée, les murs y étant inclinés de manière à provoquer un trouble qui ne serait pas supportable très longtemps, par une sorte de distorsion de l'équilibre. Effet insolite mais facile, obtenu par des moyens immédiatement perceptibles. Ce que recherche Serra — ce qu'il obtenait sous les voûtes des Entrepôts Lainé — a une portée autrement considérable. Le spectateur n'y est pas, comme à Bomarzo, conditionné physiquement par l'inclinaison du sol sur lequel il marche, des murs où il s'appuie. Le dallage reste bien horizontal, les piliers bien droits, les voûtes de plein cintre. Et pourtant il semble qu'on ne marche plus aussi assuré. On ne se reconnaît plus tout à fait. L'ordonnance symétrique de la double nef est niée, avec une sournoise violence, par ces trois masses d'acier qui trouvent le moyen de n'être ni tout à fait droites ni franchement inclinées, ni au centre, ni vraiment à côté. Obstacles, disions-nous : oui, à une claire perception du lieu, de sa structure, de ses proportions. Tout se passe comme si l'espace euclidien et orthogonal dans lequel nous avons appris à vivre se déformait, cédait à on ne sait quelle poussée, comme s'il était devenu un flux, et comme si ces trois blocs plantés de travers dans le sol étaient des écueils que ce flux eût à contourner, modifiant l'allure du courant et y créant des *turbulences*.

Serra conçoit ses œuvres, on le sait, pour des spectateurs en mouvement, qui ont à découvrir au cours de leur progression des jeux de lignes eux-mêmes en mouvement, modifiant sans cesse la perception. Ainsi l'œuvre ne peut jamais être appréhendée dans sa totalité. L'exemple le plus spectaculaire de cette volonté est la grande courbe d'acier intitulée *St. John's Rotary Arc* (1980, retiré depuis). L'œuvre était située sur une place inaccessible aux piétons et enserrée par une bretelle routière que parcourent à longueur de journée les véhicules débouchant du tunnel pour entrer dans l'île de Manhattan. Ce ne sont donc que les automobilistes ou les camionneurs qui pouvaient longer à plus ou moins vive allure cet arc dont ils découvraient d'abord le côté concave, puis la convexité.

De même à propos de *Tilted Arc*, Rosalind Krauss tenta d'expliquer au jury que l'œuvre représentait une sorte de vecteur du regard et de son intentionnalité, matérialisant la simultanéité du lieu où je suis et de celui vers lequel je tends (c'est-à-dire l'autre côté de la place), créant ainsi un espace vectoriel en relation avec le mouvement du corps. Elle reprenait là cer-

tains éléments d'explication qu'elle avait plus longuement développés, à l'usage du public français, dans le catalogue de l'exposition du MNAM et où elle s'appuyait sur la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty²¹. Dans le même catalogue, Yves-Alain Bois montrait que l'élément commun à la sculpture de Serra et à l'architecture (permettant à la première d'avoir une fonction critique par rapport à la seconde) était le jeu des *parallaxes*, c'est-à-dire des déplacements apparents de l'objet dus aux changements de position de l'observateur.

On pourrait donc dire que la véritable matière de l'œuvre est l'espace lui-même, la brutale matérialité des plaques d'acier n'ayant pour fonction que de modifier, de travailler cet espace selon un système de transformations ininterrompues (pour autant qu'un regard soit prêt à en suivre les lignes et tout ce qui se dessine autour). Le regard et le corps en mouvement du spectateur deviennent alors l'instrument de ce travail, l'équivalent, si l'on veut, du marteau des anciens sculpteurs. L'œuvre n'est plus un bel objet qui a reçu sa forme une fois pour toutes ; elle résulte de la collaboration toujours à recommencer d'un matériau presque brut, d'un espace et d'un regard.

Il faut y ajouter un quatrième facteur : le temps. Les premières œuvres de Serra étaient comme des instants figés (on pense aux pièces du type *Splashing*, en plomb fondu projeté contre un coin de parquet et décollé, formant des barres aléatoires au bord déchiqueté comme des vagues solidifiées). La série « *Prop* » présente également ce caractère de temps suspendu, mais cette fois en équilibre et, on l'a vu, en équilibre instable, induisant le sentiment d'une menace : la moindre oscillation s'achèverait en basculement, écroulement, catastrophe. C'est le moment de rappeler que l'installation des gigantesques plaques du CAPC de Bordeaux portait le nom de *Threats of Hell* (« Menaces de l'Enfer ») — ce qui ouvre, on en conviendra, une perspective temporelle aussi large que peu rassurante. Quant à la nécessité d'un mouvement qui déplace les lignes pour faire exister l'œuvre, elle implique par définition l'intervention du temps et de la successivité (Rosalind Krauss suggère un rapprochement avec les clochers de Martinville, au début de *La Recherche*).

Cette impossibilité d'appréhender l'œuvre d'un seul regard dans sa totalité amène Yves-Alain Bois à la mettre du côté du « sublime » au sens de Kant, c'est-à-dire défini par « l'écart entre l'idée de totalité et l'impossibilité perceptive de comprendre cette totalité²² » (comme par exemple dans l'église Saint-Pierre de Rome). Et le passage où Kant, dans l'« Analytique du sublime », est amené à tenir compte de la temporalité semble être, affirme la critique, une paraphrase du commentaire que donne Serra de son *Rotary Arc*.

De la modernité à la nuit des temps

Tous les éléments sembleraient donc réunis pour faire des sculptures de Serra des œuvres quasi emblématiques de la modernité. Non pas tant du « modernisme » (au sens limité où les historiens et critiques d'art utilisent ce mot) que de la modernité définie très largement, comme nous l'avons dit en commençant, par opposition aux cultures traditionnelles — modernité issue d'une série de ruptures dont les plus décisives remontent à la fin de l'âge classique.

Cet espace turbulent, c'est le nôtre. C'est d'abord un espace livré au sujet, construit par le regard du sujet. L'analyse de Rosalind Krauss est ici décisive et il n'est pas nécessaire d'y revenir. Mais les œuvres de Serra ne s'adressent pas seulement à des sujets enfermés dans leur conscience de piétons ou de spectateurs individuels. Elles ont une évidente dimension collective et par leur masse aussi bien que par les lieux où elles se dressent (du moins pour la majorité d'entre elles), elles s'inscrivent dans un espace éminemment social. Or l'espace social moderne est un espace investi par le temps. L'abolition de la notion de centre (réduit à un vide ou, plus radicalement encore, rendu indécidable voire impensable) se combine à la dynamique instable et accélérée de l'histoire. L'histoire moderne conduit à substituer progressivement des contraintes et des perspectives temporelles, donc mobiles et dénuées de repères sûrs, aux anciennes stabilités et repérages de l'espace. Celui-ci ne fait plus peur. On sait assez qu'il est maîtrisé, balisé, percé de part en part à grande vitesse. En revanche, le temps collectif est devenu la dimension où se déploient toutes les menaces (ou toutes les promesses, mais pour celles-là, on n'y croit plus guère).

Il semble que Serra qui, en tant que sculpteur, ne devrait avoir affaire qu'à l'espace, ait pour souci de rendre sensibles ces menaces qui sont de l'ordre du temps. Il compose la figure spatiale d'une situation temporelle. À coup de surfaces nues, planes ou incurvées mais désespérément rases (rases plutôt que lisses : le poli est encore une valeur de la sculpture que Serra refuse), il oblige le regard à porter au-delà, à *anticiper*. Ou à prendre la tangente, raser les murs, évaluer les forces, les équilibres, imaginer *ce qui finira bien par arriver*. Est-ce malgré cet accord fondamental avec notre présente modernité, ou plutôt à cause de lui, que Serra provoque une réaction de rejet si générale de la part du public ?

Dans son étude consacrée aux « Monstres de Bomarzo », André Pieyre de Mandiargues parle de « l'aimable violence » avec laquelle des bronzes parisiens envoyés à la fonte sous l'Occupation, tels que la statue d'Étienne Dolet, le ballon des Ternes ou le télégraphe Chappe, « s'imposaient à l'espace environnant, et le *dérangeaient*²³ ». C'est une violence cent fois plus brutale,

et qui ne cherche pas à être aimable, que les œuvres de Serra imposent à l'environnement qui les subit. Trait noir à peine incurvé barrant l'espace de la Federal Plaza, *Tilted Arc* apparaissait comme une énorme rature : rature du sens, rature de la volonté (très modestement affirmée d'ailleurs) d'organiser un lieu qui puisse procurer à l'œil quelque repos, sinon quelque plaisir. Ainsi du moins a-t-il été perçu. Et, à Bordeaux, tout était fait pour contrarier le sentiment d'élévation monumentale, de sécurité dans l'audace, de régularité (redoublée ici par la symétrie) qui s'attache couramment au mot « nef » — s'agit-il d'une nef toute profane à l'origine, qui, sitôt dépouillée de sa fonction utilitaire, acquiert une sorte de sacralité.

Démarche à rebours de tout ce que l'on a toujours recherché. L'organisation de l'espace habité, humanisé, à plus forte raison construit, n'a cessé de répondre à diverses exigences — parmi lesquelles la défense et les données économiques pouvaient jouer un rôle essentiel — mais où se perpétuait jusqu'au seuil de l'époque moderne le souci d'accorder les éléments en présence : accord du lieu humain avec les lignes du paysage, la courbe d'une rivière, le dessin d'un mont ; accord du matériau avec les couleurs de la terre d'où il provient ; qualités subtilement exploitées d'un site... Pas de civilisation sans la recherche d'une harmonie. Et la fonction d'un art monumental (architecture, sculpture, jardins) semblait être avant tout de souligner, renforcer, multiplier cette harmonie par toutes sortes d'adjonctions capables de l'élever à une nouvelle puissance. Serra lui aussi se préoccupe, on l'a vu, d'accorder ses œuvres au site. Mais il déplace systématiquement les termes du problème, privilégiant la mobilité, la multiplicité contradictoire des points de vue, allant jusqu'à créer une discordance aussi stridente que possible.

Serra participe ainsi de l'*inversion des signes* qui semble caractériser une partie de la production contemporaine (voir la terrifiante illustration qu'en donne de son côté Jean-Pierre Raynaud en exposant, au cours de cet été 1993, à l'Entrepôt Lainé encore, les restes de la *destruction* de la demeure qu'il s'était construite en céramique blanche et que l'on s'accordait à trouver admirable).

Reflet de la modernité, mais aussi dénonciation de ce que cette modernité même peut avoir d'insupportable. Le rapport de l'œuvre à la modernité se dialectise, négation dénonçant la négation, par exemple lors de l'« aménagement » d'un lieu par un objet qui en détruit la structure. Mais la négation devient contradictoire lorsque, s'inscrivant dans le cadre de commandes officielles (c'est le cas de la majorité des œuvres de Serra), elle entraîne le refus des officiels et du public, qui restent en définitive les destinataires et destinataires de l'œuvre. Un des témoins appelés à parler en faveur du *Tilted Arc* n'hésita pas à rapprocher l'œuvre de *Guernica*²⁴. Mais *Guernica*

n'était pas une commande du général Franco. La révolte ne fait plus sens lorsqu'elle devient tributaire de l'institution, et dénonce le pouvoir et l'économie en s'appuyant sur les réseaux de l'économie et du pouvoir. Situation devenue banale.

Mais il y a aussi chez Serra une agressivité propre qui entretient systématiquement le malaise. Agressivité des matériaux, empruntés à ce que le monde contemporain a de plus brutal. Les plaques de Serra sont comme des condensations d'énergie brute, repoussant le contact, décourageant toute prise à mains nues (sauf pour ceux qui les *installent* et font alors figure d'officiants). La sculpture traditionnelle, contrairement à l'ordre que font régner les gardiens de musées, s'apprécie aussi avec la peau. Mais on ne caresse pas des tonnes de plomb ou d'acier en équilibre. Pas davantage des murs métalliques qui appellent plutôt le coup de pied, le tag ou les graffiti.

La sculpture de Serra n'est pas froide, elle est sadique. Son aspect inquiétant vient en grande partie de ce qu'elle *coupe* la marche ou le regard, à moins qu'elle ne menace d'écrasement. Art castrateur. Rien ne le montre mieux qu'une œuvre de 1970, *Untitled*; j'en emprunte la description à Rosalind Krauss : « Une plaque d'acier rectangulaire a été enfoncée à la verticale dans le flanc d'un coteau, de telle sorte qu'une moitié de la plaque, de forme triangulaire, soit enterrée et l'autre apparente. Puis cette dernière a été découpée au chalumeau en suivant la forme du terrain et laissée à plat à côté de son double enfoui, dont on n'aperçoit plus que l'arête irrégulière²⁵. » Mise en évidence d'un processus, certes, mais d'un processus qui consiste à couper ce qui dépasse.

S'appuyant sur une citation de Guy Rosolato, Yves-Alain Bois rappelle opportunément, dans son article sur *Clara-Clara*, que dans le travail de Serra, l'espace n'est « pas maternel, c'est-à-dire qu'il n'est pas orienté, pas centré²⁶ ». De longs développements seraient nécessaires pour articuler, en débordant les considérations proprement psychanalytiques, tout ce qu'impliquent les notions de centre ou de symétrie en rapport avec les structures fondamentales, non seulement de la perception, mais de l'imaginaire. Et aussi avec les structures de la matière vivante. On atteindrait alors non point une origine mythique mais le socle anthropologique à partir duquel les ruptures de la modernité avec la tradition pourraient être repensées. Et la conception de l'art moderne s'en trouverait renouvelée.

J'ai vécu une expérience étrange en remontant le Nil il y a deux ans. Les temples égyptiens me donnaient une sensation de déjà vu²⁷. L'Égypte semblait ne rien avoir à révéler que je n'aie déjà ressenti auparavant. Elle aurait plutôt ramené au premier plan ce que j'avais toujours su, ou, tout au moins, ce que je pensais avoir su : une expérience tactile de l'espace et du lieu structurée par

la densité contenue dans l'enceinte des temples. Il me semblait que cette architecture rejoignait une logique rationnelle de construction que je comprenais comme primaire, essentielle et familière. J'avais le sentiment de voir ma mémoire se déplier devant moi. (Richard Serra, 1992²⁸.)

Renonçant à tout ce qui, depuis des millénaires, permettait de définir une œuvre d'art, certaines œuvres minimalistes et postminimalistes semblent viser une sorte de point zéro. Après lequel, peut-être, tout pourrait être réinventé. Œuvres d'après/d'avant l'histoire, qui se mettent curieusement à échapper à la contemporanéité tumultueuse pour prendre le large et traverser les siècles à toute allure, mais à reculons, comme pressées de fuir. C'est ainsi que Serra, dans sa remontée du temps, s'arrête à Münster dans la cour d'un palais baroque pour y dresser deux hautes plaques en tronc de cône, cette fois parfaitement centrées, laissant passer dans leur écartement l'axe de symétrie du portail, de la cour et du palais (1987) ; il accorde au passage un salut au couple enseveli à Brou dans son gothique fleuri (*Philibert et Marguerite*, 1986, deux blocs d'acier forgé déposés dans le cloître du prieuré de Brou) ; il s'attarde devant l'église romane de Chagny, en Bourgogne, où il place l'*Octagon for saint Eloi*, énorme lingot de cinquante-sept tonnes forgé en 1991 au Creusot, « subtilement proportionné à la place, aux piliers de l'église, placé dans l'axe de cette dernière à une distance du bâtiment équivalente à celle qui sépare le portail du chœur²⁹ »... C'est dire que placé dans un cadre plus serein, voici que Serra, sans cesser d'être lui-même, prend en compte le passé et en vient à inverser ses valeurs inverses : à l'instabilité des plaques d'acier s'oppose la formidable stabilité des blocs, aux perpétuels décentrement l'affirmation des axes de symétrie. Puis il file d'un trait jusqu'à des rivages antérieurs à toute emprise humaine, sur l'îlot de Videy, au large de l'Islande (*Afangar*, 1990). Il est remarquable que c'est en cet endroit hors du temps que l'œuvre de Serra s'accorde enfin, sans agressivité, avec le paysage. Plus de blocs d'acier griffant la terre comme la *Pulitzer Piece*, plus de murailles de béton comme au Canada. Mais des pylônes de basalte, pierre indigène, c'est-à-dire tirée du lieu même, dont les hauteurs différentes marquent une horizontalité parfaite, puisqu'elles s'élèvent toutes à une même hauteur au-dessus du niveau de la mer. C'est dire que Serra se livre ici au geste premier qui marque le véritable point de départ de l'aventure humaine (et insérée dans celle-ci, de l'aventure de l'art) : planter des repères. Des pierres levées, équarries ou non, afin de se situer par rapport à la terre, à la mer, au soleil et aux astres. Tout peut alors (re)commencer.

JOURNAL D'UN FLÂNEUR

Dimanche

... Après la rue de Tolbiac (ayant vu la malheureuse université, d'un modernisme déjà passé de mode, où les salles sont empilées comme les cellules d'un organigramme), découvert le square de Choisy. J'en trouve l'entrée presque par hasard, au bout de plusieurs rues où des immeubles alternent avec des institutions improbables... Tout un côté du square s'adosse à la Donation George Eastman, dont les murs en briques apparentes, comme on en construisait entre les deux guerres, sont décorés de hauts reliefs circulaires en pierre blanche. Ce grand jardin se cache et ne se livre qu'aux intimes.

Entré pour ouvrir un dossier au calme sur un banc. Je m'y sens presque un intrus, parmi des familles, des promeneurs paisibles et visiblement tous du quartier. Je lis par devoir, mais j'ai plutôt envie de regarder les plates-bandes, le gazon, les rosiers qui encadrent l'allée principale. Je me lève et vais un peu plus loin. D'un bassin s'élèvent de multiples jets d'eau, verticaux au centre, en paraboles rasantes et de plus en plus courtes de part et d'autre. Je les compte, il y en a onze de chaque côté. Symétriques encore et perpendiculaires à l'allée principale, deux allées doubles de marronniers taillés au carré. Elles encadrent une grande pelouse rectangulaire. Sur cette pelouse sont posées deux immenses plaques incurvées, on dirait en tôle rouillée. Je reconnais soudain les « murs » de Serra qui avaient tant fâché les Parisiens lorsqu'on les avait disposés à l'entrée des Tuileries. C'est donc ici qu'on les a mis ! Certes, ces promeneurs et ces enfants qui jouent sont bien loin de se douter que ces grandes plaques, dont ils semblent s'accommoder, sont une œuvre d'art presque célèbre. Ça paraît commode pour jouer au ballon. Une gentille marmaille s'exerce à côté sous la surveillance d'un père de famille arabe, et la paroi de métal renvoie la balle vigoureusement.

En approchant, on n'arrive pas à se rendre compte si les deux éléments sont de dimensions et de coupe exactement semblables. Ils se font vis-à-vis, mais penchent tous les deux du même côté, ce qui détruit la symétrie. Des enfants s'amuse à en faire le tour en courant. Une petite fille longe le grand mur d'acier et s'arrête un instant au coin avant de passer de l'autre côté. De face, les deux plaques figurent un entonnoir qui conduit à un passage étroit, une espèce de ruelle aux murs à la fois parallèles et inclinés. Des pigeons paresseux perchent dessus, trouvant peut-être les marronniers un peu hauts. On a l'impression de passer entre deux citernes penchées. À cet endroit, l'herbe ne repousse plus. De vieux tags ont dû être recouverts d'on ne sait quel produit, mais paraissent jaunâtres sous la rouille. D'autres sont plus frais. Il y en a de toutes les tailles et de toutes les couleurs. On lit à droite, sur la face concave, on aime ou on aime pas, et plus bas It's for all and the others. Très effacé, REDSKINHEAD en grosses lettres. En plus gros encore, DAKOR-B,

BIG SAM, COKE. *Le côté convexe, en face, est plus coloré, avec des visages, le mot BAR en immenses lettres multicolores, et en vert clair les GHAOUIS. À gauche, tout au bout, une série de petites inscriptions blanches* : Paris XIII en force, David, GGK, Master, Duo, Power, Kurs, Shrck...

1. Cité dans Françoise P.-Lévy et Marion Segaud, *Anthropologie de l'espace*, Centre Georges-Pompidou, Centre de Création industrielle, 1983, p. 146.

2. *The destruction of Tilted Arc : Documents*, édité par Clara Weyergraf-Serra et Martha Buskirk, Introduction de Richard Serra, The MIT Press, 1991, p. 3.

3. On pense ici bien entendu à la définition du modernisme défendue par Clément Greenberg dans les années 1950. V. en français, Clément Greenberg, *Art et culture, Essais critiques*, Paris, Macula, 1988.

4. C'est la position développée par Rosalind Krauss, notamment dans les articles regroupés sous le titre *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. de J.-P. Criqui, Paris, Macula, 1993. Deux de ces articles sont consacrés à Serra : « Redessiner la sculpture : Richard Serra » (pp. 307-318) et « Abaisser, étendre, contracter, comprimer, tourner : regarder l'œuvre de Richard Serra » (pp. 319-334).

5. *The destruction of Tilted Arc*, p. 70.

6. *Id.*, p. 4 et pp. 11-12, repris p. 65.

7. *Id.*, p. 12.

8. Cité par Yves-Alain Bois, « Promenade pittoresque autour de Clara-Clara », in *Richard Serra*, catalogue de l'Exposition du MNAM, Centre Georges-Pompidou, 1983, p. 15.

9. Témoignage de Benjamin H.D. Buchloh, professeur d'histoire de l'art à l'Université de New York, *id.*, p. 92.

10. Témoignage de l'écrivain Joel Kovel, *id.*, p. 94.

11. *Id.*, p. 103.

12. In *Anthropologie de l'espace*, *op. cit.*, p. 77.

13. *Id.*, p. 163.

14. Témoignage de Vickie O'Dougherty, *id.*, p. 117.

15. Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, *op. cit.*, p. 314.

16. Cité par R. Krauss, *op. cit.*, p. 326.

17. *Richard Serra, écrits et entretiens*, cité par Alfred Pacquement, *Richard Serra*, Centre Georges-Pompidou, 1993, p. 17.

18. R. Krauss, *op. cit.*, p. 55.

19. « Serra le révolté », *Connaissance des arts*, n° 455, janvier 1990, p. 36.

20. *The destruction of Tilted Arc*, p. 65.

21. Article repris dans *L'Originalité de l'avant-garde...*, *op. cit.*, pp. 319-334.

22. Article cité, p. 25.

23. André Pieyre de Mandiargues, *Le Belvédère*, Paris, Grasset, 1958, p. 172.

24. Témoignage du sénateur Jacob K. Javits, *op. cit.*, p. 97.

25. *L'Originalité de l'avant-garde...*, *op. cit.*, p. 313 (légende de l'illustration).

26. Article cité, p. 18-19.

27. En français dans le texte original.

28. Cité par Alfred Pacquement, *Richard Serra*, d'après le catalogue *Richard Serra, Dead-weights*, The Pace Gallery, New York, 1992.

29. A. Pacquement, *op. cit.*, p. 13.