

---

# Le mobilier de Donald Judd :

---

## enjeu d'une distinction

---

### entre art et design

---

Stimulée par l'euphorie économique des années 1980, l'implication massive des artistes dans la conception de design mobilier n'a pas manqué de réactiver, aux États-Unis comme en Europe, les discours rappelant la perméabilité des « beaux-arts » et des « arts appliqués ». Pourtant, si elle s'accompagne d'une dénonciation des conservatismes inhérents au protectionnisme disciplinaire, l'arrivée des figures majeures de l'art contemporain dans le domaine du design est accueillie avec réserve par la plupart des créateurs industriels, architectes, critiques et conservateurs. Comme bon nombre des artistes de sa génération, Donald Judd (1928-1994) n'a pas résisté aux sirènes de la production lucrative d'objets utilitaires. Alors que Sol LeWitt (1928-2007) réalise en 1980 sa première *Coffee Table*<sup>1</sup>, que Dan Flavin (1933-1996) commercialise en 1990 son service en porcelaine *For André Raynaud*<sup>2</sup>, Judd lance sur le marché sa première gamme de meubles industriels en 1984. Si sa création mobilière n'a cessé de s'intensifier jusqu'à son décès en 1994, force est de constater qu'elle fut menée dans une indifférence critique quasi unanime. Considérée comme une variante anecdotique – voire affadie et mercantile – de son art, elle demeure, aujourd'hui encore, très peu connue en dépit d'expositions régulières. Alors que la Fondation Donald Judd a récemment relancé la fabrication et la commercialisation posthumes de ces meubles et que la galerie parisienne JGM a exposé en 2006<sup>3</sup> ces rééditions sans susciter d'attention autre que celle des collectionneurs, il semble opportun de se pencher sur ces objets qui, en dehors de la sphère marchande, peinent à imposer leur spécificité. Absent pendant de nombreuses années de toutes les études critiques et historiques, ce n'est qu'au titre d'éclairage de son œuvre « sculptural » que ce mobilier gagne, après la disparition de l'artiste, l'arrière-plan des catalogues et publications qui lui sont consacrés. À contre-courant des tendances dominantes, Judd a explicitement refusé d'indexer sa production mobilière sur sa pratique artistique. Soulignant ainsi, la distinction, fondamentale à ses yeux, entre l'art et les arts appliqués, il a lui-même activement contribué au brouillage de son engagement esthétique. Toutefois, c'est précisément dans ce *distinguo* que semblent résider les enjeux de sa production utilitaire. Envisagé comme élément premier d'une relation au monde, son mobilier tend, en effet, à s'ériger comme contre-proposition face à la refonte postmoderne des liens entre éthique et esthétique et à renouer avec la quête de pertinence tant formelle que politique développée, cent ans auparavant, par John Ruskin et William Morris.

#### *Design industriel, œuvre ou mobilier d'art*

Cantonné durant près de vingt ans à la sphère domestique, le mobilier conçu par Judd ne fait son apparition sur la scène artistique new-yorkaise qu'au cours des années 1980, alors que les galeries et éditeurs internationaux s'enthousiasment pour le « design d'artistes ». Si la fabri-

cation d'objets utilitaires par les peintres et les sculpteurs n'est en rien un phénomène nouveau, leur introduction en nombre sur le marché de l'art international l'est certainement davantage. Loin d'un âge d'or de la création industrielle mise au profit du plus grand nombre, le mobilier d'artiste est alors produit en édition limitée et amplement diffusé par le biais des galeries auprès d'un public de collectionneurs. S'ils se distinguent des objets au statut indéfinissable de Richard Artschwager (1923-), de Bruce Conner (1933-) ou de Lucas Samaras (1936-), ces meubles à la fonction explicitement utilitaire n'en participent pas moins à une vaste remise en question des croyances et usages respectivement associés à l'œuvre d'art et à l'objet usuel. En effet, l'émergence du mobilier d'artiste, qu'il soit artisanal ou industriel, ne constitue que l'épiphénomène d'une déferlante du meuble – amorcée dès les années 1970 – dans la sphère médiatique et les institutions artistiques. Mis à l'honneur par l'exposition *Further Furniture*, présentée à la galerie Marian Goodman en 1980, par *The Artist as Social Designer* au Los Angeles County Museum en 1985, par le Whitney Museum, la même année, avec *High Styles, 20<sup>th</sup> Century American Design*, ou encore en Europe par la *Documenta 8* en 1987, le design mobilier s'impose comme mode de création à l'aune duquel les arts plastiques sont questionnés, réinventés, voire destitués.

D'artiste ou de designer, contemporain ou historique, le mobilier investit les lieux traditionnellement dévolus à l'art tandis que, dans un même mouvement, l'industrie internationale du meuble procède à la réorganisation d'une partie de sa production sur les bases de l'économie artistique<sup>4</sup>. Sur le modèle de « l'édition d'art » et de « l'édition de recherche » développé dès 1959 par la célèbre firme milanaise Danese, s'engage une redéfinition expérimentale du mobilier industriel. À l'instar de Vitra, d'importants éditeurs internationaux font ainsi appel à des artistes et architectes de renom pour développer de nouvelles collections. En 1987, cette firme lance une gamme « Édition », permettant à des créateurs invités, tels que Richard Artschwager, Scott Burton (1939-1989) ou Frank Gehry (1929-), de travailler indépendamment des contraintes de production de masse tout en bénéficiant de la compétence technologique et des outils logistiques de l'entreprise. Les objets réalisés sont « présentés pour la première fois, début 1987, sous la forme de prototypes au Musée Rath de Genève et à la manifestation *Documenta* de Kassel [sic]<sup>5</sup>. »

L'année suivante, c'est Artemide qui, sous l'impulsion de son cofondateur et président, Ernesto Gismondi, procède au rachat de la marque Memphis. Ce symbole triomphal du design italien devient alors Meta Memphis, une gamme de mobilier domestique intégralement confiée à une équipe d'artistes internationaux, dont Alighiero Boetti, Sandro Chia, Mimmo Paladino, Joseph Kosuth, Susana Solano et Lawrence Weiner<sup>6</sup>. Il n'est pas anodin que l'on retrouve parmi les artistes impliqués dans ce dialogue certains de ceux qui, dès les années 1960, ont confié la réalisation de leurs œuvres à des manufactures, ont développé un art sériel ou ont radicalement court-circuité le modèle économique propre à la sphère artistique. Pourtant, cette incursion dans le domaine de la création utilitaire – qu'elle s'opère ou non dans le cadre d'une collaboration avec les grands industriels du meuble – semble constituer, pour nombre d'artistes, un acte tout aussi résolu que fortuit.

### *Le mobilier de Donald Judd : objet d'art malgré lui ?*

À la lueur des données archivistiques actuellement accessibles, il paraît indubitable que ce contexte culturel et économique très favorable a directement incité Judd à dévoiler quelques-unes de ses productions utilitaires. En effet, bien qu'il se soit essayé à la conception de meubles dès 1965, c'est l'exposition collective *Forms that Function* à la Katonah Gallery qui constitue, au début de l'année 1984, l'occasion de leur première apparition publique. Comprenant, entre autres, une chaise d'Alan Siegel, un tabouret en acier de Mark di Suvero, une table de Larry Rivers et un canapé de John Chamberlain, cette exposition présente un bureau et une chaise en pin Douglas réalisés par Judd d'après un prototype conçu en 1978 pour l'usage de ses propres enfants<sup>7</sup>. Passés globalement inaperçus, ses meubles sont néanmoins considérés par la critique du *New York Times*, Vivien Raynor<sup>8</sup>, comme les pièces majeures de l'exposition, au même titre que les lampes *Araki* d'Isamu Noguchi. Comme Judd le suggère dans un entretien publié en septembre 1984, cet accueil enthousiaste n'est pas sans incidence sur l'accélération du rythme de production et de diffusion de son mobilier : « Jusqu'ici, les seuls meubles que j'ai réalisés étaient pour moi-même, bien que je sois en train d'en envisager l'expansion. Je pensais que le mobilier pouvait sembler être en contradiction avec l'art, qu'il embrouillait les choses, mais mon opinion à ce sujet est en train de changer<sup>9</sup>. » Aussi, alors que seuls quelques meubles sont visibles lors de l'exposition de Katonah, c'est une véritable gamme de mobilier industriel

que Judd présente, à l'automne 1984, dans le vaste immeuble new-yorkais qu'il possède au 101 Spring Street. Avec une prudence dont il est peu coutumier, Judd choisit cependant ce cadre plutôt confidentiel – la partie publique de son espace domestique – pour affirmer son engagement dans la conception de mobilier. Adoptant une posture ambivalente à laquelle il ne renoncera plus, il souligne le caractère privé de ces créations dont il assurera, par ailleurs, la production et l'introduction sur le marché de l'art.

Il ne faut ainsi attendre que quelques semaines pour que la galerie Max Protetch offre au mobilier de Judd une vitrine beaucoup plus officielle<sup>10</sup>. Sa première collection de meubles métalliques y est présentée dès décembre 1984. Elle est composée d'une dizaine de pièces, chaque meuble est édité en dix exemplaires et disponible en aluminium clair anodisé, en fer galvanisé, en laiton, en cuivre ou en aluminium émaillé décliné en vingt coloris sélectionnés dans le nuancier industriel RAL<sup>11</sup>. Fabriqué par l'entreprise suisse Lehni AG, ce mobilier est réalisé à partir de fines plaques de métal rectangulaires, dont seules de légères variations d'assemblage permettent de distinguer la fonction (fig. 1 et 2). Dès 1985, l'usinage d'une édition vouée à une plus large commercialisation est confié à Lehni. Restreinte à quinze meubles disponibles en quinze coloris, cette série à cent exemplaires par pièce, numérotés et signés, est diffusée simultanément aux États-Unis et en Europe par la galerie new-yorkaise de Protetch et celle zurichoise d'Annemarie Verna. C'est cette même gamme de meubles – composée de quatre chaises, trois tables, un tabouret, trois bancs, deux tables-bancs, un lit et une bibliothèque – qui est rééditée depuis 2002 par Lehni et la fondation Donald Judd selon des critères de fabrication inchangés<sup>12</sup>, exception faite du tirage désormais illimité.

Relevant d'un répertoire formel, de matériaux et de principes combinatoires issus de sa pratique artistique, ces meubles naissent du déploiement de formes planes dans l'espace en vue de leur devenir fonctionnel. Tout comme il a renoncé à une définition objectale de l'œuvre d'art, Judd entreprend de révéler le lien unissant la forme au volume et à son environnement en travaillant à partir d'une unité de mesure et d'une échelle arbitrairement données, agencées selon un rapport de proportion simple. Alors que, dès 1961, Judd prenait pour unité de base le format d'un tableau de chevalet afin de s'émanciper des conventions picturales<sup>13</sup>, c'est cette fois la hauteur standard de l'assise d'une chaise (50 cm) qui lui permet d'élaborer cet ensemble mobilier et de le soustraire à l'échelle et à l'articulation traditionnelles des éléments qui le composent. La proximité de son mobilier et de sa démarche artistique est avérée jusque dans la rupture manifeste que l'un et l'autre marquent, en 1984, avec son œuvre antérieur. En effet, ses meubles colorés renouent avec une pratique de recouvrement de la surface, abandonnée depuis 1964, que Judd réintroduit simultanément dans ses œuvres qualifiées de « Swiss Pieces », elles-mêmes fabriquées par Lehni dès 1984. Sortant explicitement des canons qui valurent à Judd la reconnaissance du milieu de l'art dès 1965, ces pièces suscitent un vaste scepticisme.

### *La réception du mobilier de Judd : entre condamnation idéologique et fétichisation intimiste*

Malgré l'attention grandissante accordée au design d'artistes, les expositions du mobilier de Judd ne rencontrent que le plus faible écho dans la presse artistique. Alors que, entre 1984 et 1994, Judd s'ingénie à promouvoir l'orientation architecturale et mobilière de son travail, la presse artistique internationale opte pour un mutisme courtois traduisant la circonspection

suscitée par cette production utilitaire. Après ses premières expositions new-yorkaises en 1984 et 1985<sup>14</sup>, le mobilier de Judd est régulièrement diffusé dans les galeries et musées internationaux les plus prestigieux. Présenté dès 1985 à Zurich<sup>15</sup>, en 1988 à New York<sup>16</sup>, en 1990 à Londres<sup>17</sup>, en 1991 à Vienne<sup>18</sup>, il fait l'objet cette même année d'une exposition personnelle au Saint Louis Art Museum<sup>19</sup>, suivie en 1992 d'une présentation à Cassel<sup>20</sup>. Si Judd peut compter sur le soutien de marchands, conservateurs et collectionneurs, la résonance de ces diverses expositions ne parvient pas, quant à elle, à s'étendre au-delà de la presse locale et des magazines à grand tirage avant la rétrospective du Museum Boymans-van Beuningen de Rotterdam<sup>21</sup> en 1993. Alors que les magazines et revues d'art passent sous silence cette production fonctionnelle, ce sont les rédacteurs de la presse locale<sup>22</sup>, des magazines d'architecture<sup>23</sup>, de décoration<sup>24</sup>, ou de ceux consacrés au style de vie, tels *Interview*<sup>25</sup>, *Vogue* ou *Vanity Fair*, qui lui ouvrent leurs pages.

La recension de Donald Kuspit<sup>26</sup>, publiée dans *Artforum* dès février 1985, est une exception tout à fait notable. Pourtant, du propre aveu de son auteur, cet unique compte rendu<sup>27</sup> de la première présentation chez Protetch se révèle être un alibi opportun pour dénoncer l'arrogance des essais publiés par l'artiste quelques mois auparavant dans *Art in America*<sup>28</sup>. Aux yeux de Kuspit, le mobilier de Judd est la preuve d'une impardonnable falsification idéologique, dissimulant derrière les signes de l'utopie constructiviste des « articles de luxe produits en masse<sup>29</sup> ». Dès les premières lignes, Kuspit ouvre le feu : « Que nous donne-t-il à voir dans cette exposition ? Les mêmes vieux "objets spécifiques" remis à neuf dans de nouveaux matériaux – du béton, dans les pièces les plus monumentalement ambitieuses – et dans quelques cas, ils sont réhabilités en meubles ou en architecture (sans guillemets) <sup>30</sup>. » Poursuivant son offensive, il explique : « Peut-être involontairement, peut-être par excès de zèle manipulateur, Judd a transformé l'utopisme dans la veine constructiviste de De Stijl en un capitalisme utopique tel que "le produit beaux-arts" tend aujourd'hui à le véhiculer. Il a réalisé l'art parfait pour l'âge d'or illusoire d'un capitalisme non-auto-réflexif<sup>31</sup>. »

Si la virulence de cette critique demeure inégalée, elle donne néanmoins la tonalité des rares commentaires à venir. C'est, en effet, sur la base de préconceptions morales et idéologiques qu'est le plus souvent appréhendé l'engagement de Judd dans le design mobilier. Fustigée par Kuspit, cette prétendue dérive marketing ne sera défendue, par une frange tout aussi discrète de la critique, qu'au prix d'une dissimulation de ses rapports avec l'industrie et l'économie de marché. En effet, en décembre 1985, Patricia Warner consacre un article, dans *Studio International*, à « l'émergence soudaine de l'objet d'art fonctionnel<sup>32</sup> ». Bien que n'accordant que quelques lignes à Judd, elle signe ainsi l'unique article accompagnant la seconde exposition de ses meubles chez Protetch. Décrivant un engouement sans précédent pour les meubles d'artistes, Warner explique ce phénomène par une implication physique de leur auteur dans leur processus de création. Se réjouissant de l'abandon d'une tradition froide consistant à déléguer la fabrication du mobilier à des ateliers spécialisés<sup>33</sup>, Warner fait du corps à corps entre le créateur et le meuble une caractéristique américaine redevable à la sollicitation nouvelle des artistes. Que le mobilier exposé chez Protetch ne soit absolument pas de la main de Judd ne semble pas un argument suffisamment convaincant pour que Warner renonce à l'attrait que représente cette virilisation de la création à usage domestique<sup>34</sup>.

Au-delà de son aspect anecdotique, cette suggestion d'une proximité physique – ne serait-ce qu'usuelle – entre l'artiste, l'objet fonctionnel et son détenteur apparaît comme un élément déterminant de son succès commercial et probablement de son « infortune critique ». Bien que Judd ait lui-même réalisé certains de ses meubles jusqu'à la fin des années 1970, il semble en avoir systématiquement délégué la production lorsqu'il s'est agi de leur donner une orientation publique et commerciale<sup>35</sup>. Ainsi en 1982, quand pour la première fois ses pièces utilitaires sont discrètement vendues à quelques collectionneurs, celles-ci ne sont déjà plus de la main de Judd mais réalisées par Jim Cooper selon le même régime de production distanciée que ses œuvres d'art. Par la suite, le lancement de tout nouveau modèle est marqué par le début d'une nouvelle collaboration industrielle. Après Lehni en 1984, c'est à l'entreprise anglaise *Design Workshop* que Judd s'adresse lorsqu'il décide, en 1990, de commercialiser une série de onze meubles en érable, merisier et noyer conçus dès 1985 (fig. 3). De même, l'utilisation du contreplaqué, coloré ou non, entraîne au cours des années 1990 deux nouvelles collaborations, la première avec *Wood and Plywood*, à New York (Pl. Z), la seconde avec l'atelier *Pro Raum*, basé à Cologne.

## *Une distinction ambiguë entre amateurisme et expertise*

C'est pourtant sur le mode d'un amateurisme assumé que le « design d'artistes » s'impose au cours des années 1980. Dans l'une des premières études consacrées à ce phénomène, Denise Domergue<sup>36</sup> considère l'émergence du mobilier d'artistes comme une occasion exceptionnelle de découvrir des productions traditionnellement offertes au seul regard de ceux qui partagent l'intimité des créateurs. Alimentée par l'aura des objets qui ne renoncent à leur confidentialité originelle que pour gagner celle des foyers de collectionneurs éclairés, cette conception est d'ailleurs confortée par la plupart des artistes interviewés dans cet ouvrage<sup>37</sup>. Donald Judd, qui vit alors à Marfa, y déclare : « Puisqu'il n'y a pas de meubles décents en vente dans la petite ville dans laquelle je vis, il faut les fabriquer<sup>38</sup>. » Inscrivant ces objets dans une pratique modeste, relevant d'exigences esthétiques et fonctionnelles personnelles, Judd contrarie toute suspicion de mercantilisme. Il poursuit : « J'ai passé un bon bout de temps sur le mobilier, aussi je ne le considère pas comme frivole. Mais je suis un artiste et, par conséquent, l'art est plus important. Je fais une distinction très grande entre l'art et le mobilier et l'architecture. Je suis très prudent avec le fait de prendre des idées de l'art et de les placer dans un autre contexte<sup>39</sup>. »

Bien que s'étant très peu exprimé sur la question du mobilier, Judd a lui-même contribué à modérer la dimension professionnelle – voire intentionnelle – de sa démarche. Dans les faits, seuls deux textes de l'artiste sont explicitement consacrés à ce sujet. Le premier est rédigé en 1985 et publié sans titre dans le catalogue de l'exposition *Furniture/Möbel*<sup>40</sup>. Accompagnant le lancement de la distribution en galerie, ce texte concis est repris en 1987 dans les écrits complets de Judd sous le titre « On Furniture<sup>41</sup> », puis en 1990 dans le magazine néerlandais *Artefactum*<sup>42</sup>, avant d'être traduit en français sous le titre « À propos du mobilier<sup>43</sup> » en 1991. Le second texte est une version révisée et augmentée du premier. Il est publié à deux reprises à l'occasion des principales tentatives de réhabilitation de la création utilitaire de Judd. Initialement intitulé « It's Hard to Find a Good Lamp », il est rédigé en 1993 dans le cadre de la rétrospective organisée au Museum Boymans-van Beuningen. Il est reproduit en 2004, sans titre ni référence, dans *Design ≠ Art*<sup>44</sup>. Dans ces deux textes, Judd explique que ce n'est que lorsqu'il fut confronté à la nécessité de répondre à des besoins domestiques concrets – alors qu'il rénouvait l'espace architectural de ses propriétés new-yorkaises et texanes – qu'il parvint à réaliser un mobilier fonctionnellement et esthétiquement satisfaisant. Si en 1985 cette revendication est considérée par la critique comme un désarçonnant aveu d'amateurisme, la version de 1993 donne à cet argument une dimension explicitement politique et replace l'artiste au cœur d'une démarche sociale l'opposant à une autre figure individuelle, celle du designer.

## *L'artiste et le designer*

La provocation que constitue cette contestation de la nature artistique de son mobilier marque, en effet, une prise de position tout à fait claire quant aux orientations récentes du marché de l'art, mais plus encore quant à celles prises par la création industrielle internationale sous l'impulsion du design italien. Alors que, depuis le milieu des années 1970, Andrea Branzi explore les articulations entre artisanat et production en série, Alessandro Mendini et les designers milanais du studio Alchimia imposent, tout au long des années 1980, un design mobilier reposant sur les règles du marché de l'art. Revendiquant la conception d'objets en vue de leur usage domestique mais aussi de leur non-usage et valeur d'exposition, les designers d'Alchimia se jouent ostensiblement des codes avant-gardistes les plus explicites<sup>45</sup>. À l'antipode d'une synthèse des arts, cette convergence apparente des préoccupations des artistes et designers se traduit paradoxalement par un renforcement des frontières disciplinaires. Aussi, si le groupe milanais Memphis a connu un énorme retentissement international grâce à la vente d'objets en édition limitée et à sa volonté de rompre avec l'idéologie et l'esthétique moderniste, il n'en demeure pas moins réservé quant à l'intervention de l'artiste-plasticien dans le domaine de la création fonctionnelle. Fondé en 1981 par Ettore Sottsass, un dissident d'Alchimia, Memphis procède à une révision drastique des standards acceptables en matière de style et de goût et se fait le héraut d'un design postmoderne dont les émules sont légion.

Contestant la médiocrité et la standardisation mondiale du mobilier disponible à la vente, c'est par rapport au modèle postmoderniste italien que Judd se positionne explicitement en 1993. Il déclare : « Le "designer" mobilier italien est le pire du monde. Les seules choses qui

soient aussi mauvaises sont les bouteilles en plastique pour savon liquide<sup>46</sup>. » Contrairement à ce qu'ont suggéré ses détracteurs – et notamment Ron Arad<sup>47</sup> –, ce changement de ton ne saurait résulter d'un simple opportunisme face à la rivalité accrue de l'artiste et du designer. En effet, s'il ne traite pas explicitement du mobilier, l'article « L'art de l'ingénieur<sup>48</sup> » atteste de l'importance accordée par Judd, dès 1964, à un art apportant des solutions à des problèmes concrets et opposant la « beauté simple des choses bien faites » aux « objets de consommation de pacotille<sup>49</sup> ». Déplorant l'esthétique appauvrie que l'industrie mobilière présente comme seul choix possible, Judd s'oppose avec tout autant d'énergie à l'avènement corrélatif de l'objet utilitaire en tant qu'œuvre d'art. Celui-ci, tel qu'il est alors célébré, implique, d'une part, le nivellement de pratiques relevant des croyances philosophiques, historiques, sociales et politiques distinctes, d'autre part, la fabrication d'objets usuels en vue de leur destination muséale et, enfin, la vente de produits de mauvaise qualité à prix d'or afin d'augmenter les marges de leurs distributeurs.

### *Pour une destination domestique de l'objet usuel et de l'œuvre d'art*

Si Judd entreprend de commercialiser son mobilier au cours des années 1980, c'est afin de s'engager dans une contestation active de ce qu'il considère comme une dégradation plus générale du cadre de vie individuel. Loin de contredire la revendication intimiste, la visée politique proclamée en 1993 rejoint les actions entreprises afin de soustraire tant sa production artistique qu'utilitaire à une seule vocation muséale. L'intérêt de Judd pour le mobilier apparaît intrinsèquement lié à ce qui semble devenu sa préoccupation principale, à savoir créer un environnement pour l'art ou, plus exactement, pour vivre avec l'art. Dès 1968, Judd s'attache à façonner son propre espace de vie et de travail. Conscient de l'impact des formes sur les actions individuelles, il développe dans son immeuble new-yorkais, puis dans ses nombreux bâtiments texans, une organisation architecturale basée sur l'extrême spécification des espaces et des objets. Abolissant les distinctions conventionnelles entre les espaces privés, d'apparat, de travail ou de réception, Judd procède à des combinaisons surprenantes. Tables, chaises ou lits occupent le centre de pièces n'ayant pour autre fonction que d'accueillir les œuvres, tout comme les espaces fonctionnels s'organisent autour de sculptures monumentales. Véritable matrice de sa production artistique, son univers domestique est aussi le lieu d'expérimentation des liens entre l'environnement formel, économique, social et culturel. Si l'on ne saurait faire de Judd un John Ruskin ou un William Morris de son temps, il convient néanmoins de souligner – indépendamment de l'intérêt qu'il portait à leurs travaux – la similitude des prises de position qui ont motivé leur engagement respectif dans la voie de la création utilitaire.

À l'instar de ses illustres prédécesseurs, c'est une réaction contre la pauvreté de l'esthétique développée par le « capitalisme industriel » qui pousse Judd à entreprendre une réforme concrète du système de production et de distribution des objets usuels. Développant un modèle collaboratif – alternatif et indépendant – entre artiste, entreprise et artisan, il met en place un outil de résistance aux canons mondialisés de « l'oligarchie des monopoles de distribution<sup>50</sup> ». En ce sens, Judd privilégie une production locale, la réduction du nombre d'intermédiaires et une distribution autogérée. Outre l'exploration des liens entre esthétique et économie, c'est bel et bien une conception des rapports entretenus entre les formes, le présent mais aussi le passé qui est en jeu dans le travail de Judd. Tout comme Ruskin<sup>51</sup> s'oppose dès 1870 aux conceptions de Viollet-le-Duc<sup>52</sup> quant aux relations entre esthétique et temps historique, c'est contre la réduction des formes à des coquilles vides que Judd semble s'insurger. Refusant toute vision homogène, décontextualisée et dépolitisée de l'histoire des formes, il développe un mobilier autoréférentiel visant à rompre avec la culture d'instrumentalisation symbolique et sociale des arts – décoratifs ou non. À l'opposé de l'esthétique postmoderne prédominante, il conçoit des meubles qui ne renvoient à rien d'autre que leur valeur d'usage et aux relations nouvelles qu'ils tissent avec les modes d'organisation plus générale de la société.

En dépit des enjeux fondamentaux qu'elle soulève, cette distinction entre fonction artistique et esthétique utilitaire peine à s'imposer dans les débats. Discréditée depuis la remise en question du modernisme greenbergien au profit d'un consensus « post-disciplinaire », elle vaudra au mobilier de Judd d'être annexé à ses « objets spécifiques » au titre d'encombrant corollaire. L'inconfort suscité par cette position se manifeste jusque dans les pratiques curatoriales qui ont tenté d'évaluer cette question. En 1988, le Whitney Museum présente une rétrospective consacrée à l'œuvre de Judd dont les meubles sont, contre l'avis de l'artiste, totalement exclus. Ils font alors l'objet d'une exposition parallèle présentée à la galerie Paula Cooper mais où, là encore, ils sont physiquement isolés de ses œuvres d'art et privés de leur valeur d'usage. De même, en 1995, alors que le Museum of Modern Art d'Oxford organise l'exposition, *Art + Design*, les pièces utilitaires sont installées dans des salles distinctes et accompagnées de vidéos expliquant qu'elles s'inscrivent dans une démarche artistique plus globale<sup>53</sup>. Enfin, en 2004, lorsque deux événements majeurs sont consacrés à Judd, l'un célèbre exclusivement son travail d'« artiste<sup>54</sup> », tandis que l'autre rend hommage à sa création de « designer<sup>55</sup> ». S'il a continuellement insisté pour que son mobilier ne soit pas appréhendé comme une œuvre d'art, ce fut, pourtant, dans le but de favoriser son contact direct avec l'individu et l'inviter à établir des relations au monde débarrassées de charges symboliques surannées. Loin de réfuter toute interaction entre les œuvres et les objets quotidiens, Judd fonde sa démarche sur un dialogue perpétuel entre les formes artistiques et celles qui, à l'extérieur du champ de l'art, sont les manifestations de pratiques culturelles, culturelles, sociales, politiques ou économiques. Si, comme Rudi Fuchs, on met en doute la place centrale qu'occupent les « objets spécifiques » dans son art, la posture de Judd s'avère beaucoup moins ambiguë qu'il n'y paraît, pour peu que l'on puisse envisager l'activisme artistique et politique par le biais d'une pratique principalement domestique.

