

Retour sur le retour à la terre au temps du Land Art

Martin Nadeau

Numéro 131, hiver 2019

Nouveaux terroirs – réinventer les territoires

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89888ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nadeau, M. (2019). Retour sur le retour à la terre au temps du Land Art. *Inter*, (131), 58–61.



RETOUR SUR LE RETOUR À LA TERRE AU TEMPS DU LAND ART

► MARTIN NADEAU

> Michael Heizer, *Double Negative*, 1969.

Aujourd'hui fixé dans un compartiment de l'histoire de l'art du XX^e siècle, le mouvement du Land Art n'a pas été animé d'emblée par des soucis écologiques ou mobilisé par des inquiétudes concernant la protection de terroirs ou de territoires menacés. Les champs et sentiers empruntés par ce groupe d'artistes américains et européens, à la fin des années soixante et principalement dans les années soixante-dix, peuvent constituer néanmoins des repères intéressants pour situer les démarches de résistance artistique actuelles s'orientant à partir, ou vers, d'anciens comme de nouveaux territoires.

L'appellation *land art* n'est pas sans soulever de controverses ni d'ambiguïtés. Je me contente de rappeler qu'au sens strict, elle est une abréviation de *landscape art* (« art paysager ») que la critique a adoptée à partir du titre du film de Gerry Schum, projeté pour la première fois le 15 avril 1969 sur une chaîne de télévision publique allemande. Ce film, *Land Art*, était réalisé dans une tentative de présenter les œuvres autrement difficilement représentables – notamment étant données leurs dimensions – de huit artistes américains et européens.

Le paysage bucolique dépeint dans les poèmes de l'Antiquité célébrant la vie pastorale, aussi bien que les tableaux pittoresques de la Renaissance aux impressionnistes, constitue le contrepied de ce qu'avaient à l'esprit Marinus Boezem, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Michael Heizer, Richard Long, Walter De Maria, Dennis Oppenheim et Robert Smithson, dont les œuvres étaient dévoilées, en partie, pour un large public dans le film en question.

Leurs concepts et projets reposaient sur l'usage de matériaux inédits, ou peu habituels, au sein de l'art institutionnalisé. Ces pionniers étaient habités par l'ambition d'investir de nouveaux lieux pour des œuvres d'art dont les dimensions seraient délibérément irréductibles à l'espace de l'atelier, du musée ou de la galerie conventionnelle, aussi bien, en principe à l'origine, qu'à l'espace et au temps du marché de l'art en général. Il ne s'agissait plus du paysage, de la nature ou de la terre comme sujet de la représentation, mais bien comme matière.

LES SOURCES DU LAND ART : DE L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE À FLUXUS

En rappelant que *Fluxus* signifie « mouvement », Penders déplore le manque d'attention accordée à cette avant-garde de la première moitié des années soixante pour comprendre l'émergence du Land Art¹. Elle donne en exemple les œuvres de Georges Brecht, *Events*, conçues en 1959, qui explorent « la nécessité d'un départ vers l'extérieur et celle d'intégrer le déplacement – comme voyage – à l'art »². De même, elle mentionne comme source du Land Art le mouvement de l'Internationale Situationniste, formé à la fin des années cinquante, qui a exercé une influence directe sur la branche française de Fluxus.

L'abolition des frontières entre les arts, que l'art soit désormais une activité non spécialisée faite par et pour tous, et la recherche d'une dimension internationale transgressant les frontières sont quelques-uns des liens que partagent ces avant-gardes. Quoique plus militant

politiquement que Fluxus et le Land Art, l'Internationale Situationniste exprime avec ces derniers la volonté de réenchanter la vie quotidienne par l'action bouleversant les horizons de réception ainsi que par la dérive. Christel Hollevoet écrit à ce sujet : « De l'errance des surréalistes à la dérive des situationnistes, l'œuvre d'art a quitté son support matériel pour déployer à travers la déambulation une perte d'inscription inédite. Dans Fluxus ou l'art conceptuel, la dé/marche vient structurer la spatialité de l'œuvre d'art³. »

Implicitement plus qu'explicitement, le Land Art participe à l'ébranlement des structures sociales inhérent aux années soixante, que ce soit en Europe ou bien aux États-Unis, dans le contexte de l'opposition à la guerre du Vietnam ou à la ségrégation raciale ; le « ghetto » dont il fallait s'affranchir pour les artistes du Land Art est d'abord celui du musée, de la galerie ou de l'atelier.

UNE RÉFLEXION THÉORIQUE ET UNE PRATIQUE SUR L'ESPACE ET LE DÉPLACEMENT

Le paysage et les diverses topographies (lacs salés, déserts, volcans, plages, plateaux, marais et forêts) sont une matière sur laquelle intervient l'artiste, parfois de manière minimaliste, par exemple les lignes que tracent sur la terre et les pierres les pas de Richard Long lors de promenades dans son Angleterre natale (*A Line Made by Walking England*, 1967). Au contraire, l'intervention peut aussi être imposante, comme c'est le cas de *Double Negative* de Michael Heizer (1969) : dans le désert du Nevada, Heizer a creusé deux excavations rectangulaires séparées par un ravin, ce qui a nécessité le déplacement de 244 800 tonnes de grès pour composer cette œuvre (457 x 15 x 9 mètres) qui est dans son ensemble uniquement visible du ciel, jusqu'à ce que l'érosion géologique naturelle ne la rende indiscernable du paysage. Dans tous les cas, une réflexion sur l'espace et le déplacement, ceux de la matière, de l'artiste et du spectateur, se déploie. Les quelque 1000 photos de *Double Negative* sont incapables de rendre compte adéquatement de l'œuvre, y compris le hors-champ de la prairie verdoyante entourant le site qui est très rarement photographié, ce qui invite le spectateur à se déplacer sur les lieux où l'œuvre est physiquement située.

Avec la *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson, ce sont 6783 tonnes de roches, de terre et de cristaux de sel qui ont été disposés en forme de spirale à Rozel Point dans le Grand Lac Salé (Utah). Ce lac fait apparaître ou disparaître l'œuvre selon les caprices de la météo propre à cette région : la jetée en spirale, d'une superficie de 500 mètres, est ainsi restée noyée sous l'eau plus de 20 ans entre 1972 et 1993. L'œuvre, lorsqu'elle réapparaît à la surface du lac, est nécessairement transformée par son séjour sous les algues rouges et les différents sédiments qui s'y déposent. La forme de la spirale évoque aussi bien celle des cristaux de sel que le site du lac dans son ensemble ; en outre, elle peut exprimer la volonté chez Smithson de s'affranchir du cadre, celui de la galerie comme celui de la photo : « Je ne pense pas que l'on puisse échapper à la primauté du rectangle⁴. »

Tout comme la *Spiral Jetty*, le *Lightning Field* (1977) de Walter De Maria est tributaire du climat. Une surface d'un peu plus d'un kilomètre carré dans le désert du Nouveau-Mexique a été hérissée de 400 piquets d'acier inoxydable (25 piquets de long sur 16 de large sont fixés à intervalle régulier de 66 mètres). Ces derniers, de cinq centimètres de diamètre et de six mètres de hauteur en moyenne, suivant la faible dénivellation du terrain choisi, réfléchissent les premiers rayons à l'aube, deviennent pratiquement invisibles lorsque le soleil atteint son zénith, restent longtemps incandescents le soir venu et, surtout, se changent en catalyseurs de la foudre lorsque gronde l'orage. L'accès au

site isolé est restreint à six visiteurs à la fois, qui doivent rester sur place pendant 24 heures, qu'il y ait ou non un orage, afin d'observer d'éventuels éclairs fendant et illuminant la démesurée toile du ciel. Penders remarque que l'on consacre en général beaucoup plus de temps à une œuvre si l'on doit, pour la contempler, se rendre sur un site éloigné plutôt que dans une galerie ou un musée⁵. Toutes ces œuvres invitent une réflexion sur l'espace à l'heure où celui-ci s'affirme davantage comme virtuel avec l'emprise du cyberspace.

DIALOGUES AVEC LES ACTIONS HUMAINES

Au-delà de ces relations avec le monde naturel, le Land Art entre aussi en dialogue critique avec les actions humaines.

Bien qu'il s'inscrive dans le contexte d'une critique des pratiques d'exposition dans les galeries d'art, le texte de Robert Smithson intitulé *Cultural Confinement* acquiert une résonnance politique considérable de par son vocabulaire issu du monde carcéral (*emprisonnement, asiles, prisons, cellules...*) et son véhément plaidoyer pour que cesse l'illusion de la liberté. Il s'agit de mettre fin à la neutralisation de l'art dans le cadre des lieux d'exposition habituels, pour que se déploie sa pleine potentialité de résistance à la représentation imposée : « Il y a emprisonnement culturel quand un conservateur, au lieu de laisser l'artiste établir lui-même les limites de son œuvre, impose les siennes. [...] Il y a dans les musées, comme dans les asiles et prisons, des cellules et des quartiers, en d'autres termes des salles neutres nommées galeries. Une fois placée en tel lieu, l'œuvre perd sa fonction pour ne plus être qu'un simple objet transportable ou une surface déconnectée du monde extérieur. Une pièce éclairée vide et blanche est en elle-même un espace soumis à la neutralité. [...] Plutôt que de créer l'illusion de liberté, mieux vaudrait révéler l'emprisonnement. Je suis pour un art qui prenne directement en compte les éléments dans leur existence et leur action quotidiennes et se départisse de leur rôle de représentation⁶. »

Penders, citant et traduisant également ce texte, insiste sur le passage suivant, qui est en effet lourdement chargé politiquement : « Une fois que l'œuvre d'art est totalement neutralisée, inefficace, abstraite, sauve et politiquement lobotomisée, elle est prête à être consommée par la société. Tout est réduit à du fourrage visuel et à de la marchandise transportable. Les innovations sont permises seulement si elles soutiennent ce type d'emprisonnement⁷. »

Elle affirme à propos de cet artiste que « tout son travail est à la fois basé sur les limites entre les éléments (entre l'œuvre et l'espace, entre l'artiste et le monde, entre les différents arts), sur leur mise en évidence et sur le refus de ces limites mêmes »⁸. Il ne s'agit pas tant, toutefois, de rejeter des structures, mais bien de les rénover de l'intérieur en invitant les acteurs du monde artistique à les réinterpréter selon des critères inédits⁹. En outre, toujours selon Penders, cette remise en question de la relation entre artiste, atelier, galerie et musée, et ce, en général chez les artistes de la mouvance Land Art, va conduire dialectiquement à « accroître plutôt qu'[à] diminuer le rôle de légitimation du musée et probablement plus encore celui de la galerie »¹⁰. Quitter les lieux de l'art habituel, mais pour y revenir différemment, peut constituer en fait un pseudo-rejet du système galeries-musées¹¹.

Il en va de même pour la volonté de redéfinir la relation entre l'art et le marché de l'art : « Plus qu'un rejet du marché, la non-considération des valeurs de marché entraine probablement surtout en jeu dans leur travail. Comme de nombreux artistes me l'ont affirmé, ils ne pensaient pas que leur art pouvait se vendre. Mais créer sans intention de vendre ne signifie pas automatiquement volonté de faire de l'art invendable¹². » Virginia Dwan,

l'instigatrice d'une importante exposition de ces artistes intitulée *Earth Works* (New York, octobre 1968), n'a jamais rien considéré comme invendable : « On pouvait en être propriétaire [des œuvres dites d'*earth works*]. C'est là que les gens se méprennent. [...] "Double Negative" par exemple a toujours été à vendre¹³. » Ce rapport au marché reste toutefois à éclaircir, car Heizer précise pour sa part : « Ce qui est vendu ici, c'est du terrain, non de l'art. [...] Il se pourrait que l'une des conséquences de l'*earth art* soit de priver l'œuvre d'art de tout statut de marchandise¹⁴. »

Il serait pertinent à ce propos d'interroger les pratiques artistiques actuelles d'investigation autour de nouveaux terroirs et territoires : est-ce qu'à terme ces pratiques et ces nouvelles coalescences vont conduire à une consolidation des relations entre art et réseaux artistiques institués, que ce soient ceux du centre d'artistes autogéré, de la galerie, du musée ou du marché de l'art ?

LE LAND ART COMME PRÉMISSSE À UN ART ÉCOLOGIQUE ?

Alors que les préoccupations écologiques semblent essentielles dans l'élaboration des nouvelles relations entre art actuel et investissement de nouveaux terroirs, qu'en était-il pour les artistes du Land Art ? En ce qui concerne l'exposition *Earth Works* à la Dwan Gallery, la critique Grace Glueck estime que l'idée artistique de transformer la surface de la terre dénote une intention écologiste progressiste : « Une exposition qui proclame le retour à la nature est en germe à la Dwan Gallery. [...] L'exposition s'intitule *Earth Works* et se flatte de réunir les projets de dix artistes dont les photos, maquettes et vraies mottes de terre trahissent l'amour de la terre¹⁵. »

Comme on l'a vu, il faut distinguer toutefois des œuvres comme celles de Long, qui respectent entièrement la nature, ou encore les sculptures éphémères en glace d'Andy Goldsworthy, des réalisations nettement plus intrusives de Heizer ou de Smithson. Ce dernier en particulier, figure emblématique du Land Art s'il en est, a fait l'objet de vives protestations de la part de groupes écologistes. Son projet intitulé *Island of Broken Glass*, prévu dans une île près de Vancouver en 1970, a soulevé une telle controverse écologique que la Canadian Society for Pollution and Environmental Control, craignant que le déversement massif (deux tonnes) de fragments de verre brisé ne vienne menacer la faune de l'île en question, a fait en sorte que ce projet soit complètement abandonné. Pour la plupart des observateurs du front écologique dans les années soixante-dix, une décennie qui voit la naissance de mouvements comme Greenpeace précisément à Vancouver en 1971, les *earth works* étaient souvent considérés comme destructeurs à l'endroit des écosystèmes¹⁶. Cela dit, dans d'autres de ses œuvres, comme *Broken Circle / Spiral Hill* (1971) évoquant la tour de Babel, Smithson a également critiqué la destruction de l'environnement opérée par les activités humaines¹⁷.

Une intervention plus près des préoccupations écologiques actuelles est celle réalisée par Ágnes Dénes dans le centre-ville de New York en 1982. L'artiste d'origine hongroise, pour l'œuvre intitulée *Wheatfield – A Confrontation*, a semé du blé sur une superficie de 8000 mètres carrés dans un terrain vague composé de déblais du chantier de construction du World Trade Center. Servant par ailleurs de dépotoir, ce terrain a été recouvert de 80 bennes d'une terre fertile, creusée de 285 sillons qui



> Jean-Yves Fréchette, *Agrotexte*, 1982. Photo : Patrick Altman.

ont été ensemencés de grains, cultivés, puis récoltés, mais non pas évidemment consommés en raison de la contamination des sols. Ce champ de blé, pour Dénes, « se référait dès lors à la mauvaise gestion des ressources et à la faim dans le monde. C'était une incursion dans la citadelle, une confrontation avec la culture d'élite »¹⁸. L'intervention *Wheatfield – A Confrontation* était située en effet à un jet de pierre de Wall Street, où ont cours entre autres les spéculations sur les prix des céréales, au sein d'un terrain lui-même surévalué par la spéculation foncière dans cette partie de Manhattan donnant également à voir la statue de la Liberté.

C'est là, en quelque sorte, le terroir qui a investi l'une des agglomérations urbaines les plus denses au monde, soit le trajet inverse des artistes quittant la ville pour s'installer dans des territoires ruraux et sauvages. Mais, dans les deux cas, ces pratiques expriment une critique de la globalisation capitaliste, y compris les crises écologiques qu'elle provoque, ainsi que celle de l'accélération urbaine et industrielle.

Plus près de nous, au Québec, un artiste comme Jean-Yves Fréchette avec son œuvre *Agrotexte* en 1982, composée des mots *texte, terre et tisse* tracés au tracteur sur les terres agricoles de Saint-Ubalde dans Portneuf, conjugue un engagement artistique à l'égard de la nature avec une implication dans la communauté, notamment par la participation de quinze cultivateurs locaux pour la réalisation de ces lettres géantes. En fait, selon Guy Sioui Durand, la relation entre art et nature définit l'une des « lignes de force » de l'art au Québec, et il insiste en outre sur les « filiations avec l'art environnemental et l'art autochtone »¹⁹.

RETOUR À L'ÉTYMOLOGIE DU CONCEPT DE CULTURE

En latin, le verbe *colere* signifie « prendre soin de la terre, l'entourer d'attention » et « rendre le territoire propre à l'habitation humaine ». Cicéron s'empare de ce verbe pour une métaphore qui est à l'origine du concept de culture, *excolere animus* : à la manière dont l'être humain s'occupe de la terre et de l'espace qu'il habite, il peut aussi prendre soin de son âme ou de son esprit en le *cultivant* par la contemplation des œuvres du passé, notamment celles qui se distinguent par leur beauté. Le verbe *colere* est par ailleurs lié non seulement à l'agriculture, mais aussi à une dimension sacrée, au *culte* des dieux, afin d'exprimer une reconnaissance pour la fécondité des récoltes²⁰.

Au-delà des similitudes et des distinctions entre le mouvement du Land Art et les nouveaux laboratoires que sont les centres d'artistes qui investissent des territoires ruraux et sauvages afin de tracer de nouvelles voies de résistance créatives, ces pratiques artistiques ont le mérite de nous ramener aux sources mêmes du concept de culture, pour ainsi contribuer à le préserver des contaminations que charrient avec elles les industries culturelles. ◀



> Agnes Dénes, *Wheatfield – A Confrontation*, 1982.

Notes

- 1 Cf. Anne-Françoise Penders, *En chemin, le Land Art*, La Lettre volée, 1999, vol. 1, p. 138.
- 2 *Ibid.*, p. 139. Brecht imprime des mots sur des cartons qu'il fait parvenir à des destinataires choisis : « *Direction. Arrange to observe a sign indicating direction of travel. Travel in the indicated direction. Travel in another direction.* » Il incombe à ce destinataire de réaliser, ou non, l'œuvre.
- 3 Christel Hollevoet, « Quand l'objet d'art est la démarche : flânerie, dérive et autres déambulations », *Exposé*, n° 2, 1995, p. 112-113, citée dans A.-F. Penders, *op. cit.*, vol. 1, p. 227.
- 4 Robert Smithson, « *Fragments of a Conversation* », *The Writings of Robert Smithson*, 1979, cité dans *ibid.*, vol. 2, p. 27.
- 5 *Cf. ibid.*, vol. 2, p. 31.
- 6 R. Smithson, cité dans Michael Lailach, *Land Art*, Taschen, 2007, p. 25. « Cultural Confinement » a été publié pour la première fois dans le catalogue de la Documenta 5 en 1972, puis republié en octobre 1972 dans *Artforum*.
- 7 *Id.*, cité dans A.-F. Penders, *op. cit.*, vol. 2, p. 86.
- 8 *Ibid.*, vol. 1, p. 32.
- 9 *Cf. ibid.*, vol. 2, p. 84-85.
- 10 *Ibid.*, vol. 2, p. 88.
- 11 *Cf. ibid.*, vol. 2, p. 12.
- 12 *Ibid.*, vol. 2, p. 81.
- 13 Virginia Dwan, citée dans *ibid.*, vol. 2, p. 82.
- 14 Michael Heizer, cité dans M. Lailach, *op. cit.*, p. 52.
- 15 Grace Glueck, citée dans *ibid.*, p. 10.
- 16 *Cf. Brian Wallis, Land and Environmental Art*, Phaidon Press, 1998, p. 32.
- 17 *Cf. ibid.*, p. 60.
- 18 Agnes Dénes, citée dans M. Lailach, *op. cit.*, p. 40.
- 19 Guy Sioui-Durand, cité dans Caroline Loncol Daigneault, *Art et nature au Québec : les trajectoires et les résidences de Boréal Art-Nature*, mémoire (M.A., étude des arts), UQAM, 2011, p. 6.
- 20 *Cf. Hannah Arendt, « La crise de la culture », Crise de la culture*, Gallimard, 1972, p. 271.

Martin Nadeau a réalisé une thèse de doctorat en histoire (McGill, 2001) portant sur le rôle de la pratique théâtrale pendant la Révolution française. Il s'intéresse en particulier au théâtre comme espace de résistance face aux tentatives d'instrumentalisation politique, et ce, aussi bien à l'égard de la censure que de la propagande. L'activité intempestive du public dans les nombreuses salles de théâtre à Paris pendant la Révolution a été la clé de voûte de cette résistance. Elle fait de cette pratique culturelle un authentique espace de débat politique immédiat, non médiatisé par les instances représentatives des nombreux gouvernements qui se sont succédés lors de ce moment révolutionnaire. Les travaux de Martin Nadeau ont été publiés sous forme d'articles scientifiques, notamment dans *Les annales historiques de la Révolution française*. L'auteur enseigne actuellement au Département de sociologie de l'Université du Québec à Montréal.