
De la fragilité de la mémoire. Les *Memory Drawings* de Robert Morris

Katia Schneller



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/260>

DOI : [10.4000/imagesrevues.260](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.260)

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Laboratoire d'Anthropologie Sociale

Référence électronique

Katia Schneller, « De la fragilité de la mémoire. Les *Memory Drawings* de Robert Morris », *Images Re-vues* [En ligne], 2 | 2006, document 4, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 05 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/260> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.260>

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

De la fragilité de la mémoire. Les *Memory Drawings* de Robert Morris

Katia Schneller

1 « Plutôt que de discuter la façon dont certaines de mes oeuvres se sont frottées à la mémoire, je voudrais attirer l'attention sur la texture de cet engagement, sur l'intensité de cette sensation, sur la simultanéité avec laquelle la mémoire nous fait retrouver et perdre les choses, ce type particulier de mort auquel nous ne pouvons jamais échapper »¹. C'est en ces termes que l'artiste américain Robert Morris, né en 1931, porte en 1994 un regard rétrospectif sur son oeuvre et pointe à cette occasion son intérêt profond et continu pour la vie mouvante et fragile du souvenir. Mémoire et oubli sont en effet habituellement considérés comme des ennemis : l'une faisant allégeance aux images du passé, l'autre s'ingéniant à leur porter atteinte, à les affaiblir et à rendre ainsi sa rivale parjure. Les images du passé entraînées dans cette lutte survivent au travers d'une perpétuelle transformation qui nuance leur coloration originelle ; elles s'abîment , parfois même s'effacent, offrant ainsi une relecture toujours bougée du passé. Pour Morris, ce phénomène de désagrégement se trouve intrinsèquement lié à une certaine gravité de la condition humaine. Il l'envisage pour cette raison comme un affrontement violent, incessant, dont l'issue semble inévitablement fatale.

at the point that it 'is not let' in on
the cortex. Decimations of the cer-
ticular memories, but the severing
s between the visual cortex and the
while not disturbing vision, reduces fe-
bl that which is seen. The richness
for the inter-connection of all parts
undoubtedly be part of whatever
ually established.

and memorized 1963, 8 pm.

Robert Morris

2 Ces préoccupations déroulent selon nous un fil d'Ariane permettant de traverser une oeuvre caractérisée bien plus par le foisonnement et les revirements inattendus, que par l'appartenance réductrice au « minimalisme », une étiquette qui lui a longtemps été attribuée². De fait, les questionnements attenants à la mémoire croisent tout autant les thématiques de la perception et de l'expérience corporelle étudiées notamment par

Rosalind Krauss³, que celle de la mélancolie proposée par Catherine Grenier et Barbara Rose⁴. Ils demeurent pourtant peu étudiés en tant que tel, alors même que Morris a multiplié les travaux et les déclarations⁵ portant explicitement sur la mémoire à partir des années 1990. Il reconnaît lui-même à propos de son travail que « [c]ertaines oeuvres pourraient être perçues comme des stratégies d'oubli »⁶. Morris a en effet imaginé tout au long de sa carrière différents dispositifs lui permettant d'interroger la mémoire et l'oubli au gré de l'évolution de ses propres investigations artistiques, et ce dès ses débuts dans les années 1960. Les Memory Drawings de 1963 en offrent un des premiers exemples ; souvent associés à la période dite minimaliste de l'artiste, ils ne sont présentés que comme une expérimentation perceptuelle objectivante. Il nous semble cependant qu'ils contiennent déjà, en germe, une dimension plus tragique liée aux préoccupations mémorielles que l'artiste n'aura de cesse d'exprimer au cours de sa carrière.

Fig. 1

The physiological basis for memory has not been determined. Theories advanced to explain memory fall mainly into two classes: (1) Those which seek explanation in changes in composition of the brain cells; and (2) those which seek explanation in changes in patterns of electrical currents between cells. It and leaves the angle of a crude level, comparisons can be made to the two basic ways in which man is able to store a cultural memory, i.e. either spatially through preservation of models, pictures, maps, etc., or temporally through sequential records in print, aural recordings, and more recently by electronic means. Theories have also been advanced which attempt to combine these two processes. Such theories attempt to discriminate between types of memories, assuming the coding of some to physical alteration of the molecular structure of brain cells, and others to reflex electrical circuits. The latter process is sometimes appended with a hypothesis of a mechanical nature, viz. through minute changes of synaptic fibers which grow larger or closer together and facilitate electrical pathways. Analog computing machines can be made to learn - a process impossible without storage of information. This storage is effected by specific variations in a time series together with a scanning device. Recent investigations in electron cephalography seem to point to such a scanning mechanism responsible for oscillating currents which tend to fade with concentration and attention. However, the storing of visual images can be more easily ascribed to protein molecule alterations. All suggestions as to the locus of memory, either in terms of composition or action agree on the point that it is not held in any specific area of the cortex. Disconnections of the cortex do not cut out particular memories, but the severing of neural pathways between the visual cortex and the frontal regions, which not disturbing vision, reduces to the unrecognizable that which is seen. The richness and necessities for the inter-connection of all parts of the cortex will undoubtedly be part of whatever theory is eventually established.

Drawing established and memorized 1963, 8 pm.

RM 1963

Robert Morris, *Initial Memory Drawing*, 1963, encore sur papier gris, 52,1 x 33 cm, collection de l'artiste.

Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 3 Procédant à leur étude précise nous pourrions déconstruire une des stratégies plastiques que Morris met en place pour « dessiner la mémoire ». Il s'agira pour ce faire de comprendre comment les images mémorielles et leur processus de détérioration se trouvent matérialisés dans les Memory Drawings . Au fil de la dissection de ces mécanismes, nous pourrions prendre la mesure de leur potentiel critique à l'égard du discours moderniste, celui de Clement Greenberg notamment. À l'issue de cette analyse, c'est la portée même d'une thématique de la fragilité du souvenir au début des années 1960 que nous voudrions questionner : Morris semble s'en servir comme d'un repoussoir contre un certain esprit de réductionnisme qu'il décèle alors dans les grands

modèles d'écriture de l'histoire auquel il se confronte en tant qu'artiste. À plus large échelle, c'est aussi afficher une conception amère et désabusée à l'encontre d'un triomphalisme américain alors en proie ses premiers ébranlements.

Fig. 2

The physiological basis for memory has not been determined. Theories advanced to explain memory fall mainly into two classes: (1) Those which seek explanation in changes in configuration of the brain cells; and (2) Those which seek explanation in changes in electrical currents between cells. If the analogy is left at a crude level, comparisons can be made to the two basic ways in which man establishes a cultural memory, i.e. spatially, through the preservation of models, pictures, maps, etc. and temporally through the preservation of sequential records in print, audio, recordings, and more recently, by electronic means. Theories have also been advanced which attempt to explain these two processes. Such theories sometimes appear a hypothesis of a mechanical nature - viz. through changes in synaptic fibers which grow longer or closer together and affect the electrical pathways. (Even in part the following above) Such theories attempt to discriminate between types of memories, assigning the coding of some to molecular changes in the cells and others to variations in electrical reflex circuits. Analog computing machines can be made to learn a process impossible without the stroke of inspiration. This process is affected by specific variations in a time series together with a scanning mechanism. Recent investigations in electroencephalography give evidence of such a mechanism responsible for oscillations which tend to disappear with concentration and attention. However, spatial visual images can be more easily assigned to protein molecular alterations. All suggestions as to the locus of memory arise on the point that it is not held in any specific area of the cortex. Dissections of the cortex do not cut out particular memories, but the severing of neural pathways between the visual cortex and the frontal regions, while not affect vision, reduce to the unrecognizable that which is seen. The richness of and necessity for interconnections between all parts of the cortex will undoubtedly be part of whatever theory is eventually established.

First Memory Drawing 9/4/63, 9:00 P.M.

R. Morris

Robert Morris, First Memory Drawing (9/4/63, 9:00 P.M.), 1963, encore sur papier gris, 52,1 x 33 cm, collection de l'artiste.

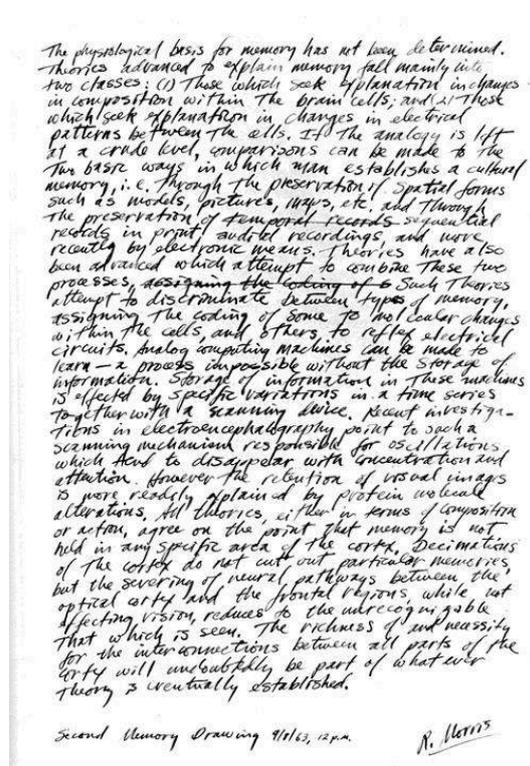
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Mesurer la mémoire

- 4 Les Memory Drawings, conservés dans la collection de l'artiste, constituent un ensemble de cinq oeuvres, toutes exécutées sur le même modèle : une feuille de papier gris mesurant 52,1 x 33 cm, signée et datée, sur laquelle Morris a écrit à la main avec de l'encre noire un texte sur la mémoire. Leur aspect très systématique résulte de l'application méthodique d'un dispositif défini à l'avance par l'artiste : le 3 septembre 1963 à 15h00 il écrit un texte sur le fonctionnement de la mémoire constitué à partir du montage de notes de lectures, texte qu'il mémorise ensuite et intitule Drawing established and memorized⁷. Il utilise alors une série géométrique de raison deux qu'il applique à la date de ce premier dessin afin de fixer celles des First, Second, Third et Fourth Memory Drawings qui seront donc réalisés respectivement le 4 septembre 1963 à 21h00, le 8 septembre 1963 à 24h00, le 16 septembre 1963 à 15h30 et le 2 octobre 1963 à 21h00. A chacun de ces moments prédéterminés, Morris réécrira de mémoire le texte initial sur un support identique à celui-ci, avec le même stylo, en suivant la même présentation, cherchant ainsi à reproduire avec exactitude la même image. La réalisation de ces oeuvres soumet donc l'artiste à des règles prédéfinies exigeant de lui

la stricte répétition des gestes originellement déployés. L'action ainsi entièrement maîtrisée ne laisse aucune place à l'improvisation et oblige l'artiste à mettre de côté toute expression libre de sa propre subjectivité. S'instrumentalisant lui-même afin de mener à bien la tâche programmée, celui-ci se comporte pour ainsi dire comme un automate. Morris reprend ici le principe de la task performance⁸ mis en place par la danseuse Simone Forti (alors son épouse) au début des années 1960. Cette démarche liée aux réflexions sur le langage ordinaire de Ludwig Wittgenstein consistait à définir par avance des tâches que les danseurs devaient accomplir. « [R]éduisant ainsi la "représentation" à une action »⁹, leur corps n'exécutait que de simples mouvements ordinaires et ne se présentait alors plus comme un médium d'expression de la subjectivité¹⁰.

Fig. 3



Robert Morris, *Second Memory Drawing (9/8/63, 12:00 PPM)*, 1963, encore sur papier gris, 52,1 x 33 cm, collection de l'artiste.

Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 5 Morris s'astreint de même à ne considérer et à ne faire fonctionner sa mémoire que comme un mécanisme purement physiologique qui serait coupé de toute invective psychologique. Les Memory Drawings se proposent ainsi de mener une étude distanciée théorique et pratique de la mémoire de l'artiste. Leur texte présente de ce fait des localisations hypothétiques de la mémoire, la situant soit dans des changements de la composition cellulaire du cerveau, soit dans des courants électriques entre les cellules synaptiques. Comparant son activité mécanique au stockage informatique, le texte suggère de la mesurer par encéphalographie. Morris réalise d'ailleurs cette expérience pour *Self-Portrait (EEG)* (1963), un encéphalogramme de son cerveau, mesurant la taille de son corps. L'arpentage du corps mais aussi du temps et de l'espace est en effet une des préoccupations qui anime alors le travail de Morris¹¹ : en témoigne par exemple

l'utilisation récurrente d'empreintes corporelles ou du motif de la règle graduée. Cette démarche est à notre sens révélatrice de son rejet de toute interprétation mentale de la relation corps / esprit ainsi que de sa rupture avec le supposé dualisme cartésien ; considérant avec Wittgenstein que le Moi est un pronom personnel vide de sens¹², seule l'indexation du corps et de ses traces renseigne alors de manière objective sur son existence. Morris déclarera ainsi rétrospectivement que pour lui « s'il existait une constante, sans doute était-ce ce "sac pourrissant de l'humanisme" qui [lui] a toujours fourni une cible. Dans ce sac se trouvait l'unité du sujet, une des premières choses qu'[il avait] décidé de détruire [lui]-même »¹³. Cette démarche traduit entre autres le rejet d'une génération entière à l'égard de l'image romantique et héroïque de l'Artiste telle qu'elle était véhiculée depuis la Seconde Guerre mondiale par l'Expressionnisme Abstrait, lequel exaltait une subjectivité débridée au travers des excès de la picturalité¹⁴. Le parti pris que Morris adopte pour les Memory Drawings et ses travaux de la même période réduit ainsi le rôle décisionnel du créateur, comme s'il « ne participait plus à la fabrication et devenait encore plus étranger à son oeuvre »¹⁵. La notion habituellement retenue du dessin comme une expression de la pensée spontanée et inspirée de l'artiste se trouve de fait contrariée, puisque ici c'est la mémoire qui se fait instigatrice des oeuvres de ce dernier, comme le suggère le titre qu'il leur a cependant conféré.

Fig. 4

The physiological basis for memory has not been clear since, theories advanced to explain memory fall mainly into two classes: (1) those which seek explanation in changes in composition of the brain cells, and (2) those which seek explanation in changes in electrical patterns between the cells. If the analogy is left at a crude level, comparisons can be made to the two basic ways in which man has established a cultural memory, i.e. spatially through the preservation of records, pictures, maps, etc., and temporally through sequential recordings on punch and/or recordings and their recall by electronic means. Theories have also been advanced which attempt to combine these processes. Such theories attempt to discriminate between types of memory, assigning the learning of songs to molecular changes within the brain cells and steps to reflex electrical circuits. Such theories usually support a hypothesis of a mechanical nature - viz. through minute changes in synaptic fibers which grow larger or closer together and facilitate electrical pathways. Analog computing machines can be made to learn - a process impossible without the storage of information. Such storage is affected by specific variations in a time series together with a becoming mechanism. Recent investigations in electroencephalography point to such a mechanism responsible for oscillations which tend to disappear with concentration and attention. However, the recording of visual impressions can be more easily assigned to program imposable alterations within the brain cells. All theories regarding the locus of memory, either in terms of composition or action, agree on the point that memory is not held in any specific area of the cortex; disjunctions of the cortex do not cut out particular memories, but the wiring of neural pathways between the optical cortex and the frontal regions, while not affecting vision, reduces to the unrecognizable that which is seen. The richness of information for interconnections between all parts of the cortex will undoubtedly be part of whatever theory is eventually established.

Third Memory Drawing Notes 3:30 P.M.

R. Morris

Robert Morris, Third Memory Drawing (9/16/63, 3:30 P.M.), 1963, encore sur papier gris, 52,1 x 33 cm, collection de l'artiste.

Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Rendre perceptible les images abîmées de la mémoire

- 6 Afin d'arpenter la mémoire de l'artiste, les Memory Drawings se constituent donc comme des mesures prises à des moments précis de l'état du texte initial tel qu'il existe dans le souvenir. C'est bien le texte devenu mémoire qui se trouve restitué dans une image, elle-même retrouvée par le processus d'anamnèse : l'alchimie de la mémoire transforme le texte en une image, un instantané du texte que l'artiste s'attachera ensuite à retranscrire par le dessin. La juxtaposition des Memory Drawings dans l'ordre de leur exécution (comme l'exige leur présentation) permet au spectateur de constater les minuscules changements qui s'opèrent autant dans le sens du texte par la substitution d'un mot à un autre, que dans son allure formelle par l'intervention de ratures ou d'une astérisque. Leur mise en série offre au regard la transformation encourue par la matrice d'une empreinte à l'autre, due à la fragilité inhérente à la mémoire. Chaque Memory Drawing pris dans ce dispositif est donc une image abîmée du texte initial ; chacun se définit comme une empreinte complexe par la nature inconsistante de sa matrice : une image renvoyant elle-même à une autre image, mélangeant et confrontant ainsi les différentes temporalités du passé et du présent, de l'instant et de la durée. Ce dispositif donne à éprouver l'anachronisme propre au feuilleté de l'épaisseur mémorielle : des dessins faits « de » mémoire, « de la » mémoire de l'image d'un texte rédigé à partir de souvenirs de lectures sur le thème de la mémoire. L'abîme mémoriel se dévoile ainsi par à-coups ; précipitée dans ces profondeurs, l'image initiale s'abîme à chacun de ces rebonds.

Fig. 5

The physiological basis for memory has not been established. Theories advanced to explain memory fall mainly into two classes: (1) Those which seek explanation in changes in composition within the organ cells, and (2) Those which seek explanation in changes in electrical patterns within cells. For the analogy is left at a crude level comparisons can be made to the two basic ways in which man establishes a cultural memory—i.e. spatially through the preservation of models, pictures, maps, etc. and generally through repeated recitations in print, audio recordings, and more recently by electronic means. Theories have also been advanced which attempt to combine these two processes. Such theories attempt to discriminate between types of memories, assigning the coding of some to molecular changes within the cells and others to reflex electrical circuits. Such theories are usually appended with a hypothesis of a mechanical nature—i.e. through minute changes in synaptic fibers which grow larger or closer together and facilitate electrical pathways. Analog computing machines can be made to learn—a task impossible without the storage of information. Such storage is afforded by specific changes in a time series together with a scanning mechanism. Recent investigations in electroencephalography point to such a mechanism responsible for electrical oscillations which tend to disappear with concentration and attention. However the recording of visual impressions can more readily be assigned protein/molecular alterations within the cells. All theories concerning the locus of memory, either in terms of composition or action, agree that it is not held in a specific area of the cortex. Decimations of the cortex do not affect particular memories; however the severing of neural pathways between the optical cortex and the frontal regions, while not affecting vision, reduces to the unrecognizable that which is seen. The richness of and necessity for interconnections between all parts of the cortex will undoubtedly be part of whatever theory is eventually established.

Fourth Memory Drawing 10/2/63 9:00 P.M. R. Morris

Robert Morris, *Fourth Memory Drawing* (10/2/63, 9:00 P.M.), 1963, encre sur papier gris, 52,1 x 33 cm, collection de l'artiste.

Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 7 Le spectateur des Memory Drawings se trouve alors engagé dans une expérience artistique qui n'est pas contemplative, mais au contraire inscrite dans une temporalité complexe. Elle l'oblige en effet à retracer mentalement le processus d'exécution de ces dessins et donc à se restituer le passé habituellement invisible dans une oeuvre achevée. Voyant sans cesse poindre le fantôme de l'image initiale des Memory Drawings en examinant ses retranscriptions ultérieures, le spectateur met ici en branle sa propre mémoire éprouvant ainsi chacune d'entre elles comme un souvenir. Ce type de dispositif exige une expérimentation plus active de l'oeuvre par le spectateur, phénomène ici d'autant plus accru par l'exercice de lecture qu'exige le texte. Cette démarche répond à la conception de Morris pour qui « [l']art est essentiellement une situation dans laquelle on adopte pour attitude de réagir à une partie de sa conscience comme à de l'art »¹⁶, conception qu'il développe au cours des années 1960 en s'intéressant à la relation qui s'établit entre le spectateur, l'objet et l'espace¹⁷, et ce notamment avec ses oeuvres dites minimalistes. Il s'affronte de ce fait à la conception moderniste de Clement Greenberg qui défend, comme l'explique Michael Fried, l'idée qu'« à chaque instant l'oeuvre elle-même est totalement manifeste »¹⁸. Ce type d'expérience artistique ne s'appréhende dans aucune durée et ne nécessite que l'exercice du regard¹⁹. Les Memory Drawings sont donc révélateurs du refus de Morris de concevoir une oeuvre d'art comme un objet atemporel, achevé et dont l'expérience uniquement optique approcherait l'expérience religieuse²⁰.

La fragilité mémorielle comme critique de l'écriture de l'histoire

- 8 Le spectateur désireux d'éprouver la perte de mémoire déclarée des Memory Drawings retrace donc dans son esprit le processus entier de leur production. Il se prête avec patience à la lecture attentive et successive des cinq textes, guettant les erreurs et cherchant à en comprendre la logique d'apparition. Il constate alors que le degré de perte de mémoire ne prolifère pas docilement en fonction de la progression ordonnée et linéaire dans le temps de la réalisation des dessins : une expression oubliée dans un dessin réapparaît parfois dans la version suivante. Le parcours de lecture linéaire du spectateur se trouve vite contrarié par des allers et retours incessants entre les cinq dessins. L'incapacité du processus de remémoration à préserver ses images intactes introduit ainsi une part d'aléatoire et d'irrationnel au sein d'un dispositif qui se veut pour sa part rigoureusement rationnel. Ces petits changements réarticulent certes à leur façon les hypothèses exposées dans le texte mais n'en modifient jamais fondamentalement le sens. Ils pourraient d'ailleurs aussi bien être des rectifications inconscientes effectuées a posteriori d'une première version elle-même uniquement constituée de notes de lecture prises par l'artiste, version qui ne peut alors se prévaloir d'une plus grande exactitude que les suivantes. L'aléatoire propre à la mémoire remet donc en cause les notions hiérarchiques d'original et de réplique. L'altération désordonnée qu'elle fait subir à ses images font de celles-ci des semblables incarnant les différents chemins que la mémoire emprunte dans son labyrinthe propre²¹. Son ressassement ininterrompu régénère perpétuellement le montage infini de ses fragments, sans jamais n'en privilégier aucun : ses images apparaissent de ce fait sans réelles attaches, perdues dans les abîmes de la mémoire.

- 9 Les Memory Drawings ne s'appréhendent donc pas dans la succession linéaire du temps. Obligeant à passer en revue leur processus de réalisation pour être questionnés, ils perturbent de ce fait toute idée de causalité rationalisante habituellement employée dans l'explication raisonnée d'une oeuvre. Cette démarche est révélatrice du regard que Morris porte sur l'oeuvre d'art, de la manière dont il envisage le discours sur celle-ci. Suivant alors des études en histoire de l'art entre 1962 et 1966 au Hunter College, il se trouve amené à préciser sa réflexion sur l'écriture de l'Histoire, questionnement non sans intérêt pour un artiste cherchant à mieux cerner le système dans lequel il évolue alors. Entre 1965 et 1966, il rédige un mémoire sur le travail de Brancusi dont la principale motivation sera selon lui l'application de la méthode historique exposée par George Kubler dans *The Shape of Time* en 1962²². Celle-ci se propose d'étudier une oeuvre aussi bien par son contexte historique que par son processus de fabrication²³ : la démarche de Kubler offre ainsi à Morris un moyen de transcrire ses préoccupations plastiques dans la réflexion historique. C'est cet intérêt prononcé pour le processus que Morris inscrit en opposition directe avec ce qu'il considère être la conception de l'art défendue par le modernisme²⁴ : une histoire de l'évolution des styles linéaire et organique, utilisant un enchaînement de causalités et ne prenant en compte que l'état abouti des oeuvres. Il critiquera dans le même esprit la méthode panofskyenne en 1964 dans sa performance 21'3 , parodie d'une conférence d'histoire de l'art jouant sur le décalage des gestes du corps et de la parole enregistrée sur une bande sonore, récitant un extrait des *Essais d'iconologie* (1939). Morris écrira en 1966 à propos de Panofsky qu'« [a]ffirmer qu'il y a une sensibilité commune constitue tout au plus une généralisation qui minimise les différences »²⁵. C'est en tant qu'artiste du début des années 1960 que Morris considère ces méthodes historiques réductrices par leur volonté de produire des mouvements normés. Elles incarnent pour lui la démarche essentiellement commerciale de nombreux critiques à vouloir façonner les nouvelles tendances du marché de l'art depuis les années 1950, époque où le développement des médias, des musées et des galeries affirma ouvertement l'art comme un marché, une publicité et un spectacle²⁶. C'est surtout l'exemple de l'Expressionnisme Abstrait qui, diffusé par de nombreuses expositions itinérantes, devait exhiber l'image d'une culture américaine de la liberté, la démocratie et l'individualisme dans le contexte de la Guerre Froide, contexte que la génération de Morris médite alors²⁷.
- 10 Convoquer la complexité mémorielle dans une oeuvre comme les Memory Drawings peut donc se comprendre comme une esquivé à toute tentative de récupération. Déjouer les « règles professionnelles »²⁸ et prendre au dépourvu la critique participera en effet de la démarche de Morris, qui sera de nombreuses fois accusé par la suite d'être un artiste indécis ou un voleur d'idées²⁹. Les Memory Drawings , comme nous l'avons signalé précédemment, affichent une perturbation de la notion de causalité s'accordant avec le discrédit que Morris porte sur la rationalisation de l'agir, résultant de son rejet du subjectivisme. Empêcher de déterminer les intentions psychologiques de l'artiste revient alors à protéger l'oeuvre de toutes simplifications et à affirmer la complexité inhérente à son élaboration. Les seules véritables causes auxquelles Morris adhère sont les gestes que nous exécutons, réflexion qu'il poursuivra et développera dans les années 1990 à partir de ses lectures du philosophe américain Donald Davidson dont il aime à citer fréquemment la phrase suivante : « Nous ne faisons jamais plus que de bouger nos corps : le reste est le fait de la nature »³⁰.

L'oubli, critique de l'héroïsme américain

- 11 Le dispositif des Memory Drawings présente donc le mouvement aléatoire de la reconstruction mémorielle travaillée par l'oubli comme seule causalité acceptable et productrice de ces différents dessins. Ce phénomène d'amenuisement du souvenir dans une prolifération alogique et désordonnée fait écho à celui de l'entropie, deuxième loi de la thermodynamique mesurant la déperdition d'énergie engendrée par la dégradation irréversible de l'ordre³¹. Morris l'évoque en effet dès 1960 dans son texte « Blank Form » de la manière suivante : « La Forme Vide agite lentement un grand drapeau gris et rit d'être à deux doigts de la deuxième loi de la thermodynamique »³². Cette « forme vide » dont l'artiste décrit des exemples précis plus loin dans le texte, est souvent interprétée comme la prémonition des oeuvres dites minimalistes que Morris réalisera à partir de 1961³³, et notamment Column . Elle peut, selon nous, être aussi comprise comme la métaphore d'un corps sans sujet tel que le conçoit l'artiste : dans sa performance Untitled (Box for Standing) de 1961, Morris se tenait debout dans un parallélépipède semblable à celui de Column pendant trois minutes et demie, puis tombait brusquement au sol (toujours debout dans l'objet) où il gisait pendant la même durée de temps. Le corps de l'artiste y était donc comparé à une « forme vide » dont l'existence ne se résumait qu'à cette chute dérisoire et fatale. Morris présente ainsi l'idée d'un homme, de surcroît un artiste qui, assujetti à l'épuisement entropique, ne vit que pour disparaître, tel le souvenir dans la mémoire.
- 12 Différentes stratégies plastiques mises au point en 1962 matérialisent l'action de l'entropie dans le travail de Morris : le motif de l'onde de choc s'épuisant dans sa répétition dans les reliefs en plomb tel que Untitled (Bullet trajectory), les reflets de miroir à l'infini de Pharmacy , ou encore l'effacement des impressions successives de la matrice une seule fois encrée des Morris Prints ou des On Wheels . Ces différents dispositifs utilisent chacun un processus automatique laissant proliférer et s'épuiser une même image. Ils rappellent celui des Memory Drawings à ceci près que ces derniers n'offrent pas la répétition d'une même image amoindrie, mais d'une image bougée, complexifiée. Ils s'apparentent en cela au motif des noeuds que Morris emploie en référence au processus mémoriel comme dans Mnemonic Device (1962), mais aussi à l'entropie qu'il qualifiera plus tard de « quatrième Parque [...] qui emmêle le fil »³⁴ et qui trouvera l'une de ses expressions les plus fortes dans ses feutres de la fin des années 1960. L'emploi même d'une forme textuelle dans les Memory Drawings ajoute un obstacle supplémentaire à la rétention mnémique. Le spectateur, à moins qu'il ne se soit efforcé de mémoriser le texte comme l'artiste se soumettant ainsi au même exercice de la perte de mémoire, ne retient finalement de cet ensemble d'oeuvres que l'idée de leur processus et l'image de la mise en page d'un bloc de texte, mais jamais les mots à proprement parler. Ces oeuvres glissent ainsi un peu plus encore dans la disparition, processus que Morris mène à son terme en produisant en 1975 un multiple à partir des cinq textes des Memory Drawings typographiés à sec sur des feuilles de plomb³⁵, entravant ainsi totalement la lisibilité de ces derniers. L'oubli et l'entropie y apparaissent alors triomphants.
- 13 La mise à l'honneur de ces deux alliés colore certes le travail de Morris de désespoir. Mais il semble naître de celui-ci un certain cynisme : « La Forme Vide agite lentement un grand drapeau gris et rit d'être à deux doigts de la deuxième loi de la thermodynamique »³⁶ écrivait-il. Cette figure vouée à la disparition se joue de

l'absurdité de sa condition misérable et éclaire ainsi les Memory Drawings d'un nouveau jour. Faire oeuvre de ces images abîmées de la mémoire, nous l'avons vu, c'est remettre en cause un certain nombre de principes opérant dans des expressions plus traditionnelles de l'art et notamment ceux de la peinture que Morris vient tout juste, en 1959, d'abandonner. C'est aussi présenter une fragilité qui serait essentielle, voire constitutive de l'homme et contre laquelle celui-ci n'aurait de toute façon aucune prise, tournant ainsi en dérision tout acte créateur ou toute pensée qui se vivrait sur un mode héroïque³⁷. Un tel geste prend pour ainsi dire un sens critique dans le contexte d'une société d'abondance, celle des Etats-Unis du début des années 1960, affichant alors une image d'elle-même glorieuse et patriotique. Morris semble vouloir rappeler au travers de ses oeuvres la grande fragilité de ce qu'il considère comme des illusions : on en veut pour exemple explicite *Crisis* (1962), réagissant à l'annonce de la mise en quarantaine de Cuba le 22 octobre 1962, oeuvre faite de différentes unes des journaux du jour-dit et recouverte de peinture grise. Morris y convoque la stratégie de l'effacement dont nous avons déjà parlé afin de symboliser l'oubli des violences passées et jette un voile endeuillé sur celles qui sont à venir. L'utilisation des images abîmées de la mémoire dans les Memory Drawings cherche donc à rappeler non sans mélancolie l'oubli et sa gravité inhérente à ceux qui oublient avec légèreté.

- 14 Ces images abîmées sont ici au coeur de tout un dispositif à forte teneur critique que Morris n'aura de cesse de revisiter, mais de manière plus souvent métaphorique. Pour n'en donner qu'un exemple assez révélateur, le projet inachevé *Passageway* de 1990 consistait à réinvestir un ancien bunker de la Seconde Guerre mondiale complètement oublié. Celui-ci, creusé dans une colline, se présentait en un couloir s'engageant dans l'obscurité des profondeurs terrestres, lieu doublement intéressant pour Morris tant pour sa valeur historique que métaphorique de l'oubli. Une fois de plus l'entropie fit cependant triompher l'oubli, un éboulement de terrain en condamna définitivement l'entrée.
- 15 Si les Memory Drawings et *Passageway* nous amènent effectivement à expérimenter des « stratégies de l'oubli », c'est parce que ces oeuvres nous entraînent dans un processus de disparition. Les Memory Drawings n'offrent donc pas au spectateur qu'une simple expérimentation objective du fonctionnement mémoriel ; ils lui proposent une quête des erreurs, de la perte de sens, une sorte de critique génétique inversée qui, au lieu de mettre à jour le processus de construction du texte, ne peut se pencher que sur sa déconstruction progressive. Ils présentent un système tournant sur lui-même, à vide, voué à disparaître sous les attaques répétées de l'entropie. Aucun espoir ne s'ouvre à l'horizon, aucune rédemption romantique n'est attendue dans cet univers continuellement gris. C'est finalement une amertume certaine qui demeure de cette expérience et qui traduit la vision désabusée de Morris face à notre époque : « Quelle que soit la "liberté" spatiale du corps, ou donnée au corps, que l'oeuvre semble offrir, nos corps se déplacent dans l'espace du 20ème siècle, dont la poétesse Elizabeth Bishop a pu dire qu'il était "le pire qui ait jamais existé" »³⁸.

NOTES

1. « Rather than discussing how some of my works have involved themselves with memory, I want to point to the texture of that involvement, to that density of feeling, to the simultaneous recovery and loss that memory delivers to us, that particular kind of death we never escape ». Déclaration de Robert Morris, dans W. J. T. Mitchell, « Golden Memories : W. J. T. Mitchell Talks with Robert Morris », *Artforum*, avril 1994, p. 88 (je traduis).
2. Il faudra en effet attendre la rétrospective de 1994-1995 pour que le travail des années 1980-1990 de Morris soit réellement abordé. Voir le catalogue américain dirigé par Rosalind Krauss, *Robert Morris : The Mind / Body Problem*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum et Guggenheim Museum SoHo, 1994 et le catalogue français dirigé par Catherine Grenier, *Robert Morris*, Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges-Pompidou, 1995.
3. Voir les articles de Rosalind Krauss, « Ballets mécaniques : lumière, mouvement, théâtre » et « Double Negative : une nouvelle syntaxe pour la sculpture », *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, trad. C. Brunet, Paris, Macula, 1997, p. 244-247 et 251-296 ; « Sens et sensibilité » et « La sculpture dans le champ élargi », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. J-P. Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 31-61 et 111-127 ; « La problématique corps / esprit : Robert Morris en série », *Robert Morris*, op. cit., p. 45-82. Cette manière d'appréhender l'oeuvre de Morris traverse aussi les écrits d'Annette Michelson, « Robert Morris - An Aesthetics of Transgression », *Robert Morris*, Washington D. C., Corcoran Gallery of Art, 1969 ; Marcia Tucker, *Robert Morris*, New York, Whitney Museum of American Art, 1970 ; Michael Compton, « Biographical Summary » et David Sylvester, « Box with the Sound of Its Own Making », *Robert Morris*, London, Tate Gallery, 1971.
4. Catherine Grenier, « Robert Morris et la mélancolie. La face sombre de l'oeuvre » et Barbara Rose, « L'Odyssée de Robert Morris », *Robert Morris*, op. cit., p. 11-30 et 165-178.
5. On peut citer pour exemple la série des *Investigations* de 1990 qui agrège les images du passé de Morris ou encore *White Nights* de 2000 mettant en scène des projections de photographies de la Seconde Guerre mondiale. Morris évoque souvent ouvertement le thème de la mémoire dans ses entretiens des années 1990. Voir W. J. T. Mitchell, « Golden Memories : W. J. T. Mitchell Talks with Robert Morris », art. cit. et Rosalind Krauss, « Robert Morris : autour du problème corps / esprit », *Art Press*, n° 193, juillet-août 1994, p. 25-32.
6. « Some works might be looked at as strategies for forgetting ». Déclaration de R. Morris, « Golden Memories : W. J. T. Mitchell Talks with Robert Morris », art. cit, p. 88 (je traduis).
7. Dessin établi et mémorisé ; Kimberly Paice dans sa notice dédiée aux *Memory Drawings* lui donne pour titre *Initial Memory Drawing* (Dessin de mémoire initial), titre qui n'est pas celui que l'on trouve inscrit sur le dessin. Il semble qu'elle ait elle-même choisi de l'intituler ainsi. Voir Kimberly Paice, « *Memory Drawings, 1963* », *Robert Morris : The Mind / Body Problem*, op. cit., p. 148.
8. Morris emploie cette démarche dans plusieurs oeuvres qu'il produit à la même période, comme lorsqu'il réécrit les *Litanies du Chariot* de Duchamp pendant deux heures durant dans *Litanies* en 1961, et continuera à l'utiliser au cours de sa carrière comme en témoignent ses séries de *Blind Time Drawings*.
9. Robert Morris, « Notes on Dance », *Tulane Drama Review*, 10, n° 2, hiver 1965, p. 179-186, traduit dans Loïs Relin, *Robert Morris : l'intellectuel et l'art*, Thèse de Doctorat, Université de Paris I-Panthéon-Sorbonne, sous la direction de M. Le Bot, 1978, p. 217.

10. Cette réflexion sur le mouvement ordinaire s'ancre dans le cadre des recherches du groupe de la Judson Church composé entre autres de Simone Forti, Yvonne Rainer, Jasper Johns ou Steve Paxton, auquel Morris participe entre 1963 et 1965. Ceux-ci approfondissent les expériences de Merce Cunningham cherchant à rompre avec l'expression sublimée du corps de la danse classique. Voir Maurice Berger, *Labyrinths : Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, New York, Harper and Row, 1989, p. 25-28 et Annette Michelson, « Robert Morris - an Aesthetics of Transgression », op. cit., p. 55-59.

11. Cette démarche prend sa source aussi bien dans les lectures phénoménologiques de Morris que dans son intérêt pour le travail de Marcel Duchamp qui réfléchit en 1913 aux problèmes des unités de mesure avec les Trois Stoppages-Etalons.

12. « La philosophie analytique transpose la problématique corps / esprit dans le médium du langage et de l'analyse logique des formulations. Tout le reste se voit renvoyé au stade d'"absurdités" ». Rosalind Krauss, « La problématique corps / esprit : Robert Morris en séries », op. cit., p. 47. Voir Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1961. Morris façonne aussi sa conception du Moi à partir de ses lectures de Merleau-Ponty, Peirce, Hume ou encore Beckett comme le montrent les multiples références qu'il fait à ces auteurs dans ses textes.

13. « If there was a constant, perhaps it was that "rotting sack of Humanism" that has always provided a target. Whithin that sack, and one of the first things I set out to shatter for myself, was the unity of a subject ». Robert Morris, « Introduction », *Continuous Project Altered Daily : The Writings of Robert Morris*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1993, p. IX (je traduis).

14. Dès les années 1950, Jasper Johns et Robert Rauschenberg parodient cette tendance à l'exacerbation de l'ego créateur, inventant des procédés techniques destinés à simuler cette picturalité émotionnelle comme les *Device Circle* du premier ou *Factum I* et *II* du second. Morris, dans le même esprit, explique dans *Notes on Drawing* comment se faire passer à bon prix pour un génie. Cf. Robert Morris, « Notes on Drawing », 1961, traduit dans Loïs Relin, *Robert Morris : l'intellectuel et l'art*, op. cit., p. 209. Voir aussi à ce sujet, Barbara Rose, « ABC Art » et Rosalind Krauss, « Sens et sensibilité », dans Claude Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Territoires, 1979, p. 73-83 et p. 110-122.

15. « It would seem that the artist is here turned away from the making, alienated even more from the product ». Robert Morris, « Some Notes on the Phenomenology of Making : The Search for the Motivated », *Artforum*, VIII, n° 8, avril 1970, p. 62-66, repris dans Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily : The Writings of Robert Morris*, op. cit., p. 87 (je traduis).

16. Robert Morris, « Blank Form », 1960, traduit dans Christophe Cherix, *Robert Morris, estampes et multiples, 1952-1998 : catalogue raisonné*, Genève / Chatou, Cabinet des estampes / Centre national de l'estampe et de l'art imprimé, 1999, p. 136.

17. Voir Robert Morris, « Notes on Sculpture, Part 2 », *Artforum*, V, n° 2, octobre 1966, p. 20-23. Rappelons que Fried qualifiera la relation que ces oeuvres dites minimalistes entretiennent avec le spectateur de théâtrale à cause de leur « préoccupation littéraliste concernant le temps », « comme si la perception à laquelle finalement le théâtre faisait appel était celle de la temporalité, du temps passé et à venir, s'approchant et s'éloignant simultanément, comme s'il était appréhendé dans une perspective infinie ». Michael Fried, « Art and Objecthood », *Artstudio*, trad. N. Brunet et C. Ferbos, n° 6, automne 1987, p. 26.

18. Michael Fried, *Ibid.*

19. « Le désir de "pureté" revient à accorder toujours plus d'importance à la seule visibilité, pour en ôter en contrepartie à l'élément tactile et à ce qu'on lui associe - notamment le poids et l'imperméabilité ». Clement Greenberg, « La nouvelle sculpture », *Art et culture*, trad. A. Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 159.

20. « Il est ridicule de penser que la peinture possède une nature optique quelconque. Il est aussi stupide de définir sa "réalité" comme des actes logiques reconnaissant les limites du support.

L'optique et le physique sont tous deux présents » (« To think that painting has some inherent optical nature is ridiculous. It is equally silly to define its "thingness" as acts of logic that acknowledge the edge of the support. The optical and the physical are both there »). Robert Morris, « Anti Form », *Artforum*, VI, n° 8, avril 1968, p. 33-35, repris dans Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily : The Writings of Robert Morris*, op. cit., p. 43 (je traduis). Voir aussi Robert Morris, « Notes on Sculpture, Part 3 : Notes and Nonsequiturs », *Artforum*, V, n° 10, juin 1967, p. 24-29 et « Notes on Sculpture, Part 4 : Beyond Objects », *Artforum*, VII, n° 8, avril 1969, p. 50-54. Ces préoccupations que partagent bon nombre d'artistes new-yorkais du début des années 1960 s'inscrivent dans le sillage de Jasper Johns et de Stella.

21. La figure du labyrinthe est très importante dans le travail de Morris qui l'emploie dès 1961 dans *Passageway*, et requestionne par la suite comme en témoignent *Untitled (Philadelphia Labyrinth)* (1974) ou *Labyrinth* (1982).

22. N'éprouvant pas d'attrait particulier pour le travail du sculpteur, appliquer cette méthode était selon lui la principale motivation de son travail (cf. conversation avec l'artiste, 3 mars 2004). Voir Robert Morris, *Form-Classes in the Work of Constantin Brancusi*, MA Thesis, Hunter College, New York, sous la direction de E.C. Goossen et W. Rubin, 1966.

23. George Kubler, *The Shape of Time*, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1962. Berger explique que la méthode de Kubler, influencée par le structuralisme de Lévi-Strauss, était considérée comme novatrice dans les années 1960. Kubler est alors le seul historien d'art, selon Morris, à s'intéresser aux modes de construction des oeuvres (cf. George Kubler, « Machu Picchu », *Perspecta* 6, 1960), préoccupation que Morris rapproche de son intérêt pour le processus de création. Voir Robert Morris, « Some Notes on the Phenomenology of Making : The Search for the Motivated », op. cit. et Maurice Berger, *Labyrinths : Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, op. cit., p. 58-59.

24. Morris a multiplié les déclarations critiques à l'égard de ce type d'histoire. Voir Robert Morris, « Some Splashes in the Ebb Tide », *Artforum*, XI, n° 6, fév. 1973, p. 42-49 ; « Three Folds in the Fabric and Four Autobiographical Asides as Allegories (or Interruptions) », *Art in America*, 77, n° 9, novembre 1989, p. 142-151 ; Robert Morris, *from Mmemosyne to Clio : The mirror to the Labyrinth (1998-1999-2000)*, Lyon, Musée d'art contemporain, 2000, p. 58.

25. « At most, the assertions of common sensibilities are generalizations that minimize differences ». Robert Morris, « Notes on Sculpture », *Artforum*, IV, n° 6, février 1966, p. 42 (je traduis).

26. Ces critiques formulées explicitement plus tardivement apparaissent de manière récurrente dans ses écrits. Voir Robert Morris, « Some Notes on the Phenomenology of Making : The Search for the Motivated », op. cit., p. 92 ; « Some Splashes in the Ebb Tide », op. cit. ; « Professional Rules », *Critical Inquiry*, 23, hiver 1997, p. 298-322 ; « Size Matters », *Critical Inquiry*, 26, printemps 2000, p. 474-487 ; « Golden Memories : W. J. T. Mitchell Talks with Robert Morris », op. cit., p. 89.

27. Voir à ce sujet le passage sur la politique culturelle et d'information des Etats-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale dans Yves-Henri Nouailhat, *Les Etats-Unis et le monde, de 1898 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 174-177. On peut aussi citer ce passage de Barbara Rose : « D'un côté l'art étant une forme de liberté d'expression est considéré comme une arme dans la Guerre Froide, de l'autre, il n'a, semble-t-il, aucune chance de pouvoir jouer un rôle organique dans la vie du pays » dans « ABC Art », op. cit., p. 80.

28. Robert Morris, « Professional Rules », op. cit., p. 311-312.

29. Pour ne citer que quelques-uns des articles calomnieux : lettre de Mark N. Edwards, dans la rubrique « Letters », *Artforum*, mars 1971, p. 8 ; Roberta Smith, « A Hypersensitive Nose for the Next Thing », *The New York Times*, 20 janvier 1991, p. 33-34 ; Thomas Crow, « Yo Morris », *Artforum* XXXII, n° 10, été 1994, p. 82-83, 114 ; Deborah Solomon, « More Body than Mind », *Wall Street Journal*, 4 février 1994 ; Paul Richard, « Robert Morris and the Emperor's New Clothes »,

The Washington Post , 13 février 1994. Ce problème de dérogation à un style unique est étudié dans David Antin, « Have Mind, will travel », p. 34-50, Annette Michelson, « Frameworks », p. 50-62 et W. J. T. Mitchell, « Wall Labels : Word, Image, and Object in the Work of Robert Morris », p. 62-80, dans Robert Morris : The Mind / Body problem, op. cit.

30. « We never do more than move our bodies : the rest is up to nature ». Epitaphe de Robert Morris, « Cézanne's Mountains », op. cit. et de « Robert Morris replies to Roger Denson (Or Is That a Mouse in My Paragone ?) », Continuous Project Altered Daily : The Writings of Robert Morris , op. cit ., p. 287-315 (je traduis). Morris réalise notamment en 1991 la série des Blind Time IV : Drawing with Davidson qui aborde en profondeur ces questionnements sur l'intentionnalité.

31. L'entropie fut formulée au 19ème siècle par Rudolf Emmanuel Clausius et Ludwig Boltzmann.

32. Robert Morris, « Blank Form », op. cit ., p. 137. La notion d'entropie traverse le travail de plusieurs artistes de la scène new-yorkaise des années 1960 comme Smithson ou Serra.

33. Morris commença au départ à fabriquer ces volumes géométriques pour les task performances de Simone Forti, afin d'accompagner la réalisation des tâches des danseurs. Voir Robert Morris, « Notes on Dance », op. cit. , p. 218.

34. Déclaration de Robert Morris dans Christophe Cherix, « Questions for Robert Morris », Robert Morris - Estampes et multiples 1952 - 1998 , op. cit ., p. 156.

35. Voir cat. N° M5 dans Christophe Cherix, « Robert Morris, Textes impossibles qui inclut de larges parties du travail », Ibid ., p. 192.

36. Robert Morris, « Blank Form », Ibid ., p. 137.

37. Morris critiquera plus tard dans cet esprit le monumentalisme des oeuvres de l'Expressionnisme Abstrait, déclarant qu'il « nécessite une sorte d'hypnose du soi. Si on n'est pas possédé par une stupeur quasi-religieuse, ces kilomètres de peintures de Still, Newman, Pollock, Kline et Motherwell apparaissent fades et bêtes » (« Looking back at abstract expressionism today a kind of self-hypnosis is required. Without being possessed by a quasi-religious stupor those stained and painted acreages of Clifford Still, Barnett Newman, Jackson Pollock, Franz Kline, and Robert Motherwell appear vapid and inane »). Robert Morris, « From a Chomskian Couch : The Imperialistic Unconscious », Critical Inquiry , 29, été 2003, p. 684 (je traduis).

38. Déclaration de Robert Morris, dans Rosalind Krauss, « Robert Morris : autour du problème corps / esprit », op. cit , p. 30.

RÉSUMÉS

L'analyse de la série des Memory Drawings réalisée en 1963 permet d'étudier l'un des premiers dispositifs réalisés par l'artiste américain Robert Morris sur le thème de la mémoire. Difficile à catégoriser en termes de styles, l'œuvre de Morris a en effet interrogé de manière récurrente les notions de mémoire et d'oubli depuis ses débuts. Cet article étudie dans un premier temps l'exécution de chaque Memory Drawing à la lumière des influences que sont les Task performances réalisées au sein du Judson Dance Theater et les lectures de Wittgenstein. Il s'intéresse ensuite à la nature de l'expérience vécue par le spectateur-lecteur qui tente de reconstituer mentalement le processus d'exécution. La fragilité de la mémoire ainsi mise en scène par le dispositif est enfin analysée comme une critique de la notion d'intentionnalité et de l'héroïsme artistique.

Analysing the Memory Drawings series completed in 1963 opens the way to studying one of the first suites by the American artist Robert Morris dedicated to the theme of memory. Difficult to pigeonhole in terms of styles Morris's work has recurrently interrogated the notions of memory and oblivion from its beginnings. First, this article examines the creation of each Memory Drawing in the light of the influence of the Task performances at the Judson Dance Theater and the readings of Wittgenstein. It then discusses the nature of what the spectator-reader experiences while trying to reconstitute the creation process in his mind. Staged by his creation in this way the fragility of memory is lastly analysed as a criticism of the idea of intentionality and artistic heroism.

INDEX

Index chronologique : XXe siècle

Thèmes : dessin, écriture

Mots-clés : humour, mémoire, processus créatif, Morris (Robert), Wittgenstein (Ludwig)

Keywords : creative process, humour, memory, Morris (Robert), Wittgenstein (Ludwig)

Index géographique : Etats-Unis

AUTEUR

KATIA SCHNELLER

Docteure en Histoire de l'art contemporain. Sa thèse, sous la direction de Philippe Dagen, au sein du CIRHAC de Paris I, « *Some Splashes in the Ebb Tide* ». *Constructions et déconstructions des catégories artistiques, New York, 1966-1973*, katia.schneller@free.fr