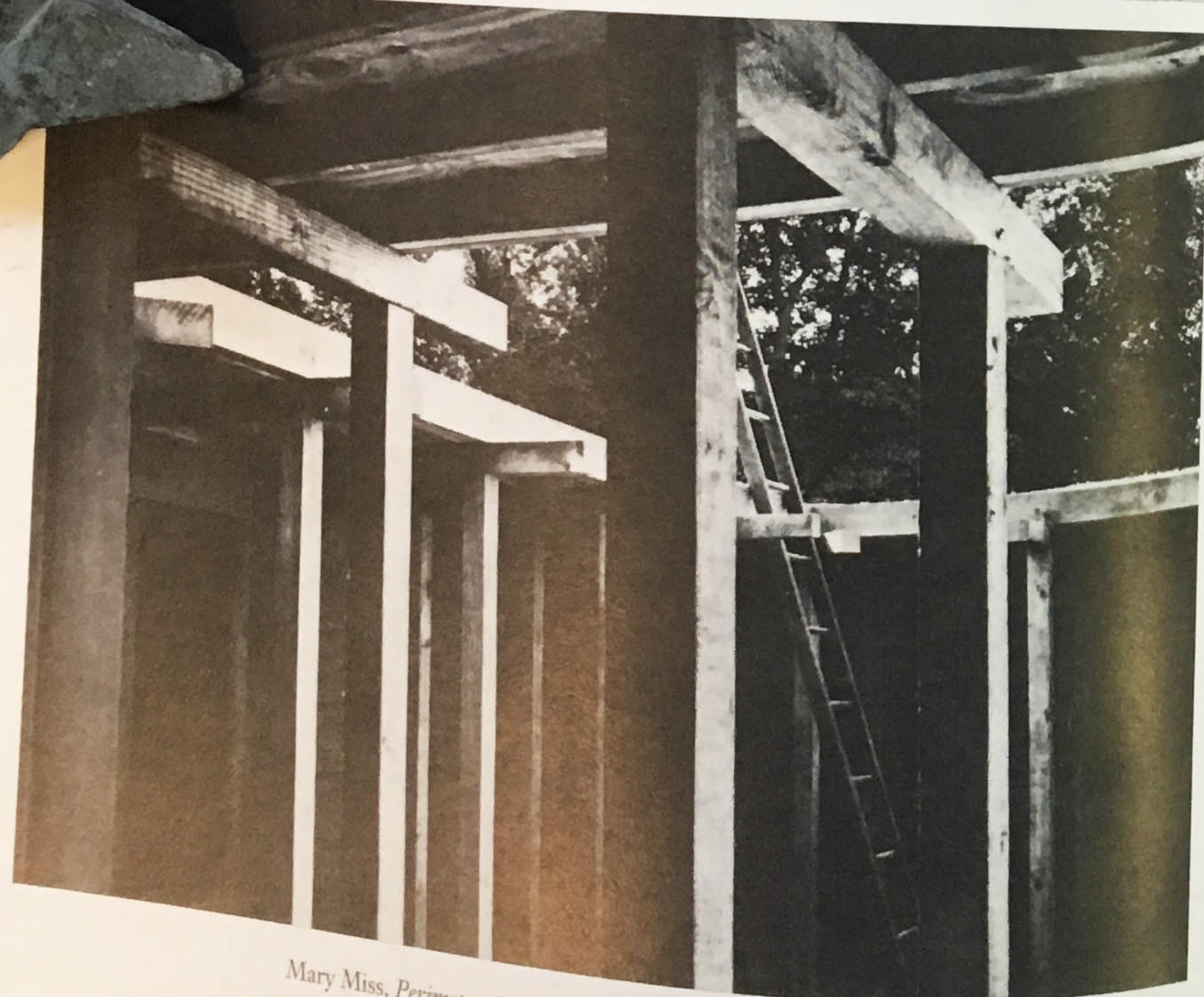
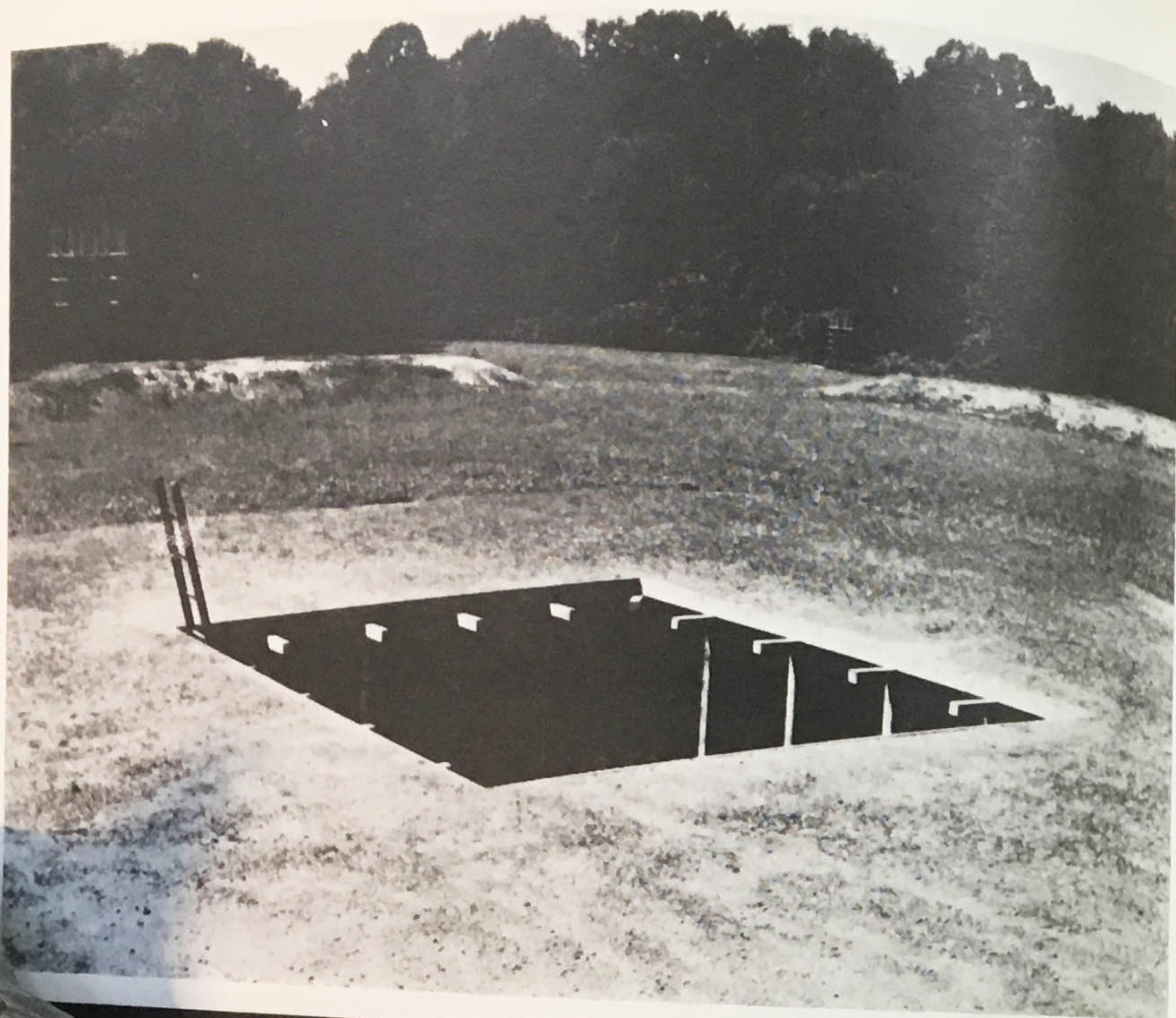




Mary Miss, *Perimeters/Pavillions/Decoys*, 1978. New York, Long Island.

LA SCULPTURE DANS LE CHAMP ÉLARGI



Vers le milieu du champ se trouve un petit tumulus, sorte de bosse sur la terre, seul indice de la présence de l'œuvre. En s'approchant, on peut voir l'ouverture carrée de la fosse, ainsi que l'extrémité de l'échelle nécessaire pour y descendre. L'œuvre elle-même est entièrement souterraine : mi-atrium, mi-tunnel, limite entre l'extérieur et l'intérieur, fragile structure de poutres et de poteaux en bois. Cette œuvre de Mary Miss, *Perimeters, Pavillions, Decoys* [Périmètres, pavillons, pièges] (1978), est bien entendu une sculpture — ou plus précisément ce qu'on nomme aux États-Unis un *earthwork*.

Au cours des dix dernières années, on s'est mis à nommer sculpture les choses les plus diverses : d'étroits corridors équipés d'installations vidéo à leurs extrémités ; de vastes photographies traçant le relevé de promenades à pied dans la campagne ; des miroirs placés dans des pièces ordinaires, mais à des angles inhabituels ; des lignes provisoires creusées dans le sol du désert. Rien ne semble autoriser des œuvres aussi disparates à revendiquer le statut de sculpture, quel que soit le sens qu'on donne à ce terme. À moins, précisément, de pouvoir lui conférer une malléabilité quasi infinie.

Les opérations critiques qui ont accompagné l'art américain d'après-guerre ont largement contribué à cette manipulation. La critique américaine a malaxé, étiré et tordu des catégories comme la sculpture et la peinture, leur conférant une élasticité extraordinaire et montrant ainsi comment le sens d'un terme culturel pouvait être élargi au point de recouvrir presque n'importe quoi. Or, bien que cette manipulation, cette torsion du terme sculpture se réclame manifestement d'une esthétique d'avant-garde — l'idéologie du nouveau — son message latent relève de l'historicisme. Le nouveau est plus accessible une fois rendu familier, présenté comme le résultat d'une évolution progressive des formes du



passé. Le travail de l'historicisme sur ce qui est nouveau et différent consiste en une réduction de cette nouveauté, en une atténuation de cette différence. C'est sur le modèle de l'évolution que l'historicisme accepte de prendre en compte le changement dans notre expérience : si l'homme tel qu'il est aujourd'hui peut être considéré comme différent de l'enfant qu'il était autrefois, il n'en est pas moins — par l'invisible action du *telos* — le même. Nous sommes ainsi confortés par ce sentiment d'identité, par cette stratégie réduisant toute étrangeté, qu'elle soit temporelle ou spatiale, à ce que nous sommes ou connaissons déjà.

À peine la sculpture minimale était-elle apparue à l'horizon de l'expérience esthétique des années soixante que la critique commençait à lui forger une paternité, une lignée d'ancêtres « constructivistes » pouvant légitimer et par conséquent authentifier l'étrangeté de tels objets. Qu'il s'agisse de matière plastique, de géométries inertes ou d'objets produits en usine, rien n'était *réellement* étrange puisque l'ombre d'un Gabo, d'un Tatlin ou d'un Lissitzky pouvait être citée à comparaître. Peu importe que le contenu de l'un (le minimalisme) n'eût rien à voir avec celui de l'autre (le constructivisme) et en fût même, en réalité, l'exact opposé. Peu importe que le celluloïd de Gabo ait été signe de lucidité et d'intellection, alors que les plastiques fluorescents de Judd parlent le patois « hip » de Californie. Peu importe, enfin, que les formes constructivistes aient été conçues comme preuves visuelles de la logique et de la cohérence éternelles de la géométrie universelle, alors que les formes de leur prétendu pendant « minimaliste » étaient manifestement contingentes — signifiant un univers qui doit sa cohésion non pas à l'Esprit, mais à des câbles, à de la colle ou encore aux accidents de la pesanteur : la rage historiciste a tout simplement écarté ces différences.

Certes, avec le temps, cette opération de camouflage intellectuel est devenue un peu plus difficile. Vers la fin des années soixante, lorsque la « sculpture » a commencé à apparaître sous forme de tas de bourre de fil posés sur le sol, de morceaux de troncs de séquoia roulés à l'intérieur d'une galerie, de tonnes de terre arrachées au désert, de palissades en rondins entourées de fossés, il est devenu relativement plus embarrassant de prononcer le mot « sculpture ». L'historien-critique a simplement effectué son tour de passe-passe dans un cadre plus vaste, entreprenant la construction de ses généalogies à partir de données qui renvoyaient non plus à des décennies, mais à des millénaires. Stonehenge, les alignements de Nazca, les jeux de paume toltèques, les tumulus indiens, tout pou-

Page de gauche, en haut : Michael Heizer, *Double Negative*, 1969. Mohave Desert, Nevada. L'œuvre consiste en deux failles de 30 mètres de long et 12 mètres de haut creusées au sommet de deux collines séparées par un ravin. Ici : la percée ouest, vue d'avion. Ci-contre : Robert Smithson, *Déplacement de miroir*, 1969.



Robert Morris, exposition à la galerie Leo Castelli, avril 1968, New York.

vait être invoqué pour témoigner de l'étroite relation entre telle œuvre et l'Histoire, et lui garantir du même coup le statut de sculpture. Bien sûr, les pierres de Stonehenge et les jeux de paume toltèques n'étant précisément *pas* de la sculpture, le précédent historique qu'ils instaurent est quelque peu suspect. Mais qu'importe : le tour peut être encore joué en utilisant, comme médiation entre l'époque contemporaine et les temps les plus reculés, toutes sortes d'œuvres «primitivistes» du début du siècle, telle la *Colonne sans fin* de Brancusi.

Reste qu'à ce petit jeu-là, le terme même qu'il s'agissait de sauver — sculpture — est devenu de plus en plus vague. Une catégorie universelle (la sculpture) devait servir à authentifier un ensemble d'éléments particuliers, mais cette catégorie a dû couvrir une telle hétérogénéité qu'elle menace aujourd'hui de s'effondrer. Face au spectacle de cette béance dans la terre dont je parlais au début de ce texte, nous pensons à la fois que nous savons et que nous ne savons pas ce qu'est la sculpture.

Pour ma part, je dirai que nous le savons très bien. Et notamment qu'il s'agit d'une catégorie historique et non universelle. Comme toute convention, la sculpture a sa propre logique interne, ses propres règles qui, bien que pouvant être appliquées à des situations très variées, ne sont pas, en elles-mêmes, susceptibles de transformations importantes. La logique de la sculpture est, semble-t-il, inséparable de celle du monument, ce qui lui confère une valeur commémorative. Située en un lieu précis, elle en indique symboliquement la signification ou l'utilisation. Ainsi de la statue équestre de Marc-Aurèle, érigée au centre du Campidoglio pour figurer, par sa présence symbolique, la liaison entre l'ancienne Rome impériale et le siège du gouvernement de la Rome moderne de la Renaissance ; ou encore, de *La Conversion de Constantin*, statue de Bernin située au pied des escaliers du Vatican reliant la basilique Saint-Pierre au cœur de la papauté. Ces monuments sont le sceau, en un lieu précis, d'un événement — ou d'une signification — spécifique. Parce qu'elles s'inscrivent dans cette logique de la représentation et de la trace, les sculptures sont habituellement figuratives et verticales, leurs piédestaux étant une partie essentielle de la structure puisqu'ils servent de médiation entre le lieu réel et le signe emblématique. Une telle logique n'a rien de mystérieux ; fort bien comprise et mise en œuvre, elle a été la source de la très abondante production sculpturale que l'art occidental a connue pendant plusieurs siècles.

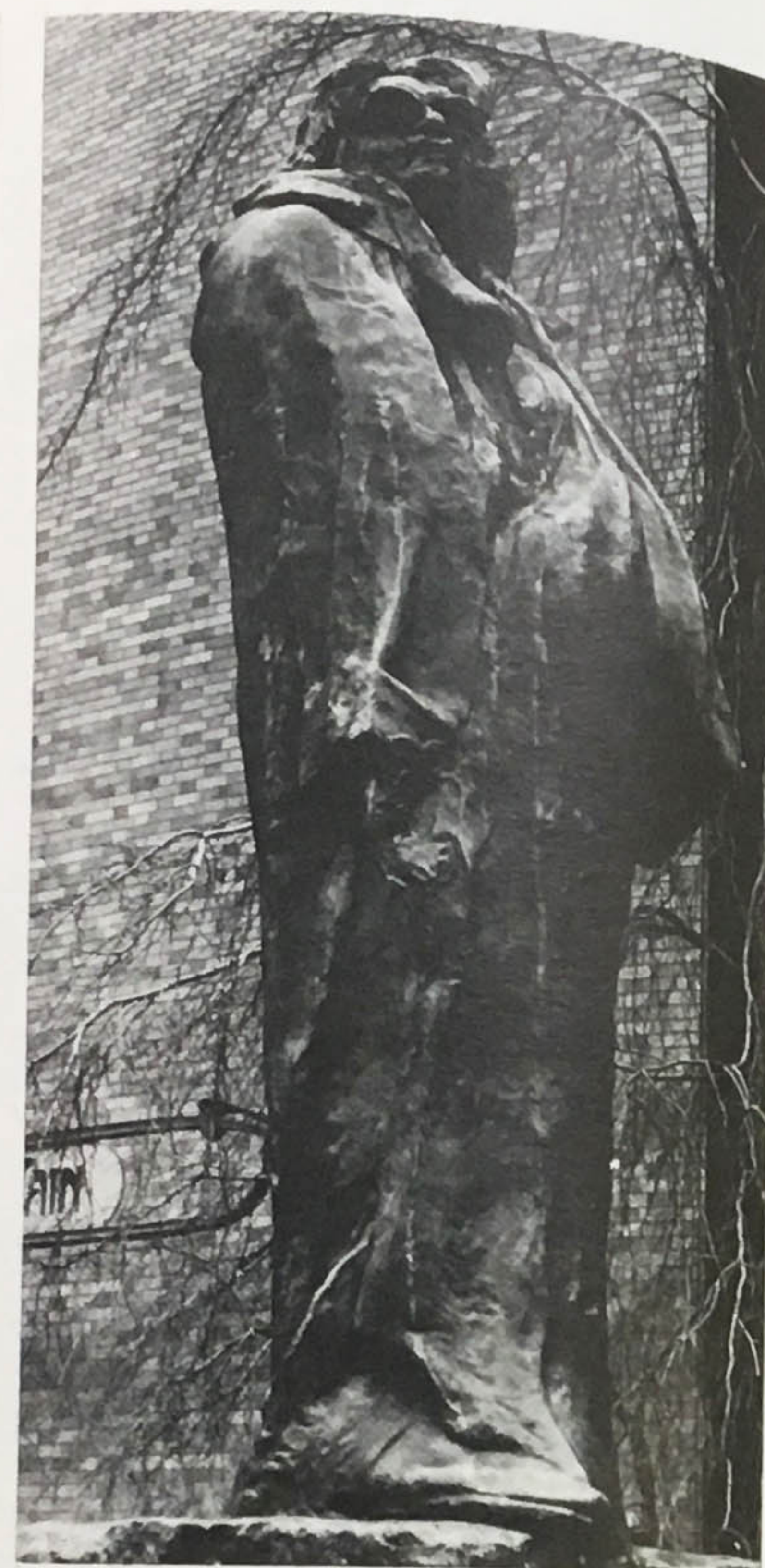
Mais une convention n'est pas immuable ; vint un moment où cette logique commença à chanceler. C'est à la fin du XIX^e siècle que l'on assista à l'extinction progressive de la logique du monument. Deux exemples s'imposent à l'esprit — l'un et l'autre portant en eux-mêmes la marque de cet état de transition. *La Porte de l'Enfer* et le *Balzac* de Rodin furent tous deux conçus comme des monuments. Le premier lui fut commandé en 1880 pour le futur musée des Arts décoratifs ; le second, commandé en 1891, devait être un mémorial à la gloire du génie littéraire, érigé en un lieu spécifique à Paris. Que l'on puisse trouver de multiples versions de ces œuvres dans différents musées, alors qu'elles ne figurent pas aux lieux initialement prévus — ces deux commandes n'ayant jamais abouti —, témoigne déjà de leur échec en tant que monuments. Mais l'échec est également inscrit sur les surfaces : la *Porte* est creusée et incrustée de façon anti-structurale au point de refléter sur elle-même sa propre impuissance ; quant au *Balzac*, son exécution révèle une telle subjectivité que Rodin lui-même — ses lettres l'attestent — était persuadé qu'il ne serait jamais accepté.

Je dirai qu'avec ces deux projets on franchit les limites de la logique du monument pour entrer dans l'espace de ce qu'on pourrait nommer sa condition négative — à savoir une sorte de perte de site, un nomadisme, un état de déracinement absolu. Et l'on entre dans le modernisme : la sculpture, dans sa

11 notes ②
dans le modernisme



Constantin Brancusi, *Le Commencement du monde*, 1924, bronze poli ; 19 x 28,5 x 17,5 cm ; plateau circulaire : diamètre 45 cm ; socle en bois : hauteur 73 cm. Paris, Musée national d'art moderne.



Auguste Rodin, *Balzac*, 1897 [date du plâtre], bronze ; hauteur : 2,68 m. New York, Museum of Modern Art.

période moderniste, a joué de cette perte de site, elle a fait du monument une abstraction, un pur repère ou un pur socle, dépourvu de localisation fonctionnelle et largement auto-référentiel.

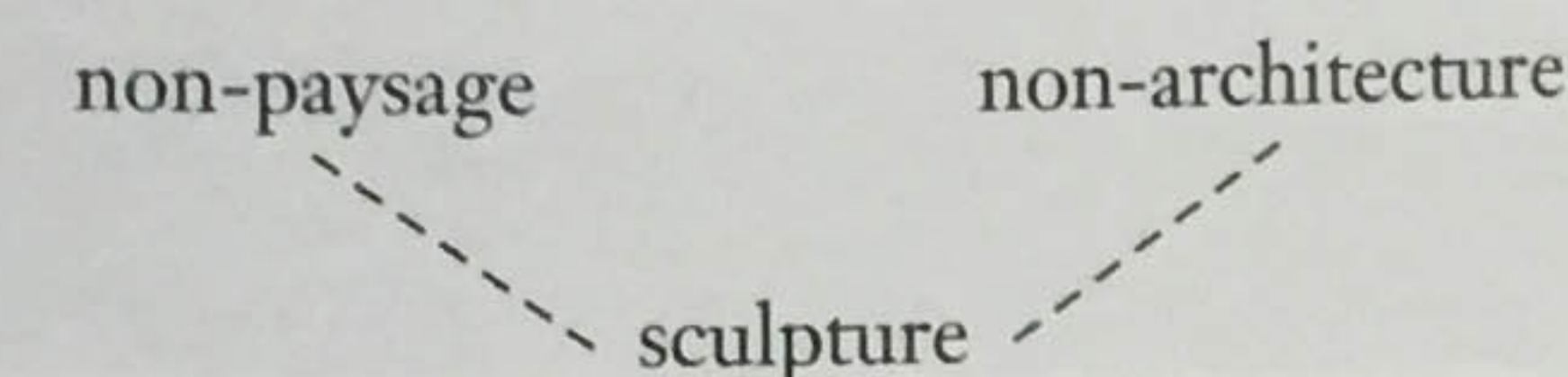
Ces deux caractéristiques de la sculpture moderniste définissent son statut, donc sa signification et sa fonction, comme essentiellement nomades. Par la fétichisation du socle, la sculpture s'étend vers le bas et absorbe son piédestal, qui se coupe ainsi de tout lieu réel ; par la représentation de ses propres matériaux ou par son processus de construction, elle décrit sa propre autonomie. De cela, l'art de Brancusi donne un exemple extraordinaire. Dans une œuvre comme *Le Coq*, le socle devient le générateur morphologique de la partie figurative de l'objet ; dans les *Cariatides* et dans la *Colonne sans fin*, la sculpture n'est

que socle ; tandis que dans *Adam et Ève*, une relation réciproque s'établit entre sculpture et socle. Celui-ci est défini comme quelque chose d'essentiellement transportable ; signalant le caractère nomade de l'œuvre, il est intégré à la matière même de la sculpture. Et le désir, chez Brancusi, de rendre diverses parties du corps sous l'aspect de fragments tendant vers une abstraction radicale témoigne aussi d'une perte de site, en l'occurrence le site constitué par le reste du corps, par la charpente osseuse qui, en les portant, donnerait une demeure à ces têtes de bronze ou de marbre.

Condition négative du monument, la sculpture moderniste avait à explorer une sorte d'espace idéaliste, un domaine étranger aux visées de la représentation temporelle et spatiale. Cette veine riche et nouvelle pouvait être, pour un temps, fructueusement exploitée. Mais elle était limitée et, inaugurée au début du siècle, elle commença à se tarir vers 1950. En d'autres termes, elle commença à être expérimentée de plus en plus en tant que pure négativité. La sculpture moderniste apparut alors comme une sorte de trou noir dans l'espace de la conscience, quelque chose dont le contenu positif devenait toujours plus difficile à définir et qu'il n'était possible de déterminer que par opposition. « La sculpture, c'est ce contre quoi l'on se cogne quand on se recule pour regarder un tableau », déclara Barnett Newman dans les années cinquante. Si l'on songe aux œuvres que l'on pouvait voir au début des années soixante, il serait sans doute plus exact de dire que la sculpture était entrée dans un no-man's-land catégorique : elle était ce qui, sur ou devant un bâtiment, n'était pas le bâtiment ; ou ce qui, dans un paysage, n'était pas un paysage.

On doit à Robert Morris les deux plus parfaits exemples de cette situation. Tout d'abord avec l'œuvre exposée en 1964 à la Green Gallery : des entités quasi architecturales dont le statut en tant que sculpture tient à peu près exclusivement à ce qu'elles sont, dans la pièce, ce qui n'est pas la pièce ; ensuite avec les cubes-miroirs installés en plein air — formes qui, bien qu'elles soient en continuité visuelle avec la pelouse et les arbres, ne se distinguent de l'environnement que par le fait qu'elles n'appartiennent pas au paysage [voir aussi p. 54].

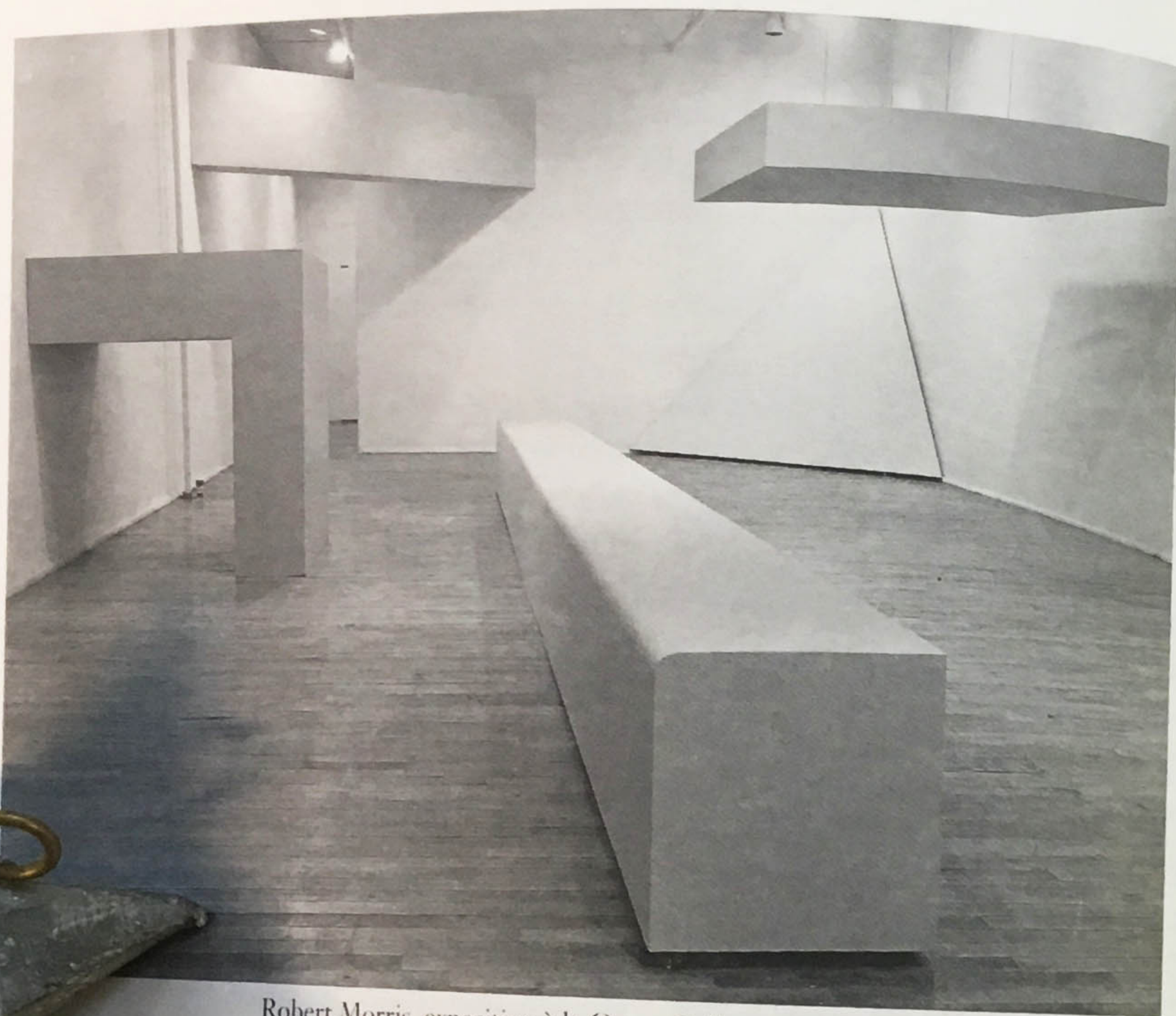
En ce sens on peut dire que la sculpture, soumise à un complet renversement de sa logique, était devenue pure négativité : une combinaison d'exclusions. Abandonnant toute positivité, elle était désormais la catégorie résultant de l'addition du *non-paysage* et de la *non-architecture*. Sous forme de diagramme, les limites de la sculpture moderniste — cette addition de ni/ni — peuvent être représentées ainsi :



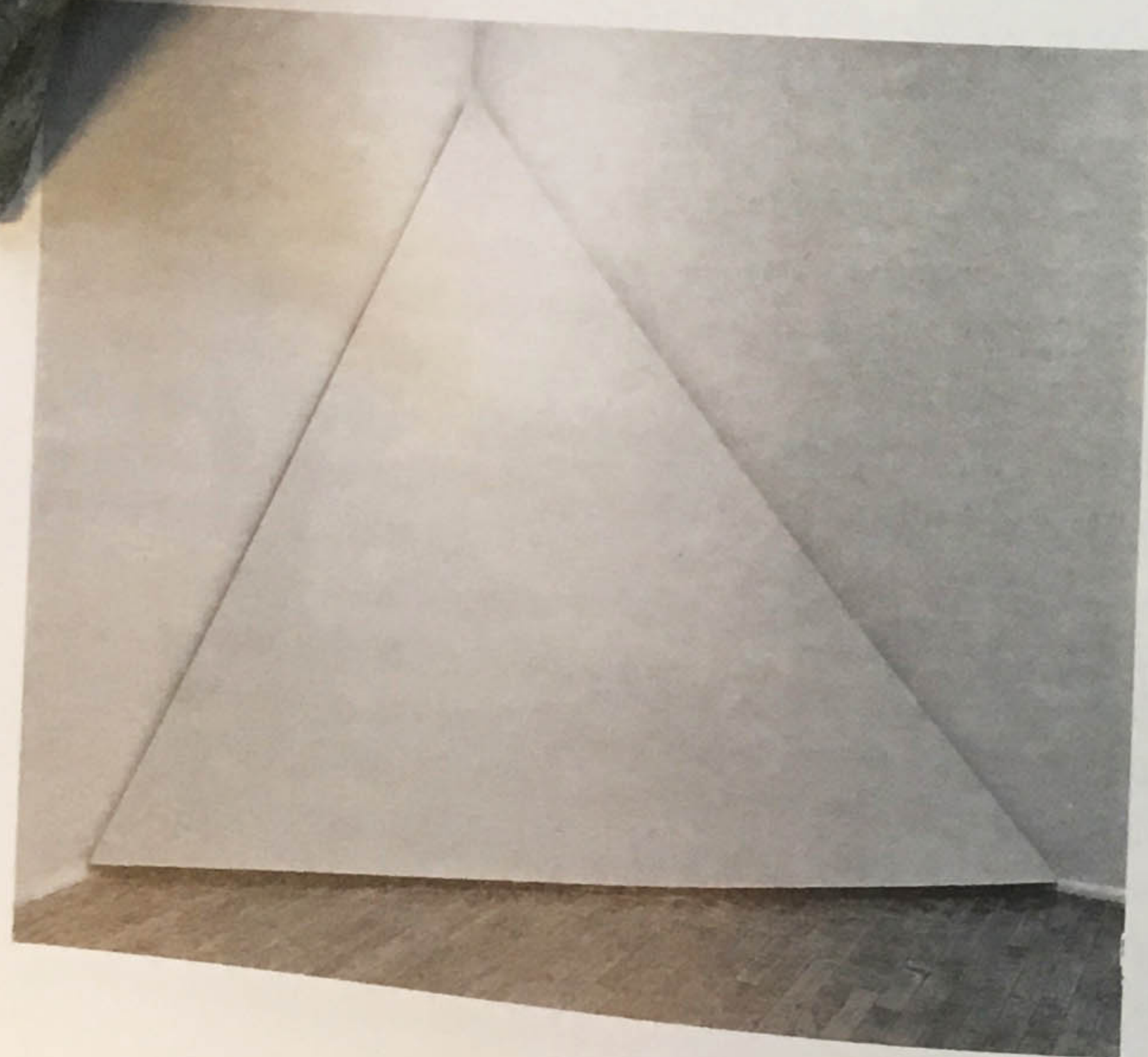
culpe
de
la
paysage
moderniste

le
sujet
la
modernité

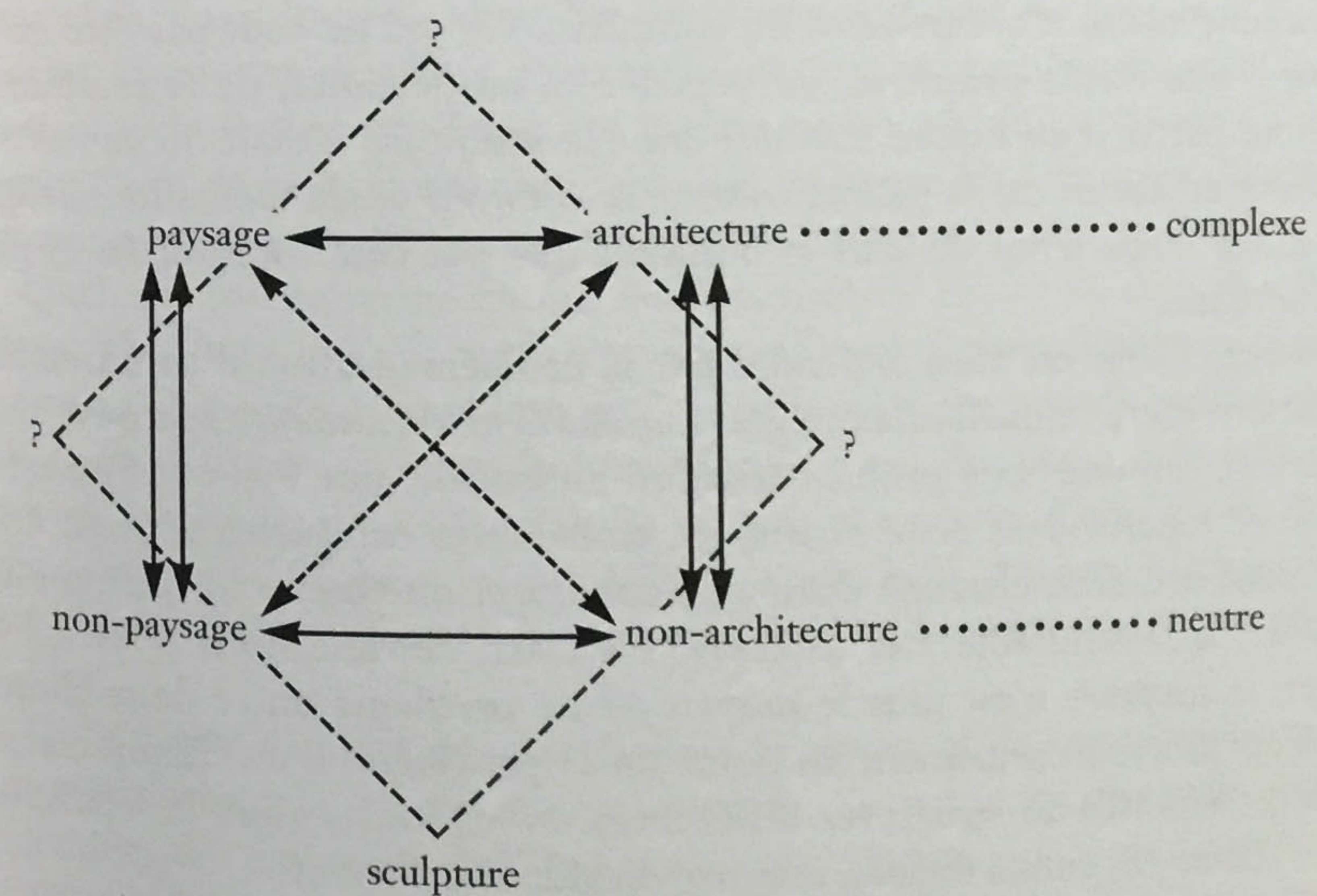
3



Robert Morris, exposition à la Green Gallery, 1964.

Robert Morris, *Corner Piece*, 1964, contre-plaqué peint ; 1,98 m de côté (même exposition).

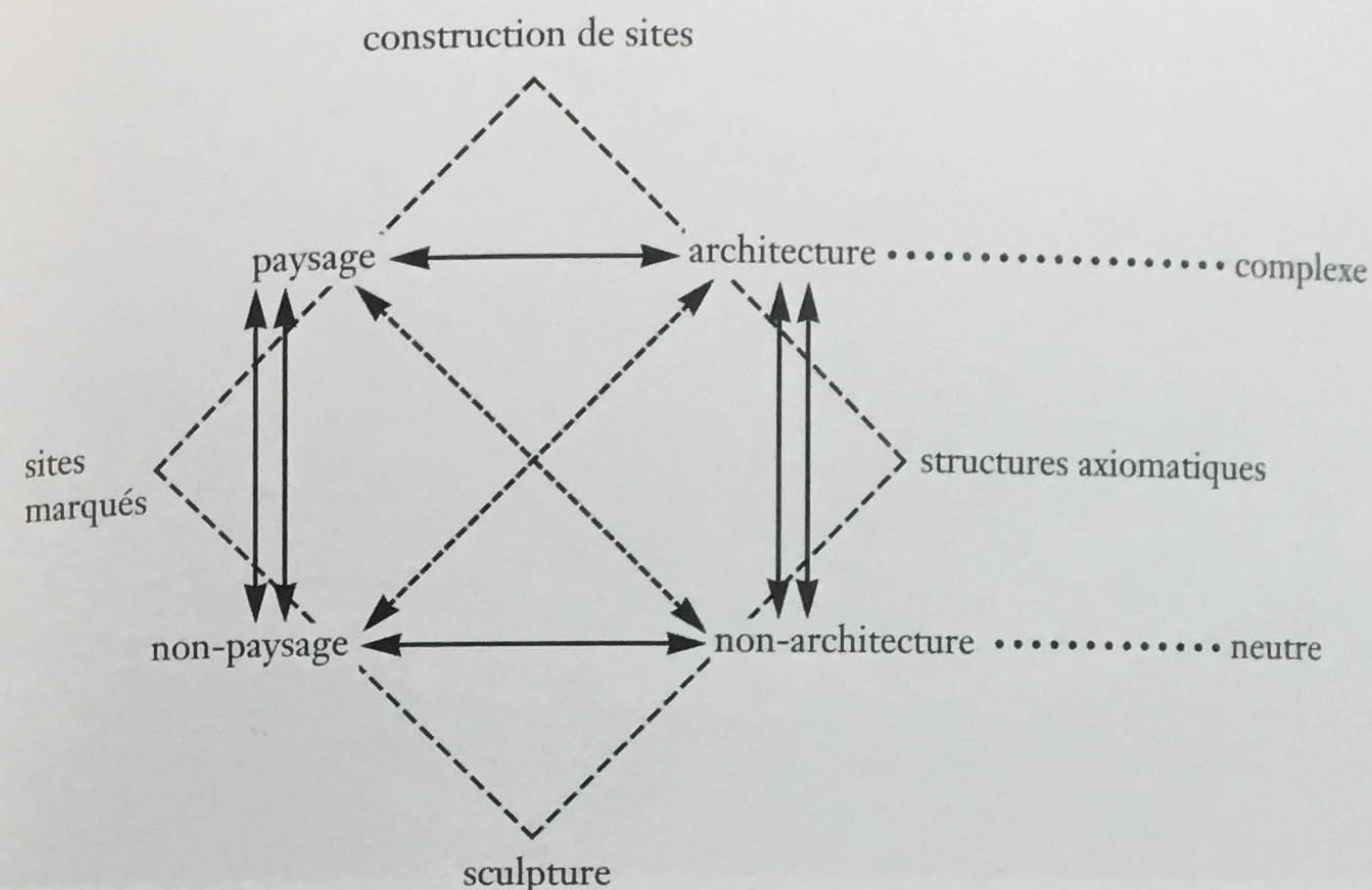
Mais si la sculpture elle-même était devenue une sorte d'absence ontologique (la combinaison de deux exclusions ou la somme de deux négations), les termes à partir desquels elle était construite — *non-paysage* et *non-architecture* — n'étaient pas pour autant sans intérêt. Ces termes expriment en effet une opposition stricte entre le construit et le non-construit, le culturel et le naturel : notions entre lesquelles la production de l'art sculptural semblait suspendue. À la fin des années soixante, les sculpteurs se mirent les uns après les autres à porter leur attention sur les limites extérieures de ces termes d'exclusion. De fait, si ces termes expriment une opposition logique, présentée comme un couple de négations, ils peuvent être transformés, par simple inversion, en une nouvelle opposition exprimée positivement. Autrement dit, la *non-architecture* n'est, selon la logique d'une certaine forme d'expansion, qu'une autre façon de définir le *paysage*, et le *non-paysage* est, tout simplement, de l'*architecture*. L'expansion à laquelle je me réfère est ce qu'on appelle en mathématiques un « groupe de Klein ». Elle reçoit diverses autres dénominations, notamment celle de « groupe de Piaget » lorsque les structuralistes l'utilisent dans les sciences humaines pour des opérations taxinomiques¹. Cette expansion logique permet de transformer toute structure binaire en un champ quaternaire qui à la fois complète et ouvre l'opposition originelle. D'où l'obtention dans le cas qui nous concerne d'un champ logiquement élargi [*expanded*] qui ressemble à ceci :



Les dimensions de cette structure peuvent être analysées de la façon suivante : 1) il y a deux relations de pure contradiction qui sont dénommées *axes* (se différenciant ensuite en *axe complexe* et *axe neutre*) et représentées par des flèches simples (cf. le diagramme ci-dessus) ; 2) il y a deux relations de contradiction, involutives, qui sont appelées *schémas* et désignées par des doubles flèches ; 3) il y a deux relations d'implications, les *deixis*, qui sont exprimées par les flèches en pointillé.

Bien que la sculpture puisse être réduite, dans un groupe de Klein, à l'élément neutre qui résulte de la conjonction du *non-paysage* et de la *non-architecture*, il est tout à fait possible d'imaginer un élément opposé, désigné dans notre schéma par le terme *complexe*, qui serait à la fois *paysage* et *architecture*. Mais penser le complexe, c'est admettre au sein du même domaine artistique deux éléments, le *paysage* et l'*architecture*, qui en étaient auparavant exclus et qui (on l'a vu avec le modernisme) ne pouvaient servir à la définition du sculptural que sous leur forme neutre ou négative. C'est en raison d'un interdit idéologique que le complexe est resté exclu de ce qu'on pourrait nommer la clôture de l'art post-Renaissant. Mais si notre culture n'a pas été capable, jusqu'à ces derniers temps, de le penser, d'autres l'ont fait très facilement. Les labyrinthes et les dédales sont à la fois *paysage* et *architecture*, et il en va de même des jardins japonais. Les lieux destinés aux jeux et processions rituels dans les civilisations antiques sont autant d'occurrences du complexe. Ce qui ne veut pas dire qu'il s'agissait d'une forme primitive, ou dégénérée, ou déviante, de la sculpture, mais d'une partie d'un espace culturel dont la sculpture n'était qu'une autre partie — et en aucun cas la même, comme le voudrait notre mentalité historiciste. De tels lieux n'ont de sens et d'intérêt que par cette opposition et par cette différence.

Le champ élargi est ainsi engendré par la problématisation d'un ensemble d'oppositions entre lesquelles la catégorie moderniste de *sculpture* se trouve suspendue. Une fois que cette problématisation est établie, une fois que l'on est à même de se repérer dans cette expansion, trois autres catégories peuvent être logiquement déduites, chacune étant une condition du champ lui-même sans qu'aucune soit assimilable à la *sculpture*. En effet, comme nous pouvons le constater, la *sculpture* n'est plus le moyen terme privilégié entre deux choses qu'elle n'est pas, mais seulement un point sur la périphérie d'un champ contenant des possibilités de structures différentes. Nous avons alors la « permission » de penser ces autres formes, et notre diagramme devient :



Il est clair que cette pensée du champ élargi a semblé permise (ou nécessaire) à un certain nombre d'artistes aux environs des années 1968-1970. L'un après l'autre, Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman... se mirent à œuvrer dans un domaine dont les conditions logiques ne pouvaient plus être décrites comme modernistes. Pour qualifier cette rupture historique et la transformation de l'espace culturel qui la caractérise, on doit recourir à un autre terme. Celui de post-modernisme est déjà en usage dans d'autres champs de la critique, et je ne vois pas de raison de ne pas l'adopter.

Quel que soit le terme choisi, les faits sont là. En 1970, avec son *Partially Buried Woodshed* à la Kent State University (Ohio), Robert Smithson avait commencé à occuper l'axe complexe que j'appelle ici, pour plus de facilité, *construction de site*. L'année suivante Robert Morris faisait de même avec la construction, en Hollande, d'un observatoire en bois et en terre. Depuis lors, de nombreux artistes — Robert Irwin, Alice Aycock, John Mason, Michael Heizer, Mary Miss, Charles Simonds — ont travaillé dans le cadre de ces nouvelles possibilités.

De la même manière, la combinaison du *paysage* et du *non-paysage* commença à être explorée à la fin des années soixante. Le terme de *sites marqués* permet d'identifier des œuvres comme la *Spiral Jetty* (1970) de Smithson, *Double Negative* (1969) de Heizer, ou encore certaines œuvres réalisées dans les années soixante-dix par Serra, Morris, Carl Andre, Denis Oppenheim, Nancy Holt, George Tra-



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1969-1970. Great Salt Lake, Utah.



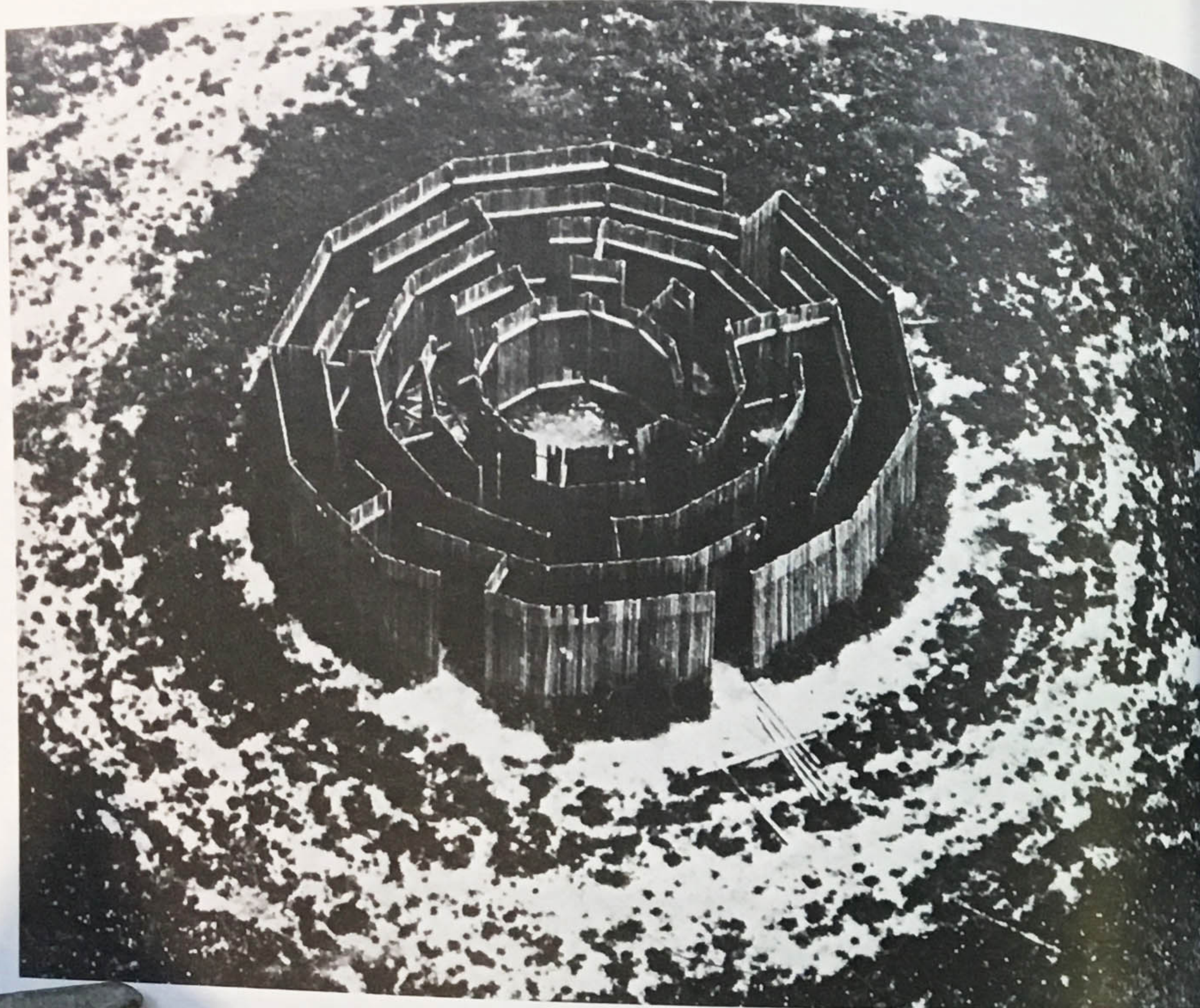
Robert Morris, *Observatory*, 1971, terre, bois, blocs de granit, acier ; diamètre : 69 m. Santpoort-Velsen, Pays-Bas (œuvre détruite).

kas, et beaucoup d'autres. « Sites marqués » renvoie à des transformations concrètes de sites, mais aussi à d'autres formes de marquage — soit par production de marques éphémères (*Depressions* de Heizer, *Time Lines* d'Oppenheim, *Mile Long Drawing* de De Maria), soit par utilisation de la photographie (les *Mirror Displacements in the Yucatan* de Smithson en sont le premier exemple célèbre, et Richard Long et Hamish Fulton ont depuis centré leur travail sur l'expérience photographique du marquage). La *Running Fence*² de Christo peut être considérée comme un autre exemple, tout à la fois temporaire, photographique et politique, de marquage de site [voir aussi, dans ce volume, pp. 56, 310-313, 323-324].

Les premiers artistes qui explorèrent les possibilités de la combinaison de l'architecture et de la *non-architecture* furent Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra et Christo. Dans chaque occurrence de ces *structures axiomatiques*, il y va d'une sorte d'intervention dans l'espace réel de l'architecture, que ce soit au moyen d'une reconstruction partielle, ou par le dessin, ou encore (voir les œuvres récentes de Morris) grâce à des miroirs. Tout comme dans le cas des *sites marqués*, la photographie peut être ici employée — je pense aux « couloirs vidéo » de Nauman. Mais quel que soit le médium, ce qui est exploré dans cette catégorie est un processus de repérage des propriétés axiomatiques de l'expérience architecturale — l'ouverture et la clôture comme données abstraites — dans la réalité d'un espace particulier.

Le champ élargi qui caractérise ce domaine du post-modernisme possède deux propriétés déjà implicites dans ce qui a été dit plus haut : l'une concerne la pratique individuelle des artistes, l'autre la question du médium. Dans un cas comme dans l'autre, une logique disruptive fait voler en éclats les frontières qui circonscrivaient le modernisme.

En ce qui concerne les pratiques individuelles, il est aisé de voir que nombre des artistes en question se sont trouvés occuper successivement différentes positions à l'intérieur de ce champ élargi. Et, bien que l'expérience ait montré que ce champ était structuré de manière parfaitement logique, ce perpétuel déplacement des énergies parut grandement suspect à une critique encore assujettie à l'éthos moderniste, laquelle n'y vit que de l'éclectisme. À l'origine de cette méfiance envers tout geste excédant les limites de la sculpture se trouve bien évidemment l'exigence moderniste de pureté et de séparation des divers médiums (qui implique qu'un artiste se spécialise dans un médium donné). Mais ce qui d'un certain point de vue est considéré comme éclectique peut, d'un autre point de vue, être jugé rigoureusement logique. Pour l'art post-moderniste, la pratique se définit en fonction non d'un médium donné — ici la sculpture — mais d'opérations logiques effectuées sur un ensemble de termes cultu-



Carl Andre, *Labyrinthe*, 1972, bois ; diamètre : 10 m. Pennsylvanie, Gibney Farm, New Kingston (œuvre détruite en 1974).



Carl Andre, *Eight Cuts*, 1967, briques de ciment, 1472 rectangles (1,16 x 0,80 m), dont 8 vides de 30 unités chacun ; dimension totale : 13 x 9,34 m. Suisse, coll. Raussmüller.



Robert Smithson, premier et septième des *Mirror Displacements*, 1969. Yucatan.



Richard Long, *Sans titre*, 1969. Krefeld, Allemagne.



Joel Shapiro, *Sans titre*, 1975 ; installation d'édicules en fonte et en plâtre.

rels, et pour lesquelles tout médium peut être utilisé : photographies, livres, lignes sur le mur, miroirs, ou sculpture elle-même.

Ainsi ce champ fournit-il tout ensemble une structure élargie (mais finie) dont l'artiste peut occuper et explorer les différentes articulations, et une organisation du travail qui n'est plus dictée par les propriétés d'un médium donné. D'après le diagramme tracé plus haut, il apparaît clairement que la logique de l'espace de la pratique post-moderniste n'est plus induite par la définition d'un médium donné en fonction du matériau ou de la perception du matériau. Elle s'organise au contraire en mettant en jeu des termes perçus comme opposés à l'intérieur d'une situation culturelle donnée. (L'espace de la peinture post-moderniste demanderait évidemment une expansion similaire, qui ne reposerait

pas sur le couple *architecture/paysage* mais probablement sur l'opposition *unicité/reproductibilité*.) Il s'ensuit qu'en chacune des positions engendrées par l'espace logique en question des médiums très divers peuvent être employés. Il s'ensuit également que chaque artiste peut occuper successivement chacune de ces positions. En outre, à l'intérieur même du champ de la sculpture proprement dite, nombre d'œuvres parmi les plus fortes reflètent, dans leur organisation et leur contenu, l'existence de cet espace logique. Je pense à la sculpture de Joel Shapiro qui, bien qu'elle occupe elle-même l'axe neutre, met en scène des images architecturales dans des espaces (ou paysages) relativement vastes (ces considérations s'appliquent tout autant aux œuvres de Charles Simonds, par exemple, ou d'Anne et Patrick Poirier).

J'ai insisté sur le fait que le champ élargi du post-modernisme était advenu à un moment spécifique de l'histoire de l'art récente. Il s'agit d'un événement artistique dont la structure est déterminante. Il me semble extrêmement important de décrire cette structure, et c'est ce que j'ai commencé à faire ici. Mais, puisqu'il est question d'histoire, il est essentiel de dépasser la simple description et d'en arriver à des problèmes plus profonds. Qu'en est-il du passage au post-modernisme, et quelles en furent les causes fondamentales, les conditions de possibilité ? Qu'est-ce qui détermine culturellement l'opposition par laquelle un champ donné est structuré ? Il s'agit là d'une approche de l'histoire des formes qui diffère radicalement de celle de la critique historiciste, tout occupée à construire les arbres généalogiques les plus élaborés. Cela présuppose que soient acceptées les ruptures définitives et que l'on puisse envisager le processus historique sous l'angle d'une structure logique.

Notes

1. Sur le groupe de Klein, voir Marc Barbut, « On the Meaning of the Word "Structure" in Mathematics », in M. Lane, éd., *Introduction to Structuralism*, New York, Basic Books, 1970 ; pour les applications du groupe Piaget, voir A.-J. Greimas et F. Rastier, « The Interaction

of Semiotic Constraints », *Yale French Studies*, n° 41 (1968), pp. 86-105.

2. Un grand rideau de nylon blanc (165 000 m²) tendu en travers d'une vallée californienne ; 1972-1976. (N. d. T.)