



Des territoires de l'intime dans les sites du land art

Patrick Barres

► To cite this version:

Patrick Barres. Des territoires de l'intime dans les sites du land art. Eliane Chiron; Anaïs Lelièvre. L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain, Publications de la Sorbonne, 2012, 12687723. <hal-01961686>

HAL Id: hal-01961686

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-01961686v1>

Submitted on 10 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Des territoires de l'intime dans les sites du land art¹

Patrick Barrès

Selon Hannah Arendt, l'art procède, à l'occasion de la « transformation artistique » d'expériences individuelles, à la transformation des « plus grandes forces de la vie intime, les passions, les pensées, les plaisirs des sens », en « objets dignes de paraître en public ». Cette transformation témoigne de l'intensité des expériences et des conditions d'accès à une certaine « réalité du monde » : « c'est la présence des autres voyant ce que nous voyons, entendant ce que nous entendons, qui nous assure de la réalité du monde et de nous-mêmes »². Dans le domaine du land art, l'intensité des expériences est introduite par des approches individuelles et singulières, locales et circonstanciées, d'un terrain de découvertes ou d'un site d'actions. Elle se rapporte aux épreuves personnelles que l'artiste engage sur le site, en toute proximité suivant les exercices conjugués de la mobilité et de l'ancrage, en relation avec des matériaux et des médiums choisis, et en toute liberté au regard des « injonctions venues du dehors »³. Des territoires de l'intime se définissent au contact de ces lieux de fabriques et d'expériences, et au plus près des scénarios poétiques. Ils se repèrent au travers des notes passagères et des notations paysagères que révèlent par exemple une série d'images photographiques prises sur le vif, une séquence vidéo, les feuillets d'un livre de bord, d'un carnet d'effort ou d'un journal intime.

Des « lieux mêlés »

Ces différents traits constituent eux-mêmes, dans les pratiques du land art, la marque d'un retrait et le signe d'une retraite. Ils traduisent la mise à distance de tout système de conventions. Ils suggèrent une réserve, plutôt qu'un retranchement, dans la mesure où la réserve au-delà de ce qu'elle préserve, considérée comme un lieu de ressources, devient ici un milieu de culture à part entière. Les déserts et les zones en friche constituent les terrains de prédilection des landartistes. Ils n'appartiennent à personne, ou appartiennent à tout le monde. Dans ce sens, ils évacuent la notion de domaine privé et valorisent des expériences individuelles, des expériences de l'intime. Ils sont « plus stimulants du point de vue artistique, et aussi plus propices à un séjour dans la solitude », souligne Robert Smithson⁴. Tout reste à faire. Cheminer de proche en proche et prendre place instaurent une relation de proximité avec le site choisi. Ces artistes se fixent comme projet, dans une relation intime à l'espace et sur le support des lieux marqués, de modeler le désert ou de mettre le désert en chantier.

Les territoires de l'intime s'organisent et se communiquent, dans ce champ de pratiques, autour du jeu dialectique entre l'*in situ* et l'*in visu*, entre le site et le « non-site » (Robert Smithson), entre un site « redéfini » (Richard Serra) et les signes d'intervention, entre l'espace (cadre d'intervention, territoire d'action, espace de références) et le lieu. Ils rejoignent une carte de lieux autonomes, une carte fluctuante qui intègre des changements d'humeur et admet des changements d'états, corrélés aux deux dynamiques du flux et du lieu. Les territoires de l'intime se conçoivent et prennent forme ainsi sur le mode du fragmentaire

¹ Ce texte constitue la version auteur d'un chapitre d'ouvrage paru dans : *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, ouvrage collectif sous les directions de Eliane Chiron et Anaïs Lelièvre, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, p. 101-110.

1. H. Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983, p. 89-90.

2. M. Fössel, *La privation de l'intime*, Paris, Seuil, 2008, p. 77.

3. R. Smithson, « Frederick Law Olmsted et le paysage dialectique », *Robert Smithson : Le paysage entropique 1960/1973*, catalogue d'exposition, Marseille, MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille, 23 septembre-11 décembre 1994, p. 214.

et de l'hétérogène, du discontinu et du délocalisé. Ils se proposent enfin, sur la base des sites investis ou des lieux marqués, des installations, des constructions et de tout ce qui les accompagne (des photographies témoins ou relais, des textes seconds et des fictions, des échantillons et des pièces rapportées), d'ouvrir un espace de relations caractéristique des « lieux mêlés », suivant l'expression de Michel Serres⁵, c'est-à-dire capable de redéfinir ou d'inventer de nouveaux liens entre local et global, et de repenser le global à partir du local, autrement dit susceptible en déclinant sur le domaine public ces expériences artistiques passagères et paysagères de l'intime d'atteindre ou de « toucher » une certaine « réalité du monde ».

Sur le site de *Double Negative*

Spectateurs ou visiteurs des sites concernés, nous prenons connaissance des réalisations du land art par le biais des divers documents, des échantillons et des constructions que les artistes rapportent ou présentent dans des lieux d'exposition ou par la fréquentation des sites d'intervention eux-mêmes. Nous rapportons ici une expérience personnelle effectuée sur le site de *Double Negative* de Michaël Heizer au mois de juillet 2009. Nous faisons témoignage de la traversée, de la rencontre ou de l'instauration de territoires de l'intime, dans cet espace ouvert, accessible au public, et caractéristique des paysages de l'errance. Heizer réalise en 1969-70 avec *Double Negative* une tranchée rectiligne et discontinue en plein désert du Nevada, sur près de 500 m de long (9 m de large et 15 m de profondeur), par le déplacement de 240 000 tonnes de rhyolite et de grès. Le site est aujourd'hui fortement érodé. Au sol de cette tranchée abandonnée à elle-même s'épanouissent un terrain vague et un espace en mouvement, un terrain en friche et un territoire de friches, un no man's land et un foyer en construction. Entre les murs, le désert gagne. Les territoires de l'intime commencent là, dans un espace à la fois contraint et rendu à lui-même. *Double Negative* se définit, au travers de ses dimensions sculpturale, architecturale et paysagère, comme un terrain d'expériences pour celui qui y promène un œil et y risque le pas. Diverses modalités perceptives du site se conjuguent. La perception visuelle permet de saisir le fil de la tranchée dans un mouvement d'ensemble qui met au concours les voies géométriques du désert et les voies de terre de la construction, une ligne d'horizon, des lignes de bord et de perspective. Une perception « kinésitactile »⁶ invite à la reconnaissance de lignes de fracture qui resserrent sur un territoire de proximité. Elles concernent des empiètements, des débordements et des effondrements, des « perspectives craquelées » et des « grains de sable dans le point de fuite », suivant les expressions qu'emploie Robert Smithson⁷. Différents régimes de tensions animent le site et nous permettent, par l'entremise du modèle et le « toucher » du modelé, de saisir toute la portée du lieu. Nous éprouvons le lieu construit à l'occasion de la marche d'approche dans le désert (un désert à perte de vue), incertaine, et lors du cheminement au sol de l'excavation, tout aussi risqué (des crotales y ont élu domicile), dans un espace retranché, borné par deux parois de terre et de pierres. Nous l'atteignons au gré des ajustements de l'œil sur le fil d'une ligne d'épure, en stricte géométrie, et suivant de plus discrets attouchements, au plus près de ce que libère une ligne d'esquisse, des marques accidentelles et des signes d'altération. Ce lieu, modelé à une échelle humaine dans un site hors échelle, devenu terrain d'expériences et

4. M. Serres, *Les cinq sens*, Paris, Editions Grasset et Fasquelle, 1985, p. 409 sq.

5. C. Flaucheux établit une distinction entre ces deux perceptions autour de la question d'une « visualité de l'horizon » (*L'horizon : des traités de perspective au land art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 224-226).

6. R. Smithson, « Une sédimentation de l'esprit : Earth Projects », *Robert Smithson : Le paysage entropique 1960/1973*, op. cit., p. 196. Smithson emploie ces expressions pour qualifier entre autres des constructions de Michaël Heizer.

de sollicitations de tous les sens, compose pour le marcheur en visite dans les plis du désert et entre ses murs des territoires de l'intime. Il impose, pour se découvrir et que prennent forme ces territoires, que les circonstances locales, les conditions de terrain (géographiques, géologiques, climatiques), les marques d'effort et les notes passagères, l'emprunt des voies toutes tracées et les accidents de parcours, les « horizons d'attente » et ce qui survient au contact de l'œuvre elle-même l'emportent sur la donne géométrique, sur la ligne formelle.

Un espace sur mesure

Les territoires de l'intime se gagnent dans un même mouvement qui fait passer du hors cadre à un cadrage de circonstance, du hors temps quantitatif aux marques d'un temps qualitatif, d'un hors mesure au sur mesure.

Une visite du site organisée suivant la ligne d'un guide touristique se réaliserait dans un temps mesuré et dans un cadre qui nous confinerait à l'immobilité au sens où l'entend Marc Augé, c'est-à-dire « où il ne fait bouger ni l'esprit ni l'imagination »⁸. Il nous faut changer de place pour « toucher » le lieu et être touché en retour. Il nous faut demeurer prioritairement en quelque sorte hors cadre, et adopter la démarche du flâneur que Walter Benjamin reconnaît dans la personne qui « cherche les espaces libres » et « ne peut flâner, au fond, que si, en tant qu'homme privé, il est déjà hors cadre »⁹. Un cadrage singulier, propre à chacun, succède ensuite au hors cadre. Il se fait sur un fond de balises plus ou moins spontanées et improvisées, parfois précaires, soumis au jeu serré entre les sollicitations offertes par l'espace et les opérations entreprises localement. Un pas de travers, un point de côté, un coup d'œil en coin, une poussière dans l'œil, un contact appuyé ponctuent le fil de ce dessin. Nous rejoignons sur ce point le propos de Pierre Sansot qui aime à fréquenter les chemins de traverse dans les jardins publics, à la recherche de cadrages improvisés et à la rencontre de « lieux » : « leur intimité nous permettait de mieux peser nos mots, d'écouter ce qui nous était adressé, d'y réfléchir »¹⁰. *Double Negative* est un site de rencontre et un site d'intimité plutôt qu'un site de visite. Il se découvre suivant le même mouvement qui anime Robert Smithson lorsqu'il passe une journée à relever les *Monuments of Passaic* ou lorsqu'il parcourt Central Park inspiré par des images photographiques de Law Olmsted. *Double Negative* appartient aujourd'hui au Musée d'Art Contemporain de Los Angeles. Nous ne relevons actuellement aucune mention sur le site, relative à cette propriété comme à l'intitulé de l'œuvre ou à l'identité de l'artiste. Le site n'est pas davantage fléché depuis la ville d'Overton. La rencontre avec ce site ne peut se réaliser qu'après des recherches dans des ouvrages ou des carnets de voyage, sur des sites Internet renseignés par d'autres visiteurs, sur la base d'informations communiquées par le musée. Nous l'avons nous-même engagée à partir d'un relevé établi sur le site Internet *Google Earth* sur lequel apparaissent, dans des vues rapprochées, la ligne discontinue de la tranchée et le réseau de pistes de Mormon Mesa, à une douzaine de kilomètres au nord-est d'Overton, et sur lequel figurent des coordonnées géographiques de latitude et de longitude (36°36'56''N ; 114°20'40''O).

L'accès aux expériences de l'intime sur un tel site impose d'être aussi hors-temps, en dehors du temps de la mesure ou des horloges. Dans le désert, le ciel paraît presque toujours « plus haut », surtout par temps clair et aux mois les plus chauds, et l'horizon « plus loin », de telle sorte que ces paysages de la flânerie ou de l'errance prennent forme sur ce qui nous environne immédiatement et s'expérimente dans la durée, en bousculant les lignes toutes tracées, en mobilisant tous les signes de l'hétérogène, du discontinu et du fragmentaire. Le pas, d'un rythme lent ou irrégulier, fait son propre chemin.

7. M. Augé, *Le temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003, p. 59.

8. W. Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 357.

9. P. Sansot, *Du bon usage de la lenteur*, Paris, Payot et Rivages, 1998, p. 39-40.

Cette œuvre met le sol « en première ligne ». Elle nous contraint à prendre place et à nous orienter sur ce terrain de rencontre des lignes d'erre et des lignes de terre. Heizer fabrique un sol pour l'homme en plein désert. Il est un espace à parcourir et un lieu de pause, suivant les deux axialités horizontale et verticale de l'étendue désertique et de l'excavation, et suivant les voies de traverse et les chemins d'improvisation ou de circonstance. Le sol de *Double Negative* n'est pas isolé dans un cadre resserré, coupé du monde qui l'environne. Il ne se définit pas comme un observatoire. Il se démarque sur ce point des propositions de Robert Morris (*Observatory*) et de James Turrell (*Roden Crater*). Il affirme l'ancrage à la terre. Il demeure une portion de désert.

Des motifs à architecturer

L'espace de *Double Negative* rejoint les friches construites et les « champs de sédimentation » que reconnaît Smithson dans Central Park : « si l'on examine cette photo d'un grand trou creusé dans Central Park, on pourrait en dire que c'est de l'architecture, en quelque sorte, un genre d'architecture utopique, ou de dé-architecturation »¹¹. La « dé-architecturation » ramène au sol et aux mouvements de terrain. L'espace de *Double Negative* est « dé-architecturé » du point de vue de la référence au type architectural classique et dans la mesure où il se démarque d'une « architecture objet ». Il introduit la rupture, formellement, sur un plan vertical du fait de l'excavation, et sur un plan horizontal par le caractère discontinu de la faille. L'œuvre se pense néanmoins comme un « espace architecturé » aussitôt que l'homme y prend toute sa place, imprime ses chemins et marque ses territoires, lorsqu'il ajuste son pas aux motifs d'architecture d'une aire de cheminement, d'une paroi « main courante », d'un pli du terrain ou d'un recoin improvisé. Le site de *Double Negative* se trouve ainsi « informé » par les systèmes de relations qui opèrent, de la main de l'artiste et du baquet des pelleteuses, puis du pas du marcheur engagé dans une démarche de reconnaissance du terrain et d'appropriation du site. Cette voie suivie exclut les modèles strictement formels et les relations conventionnelles qu'ils supposent, entre intérieur et extérieur, signes d'une démarcation nette entre les deux sphères du privé et du public. La notion « d'espace architecturé » restaure une dimension architecturale et l'ouvre en même temps à une dimension paysagère. Smithson se livre à Central Park à l'exercice d'un contretypage des motifs de friche et d'érosion, qui revendique un relevé des signes de l'indifférenciation et se tourne plus résolument du côté d'un « paysage dialectique »¹². L'arpenteur de *Double Negative* prend à son tour toute la mesure de cette dialectique lorsqu'il intègre dans son champ d'expériences les dimensions architecturale et paysagère. La saisie du site construit et l'instauration des lieux peuvent se concevoir dans un espace d'actions organisé autour des polarités de l'architecture-type (un couloir, un corridor, un espace entre des murs) et de l'espace « dé-architecturé » (une friche, un espace entropique) ; ce que nous avons formulé plus haut en termes de tension entre le modèle et le modelé. Les polarités distinguent encore une construction composée globalement de deux fragments (les deux parties de la tranchée) et un ensemble rapporté à un terrain d'épanouissement de fragments autonomes. Au regard de la problématique de l'*in situ*, ces deux polarités confrontent un espace de référence typologique formel et un espace auto-référentiel tourné vers l'esquisse d'une nouvelle typologie. Celle-ci déborde du cadre strict de l'architecture et touche au paysage. Elle se tourne vers des motifs à architecturer et à paysager. La perte d'une logique de la sculpture-monument (comme le

10. R. Smithson, « L'entropie rendue visible. Entretien avec Alison Sky », *Robert Smithson : Le paysage entropique 1960/1973*, op. cit., p. 217.

11. R. Smithson, « Frederick Law Olmsted et le paysage dialectique », *Robert Smithson : Le paysage entropique 1960/1973*, op. cit., p. 211.

précise notamment Rosalind Krauss¹³) débouche suivant cet axe de réflexion sur la conception d'un « *in situ* dynamique ». L'espace à parcourir et l'espace en mouvement introduisent ainsi à une quête du lieu.

Des lieux de couleurs

Le désert modelé de Heizer déplie à même le sol des territoires pour l'homme, des lieux de marches et de marques. C'est suivant cette voie et cette entrée « discrète » en matière du site que prennent forme les premiers traits d'esquisse d'un « espace du dedans ». Le sol de la tranchée se gagne, à la pointe sud-ouest, en transition avec l'espace environnant, en pente douce, suivant un petit éboulis de roches instables. Il nous met au contact d'un espace de clairs et de sombres, nous fait toucher l'ombre d'un mur et gagner le frais. Il constitue à ce titre le seul refuge à plusieurs lieues à la ronde, qui permet de rompre avec la température extrême d'une pleine journée d'été. Il nous apporte un peu d'air, après l'asphyxie ressentie sur le plateau désertique. L'attention se porte sur des lieux de couleurs et de textures révélés par les éléments en présence et dépendants du jeu des variables d'intensité, sur le milieu de terres et de poussières de couleur ocre, sur les touffes d'armoises blanches disséminées, sur les stries plus ou moins régulières de la roche, sur les plages claires étincelantes homogènes de textures et sur les zones d'ombre où se distribuent des plis et des replis. La faille de *Double Negative* fonctionne sur le mode du clair-obscur baroque. « À une extrémité le sombre fond, à l'autre la lumière scellée », comme l'écrit Gilles Deleuze à propos du régime baroque de la lumière et des couleurs¹⁴. Le terrain du fond de la tranchée abolit les notions de contour, de plan d'ensemble, de « clarté » au sens de Wölfflin. Il devient le site d'émergence de lieux de couleurs.

La marque du lien

L'intime désigne, à suivre la pensée de Michaël Fœssel, « l'ensemble des liens qu'un individu décide de retrancher de l'espace social des échanges pour s'en préserver et élaborer son expérience à l'abri des regards ». Il ajoute un peu plus loin que nous ne sommes pourtant « jamais seul dans l'intime »¹⁵. La tranchée de Heizer est un espace de retranchement et d'ouverture. Les expériences de l'intime engagées dans l'espace de *Double Negative* impriment dans le lieu la marque du lien. Il s'agit d'approcher, avec les ressorts de l'expérience, une certaine réalité du monde, d'exprimer « un point de vue sur le monde »¹⁶, et probablement même de reconsidérer le monde à partir de là. Un exercice du lieu et une pensée du lien dessinent les contours de ces territoires de pratiques. Comment l'espace du désert et par extension le monde (les différents terrains d'expériences et les milieux de vie) se comprennent-ils, se recomposent-ils « au fond du trou » ? Ce qui résonne entre les murs de *Double Negative* ne coïncide pas avec l'espace du lieu clos de *Fin de partie* de Beckett (au-delà du « vieux mur ! Au-delà c'est ... l'autre enfer (...) Voyons voir ... Zéro (...) Rien ne bouge »¹⁷), avec la fosse de *La femme des sables* de Abé Kôbô, avec le camp retranché du *Désert des tartares* de Dino Buzzati, avec les espaces concentrationnaires du *Procès* et du *Château* de Franz Kafka. L'expérience de l'intime se comprend comme une rencontre du lieu et une production du lien. Prendre lieu réunit deux registres d'activités, des opérations de

12. R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris Macula, 1993, p. 119-120.

13. G. Deleuze, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Editions de Minuit, 1988, p. 45.

14. M. Fœssel, *La privation de l'intime*, op. cit., p. 13.

15. *Ibid.*, p. 68.

16. S. Beckett, *Fin de partie*, Paris, Editions de Minuit, 1957, pp. 41-46. Beckett est souvent cité par des landartistes tels que Robert Morris, Robert Smithson.

reconnaissance, d'appropriation et de substitution liées à des ancrages territoriaux, et des déplacements en tout genre rapportés au nomadisme. L'opérateur de lieux, soucieux de les mettre « en fonction », suivant une nouvelle conscience perceptive de l'espace, suivant des régimes de sollicitations sensorielles, cherche à corréliser à ces lieux un tissu de liens, et à identifier ainsi les signes vecteurs d'une nouvelle socialité. L'espace de l'intime assortit entre eux les traits de caractère d'un monde intérieur et les lignes de force d'un espace d'échanges. Les landartistes ont ouvert la voie, depuis la fin des années 1960, aux expérimentations actuelles sur les espaces en mouvement, pratiquées dans les différents domaines de l'architecture, de l'urbanisme et du jardin. Cela concerne par exemple les environnements d'architecture fluide de Gehry ou les libres jardins de Clément. Les usagers, flâneurs occasionnels, marcheurs ordinaires et habitants, réalisent, dans ces espaces construits suivant les dynamiques du flux, une expérience du lieu et du lien, une expérience des « lieux mêlés » qui permet de redessiner le global à partir du local.

L'intime se tourne vers le monde, se communique et se partage au travers des témoignages d'expériences. Les landartistes délivrent des récits d'aventures et des notes de chantier, et les visiteurs leur emboîtent le pas. La réalisation artistique de Heizer et la plupart des constructions du earth art ou des installations du land art bousculent la distinction entre intérieur et extérieur, entre ce qui est caché et ce qui est montré, caractéristique de la dichotomie entre espace privé et espace public. Ils rejettent les typologies spatiales convenues et libèrent de nouveaux motifs à architecturer, à paysager. Ce sont des « embrayeurs » qui incitent l'homme à prendre ses marques et à ouvrir de nouveaux chantiers de culture.

Le domaine public tire lui-même ressource de ces champs d'expériences de l'intime, des signes d'une liberté de choix, des voies instauratrices de paysages de l'errance (des paysages travaillées en quelque sorte « de l'intérieur »), de la quête du lieu sur un fond d'indétermination et d'instabilité. L'espace public bat au rythme de mondes intérieurs. Il se nourrit de ce que Michel de Certeau appelle de son côté une « délinquance en réserve », une « mobilité contestatrice » qui met en défaut les « organisations spatiales » et qui « insinue la multitude de ses références et citations (modèles sociaux, usages culturels, coefficients personnels) »¹⁸. Les déplacements de miroirs de Robert Smithson, les excavations ou les constructions de Michaël Heizer, de même que les traces de Richard Long, les nids de Nils-Udo ou les m² témoins de Paul-Armand Gette ouvrent cette voie problématique. Ils proposent de faire des territoires de l'intime des « lieux mêlés », des lieux d'expériences artistiques renouvelées qui contribuent au dessin de l'espace public.

17. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien : arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 191 et p. 152.

Michaël Heizer, *Double Negative*, 240 000 tonnes de rhyolite et de grès déplacés, 457 x 15 x 9 m, Overton, Mormon Mesa, Los Angeles, Musée d'Art contemporain (photographie Patrick Barrès, 15 juillet 2009).

