

ETC



## Neutralité matérielle, répétition gestuelle et appropriation du spectateur : *Pile* de Carl André

Carl André, *Pile*, 1977; Galerie Leonard et Bina Ellen, M 3x3 Flavin, Andre, Judd, Montréal. 14 janvier - 19 février 2005

Elisabeth Recurt

Numéro 70, juin-juillet-août 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35205ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Recurt, E. (2005). Compte rendu de [Neutralité matérielle, répétition gestuelle et appropriation du spectateur : *Pile* de Carl André / Carl André, *Pile*, 1977; Galerie Leonard et Bina Ellen, M 3x3 Flavin, Andre, Judd, Montréal. 14 janvier - 19 février 2005]. *ETC*, (70), 39-42.



# NEUTRALITÉ MATÉRIELLE, RÉPÉTITION GESTUELLE ET APPROPRIATION DU SPECTATEUR : *PILE*, DE CARL ANDRE

Carl Andre, *Pile*, 1977<sup>1</sup> ; 3x3 Flavin, Andre, Judd<sup>2</sup>,  
Galerie Leonard et Bina Ellen, Montréal, 14 janvier-19 février 2005

i Carl Andre est particulièrement connu pour ses pièces au sol, nous nous intéresserons ici à une œuvre verticale qui, si elle fait exception dans le parcours (horizontal) de l'artiste, confirme toutefois une donnée essentielle du minimalisme : celle de réduire la forme sculpturale à une « stéréométrie simple et peu expressive »<sup>3</sup>, tout en cherchant à affiner le sens de perception du spectateur.

Structure d'angle, de hauteur humaine, composée de 277 plaques d'acier disposées les unes par-dessus les autres sans aucun joint. *Pile* transforme un espace neutre en un champ d'intérêt où vide et plein, espace circonscrit ou restrictif, lieu en quête d'identification, stabilité et tension se jouent de nos sens de la perception.

Andre sonde. Il sonde l'espace, la matière, le poids. Il nous sonde. Notre présence et notre mémoire, notre regard et nos réactions.

À l'intersection de deux surfaces planes verticales formant angle droit, la structure d'Andre ne se transforme pas pour autant en fragment architectural. Si l'œuvre n'est pas autonome par rapport à l'espace, il est évident que c'est par sa situation que *Pile* caractérise le lieu, et non l'inverse. D'autre part, si l'œuvre avait été présentée détachée des cloisons, elle aurait pu être associée à une représentation de type anthropomorphique, ce que fuit Andre : il ne veut surtout rien représenter, ni totem, ni pilier. Il recherche la neutralité. Son attention se porte essentiellement sur la forme pure et simple et sur sa capacité à transformer son environnement immédiat. Ainsi, Andre affirme-t-il que ses carrés au sol déterminent des zones qui supportent une colonne d'air, celle-ci étant établie par la continuation virtuelle des arêtes de l'œuvre, jusqu'au plafond. Il en est de même pour *Pile*, dont la masse matérielle est le soubassement d'une masse d'air projetée par la structure (et qui lui est donc superposée). La configuration de la masse d'air dépendant de la masse solide.

L'œuvre occupe l'espace concrètement et virtuellement : le lieu est créé par cette configuration binaire. « *Place also makes apparent the relation to places around it – the whole sense of place. Place really means where something is, or the creation of a place by a work.* »<sup>4</sup>

## L'entre-deux

La structure d'Andre se composant de matière et de vide n'est toutefois ni élément du paysage ni élément d'architecture. Lorsqu'il est question de sculpture

minimaliste, elle se situe dans l'entre-deux défini par Rosalind Krauss. *Pile* se distingue pourtant ici d'autres sculptures minimalistes se rapprochant d'ossatures. Ainsi pense-t-on à l'œuvre de Serra récemment filmée<sup>5</sup>, une spirale pouvant configurer un couloir dans lequel il serait possible de s'introduire (œuvre beaucoup plus récente, il est vrai, et poursuivant de nouveaux objectifs).

Bien avant les années 60, Brancusi avait déjà estompé les délimitations entre sculpture et architecture, préparant le terrain au mélange des genres. Ici, Andre nous offre une œuvre qui n'architecture pas l'espace mais identifie un lieu, le caractérise par sa structure verticale, puissante et par la physicalité qu'implique une telle création et à laquelle, nous le verrons dans un instant, il nous associe.

## Du vocabulaire

Andre s'intéresse aux matériaux préfabriqués, industriels, ce qui garantit une quasi équivalence des unités ou « particules » (comme il les nomme) constituant l'œuvre. Ces matériaux gardent une texture assez brute, sans aucune trace visible de traitement manuel. Pour *Pile*, il utilise l'acier ; peut-être encore en écho à son expérience de travail pour la Pennsylvania Railroad Co. Outre le matériau semblable, il y a similarité de structure. On songe aux voies ferrées linéaires, parallèles, se dédoublant, s'unissant, se démultipliant, se recomposant.

Pour Andre, l'utilisation d'éléments standardisés est aussi l'aboutissement d'un principe égalitaire : n'importe qui peut se procurer ces pièces de base; elles n'ont aucune valeur spécifique d'originalité (caractéristique d'une œuvre d'art). Ce sont des matériaux communs, utilisables selon le désir ou les nécessités de chacun.

Si les plaques géométriques privilégiées par Andre peuvent être manipulées de différentes manières, elles offrent surtout des qualités communes mais variables de masse, de poids, d'espace et de gravité, constituant des formelles de l'œuvre.

## De la grammaire

Une fois les matériaux en main, il s'agit de poser un geste.

De le répéter, de mettre en valeur la normalisation déjà présente dans les éléments du vocabulaire. Il faut les mettre en scène, les ériger en structure et obtenir un tout homogène; ne laisser, encore là, aucune trace de travail. « *The arrangement is non-hierarchical, that is, no*



Carl Andre, *Pile*, 1977. 277 plaques en acier laminé à chaud; 181, 6 x 21, 2 x 19, 1 cm, assemblées à la verticale; chaque plaque : 0.95 x 21, 2 x 19, 1 cm. Photo © Musée des beaux-arts du Canada.

part differs from or has more importance than any other part. All units are the same, and may be interchanged within each configuration »<sup>6</sup>. Mais l'unité n'empêche pas le contraste. La composition modulaire par compilation permet de donner une lancée verticale à une accumulation d'éléments planes, sans escamoter leur forme originelle propre.

Ne pas jointoyer les plaques de *Pile* sous-entend que l'œuvre pourrait encore bénéficier de tous les « possibles », puisque les plaques sont laissées « libres ». Mais cela induit aussi une fragilité contraire à la connotation de solidité du matériau, autre contraste qui donne à *Pile* toute son intensité. Andre, qui admet sa parenté avec Tatline et Rodtchenko, ne veut utiliser aucun système de fixation, même dissimulé. L'indépendance des minimalistes ne signifie pourtant pas retranchement et ornières. B. Buchloh remarque la distinction de ces artistes, qui tient dans le fait même de « la réintroduction d'une pluralité de démarches paradigmatiques apparemment incompatibles »<sup>7</sup>. Ainsi peut-on déceler certaines allégeances au constructivisme russe, à l'expressionnisme abstrait, à Duchamp ou encore à Brancusi, mais ces cousinages restent toujours partiels. *Pile* tisse des liens avec le processus de combinaison d'éléments identiques (impliquant des liens formels entre les matériaux et leur utilisation) de Rodtchenko dans les années 20, avec la méthode d'encastrement pratiquée par Tatline (« reliefs d'angle » des années 10), l'élémentarisme et le dépouillement de Brancusi, le gigantisme des formats expressionnistes abstraits, l'organisation modulaire d'un Mondrian et plus encore d'un Stella. Par contre, ce qui le caractérise aisément, c'est l'importance qu'Andre accorde à l'acte.

### Empiler

La remise en question du rôle du spectateur a déjà été bien amorcée, mais Andre vise une perception plus que jamais sensorielle et physique. Nos sensations devant *Pile* sont issues de la mixité du présent et du passé; nos réactions immédiates se doublent d'autres strates, plus souterraines.

Structure, surface, qualités formelles et sensibles, processus et gestes déclenchent des associations émergeant de notre mémoire au contact de l'œuvre. *Pile* se compose de matériaux, de notre appréhension de l'objet même et de l'impact réciproque objet/lieu. L'œuvre se définit « dans la relation ternaire entre l'objet construit par l'artiste, l'interprétation perceptive de cet objet par le spectateur et les particularités de l'espace architectural ».<sup>8</sup>

En tant que spectateurs, nous faisons donc partie de l'œuvre telle que conçue et créée par Andre, puisqu'il

s'attend à ce que les gestes qu'il a posés engendrent une participation de notre imaginaire, nous invitent à reprendre le cours des choses, à visualiser l'édification de la structure. En posant notre regard sur l'œuvre, nous devenons témoins des gestes de l'artiste. L'objet est indice du processus de création.

*Pile* nous souffle des mots, des images, des verbes d'action surtout.

Se saisir d'une plaque, la poser au sol, prendre une autre plaque, la transporter, la placer par-dessus l'autre, les additionner verticalement les unes aux autres, les intercaler, les superposer, les accumuler, les entasser.

Nous nous approprions ce geste répétitif.

« Ce qui compte ici, c'est cet acte de la pose, répété mentalement par le spectateur placé dans la totalité concrète de l'œuvre assemblée. »<sup>9</sup>

ELISABETH RECURT

### NOTES

- <sup>1</sup> Acier laminé à chaud, dimensions globales : 181.6 x 21.2 x 19.1 cm.
- <sup>2</sup> Commissaire : Diana Nemiroff, œuvres de la Collection du Musée des beaux-arts du Canada.
- <sup>3</sup> Franz Meyer, « la nouvelle sculpture des années 60 », dans *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?* Catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 306.
- <sup>4</sup> *Carl Andre / Sculpture 1959-1978*, catalogue d'exposition, Whitechapel Art Gallery, London, Éd. Nicholas Serota, 1978.
- <sup>5</sup> *Around*, court-métrage de Pappi Corsicato, présenté au 23<sup>e</sup> Fila.
- <sup>6</sup> David Bourdon, *Carl Andre / Sculpture 1959-1977*, New York, Jaap Rietman Inc., 1978, p. 14.
- <sup>7</sup> Benjamin Buchloh, « Construire [l'histoire de] la sculpture », dans *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, p. 270.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, p. 258.
- <sup>9</sup> Franz Meyer, *op. cit.*, p. 308.