



Les fictions construites du land art. Pratiques paysagères, expériences du lieu

Patrick Barres

► To cite this version:

Patrick Barres. Les fictions construites du land art. Pratiques paysagères, expériences du lieu. Image, Phantasia et Création, Feb 2010, Gabès, Tunisie. hal-02306529

HAL Id: hal-02306529

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-02306529>

Submitted on 6 Oct 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.

Les fictions construites du land art. Pratiques paysagères, expériences du lieu

Patrick BARRÈS

LARA-SEPPIA, Université de Toulouse, France
patrick.barres@univ-tlse2.fr

Robert Smithson, dans un article publié en 1968 dans la revue *Artforum* relatif aux *Earth Projects*, précise que les expériences *in situ* et les déclinaisons du côté du *non-site* s'effectuent suivant certaines dispositions intellectuelles en phase avec ce qu'il appelle une « sédimentation de l'esprit ». Il s'agit d'un régime de « pensées vaseuses »¹ qui, à suivre les étymologies latines de « sédimentation », par les voies de *sedimen* et de *sedere*, valorisent ce qui se dépose et ce qui se fige. La sédimentation insiste sur les caractères érodés et sur les signes d'une déconstruction, les altérations, les fragmentations et les délocalisations. Elle témoigne des changements d'états et caractérise un site « dans tous ses états ». Avec ces opérations, Smithson privilégie le temps qualitatif sur le temps quantitatif, la durée sur le temps spatialisé. Il explore la question de l'entropie, notion qu'il emprunte à la physique (à la thermodynamique). La sédimentation restaure la « valeur du temps », suivant son expression. Celle-ci imprègne chacun des termes du chantier de création, des conditions et des circonstances d'approche du site, de l'entrée en matière du site jusqu'aux pièces témoins, aux éléments relais du *non-site*. C'est avec une certaine « conscience de la temporalité » (Smithson), associée à une conscience de la spatialité, que Smithson, pris dans le mouvement des « frictions » et des fictions paysagères, donne forme à des « paysages dialectiques » (Smithson).

Un esprit de boue

Les paysages, construits de toutes pièces et rapportés à des « processus primaires », à l'exploration de « champs de sédimentation » (Smithson), présupposent selon l'artiste la rupture avec les *rationalités* existantes liées à une culture visuelle classique, les rationalités attachées à une définition de l'objet d'art déclarée comme indépendante d'un « art de regarder » (Smithson). Smithson précise que « les idées se délitent (...) et les cristallisations conceptuelles éclatent ». « Le spectateur qui se penche sur ces niveaux de sédimentation trouve en face de lui une logique en miettes ». « Seul, un ordre désintégrateur, incertain, peut transcender les limites des séparations rationnelles » (Smithson). Il valorise une culture des matériaux. Il compose des scénographies paysagères et instaure des lieux d'expériences paysagères au plus près des variables d'intensité, suivant le régime de ce qu'il appelle encore un « climat de la vue ». Celui-ci admet le passage du sec à l'humide, dans la mesure où « le spectateur [« artiste ou critique »] est soumis à une climatologie du cerveau et de l'œil », capable de lui faire éprouver des milieux en cours de dissolution au moyen d'un « esprit de boue » (Smithson). Smithson introduit selon son expression des « grains de sable dans le point de fuite » et préfère les « perspectives craquelées » aux lignes savantes. L'artiste à « l'esprit de boue », « une poussière dans l'œil » en quelque sorte, s'emploie par conséquent à *modeler*

¹ Les citations de Robert Smithson mentionnées dans notre texte se rapportent, sauf exception (indiquées dans une note spécifique), à des écrits de l'artiste publiés dans le catalogue d'exposition *Robert Smithson : Le paysage entropique 1960/1973*, Marseille, MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille, 23 septembre/11 décembre 1994 : « Une sédimentation de l'esprit : *Earth Projects* » (p. 192-197) ; « Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatán » (p. 198-203) ; « *Spiral Jetty* » (p. 205-209) ; « Frederick Law Olmsted et le paysage dialectique » (p. 210-215). Nous préférons les référencer globalement afin de ne pas alourdir la présentation du texte. Nous insérons le nom de l'artiste, lorsque cela nous paraît nécessaire, entre parenthèses après chacune des citations.

plutôt qu'à adopter des *modèles* prédéterminés. Il renoue avec les fondamentaux de l'art plastique, avec les différentes voies du *paltikos*, que le potier de l'antiquité explorait dans son atelier. Cette culture des matériaux permet de reconsidérer les conduites créatrices et les voies instauratrices des fictions paysagères. En récusant tout recours à des modèles formels prédéterminés² et à partir de l'exploitation de matériaux choisis, il problématise le processus de *mise en forme*. Des « œuvres de chaos » émergent de ces « champs de sédimentation ». Et elles rencontrent, autour de quelques motifs de construction paysagère, de nouvelles *rationalités*.

Une « sédimentation de l'esprit » telle que la propose Smithson se prête à l'investissement de sites hors du commun, en dehors des sentiers battus, tels que les déserts et les zones en friche, les espaces abandonnés et érodés. « Le Nevada est le parfait endroit pour celui qui veut étudier les craquelures », précise-t-il. Ce sont des espaces chargés de sédiments, pour lesquels tout reste à faire. Les « champs de sédimentation » deviennent des sites en chantier. Ils constituent des terrains de choix, des territoires d'actions pour l'engagement et l'épanouissement à plein régime des processus de mise en forme, des constructions sur fond de déconstructions. Ils constituent des sites d'action privilégiés pour un artiste à l'esprit de boue, employé à redessiner les traits de caractère du désert, employé à faire des espaces investis et des constructions les lignes de force d'un paysage d'invention.

Un lieu dialectique

La « conscience de la temporalité » se double d'une « conscience de la spatialité » ; ce qui permet de faire des épreuves de l'*in situ* et des pratiques d'un site à altérations, à fragmentations et à délocalisations des expériences du *lieu*. Richard Serra, de son côté, formule cette ligne problématique, lorsqu'il précise que le site doit est « redéfini et non pas représenté »³, lorsqu'il avance par exemple à propos de *Shift* : « je voulais obtenir une dialectique entre la perception du lieu par un individu et sa relation au terrain où il se déplace en marchant. Il en résulte une certaine manière de se mesurer soi-même en s'affrontant à l'indétermination du terrain »⁴. Dans ce sens, la pratique du site, dans les actions du land art et du earth art, rejoint l'expérience d'un *lieu dialectique*.

Le *lieu* se définit au regard de l'espace d'intervention, des diverses modalités d'action et « d'être à l'espace ». Il se repère au travers des poétiques à l'œuvre et des approches perceptives, au travers du relevé de ce qui fait signe et des fictions construites. Smithson problématise le *lieu* dans le cadre de la dialectique du site et du *non-site* qu'il met en place. Suivant cette voie, l'œuvre se comprend dans la relation entre les deux termes tendus de la localisation et de la délocalisation. A même le terrain d'action, le lieu apparaît comme un *lieu dialectique* dans la mesure où il travaille avec les caractères indéterminés, « dé-différenciés » ou « dé-architecturés » (Smithson) du site. Sur ce point, les conceptions de Smithson et de Serra convergent, à partir du moment où le site « redéfini » et le lieu instauré contribuent à *soulever* et à *lever* en même temps l'indétermination du site. Le *lieu dialectique* concerne enfin le *non-site*. Le *non-site* délocalise, en référence au site source. D'un autre point de vue, il localise, au travers des fictions.

Le *lieu dialectique* s'envisage aussi au travers de la perception et de la compréhension que l'artiste et le visiteur, et le théoricien, ont du site investi et de tout ce qui se manifeste ou opère *in situ*. Les approches phénoménologiques, sous cet angle, accordent de nombreux

² Smithson s'y réfère à certaines occasions, comme dans le cas de *Spiral Jetty*, afin d'ouvrir une tension dialectique entre des modèles *in situ* et des modèles formels géométriques. Plusieurs de ses contemporains explorent cette même dialectique.

³ Richard Serra, *Ecrits sur l'art*, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1990, p. 201.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

développements à la question des lignes de fond et des lignes de force de l'espace et du paysage, en particulier de l'*horizon*. Georges Didi-Huberman par exemple fait de l'indécision qui « se joue perpétuellement d'une verticalité et d'une horizontalité » dans la sculpture *Die* de Tony Smith (1962) la constitution d'un « lieu dialectique »⁵.

Dans notre propos, la recherche des rationalités à l'œuvre dans le travail de Robert Smithson conduit à repérer quelques logiques liées aux configurations ou aux constructions, dépendantes de l'exercice des matériaux et du jeu des paramètres plastiques. Les logiques à l'œuvre nous intéressent tout particulièrement ici parce que, dans la mise en relation que nous proposons entre les différentes instances du modèle et du modelé, elles rencontrent elles-mêmes des formes d'expression variées, suivant ce qui se fige et ce qui se déplace dans les « champs de sédimentation » et les terrains d'expériences. Notre intérêt marqué pour le motif, dans le jeu ouvert aux motivations, aux mouvements (*motus*) inhérents au chantier de création, au mouvement lié à l'activité même du cheminement ou du déplacement motorisé (qui enchaîne des cadrages improvisés ou de circonstances), aux relevés effectués *in situ* et aux configurations successives, des schèmes opératoires jusqu'aux schèmes structurels (et inversement), nous encourage à rechercher les fondements de l'analyse et plus généralement de la question esthétique au niveau de l'expérience de l'artiste créateur et sur le plan des poétiques à l'œuvre. C'est sans doute par la voie d'une théorie critique ou suivant le jeu d'une distance critique, au plus près des conduites créatrices, qu'un plasticien théoricien peut fonder et développer son propos, et cerner une problématique. Cela revient à confronter des approches théoriques entre elles, ou à admettre et à intégrer différents champs théoriques, non pas au titre de *sciences* mais sous l'angle de *problèmes*. Notre étude des travaux de Smithson croise ainsi des questions phénoménologiques, sémiologiques, poétiques et esthétiques. L'axe phénoménologique est également rendu nécessaire par l'orientation elle-même phénoménologique des écrits de Smithson et de nombreuses études sur le land art. Sur ce point, la question des lignes de fond et des lignes de force du paysage, la ligne d'*horizon* par exemple, est abordée par Rosalind Krauss (1993) et plus récemment par Céline Flécheux (2009), à la suite d'écrits d'artistes tels que Robert Smithson, Robert Morris et Richard Serra. Nous proposons de décliner cette question autour de son volet plastique et au travers des tensions qui s'organisent plus particulièrement entre une ligne d'épure et une ligne d'esquisse.

Ligne d'horizon et ligne d'esquisse

Rosalind Krauss souligne les relations que la sculpture *shift* de Richard Serra met en jeu, entre « un horizon intérieur à l'œuvre qui (...) définit constamment notre vision de l'objet d'après notre situation par rapport à lui » et l'horizon réel, « de telle sorte que l'œuvre marque l'action de la relation entre celui qui regarde et le monde qu'il habite »⁶. Céline Flécheux reconnaît dans les espaces d'expériences de Smithson des opérations opposées, que nous pouvons rapporter à des lignes de fracture et de couture, qu'engage un horizon « gommé, démultiplié sous le jeu des miroirs ou adossé à une forme géométrique déposée dans la nature », un

⁵ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit, 1992, p. 94. Sur un plan épistémologique le *lieu dialectique* rejoint le point de fixation et de confrontation de différentes approches théoriques, elles-mêmes problématisées. Didi-Huberman situe le concept de *pan* dans son livre *Devant l'image* (Paris, Editions de Minuit, 1990) « à l'exacte limite de deux champs théoriques : un champ d'ordre phénoménologique et un champ d'ordre sémiologique. Or tout le problème d'une théorie de l'art réside dans l'articulation de ces deux champs, ou de ces deux points de vue », précise-t-il (*Ibid.*, p. 309). Il revient sur le sujet dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* à propos de quelques réalisations d'art minimal et plus ponctuellement de propositions du land art (le travail de Smithson est cité). Il écrit : « parler d'images dialectiques, c'est à tout le moins jeter un pont entre la double distance des *sens* (les sens sensoriels, l'optique et le tactile en l'occurrence) et celle des *sens* (les sens sémiotiques) (*op. cit.*, p. 125).

⁶ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris Macula, 1993, p. 326.

horizon qui « révèle l'obsession de sauvegarder l'unité d'un monde dont l'artiste ne constate, pourtant, que la fragmentation parcellaire »⁷. Dans les expériences de Smithson, telles que les déplacements de miroirs dans le Yucatán, et à l'occasion de repérages sur des cartes et des explorations du terrain, des circuits en voiture et des cheminements, des installations et des constructions enfin, l'horizon devient lui-même indéterminé (« indifférent », précise Smithson) et instable. Il est là où les pas le portent et le transportent, « à distance » et presque toujours « sous les roues », note-t-il à l'occasion de son périple dans le Yucatán. L'artiste réunit une perception visuelle et une voie « kinésitactile »⁸ qui s'oriente vers le « toucher » de l'espace et permet à terme de redessiner le site. S'il délimite arbitrairement les lignes de terre et de ciel suivant une formule mathématique, l'horizon noue, à chaque coup d'œil sur la carte et à chaque pas sur le site, les unes aux autres les lignes de terre et les lignes d'erre. Il signe un « point de côté » dans l'espace lui-même comme dans le corps de celui qui chemine, en mettant en relation les voies de dérive et les marques d'un « corps en chavire », en souvenir des arpenteurs de Paul Klee, de Giacometti et de Kafka, des acrobates de Calder ou de Boltanski. L'horizon revient à « battre la mesure » et à « passer la mesure ». Il assure une apparente stabilité là où il n'y a que de l'instable. C'est pourquoi Smithson le discrédite, au profit des blocs de terre et des voies d'eau, du chaos géologique et de tous les « champs de sédimentation ».

La ligne d'horizon est prise dans le jeu d'expériences de la position et du parcours, du proche et du lointain, du déterminé et de l'indéterminé, du stable et de l'instable. Cette question se décline, en termes *plastiques*, autour de la relation entre la ligne d'épure et la ligne d'esquisse. Elle réactualise la tension entre modèle et modelé. La ligne d'horizon demeure en lien avec les deux voies créatrices d'un dessin adossé aux partitions prédéterminées et d'un « dessin de circonstance » qui signe en quelque sorte un abandon au dessin. Elle est finalisée dans le travail des landartistes qui articulent autour de la dialectique du site et du *non-site* le projet d'une *redéfinition* et l'exercice de la *représentation*. *Spiral Jetty* de Smithson et *Double Negative* de Heizer conjuguent la ligne d'épure et la ligne d'esquisse. Une spirale et une ligne droite s'épanouissent et s'éprouvent dans des sites désertiques d'eau stagnante et de terre aride. Avec *Double Negative* (1969-70), Heizer investit un site « en proie au tumulte de la différenciation » (Smithson), un canyon. Par un cadrage d'invention resserré sur un territoire de proximité, il rapporte l'horizon au bout du pied, à portée de la main. Il réalise 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 se déploient 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. Des territoires pour l'homme commencent là, dans un espace à la fois contraint et rendu à lui-même. La distinction spatiale entre *extérieur* et *intérieur* perd ici toute pertinence, à partir du moment où le site devient un territoire d'expériences, où l'espace construit se conçoit comme un *lieu dialectique*. Le *lieu* tient sans doute à ces « jeux de valeurs » que souligne Gaston Bachelard à la fin de *La poétique de l'espace*, « qui font passer au second plan tout ce qui relève des simples déterminations d'espace ». Il précise que « l'opposition du dehors et du dedans n'est plus alors coefficientée par son évidence géométrique »⁹. *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

⁷ Céline Flécheux, *L'horizon : des traités de perspective au land art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 239.

⁸ Céline Flécheux, *L'horizon : des traités de perspective au land art*, op. cit., p. 225.

⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, 1984, p. 206.

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 » invite à la reconnaissance de lignes de fracture qui resserrent sur un territoire de proximité, et soulignent des empiétements, des débordements et des effondrements. Différents régimes de tensions plastiques animent le site et nous permettent, par l'entremise du modèle et le « toucher » du modelé, de saisir toute la portée du lieu¹⁰. Nous éprouvons le lieu construit à l'occasion de la marche d'approche dans le désert et lors du cheminement au sol de l'excavation, 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 rythme des circonstances locales et des conditions de terrain, des marques d'effort et des notes passagères, au plus près de ce que libère une ligne d'esquisse, au contact 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 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. Ces 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.

Des motifs à paysager

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 ». 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 en visite engagé dans une démarche de reconnaissance du terrain et d'appropriation du site. 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. Cette dernière rencontre quelques-uns des termes qui caractérisent, selon le paysagiste Gilles Clément, un « art involontaire » :

¹⁰ Il s'agit bien d'un « lieu dialectique » au sens même où l'entend Didi-Huberman lorsqu'il précise, à propos de *Die* de Tony Smith, que « l'implication du vide » [ou ce qui tient à l'opération du déblaiement] revient à « inquiéter (...) la géométrie elle-même » (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 97) ; et, à propos des œuvres de Smithson, que « la notion de vide » appelle « dialectiquement celle du terrassement ou du déblai pierreux » (*Ibid* ; p. 98).

des envols, des vracs, des îles, des constructions, des érosions, des installations et des traces¹¹. Elle déborde du cadre strict de l'architecture et touche au paysage. Elle rejoint la notion de « paysage dialectique » de Smithson, en intégrant le jeu des nouveaux motifs à architecturer et à paysager. La perte d'une logique de la sculpture-monument (comme le précise de son côté Rosalind Krauss¹²) 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*.

L'horizon constitue un *lieu dialectique* dans la mesure où, comme le suggère Céline Flécheux, le lieu imbrique différentes « séries sensorielles » qui font en bout de course que « la visualité de l'horizon est vraisemblablement le résultat d'un mixte entre perception et fiction, calcul et imagination, toucher et vue »¹³. Elle ajoute : « l'horizon apparaît comme le lieu idéal que l'imagination aime à contempler pour former de nouvelles configurations. Celles-ci n'ont pas besoin de cadre serré ; tout est bon, au contraire, pour qu'elles ouvrent vers l'indéterminé, afin d'activer la puissance des images »¹⁴. La ligne d'esquisse fait plier l'horizon dans son jeu d'épure. Elle réinvente le cadrage et renouvelle l'indétermination. Les cadrages de circonstances fixent alors le « cadrage pragmatique »¹⁵ des fictions, suivant l'expression de Jean-Marie Schaeffer. La ligne d'esquisse délivre dans le mouvement des « frictions » paysagères les *motifs* d'un paysage d'invention. Smithson et Heizer engagent une expérience du *lieu dialectique*, tendu entre les différentes polarités que nous avons précisées, avec les ressources et les ressorts de *motifs à différencier* et à *architecturer*. Des motifs d'érosion ou d'altération, des motifs entropiques, des motifs attachés aux « champs de sédimentation » et aux mouvements de terrain deviennent ainsi les motifs instaurateurs d'un *paysage dialectique*.

Motifs couleurs

Dans les chantiers d'expériences de Smithson, les motifs rejoignent des marques individualisées du site, caractéristiques des « variables chaotiques », rapportées à des variables d'intensité telles que la couleur, la lumière et la texture, en lien avec les paramètres du temps qu'il fait et du temps qui passe. Des motifs couleurs sont omniprésents dans les notations paysagères que réalise Smithson. Il en rend compte dans ses écrits et au travers des *non-sites*. Ces motifs reposent sur le présupposé d'une mise en défaut d'une « raison couleur » toute faite, en lien avec « l'esprit de boue » ; ce que Smithson précise lorsqu'il évoque l'absence de « logique » chromatique, précisément le rejet de toute « dévotion à la couleur pure ». Il valorise le champ des « couleurs impures et coupables », les foyers de « combinaisons troubles ». A propos des déplacements de miroirs dans le Yucatán, il écrit : « la vue se détournait de sa propre vision. Des miettes de matière déboulaient la pente (...). Des nuances, des taches, des teintes et des tons s'effritaient dans les yeux. Les yeux devenaient deux corbeilles pleines de toute une diversité de couleurs, de bigarrures, de tonalités cendrées, de marbrures et de chromatismes brûlés de soleil »¹⁶. Les miroirs dans le site, soumis aux opérations des variables d'intensité, aux recouvrements ou aux éclats de couleurs, aux incursions de grains de poussière dans les rayons de lumière, brouillent la vue.

¹¹ Gilles Clément, *Traité succinct de l'art involontaire*, Paris, Sens et Tonka, 1997.

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

¹³ Céline Flécheux, *L'horizon : des traités de perspective au land art*, *op. cit.*, p. 226.

¹⁴ *Ibid.*, p. 227.

¹⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 293.

¹⁶ C'est à de tels régimes que se soumet également Robert Morris lorsqu'il explore le site archéologique péruvien des lignes Nazca. Il relate dans l'article qu'il rédige pour *Artforum* en 1975 les conditions particulières de perception de ces lignes, dans un site où « la luminosité blesse les yeux » et où le « détail » prend le pas sur la « gestalt ». L'approche doit se réaliser « littéralement, des pieds aux yeux », précise-t-il (Robert Morris, « Sur les traces des Nazca », Gilles Tiberghien, *Land art*, Paris, Editions Carré, 1995, p. 285-291).

Les motifs couleurs ne sont jamais associés à une forme. Des motifs formels recentreraient sur une sculpture ou une architecture objet, sur un paysage considéré comme une « chose-en-soi ». Smithson conçoit plutôt le « paysage dialectique » comme une « chose-pour-nous », ouvert à un « processus continu de rapports et d'échanges », interprété au travers d'une multiplicité de relations. Les couleurs sont contextualisées suivant la ligne de *l'in situ*. L'intérêt qu'accorde Smithson aux altérations et aux brouillages traduit la rupture avec une culture visuelle classique et permet de fonder le jeu d'expérimentations sur de nouvelles modalités perceptives. Il s'agit de définir de nouvelles *rationalités* à partir d'une culture des matériaux susceptible de faire du site investi un milieu de cultures. Les motifs recoupent des traits de caractère plastiques, essentiellement chromatiques et texturaux. Smithson dans ses écrits dresse un répertoire de motifs de textures et de couleurs : des craquelures, des ponctuations éparses (issues d'éclaboussures ou de pulvérisations), des marbrures et des zigzags, des couleurs attachées à des domaines spécifiques, comme le domaine des couleurs rouges (rouille, pourpre, rose, toutes sortes de rouges). La couleur résulte d'un dépôt ou d'une altération. Smithson collectionne les rouilles des structures métalliques érodées, du brun rougeâtre au jaune rougeâtre, et les différents roses présents sur le site de *Spiral Jetty*.

Les motifs couleurs demeurent corrélés à des processus de changements d'états, en lien avec les « champs de sédimentation » et les signes de l'entropie. Ils sont enfin impliqués dans la constitution des *lieux dialectiques*. Les motifs couleurs, dans l'expérience de *l'in situ* comme dans la pratique du *non-site*, sont associés à des marques de « dé-différenciation » et introduisent des signes de différenciation. En cela, ils traduisent des lieux de couleurs *dialectiques*, et mettent au contact une stabilité et une instabilité chromatique. Le « violet-pâle immobile » du lac salé (le site de *Spiral Jetty*) et une « gamme confuse de verts » sur le site de Palenque, répondent à un « flot de viscosités à la fois fixes et mobiles » (Smithson). Nous touchons là aux nouvelles *rationalités* que Smithson met en place. Il poursuit l'exercice avec la constitution de cartes de matières (*earthmaps*), en lien avec des domaines de couleurs, lorsqu'il réunit le rouge vif de la glaise et le blanc des fragments de calcaire d'une petite carrière près d'Uxmal, à l'occasion du deuxième déplacement de miroirs dans le Yucatán.

Fictions paysagères

Les motifs de couleurs et de textures deviennent des *motifs à paysager*, les embrayeurs d'un « paysage dialectique », suivant le concept proposé par Smithson. Ils réfèrent à la notion de « pittoresque » telle que la définit l'artiste, attachée à un « matérialisme dialectique appliqué au paysage », qui admet le chaos, le hasard et l'imprévisible, la transformation et l'érosion¹⁷. Le « paysage dialectique » se manifeste et se saisit au travers d'une diversité de médiums (dessins, photographies, films, textes, installations, échantillons) qui assume dans le *non-site* le passage des *frictions* paysagères vers les *fictions* paysagères. C'est sur le support des montages réalisés, des récits élaborés, et par le recours au *langage*, que les fictions se construisent, et que se livrent au spectateur les « potentialités » d'un paysage créé de toutes pièces, à partir de l'exploration de tous les « champs de sédimentation », et rapportés à ces « blocs d'imaginaire » que souligne Gilles Tiberghien à la suite des propos de Smithson, en précisant qu'ils « puisent leur force suggestive dans des réserves archaïques très profondes »¹⁸. Smithson insiste sur la place du langage dans le passage des *frictions* aux *fictions* : « il y avait une friction entre les miroirs et l'arbre, maintenant il y a une friction

¹⁷ Ce sont des notions qu'il repère et interprète dans les propositions de Law Olmsted pour Central Park.

¹⁸ Gilles A. Tiberghien, « Robert Smithson : une vision pittoresque du pittoresque », *Recherches poétiques*, N°2 : Faire et défaire le paysage, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, printemps/été 1995, p. 48.

entre le langage et la mémoire »¹⁹. La réalisation *Une montagne de mots (A heap of language)* (1966) présente un empilement de mots sur fond de trames et de systèmes graphiques de coordonnées, en référence aux strates géologiques de terrain et aux relevés stratigraphiques. Smithson les rapporte lui-même à des « fictions géophotographiques ». Le *non-site* constitue ainsi l'espace singulier de développement des fictions paysagères. Et peut-être même d'une « science-fiction »²⁰ ou d'un art de concentrer, autour de quelques motifs de différenciation, les signes d'un paysage d'invention.

Sur le support des fictions, des représentations d'événements ou de rencontres imaginaires, Smithson met en scène, au travers d'une narration et d'un accompagnement des installations de miroirs dans le Yucatán, des dieux des cultures maya et aztèque. Dans un récit qui combine le jeu des *frictions* spatiales et des *fictions* paysagères, il fait intervenir Tezcatlipoca comme guide pour la route à suivre et le cheminement à adopter, et comme conseiller pour les dispositifs fictionnels : « Tezcatlipoca parla à nouveau : cet appareil photo est une tombe peut-être, vous devez vous en souvenir ». La fiction opère dès l'engagement sur le site, et au travers de ce que l'on *perçoit*, suivant le fil des *Sentiers de miroirs*, de leur angle vif, de leur angle mort. Les miroirs introduisent une « opacité matérielle » (Smithson) qui résiste aux lignes toutes faites du paysage. Ils renouvellent l'indétermination du site, renouent avec les « processus primaires » et embrayent sur des fictions. Les miroirs participent de cet « ordre désintégrateur » que revendique l'artiste, de ce « complet engloutissement » qui « donne un fond mental à l'objet, si bien qu'il cesse d'être un simple objet et devient de l'art » (Smithson). Prélever une image du site, suivant une certaine rationalité visuelle, avec un morceau (une chute) de miroir ne revient qu'à instaurer une « fiction commode » (Smithson) sans intérêt pour Smithson. Engager les miroirs dans le sens de cet « ordre désintégrateur » stimule l'imagination et ouvre le jeu des fictions paysagères (et conduit à repenser la *représentation* à partir de là, au niveau du *non-site*). Entre les jeux de miroirs *in situ*, de même qu'entre le site et le *non-site*, différents régimes de fictionnalités sont à l'œuvre, attachés à une « saturation perceptive »²¹. Les miroirs ne réfléchissent qu'un certain trouble, en lien avec les signes de l'indéterminé ou du « dé-différencié » que soulève Smithson. Dans la pratique du *non-site*, le déroulé panoramique ou séquentiel des images, l'environnement des films (générique, etc.), les montages textuels, les conteneurs d'échantillons du site fournissent un « cadrage pragmatique » aux fictions. Le *non-site* délivre encore pour le spectateur la possibilité d'accéder à l'expérience fictionnelle de l'artiste *in situ*. Le désir est grand ensuite de « remonter aux sources », d'aller sur le site de référence et de se livrer au jeu, de brouiller les calques et de battre à nouveau les cartes, de prendre des miroirs de poche et d'investir des sites « en proie au tumulte de la dé-différenciation », de produire à la suite de l'artiste des dispositifs fictionnels. Cela revient, par l'appropriation et la mise en scène de « champs de sédimentation » et de « surfaces temporelles », et à partir d'une « autostimulation imaginative »²², à engager un travail personnel de « fictionnalisation », une « poïétique de la fiction ».

¹⁹ Robert Smithson in Gilles A. Tiberghien, *Ibid.*, p. 45.

²⁰ Smithson était vivement intéressé par ce genre littéraire.

²¹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 286. Schaeffer écrit : « plus la richesse perceptive propre au signe est grande, et plus l'absence de ce qui est représenté induit une fictionnalisation de ce signe » (*Ibid.*).

²² *Ibid.*, p. 329-330.