

Beckett et l'art minimal américain : les ambivalences d'une réception fondatrice

Pascal Mougin, université Paris-Saclay

S'ils ne constituent pas un mouvement revendiqué, les artistes qui émergent sur la scène new-yorkaise entre 1962 et 1965 et qu'on qualifiera bientôt de minimalistes – entre autres Carl Andre, Donald Judd, Sol LeWitt et Robert Morris – se rencontrent sur certains partis pris inédits à l'époque. Des formes élémentaires occupent l'espace d'exposition, répétées, assemblées ou disposées en combinaisons réglées : blocs de bois, dalles minérales ou plaques métalliques chez Andre, boîtes aux surfaces lisses et aux couleurs vives fixées au mur à intervalles réguliers chez Judd, motifs, structures et reliefs mathématiquement construits chez LeWitt. Les volumes sont épurés et géométriques, les surfaces monochromes. La facture impersonnelle, de type industriel, et l'usage de matériaux usinés – contreplaqué, formica, Plexiglas, aluminium, acier –, dissocient l'œuvre du geste créateur.

L'art minimal aura fait beaucoup plus que rompre avec l'expressionnisme abstrait défendu par Clement Greenberg et qui avait dominé la décennie antérieure : il sera reconnu rétrospectivement – avec l'art conceptuel qui constitue son prolongement – comme le moment d'une rupture majeure avec l'art moderne dans son ensemble et l'amorce d'un nouveau paradigme de l'art¹ : un art qualifié depuis de « contemporain », dégagé du dogme greenbergien de la pureté du médium comme de tout

1 Voir entre autres Foster [1986] 2005, 79.

l'imaginaire charismatique hérité du romantisme, un art qui refuse le modèle expressif, perd de vue l'impératif du beau, cesse de revendiquer son autonomie et son incommensurabilité avec les pratiques ordinaires et conçoit moins la relation esthétique sur le mode de la contemplation sublimante que comme expérience en contexte, participation ou interaction¹.

Si Beckett est aujourd'hui l'un des écrivains les plus sollicités par l'art contemporain², c'est en grande partie parce qu'il a été d'emblée annexé, en leur temps, par l'art minimal et l'art conceptuel. Plusieurs artistes des deux « néo-avant-gardes » se sont en effet réclamés de l'écrivain qui, régulièrement traduit et commenté depuis la fin des années 1950 dans le magazine littéraire *Evergreen Revue*³, était alors bien connu des lecteurs américains. En 1968, Bruce Nauman réalise deux œuvres vidéo, *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* et *Revolving Upside Dow*, explicitement inspirées des personnages de Watt et de Molloy. Sol LeWitt propose en 1969 une double page illustrée pour *Harper's Bazaar* à l'occasion d'une présentation de *Va-et-vient* à New York⁴. La même année, l'exposition *When Attitudes Become Form*, conçue à Bern par Harald Szeemann autour des artistes majeurs des néo-avant-gardes – considérée depuis comme la première exposition d'art contemporain –, se place elle aussi sous le signe de l'écrivain⁵. Dans les années suivantes, Frank Stella⁶, Robert Morris⁷ et Joseph Kosuth⁸, entre autres, reconnaîtront leur dette

1 Sur l'opposition du moderne et du contemporain en art, voir Heinrich 2014 et Mougin 2019.

2 Le nombre d'artistes contemporains – historiques et/ou actuellement en production – se réclamant de Beckett est considérable. Pour ne citer que quelques noms : Mel Bochner, Gerard Byrne, Duncan Campbell, Janet Cardiff, Paul Chan, James Coleman, Stan Douglas, Robert Enright, Valie Export, Ludger Gerdes, Douglas Gordon, Dan Graham, Rodney Graham, Eva Hesse, William Kentridge, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Steve McQueen, Nathaneal Mellors, Robert Morris, Juan Munoz, Bruce Nauman, Tony Oursler, Ugo Rondinone, Richard Serra, Robert Smithson (voir Carville 2011, Taban 2013, Houston Jones et al. 2017). Beckett est par ailleurs l'auteur le plus cité dans les réponses à une enquête effectuée en 2001 par Anne Mœglin-Delcroix auprès d'une quarantaine d'artistes français (voir Mœglin-Delcroix 2002).

3 Barney Rosset, fondateur de la revue, est lui-même très lié au monde de l'art new-yorkais par l'intermédiaire de sa première épouse, la peintre Joan Mitchell.

4 Sol LeWitt, « Drawing for *Come and Go* by Samuel Beckett », *Harper's Bazaar*, No. 3093, août 1969, p. 136-137.

5 L'artiste et critique d'art Scott Burton place une citation de *Molloy* (« Saying is inventing ») en exergue de l'introduction qu'il rédige pour le catalogue, « Notes on the New ».

6 Voir De Antonio et Tuchman 1984, 141.

7 Voir Berger, 1989, 45 ; Morris 1993, 160.

8 Voir Kosuth 2011.

à l'égard de Beckett ou lui rendront hommage par leur travail. Le nom de Beckett apparaît parallèlement sous la plume de plusieurs critiques d'art new-yorkais qui commentent et défendent les nouvelles avant-gardes. Des convergences évidentes entre l'écrivain et les artistes en question expliquent le rapprochement : réduction des contenus, antisubjectivisme, dépouillement stylistique. Mais plus précisément, les débats portent alors sur la question de savoir si les œuvres de l'art minimal sont ou non compatibles avec les fondamentaux du modernisme théorisés par Clement Greenberg, dont la position est alors hégémonique. Or dans ce contexte polémique, Beckett est mobilisé – comme repère, précurseur, caution, inspirateur – de manière ambivalente aussi bien dans les analyses tentant de rattacher le minimalisme au modernisme – celles, on le verra, de Susan Sontag en particulier – que, de manière plus décisive et durable, sous la plume des critiques qui suivront de près, sur plusieurs années, les productions de l'art minimal et mesureront combien celles-ci sont incompatibles avec le modernisme : Barbara Rose, dans son article fondateur de 1965, « ABC Art », met en exergue, sans les commenter directement, deux passages de *Malone meurt* ; en 1967, Beckett figure au sommaire du numéro 5+6 de la célèbre « revue en boîte » *Aspen*, dispositif anti-greenbergien conçu par l'artiste et critique d'art Brian O'Doherty et qui restera comme un temps fort dans l'histoire de l'art minimal et conceptuel ; dans la décennie suivante, Rosalind Krauss, observatrice et théoricienne de premier plan des mutations en cours, reviendra à plusieurs reprises sur les analogies entre LeWitt et Beckett.

Il est facile de comprendre la présence de Beckett dans le discours qui tente de rattacher le minimalisme au modernisme greenbergien, dans la mesure où l'écrivain incarne lui-même une sorte d'absolu de la modernité littéraire, tandis que les artistes en production qui l'intéressent et sur lesquels il a écrit – Pierre Tal Coat, André Masson, Henri Hayden et Bram Van Velde – représentent la modernité picturale. Mais la position de Beckett en figure historique quasi tutélaire de ce qu'on appellera un peu plus tard l'art contemporain n'en est que plus surprenante. Les « peintres de l'empêchement » qui intéressent Beckett sont tous des peintres de l'expressionnisme abstrait européen, autrement dit assez proches du courant moderniste contre lequel se positionnent les nouvelles avant-gardes new-yorkaises. Le hiatus est alors profond entre les références artistiques et les réflexions esthétiques

de l'écrivain d'une part et les artistes et critiques d'art américains d'autre part qu'il a lui-même inspirés à partir des années 1960¹. Ce paradoxe ne concerne d'ailleurs pas que Beckett : reçus aux États-Unis comme lui au même moment, Barthes et Robbe-Grillet allaient donner là-bas, avant la déferlante de la *french theory* poststructuraliste, une impulsion décisive dans l'ébranlement du modernisme, au moment où eux-mêmes, en France, s'en montraient les plus loyales sentinelles ou étaient lus comme tels².

Du reste, cette sollicitation originelle de l'écrivain par l'art minimal ne relève en rien d'une interférence à double sens. Beckett, qui comme on sait ne s'est rendu qu'une seule fois aux États-Unis – pour le tournage de *Film* en 1964³ –, n'a semble-t-il jamais été en relation avec les artistes et critiques new-yorkais qui se réclamaient de lui au même moment : leurs noms sont absents des biographies de l'écrivain⁴, et même la sollicitation directe dont il a fait l'objet de la part de Peter O'Doherty pour le volume d'*Aspen* évoqué plus haut n'a pas donné lieu à des échanges très nourris⁵. Il semble que Beckett n'ait jamais évoqué Morris, LeWitt ou Nauman ni encore moins participé aux débats sur le minimalisme américain, de même qu'il ne semble pas s'être intéressé aux artistes et courants français qui furent d'une certaine manière l'équivalent des néo-avant-gardes américaines (Yves Klein et les Nouveaux Réalistes, poésie performée, poésie action, premiers

1 À noter : en France, même les critiques d'art qui furent d'emblée les plus sensibles aux enjeux du minimalisme et du conceptualisme américain – Catherine Millet, Claude Gintz – n'ont semble-t-il pas suggérés de rapprochements avec Beckett.

2 Sur ce paradoxe, voir Mougin 2019, 248-281.

3 Beckett, qui « se dépeint New York comme un enfer » (Knowlson [1996] 2007, 823), s'y rend du 10 juillet au 6 août 1964 pour participer au tournage de *Film* avec Buster Keaton. Il y est accueilli par Alan Schneider, metteur en scène des premières américaines de Beckett depuis 1956 et réalisateur du film, et Barney Rosset, le directeur d'*Evergreen*. Il se liera d'amitié avec le monteur Sidney Meyers, dont il partage les goûts pour la musique et la peinture. Meyers est « très férù de peinture, moderne en particulier, il accompagne Beckett au Moma et au Metropolitan Museum où [Beckett] tombe en arrêt devant la splendide collection de peinture hollandaise du XVII^e siècle » (Knowlson [1996] 2007, 844). Sur ce séjour new-yorkais, voir également Bair [1978] 1990, 507 *sqq.*

4 Bair [1978] 1990 ; Knowlson [1996] 2007.

5 La seule interaction entre Beckett et Brian O'Doherty – irlandais lui aussi – semble une conversation au téléphone, rapportée par ce dernier (O'Doherty 2007). O'Doherty sollicite l'écrivain pour « un petit paragraphe sur le silence ». Beckett décline. O'Doherty lui demande alors s'il pourrait lire un passage des *Textes pour rien* tout juste publiés en anglais. L'écrivain décline à nouveau – « Je ne lis jamais mes textes. » – mais recommande l'acteur irlandais Jack MacGowran, connu à l'époque pour ses interprétations des pièces de l'écrivain.

happenings, etc.) – alors que, d’une part, ses productions à partir de la fin des années 1960 se rapprochent de l’installation, de la performance et de l’intermédia et que, d’autre part, il a comme on sait correspondu et collaboré durant cette période avec les compositeurs minimalistes comme Morton Feldman ou Philip Glass.

Il n’est dès lors pas étonnant que la critique beckettienne ait longtemps ignoré cette semi-rencontre. Même les ouvrages consacrés spécifiquement aux relations de Beckett avec les arts¹ n’évoquent pas la réception de Beckett par le monde de l’art américain, alors qu’ils se penchent à l’occasion sur la réception de l’écrivain au Brésil ou au Japon². Si la critique francophone, en particulier, use volontiers du terme de *minimalisme* à propos de l’écrivain, c’est le plus souvent sans référence directe au *minimal art* new-yorkais³. Il faut attendre l’exposition *Objet Beckett* de 2007 au Centre Pompidou pour voir, en France, les noms de Sol LeWitt et Bruce Nauman associés pour la première fois à l’écrivain, mais sans qu’aucun des textes réunis pour le catalogue ne commente la présence de ces derniers dans l’exposition⁴. Les raisons de ce silence tiennent aux spécificités de la critique beckettienne : s’inscrivant dans le sillage de Blanchot et d’Adorno, elle reste majoritairement moderniste et, comme du reste la plus grande partie de la critique française portant sur la littérature du xx^e siècle, elle connaît mal le minimalisme américain et a en général peu à dire de l’art contemporain⁵. Quand elle envisage la relation entre Beckett et les arts, cette critique privilégie donc le corpus d’artistes sur lesquels Beckett lui-même a écrit et, même lorsqu’elle est attentive aux dernières productions de l’écrivain, cherche invariablement les parallèles avec l’abstraction picturale⁶.

1 Oppenheim 1999 ; Oppenheim 2000 ; Naugrette 2012.

2 Gontarski 2014.

3 Le parallèle est parfois esquissé entre l’écriture « blanche » de Beckett et le minimalisme américain (Viat 2009), mais aux prix de confusions ou glissements de sens (voir Mougin 2019, 282-290).

4 Voir Alphant et Léger 2007. L’exposition présentait quelques dessins géométriques de LeWitt (datant de 1979) ainsi que plusieurs vidéos de Nauman, dont *Slow Angle Walk (Beckett’s Walk)*. Malgré cette timide ouverture, l’exposition est très nettement d’inspiration littéraire et moderniste, comme en témoigne la liste des auteurs sollicités par les deux commissaires pour les articles du catalogue, parmi lesquels : Pierre Bergounioux, Pascale Casanova, Éric Chevillard, Jude Stéfan, Jean-Philippe Toussaint, Enrique Villa-Matas.

5 Sur les raisons historiques de cet évitement, voir Mougin 2019, 127-130.

6 Voir par exemple Casanova 1997, 9.

Depuis une vingtaine d'année toutefois, une nouvelle critique, américaine, s'intéresse aux relations entre Beckett et l'art minimal et conceptuel. Le collectif dirigé en 2017 par David Houston Jones, Roberto Reginio et Katherine Weiss, *Samuel Beckett and Contemporary Art*, porte pour moitié sur la question, prolongeant plusieurs études antérieures sur le même sujet¹. S'inscrivant dans une réflexion plus large sur le modernisme, le postmodernisme et les théories de l'art contemporain, ces travaux envisagent cette « rencontre » d'un point de vue historique ou, à la lumière des études intermédiales et en élargissant l'analyse au dernier Beckett, tentent des approches comparées entre l'écrivain et l'art minimal ou conceptuel.

Il faut donc revenir ici à la fois sur le tropisme beckettien de l'art américain des années 1960, pour dégager les présupposés, ambivalences, divergences et porte-à-faux des pratiques et des discours tenus dans le contexte polémique de l'époque, mais aussi sur les analyses de cette réception proposées aujourd'hui par la critique. On verra ainsi que le rapprochement, premier du genre, opéré par Suzanne Sontag dans son article « The Aesthetics of Silence », en 1967, s'inscrit dans une lecture adornienne de Beckett, elle-même en phase avec les commentaires de Greenberg sur le « premier minimalisme » (I). Mais l'art minimal démontrera vite son incompatibilité avec la grille moderniste ; si les artistes concernés se revendiquent de Beckett, c'est alors moins sur la base de convergences théorisées que dans l'écart des appropriations et des détournements (II). L'assimilation récente de Beckett au paradigme postmoderne par une partie de la critique américaine, voyant en lui un artiste minimal, conceptuel voire « contemporain » à part entière, offre donc matière à discussion (III).

¹ Voir en particulier Cunningham 2003 et 2005, Middeke 2006, Carville 2011, Bell 2011, Chesney 2012, Taban 2013, Reginio 2013, Goudouna 2018.

I. Susan Sontag : une lecture adornienne de Beckett, une lecture greenbergienne du minimalisme

Le long article « The Aesthetics of Silence »¹ que Susan Sontag publie en 1967 dans le numéro d'*Aspen* consacré au minimalisme est l'occasion du premier rapprochement argumenté entre Beckett et la nouvelle avant-garde américaine. Ce rapprochement s'inscrit lui-même dans un vaste panorama de la modernité depuis les romantiques allemands, modernité que Sontag définit comme « un projet spirituel, un vecteur d'aspirations vers un absolu »². La lecture de Beckett développée dans l'article fait écho aux réflexions de Barthes – Sontag écrivant au même moment une préface à l'édition américaine du *Degré zéro de l'écriture* – ainsi qu'aux analyses bien connues d'Adorno sur *Fin de partie*, même si le philosophe n'est pas cité : cette lecture, de type historiciste, considère la « soustraction » beckettienne (Adorno [1958] 1984, 207) comme l'effet du traumatisme de la Shoah, qui met l'art et la littérature en crise. Cette lecture voit par ailleurs dans le diagnostic posé par Beckett à propos de la peinture de Bram van Velde – « L'expression du fait qu'il n'y a rien à exprimer, rien avec quoi exprimer, rien à partir de quoi exprimer, aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer et, tout à la fois, l'obligation d'exprimer. » (Beckett [1949] 1998, 14) – la formulation de l'esthétique de Beckett lui-même, à savoir une dialectique quasi doloriste de l'épuisement et de la relance dans laquelle l'écriture, tentant d'échapper à l'imperfection et à la corruption du langage pour atteindre l'indicible, lutte contre sa propre impossibilité en thématissant ses apories.

Si Sontag, en présentant Beckett de cette manière, peut rapprocher l'écrivain de l'art minimal, c'est aussi parce qu'elle envisage ce dernier comme un prolongement direct de la peinture moderne, reprenant ici l'analyse proposée par plusieurs critiques quelques années plus tôt. Greenberg lui-même, dans son article de 1962 « After Abstract Expressionism », avait ainsi vu dans la *color field painting* – le « premier minimalisme » pictural – l'aboutissement du processus de réduction

¹ L'article n'a pas été traduit en français. On en trouvera une présentation détaillée dans Mougin 2019, 231-240.

² « a spiritual project, a vehicle of aspirations toward an absolute » (Sontag [1967] 1991, 32).

de la peinture à ses qualités spécifiques (planéité, couleur), réduction qu'il tenait pour caractéristique de l'art moderne : la peinture « pure » de Frank Stella, Barnett Newman et Mark Rothko, tendant vers le monochrome en abandonnant toute prétention à la figuration comme à l'expression subjective, isolée du monde dans sa solitude autoréférentielle, s'offrait alors plus que jamais à une lecture sublimante, métaphysique ou spirituelle. Peu après, les premiers commentateurs des œuvres de Judd et Morris avaient à leur tour tenté d'appréhender les propositions des deux artistes dans les catégories déjà constituées du modernisme : considérant que l'un et l'autre ne faisaient qu'appliquer à des objets en trois dimensions la rigueur formelle et le dépouillement de l'abstraction géométrique picturale ou la simplification chromatique du post-expressionnisme, les critiques voulaient voir dans leurs œuvres l'ultime étape du resserrement puriste greenbergien.

Sontag pressent néanmoins que Beckett comme le minimalisme américain poussent les lectures modernistes dans leurs ultimes retranchements. Parvenue à l'acmé de l'idéal esthétique, l'œuvre pure est aussi au bord d'un gouffre : son silence, à force de dépouillement, risque de ne plus être la garantie d'un ineffable « plus haut sens » selon la logique de l'apophatisme, mais bien de signifier qu'elle n'a rien à dire et se réduire à sa simple dimension perceptive, inapte alors à provoquer toute vibration d'enchantement. Sous la plume de Sontag, Beckett apparaît implicitement sur la même ligne de crête que le minimalisme de la *color field painting* ou les bandes monochromes de Stella commentées par Greenberg. De même que la dimension spirituelle ou métaphysique de la peinture pure semble aussi urgente qu'improbable, Beckett incarne une littérature consciente de la perte de l'absolu et des vérités supérieures mais qui y aspire d'autant plus intensément. Le paradoxe tenseur du minimalisme pictural trouve ainsi un équivalent dans l'œuvre beckettienne. Dans les deux cas, la situation est instable et proche du point de rupture.

Au terme de son analyse – en porte-à-faux complet par rapport à l'orientation générale du « spécial minimalisme » d'*Aspen* qui accueille l'article, résolument antispiritualiste et conçu comme un dispositif anti-greenbergien visant à rompre avec le credo moderniste – Sontag s'avise du reste de l'effondrement possible de l'édifice : le « silence » de Beckett pourrait bien ne plus être la promesse apophatique de l'ineffable,

mais un silence susceptible au contraire de dissuader toute lecture sublimante. Beckett serait alors un écrivain de la « littéralité cachée¹ », dont « le langage, même examiné de près, ne révèle rien de plus que ce qu'il signifie littéralement² ». Sontag, qui paraphrase ici la fameuse tautologie de Stella, « What you see is what you see », envisage donc chez l'écrivain le décrochage possible du paradigme moderniste, mais en s'effrayant d'une telle perspective : la littéralité menaçante de Beckett est aussi perturbante, écrit-elle, que « la vue d'un corps amputé »³... Sa réaction de rejet est comparable à l'anathème lancé par Greenberg qui, bien conscient du risque après avoir tenté de sauver les artistes du premier minimalisme⁴, rejettera sans appel les suivants dans la catégorie du non-art. C'est pourtant cette seconde lecture du minimalisme – une lecture littéraliste bien en phase, elle, avec le numéro d'*Aspen* – qui s'imposera, tandis que la lecture européenne de Beckett proposée par Sontag aura finalement peu d'échos dans le monde artistique new-yorkais. Ce double phénomène permet de comprendre comment les artistes et critiques de l'art minimal « postmoderne » se sont emparés de Beckett.

II. Nouvelle lecture du minimalisme et appropriations artistiques de Beckett

L'article « Specific Objects » que Donald Judd publie en 1965, puis les « Notes on sculpture » de William Morris parues l'année suivante convaincront peu à peu la critique que l'art minimal ne pouvait être considéré comme la continuation quintessenciée du modernisme : impersonnelles, opaques, anti-illusionnistes, anti-symboliques, les œuvres en question étaient d'emblée autre chose, comme l'avait bien pressenti Greenberg. Michael Fried, élève de Greenberg, dans un

1 « hidden literacy » (Sontag [1967] 1991, 29).

2 « language, when it is examined, discloses no more than what it literally means » (Sontag [1967] 1991, *ibid.*)

3 « one feels something like the mixture of anxiety, detachment, pruriency, and relief a physically sound person feels when he glimpses an amputee » (Sontag [1967] 1991, 29-30).

4 Stella représentait pour Greenberg les « conditions limites » de la peinture pure, à savoir le moment où « un tableau cesse d'être un tableau et se transforme en un objet arbitraire » (« a picture stops being a picture and turns into an arbitrary object ») (Greenberg [1960] 1986, 90).

article de 1967 resté célèbre, « Art et objectité », établira de manière plus précise – et avec une remarquable acuité malgré l’orientation polémique du propos – en quoi ces nouvelles propositions étaient de fait, bien malencontreusement, incompatibles avec les fondamentaux du modernisme : « littérales » – Fried emploie le même mot que Sontag au même moment et partage sans le savoir son désarroi –, réduites à leur dimension d’objet sans aura, dégagées de tout arrière-plan spirituel et de toute promesse de vérités supérieures, elles impliquaient une relation esthétique horizontale liée aux conditions de perception de l’œuvre, tenant moins de la contemplation extatique que de l’expérience physique voire de l’interaction. De fait, le temps a donné raison au diagnostic de Fried : l’art minimal était bien une nouvelle manière de faire de l’art et impliquait une nouvelle manière de concevoir la relation à l’œuvre.

Dans cette reconnaissance de l’art minimal comme *literal art*, selon l’appellation que préconise Fried et qui fera vite consensus, le rapprochement avec Beckett ne pouvait plus guère s’autoriser de la lecture européenne de l’écrivain. Il devenait évident que les affres du paradoxe expressif et les vertiges apophatiques ne concernaient guère Judd, Morris et les artistes de leur entourage. Si tous contestaient bien le modèle expressif attaché au modernisme en s’inscrivant précisément contre l’expressionnisme abstrait, ce n’était pas, à l’inverse de Beckett, pour se désoler de l’impossibilité de l’expression ni se complaire mélancoliquement dans la crise de l’utopie moderniste. L’argumentation historiciste développée par Adorno n’avait d’autre part pas la même puissance de conviction dans les milieux new-yorkais, le traumatisme de la Shoah ayant d’une manière générale moins de retentissement sur l’art et la littérature aux États-Unis qu’en Europe.

Comment, dans ces conditions, Beckett a-t-il pu rester une référence pour l’art minimal au moment où celui-ci démontrait son incompatibilité avec la grille moderniste ? En réalité, les artistes et critiques qui ont évoqué ou sollicité Beckett dans les années 1960 n’ont pas cherché à se justifier par une analyse approfondie de l’écrivain, à la différence de Sontag dans sa synthèse. L’art minimal émergent et son discours d’escorte ont moins théorisé Beckett qu’ils ne l’ont utilisé, par intérêt spontané sans doute, mais aussi par calcul tactique pour s’imposer dans le contexte polémique de l’époque. Leur attitude à son égard relève de

l'appropriation et n'interdit pas – implique même, au contraire – des écarts par rapport au modèle.

Ces écarts sont de plusieurs ordres. Si artistes et critiques du *minimal* puis du *conceptual art* ont évoqué Beckett, c'est d'abord en renvoyant à quelques épisodes bien précis de ses romans, à savoir les jeux de Molloy avec ses pierres à sucer, les gestes de Malone refaisant sans cesse l'inventaire de ses possessions ou encore la marche interminable de Watt. Les personnages de Beckett exemplifiaient à leur manière l'intérêt pour les procédures combinatoires, répétitives ou sérielles qui caractérise d'emblée le minimalisme et se radicalisera avec l'art conceptuel. Les analogies ont été soulignées très tôt par la critique d'art. Rosalind Krauss, revenant dans plusieurs articles des années 1970 sur l'importance de l'écrivain pour les artistes de la décennie antérieure¹, compare en particulier les jeux de Molloy avec les *122 Variations of Incomplete Open Cubes* de Sol LeWitt, pour montrer comment, chez l'écrivain comme chez l'artiste, la tentative d'exhaustivité et la logique réglée d'épuisement des possibles relèvent moins d'une célébration que d'une vision critique de l'hyper-rationalité : dans les deux cas les procédures systématiques s'engagent de manière ludique et tournent vite à la compulsion absurde vouant l'entreprise à l'échec.

LeWitt et les autres se sont donc moins inspirés de l'écriture de Beckett que de ses personnages, lisant les romans concernés en quelque sorte comme des ekphrasis par anticipation – voire des « partitions », « scripts » ou « *statements* »² possibles – d'œuvres minimales ou conceptuelles. Les contenus fictionnels beckettien ont alors été transposés plus ou moins directement dans des œuvres marquées par la même systématisme folle et en dispositifs visuels ou plastiques mobilisant le corps du spectateur et engageant son rapport à l'espace et au temps. Les deux vidéos réalisées en 1969 par Bruce Nauman représentent les cas de transpositions les plus fidèles : dans *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, l'artiste imite lui-même la marche fastidieuse de Watt entre la gare et la maison de Mr. Knott, tandis que dans *Revolving Upside Dow*, il reprend les gestes de Molloy

¹ Voir en particulier : Krauss 1973 ; Krauss 1978.

² Les trois termes s'imposent au même moment dans le vocabulaire de l'art, partition et script plutôt associés à la performance (happenings et events) par les artistes Fluxus dans le sillage de John Cage, celui de *statement* employé plutôt par Lawrence Weiner et l'art conceptuel au sens de description d'une œuvre et de son protocole de réalisation.

déplaçant ses pierres à sucer¹. Si les romans de Beckett se sont ainsi trouvés « opérés » concrètement dans le temps et l'espace réels, c'est par l'effet d'un détournement du texte romanesque, qui n'avait pas vocation à devenir un script ou un *Statement*, et à la faveur d'une lecture au premier degré de l'écrivain – une lecture ingénue en un sens et à coup sûr bien loin de la tradition herméneutique européenne.

La contribution de Beckett en 1967 au numéro 5+6 d'*Aspen* relève d'une autre forme d'appropriation-détournement de l'écrivain. Beckett apparaît dans la revue – qui, pour cette livraison, se présente sous la forme d'une boîte au contenu résolument hétéroclite, inter- et multimédial² – à travers l'enregistrement sur disque, réalisé pour l'occasion, d'une lecture du huitième des *Textes pour rien* par l'acteur Jack MacGowran³. Il ne s'agit donc pas d'un texte commandé pour la circonstance – à la différence de « La mort de l'auteur », rédigé par Barthes à la demande de Brian O'Doherty et publié ici pour la première fois – ni d'une simple republication à l'identique, mais d'une transmédiation, puisque le texte est donné à entendre et non à lire. Or le changement de support décidé par O'Doherty opère un déplacement significatif par rapport à la version d'origine. Le texte sort de la clôture du livre et l'énonciation abandonne le caractère *in absentia* – insituable, non adressé – propre au régime de l'énonciation littéraire moderne. Via l'enregistrement, l'auditeur écoute la voix de Jack MacGowran qui lui parle en tant que personne réelle et non comme un personnage fictif incarné par un acteur, car le texte de Beckett n'est pas joué sur une scène comme un monologue théâtral – ce qui reviendrait encore à l'isoler du spectateur par la barrière ontologique de la rampe – mais prononcé depuis un lieu et un moment homogènes à l'espace et au temps de l'expérience ordinaire. Le texte de Beckett acquiert ainsi, par son implémentation originale dans *Aspen*, un ancrage contextuel et un caractère performantiel bien en phase avec l'ensemble du numéro, mais qui ne lui est pas directement consubstantiel.

1 Sur l'influence de Beckett sur les premières vidéos de Bruce Nauman, voir Lerm Hayes 2003 ; Carville 2011.

2 Pour une description du numéro, voir Mougin 2019, 263-265. Le numéro lui-même est consultable sur le site *Ubuweb* : <https://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html>.

3 La version anglaise des *Textes pour rien* (1955), par Beckett et Richard Seaver, venait de paraître chez Grove Press (*Stories and Texts for Nothing*, 1967). La lecture du huitième texte par Jack MacGowran, d'une durée de 12"45', a été enregistrée à Londres pour le compte d'*Aspen* en novembre 1967. L'enregistrement est consultable sur le site *Ubuweb*.

Autre temps fort de la « rencontre » entre Beckett et l'art minimal, la double page réalisée pour *Harper's Bazaar* par LeWitt en 1969, à l'occasion de la présentation à New York de la version anglaise de *Va-et-vient* (*Come and Go*), est une manière d'hommage en forme de variation libre assez dégagée du modèle. Elle relève d'une stratégie bien compréhensible d'autolégitimation et d'autovalorisation de la part de l'artiste, portée à l'évidence par son intérêt pour les procédures systématiques et les dispositifs modulaires. LeWitt distribue le court texte de la pièce en plusieurs endroits laissés vides d'une grille dont les autres cases sont constituées de carrés hachurés en diagonale, diversement orientés et répartis sur la double page. L'agencement graphique repose sur un principe de répétition-variation du même constituant élémentaire – un type de dessin élaboré semble-t-il par LeWitt pour l'occasion et qu'il reprendra dans ses *Wall drawings* à partir de 1968. Ce parti-pris constitue à sa manière un écho visuel indirect de la structure de la pièce, qui procède de son côté par reconfigurations méthodiques des relations entre ses trois personnages. On notera que les noms des personnages – Flo, Vi, Ru –, qui sonnent comme des éléments du tableau de Mendeleïev, ont peut-être inspiré à LeWitt le principe de la grille.

III. Rétrolectures actuelles

Les deux vidéos de Nauman, l'enregistrement contenu dans le numéro d'*Aspen* et l'illustration de *Va-et-vient* par LeWitt, auxquels s'ajoutent un peu plus tard les commentaires de Rosalind Krauss et les déclarations rétrospectives de nombreux artistes, placent de fait l'écrivain de plain-pied avec le minimalisme américain et sa continuation conceptuelle. Cette réception fait-elle pour autant de l'écrivain un « postmoderne », voire un artiste contemporain à part entière, comme l'envisage rétrospectivement une partie de la critique américaine des vingt dernières années ?

Cette critique n'est certes pas unanime. Certains commentateurs refusent l'idée d'un Beckett compatible avec le postmodernisme. C'est le cas de Duncan Cheney, pour qui Beckett est résolument moderne, n'ayant jamais renoncé au modèle charismatique de l'art ni cherché à impliquer le lecteur ou le spectateur dans la construction

du sens¹. L'écrivain lui-même revendiquait son attachement aux principes d'autonomie et de clôture de l'œuvre, déclarant par exemple en 1967, lors d'une mise en scène de *Fin de partie* à Berlin : « L'œuvre doit être jouée comme s'il y avait un quatrième mur au pied des projecteurs. [...] Le public ne doit pas devenir un complice. L'œuvre est un système fermé sur lui-même »².

D'autres critiques, plus nombreux, adoptent aujourd'hui l'idée, présentée par Sontag sur le moment, d'un basculement de l'écrivain, à l'acmé du modernisme, vers le paradigme postmoderne. Le diagnostic est clairement posé pour la première fois en 2002 par Fredric Jameson, pour qui Beckett s'est précisément sorti de l'impasse du dernier modernisme³. Les analyses de Jameson alimenteront un courant « assimilationniste » de la critique américaine actuelle. Conor Carville, par exemple, refuse de considérer Beckett comme « un mort-vivant sortant du mausolée du modernisme »⁴. Pour David Cunningham, Beckett aurait même ouvert la voie à un nouveau paradigme de l'art dès ses *Trois dialogues* en se montrant beaucoup moins attaché que Greenberg à un idéal essentialiste de la peinture⁵. Pour Robert Reginio, les textes de Beckett seraient les équivalents des « objets spécifiques » de Judd et Morris, pareillement inassimilables aux catégories modernistes dominantes à l'époque : théâtre et roman, peinture et sculpture⁶.

Parallèlement, la lecture adornienne de Beckett n'est plus guère sollicitée pour rapprocher l'écrivain de l'art minimal, conceptuel ou contemporain. L. A. J. Bell dans un article de 2011 tente encore le parallèle, mais la démonstration ne convainc guère⁷. La critique et le monde de l'art américain se méfient aujourd'hui du philosophe européen et de sa défense inconditionnelle de l'autonomie et de la supériorité esthétique : l'idéal intransigeant de non-compromission du grand art avec les pratiques ordinaires, l'industrie culturelle et le « monde dégradé » relève d'un modernisme « patricien » – comprendre : mâle, blanc,

1 Voir en particulier Chesney 2012, 147 et 151. Voir d'autres analyses « différentialistes » dans Cunningham 2003.

2 Cité par Haerdter 1968, 103 ; repris par Gidal, 1974, 184.

3 Voir Jameson 2002, 205-209.

4 « an undead voice issuing from the mausoleum of modernism » (Carville 2011, §32).

5 Voir Cunningham 2003.

6 Voir Reginio 2017, 113.

7 Sur les biais et les limites de l'analyse de Bell, voir Mougin 2019, 287-288.

européen – éminemment suspect¹. Du reste, Bell lui-même reconnaît un infléchissement récent de la critique beckettienne, « passée d'une focalisation négative sur la négation beckettienne du langage, du sens et de la communication, à une vision plus positive de ses œuvres comme affirmation du corps, de la présence et de la performance² ». Pour cette nouvelle critique, instruite des analyses intermédiaires et acquise au principe duchampien de l'« achèvement » de l'œuvre par le spectateur, la question est alors moins de savoir « ce que l'œuvre signifie, dit ou communique » que « ce qu'elle fait »³.

Il est clair que ces nouvelles lectures assimilationnistes sont rendues possibles par la prise en considération du dernier corpus beckettien : des textes courts et autres dramaticules de la toute fin des années 1960 aux dernières œuvres des années 1980, les productions de Beckett se sont de plus en plus rapprochées des pratiques artistiques contemporaines, cependant que les mises en scène de ses pièces à partir de 1970 par la compagnie Mabou Mines, très liée au milieu de l'art conceptuel et montant ses pièces dans des musées ou des centres d'art, accrédaient l'idée d'un théâtre de Beckett tourné vers la performance⁴. De moins en moins parlées, de plus en plus intermédiaires et réglées par des protocoles stricts, les œuvres scéniques ont accentué leur caractère à la fois conceptuel, performantiel et expérientiel, impliquant une relation de type horizontal et quasi somatique avec le spectateur dont Beckett lui-même semblait demandeur : « J'espère », disait-il en 1972 à propos de *Pas moi (Not I)*, « que la pièce pourra agir sur les nerfs du spectateur, pas sur son intellect »⁵.

1 Voir Miller 1994, 44. L'artiste Stan Douglas, dans le texte qu'il rédige à l'occasion d'une exposition à la Vancouver Art Gallery en 1988, *Beckett's Teleplays*, accuse ainsi Adorno de faire preuve d'une regrettable « nostalgie moderniste » dans sa lecture de *Fin de partie* (cité par Carville 2011, §25).

2 « Only recently has Beckett criticism shifted from a negative focus on Beckett's negation of language, meaning, communicability to a rather more positive view of his works' affirmation of the body, of presence and of performance. » (Bell 2011, 50). Bell renvoie ici aux études suivantes : Hill 1990 ; Maude 2009 ; Oppo 2008 ; Begam 2006.

3 « The key, then, lies not in what the work of art means, says or communicates, but rather in what it does. » (Bell 2011, 46).

4 « Entre la création de *Play*, en 1967, et sa reprise en 1971, [Mabou Mines] s'engage dans une esthétique plus proche de la performance, délaissant peu à peu tout exercice de type stanilavskien sur la motivation intérieure du jeu au profit de la création d'un théâtre visuel où il s'agit d'explorer les images du texte en les incarnant par des activités concrètes du corps. » (Longuenesse 2020, 158). Sur la compagnie Mabou Mines, voir Fischer 2012.

5 « I hope the piece may work on the nerves of the audience, not on its intellect. » (lettre de Beckett à l'actrice Jessica Tandy, citée par Brater 1974, 190).

Comme l'analyse remarquablement Sozita Goudouna dans une monographie récente, c'est sans doute *Breath*, en 1969, qui amorce le tournant le plus décisif dans l'œuvre de l'écrivain en direction de l'art contemporain. Rappelons l'argument : le rideau s'ouvre sur une scène faiblement éclairée, laissant voir des débris épars ; un cri humain retentit, suivi d'une inspiration puis d'une expiration, toutes deux amplifiées, cependant que la lumière s'intensifie puis faiblit, jusqu'à un nouveau cri. Conçue au départ comme un sketch quasi potache pour une revue érotique, la pièce de vingt-quatre secondes, qui est sans doute la plus vue de Beckett¹, se présente en effet comme une épure du schéma aristotélicien – montée, climax et résolution – dont elle ne fait finalement que littéraliser le principe : intumescence et détumescence, inflation et déflation. Mais parce que cette épure est aussi une caricature, elle se décroche du modèle qu'elle entend radicaliser : *Breath* représente ainsi l'exact point de bascule où l'asymptote moderniste vers le rien bascule vers tout autre chose². Beckett propose ici une œuvre impure et intermédiaire, entre installation et performance, recourant qui plus est de manière inédite à l'innovation technologique (enregistrement audio, amplification, synchronisation électronique des lumières et du son). Mélange d'événement *live* indexé sur le temps biologique, d'artefacts et de ready-made (les détritrus et autres éléments du décor), *Breath* brouille les frontières entre théâtre et arts visuels, entre fiction et factualité, entre représentation scénique, médiation et présence directe, tandis que la respiration donnée à percevoir conditionne une expérience-miroir chez le spectateur, requalifié en témoin voire en participant.

Pourtant, à l'exception peut-être de *Va-et-vient*, les œuvres de Beckett qui ont inspiré les minimalistes au milieu des années 1960 n'étaient pas celles de la dernière période de l'écrivain, et pour cause. Bien au contraire, dans leur contestation du purisme greenbergien et leur volonté d'inscrire l'expérience esthétique dans le temps et l'espace ordinaire, ces derniers se sont appuyés sur les œuvres plus anciennes de l'écrivain, qui étaient les plus emblématiques du modernisme littéraire. Si bien que la critique assimilationniste, qui tend aujourd'hui à voir Beckett comme un

¹ Voir Ackerley et Gontarski 2006, 73, qui dénombrent 1314 représentations et 85 millions de spectateurs.

² Voir, outre Goudounia 2018 : Cunningham 2018, ix ; Middeke 2005.

artiste minimaliste et conceptuel à part entière dès les premiers moments de sa réception dans le monde de l'art new-yorkais, néglige ou minore, pour valider et théoriser les convergences profondes entre l'écrivain et les artistes qui s'en réclament, les effets d'appropriation et les déplacements signalés plus haut.

Pour Laura Garland, qui consacre une étude spécifique à l'accueil de Beckett dans le numéro 5+6 d'*Aspen*, Beckett serait ainsi pleinement en phase avec l'esprit de la revue. L'extrait des *Textes pour rien* lu par MacGowran, comme l'ensemble du recueil de 1955, aurait d'emblée vocation à sortir de la clôture livresque, refusant toute idéalité et autonomie pour devenir une énonciation *in praesentia* liée aux conditions de publication et prendre sens en fonction de celles-ci, à l'instar du *Poem-Schema* de Dan Graham présenté dans le numéro¹. N'est-ce pas pourtant imputer aux textes eux-mêmes un effet de sens produit précisément par la transmédiation décidée par O'Doherty ? De même, le rapprochement n'est-il pas quelque peu forcé lorsque la critique entend montrer comment la contribution de Beckett présente le même caractère interactif, participatif et ludique que les autres œuvres contenues dans la revue, dont plusieurs exigent du lecteur une manipulation concrète voire une performance à part entière, éventuellement collective² ? Il n'est pas sûr que le texte de Beckett, même lu oralement, implique la même interactivité au-delà de la manipulation nécessaire du disque souple : là où Garland stipule que le texte conditionne une expérience d'appropriation active sous la forme d'un nécessaire frayage interprétatif³, ne peut-on pas reconnaître qu'il dissuade au contraire toute interaction avec l'auditeur, du fait de son hermétisme autoritaire et intimidant ?

La double page de LeWitt à partir de *Va-et-vient* donne elle aussi lieu à une rétrolecture assimilationniste. Robert Reginio s'emploie à montrer qu'au-delà des échos manifestes entre le dessin géométrique de LeWitt et le dramacule de Beckett, l'un comme l'autre emblématisent le principe

1 Voir Garland 2017, 48-49. Garland appuie il est vrai son analyse sur le commentaire des *Textes pour rien* par plusieurs critiques (Boulter, Krieger et Gontarski). Le poème de Graham, quant à lui, décrit dans sa matérialité typographique la version imprimée que le lecteur a sous les yeux, il varie donc en fonction de la publication dans laquelle il apparaît.

2 C'est le cas des éléments à découper et à coller pour construire une réplique de la sculpture *The Maze* de Tony Smith, des feuilles quadrillées transparentes à superposer de Mel Bochner (*Seven Translucent Tiers*) ou des instructions pour un jeu collectif par O'Doherty lui-même (*Structural Play #3*).

3 Garland 2017, 56.

même de l'art conceptuel¹. Reginio observe en effet que les principes de répétition-variation adoptés par Beckett et LeWitt sont constamment relancés par l'imperfection ou le caractère décevant des réalisations produites et détermine une dialectique aussi opiniâtre qu'insoluble entre ouverture et fermeture, apparition et disparition, matérialisation et dématérialisation. Ce « va-et-vient » – précisément – serait le propre des œuvres conceptuelles à protocole, oscillant elles-mêmes en quelque sorte entre deux avatars pareillement insatisfaisants : l'énoncé linguistique de la consigne (qui n'est pas l'idée mais son expression) et sa réalisation concrète (qui n'est pas non plus l'idée mais son approximation sensible). L'analyse est brillante, mais présenter le Beckett des années 1950 et 1960 en artiste conceptuel, comme le fait plus largement Reginio², relève en partie de l'anticipation. Il faut en effet attendre la toute fin de la décennie pour voir Beckett passer de ses anciennes fictions de protocoles (les jeux de Malone et de Molloy) aux protocoles d'écriture (avec *Watt* [1968] et *Sans* [1969], qui peuvent être lus comme l'application d'un algorithme de permutations d'éléments linguistiques ou textuels) ; et ce n'est que plus tard encore que Beckett passera des protocoles d'écriture à des protocoles factuels quasi semblables à ceux de l'art contemporain, avec *Quad* (1981), véritable performance réglée par un principe d'épuisement des possibles.

La critique assimilationniste, quand elle commente les œuvres beckettiennes qui ont retenu l'attention des artistes dans les années 1960, tend ainsi à replier sur les œuvres en question des traits qui ne se manifesteront que dans la production ultérieure de l'écrivain. Elle minimise l'hétérogénéité du corpus beckettien³ ou propose une lecture implicitement téléologique : le Beckett des décennies 1950 et 1960 préfigurerait celui des années 1970 et suivantes, comme l'auraient alors remarquablement pressenti les artistes et critiques new-yorkais⁴.

1 Voir Reginio 2017, en particulier 120-124 et 130.

2 Voir aussi Reginio 2013.

3 Voir par exemple Tavlin et Wachter-Grene, 2017. Les deux critiques considèrent que la dimension performantiale des derniers dramatiques de Beckett est déjà présente dans les grandes pièces des années 1950.

4 Voir par exemple Carville 2011, §22 : remarquant les fortes ressemblances entre *Quad* et les *Structural plays* de O'Doherty présentées dans le volume d'*Aspen* presque quinze ans plus tôt, le critique commente : « Tout se passe comme si O'Doherty avait été capable d'identifier et de canaliser un aspect latent de l'œuvre de Beckett des années 1960 qui ne serait exploité pleinement par Beckett lui-même que beaucoup plus tard. » (« It is almost as if O'Doherty was able to identify and channel an aspect latent in Beckett's 1960s work that would only be exploited to the full by Beckett himself much later. »).

Références bibliographiques

- ADORNO Theodor W., « Pour comprendre *Fin de partie* » [1958], dans *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 201-239.
- ALPHANT Marianne et Nathalie LÉGER (dir.), *Objet Beckett* [catalogue de l'exposition « Samuel Beckett », Centre Pompidou, 14 mars – 25 juin 2007], Paris, Centre Pompidou / IMEC éditions, 2007.
- Ackerley Chris et Stan Gontarski (dir.), *The Faber Companion to Samuel Beckett*, Londres, Faber and Faber, 2006.
- BAIR Deirdre, *Samuel Beckett. A Biography* [1978], trad. de l'anglais par Léo Dilé [1979], Paris, Fayard, 1990.
- BECKETT Samuel, « Peintres de l'empêchement » [1948], dans *Le Monde et le pantalon*, Paris, Minuit, 1990.
- BECKETT Samuel, *Trois dialogues* [« Three Dialogues », 1949], traduit de l'anglais par l'auteur et par Édith Fournier, Paris, Minuit, 1998.
- BEGAM Richard, « Beckett's Kinetic Aesthetics », *Journal of Beckett Studies*, Vol. 16, No. 7, 2006, p. 46-63.
- BELL L. A. J., « Between Ethics and Aesthetics: The Residual in Samuel Beckett's Minimalism », *Journal of Beckett Studies*, Vol. 20, No. 1, 2011, p. 32-53.
- BERGER Maurice, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, New York, Harper and Row, 1989.
- BRATER Enoch, « The "I" in Beckett's Not I », *Twentieth Century Literature*, No. 20, juillet 1974, p. 189-200.
- CARVILLE Conor, « Autonomy and the Everyday: Beckett, Late Modernism and Post-war Visual Art », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, No. 23, 2011, p. 63-80, en ligne : https://www.academia.edu/26587782/Autonomy_and_the_Everyday_Beckett_Late_Modernism_and_Post-war_Visual_Art.
- CASANOVA Pascale, *Beckett l'abstraçteur*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1997.
- CHESNEY Duncan McColl, « Beckett, Minimalism and the Question of Postmodernism », *Modernism/Modernity*, Vol. 19, No. 4, novembre 2012, p. 131-151.
- CUNNINGHAM David, « Asceticism against Colour, or Modernism, Abstraction and the Lateness of Beckett », *New Formations*, No. 55, été 2005, p. 104-119.
- CUNNINGHAM David, « Ex Minimis: Greenberg, Modernism and Beckett's Three Dialogues », *Samuel Beckett Today / aujourd'hui*, n° 13, 2003, « "Three Dialogues" Revisited / Les "Trois dialogues" revisités », p. 29-41.
- CUNNINGHAM David, « Preface », dans Sozita GOUDOUNA, *Beckett's "Breath": Anti-Theatricality and the Visual Arts*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018, p. 7-10.
- DE ANTONIO Emile et Mitch TUCHMAN, *Painters Painting: A Candid History of the Modern Art Scene, 1940-1970*, New York, Abbeville Press, 1984.
- FISCHER Iris Smith, *Mabou Mines: making avant-garde theater in the 1970s*, Ann Arbor (Mich.), The University of Michigan Press, 2012.

- FOSTER Hal, « L'enjeu du minimalisme », dans *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* [1986], traduction de l'anglais par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p. 63-95, p. 79.
- FRIED Michael, « Art et objectivité » [« Art and Objecthood », *Artforum*, Vol. 5, No. 10, juin 1967, repris dans *Art and Objecthood. Essays and reviews*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998], traduction française par Fabienne Durant-Bogaert, dans M. Fried, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2007, p. 113-140.
- GARLAND Sarah, « Beckett in a box: Texts for Nothing 8 in Brian O'Doherty's Aspen 5+6 », dans David HOUSTON JONES, Roberto REGINIO, Katherine WEISS (dir.), *Samuel Beckett and Contemporary Art*, Stuttgart, Ibidem, 2017, p. 37-63.
- GARRARD Laura, *Minimal Art and Artists in the 1960s and after*, Maidstone, Crescent Moon, coll. « Painters series », 2005, « Minimal art and literature (and Samuel Beckett) », p. 23-25.
- GIDAL Peter, « Beckett & Others & Art: A System », *Studio International*, No. 188, novembre 1974, p. 183-187.
- GONTARSKI Stan, *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, Edinburgh University Press, 2014.
- GOUDOUNA Sozita, *Beckett's "Breath": Anti-Theatricality and the Visual Arts*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018.
- GREENBERG Clement, « Modernist Painting » [1960], dans *The Collected Essays and Criticism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.
- GREENBERG Clement, « After Abstract Expressionism », *Art International*, Vol. 6, No. 8, 25 octobre 1962, p. 24-32.
- HAERDTER Michael, « Samuel Beckett inszeniert das Endspiel: Bericht von den Proben der Berliner Inszenierung 1967 », dans *Materialien zu Becketts "Endspiel"*, Frankfurt, Suhrkamp, 1968, p. 36-111.
- HEINICH Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2014.
- HILL Leslie, *Beckett's Fiction: In Different Words*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- HOUSTON JONES David, Roberto REGINIO, Katherine WEISS (dir.), *Samuel Beckett and Contemporary Art*, Stuttgart, Ibidem, 2017.
- JAMESON Fredric, *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*, Londres, Verso, 2002.
- JUDD Donald, « Specific Objects » [1965], traduction française dans Claude Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante. Anthologie critique*, Le Vésinet, Éditions Territoires, 1979, p. 84-92.
- KNOWLSON James, *Beckett* [1996], trad. de l'anglais par Oristelle Bonis [1999], Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2007.
- KOSUTH Joseph, « A Text for Texts for Nothing » dans *Joseph Kosuth: '(Waiting for-) Text for Nothing' Samuel Beckett, Play*, 6-11, Melbourne, ACCA Publications, 2011.
- KRAUSS Rosalind, « LeWitt in Progress », *October*, n° 6, 1978, p. 47-60.

- KRAUSS Rosalind, « The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series », dans *Robert Morris: the mind/body problem* [catalogue d'exposition, Solomon R. Guggenheim Museum, January-April 1994], New York, Guggenheim Museum Foundation, 1994.
- KRAUSS Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* [1985], traduit de l'anglais par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, « Préface » [1983], p. 8-13.
- LERM HAYES Christa-Maria, « Nauman... Beckett... Beckett. Nauman: The Necessity of Working in an Interdisciplinary Way », *Circa*, No. 104, été 2003, p. 47-50.
- LIPPARD Lucy R. et Chandler John, « The Dematerialisation of Art » [*Art International*, Vol. 12, No. 2, février 1968], dans Alexander Alberro et Blake Stimson, *Conceptual Art. A Critical Anthology*, Cambridge, MIT Press, 1999, p. 46-50.
- LIPPARD Lucy R., *Changing: Essays in Art Criticism*, New York, E.P. Dutton and Co., 1971.
- LONGUENESSE Pierre, « Corps musical, de l'acteur à la marionnette : Beckett, Philip Glass et les Mabou Mines », dans Pierre LONGUENESSE (dir.), « *Corps musical* » dans *le théâtre des XX^e et XX^e siècles : formes et enjeux*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 2020, p. 153-168.
- MAUDE Ulrika, *Beckett, Technology and the Body*, Cambridge, Cambridge UP, 2009.
- MIDDEKE Martin, « Minimal Art: On the Intermedial Aesthetic Context of Samuel Beckett's Late Theatre and Drama », *Anglia*, vol. 123, no. 3, 2006, p. 359-380.
- MILLER Tyrus, « Démantèlement de l'authenticité : Beckett, Adorno and the 'Postwar' », *Textual Practice*, Vol. 8, No. 1, printemps 1994, p. 42-56.
- MËGLIN-DELCROIX Anne, Livres d'artistes. Réponses à la question « Dis-moi ce que tu lis », dans Simon Morris (ed.), *Bibliomania 2000-2001*, York, Information as Material, 2002.
- MORRIS Robert, « Notes on sculpture » [1966], traduction française dans C. Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante: anthologie critique*, Le Vésinet, Éditions Territoires, 1979, p. 65-72.
- MORRIS Robert, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1993.
- MOUGIN Pascal, *Moderne / contemporain. Art et littérature des années 1960 à nos jours*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Figures », 2019.
- NAUGRETTE Catherine (dir.), *Beckett et les autres arts*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Registre. Revue d'études théâtrales », 2012.
- O'DOHERTY Brian, « Conversation with Phong Bui », The Brooklyn Rail, juin 2007, en ligne : <https://brooklynrail.org/2007/06/art/doughtery>.
- OPPENHEIM Lois (dir.), *Samuel Beckett and the Arts. Music, Visual Arts, and Non-print Media*, New York et Londres, Garland, 1999.
- OPPENHEIM Lois, *Samuel Beckett's Dialogue with Art*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000.
- OPPO Andrea, *Philosophical Aesthetics and Samuel Beckett*, Oxford, Peter Lang, 2008.
- REGINIO Robert, « Introduction: Samuel Beckett and Contemporary Art », dans David HOUSTON JONES, Roberto REGINIO, Katherine WEISS (dir.), *Samuel Beckett and Contemporary Art*, Stuttgart, Ibidem, 2017, p. 9-33, p. 21.

- REGINIO Robert, « Nothing doing. Reflections on Samuel Beckett and American Conceptual Art », *Samuel Beckett. Today / Aujourd'hui*, Vol. 25, No. 1, janvier 2013, p. 13-29.
- REGINIO Robert, « Specific Objects and Inscrutable Activities: Beckett in the Landscape of Post-War American Art », dans David HOUSTON JONES, Roberto REGINIO, Katherine WEISS (dir.), *Samuel Beckett and Contemporary Art*, Stuttgart, Ibidem, 2017, p. 107-132.
- ROSE Barbara, « ABC Art » [*Art in America*, Vol. 53, No. 5, octobre 1965, p. 55-72, repris dans Gregory Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology* [1968], Berkeley, University of California Press, 1995, p. 274-297], traduction française dans Claude Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante : anthologie critique*, Le Vésinet, Éditions Territoires, 1979, p. 73-83.
- SONTAG Susan, « The Aesthetics of Silence » [*Aspen*, No. 5+6, automne 1967, n. p.], dans *Styles of Radical Will* [1969], New York, Anchor Books, 1991, p. 3-34.
- TABAN Carla, « Samuel Beckett and/in Contemporary Art since the 1960s » [présentation d'un projet de recherche], 2013, en ligne : <https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/35569>.
- TAVLIN Zachary et Kirin WACHTER-GRENE, « Theatrical Minimalisms: On Place in Beckett and Judd », dans David HOUSTON JONES, Roberto REGINIO, Katherine WEISS (dir.), *Samuel Beckett and Contemporary Art*, Stuttgart, Ibidem, 2017, p. 87-106.
- VIART Dominique, « Ouverture. Blancheurs et minimalismes littéraires », dans Dominique RABATÉ et Dominique VIART (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2009, p. 7-26.

Résumé / abstract

On ne peut comprendre l'importance majeure de l'œuvre de Beckett dans l'art contemporain sans revenir sur la réception de l'écrivain par les « néo-avant-gardes » américaines des années 1960 – l'art minimal en particulier –, qui marquent le moment inaugural, précisément, de l'art contemporain. Beckett fournit alors aux artistes ainsi qu'aux critiques qui les défendent une référence essentielle dans leur tentative de repenser la notion d'œuvre d'art et l'expérience esthétique contre les fondamentaux du modernisme tel que les conçoit Clement Greenberg. Pourtant, Beckett lui-même n'a semble-t-il jamais participé aux débats sur le minimalisme américain ni seulement évoqué les artistes new-yorkais. Et pour cause : les artistes de son temps qui l'intéressent sont tous des peintres de l'expressionnisme abstrait, autrement dit le courant moderniste contre lequel se positionne la nouvelle avant-garde new-yorkaise. Le hiatus est donc profond entre les références artistiques de l'écrivain et les artistes qu'il a lui-même inspirés. On s'intéresse ici à ce moment originel, qui reste largement ignoré par la critique française, ainsi qu'aux différentes lectures qui, rétrospectivement, en ont été proposées par la critique américaine des vingt dernières années.

The major importance of Beckett's work in contemporary art cannot be understood without looking back at the reception of the writer by the American "neo-avant-gardes" of the 1960s - minimal art in particular - which marked the inaugural moment, precisely, of contemporary art. Beckett provides artists and the critics who defend them with an essential reference in their attempt to rethink the notion of the work of art and aesthetic experience against the fundamentals of modernism as conceived by Clement Greenberg. Yet Beckett himself never seems to have participated in the debates on American minimalism or even mentioned New York artists. And for good reason: the artists of his time who interest him are all painters of abstract expressionism, in other words the modernist current against which the new New York avant-garde is positioned. There is thus a profound gap between the writer's artistic references and the artists he himself inspired. We will focus here on this original moment, which remains largely ignored by French critics, as well as on the different readings that, in retrospect, have been proposed by American critics over the last twenty years.