

Les dessins muraux de Sol Le Witt, 1968-1983

Arnaud Ceglarski

Citer ce document / Cite this document :

Ceglarski Arnaud. Les dessins muraux de Sol Le Witt, 1968-1983. In: Revue du Nord, tome 74, n°297-298, Juillet-décembre 1992. pp. 687-708;

doi : <https://doi.org/10.3406/rnord.1992.4770>

https://www.persee.fr/doc/rnord_0035-2624_1992_num_74_297_4770

Fichier pdf généré le 08/04/2018

Abstract

Long and affiliate of Minimal Art, Sol LeWitt is certainly the first artist ever to have qualified his work as pertaining to a Conceptual art. This conception becomes even more radical as early as 1968, with the display of his first murals. That type of work remains still today one of the most remarkable facets of the American artist's aesthetic approach. From 1968 to 1983, he displays or has his assistants complete four hundred and eight drawings on the walls of the most important galleries and museums of the world. Each of these achievements is determined by a previously written statement. Sol LeWitt relies then entirely on the interpretation of the people in charge of the display, even condoning the misinterpretation of the predetermined programme. This approach to display dissociates the concept of the work from its actual implementation. The primacy of the concept ensures the mural a virtual existence, its transcription on the wall being thus only a translation of the idea. These achievements are divided into eight sequential series. The analysis will focus on six of the most important mural series, considered in a chronological perspective, in order to illustrate the evolution of a wider approach, tending, from 1975, to a stronger materiality at the expense of the conceptual character of the works of the nineteen-seventies.

Résumé

Longtemps affilié à l'Art Minimal, Sol LeWitt est certainement le premier artiste à avoir qualifié son œuvre comme relevant d'un art conceptuel. Ce propos se radicalise dès 1968, avec l'installation de ces premiers dessins muraux. Ce type de travail reste aujourd'hui encore l'une des facettes les plus remarquables de la démarche esthétique de l'artiste américain. De 1968 à 1983, il installe ou fait réaliser par ces assistants quatre cent huit dessins sur les murs des galeries et des musées les plus importants du monde. Chacune de ces réalisations est déterminée par un énoncé écrit au préalable. Sol LeWitt s'en remet ainsi totalement à l'interprétation des intervenants chargés des installations, acceptant même les erreurs dans la compréhension du programme prédéterminé. Ce système de mise en place dissocie l'idée de l'œuvre de sa réalisation effective. La primauté du concept assure au dessin une existence virtuelle, sa transcription sur le mur n'étant qu'une simple traduction d'une idée. Ces réalisations se divisent en huit séquences sérielles. L'analyse portera sur six des séries murales les plus importantes, envisagées dans une perspective chronologique, afin de mettre en relief l'évolution d'une démarche plus générale, tendant, à partir de 1975 à une grande matérialité, au détriment du caractère conceptuel des œuvres des années soixante-dix.

Na een lange periode van aansluiting bij de Minimal Art werpt Sol Le Witt zich op als de eerste conceptuele kunstenaar met de installatie, van 1968 af, van zijn muurtekeningen, een van de meest opmerkelijke facetten in zijn esthetische ontwikkeling. Van 1968 tot 1983 voert hij zelf, of met behulp van assistenten, zowat 408 tekeningen uit op muren in de meest belangrijke galerijen en musea in heel de wereld. Elk werk wordt voorafgegaan door een geschreven verklaring. De kunstenaar aanvaardt zo de (soms foutieve) interpretatie van de uitvoerders. En zo dissocieert hij de idee van het werk en de uitvoering. De voorrang van het concept verleent de tekening een virtueel bestaan, terwijl de uitvoering op de muur slechts een vertaling van die gedachte is. Er zijn acht reeksen tekeningen. Hier worden de zes voornaamste chronologisch onderzocht; Men stelt van 1975 af een evolutie vast naar een grotere materialiteit, ten nadele van het conceptueel karakter van het werk in de jaren 70.

Les dessins muraux de Sol LeWitt, 1968-1983*

Pionnier des mouvements minimaliste et conceptuel qui se développent sur la scène new-yorkaise dans les années soixante, Sol LeWitt¹, par la rigueur de sa démarche, n'a cessé d'influencer quantité d'artistes, de designers, d'écrivains et de musiciens, aussi bien par son travail, que par sa structure de pensée. Il représente aujourd'hui l'une des figures majeures de l'art de ces vingt dernières années.

Ses premières sculptures, datant de 1962, sont empreintes d'un style constructiviste. Il se dégage de cette influence, durant la seconde moitié des années soixante, et met en place un vocabulaire formel dont les modules de base sont le carré et le cube. Ses structures blanches, en acier ou en bois, se développent selon des processus sériels, basés sur la permutation, la variation et la juxtaposition. La simplicité de ses compositions géométriques

1. — Sol LeWitt est né le 9 septembre 1928, à Hartford, Connecticut. Il s'établit à New York en 1953, où il s'inscrit à la Cartoonist Illustrators School (connue plus tard sous le nom de la School of Visual Arts). Entre 1955 et 1956, il est embauché comme dessinateur dans l'atelier de l'architecte I.M Pei, pour un projet sur le Roosevelt Field Shopping Center de Long Island. Il rencontre Robert Mangold, Robert Ryman, et Dan Flavin, en 1960, au Musée d'Art Moderne de New York, où tous les quatre travaillent comme gardien. C'est à partir de 1965 qu'il réalise ses premières structures. En mai, la Daniels Gallery organise sa première exposition personnelle. Il y présente ses sculptures évidées, alors réalisées en bois. Entre 1966 et 1968, il participe à plusieurs expositions collectives importantes, dont *Primary Structures* au Jewish Muséum, et *Art of the Real*, au Musée d'Art Moderne. En 1968, Sol LeWitt développe les prémices des dessins muraux : les Lignes en Quatre Directions, avec la publication par Seth Siegelaub du *Xéros Book*. En octobre, il présente son premier dessin mural, à la galerie Paula Cooper. L'année suivante, il participe à des expositions sur l'art conceptuel, comme *When Attitudes become Form*, à la kunsthalle de Berne. Depuis, Sol LeWitt, qui vit entre l'Italie et les Etats-Unis, continue son travail sur les dessins muraux.

*Cet article est une synthèse d'un mémoire de maîtrise d'Histoire de l'Art, présenté sous la direction de Monsieur Marcel-André Stalter, à l'université Charles de Gaulle - Lille III, en novembre 1991.

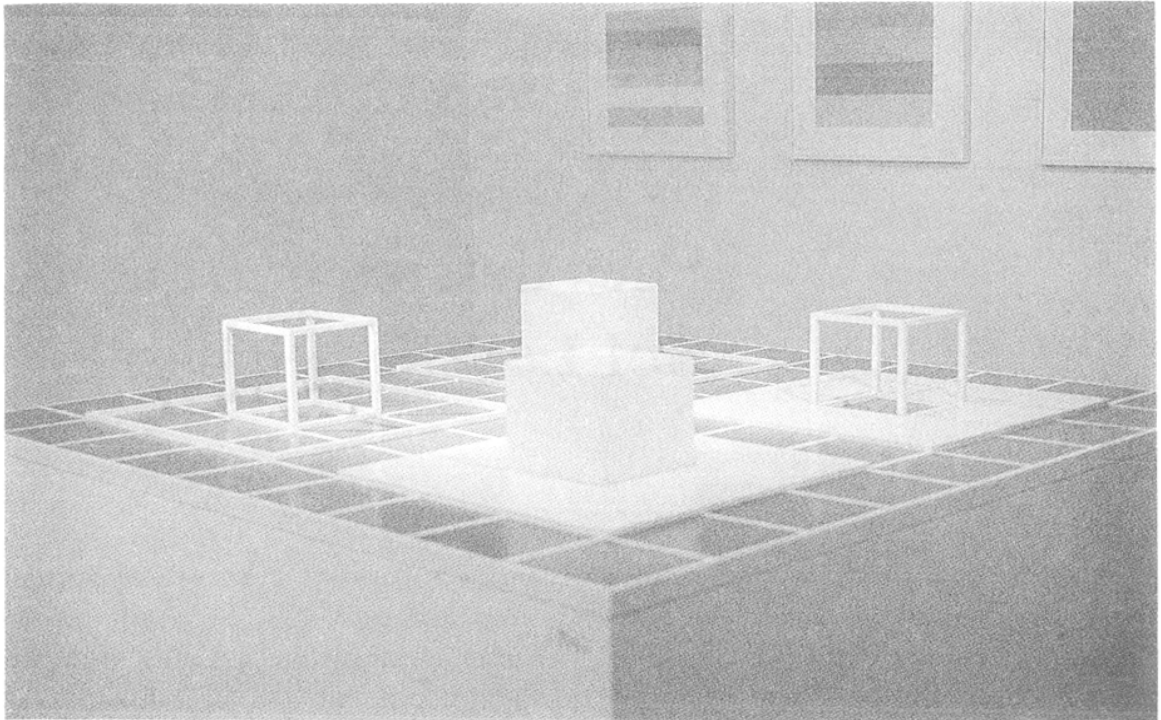


Fig. 1 : *Serial Project (ABCD)*, 1966. Détail.
 Peinture émaillée sur aluminium, 83 x 576 x 576 cm, Collection Saatchi, Londres.
 Photographie Arnaud Céglański, exposition galerie Montaigne, Paris :
 Virginia Dwan II, nov. 1991.
 Reproduit dans *Artstudio*, automne 1987, p. 23.
 Courtesy Galerie Montaigne.

évidées, disposées selon des systèmes combinatoires logiques, poursuit une démarche que la critique de l'époque a bien souvent associé à l'art minimal. Pourtant, dès ces réalisations, une forme linguistique dirige la forme plastique.

Le système langagier représente le point de départ d'une construction, dont l'organisation interne, à base de permutation, d'exclusion et de symétrie, évoque cependant plus un modèle de logique sérielle qu'une véritable structure linguistique. Ce type de programmation apparaît dès 1966 avec le *Sérial Project 1 (ABCD)*² (fig. 1). Il semble, dès lors que les débuts de l'œuvre de Sol LeWitt s'inscrivent dans une démarche «proto-conceptuelle», pour reprendre le terme de Benjamin H.D. Buchloh³. Ses sculptures évidées procèdent d'un double développement, d'une part réduire systématiquement et vérifier empiriquement les données sensibles d'une structure visuelle, et, d'autre part, attribuer une «nouvelle idée» ou un sens nouveau à un objet qui n'est qu'un signifiant linguistique vide. Malgré un aspect plastique évoquant des formes couramment retenues dans l'art minimal, ses

2. — SOL LEWITT, «Serial Project n° 1 (ABCD)», *Aspen Magazine*, n° 5 et 6, 1966. Traduit dans *l'Art conceptuel, une perspective*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1990, P204/205.

3. — Benjamin H.D. BUCHLOH, «De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspect de l'art conceptuel, 1962/1969)», dans *l'Art conceptuel, une perspective*, op. cit., p. 26.

structures intégrant langage et signe visuel en un seul et même modèle formel, annoncent, à plus d'un titre, l'art conceptuel. Il n'est pas surprenant que l'artiste poursuive ses investigations dans ce sens. Il théorise d'abord son point de vue esthétique en 1967 et 1969, avec deux textes : *Paragraphs on conceptual art*, et *Sentences on conceptual art*⁴. Ces conceptions vont se radicaliser dès 1968 avec l'installation des premiers dessins muraux.

Ces réalisations, effectuées le plus souvent par des assistants, suivant une programmation écrite au préalable investissent directement l'architecture intérieure d'un site. Ces dessins peuvent être effacés et redessinés dans n'importe quel lieu approprié, de dimensions ou de caractères différents, ce qui représente une coupure radicale avec le concept muséal de collection artistique. Les dessins muraux insistent sur la multiplicité d'interprétation d'une même idée de base. De la même manière que pour les réalisations de la seconde moitié des années soixante, le langage est utilisé comme une annotation de l'idée et propose un concept qui joue le rôle d'un principe de contrôle et de guide à l'installation du dessin sur le support mural. Le vocabulaire plastique de ses œuvres se constitue de signes géométriques simples : lignes en quatre directions, arcs de cercle, grilles, carrés, rectangles, formes volumétriques...

Sol LeWitt énonce les règles des dessins muraux en avril 1970, dans un texte intitulé *Wall Drawings*, et celle de leur exécution, en insistant sur les fonctions respectives de l'artiste et de l'assistant dans un second article ayant pour titre *Doing Wall Drawings*⁵, en juin 1971. Il précise alors que l'erreur et le hasard deviennent des facteurs de structuration d'un système prédéterminé. L'artiste s'en remet totalement à l'interprétation de ses assistants chargés de réaliser les installations. Ce système de mise en place dissocie l'idée de l'œuvre de sa réalisation effective. La primauté du concept assure au dessin un statut d'existence virtuelle, sa transcription sur le mur n'étant qu'une simple traduction de l'idée à la base du travail. Le mur est directement intégré à la réalité de la composition et renforce le caractère éphémère et multiple de l'installation. En effet, chaque support confère une visualisation différente d'une même idée. Avec les dessins muraux, Sol LeWitt instaure une ambiguïté constante entre le visible et le virtuel, ainsi qu'un va et vient incessant entre ces deux données. La prise en compte du support mural, occupant une place prépondérante dans le sens d'une trace tangible d'une œuvre en devenir, installe une notion de dématérialisation de l'objet d'art qui se généralise à l'ensemble de l'art conceptuel new-yorkais de la fin des années soixante.

4. — SOL LEWITT, «Paragraphs on Conceptual Art», *Artforum*, juin 1967. «Sentences on Conceptual Art, 0-9», New York, 1969 et *Art-Language*, Coventry, mai 1969. Sol LeWitt est le premier artiste à avoir qualifié son œuvre de conceptuelle.

5. — SOL LEWITT, «Wall Drawings», *Arts Magazine*, Avril 1970. SOL LEWITT, «Doing Wall Drawings», *Art Now*, juin 1971. Ces deux textes ont été traduits en français par Nadia Tazi dans «Daniel Buren-Sol LeWitt», *Centre National d'Art Contemporain, Le Magasin*, Grenoble, 1987.

Le dessin mural est le principal objet de la production de Sol LeWitt. Entre 1968 et 1983, il a établi la programmation de quatre-cent-huit installations, réalisées par lui-même ou par des intervenants extérieurs. Ces réalisations se divisent en huit séquences sérielles. Nous nous proposons ici d'analyser succinctement six des séries murales les plus importantes, que nous envisagerons dans un souci typologique et dans une perspective chronologique.

1. Les Combinaisons de Lignes en Quatre Directions

Le premier dessin mural installé sur les murs de la galerie Paula Cooper, en novembre 1968⁶, marque les débuts d'une enquête basée sur la composition de quatre types de lignes droites (des horizontales, des verticales, des diagonales à quarante-cinq degré de gauche à droite et de droite à gauche), superposés ou juxtaposés à l'intérieur de carrés de dimensions variables. Ce thème constitue la première série graphique de Sol LeWitt. Basé sur un système de composition extrêmement rigide, décrit dans un texte intitulé *drawing projects 1968 (fours)*, l'objet de cette expérimentation va être réalisé, dans les diverses techniques graphiques mises au point par l'artiste, jusqu'en 1983. Ce thème va aussi donner naissance à la quasi-totalité des séries murales datant de la première moitié des soixante-dix. En effet, les diverses séries, les Arcs et Lignes, les Lignes Seules, ou les Emplacements, vont soit retenir un vocabulaire plastique similaire, soit présenter un système de composition adoptant un schéma combinatoire semblable.

Il est difficile de proposer une origine exacte à ces premiers dessins muraux. Ceux-ci s'intègre à une démarche plus vaste et plus générale. L'ensemble de la production des années soixante s'appuie sur un même propos. L'artiste américain cherche avant tout à s'affirmer en tant qu'artiste conceptuel. Cette revendication passe ainsi par une multiplication de médias : des livres, des sculptures, dessins, gravures, ou autres. Sol LeWitt exprime ainsi une méfiance à l'égard des matériaux, afin d'affirmer le primat de l'idée sur la forme visuelle de l'œuvre. Pourtant, la composition donnée aux installations murales évoque certaines sculptures. L'utilisation de lignes tracées à même le mur renvoie aux fines arêtes des structures évidées, créées depuis 1965. Les arrangements des compositions murales se placent sur des grilles. Un tel dispositif de division modulaire de l'espace permet l'élaboration d'un processus combinatoire et sériel, essentiellement basé sur la symétrie.

Les premiers dessins muraux se rapprochent surtout du *sérial project n° 1 ABCD*. Dans les deux cas, un texte, à l'origine de l'installation

6. — N° 1 : dessin sériel II 14 (A & B).

Ce dessin, exécuté pour la première fois par l'artiste, appartient aujourd'hui à la collection Doris et Charles Saatchi, de Londres.

annonce le procédé de combinaison⁷. La pré-programmation de cette structure s'appuie aussi sur un système de variation des caractères plastiques. Des groupes de volumes se répartissent sur une grille en quatre ensembles, structures de composition que nous retrouvons aussi dans les premiers dessins muraux de cette série. Ils se combinent à partir d'un système de permutation de deux caractères antinomiques : ouvert/fermé.

La préoccupation principale liée au travail mural continue le propos relatif à l'affirmation d'une production d'ordre conceptuel. Toutes les décisions sont arrêtées avant l'exécution du dessin sur les murs⁸. La prééminence de l'idée qui a généré l'œuvre prend le pas sur la matérialité⁹. Le thème graphique correspond bien à ce projet. Une installation murale adopte le caractère éphémère d'une idée. Ces dessins sont la trace d'une pensée préalable appelée à disparaître. L'aspect conceptuel de la pratique murale se renforce aussi par le caractère multiple d'une idée. La bidimensionnalité et la préservation de l'intégrité du plan de représentation sont aussi essentiels dans ce type de production. Elles accentuent la précarité d'une réalisation murale au même titre que le médium retenu : le crayon gris. Les *Combinaison de Lignes en Quatre Directions* soulèvent aussi une autre particularité de la pratique du dessin mural. En effet, le caractère variable et multiple d'une réalisation dépend en grande partie des différents lieux de présentation des dessins. La localisation d'éléments graphiques semblables sur des murs différents transforme et multiplie les possibles présentations d'une même installation. Cette recherche *In Situ* se généralise dans les deux séries plus tardives, les *Arcs et Lignes* et les *Emplacements*.

Les *Combinaisons de Lignes en Quatre directions* investissent leur plan de représentation dans un processus logique et combinatoire (fig. 2). L'espace s'intègre à la réalité même de l'œuvre. Cette notion est accentuée par la recherche constante de la planéité des installations. Ce propos va se perpétuer aux autres démarches sérielles, à partir de la fin de la première moitié des années soixante-dix.

L'apparition de nouveaux médiums, et plus particulièrement l'encre de chine diluée dans de l'eau et appliquée directement sur les murs par tamponnage, favorise, au début des années quatre-vingts, la reprise de ce thème sériel. Ce traitement graphique, généralisé à partir de 1982, participe à l'élaboration d'une pensée esthétique entreprise depuis le début des années quatre-vingts, et envisagée dans les séries plus récentes, les *Figures Géométriques* ou les *Figures Isométriques*. Comme pour ces réalisations, la tech-

7. — SOL LEWITT, «Sérial project n° 1 ABCD», *op. cit.*

8. — «Pour un artiste conceptuel, tous les projets et toutes les décisions sont antérieurs à l'exécution, qui reste une chose superficielle». SOL LEWITT, «Paragraphs on conceptual art», *op. cit.*

9. — «L'apparence d'une œuvre reste secondaire. En se matérialisant, elle doit ressembler à quelque chose. Peu importe la forme définitive, cela doit commencer par une idée». SOL LEWITT, *op. cit.*

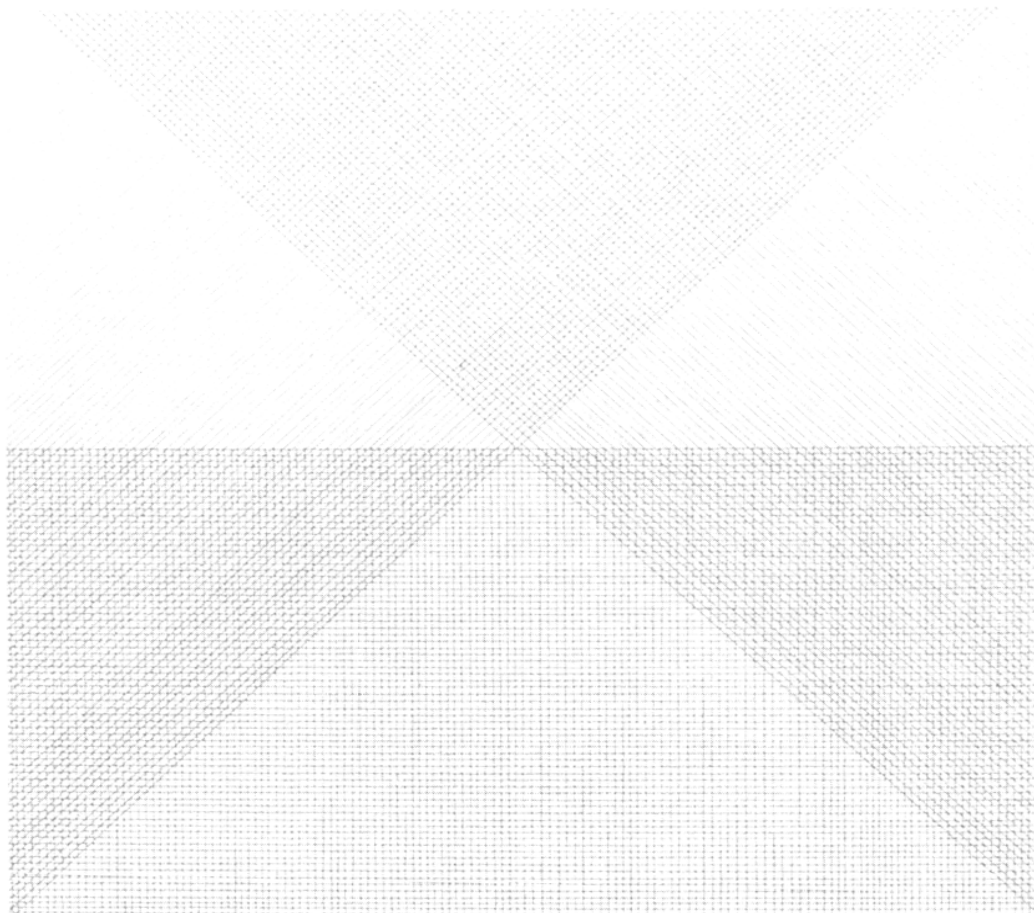


Fig. 2 : Sans Titre, 1971. Combinaison de Lignes en Quatre Directions, encre sur papier.
Reproduit dans «Minimal Art, Druckgraphik», *Gesellschaft Hannover*,
10 décembre 1976-23 janvier 1977.

nique de l'encre favorise considérablement un rapport de consubstantialité entre l'œuvre et son support. Le dessin devient indissociable du plan matériel du support, par imprégnation directe des éléments graphiques dans le mur. Cette démarche tend à devenir la préoccupation majeure de toutes les réalisations murales effectuées par Sol LeWitt à partir de 1980.

2. Les lignes seules

La série des Lignes Seules constitue un des thèmes privilégiés de la première moitié des années soixante-dix, au même titre que les Combinaison de Lignes en Quatre Directions, ou les Emplacements. En relation avec l'aspect expérimental des réalisations de l'époque, le crayon caractérise ces

installations. Le thème est inauguré à la fin de l'année 1969, mais la série prend son véritable essor l'année suivante. Deux propositions distinguent les Lignes Seules.

La première réflexion se base sur un caractère ludique développé par les énoncés. La programmation écrite au préalable se présente comme une véritable règle du jeu, déterminant l'installation, mais sujette à de multiples interprétations. Des notions telles que le hasard, le temps d'installation, le nombre de lignes proposées ou encore les parti pris demandés à l'assistant, insistent sur la distanciation entre une pensée prédéterminée, et une réalisation effective.

La primauté d'un système langagier favorise la multiplicité des types de présentation. Diverses variables émises dans la programmation ne permettent pas de définir, à la simple lecture de l'énoncé, l'aspect formel. Au contraire, la traduction de ces paramètres révèle des dispositifs particuliers d'installation. Le concept de hasard, par exemple, est perceptible, mais difficile à retranscrire sur un support, et surtout différents dessinateurs donnent lieu à des adaptations différentes.

Aucune réalisation précédente ne semble être à l'origine du système développé par ce premier type de dessin de la série des Lignes Seules. Les processus d'installation, intégrant des systèmes de composition qui ne sont pas liés à des procédés combinatoires stricts, apparaissent spontanément dans la production murale de Sol LeWitt, en septembre 1969¹⁰. De même, les diverses caractéristiques de lignes jouant sur leurs dimensions, leurs positionnements les unes par rapport aux autres, ou leurs nombres, n'ont jamais été éventualisées dans les dessins antérieurs. L'émergence d'un tel dispositif de composition est généré par les nombreuses possibilités qu'offre la pratique du dessin mural. La prééminence d'une programmation écrite et antérieure à la réalisation effective, facilite l'introduction de ce genre de notions. C'est ainsi que les Lignes Seules s'inscrivent plus dans une tendance "process art", qui se développe aux Etats-Unis et en Europe, à partir du début des années soixante-dix. En effet, le dispositif de mise en place de l'œuvre se visualise dans sa propre réalisation. Il semble donc que ce genre de démarche résulte d'un climat artiste spécifique à ces années. L'introduction de variable, ne dépendant pas d'un système combinatoire, correspond aussi au caractère conceptuel défendu par l'artiste américain.

Le second ensemble de la série des Lignes Seules dénote un propos plus formel. La primauté de l'aspect plastique de réalisations murales ne va d'ail-

10. — N° 15 : des lignes parallèles distantes d'environ un huitième d'inche (pouce) (0,3125 cm) et longues de 12 inches (30 cm) sont dessinées pendant une minute. Sous cette rangée de lignes, une autre rangée dessinée pendant dix minutes. Sous elle, une dernière rangée de lignes dessinées pendant une heure.

Ce dessin a été installé pour la première fois en septembre 1969, à la Vancouver Art Gallery. Il appartient à la collection Pulvermacher de New York.

leurs pas cesser de se renforcer, et plus particulièrement à partir de 1975. L'accumulation de signes, tracés à même le mur, correspond ici à une recherche de densité sur le plan de représentation. Les vibrations obtenues dépendent du caractère des lignes et de la surface ménagée entre leurs tracés. Les tonalités résultant de ce traitement participent à une mise en mouvement latente et contenue du plan du support. Les énoncés précisent cependant dans tous les cas que les lignes doivent préserver l'intégrité de la surface de représentation. Le dessin fait ainsi visuellement partie du support mural, mais lui confère, par la densité maximale, une certaine animation. Si cette relation au plan du mur est héritée des premiers dessins de la série des Combinaisons de Lignes en Quatre Directions, il faut cependant noter que Sol LeWitt fait appel ici à un processus méthodologique différent et moins strict.

Les types de lignes sont spécifiques à ce thème, et ne se basent plus sur leurs directions. D'autres aspects sont, pour la première fois conviés. Des confrontations sur les dimensions, les orientations, les jonctions éventuelles ou encore les rectitudes sont utilisées comme base plastique à ces réalisations¹¹ (fig. 3). C'est ainsi que la série des Lignes Seules va expérimenter un autre registre formel, réintégré par la suite aux autres thématiques murales.

Le thème des Lignes Seules apparaît donc comme très daté dans sa technique comme dans ses propos. Les Lignes Seules correspondent au climat de cette période, même si elles développent des buts esthétiques issus des premières expérimentations murales de 1968. Mais au-delà du dispositif méthodologique se basant sur la sérialité, les systèmes de compositions adoptés aboutissent à des processus quasi obsessionnels de création, attestant le caractère ludique de l'œuvre de Sol LeWitt. Cette série murale développe surtout des préoccupations propres à la pratique du dessin mural. D'une part, les titres des installations deviennent de plus en plus descriptifs, et se portent garant du résultat visuel. Le rôle exact d'un intervenant extérieur se précise. Sa présence en tant qu'assistant accentue le caractère multiple des installations murales et dissocie le concept de l'œuvre de sa mise en place sur les murs. Cette fonction ne va pas tarder à se généraliser aux autres thématiques. Le thème ouvre aussi sur de nouvelles orientations plastiques, qui se retrouveront dans la totalité des autres séries murales à partir de 1972. Le propos même, d'une recherche de consubstantialité du support et de l'installation, résultant d'une densité de la paroi murale, intègre le plan/support à la réalité physique du dessin. La prééminence de l'aspect plastique annonce les nouvelles orientations esthétiques qui vont se développer dans la seconde moitié des années soixante-dix.

11. — A titre d'exemple, le dessin n° 46 : des lignes non droites ne se touchant pas, uniformément dispersées avec le maximum de densité, recouvrent la surface entière du mur. Ce dessin, présenté en mai 1970 par la galerie Yvon Lambert, à Paris, appartient à la collection privée de l'artiste.

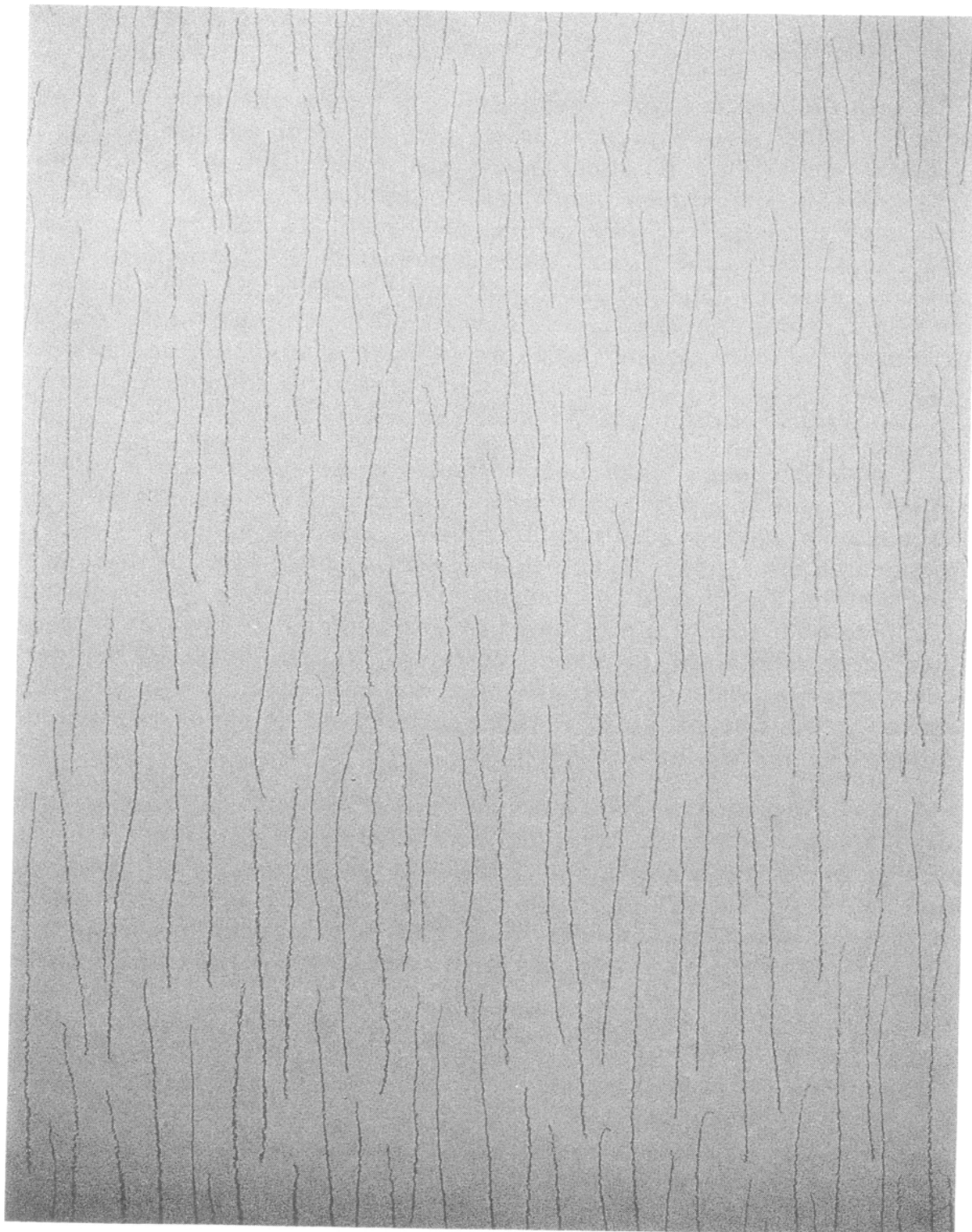


Fig. 3 : Dessin n° 46 : Des lignes verticales non droites, ne se touchant pas, uniformément dispersées avec le maximum de densité; recouvre la surface entière du mur. Détail.
Crayon noir, première installation, mai 1970, galerie Yvon Lambert, Paris. Collection de l'artiste.
Photographie Arnaud Céglański, juin 1991, présentation galerie Yvon Lambert.
Courtesy Galerie Yvon Lambert.

3. *Les Arcs et Lignes*

La série des Arcs et Lignes se divise en trois parties distinctes. Les Lignes dans des Grilles, dont le premier dessin a été réalisé en octobre 1969¹² ; les Arcs dans des Grilles, qui apparaissent tardivement, à partir de novembre 1981¹³, et enfin, la première confrontation des deux termes Arcs et Lignes dans des Grilles, qui est, quant à elle, de beaucoup antérieure, puisque la première œuvre de cette série est datée de janvier 1972¹⁴. L'origine du thème se trouve dans les deux séries précédemment décrites. En effet, les caractères de ligne des premières réalisations sont directement issus des Combinaisons de Lignes en Quatre Directions. A partir de juin 1971, le traitement graphique évolue, et l'apparition de divers caractères de ligne à l'intérieur des carrés tracés se rapproche de la série de Lignes Seules.

La grille évoquant les premières structures de la seconde moitié des années soixante amène une partition de l'espace. Elle concourt à restreindre l'animation provoquée par l'accumulation des tracés de lignes sur le mur, et implique un mouvement lié à une composition qui se base sur un système combinatoire. Le thème d'un quadrillage régulier, divisant le plan du mur, est retenu pour fixer des moments privilégiés dans l'écoulement d'un système de confrontation des signes plastiques. Reprenant le système de la fenêtre perspectiviste de la Renaissance, la grille, élément d'organisation fixe, et transportable sur différents supports, révèle de par sa transparence le déroulement combinatoire de l'œuvre.

A partir de la seconde moitié des années soixante-dix, sa fonction structuraliste tend à se perdre. La grille libère les éléments plastiques dans l'espace de présentation de l'œuvre. Les carrés qu'elle dessine atteignent des dimensions plus importantes, et le traitement du mur, généralement peint en noir, lui confère une visualité très altérée, du fait de son tracé au crayon gris. Ainsi, les éléments graphiques, par la disparition d'un ordre imposé, se

12. — N° 26 : une grille d'un inch (2,5 cm) recouvre un carré de trente-six inches (90 cm). A l'intérieur de chaque carré d'un inch (2,5 cm), il y a des lignes dans une des quatre directions. Cette installation, qui appartient aujourd'hui à la collection Vogel, de New York, a été présentée la première fois à l'Art Institute de Chicago.

13. — N° 357 : une grille de douze inches (30 cm) recouvre le mur. A l'intérieur de chaque carré de douze inches (30 cm), un arc à partir du milieu d'une des faces (la direction des arcs est déterminée par le dessinateur).

Ce dessin a été installé à la galerie Zabriskie de New York.

14. — N° 122 : une grille de trente-six inches (90 cm) recouvre le mur. Toutes les combinaisons, de deux lignes se touchant, placées au hasard, en utilisant des arcs à partir des angles et des milieux des faces, des lignes droites, non droites et brisées. Chaque carré contient une combinaison (150 possibilités).

Ce dessin, réalisé pour la première fois par Sol LeWitt, a été installé au Massachusetts Institute of Technology de Cambridge.

libèrent dans l'espace de d'exposition, et tendent à unifier le lieu d'occupation du travail¹⁵.

Le propos premier de l'artiste, d'un désordre plastique, résultant du déroulement logique d'un système pré-établi, se trouve être ici déplacé. Ce désordre apparent remodèle et crée un lien physique dans l'espace, avec une force et une énergie, qui n'existait dans les premiers dessins muraux qu'au détriment d'une pensée logique prédéterminée. Par ces caractères, renforcés par les matériaux, pastel blanc sur support noir, les œuvres permettent le développement plus lyrique de la notion d'*In Situ*. Ce lyrisme et cette poésie, dans les formes flottantes à la surface des murs, vont se retrouver dans les grandes Figures Géométriques et Isométriques des années quatre-vingts.

La poésie de ces œuvres est renforcée par leurs dimensions. Au-delà d'une mise en scène, l'échelle des dessins de la série des Arcs et Lignes engendre entre le spectateur et l'œuvre une connivence, qui va plus loin que la simple compréhension d'un programme prédéterminé, comme c'était le cas dans les premiers travaux de l'artiste.

4. *Les Emplacements*

L'ensemble des Emplacements couvre la période allant de 1971 à 1978. Nous sommes en présence d'une série doublement importante, par le nombre élevé des réalisations, mais surtout, par le propos de ces cent-dix-neuf dessins effectués. Les Emplacements forment un thème pivot permettant le passage des préoccupations des années soixante vers le propos définitif du début des années quatre-vingts.

Les termes plastiques de ces dessins muraux sont, pour la plupart issus du répertoire formel type de Sol LeWitt. Nous trouvons des lignes droites, non droites, dans les quatre directions, des arcs de cercles... Toutefois, la série donne aussi naissance à de nouveaux termes graphiques : le point, et les figures géométriques. La mise en place des éléments graphiques dépend toujours d'une programmation pré-existante. Elle est de plus fonction de points particuliers du support, tels que le centre, les angles, ou encore le milieu des côtés du mur. L'énoncé, à la base de la localisation des termes plastiques, dépend d'un cheminement écrit extrêmement complexe et labyrinthique, lisible sur le support par des tracés au crayon noir. Quant aux

15. — «La longueur des modules carrés est déterminée par les possibilités d'une personne de taille moyenne, en extension pour dessiner un arc ... ceci limite la ligne ... et lui réserve une dimension à échelle humaine.» SOL LEWITT, *Sol LeWitt*, Musée d'Art Moderne de New York, 1978, p. 126.

figures, elles sont tracées au pastel¹⁶. Ce type d'expérimentation est surtout poursuivie à partir de 1973.

En janvier 1975, avec la présentation de cinq dessins, à la galerie de Lucio Amélio, à Naples, les énoncés de la mise en place de ce type de travail prennent une orientation différente¹⁷. Chaque proposition de l'artiste se termine invariablement par une phrase entre parenthèses : *The specific location is determined by the draftsman*. Les lignes, dont les caractères sont paramétriques, trouvent leur départ à partir des points spécifiques du mur, comme pour les premiers Emplacements, mais, la notion de hasard, et les choix laissés au réalisateur du dessin, apparaissent comme des données de plus en plus importantes. Ces installations marquent le souci nouveau d'axer le travail mural sur l'impact visuel. La couleur tend à jouer un rôle de plus en plus privilégié (fig. 4). Les supports sont soit traités en noir, soit en couleur, traitement que nous retrouvons aussi pour les Lignes Seules ou les Figures Géométriques.

Ainsi, la série des Emplacements correspond à deux types de préoccupations distinctes, datées très précisément. La première réflexion s'étend de 1971 à 1975. Dans les énoncés des dessins de cette période, Sol LeWitt traite, bien évidemment de l'*In Situ*, propos ancien, puisque nous le retrouvons dès 1971, dans les thématiques sérielles. Les dessins sont fonctions de caractéristiques des différents supports. Cette série se particularise aussi par le rapport de la pratique murale au langage, rapport déjà envisagé sous des formes différentes dans les thématiques antérieures. Les Emplacements affirment la relation de concomitance entre l'aspect visuel de l'œuvre et son énoncé véhiculé par l'écrit. Que ce soit par des systèmes langagier ouvert, imposant une compréhension libre de la programmation prédéterminée, ou par des cheminements déductifs extrêmement complexes et labyrinthiques, de telles mises en place d'éléments plastiques sur les murs entretiennent des rapports étroits avec le langage.

A partir de l'exposition au Modern Art Agency, de Naples, le propos des Emplacements s'oriente vers une démarche beaucoup moins intellectuelle

16. — Cette double technique pastel/crayon est utilisée afin de dissocier la démarche déductive. Ce procédé existe dans d'autres séries, notamment les Arcs et Lignes, voir le n° 122, par exemple, note 14. Pour les Emplacements, à titre d'exemple le n° 193 : une ligne, égale en longueur à la moitié de la distance entre le centre du mur et un point à mi-chemin entre le milieu de la face gauche et de l'angle supérieur gauche, dessinée à partir du milieu de la face supérieure vers un point à mi-distance entre la face droite et l'angle inférieur droit.

Les différents points sont tracés au crayon noir, et la ligne, véritable objet de la localisation est tracée au pastel noir. Ce dessin a été installé par Sol LeWitt, dans la résidence de Nicholas Logsdail, à Londres, en juillet 1973.

17. — Avec les dessins n° 240 à 244. Ces installations appartiennent aujourd'hui à Daniel Buren. Le n° 240 : une ligne droite localisée entre des points choisis au hasard (la localisation de ces points est déterminée par le dessinateur).

Les autres dessins présentent des énoncés similaires, seuls le nombre, les dimensions, ou les couleurs des lignes varient.

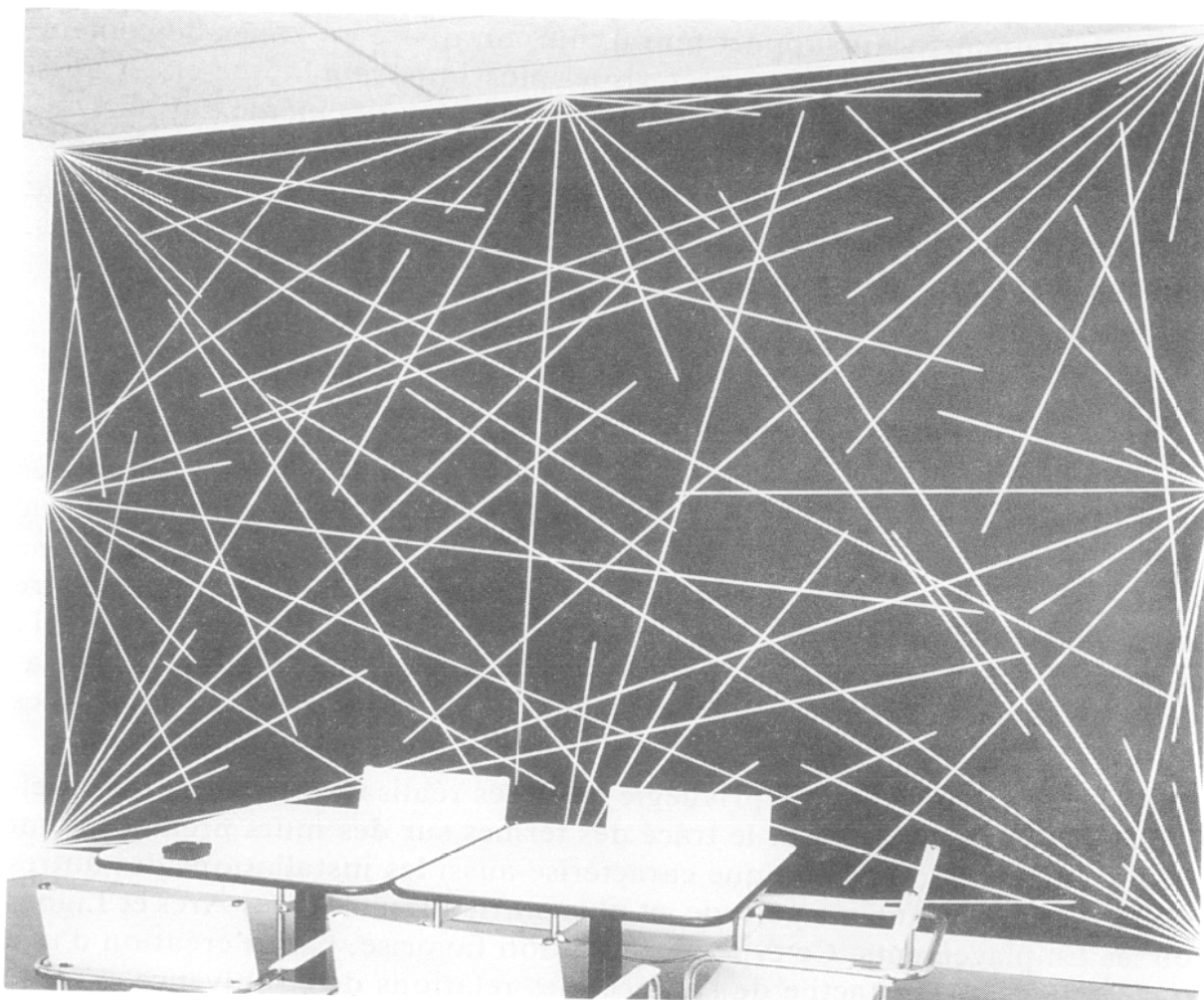


Fig. 4 : Dessin n° 256 : une grille de six inches (15 cm) recouvre un mur noir. Des lignes blanches à partir des milieux et des centres des quatre côtés vers des points choisis aux hasard sur la grille. (La longueur et l'emplacement des lignes sont déterminées par le dessinateur.)

La grille, crayon noir, les lignes, pastel blanc, le mur noir.

Première installation, galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, Allemagne, mai 1975.

Collection Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Hollande.

Photographie : Ludovic Mamet.

que dans les œuvres précédentes. En laissant le dessinateur libre du traitement graphique de la plupart des signes, Sol LeWitt privilégie la recherche plastique au détriment de la compréhension d'un programme prédéterminé.

Paradoxalement, le libre arbitre laissé à l'assistant n'est pas aussi important que pourrait le laisser croire l'énoncé, car la priorité du travail est axé, non pas sur l'installation des caractères des termes plastiques sur les murs, mais bien sur l'occupation par l'œuvre de l'espace d'exposition.

L'intégration du mur à la réalité concrète du dessin, par son traitement

coloré est la grande nouveauté que laisse apparaître cette série¹⁸, si cette dimension "All Over" existe virtuellement dans les œuvres précédentes, ce nouveau traitement du support mural, uni, ou divisé en zones de couleur, atteint avec ces dessins, un aspect visuel plus imposant. Celle-ci est aussi utilisée comme élément permettant la liaison, sur un même support, du fond à la forme, par la création d'une unité visuelle dans la composition.

Certes, ces dernières expérimentations ne restent à ce stade que plastiques, mais ces nouvelles démarches favoriseront la fusion de l'aspect plastique et technique à la réflexion esthétique telle que Sol LeWitt la pratiquera à partir de 1980.

5. *Les Figures Géométriques*

L'essentiel du vocabulaire formel de cette thématique est mis en place dès la réalisation inaugurale de la série, en juin 1976¹⁹. Les figures usuelles le cercle, le carré, le triangle, le rectangle, le trapèze et le parallélogramme sont déjà présentes. Dans certains cas, cet ensemble d'éléments peut-être augmenté d'autres termes. Il existe quelques dessins dans lesquels dix figures géométriques sont parfois utilisées. Pourtant la plupart des réalisations ne retiennent que six figures, même si les combinaisons des termes restent très variables, allant de la confrontation de deux à dix figures.

Le traitement graphique privilégié pour ces réalisations retient essentiellement le pastel blanc pour le tracé des termes sur des murs préalablement peints en noir. Cette technique caractérise aussi les installations des autres séries datant de la même période, et plus particulièrement les Arcs et Lignes ou les Emplacements. Ce type d'installation favorise, par la création d'une qualité physique et tactile de l'espace, des relations de connivence entre le spectateur et l'œuvre. Ces mêmes relations sont ici accrues par la facilité de compréhension d'un système combinatoire, issue en grande partie des premiers dessins muraux. Cependant, au-delà du rapport de l'œuvre à son espace d'exposition, l'utilisation de cette technique, ouvre des perspectives nouvelles dans l'esthétique du dessin mural. En effet, bon nombre de dessins réalisés entre 1976 et 1978, dont la technique d'installation fait appel au pastel blanc sur des murs noirs, fonctionnent en écho d'autres dessins trai-

18. — C'est effectivement la première fois qu'une couleur autre que le blanc du mur est envisagée pour la présentation d'un dessin mural. Cette innovation, dont les retombées seront importantes, trouve son origine dans la série des Emplacements, avec le dessin n° 245 : des lignes blanches à partir du centre d'un mur noir, vers des points choisis au hasard (l'emplacement de ces points est déterminé par le dessinateur).

Ce dessin a été réalisé pour la galerie Daniel Weinberg de San Francisco, en avril 1975.

19. — N° 287 : sur un mur, toutes les doubles combinaisons de la superposition du contour de six figures géométriques (36 possibilités).

Ce dessin, réalisé pour la première fois par Pat Stier et Sol LeWitt, a été présenté par la galerie Sperone, à Rome.

tés dans une technique inverse, à savoir du pastel noir sur des murs blancs²⁰. Ainsi le propos d'un énoncé, totalement malléable, et pouvant être traité en positif ou en négatif, trouve ici une dimension plus importante qu'une simple antinomie entre l'aspect conceptuel et visuel d'une œuvre. Même si cette affirmation du statut précaire d'une programmation, susceptible de multiples visualisations, existe toujours, Sol LeWitt agrmente sa démarche d'une forte référence à la sculpture. Pareil à une sculpture, un dessin mural est multiple. L'idée de moule, de la nécessité d'un exemplaire négatif pour reproduire un travail en positif, est contenue dans les premiers travaux de la série des Figures Géométriques. La citation s'affine aussi par l'utilisation des formes géométriques, réminiscence direct de l'activité de l'artiste de la première moitié des années soixante.

A partir de 1978, il semble que Sol LeWitt cherche aussi à introduire la couleur dans ses œuvres murales. Tout d'abord, le mur se voit divisé en trois zones de couleurs primaires, sur lesquelles sont tracées les figures géométriques²¹. L'année suivante, les formes sont réalisées au pastel de couleurs. En 1980, les figures se voient appliquer un nouveau traitement graphique. Les contours des figures ne sont plus tracés, mais les figures géométriques sont pleines. Des couches de pastel remplissent la superficie des termes graphiques, laissant transparaître la matérialité du mur.

Février 1981 marque un tournant majeur dans l'activité artistique de Sol LeWitt (fig. 5). L'installation sur les murs de la galerie Yvon Lambert, à Paris, de sept figures géométriques, dont les surfaces sont pour la première fois pleines de lavis d'encre de chine noire²², jouant ainsi sur l'absorption des formes dans le support mural, ouvre des perspectives nouvelles quant à l'esthétique du dessin mural, qui trouveront une résonance accrue avec la mise en place des grandes Figures Isométriques de la seconde moitié des années quatre-vingts. Cependant au cours des deux années suivantes, bien que la majeure partie des réalisations fait appel à cette technique, Sol LeWitt continue ses expérimentations et particulièrement dans le domaine des Figures Géométriques.

La série des Figures Géométriques, dans sa thématique comme dans sa

20. — Sur treize dessins au pastel blanc ou noir, installés entre 1976 et 1978, nous comptabilisons neuf dessins dont les énoncés sont semblables, mais dont les tonalités des matériaux utilisés sont inversées.

21. — N° 311 : le mur est divisé verticalement en trois parties égales, une en rouge, une en jaune, et une en bleu. 1^{re} partie : sur la partie rouge, un tracé noir d'un carré ; 2^e partie : sur la partie jaune, un tracé noir d'un cercle ; 3^e partie : sur la partie bleue, un tracé noir d'un triangle. Ce dessin d'avril 1978 a été installé par Sol LeWitt dans la collection Solomon, Rosenfeld, Elliot, Stiefel & Abrams, de Chicago.

22. — N° 346 : sept figures géométriques (dont le triangle rectangle) dessiné avec des lavis d'encre de chine. Les figures sont pleines.

L'œuvre, appartenant à la collection permanente du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou, de Paris, a été installée pour la première fois par Sol LeWitt, à la galerie Yvon Lambert.

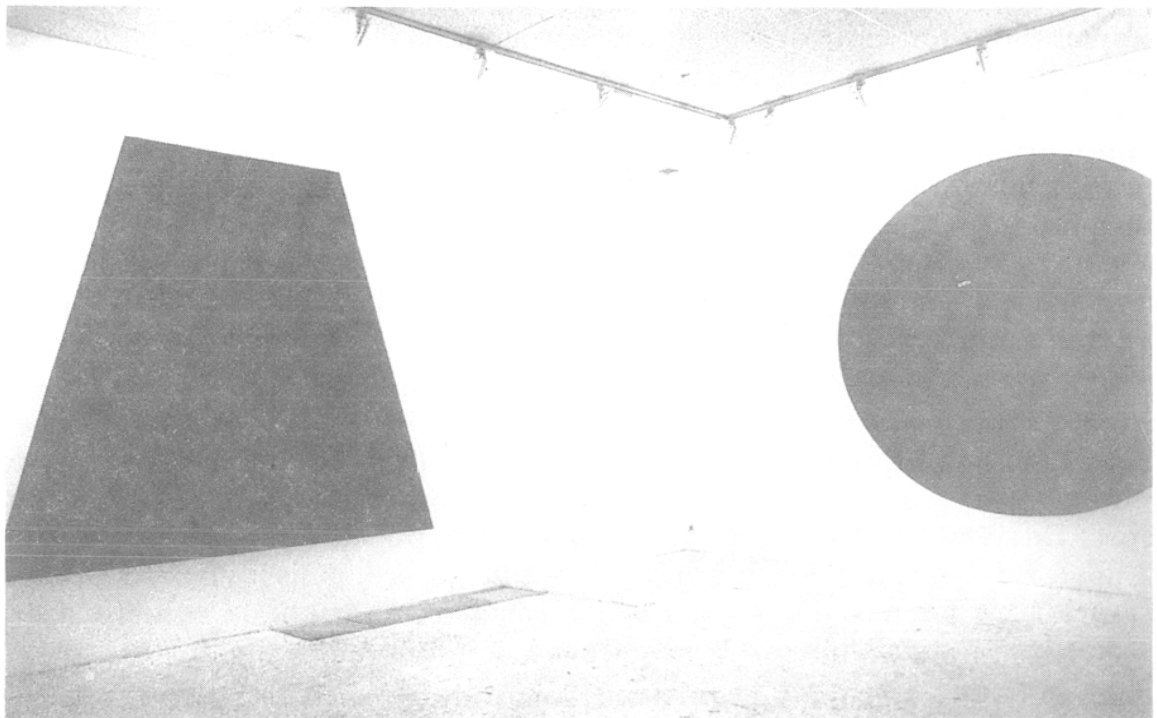


Fig. 5 : Dessin n° 346 : sept figures géométriques (dont le triangle rectangle), réalisées au lavis d'encre de Chine. Les figures sont pleines. Encre de Chine, détail.
 Première installation : galerie Yvon Lambert, Paris, février 1981.
 Collection Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris.
 Reproduit dans *Sol LeWitt, Wall Drawings, 1968-1984*, p. 120.
 Courtesy Galerie Yvon Lambert.

technique, est issue très logiquement de l'évolution rigoureuse des diverses expérimentations, dans l'espace et sur le mur, que Sol LeWitt travaille depuis le début des années soixante. L'origine même des formes provient des diverses expérimentations sur la sculpture que l'artiste américain évalue avant la seconde moitié des années soixante. La thématique entretient dans sa spécificité, un autre rapport avec la sculpture. Pourtant, le lien de ce thème aux structures de Sol LeWitt, passant par des jeux de négativité et de positivité des termes, par des formes, et par l'idée de multiplicité, en corrélation avec l'idée de moule s'expriment bien souvent au détriment d'une notion majeure retenue au sein des autres thématiques, l'*In Situ*.

La technique, marquée par l'apparition de l'encre pour le traitement des figures, se généralise aux autres séries, et plus particulièrement aux *Combinaisons de Lignes en Quatre Directions* et aux *Figures Isométriques*. Elle est rigoureusement issue des premières réflexions de la fin des années soixante. La superposition de termes plastiques, tirant son origine des *Combinaisons de Lignes en Quatre Directions*, se retrouve dans les pre-

mières Figures Géométriques de 1976. L'adjonction des éléments les uns sur les autres, amène directement aux superpositions de tampons d'encre de chine de couleur différentes sur les murs. Cependant, si la série des Figures Géométriques apparaît de la rigueur de l'évolution des préoccupations de Sol LeWitt, ce thème, tout en reprenant de fait des propos anciens, ouvre la voie à de nouvelles finalités esthétiques. La relation triangulaire entre le lieu d'exposition, l'œuvre et le spectateur, constante dans la réflexion de l'artiste, et qui le rattache aux démarches de l'art minimal, dans ces manifestations de la seconde moitié des années soixante, est accrue par l'installation pertinente des figures géométriques sur le mur. La compréhension de travail murale passe par deux étapes. D'une part la simplicité d'appréhension du programme logique, pour les réalisations des années 1976/1978, et d'autre part le rapport du corps aux installations réalisées aux lavis d'encre, à partir de 1981, affirment la connivence entre le spectateur et l'intégrité de la démarche murale. En effet, dans le premier cas, un état mental détermine la compréhension de travail, et dans le second cas le cheminement du spectateur le long du mur se fonde au développement sériel de l'installation des figures sur la pellicule murale, alors que les différents plans des dessins muraux se confondent eux-mêmes et pénètrent la réalité concrète de leurs supports²³. Avec ces réalisations, le terme de consubstantialité des formes et du support, trouve son véritable sens du fait de l'imprégnation de l'élément liquide dans le mur, et conduit à la mise en œuvre d'un double mouvement visuel qui tend à égaliser, et à annihiler, dans un équilibre précaire, toute hiérarchie entre la forme et le fond des dessins. L'impulsion donnée par la découverte de l'utilisation de lavis d'encre de chine fait participer le support mural à la réalité concrète de l'œuvre. Le mur n'a plus la simple qualité de support, mais existe comme partie intégrante et concrète du travail.

Ainsi, la technique se trouve en totale adéquation avec la thématique. Ce travail, toujours en mouvement, entraîne un double développement, car au-delà d'une agitation physique en surface²⁴, et dans le plan du mur, une autre mouvance, d'ordre conceptuel s'établit. Le dessin mural, considéré dans un souci typologique, évolue entre les classifications des différents domaines artistiques, sans jamais se laisser enfermer dans une terminologie particulière. Les installations de Sol LeWitt parlent de peinture, de sculpture et pourtant ne peuvent être qualifiées comme telles. L'artiste lui-même insiste sur la volonté de se situer en dehors de toute catégorie, afin de préserver

23. — «En présence de grands murs, le visiteur verra les dessins partiellement, par séquence, et non le mur dans sa totalité». SOL LEWITT, «Wall Drawings», *op. cit.*

24. — Ce que nous trouvons déjà dans certaines réalisations de la série des Arcs et Lignes.

l'idée de l'art et de libérer le regard de toutes contingences arbitraires²⁵.

6. *Les Figures Isométriques*

En octobre 1976, Sol LeWitt dessine sur les murs de la galerie Claire Copley à Los Angeles, les contours d'un cube. Sa représentation adopte une vue axonométrique. Cette installation inaugure la série des Figures Isométriques²⁶. Ce thème de recherche ne correspond pourtant pas aux préoccupations des autres dessins muraux de cette période. Les investigations liées à cette série ne vont être reprises qu'à partir de 1981.

Toutes les techniques graphiques mises au point à partir de 1976 se prêtent à la réalisation des Figures Isométriques. Pourtant, l'artiste privilégie l'utilisation de l'encre. L'encre noire est essentiellement retenue en 1981 et 1982. Les derniers dessins font plutôt appel à la couleur.

Les quatre formes de base du vocabulaire plastique de cette série sont la transcription dans l'espace de certains éléments de la thématique des Figures Géométriques. Le cube est issu du carré, la pyramide du triangle, la pyramide tronquée du trapèze et le parallélépipède du rectangle ou du parallélogramme. Le cercle ne donne lieu à aucune forme correspondante. Un second type de figure peut se combiner aux quatre volumes de base. Ces formes proviennent elles aussi d'une vue axonométrique. Elles s'inscrivent toutes dans un cube de base et présentent des projections vers l'intérieur de ce module, de certains plans de représentation. Un potentiel considérable de figures nouvelles est ainsi obtenu à partir d'un même volume cubique. Ces différentes figures peuvent être éventualisées selon le désir du créateur. Sol LeWitt peut retrouver dans ces formes une superposition des volumes de base. Ainsi, un de ces dessins présente une pyramide juchée sur une base parallélépipédique.

Ces formes indéterminées, au-delà de leurs intérêts plastiques, sont révélatrice du mode d'installation des Figures Isométriques sur les murs. Une analyse détaillée des volumes, montre que l'ensemble du vocabulaire de base est lui-même issu d'une projection intérieure. Le cube reste le modèle principal servant à la reconstitution de toutes les figures utilisées. Un même procédé de rabattement de plan vers l'intérieur du volume, permet la reconstitution de n'importe quelle forme. Pourtant le dispositif axonomé-

25. — «Comme vous le suggérez, les termes "dessins, peintures, sculptures", sont de peu d'importance. Techniquement, les dessins muraux utilisent l'encre comme médium — un médium propre au dessin — sont des dessins ... Mais plus on réfléchit à ce problème, plus il apparaît absurde. Quand on regarde l'œuvre elle-même, peu importe son nom». SOL LEWITT, «les espaces paradoxaux de Sol LeWitt», *Art Press* n° 111, février 1987.

26. — N° 298 : les contours d'un cube en vue isométrique.

Ce dessin a été présenté à l'exposition Wall Drawings, organisée du 12 octobre au 8 novembre par la galerie Claire Copley INC, de Los Angeles.

trique déduit le volume d'un plan. En effet, toutes ces formes, issues d'un cube, se localisent sur une grille porteuse. La grille insistant sur le caractère bidimensionnel du support, dessine un quadrillage régulier. A l'intérieur de chaque carré, les arêtes des figures se positionnent afin de recomposer un volume. Le procédé de composition crée, littéralement et visuellement, le rabattement des formes sur le plan du support. Un va et vient entre le rendu d'une figure et la planéité du mur s'établit par le propre mode de réalisation des dessins de cette série. Le nombre de termes présentés varie selon les dessins de un à six. La formule la plus couramment adoptée juxtapose trois à cinq formes isométriques.

A partir de 1982, les installations abordent essentiellement un propos liés à l'espace. La préparation des supports à l'encre génère une relation d'interdépendance du mur et des formes. Pourtant, ce traitement participe à la création d'une qualité sensible des lieux dans lesquels les dessins sont exposés. Cette proposition, reprenant un principe *In Situ*, existant dans les réalisations des années antérieures, tend à se généraliser à partir de la seconde moitié des années quatre-vingts.

L'esthétique développée par les compositions des Figures Isométriques résulte une fois encore des investigations antérieures. Le dispositif d'installation des formes, bien souvent occulté par le traitement technique, reprend une mise en place proche des Arcs et Lignes, alors que La localisation des arêtes des volumes à l'intérieur d'un quadrillage rappelle le système de composition des Emplacements. La mise en place des Figures Isométriques apparaît comme un amalgame compositionnel de ces deux thématiques. L'utilisation de figures géométriques dans l'espace, fait référence à la production en volume de Sol LeWitt. Les systèmes de composition des Figures Isométriques apparaissent donc comme le résultat d'une rigueur de l'expérimentation sérielle des dessins installés depuis les années soixante-dix, et le propos de ces réalisations provient lui aussi des prémices de la pratique murale.

Les Figures Isométriques développent la notion de multiplicité sur plusieurs niveaux. La grille qui apparaît dans le système d'installation, reprend une fonction issue de son propre déroulement sériel de 1979²⁷. Élément porteur des figures, son rôle induit aussi un aspect transportable des dessins en divers lieux. La transposition formelle sur n'importe quel type de support découle de l'adaptation de cette structure fixe sur la surface murale. L'usage de la grille permet la multiplicité d'une même installation.

Le dessin est adaptable en une infinité de lieux. Mais la notion de multiplicité se déduit aussi du système de projection intérieur. En effet, ce type

27. — En 1979, Sol LeWitt a expérimenté une série de dessins ayant pour objet la grille. Celle-ci dessinait un quadrillage régulier, et le mur était toujours traité selon de multiples variations de couleur.

de composition génère une multitude de possibilités formelles. Une même programmation décuple les solutions de présentation plastique. Cet aspect du travail est renforcé par la non précision, au sein des énoncés, de la nature et du nombre des volumes présentés²⁸. Une telle proposition engendre une quantité d'investigation formelles toutes différentes.

Ce procédé développe aussi la nature des rapports entre le réalisateur et le concepteur. Ce système confrontationnel des individualités créant la totalité du travail, est éventualisé dans différentes directions depuis le début des années soixante-dix. La solution abordée à partir de 1981, délègue la responsabilité de l'installation à l'assistant chargé de la mise en place du dessin. En reprenant la dichotomie conception/réalisation, Sol LeWitt revalorise non seulement le rôle de l'assistant, mais par les initiatives qui lui sont imposées, il redonne aussi une toute autre importance à la traduction plastique d'une pensée préalable.

Les Figures Isométriques poursuivent les mêmes préoccupations développées depuis les premières réalisations murales (fig. 6). Les installations sont régies par une volonté de présenter une œuvre aussi bidimensionnelle que possible²⁹. Ce désir se matérialise particulièrement avec cette série. Le dispositif axonométrique installe une ambiguïté visuelle dans l'appréhension des formes juxtaposées sur le support. Un va et vient entre le volume des figures et le rabattement des plans sur la surface murale s'établit. La perception du spectateur ne cesse d'évoluer entre le rendu d'une figure volumétrique et la planéité du mur. Un dispositif d'imbrication à l'intérieur même du mur, résultant de l'utilisation de l'isométrie, accentue pourtant le plan de représentation porté par le support. Le mur s'intègre véritablement à la réalité physique des dessins. Toutes ces caractéristiques, la longueur, la surface, la profondeur, deviennent comme un plan de représentation, la transparence résultant d'un traitement préalable à l'encre, lui confère une certaine immatérialité. Un second mouvement se juxtapose alors sur celui précédemment décrit. Le support converse ses qualités structurelles mais présente en même temps un caractère impalpable et diaphane. Sa transparence dévoile des formes aériennes, évoluant dans une profondeur immatérielle. La préparation à l'encre imprègne et pénètre le mur, elle véhicule aussi les formes dans la surface murale.

Les Figures Isométriques paraissent donc comme les formes les plus adaptées aux deux prémices de base de la création murale. La beauté plastique et intellectuelle de ces réalisations conservent le caractère multiple et

28. — Voir à titre d'exemple le n° 354 : des figures isométriques réalisées avec des lavis d'encre de chine.

Ce dessin a été installé pour la première fois sur les murs de la galerie Konrad Fischer, à Düsseldorf.

29. — «J'ai voulu faire une œuvre aussi bidimensionnelle que possible.» SOL LEWITT, *Wall Drawings*, *op. cit.*

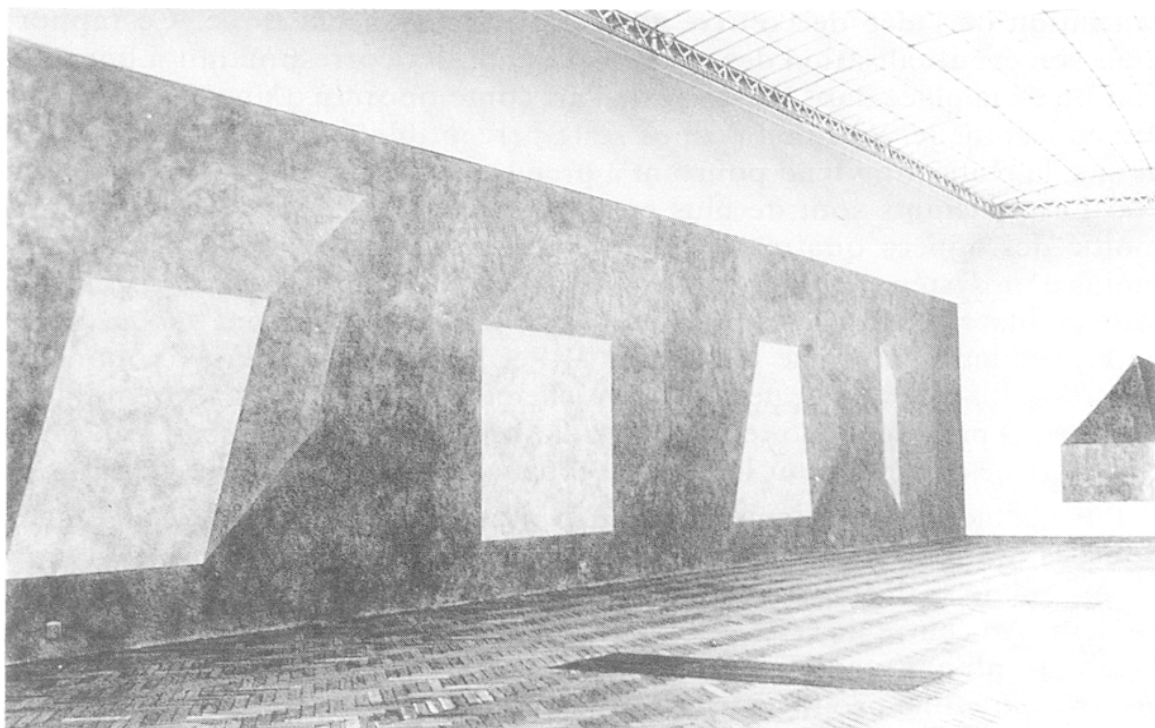


Fig. 6 : Dessin n° 375 : des figures isométriques, chacune dessinées avec des tonalités progressives de gris, réalisées au lavis d'encre de Chine. Le fond est gris.
 Première installation : Art Institute of Chicago, juillet 1982.
 Sur le mur du fond, détail du dessin n° 354.
 Installation *Sol LeWitt, Drawings 1968-1984*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1984.
 Reproduit dans *20 years of Art Collecting, 1963-1984*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1984.

bidimensionnel constamment recherché. La série abordée depuis 1981 matérialise réellement les préoccupations développées depuis la première installation murale, au-delà d'une préoccupation revendicative sur l'art conceptuel. La présentation adoptée s'éloigne considérablement de l'aspect expérimental des dessins de 1968. Les dessins de Sol LeWitt évoluent et ne trouvent aucune forme figée dans le temps et l'espace. A chaque installation sur un mur, les réalisations multiplient les possibilités de présentation. Les dispositifs de création ne permettent pas l'accès à la réalisation d'une forme fixe, aboutissant de fait à l'établissement d'une notion de chef d'œuvre unique.

Ce mouvement est aussi présent sur le lieu d'exposition. Bien que les supports conservent leurs qualités structurelles, l'adjonction d'une installation de l'artiste leur confère une situation ambiguë. Les espaces d'exposition évoluent ainsi entre leurs caractères institutionnels et une fonction essentiellement artistique. Les murs sont véritablement pénétrés par l'œuvre et deviennent partie intégrante de celle-ci. Ce procédé tend à mettre en

échec les lois du marché de l'art³⁰. Cette revendication réelle du statut du dessin mural ne se développe plus selon le contexte antinomique de la distanciation de l'idée de l'œuvre et de sa traduction plastique. Ce rapport, dans son éventualisation des années soixante-dix correspondait à une affirmation de la place dans l'histoire de l'art contemporain d'une pratique d'ordre conceptuelle. Si un tel propos reste perceptible dans les années quatre-vingts, la réalisation tend pourtant à prendre le pas sur l'idée générant l'œuvre. Les assistants sont de plus en plus spécialisés; à partir de la seconde moitié des années quatre-vingts, les installations dépendent de moins en moins d'un système langagier. Des plans réalisés par Sol LeWitt régissent la mise en place des dessins sur les murs. La démarche évolue vers un statut de reproductibilité d'une réalisation³¹. Pourtant, le dispositif axonométrique reste d'actualité. Le terme essentiellement présent dans les réalisations exécutées à partir de 1985 retient la pyramide en vue isométrique. L'utilisation de l'encre de couleur, pour les formes comme pour le support, se généralise.

Pour la biennale de Venise de 1988, Sol LeWitt a réalisé une grande salle, dont les murs furent recouverts par un dessin combinant ce même thème. La pyramide se décomposait en une multitude de Figures Géométriques en couleur. Au centre de cette salle se trouvait une pyramide en bois, peinte en blanc. Reprenant un dispositif axonométrique, cette nouvelle réflexion nourrit toute une production en volume, qui tend à se développer depuis la fin des années quatre-vingts. Ainsi, un immense retour à la sculpture s'effectue. Cette pratique trouve son origine indéniable dans les Figures Isométriques exécutées depuis 1981.

Arnaud CEGLARSKI

Sol LeWitt est surtout représenté dans les collections publiques françaises par sa sculpture. Néanmoins, quelques musées possèdent des dessins muraux: le capc Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, le Musée Saint-Pierre de Lyon ou encore le Musée National d'Art Moderne de la Ville de Paris. Dans la région Nord/ Pas-de-Calais, deux musées présentent dans leurs collections permanentes ce type de travail, le Musée d'Amiens ainsi que le Musée des Beaux-Arts de Tourcoing.

Arnaud CEGLARSKI, Maître en Histoire de l'Art, 261/41, boulevard de Valmy, 59650 Villeneuve-d'Ascq.

30. — «L'œuvre murale représente un tout autre attachement à l'œuvre de l'artiste, puisqu'il s'agit de supprimer une mouvance possible dans l'utilisation du mur, pour y accrocher des œuvres. Il y a donc un engagement beaucoup plus important de la part du propriétaire ou parfois du musée. En contraste, la présentation en galerie est témoignage de l'éphémère, puisque le mur est systématiquement blanchi après l'exposition». Manette REPRIELS, directrice de la galerie Véga, Liège, correspondance avec l'auteur, lettre du 28 juin 1990.

31. — «La méthode utilisée précédemment (suivre des données extrêmement précises) reste en vigueur, mais avec certaines variations. Mon but est de rendre ces installations reproductibles, un peu comme une partition musicale ... Un dessin précède maintenant un dessin mural». SOL LEWITT, *réponses à des questions de Catherine Millet*, «Art Press», n° 111, février 1987.