

Anaël Lejeune, Alexander Streitberger
et Christophe Viart

Introduction

« *I began to use "human systems" as kind of cultural ready-mades: behaviour, fantasies, attitudinal clichés.* »

Douglas HUEBLER (1980).

L'artiste américain Douglas Huebler (1924-1997) fut une figure pionnière de l'art conceptuel. Avec Robert Barry, Joseph Kosuth et Lawrence Weiner, qui tous gravitèrent autour de la galerie new-yorkaise de Seth Siegelau, il incarne cette sensibilité artistique dans ce qu'elle put avoir de plus radical : à savoir, la volonté de substituer une proposition langagière à l'objet d'une expérience sensible.

C'est en 1948 que Douglas Huebler entame sa formation artistique. À cette époque, il suit des cours de dessin et de peinture à l'Académie Julian à Paris où il séjourne grâce à une bourse allouée par le gouvernement américain aux soldats ayant servi durant la Seconde Guerre mondiale. Dès son retour aux États-Unis, Huebler s'inscrit à la Cleveland School of Art. Il travaillera ensuite en tant que dessinateur au sein d'une agence de publicité. Il complétera sa formation à l'université du Michigan, à Ann Harbor, où il reçoit un *Bachelor's degree* en 1952 puis un *Master's degree of Fine Arts* en 1955. Avant son émergence sur la scène de l'avant-garde artistique au milieu des années 1960, Huebler a donc derrière lui une carrière longue de plusieurs années déjà en tant que dessinateur et peintre abstrait, expressionniste d'abord, géométrique ensuite.

C'est vers 1961 qu'il abandonne la pratique de la peinture au profit de la sculpture. Cette inflexion semble avoir été dictée par la nature même de la peinture qui, aux dires de l'artiste, était devenue « si réductrice sur le plan visuel qu'il ne subsistait plus qu'une maigre distinction entre l'image présentée à l'intérieur des bords de la toile et celle à l'extérieur. La peinture étant

devenue un "objet", je l'ai donc "décrochée du mur" (*I went "off the wall"*) et entamai la réalisation de constructions¹ » [ill. 3²]. Dès 1962, Huebler réalise des constructions tridimensionnelles abstraites *hard edge* – ou « minimalistes » ainsi qu'on devait bientôt les appeler –, faites de matériaux industriels : contreplaqué, formica ou ciment [ill. 1]. C'est du reste comme artiste associé à la tendance minimaliste qu'il se fera d'abord connaître sur la scène new-yorkaise, grâce notamment à sa participation à l'importante exposition *Primary Structures: Young American and British Sculptors*, organisée en 1966 par Kynaston McShine au Jewish Museum de New York, exposition qui devait consacrer définitivement l'avènement de ce courant sur la scène artistique contemporaine.

Pour Huebler, c'est alors la tentation d'investir des échelles plus grandes et, surtout, la frustration qui s'ensuit de constater l'incapacité de la sculpture à rivaliser avec le spectacle de la nature, qui allaient précipiter la relégation de l'objet sculptural au profit d'autres supports de médiation du contenu artistique³. Une ultime tentative d'intégrer un dispositif sculptural à un environnement naturel, sous forme de clous enfoncés dans la terre selon une configuration ovale, confronta en effet l'artiste à la nécessité de produire un document – une carte en l'occurrence – reprenant les dimensions, l'emplacement et la date de réalisation, sous peine de voir son intervention vouée à une irrémédiable invisibilité⁴. Suit alors rapidement sa première œuvre « conceptuelle » : le relevé au marqueur, sur une carte routière, du trajet reliant New York à Little Neck, Long Island. « Voilà c'est fait. C'est mon travail⁵ », déclare-t-il péremptoirement à Seth Siegelau, Robert Barry et Lawrence Weiner à qui il tendit la carte.

En ce sens, la trajectoire de Huebler ne fait pas exception au mouvement général qui a vu la problématique sculpturale et son expression minimaliste déterminer largement l'émergence de l'art conceptuel vers 1966-1967.

1. *Douglas Huebler. 10+*, Evanston (IL), Northwestern University/Dittmar Memorial Gallery, 1980, n. p.

2. Les illustrations sont rassemblées dans le cahier couleur central.

3. « J'ai commencé à envisager de placer mes œuvres en extérieur de manière à ce qu'elles entrent en relation avec la nature, plutôt que le seul environnement intérieur fait de mur et de plafond [...] [Au début de l'année 1968], j'ai réalisé une pièce destinée à l'extérieur, en même temps qu'une sculpture pour une autre exposition en plein air. Dans les deux cas, je fus consterné de voir combien elles semblaient chétives à l'extérieur. Énormes à l'intérieur, trop grandes pour la pièce... mais aussitôt que je les installais dehors : boum ! Vous vous rendez compte du reste du monde, et les arbres étaient plus intéressants que la sculpture, de même que le ciel, etc. » HUEBLER Douglas, interview avec Patricia Norvell (25 juillet 1969), dans ALBERRO Alexander et NORVELL Patricia (dir.), *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, and Weiner*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 137.

4. Voir le texte de Douglas HUEBLER (non titré), dans VAN LEUW Marianne et PONTÉGNE Anne (dir.), *Origine et destination. Alighiero E Boetti, Douglas Huebler*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Société des expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1997, p. 126-127.

5. « Connie Koppelman interviewing Douglas Huebler (novembre 1972) », p. 1. Transcription de l'entretien inédit conservé dans les Constance Koppelman papers, Whitney Museum of American Art, New York.

Des volumes minimalistes, c'est bientôt l'ordre sériel ou arithmétique présidant à leur distribution spatiale et la délégation de leur exécution à quelque manufacture industrielle que l'on retient. C'est moins dans l'objet lui-même que dans la vue de l'esprit qui l'a fait naître que réside l'intention artistique; le résultat final n'étant, tout bien considéré, que le produit d'un processus d'exécution largement contingent. Des esquisses ou des plans, aussi bien que des propositions ou des protocoles de réalisation, peuvent dès lors suppléer les objets en tant qu'œuvres d'art. « [Mes] systèmes conceptuels, écrit Huebler, consistent en des séries logiques ou aléatoires de nombres, des unités de temps ou des propositions verbales [...]. Tout ce qui est visuel dans le travail est complètement arbitraire; son existence réelle est en lui-même [...] et est totalement indépendante de l'art ou des objectifs artistiques⁶. » Les documents cartographiques, graphiques, photographiques et les déclarations qui rendent compte de la multitude des tâches ou opérations auxquelles s'est livré l'artiste pendant toute sa carrière sont donc là pour assurer au spectateur un accès à l'idée, siège supposé du véritable contenu artistique. Que la nature de la procédure à suivre puisse quant à elle sembler ne pas relever du domaine de l'art auquel elle prétend pourtant, c'est bien entendu du *ready-made* de Marcel Duchamp que Huebler en tire autorité : si l'institution artistique autorise quiconque à être artiste, alors tout peut prétendre au statut d'art. Dans la version de son collègue Joseph Kosuth :

« Une œuvre d'art est une tautologie dans la mesure où elle est une présentation de l'intention de l'artiste : c'est-à-dire que l'artiste dit que telle œuvre d'art est de l'art, ce qu'il faut comprendre comme "est une définition de l'art". Que cela soit de l'art est donc vrai *a priori* (c'est ce que veut dire Judd lorsqu'il déclare que "si quelqu'un appelle ça de l'art, c'est de l'art")⁷. »

Au regard de cette place de premier plan qu'occupe Huebler au sein de l'art conceptuel américain, il demeure étonnant que son travail ait pu faire aussi longtemps l'objet d'une marginalisation de la part des institutions artistiques et des historiens de l'art conceptuel. Alors que ses compères déjà cités ont bénéficié d'une attention internationale considérable, se manifestant sous forme de nombreux expositions, monographies et articles, la fortune critique de Huebler reste pour sa part relativement maigre⁸. La différence d'âge

6. Douglas HUEBLER dans *Artists and Photographs*, New York, Multiple Inc., 1969, n. p.; repris dans *Douglas Huebler. « Variable », etc.*, traduit de l'anglais par G. Minelli (traduction légèrement modifiée), catalogue d'exposition, Limoges, FRAC Limousin, 1993, p. 169-170.

7. KOSUTH Joseph, « Art after Philosophy, Part I », *Studio International*, octobre 1969, p. 134-137.

8. Le tour des publications et expositions importantes est vite fait : évoquons en premier lieu la rétrospective organisée par Frédéric Paul au Fonds Régional d'Art contemporain Limousin à Limoges en 1992 et le catalogue qui l'accompagne, *Douglas Huebler. « Variable », etc.*, mais aussi l'exposition *Origine et destination. Alighiero E Boetti, Douglas Huebler* organisée par Marianne Van Leeuw et Anne Pontégny au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1997. Plus récemment, l'exposition qui s'est tenue au Camden Arts Centre de Londres entre février et

(Huebler est de quinze à vingt ans l'aîné de ses collègues), de même que son relatif retrait hors de la vie new-yorkaise (il résida la plupart du temps dans le Massachusetts) ont certainement joué un rôle dans la réception quelque peu réservée de son œuvre dans les paysages éditoriaux et muséaux⁹.

Une autre raison pourrait résider dans la profonde singularité dont témoigne son œuvre. Car le travail de Huebler reste à bien des égards difficilement réductible à l'art conceptuel envisagé dans son acception dominante, une acception dont il semble précisément miner dès l'origine certains des postulats les plus irréductibles en apparence. À cet égard, il convient de souligner la particularité du dispositif cartographique par lequel Huebler franchit le seuil conceptuel et qui, rétrospectivement, ne peut manquer d'accuser la singularité de sa pratique aussi bien que l'ampleur de son travail. Si son usage constitue bien une réponse directe à ses questionnements sculpturaux et à ses ambitions de créer des interventions à la mesure du territoire, il faut voir comment la carte incarne deux choses encore. Premièrement, elle ressortit à l'ordre de la représentation et du matériau visuel que l'art conceptuel semble s'être donné pour objectif de liquider au profit du seul langage (mode de communication plus démocratique et plus directement appréhendable). Deuxièmement, la carte routière renvoie sans détour à l'activité humaine, aux déplacements et aux agissements des individus à la surface du monde, ceci conduisant aussitôt l'œuvre à déborder le cadre strictement formel et institutionnel de la réflexion artistique, pour revêtir une dimension sociale. Dans une interview accordée à Frédéric Paul en 1992, l'artiste insiste sur cette dimension sociale de son œuvre :

« j'ai réalisé non seulement que j'avais commencé à travailler dans un espace "réel", mais aussi que j'étais entré dans un espace "social"¹⁰ ».

Que cet espace « social » soit également un espace « politique » a été suggéré, à juste titre, par Alexander Alberro lorsque celui-ci souligne le caractère non-compositionnel et indifférent des œuvres cartographiques qui, en retraçant arbitrairement à l'aide d'un crayon marqueur des virées en voiture sur des cartes routières, défient tout contrôle autoritaire¹¹. Cette stratégie de détournement de tout ordre devait trouver son couronnement en 1971 dans le projet rocambolesque de vouloir documenter l'existence de tous les êtres humains vivants.

avril 2002 ; l'exposition *Douglas Huebler. Collection in process #1* au Mamco de Genève de juin à septembre 2006 organisée par Christophe Chérix avec Véronique Yersin, et programmée ensuite par Christophe Viart de novembre à décembre 2006 à la galerie Art & Essai de l'université Rennes 2 en partenariat avec le Cabinet des estampes de Genève.

9. Voir à ce propos KELLEY Mike, « Devons-nous tuer papa ? », in Van LEEUW Marianne et PONTÉGNIE Anne (dir.), *Origine et destination...*, op. cit., p. 156.

10. HUEBLER Douglas, entretien avec Frédéric Paul, « Truro, Massachusetts, October 11-14, 1992 », in *Douglas Huebler. « Variable », etc.*, op. cit., p. 119.

11. ALBERRO Alexander, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge (MA)/Londres, MIT Press, 2003, p. 66 (« *Charted in an "absolutely random" manner, with no prior knowledge of the routes, the trips were noncompositional, nondesignated operations that negated authorial control* »).

Mais là n'est pas le seul aspect par lequel le travail de Huebler se singularise par rapport à celui d'autres initiateurs de l'art conceptuel. Si le travail de Huebler, par sa sobriété formelle et la concision de ses protocoles, semble incarner la mouvance conceptuelle dans ce qu'elle put avoir de plus rigoureux, voire de plus austère, l'artiste s'est pourtant montré largement sensible à l'intervention du hasard (il est lecteur de John Cage), générateur de désordre et de bizarrerie à l'intérieur des systèmes rigides qu'il avait lui-même élaborés. De la manifestation de l'imprévu ou de l'improbable résulte alors l'insinuation du doute, de l'erreur ou du mystérieux qui très vite se chargent d'un pouvoir fictionnel, fantaisiste, voire franchement humoristique.

C'est du reste ce même goût prononcé pour la fiction et la dérision qui déconcerta nombre des spectateurs et des critiques découvrant *Crocodile Tears*. Commencé en 1979 et poursuivi jusqu'au milieu des années 1990, ce projet extravagant, décrit par Robert Morgan comme une « phénoménologie de l'absurde¹² », déploie, sous forme d'un vaste *story-board in progress* composé de peintures, de bandes dessinées, de photographies et d'aphorismes joyeusement combinés, le scénario d'un film policier dont l'intrigue se déroule sur fond du monde de l'art. Dans le contexte postmoderniste des années 1980, l'éclectisme criard de ce projet, le retour à la figuration et l'usage du pastiche donnèrent aussitôt à penser que Huebler avait définitivement succombé aux sirènes du marché, trahissant par opportunisme ou cynisme les exigences et idéaux les plus hauts de l'art conceptuel. La controverse fut d'autant plus grande que ce travail, parsemé d'éléments autobiographiques, articulait série de commentaires satiriques et acerbes à l'encontre de la scène artistique contemporaine.

En dépit de ces difficultés, Huebler fut et reste aujourd'hui encore une source d'inspiration majeure pour des générations plus jeunes d'artistes. Cette importance, il la doit en grande partie à sa longue et dévouée carrière dans l'enseignement artistique. Celle-ci débute en 1954 à la Miami University à Oxford dans l'Ohio, alors qu'il est encore étudiant. Par la suite, Huebler enseignera au Bradford College à Haverford dans le Massachusetts de 1957 à 1973 ; à l'université de Harvard à Cambridge de 1973 à 1975 ; et enfin au California Institute of the Arts à Valencia en Californie de 1976 à 1988, où il fut également nommé doyen de l'école d'art¹³. C'est peut-être à CalArts qu'il exerça son influence la plus profonde sur la plus jeune génération d'artistes néo-conceptuels, encourageant auprès des étudiants l'esprit d'expérimentation propre à l'Institut que résume bien sa devise préférée, restée célèbre auprès de ceux-là : « *Why not*¹⁴? »

12. MORGAN Robert C., « Huebler's phenomenology », in *Douglas Huebler*, « *Variable* », etc., *op. cit.*, p. 193 : « *Huebler's phenomenology is about the absurd* ».

13. *Douglas Huebler*, La Jolla Museum of Contemporary Art, 1988, p. 47.

14. Témoignage de Christopher WILLIAMS en 2012, cité par Roxana MARCOCI dans « Christopher Williams: The Author-Essayist, the Subject of Film, the Universe of Technical Images, Happiness »,

La lecture de l'hommage que Mike Kelley consacre à son ancien mentor à CalArts [fig. 1], nous fait comprendre la fascination et la désorientation que l'œuvre de Huebler, suspendue entre abstraction conceptuelle et expérience sociale, entre rigueur protocolaire et absurdité aléatoire, est capable de susciter auprès d'un spectateur attentif. Kelley décrit ainsi « le vertige » qui s'installe lorsque nous prenons conscience du fait que le texte, loin d'expliquer ou d'interpréter l'image, « entre en collision » ou « danse » avec elle, rendant insaisissable « ce qui semble si familier », pour, enfin, nous laisser « avec le rire nerveux du doute¹⁵ ».



Fig. 1.
Douglas Huebler,
Tim Silverlake et
Mike Kelley, 1978,
photographie :
Frank Foster.
Courtesy of the
California Institute
of the Arts
Institute Archives

C'est dans cette perspective que les essais réunis dans ce volume entendent jeter un nouveau regard sur l'œuvre singulière et complexe de Douglas Huebler, tout en soulignant certains thèmes fondamentaux pour l'art des années 1960-1980 en général, tels que les rapports à l'histoire et à la fiction, la question de l'identité, le rôle de la photographie, l'humour et le rapport entre contrôle systématique et approche aléatoire¹⁶.

L'ouvrage est divisé en trois parties. Les contributions de la première partie explorent les transitions – ou passages – qui s'opèrent dans les années 1960 et 1970, entre la sculpture et l'art conceptuel, tout en s'interrogeant sur les

in Christopher Williams. *The Production Line of Happiness*, Chicago/New York/Londres, Art Institute of Chicago/Museum of Modern Art/Whitechapel Gallery, 2014, p. 47.

¹⁵. KELLEY Mike, « Devons-nous tuer papa ? », art. cité, p. 156.

¹⁶. Cette publication fait suite à la tenue d'un colloque consacré au travail de Douglas Huebler organisé conjointement par le Centre de recherche en théorie des arts de l'université catholique de Louvain (Belgique) et l'équipe d'accueil Arts : pratiques et poétiques de l'université Rennes 2 (France). Ce colloque s'est déroulé à Louvain-la-Neuve les 24 et 25 octobre 2015.

implications du glissement depuis un art autoréférentiel vers un art davantage tourné vers l'espace « social ». La deuxième partie réunit des textes qui abordent des questions de l'usage photographique entre document, *deixis*, métaphore et allégorie afin de réévaluer le travail de Huebler et, par voie de conséquence, le médium lui-même en tant qu'objet contextuel dépendant des et réagissant aux conditions sociales, artistiques et politiques d'une certaine situation donnée. Les essais de la troisième partie, enfin, se penchent sur le côté absurde, inattendu et mystérieux de l'œuvre de Huebler, y compris son ambiguïté face à l'éclectisme postmoderniste et sa relation particulière avec l'erreur et le *Witz*.