

www.edit-revue.com

LAND ART, MYTHES ET LIMITES DU TERRITOIRE, DYNAMIQUE DU REGARD

En 1969, l'artiste Denis Oppenheim fait reporter l'équivalent métrique de l'une des salles du Stedelijk Museum d'Amsterdam à des milliers de kilomètres de son lieu d'origine : à Jersey City (New Jersey) sur une surface de neige, de boue et de gravier. Intitulée très justement « Gallery Transplant », l'œuvre transfère les données cartographiques de la salle d'exposition à un autre site et illustre précisément ce que l'on peut appeler une « dislocation de territoire ». Au-delà d'une affirmation littérale de la volonté de « sortir des territoires officiels de l'art » (position des plus récurrentes et fédératrice d'une grande part des propositions artistiques de l'époque), « Gallery Transplant » apparaît comme emblématique d'un autre principe fort des earthworks au tournant des années 60 et 70 : celui du déplacement. Mais un déplacement non plus seulement d'ordre géographique, mais également mental, c'est-à-dire aussi bien sensible qu'intelligible, et dont le paradoxe inhérent est à la source d'une réflexion sur la notion de territoire ; celle-ci étant menée de manières toujours plus pertinentes par ces artistes associés au land art.

Par Isabelle Thibault

Si, traditionnellement, on qualifie de land art les réalisations qui témoignent d'un engagement physique de l'artiste et d'un travail in situ avec la nature, les artistes que l'on a coutume de citer dans le cadre de cette pensée entretiennent pourtant des préoccupations esthétiques parfois radicalement opposées. Néanmoins, qu'il s'agisse de Michael Heizer, Richard Long, Robert Smithson, Nancy Holt ou Hamish Fulton, tous ont développé, au travers d'engagements artistiques variées, une pensée subtile de l'espace, de l'étendue, de la limite et bien sûr du paysage, y apposant physiquement chacun à leur manière une marque – qu'elle soit empreinte ou construction – éminemment constitutive de l'idée de territoire. « Constituer un territoire, c'est presque la naissance de l'art » déclare Deleuze¹ et la gestuelle de l'animal qui marque son territoire n'est finalement pas si éloignée de celle de l'homme qui, se déplaçant et agissant au sein d'un espace, aussi bien réel (lieu de vie, lieu de travail, etc.) qu'abstrait (familial, amical, intellectuel...), y définit des limites, à la fois physiques et mentales, déterminant ainsi surtout un pouvoir et un champ d'action.

Lorsqu'en 1967, Richard Long réalise ce « geste inaugural » de marcher le long d'une ligne imaginaire sur la terre (« A Line Made By Walking »), il affirme une véritable pensée du territoire qu'il matérialise par la graphie de ses déplacements à l'intérieur de celui-ci. Face au tracé aléatoire de la promenade ou de la dérive, l'artiste laisse dans le paysage l'empreinte de son corps, étrangement figurée par une ligne, comme un stigmate de son passage et de ses va-et-vient. Thierry Davila verra dans cette singulière gestuelle un héritage minimal : « Face au tohu-bohu de lignes au sol engendré par les foules urbaines, les années 1970 ont vu des tentatives de traitement du paysage comme déploiement linéaire, comme un territoire dans lequel l'artiste faisait un certain nombre de lignes claires et distinctes². » Ce sont ainsi ces mêmes lignes claires et distinctes qui, à une dimension plus spectaculaire, constitueront le « Double Negative » de Michael Heizer. Réalisée en 1969 dans la région désertique du Nevada aux Etats-Unis, l'œuvre consiste en deux gigantesques tranchées de plusieurs dizaines de mètres, formées par le déplacement de 240 000 tonnes de terre de part et d'autre d'un ravin. « Double Négative », par sa rigueur géométrique en parfaite antithèse avec les formes accidentelles et organiques du paysage, s'impose au sein de la nature comme artifice : en effet, qu'y a-t-il de moins naturel que la ligne, le rectangle, ou le carré ? Sorte de « négation de la sculpture », semblable au tracé cartographique d'une galerie de Denis Oppenheim ou de l'empreinte de Richard Long sur le sol, l'œuvre de Michael Heizer n'est pas construite dans la masse, mais bien dessinée, figurant ainsi un plan, et agissant comme une « organisation du lieu. »

¹ Gilles Deleuze, *L'Abécédaire*, avec Claire Parnet, produit et réalisé par Pierre Boutang, éd. Montparnasse, édition en format DVD, 2004. Il s'agit ici d'un passage évoqué à la lettre A comme Animal.

² Thierry Davila, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, éd. du Regard, 2002, p.169.

Néanmoins, du fait des dégradations naturelles du temps, ces marques, lignes et empreintes seront inévitablement vouées à disparaître ; l'œuvre, aussi paradoxale soit-elle en regard de cette logique de « conquête » de territoire, intègre dès lors une dimension transformative, du registre de l'éphémère et du transitoire. Cette esthétique de la disparition apparaît même comme primordiale lorsque Michael Heizer, après avoir réalisé « Dissipate » (1968) – une série de cinq entailles légèrement creusées sur le fond d'un lac asséché – fait le constat photographique de la dégradation de son action sur le site, les ouvertures, consolidées par du bois, étant malgré tout destinées à s'éroder et à s'ensabler. « Il n'y a plus de photo qui puisse décrire l'œuvre, même de façon approximative (...) L'année prochaine, (...) il n'y aura sans doute plus que le paysage. Le climat a développé le processus, et l'œuvre a été photographiée tout au long de sa désintégration. L'abstraction prolifère à mesure de la détérioration physique ; les deux entrent en dialogue³. » Si, ainsi que l'avait déploré Robert Smithson, l'œuvre d'art, soumise aux principes marchands du modernisme de l'époque, était désormais reléguée à « un simple objet transportable ou une surface déconnectée du monde extérieur⁴ », la pratique du land art, lui oppose dorénavant « l'ici et maintenant » : la construction unique d'une situation particulière qui, par définition, ne saurait être reproduite ailleurs dans le temps et l'espace.

C'est ici que l'œuvre se dote d'un caractère double et complexe. Car si le land art affirme une position radicale de contestation de l'espace muséal, c'est aussi par la suite pour mieux y rentrer et il n'en demeure pas moins que l'espace de la galerie et du musée reste un champ d'investigation pour la majorité des artistes. L'œuvre existe alors insidieusement par-delà l'objet regardé, c'est-à-dire par l'objet rendu visible, montré sous forme de traces, photographies, vidéos, textes, plans, cartes. Autant de référents et d'indices que certains considéreront comme des objets artistiques à part entière car finalement exposés comme tels dans le circuit traditionnel des galeries. Mais si ces documents interposés apparaissent davantage comme des « traces de mémoire », ils n'en sont pas moins, pour le spectateur, l'unique manière d'appréhender les propositions artistiques spécifiques au site. Impalpables dans leur réalité physique, elles peuvent néanmoins être approchées par des équivalents. C'est ainsi que les cartes et les photographies de Richard Long sont, pour nous, avec exactitude et précision, la marche de Long, mais dans un autre espace et dans une autre échelle. L'œuvre se situe alors dans cette juxtaposition et cette fragmentation des objets, points de vue, séquences... elle est « décentrée », multipliable à l'infini par la représentation.

Le changement d'échelle, et ainsi le recours récurrent des artistes à la cartographie pour ancrer leur œuvre dans la réalité est à cet égard significatif : en figurant une position et un territoire qu'elle contribue elle-même à construire, la carte a cette vertu de développer d'autant plus l'imagination. Elle permettra une approche, non seulement géographique, mais aussi fictionnelle de l'œuvre. « La carte est simultanément un lieu, un voyage et un concept mental ; abstrait et figuratif ; lointain et intime. Les cartes sont comme des instantanés d'un voyage, un arrêt sur image. La fascination que nous éprouvons pour elles doit avoir un rapport avec notre besoin de posséder une vue d'ensemble, de se repérer et de comprendre où nous sommes. » écrit Lucy Lippard⁵. Denis Oppenheim, en réalisant « Gallery Transplant », ne fait-il pas lui-même une carte à l'échelle 1/1 en reportant les mesures exactes de la salle d'exposition du Stedelijk Museum ?

Si la carte illustre une fascinante méthode de transposition de la réalité, on retrouve cette même énergie à la fois réductrice et fondatrice, dans la photographie ou le film. Non plus simple reproduction du réel, ils deviennent de véritables systèmes de construction. Aujourd'hui, au-delà de sa représentation dans notre imaginaire, la « Spiral Jetty » de Smithson est celle des films, des photos et des textes qui l'évoquent. De la même façon, lorsque Richard Long renforce la perspective de ses compositions, en cadrant ses assemblages de pierres comme des lignes de fuite, il assume et exploite pleinement cette dimension antinaturaliste de la photographie, situant ainsi l'œuvre entre sa réalité objective et sa réalité subjective.

Cette dématérialisation de l'œuvre d'art est tout aussi sensible dans les photographies de Hamish Fulton : « tout le reste, la légère ivresse de la fatigue, entretenue par le rythme de la marche, l'engagement physique avec la terre quand il semble qu'il n'y ait plus rien entre le monde et soi,

³ Michael Heizer, « The Art of Michael Heizer », in Artforum, New York, décembre 1969.

⁴ Robert Smithson, « L'emprisonnement culturel », in Artforum, New York, 1972 (reproduit dans Art en théorie, Hazan, Paris, 1997, p. 1032).

⁵ Lucy Lippard, Overlay, Pantheon Books, New York, 1983, p. 122.

toute cette part intransmissible de l'expérience, Fulton laisse au spectateur le soin de l'imaginer⁶. » dira Colette Garaud. Finalement, l'image matérialise moins une œuvre ou une expérience qu'un territoire d'indétermination. La réalité de l'œuvre n'étant ni tout à fait sur le site, ni tout à fait dans sa représentation, mais entre les deux, dans cette dynamique construite du regard et de la perception, mais aussi dans cette dimension de l'absence.

C'est précisément cette expérience visuelle de la disparition, tout autant que le ressentit de l'absence, que Walter De Maria semble cristalliser lorsque, dans « Two lines, Three circles in the desert » (1968), il est celui qui avance et qui ose s'avancer, au risque même de s'y perdre. Endossant la figure romantique du marcheur vu de dos, il se filme évoluant au milieu de deux lignes d'un mile de long, tracées à la chaux. Durant le temps où de Maria s'éloigne de la caméra, celle-ci réalise trois tours sur elle-même, à la fin de la dernière rotation, l'artiste a disparu au loin. Une marche solitaire, éminemment constitutive d'une démarche partagée par ses pairs et parfaitement analysée par Gilles A. Tiberghien selon ces termes : « Le dispositif perspectif, contemporain précisément des débuts de l'humanisme renaissant, est retourné contre lui-même. Dans ce type de construction en effet, le point de vue correspond au point de fuite et le film, nous montrant le passage de l'artiste de l'un à l'autre de ces points, nous décrit en même temps comment l'homme sort de la scène de l'art par cette même où il était triomphalement entré⁷. »

⁶ Colette Garaud, L'idée de nature dans l'art contemporain, Flammarion, Paris, 1994, p. 132.

⁷ Gilles A. Tiberghien, Nature, Art, Paysage ; Arles, Actes Sud / Ecole Nationale Supérieure du Paysage / Centre du Paysage, 2001, p.74.