

## Motifs sonores dans les pratiques du land art, motifs d'invention du « paysage dialectique »<sup>1</sup>

Des motifs sonores participent au projet d'invention du « paysage dialectique », suivant le concept proposé par le landartiste Robert Smithson dans le contexte artistique des années 1960-70, qui fonde l'exercice de construction paysagère sur les relations entre le site et le « non site », sur un « processus continu de rapports et d'échanges »<sup>2</sup>. Ils se reconnaissent, dans les créations de l'artiste, dans les sites d'expériences et dans les milieux de culture du « non site », au niveau des pièces relais que constituent les textes et les réalisations cinématographiques, au travers de notations et d'empreintes sonores.

### *Du visuel au sonore*

Cette ligne créatrice intègre une rupture des paradigmes esthétiques attachés à la culture visuelle. Le « paysage dialectique » sonore se conçoit, dans la pratique de Smithson, à partir d'une problématisation de la dimension visuelle de l'œuvre et de l'approche visuelle du site. La question est posée dans les propositions manifestes qu'établit l'artiste engagé dans des expériences visuelles *in situ* et au contact d'œuvres de peintres contemporains. Des sculptures environnementales (*Spiral Jetty*, 1970) et des créations audiovisuelles (*Swamp* et *Rundown*, 1969, le film *Spiral Jetty*), ainsi que de nombreux textes critiques et théoriques (rédigés entre 1965 et 1973) en rendent compte.

Smithson évoque le tableau *Eyes in the Heat* (1946) de Jackson Pollock, qu'il met en lien avec la réalisation environnementale *Spiral Jetty* et avec le film du même nom. Les œuvres de Pollock et de Smithson se coordonnent, selon les termes mêmes du landartiste, autour d'un « œil dérivant », d'une « vue saturée » et d'une « perception pesante ». Les affolements visuels provoqués par les entrelacs de la peinture de Pollock et les intensités visuelles valorisées dans les « earthworks » de Smithson motivent ces exercices de vision. Ils sont associés au renouvellement des conduites créatrices et participent plus largement à une redéfinition de la vision d'art.

Hubert Damish repère dans la démarche de Pollock une « dialectique de l'invention » liée au « moment décisif où le peintre éleva ce procédé [le procédé du *dripping*] à la dignité de principe originel d'organisation des surfaces ». La dialectique de l'invention tient ici à la « destruction progressive du *dessin*, le trait étant moins tracé que « traîné »<sup>3</sup>. Les schèmes formels de composition sont remplacés au profit d'éléments dynamiques et d'épreuves physiques impliqués dans la construction d'un espace plastique. Une culture des matériaux prend le pas sur la culture visuelle classique. La dialectique de l'invention signe la rupture avec les poétiques convenues et avec les modèles instaurés. Dans la pratique de Smithson, elle se caractérise par la reconnaissance de « logiques en miettes » (selon son expression) et

---

<sup>1</sup> Communication prononcée dans le cadre du Colloque international « Le paysage sonore, échographie du monde », dir. Pierre Arbus, Sophie Lécole Solnychkine, Université Toulouse - Jean Jaurès, LARA-SEPPIA, 8-10 février 2012. Cette étude s'inscrit dans le cadre d'une recherche plus large sur les pratiques environnementales (land art, earth art, installations paysagères, scénographies urbaines), engagée depuis 2002, autour de différentes dynamiques ou dialectiques : du chaos en œuvre à l'œuvres de chaos, des matériologies au design de site, de l'expérience matériologique à une esthétique de la météorologie, pratique du site et écologie du lieu, paysage de l'errance et territoire de l'intime, frictions de terrain et écofiction paysagère. De nombreuses publications, dans des ouvrages personnels et collectifs, et dans des revues, en font état.

<sup>2</sup> Les citations de Robert Smithson, pour l'ensemble de notre article, sont extraites des textes suivants : « Une visite aux monuments de Passaic, New Jersey », « un musée du langage au voisinage de l'art », « Une sédimentation de l'esprit, Earth Projects », « Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatán », « Spiral Jetty », « Frederick Law Olmsted et le paysage dialectique », *Robert Smithson : Le paysage entropique 1960/1973*, catalogue d'exposition, Marseille, MAC, 23 septembre-11 décembre 1994, pp. 180-183, pp. 183-191, pp. 192-197, pp. 198-203, pp. 205-209 et pp. 210-215.

<sup>3</sup> Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Seuil, 1984, pp. 76-77.

par l'émergence de nouvelles conduites créatrices, fondées sur des expériences de terrain dans des sites eux-mêmes délaissés ou en friche où tout reste à *faire*, engagées au plus près des matériaux de l'*in situ* et ajustées à des variables d'intensité (des marques lumineuses, sonores ou chromatiques, des signes d'érosion ou de fragmentation). La « dialectique de l'invention » rejoint, sur son volet poïétique, les lignes de force du « paysage dialectique ». Elle assure, sur le support des *frictions* de terrain, le déroulé des *fictions* paysagères.

La « dialectique de l'invention » ouvre des régimes de tensions plastiques entre les modelés en exercice et les modèles constitués. Dans la réalisation *in situ* et dans le film de Smithson intitulés *Spiral Jetty*, la tension se manifeste entre les interventions sur site (les notations, les prélèvements, les constructions) et les modèles de références (une spirale géométrique) : « dans la *Spiral Jetty*, l'irrationnel prend le dessus et vous entraîne dans un monde qui ne s'exprime ni par des nombres, ni par une quelconque rationalité », précise-t-il. La spirale de *Spiral Jetty* n'est pas une abstraction. Elle est un motif d'accès au site, à ses turbulences, à ses « champs de sédimentation » (Smithson). La spirale renvoie explicitement, d'après l'artiste, au croquis de James Joyce par Brancusi, interprété comme une « oreille-spirale ». Ce motif incite à « appréhender ce qui est autour de nos yeux et de nos oreilles, aussi instable et fugitif que cela puisse être ». La spirale de terrain invite à réapprendre à voir et donne à entendre. A terme, la « dialectique de l'invention » implique un renouvellement des modèles et favorise l'instauration de nouvelles rationalités.

#### *Une déconstruction constructive*

Cette dialectique participe au projet d'instauration d'un « paysage dialectique ». Le paysage en formation se reconnaît dans la relation entre les pratiques du site et celles du « non site », et s'éprouve, suivant la ligne poïétique, entre des motifs de « dé-différenciation » (Smithson) et des signes de différenciation. Le « paysage dialectique » est bien un « paysage d'invention », au sens que lui accorde Anne Cauquelin, c'est-à-dire un projet de construction : « ce paysage est construit par sa définition, il faut que quelque chose cloche, que cela n'aille pas de soi, que soudain un bouleversement se produise »<sup>4</sup>. Ce « bouleversement » est considéré comme la marque d'une *déconstruction* et devient, suivant ce processus, le moteur d'une *construction*. Le site gagne une « redéfinition » (Richard Serra) et prend une identité à partir de la valorisation de ce fond indéterminé.

Dans sa pratique artistique, Smithson s'emploie à relever dans les sites de fréquentation des marques d'instabilité ou d'érosion, considérées comme des motifs de « dé-différenciation », des motifs nécessaires à la mise en forme du paysage et des motifs impliqués dans la recherche d'une identité paysagère. Dans la sculpture environnementale *Spiral Jetty* et dans le film du même nom, dans les créations audiovisuelles *Swamp* et *Rundown*, des motifs visuels et sonores « dé-différenciés » participent à une « composition du chaos », suivant le fil de pensée suivi par Gilles Deleuze et Félix Guattari<sup>5</sup>. « L'œuvre de chaos » résulte d'une « lutte » avec celui-ci. Elle admet des variables chaotiques dans le chantier et elle intègre des variétés du chaos dans la composition. De même qu'elle assume les « destructions » ou les ruptures avec les conventions et les opinions. Elle consiste à « rendre sensible » le chaos.

Dans le travail de Smithson, les appareils de chantier impliqués dans les projets de déconstruction-construction occupent une place de choix. Ce sont des éléments appropriés à l'investissement d'un site, à sa *mise en chantier*. Ils deviennent les « appareils *du* chantier ».

---

<sup>4</sup> Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2004, p. 92.

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Editions de Minuit, 1991, pp. 191-192.

« Avec ce genre de matériel, la construction prend l'aspect d'une destruction », déclare Smithson à propos des pelleteuses, des foreuses et autres excavatrices. Les pelleteuses et les hélicoptères sont considérés par l'artiste comme des « instruments sonores ». Ces appareils n'interviennent pas seulement comme des moyens techniques destinés à *modeler* le site. Ils se comprennent comme des pièces maîtresses du travail en cours, au cœur de l'axe dynamique qui va du « chaos en œuvre » à « l'œuvre de chaos ». Suivant cette problématique, les appareils *de/du* chantier se définissent comme les « générateurs d'une échelle à la fois visuelle et sonore » (Smithson).

### *Une « rumeur » paysagère*

Dans la pratique de Smithson, le chaos en exercice et « l'œuvre de chaos » accompagnent la mise en forme et la mise en mouvement d'une « rumeur » paysagère. Gilles Tiberghien définit ainsi la notion même de *paysage* : « la rumeur des paysages vient jusqu'à nous ; c'est le bruissement du vent dans les feuillages, le ressac des vagues sur la plage, le froissement imperceptible des nuages qui prennent forme lorsque nous les nommons, les décrivons et les imaginons »<sup>6</sup>. Smithson réalise sur le terrain des notations visuelles, sonores, lumineuses et chromatiques, et nomme dans ses textes ou dans les réalisations du « non site » les différents éléments rencontrés, en insistant sur les marques d'érosion, d'instabilité ou de fragmentation et sur toutes les variables d'intensité qui opèrent dans le lieu. « Le vent soufflait sur les buissons rabougris », note-t-il par exemple lors de son expédition dans le Yucatan (1968). Les écrits, les photographies et les films réalisés par l'artiste propagent la « rumeur » et l'impliquent dans l'exercice fictionnel où se redistribuent les plans de réalité : « la vraie fiction extirpe la fausse réalité, dit la voix sans voix de Chalchihiutlicue, le Dévoisé de la Mer ! ».

La « rumeur » paysagère gagne, et le paysage se découvre et s'invente dans le même temps, sous les pas de l'artiste et du visiteur, tous les sens en éveil, sous le pas et dans la tête de celui qui arpente le site et s'accroche à quelques-uns de ses morceaux choisis dans l'espace du « non site ». Elle prend forme au travers de ce que Smithson *nomme, décrit et imagine*, et par le biais de ce qu'un visiteur, spectateur ou lecteur engage à son tour, suivant les expériences de terrain, au rythme des déplacements, des relevés et des installations, et suivant les pratiques du « non site », à la rencontre des constructions imaginaires qui imprègnent les scénographies visuelles, les séquences audiovisuelles et les récits de voyage.

Smithson relève les premières notes d'une « rumeur paysagère » dans le site de *Spiral Jetty*, lors de la reconnaissance du terrain. Il s'agit d'un « bruit de fond » produit et alimenté par « ce qui est autour de nos yeux et de nos oreilles, aussi instable et fugitif que cela puisse être ». Cela concerne les éléments géologiques et climatiques, les notes de couleurs, de lumières et de sons. Le « bruit de fond » est aussi travaillé « de l'intérieur », entretenu par l'exercice de fiction qu'engage Smithson, suivant un mouvement de « pensées vaseuses », caractéristique d'un « climat de la vue » ou d'une forme de « sédimentation de l'esprit » (Smithson). Le film *Spiral Jetty* en relance les traits, lorsque le « grondement primitif » du moteur de l'hélicoptère répercute et amplifie une « secousse assoupie dans l'immensité palpitante », lorsque le « métronome qui rythme la bande-son » prend le relais de la « spirale étourdissante », lorsque la spirale géométrique devient elle-même « vaseuse », lorsqu'un « mirage » se forme qui fait surgir soudainement « Van Gogh, avec son chevalet sur quelque lagune écrasée de soleil, en train de peindre les fougères du carbonifère ».

---

<sup>6</sup> Gilles A. Tiberghien, *Paysages et jardins divers*, Paris, éditions MIX, 2008, 4<sup>e</sup> de couverture.

## *Plein les yeux, plein les oreilles*

La « rumeur paysagère » constitue le moteur et le motif d'un paysage en train de se faire. Elle est le témoin de l'investissement d'un *milieu de culture*, articulé à la proposition d'une nouvelle *culture du milieu*. La « rumeur paysagère » joue une partition plus ou moins continue et plus ou moins « claire » de notes visuelles et sonores. Elle tient à des prises sur le vif (*in situ*) et à des reprises (« non site »), organisées autour de régimes intensifs. Smithson renouvelle les modes de saisie en effectuant des prises de vues et de sons suivant des cadrages de circonstances, et problématise le « retour d'expériences » dans les espaces de l'atelier et de l'exposition suivant des opérations de délocalisation et de recadrage.

Le paysage en formation, suivant les allers et retours entre le site et le « non site », se rapporte alors à des *points de fixation*, qui réinventent et associent une diversité de points de vue et de points d'écoute. Il ne s'agit pas ici d'établir des correspondances entre les registres visuel et sonore, mais de reconnaître les traits de caractère individualisés d'un site d'expériences. Cela ne revient donc pas à conforter l'hypothèse d'une « audition synchrone avec la vue » (critique formulée par Michel Chion<sup>7</sup>), mais plutôt de coordonner les motifs visuels et sonores autour de « blocs de sensations »<sup>8</sup>, de les associer autour d'un même niveau élevé d'intensité, autour d'une même ligne poétique qui les déclare matériaux de l'œuvre en cours, autour de territoires communs d'esquisse paysagère, finalement autour du même mouvement dynamique qui passe du *scénario poétique* à la *fiction construite*.

Smithson déclare, à propos d'« une visite aux monuments de Passaic », que « le soleil de midi “cinémaïsait” le site, faisant du pont et de la rivière une image surexposée ». Le film *Spiral Jetty* déploie différents régimes d'intensités lumineuses, chromatiques et sonores : des images surexposées, des halos lumineux aveuglants, des reflets, des contre-jours puissants, et des sons aigus et perçants, des stridences et des crépitements. Il nous en met tout à la fois « plein les yeux, plein les oreilles ». L'enjeu est aussi d'ordre esthétique. Smithson développe ce point dans ses écrits. Il nous invite à reconsidérer notre aptitude à voir et à entendre. Il nous place en quelque sorte en posture d'aveugle et de sourd, condition nécessaire pour réapprendre à voir et à écouter, et reconnaître ces nouveaux savoirs.

Smithson déclare à propos des déplacements de miroirs dans le Yucatan : « écrire (...) nous plonge dans une jungle sans fond où, au lieu d'insectes, ce sont des mots qui bourdonnent constamment ». Ce sont des mots qui « prennent la tête » et « pressent » les sens. Le « bourdonnement » des mots est introduit par la « vision négative » conceptualisée par Smithson dans le même texte, comprise comme une vision altérée, reconsidérée, « aveugle ».

Dans la performance *Swamp*, la voix constitue le moteur d'action. La voix enregistrée de Smithson est diffusée *in situ*, et règle le fil des cheminements qu'entreprend Nancy Holt sur le terrain, une caméra vissée à l'oeil. La voix motive la progression de proche en proche sur un site « en bataille ». C'est une voix monocorde qui contraste avec les intensités visuelles et sonores du site. Nancy Holt adopte une « posture d'aveugle » et la caméra elle-même devient « caméra aveugle » (Smithson). La voix assure le relais du différé au direct, de l'*ex situ* à l'*in situ* et à l'*in visu*, de l'artiste qui *parle* dans un magnétophone à l'artiste qui *écoute* et qui *parle* à son tour, et qui *voit* derrière la fenêtre de la caméra, au plus près des herbes folles du marais. Ainsi, la voix fait *voir*. Lors de la projection du film, le spectateur à son tour en saisit le timbre et prend la mesure, à partir de cette ligne de fond, du paysage sonore qui se compose à l'écoute et s'éprouve sous les yeux, dans un espace en quelque sorte « replié sur lui-même », resserré sur le milieu végétal dense du marais, dans un territoire de proximité qui se comprend

---

<sup>7</sup> Michel Chion, *Le promeneur écoutant, essais d'acoulogie*, Paris, Editions Plume, 1993, p. 95.

<sup>8</sup> Le critique André L. Paré parle de « bloc de sensations » à propos des paysages de Jean-Pierre Aubé que nous évoquons plus loin dans le texte (Jean-Pierre Aubé, *Phénomènes-phenomena*, Montréal, Quartier Éphémère, 2005, p. 38).

à la stricte échelle du corps, à portée de la main et de la voix. Les voix, le cliquetis de la caméra Bolex, le racllement des chaussures au contact du sol et le crissement des tiges de roseaux provoqué par le déplacement de l'artiste occupent pratiquement tout l'espace sonore, d'un bout à l'autre du film, jusqu'à « absorber » les ponctuations sourdes du vent et ramener à ces « intériorités » le vrombissement d'un avion dans les dernières minutes du film.

Cette poétique paysagère réunit ici différentes « manières de faire des mondes ». Comme l'avance Catherine Grout, « il faut penser ces trois paysages ensemble » (...) celui de la représentation [en jeu dans le « non site »], (...) celui de son aménagement [caractéristique de la construction *in situ*] (...) et celui de « l'homme perdu » (Straus)<sup>9</sup>. Dans le travail de Smithson, l'injonction « plein les yeux, plein les oreilles » porte en tout premier lieu sur ce troisième terme ou sur cet élément pivot que constitue l'artiste « homme perdu », l'artiste en situation d'errance et en immersion dans les sites d'exercices. C'est aussi le nœud d'articulation entre les expériences réalisées *in situ* et les pratiques du « non site ». Les écrits de Smithson relatent ses périples dans des routes sans fin, dans des sites en déprise ou dans des « champs de sédimentation ». L'expérience de « l'homme perdu » concerne aussi le visiteur ou le spectateur ; et c'est à partir de là finalement que l'œuvre prend tout son sens.

Cette poétique paysagère affecte les sens de l'artiste à l'œuvre sur le terrain et ceux du visiteur qui lui emboîte le pas et lui prête l'oreille, et dans une certaine mesure ceux du spectateur du « non site ». A condition d'accepter « d'habiter » le désert et d'être habité par lui, afin que le « bourdonnement » des mots ne cesse de se faire entendre.

### *Bruits positifs et négatifs*

Les sites d'exploration et de construction de Smithson sont abordés au travers des signes d'une « dé-différenciation ». Les pratiques du site et du « non site » consistent à « coordonner tout ce désordre et cette corrosion en *motifs* », selon la proposition de l'artiste. Le paysage sonore réunit des éléments du successif et de l'intensif, propres à l'*in situ*, et des signes de composition caractéristiques du « non site ». L'identité du paysage sonore passe par la confrontation et la conjonction de ces différents motifs.

Les catégories du « bruit positif » et du « bruit négatif », établies par Michel Chion, permettent de repérer l'étendue des expériences sonores que Smithson engage dans les sites et qu'il prolonge dans le cadre des « non sites ». Michel Chion précise que le « bruit positif » se rencontre sous le pas en marchant et dans l'espace environnant. Ce sont des bruits en quelque sorte qui « sonnent clair » : « éboulis, bruits de vos propres pas sur le rocher, la neige ou la glace, cris d'oiseaux (...) »<sup>10</sup>. Il évoque le concept de « bruit négatif » en ces termes : « nous avons thématiquement sous le nom de *bruit négatif*, l'idée que le silence des montagnes et autres vastes reliefs naturels se traduirait pour nous, en raison de nos connexions perceptives et de nos réflexes d'associations multi-sensorielles, en un anti-son d'intensité variable – un son rêvé d'autant plus fort que la masse muette est gigantesque »<sup>11</sup>.

Le « bruit positif », dans le film *Spiral Jetty*, tient au bruit strident de l'hélicoptère, au roulement sourd des roches déversées par les camions-bennes. Dans *Asphalt Rundown* (1969), il s'agit du sifflement des chenilles de bulldozer et du grincement des pièces métalliques, du ronflement des moteurs de camions et du claquement des volets de leur benne. Dans *Swamp*, ce sont les voix et les bruits de pas, le cliquettement régulier de la caméra, le sifflement du vent.

---

<sup>9</sup> Catherine Grout, *L'émotion du paysage, ouverture et dévastation*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2004, pp. 132-133.

<sup>10</sup> Michel Chion, *Le promeneur écoutant*, op. cit. p. 23.

<sup>11</sup> Michel Chion, *Le Son*, Editions Armand Colin, Paris, 2006, pp. 136-137.

Le « bruit négatif » se constitue en contrepoint du bruit positif. Il est en quelque sorte un « outrebruit », si l'on transfère à l'univers sonore le concept de l'*outrenoir* proposé par Pierre Soulages à propos de l'actualisation de ses peintures noires dans le site d'exposition. Le « bruit négatif » caractérise une marque du lieu introduite depuis un autre espace, et sollicitée par ce qui se fait entendre ou s'insinue dans un territoire de proximité. Il participe, au titre « d'intensité négative »<sup>12</sup>, au jeu des variables d'intensité du site. Sur le site de *Spiral Jetty*, le bruit négatif se reconnaît dans cette « secousse assoupie » que note Smithson dans des expériences du désert et qui se répand « dans l'immensité palpitante en une succession de tournoiement sans mouvement ». Ce sont des signes de l'« océanique », sur lesquels insiste l'artiste dans ses écrits. Dans sa démarche, le « bruit négatif » participe au relevé ou à l'instauration des motifs paysagers. Il renvoie au calme plat d'un site désertique ou aux tourbillons d'eau à peine perceptibles d'une jungle luxuriante. Lors d'un survol en avion de la région de Palenque, au Mexique, Smithson note « le moteur trop bruyant de l'appareil »<sup>13</sup> qui masque ou brouille les sons de la zone traversée : « de la fumée d'une Salem sortit la voix d'Ometechli (...) mais on ne pouvait entendre ce qu'il avait à dire ». De même, la jungle, décrite depuis l'avion comme « un espace infini, isotrope, tridimensionnel et homogène », « s'enfonce hors de la vue ». La jungle est perçue comme « une négation », précise-t-il ; c'est-à-dire une abstraction, mais aussi (en lien avec le concept proposé par Michel Chion) comme une ressource de potentialités, une réserve d'intensités. La jungle ne s'abstrait pas complètement derrière cette « homogénéité ». Elle laisse deviner les tourbillons d'eau de l'Agua Azul, comme le note Smithson en toute fin et au bout du processus fictionnel (qui fait encore une fois revenir les dieux de la mythologie aztèque). Ce sont des tourbillons qui « étourdissent » l'artiste une fois au sol, en accord avec les « turbulences d'air pur » qui secouent l'avion.

Smithson combine les « bruits positifs » et les « bruits négatifs » et alimente de la sorte la « rumeur paysagère ». En contrepoint du « chuintement régulier du climatiseur de la Dodge Dart », en « bruit positif », les mots « bourdonnent » dans la tête de Smithson, en « bruit négatif ».

### *Cartographies*

Smithson retient des motifs sonores dans le cadre des pratiques du site et du « non site », en lien avec les orientations esthétique et poétique qui signent une rupture des paradigmes et affirment un renouvellement des paramètres d'action. Ses écrits témoignent du rejet de toute forme de catégorisation dans le champ de l'art, au regard des critères établis, et rencontrent l'émergence de nouvelles rationalités fondées sur les lignes de conduite créatrice. L'intérêt pour les cartographies est souligné à de nombreuses reprises. Un passage de l'article « Un musée du langage au voisinage de l'art » (*Art International*, 1968), intitulé « Cartoramas ou sites cartographiques », valorise la recherche d'une « cartographie originale, pragmatique et pratique ». La carte « en pratique » gagne de multiples statuts. Des images de comptes-rendus d'expériences (la *Carte en négatif montrant la région des monuments le long du fleuve Passaic*), des installations et créations visuelles, telles que *Map on Mirrors* (s.d.), *Entropic Pole* (1967) ou des cartes de matières (*earthmaps*) prêtent à la carte des fonctions *modélisatrice* (un modèle), *illustrative* (une image), *référentielle* (un « non site »), *poétique* (une incitation à faire, un matériau, une construction) et de *fictionnalisation* (un territoire imaginaire). Les cartes déploient plus globalement le jeu référentiel et, à ce titre, elles constituent les pièces clefs de la dialectique engagée entre le site et le « non site », ainsi que

---

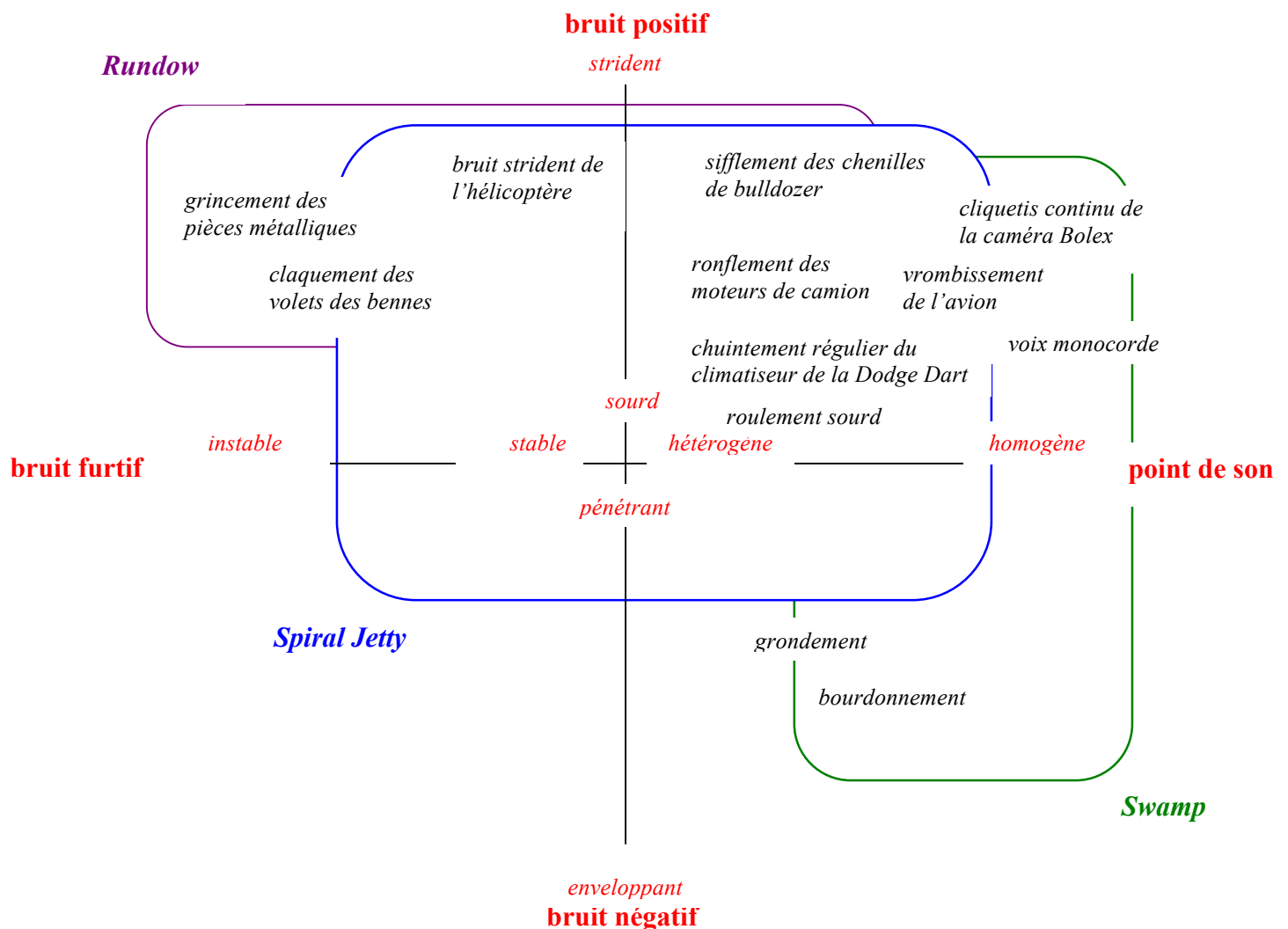
<sup>12</sup> Michel Chion, *Le promeneur écoutant*, op. cit., p. 22.

<sup>13</sup> Est-ce un « bruit blanc », « absorbant, dense et total » ? (Michel Chion, *Le promeneur écoutant*, *Ibid.*, p. 21).

des relations entre les différents textes (notes de chantier, comptes-rendus d'expériences, fictions, développement théorique, manifeste esthétique) et les productions artistiques (sculptures, environnements, créations visuelles et audiovisuelles).

La carte peut devenir un outil d'analyse approprié pour l'étude de la multiplicité des pôles et du tissu de relations qui caractérisent l'œuvre de Smithson. Elle est aussi susceptible d'intégrer la panoplie du visiteur des sites concernés. Elle accompagne le lecteur des récits de fiction, dans lesquels s'imbriquent les marquages de terrain et les balises de territoires imaginaires. La *carte de sons* ou *carte-son* que nous proposons, au terme de cette étude, a pour objectif d'offrir une voie d'accès, à entrées multiples, à l'œuvre de Smithson, à ses voies plurielles de construction paysagère. La *carte de sons* est un *répertoire* de motifs. Elle devient *carte-son* ou *réserve* de motifs pour le visiteur engagé dans une reconnaissance de terrain (sur le site de *Spiral Jetty* par exemple).

Nous disposons en *carte* les différents motifs sonores que Smithson met en scène dans ses productions audiovisuelles et qu'il évoque dans ses écrits, les motifs issus des notations, des descriptions et des fictions sonores (présents dans les écrits de l'artiste), les motifs extraits de la bande-son des films. Il s'agit de mettre en évidence des identités sonores, sur la base de critères choisis. Les paramètres proposés nous semblent pertinents, au regard de la pratique créatrice adoptée par l'artiste, sur le plan des schèmes opératoires, et au regard de la ligne de pensée suivie, au niveau des schèmes interprétatifs. Le but est de souligner plus globalement, avec la ressource de cette modélisation, la *plasticité* sonore caractéristique du chaos en œuvre et des « œuvres de chaos ».



Les polarités retenues se rapportent à des types de sons établis suivant des perceptions spatiales locales : le « point de son » lié au caractère régulier, le « bruit furtif » en référence à l'instabilité, le « bruit positif » témoin d'un son clair et le « bruit négatif » caractéristique d'un « outrebruit ». Le propos ne vise pas à corréliser les motifs sonores à des « critères de référence », tels que les a établis Murray Schafer, orientés vers la reconnaissance de *domaines* de sons empruntés à des typologies existantes (le domaine des « bruits mécaniques », par exemple, qui réunit les bruits des pelleteuses et des bennes de camions). La carte propose une structuration de *lieux* de sons, identifiés en termes de bruit plus ou moins stable ou instable, plus ou moins homogène ou hétérogène, enveloppant ou strident, pénétrant ou sourd.

Cette *carte de sons/carte son* permet de cerner précisément les paysages sonores, sur la base de motifs sonores territorialisés. Par exemple, le paysage sonore du film *Spiral Jetty* est particulièrement étendu, équilibré entre des manifestations variées de « bruit furtif » et de « points de son » dans un espace large de « bruit positif », avec des échappées ponctuelles et diffuses du côté du « bruit négatif ». Le paysage sonore du film *Swamp* se développe sur l'échelle du sourd au strident, et de l'hétérogène à l'homogène, dans l'espace relativement contenu entre le « bruit positif » et le « point de son ».

### *Sédimentation et captation*

Smithson écrit en 1968 dans la revue *Artforum* un texte intitulé « Une sédimentation de l'esprit, Earth Projects » qui constitue un véritable manifeste. L'artiste fait de la *sédimentation* un projet de création artistique et un nouveau mode de pensée. C'est au moyen de « pensées vaseuses », avec un « esprit d'argile » qui signe l'activité du plasticien, qu'il explore des sites eux-mêmes considérés comme des « champs de sédimentation ». Avec la sédimentation, la pratique du site se redéfinit.

Les concepts avancés par Smithson éclairent les démarches de création de landartistes plasticiens actuels. L'artiste canadien Jean-Pierre Aubé intitule l'une de ses créations *Sédimentation* (Montréal, Quartier Éphémère, 1998), en référence explicite au travail de Smithson. Il articule autour de ce concept une archéologie de site et une scénographie d'exposition. Il retrace le lit de la rivière Saint-Pierre, à l'origine de la formation de la ville de Montréal, qui a progressivement disparue et qui a été transformée en canalisations d'eau pour les égouts. Il retient dans ce périmètre urbain deux sites de récupération d'eau et met en place un système de pompage et de filtrage, destiné à alimenter un aquarium de poissons rouges. L'exposition en galerie présente ces différents dispositifs de tuyaux, de pompes, de filtres et de conteneurs qui participent à la formation d'un « paysage sonore », en lien avec les sites de la rivière d'origine.

Un « esprit d'argile » s'intéresse à ce qui se dépose, aux ressources de la terre et du ciel. La *sédimentation* devient ici *captation*. C'est à de tels concepts, référés à une même ligne de « pensées vaseuses », que les artistes du land art contemporains de Smithson développent leur travail. Parmi ceux-ci, Walter de Maria ouvre, avec *The Lightning Field* (1977), de nouvelles voies de création. Les mâts métalliques dispersés sur une portion de désert du Nouveau-Mexique, captent les éclairs, les jours d'orage, et créent un paysage visuel et sonore : les traînées et les flashes lumineux des éclairs, les roulements sourds et les bruits secs des coups de tonnerre. Les marques visuelles et sonores se coordonnent autour de « mouvements d'intensité ». Michel Chion repère, à propos de ce phénomène naturel de la foudre, la rencontre de différents « remuements de la nature » : « le tonnerre (...) qu'est-ce, sinon quelque chose qui roule dans l'espace ? C'est même un des phénomènes les plus étonnants de bruits en déplacement que la nature nous offre ».

La *captation*, dans les pratiques du land art, porte sur des matériaux aussi divers que l'éclair de la foudre, l'air, le vent. Jean-Pierre Aubé, à la suite de l'installation *Sédimentation*,



développe un travail de création de paysages sonores à partir de la *captation* de phénomènes naturels et de manipulations au moyen d'outils technologiques. Il a conçu des récepteurs-antennes de sons (des ondes VLF – Very Low Frequencies<sup>14</sup>) produits par des perturbations électromagnétiques subies par la magnétosphère, les orages, les vents solaires et les aurores polaires. La captation se réalise dans des endroits isolés, dénués de toute transmission de télécommunication, sur une île sur le Saint-Laurent, en Laponie finlandaise et sur les rives du Loch Ness en Écosse pour le projet *VLF – Natural Radio* (2000-2003). La restitution des sons s'effectue au moyen de dispositifs complexes qui réunissent des ordinateurs, des amplificateurs, des haut-parleurs. Le paysage sonore prend forme tout au long des phases de *captation* et de *restitution*.

Jean-Pierre Aubé rapporte les traits de caractère d'un paysage sonore d'invention au modelé et à la modélisation des différents espaces de création, suivant une plasticité renouvelée. Il réactualise ainsi la ligne poétique suivie par Robert Smithson, organisée autour d'une tension dialectique entre les expériences du site et les pratiques du « non site », portée à son tour par le projet d'impliquer tout ce qui s'expérimente sur le terrain à partir des marques chaotiques et des variables d'intensité, et tout ce qui se nomme, se décrit et s'imagine, dans la mise en forme et dans le développement d'une « rumeur » paysagère, une « rumeur » ou un « bruit qui court » (suivant les ressources de l'étymologie latine *rumor*) qui se comprend finalement comme la construction même du paysage.

Patrick Barrès  
Professeur arts appliqués, arts plastiques  
LARA-SEPPIA, Université de Toulouse, France  
patrick.barres@univ-tlse2.fr

---

<sup>14</sup> Voir à ce sujet : Jean-Pierre Aubé, *Phénomènes-phenomena*, Montréal, Quartier Éphémère, 2005.