

Labyrinthes, observatoires et chemins de pierre du Land art : références et irrévérances au sacré

Patrick Barrès
LARA-SEPPIA, Université de Toulouse, France

Le site en proie au « tumulte de la dé-différenciation »

Robert Smithson réalise des « sentiers de miroirs » et des « déplacements de miroirs » dans le New Jersey et dans le Yucatan durant l'année 1969. Les installations éphémères et les photographies qu'il en rapporte sont associées au périple, pour lequel l'horizon « demeure toujours à distance » et la carte elle-même ne délivre qu'un « enchevêtrement de lignes d'horizon », une « masse de vides, de points, de filets »¹. Les parcours d'errance rejoignent des chemins de découvertes. Ils s'attachent à des expériences renouvelées et inventives de lieux, et à des expériences créatrices de lieux de fictions. La fiction favorise, dans ces travaux de Smithson, une émergence ou une résurgence du sacré, le souvenir de terres habitées, des terrains de culte de civilisations anciennes, en même temps que les vestiges d'une occupation humaine récente. Les pièces rapportées, entre l'installation *in situ* et l'ensemble des photographies et des textes, signent le passage entre différentes cultures, entre différents « états de culture »², et font des images elles-mêmes, impliquées dans le processus fictionnel, des « images en transit »³.

Les miroirs prennent situation sur des territoires délaissés ou érodés, en déprise ou en friche, où tout reste à faire, propices à « allumer des feux rituels » sur un « champ de cendres », « quelque part entre Uman et Muna » à l'occasion du premier déplacement de miroirs, dans une masse de terre « glaise rouge vif » dans un faubourg d'Uxmal pour le deuxième déplacement, « sur la façade accidentée du sol » d'une plage du golfe du Mexique qui altère les reflets du ciel et de l'eau « couleur de jade » dans le quatrième déplacement. Les miroirs « prennent » à chaque fois sur des sites d'érosion, d'effondrement ou de catastrophe, qui insistent sur l'ancrage au sol, qui les font plus près de la terre que du ciel, dans le chaos de la terre où s'oblitére le ciel, « en équilibre sur le sol incertain » ou « coincés sous des mottes de terre »⁴ :

« il y avait un peu de terre répandue sur leurs surfaces, ce qui sabotait la réflexion parfaite du ciel. Il y avait de la terre suspendue dans le ciel poisseux. De petits bouts de nuages embrasés se mêlaient à une masse de cendres »⁵.

Les miroirs « ne peuvent se comprendre par la raison », précise Smithson⁶. Ils échappent en tous les cas à la « rationalité visuelle »⁷.

¹ Robert Smithson, « Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatán », *Robert Smithson : Le paysage entropique 1960/1973*, catalogue d'exposition, Marseille, MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille, 23 septembre-11 décembre 1994, p. 198.

² L'expression est de Olivier Lussac (« Un paysage dé-différencié : Robert Smithson et les déplacements de miroirs », blog Internet de Olivier Lussac, <http://www.artperformance.org/categorie-10596937.html> (Postminima./Process Art/Land Art/Earth Art).

³ Catherine Francblin, cité par Olivier Lussac. *Ibid.*

⁴ Robert Smithson, « Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatán », *Robert Smithson : Le paysage entropique 1960/1973*, *op. cit.*, p. 199-200.

⁵ *Ibid.*, p. 199.

⁶ *Ibid.*, p. 200.

« 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 »⁸.

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. L'artiste, acteur et spectateur, adopte en quelque sorte une posture d'aveugle, susceptible de motiver, à rebours de toute « rationalité visuelle », une nouvelle vision d'art. Faire ainsi le noir, en nouant l'une à l'autre la quête du voir et l'instauration de nouveaux savoirs, revient à travailler « à l'aveugle », à admettre les occasions et les circonstances, à se saisir des marges et des fonds, à intégrer des causes aléatoires. 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-il⁹.

Ainsi, la couleur se découvre et les lieux de couleurs prennent forme suivant le fil de ces scénarios poétiques, engagés à chaque déplacement et installation des miroirs dans le travail de Smithson, et exercés dans le sens d'une pratique rituelle. La seule raison d'être des miroirs tient à leur pouvoir d'invention et d'évocation, leur capacité à inspirer, dans le mouvement de reflets improbables et des marques d'instabilité, et par le relais de « feux rituels », des *lieux de couleurs* et des *lieux de fictions*. Ceux-ci ne résultent pas de l'exercice d'une notation couleur dans le site. Il s'agit plutôt de l'instauration problématique d'un lieu de couleur, entre site et non-site, qui mobilise tout ce qui touche au site. Suivant le fil des miroirs, suivant leur angle vif ou leur angle mort, Smithson décrit, dans un texte tout à la fois récit de voyage, rapport d'expérience, essai et fiction paysagère, les lieux de couleurs en formation et quelques « apparitions » ou « réapparitions » du côté de civilisations anciennes et de cultes passés. L'évocation des dieux des cultures maya et aztèque se réalise dans ce cadre d'action et au travers de ce recueil d'impressions paysagères, et se focalise précisément sur des territoires et des domaines de couleurs. « Ces miroirs servaient (...) pour allumer des feux rituels », déclare Smithson.

« Dans le rétroviseur, surgit Tezcatlipoca, le demiurge du *miroir fumant* »¹⁰.

L'instauration de lieux de couleurs fictions repose sur les présupposés d'une mise en défaut d'une « raison couleur » toute faite, ce que Smithson précise lorsqu'il évoque l'absence de « logique » chromatique, précisément le rejet de toute « dévotion à la couleur pure ». Les lieux de couleurs valorisent le champ des « couleurs impures et coupables ». Ils déploient des foyers de « combinaisons troubles » et confuses, parce qu'ils sont avant tout liés au site choisi et au terrain d'expérience, aux matériaux en exercice et de manière essentielle aux variables

⁷ Jean-François Lyotard, cité par Olivier Lussac. (« Un paysage dé-différencié : Robert Smithson et les déplacements de miroirs », blog Internet de Olivier Lussac, *op. cit.*)

⁸ Robert Smithson, « Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatán », *Robert Smithson : Le paysage entropique 1960/1973*, *op. cit.*, p. 202.

⁹ Robert Morris, « Sur les traces des Nazca », Gilles Tiberghien, *Land art*, Paris, Editions Carré, 1995, p. 285-291.

¹⁰ Robert Smithson, « Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatán », *Robert Smithson : Le paysage entropique 1960/1973*, *op. cit.*, p. 198.

d'intensité, à la lumière notamment. Les miroirs en situation mettent la réfraction solaire sous contrainte et dispensent des marques « d'opacité matérielle »¹¹.

« D'innombrables taches de couleurs venaient s'échouer sur les miroirs, des flocons d'enselement parsemaient les surfaces réfléchissantes et effaçaient les bords carrés, laissant d'indistinctes pulvérisations de couleur sur une grille indéterminée »¹².

C'est dans ce cadre d'actions plastiques et d'expériences physiques *in situ* que des lieux sources et ressources, orientés du côté de la culture locale Maya, sont convoqués :

« des reflets verts sortirent les écheveaux de Coatlicue¹³, connue des Mayas comme la Femme-serpent : la Terre Nourricière. Ses torsades et ses entrelacs étaient figés dans les miroirs »¹⁴.

Robert Morris de son côté parcourt le Pérou à la rencontre des civilisations précolombiennes. Il note dans son « carnet de route » les couleurs du désert, l'ocre de la poussière et la terre de Sienna des premières couches de sable oxydées. Il retrouve derrière le déplacement de cette première strate superficielle sur quelques dizaines de centimètres le geste d'un ancien occupant nazca, employé à modeler le site, à travailler avec sa terre et ses boues, l'eau et la rosée, l'air et la chaleur, à inscrire ces « touchers » dans le développement d'un dessin de plus grande échelle. Ce dessin demeure à l'échelle de l'homme un dessin de surface, pratiquement invisible sur le plan de la résolution géométrique. Il demeure au bout des pieds. L'œil s'ancre à l'ocre et au brun du sable et de la poussière. La tension reste forte entre les deux dessins, entre les deux fonctions du dessin ajustées à différents modes de vision et de compréhension du site, à différents modes de vision d'art. Le désert s'abandonne au dessin et le dessin s'abandonne au désert. Il prend place entre les deux pôles du différencié et de l'indifférencié. Les lieux de couleurs deviennent, selon cette dialectique, rapportés à un signe formel, ou soulignés au plus près du sol, de ses matériaux et des marques temporelles, des gestes qui les ont contraint. L'oxydation donne le ton pour Robert Morris, comme l'altération ou l'entropie pour Robert Smithson. Le lieu de couleur est lui-même instable : « qui pourrait dire combien de temps a duré la couleur », précise-t-il à propos de ces déplacements de miroirs¹⁵. Le sacré se touche ainsi, au travers d'une exploration d'espaces sans fin mais pas sans fond, dans ce que peuvent libérer les lieux de couleurs, une fois atteint puis passé le « tumulte de la dé-différenciation »¹⁶.

Les miroirs embrayeurs de « feux rituels » instaurent des rites historiques ou commémoratifs qui, à suivre le propos de Claude Lévi-Strauss, « recréent l'atmosphère sacrée et bénéfique des temps mythiques – époque de « rêve », disent les australiens – dont ils reflètent, comme dans un miroir, les protagonistes et leurs hauts faits »¹⁷. Robert Morris, à propos de ses *Œuvres en miroir* (1961-1978), évoque l'usage qu'ont fait les grecs anciens lorsque, suivant les recommandations d'Archimède, ils mirent le feu à une flotte de navires qui menaçait le

¹¹ *Ibid.*, p. 200.

¹² *Ibid.*, p. 201.

¹³ Coatlicue est considérée comme une déesse aztèque. « Déesse de la terre, chez les Aztèques. Vêtue d'une jupe de serpents, pourvue de griffes acérées, elle est assoiffée de sang et de chair humaine. Un jour, une boule de plumes blanches tombées du ciel lui toucha le sein, elle fut fécondée et donna naissance à Huitzilopochtli » (http://phine.chez.com/mythologie/abecedaire_mesoamerique.htm).

¹⁴ Robert Smithson, « Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatán », *Robert Smithson : Le paysage entropique 1960/1973*, op. cit., p. 200.

¹⁵ Gilles Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 83.

¹⁶ Robert Smithson, « Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatán », *Robert Smithson : Le paysage entropique 1960/1973*, op. cit., p. 193 et p. 196.

¹⁷ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 283.

port de Syracuse¹⁸. Le mot « feux » dans l'expression « feux rituels », comme le mot « fumant » dans « miroir fumant » (le miroir fumant constitue l'un des attributs du dieu aztèque Tezcatlipoca, dieu que convoque Smithson), déstabilisent dans le même temps la fonction rituelle. Ils ouvrent le processus de « contamination de l'univers historique (référentiel) par l'univers fictionnel », suivant les termes de Jean-Marie Schaeffer qui correspondent à l'un des traits de caractère de la *fiction*¹⁹. La contamination recouvre encore d'autres éléments référentiels, géographiques et éventuellement topographiques. Le cinquième déplacement de miroirs a lieu dans la région de Palenque, à proximité du célèbre site maya. Smithson conclue le sixième déplacement par cette phrase : « sur une haute dune de sable, furent placés les miroirs »²⁰, en rappel des pyramides à degrés et des montagnes sacrées, et des rituels qui s'y pratiquaient.

Hiérophanies

A suivre la pensée de Mircea Eliade, notamment lorsqu'il prête attention aux réalisations artistiques du XXe siècle attachées aux mouvances de l'informe, de l'atonal et de la déconstruction, nous pouvons reconnaître à l'œuvre dans ces propositions du land art la restauration ou tout simplement l'émergence d'une « pensée mythique », qui transforme d'une certaine manière le landartiste en « homme religieux »²¹. Ces artistes réalisent des expériences de l'espace et du lieu, orientées vers la mise en forme et la mise en place de centres ou de nœuds. Ils ramènent des portions d'espaces indéterminés à des régimes de positions et d'orientations. Les labyrinthes et les observatoires, les installations et les édifications du land art se dressent comme des hiérophanies, les signes d'une irruption du sacré. Ils tentent ainsi de se démarquer ou de résoudre le « tumulte de la dé-différenciation ». Le passage par l'indéterminé et le mouvant, la traversée de « paysages de l'errance », apparaissent néanmoins comme des préambules nécessaires, capables de mobiliser un ensemble de variables, susceptibles par la mise en travail de l'espace de délivrer des voies d'accès au lieu. Nous sommes alors tentés d'ajouter que c'est cet exercice entre la fréquentation d'un espace de l'ordre de l'indéterminé et l'invention du lieu qui permet à ces artistes de mettre en tension les deux jeux de références et d'irrévérences au sacré. La dialectique opère encore plus largement, à chacun des termes et à chaque balise de l'aventure artistique, au niveau des itinérances et de leurs traces, au niveau des constructions. Les déplacements dans des espaces d'indétermination et l'élection de « points fixes » se retrouvent par exemple autour de la question du rite. La mobilité et l'ancrage recourent des fonctions rituelles, des rites d'initiation et des rites de fondation. L'instauration des « points fixes » dans laquelle Mircea Eliade reconnaît l'une des activités ou des missions de l'homme religieux fait référence à la création du monde. Elle reprend plus généralement les éléments premiers que sont la terre, l'eau et le feu. Elle assure une « répétition rituelle de la cosmogonie »²², comme nous pouvons le rencontrer dans de nombreuses cultures lors des rituels védiques de la prise de possession d'un territoire. La consécration d'un lieu relève d'un processus de reprise de la cosmogonie. Les mats d'acier de *The Lightning Fields* (1977) de Walter de Maria, qui captent la foudre, suivant cette ligne de pensée, illustrent la « fonction cosmologique du poteau

¹⁸ Robert Morris, *From Mnemosyne to Clio : The Mirror to the labyrinth (1998-1999-2000)*, Lyon, Musée d'Art contemporain, Milna, Skira, 2000, p. 109.

¹⁹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 137.

²⁰ Robert Smithson, « Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatán », *Robert Smithson : Le paysage entropique 1960/1973*, op. cit., p. 201.

²¹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 223-235.

²² Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 33.

rituel », éventuellement même « son rôle sotériologique »²³. *Spiral Hill* (1972) de Robert Smithson, *Complex I* (1972-74) de Michael Heizer, *Roden Crater* de James Turrell (toujours en cours de réalisation) ont à voir avec les montagnes cosmiques, en prolongement des ziqqurats ou des pyramides à degrés, avec les temples érigés sur des tumulus artificiels et les monts sacrés. L'instauration du lieu et l'invention du paysage ne pourraient-elles ici se passer d'un processus d'imitation²⁴ ? Smithson fait renaître d'anciens dieux de leurs cendres, remonte le temps, restaure les ruines :

« Sur tout une confusion de ruines diverses, se trouvent de frêles huttes en branchages recouvertes de chaume. La pression des années a défiguré, écrasé l'univers maya et sa cosmographie (...). Des niches effondrées envahies de plantes grimpantes et de mauvaises herbes laissent voir une géométrie brisée »²⁵.

Smithson rapporte son intervention dans le site à l'exploration d'un « milieu de cultures », à ce que le culturel dans le champ artistique peut faire du cultuel, attendu que s'imbriquent ici les différents vestiges des occupations successives de civilisations anciennes et d'une époque industrielle plus récente. *Spiral Hill* a pris forme notamment dans une carrière abandonnée.

Dans le même temps, Smithson fait l'éloge des cendres et des mauvaises herbes²⁶. Il dresse cet état des lieux, des lieux de mémoire, pour faire d'un espace en friche, abandonné des dieux, un site d'action artistique et un terrain d'expérience du lieu. Les dieux reviennent à la mémoire, occupent le devant de la scène, au travers des miroirs en déplacement et des mirages en formation, et non pas sur le support des ruines ou habité par un sentiment nostalgique. Smithson convoque les dieux (il convie les dieux à de nouveaux « feux rituels ») avec l'installation et le déplacement (ritualisé) de ces petits artifices de poche et de scène que sont les miroirs. Il (re)localise, ou localise et délocalise à la fois. Son activité a à voir avec les rites de fondation, associés à un art de la construction (plutôt qu'un art de la représentation), mais ne peut se passer, dans le cadre de l'action artistique et dans sa visée esthétique, de ces nouvelles catégories qu'évoque par exemple de nos jours le jardinier paysagiste Gilles Clément, qu'il réunit sous l'expression d'un « art involontaire »²⁷ et qui font l'éloge de la friche : des vracs, des constructions, des érosions, des traces, des envols. Elle touche à toutes les zones de « dé-différenciation », aux sites témoins d'anciennes cultures et de cultes passés, aux friches industrielles.

Surfaces temporelles

La « dé-différenciation » caractérise l'entrée en matière du site. Elle rejoint une double expérience de l'espace et du temps, un parcours dans l'espace et un voyage dans le temps qui insistent l'un et l'autre sur les marques d'érosion. A chacun des termes du processus, dans la fiction qu'opère Smithson, lorsque l'entropie prend toute sa place, au détriment d'une stabilité, d'une logique structurelle s'engagent des dialectiques entre les jeux de références et

²³ *Ibid.*, p. 35.

²⁴ Marie Gautheron précise que les expériences du land art dans les déserts transforment les artistes en « anachorètes », par le développement « d'expériences extrêmes prises jadis en charge par des communautés spirituelles » (<http://robert-morris-ens-lsh.fr>).

²⁵ Robert Smithson, « Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatán », *Robert Smithson : Le paysage entropique 1960/1973*, op. cit., p. 201.

²⁶ Robert Smithson et Nancy Holt marquent avec le film *Swamp* (1971) l'intérêt qu'ils portent aux univers de textures indéterminés, instables et mouvants. Le film de Smithson *Spiral Jetty* (1970) faisait déjà l'éloge des cercles de lumières, des reflets et des irisations, de tout ce qui déroge à la géométrie et perturbe la ligne d'épure de la spirale.

²⁷ Gilles Clément, *Traité succinct de l'art involontaire*, Paris, Sens et Tonka, 1997.

d'irrévérances au sacré. La « dé-différenciation », tout comme la « dé-architecturation »²⁸, dans l'esprit de Smithson, restaurent une temporalité. Elles ont lieu lorsque les instruments de la technique ou les machines s'altèrent et rejoignent l'état de rouille. Les lieux de fictions (Smithson insiste à de nombreuses reprises sur les fictions construites) prennent acte de l'altération ou de l'entropie, et communiquent là-dessus. À suivre la pensée de Smithson, la pratique du site se doit d'éprouver des « surfaces temporelles », c'est-à-dire d'aller « là où les futurs lointains rencontrent les passés lointains »²⁹, en particulier « les civilisations primitives ou archaïques »³⁰, les sources mythologiques et les relais symboliques, les marques distinctives comme les pratiques rituelles, et les vestiges.

Observatory de Robert Morris est un ensemble architectural de terre, de bois et de granit qui réfère explicitement d'après l'artiste aux observatoires solaires et calendaires des monuments néolithiques (Stonehenge par exemple). Morris le définit lui-même comme « un complexe para-architectural » et en même temps comme un « ouvrage de terre »³¹. Il souligne ainsi le statut ambigu de cet ensemble. Celui-ci déploie une pièce entre sculpture et architecture qui impose à l'homme sa dimension architecturale et contribue d'une certaine manière à « architecturer » le site, et en même temps, suivant la ligne d'une « dé-architecturation » en lien avec la « dé-différenciation », renoue avec les matériaux et la forte présence de la terre, avec le fondement même des earthworks, des ouvrages de terre. *Observatory* assume une double fonction temporelle. Il se tourne vers le ciel et revient à la terre. Dans ce cas, *Observatory* intègre le modèle formel du labyrinthe, suivant les sources auxquelles l'artiste fait explicitement référence, le modèle crétois notamment³². Il déjoue en même temps toute forme dans la mesure où il invite le visiteur à réaliser une « expérience physique »³³. Morris considère le temps à l'œuvre comme l'une des dimensions essentielles de l'œuvre. Il s'agit de la reconnaissance du cycle annuel, en lien avec le temps solaire. Il s'agit encore des marques de l'érosion, de la dégradation qui renvoient à la durée³⁴. La dialectique à l'œuvre sur la question de l'espace et de l'entité architecturale se déplace vers la question du temps et de la durée. Gilles Tiberghien le souligne dans son essai sur le *Land art*³⁵. Il précise que « derrière ces productions se dessine (...) un vide ontologique que quelques artistes ressentent comme l'ouverture à une dimension quasi religieuse dont l'art nous procurerait l'expérience »³⁶. Ce sentiment se rencontre selon les deux voies conjuguées du *modelé* d'un observatoire sur le *modèle* de ceux du passé (un *modelé* qui adhère au *modèle* et lui résiste en même temps, ce

²⁸ Robert Smithson, « Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatán », *Robert Smithson : Le paysage entropique 1960/1973*, op. cit., p. 193.

²⁹ *Ibid.*, p. 197.

³⁰ Robert Smithson, « Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatán », *Robert Smithson : Le paysage entropique 1960/1973*, op. cit., p. 197.

³¹ Cité dans : Gilles Tiberghien, *Land art*, op. cit., p. 157.

³² Robert Morris, *From Mnemosyne to Clio : The Mirror to the labyrinth (1998-1999-2000)*, op. cit., p. 116

³³ *Robert Morris 1961-1994*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 5 juillet – 23 octobre 1995, p. 252. Le labyrinthe de Morris rejoint sur ce point précis un autre « labyrinthe », celui que repère Rosalind Krauss à propos du travail de Smithson relatif aux *Monuments de Passaic*, qui a trait à « la structure géologique du site qui, enregistrant de manière chaotique le passage du temps, défie l'art et les conventions » (*L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris Macula, 1993, p. 252).

³⁴ Morris précise que *Observatory* « a à voir avec le temps qui passe, (...) mais pas avec la dégradation des choses ou de ce qui est en train de s'altérer ». Il reconnaît pourtant des signes de l'entropie dans la version de 1971, aujourd'hui détruite (Gilles Tiberghien, *Land art*, op. cit., p. 161, note 38).

³⁵ Gilles Tiberghien le souligne dans son essai sur le *Land art*. Ces artistes révèlent avec ces œuvres une « double conception du temps », celle qui privilégie « l'instant » et une autre qui s'attache à la « durée » (*Land art*, Paris, op. cit., p. 153).

³⁶ Gilles Tiberghien, *Land art*, op. cit., p. 153. À la fin de son livre, Gilles Tiberghien précise qu'il privilégie pour son interprétation l'aspect *formel* de l'appropriation que les pratiques du *land art* font des observatoires et des labyrinthes des civilisations anciennes.

qui permet d'échapper au « vide ontologique » qu'évoque Tiberghien) et de tous les signes d'érosion.

Modèle et modelé, rites de fondation et d'altération

Cette tension dialectique entre modèle et modelé rejoint deux modes d'action dans le site et, suivant la voie problématique d'une résurgence et d'une émergence du sacré, deux formes de rites. Le balisage d'un territoire d'action *in situ* en lien avec le marquage sculptural ou la construction architecturale renvoie à la délimitation d'une « aire sacrée ». Il sauve de l'indétermination et se rapporte à un *rite de fondation*. La dégradation annoncée et l'érosion manifestée renouent avec la « dé-architecturation » et avec la « dé-différenciation ». Elles réfèrent à ce que nous pouvons appeler un « *rite d'altération* » ou d'effondrement. Robert Smithson fait de l'altération irréversible le concept clef de sa démarche. Les déplacements successifs de miroirs dans le Yucatan, les coulées de matière liquide ou visqueuse (de colle, de ciment, de béton, de goudron) des années 1968-1970 rejoignent des pratiques rituelles du marquage et de l'entropie.

Fondation et altération s'articulent dans le projet artistique, au même titre que la construction et la déconstruction, en rapport avec la tension dialectique qui s'exprime entre modèle et modelé. Ces tensions ouvrent le jeu de référence et d'irrévérence au sacré. Les modèles de l'observatoire néolithique ou précolombien et du labyrinthe crétois ou renaissant président *formellement* à la construction d'un édifice de terre, de bois et de pierre pour *Observatory* de Morris, d'un chemin de pierre pour *Connemara Sculpture* de Richard Long (en forme de labyrinthe). Les modelés engagent des démêlés avec les modèles. L'accent est mis sur les processus de *mise en forme* et sur le registre des matériaux utilisés. L'opération est au cœur du dispositif de Michael Heizer lorsqu'il organise des déplacements de terre et de pierre (*Double Negative, Rift*) et compose l'ensemble *Displaced/Replaced Mass 1, 2 et 3* (1969) ; trois blocs de plusieurs dizaines de tonnes installés dans trois fosses, qui affleurent à la surface, au plus près des matériaux du site, d'un site dans tous ses états, et en référence à l'art mégalithique³⁷. Les artistes se réapproprient la fonction temporelle associée au temps solaire (cyclique) et au temps du parcours, non pas pour attester du caractère *sacré* du site mais pour valoriser un jeu de positions et d'orientations (c'est-à-dire des variables formelles) et en même temps un jeu de variables d'intensité (qui intègre l'entropie). L'ancrage au site s'établit ainsi de deux manières, par ce qui fixe le *lieu* suivant des critères formels et spatiaux, plutôt géométriques, et par ce qui le signe en termes physiques (jusqu'à désigner avec les déplacements de miroirs de Smithson des lieux de couleurs). Les observatoires et les labyrinthes transforment les rites d'initiation en rites d'altération ou d'effondrement³⁸.

La ligne d'épure souligne le lien avec les modèles constitués, avec les sites de référence qui sont quelquefois des sites de proximité, soit par la familiarité avec le terrain d'action (un désert, une caractéristique géologique ou topographique, un promontoire), soit géographiquement (un observatoire précolombien à Mesa Verde dans le Colorado, par exemple). Les landartistes communiquent souvent sur les différentes phases du projet, délivrent des relevés photographiques, des feuilles de notes ou de routes, des plans et des cartes. La ligne d'épure et la ligne d'esquisse s'inscrivent conjointement dans cette programmation. Les témoignages d'érosion et quelquefois même de disparition de toutes traces de l'intervention ou de la construction *in situ* privilégient la dynamique temporelle des

³⁷ *Ibid.*, p. 67.

³⁸ « Les mauvaises herbes laissent voir une géométrie brisée », souligne encore Robert Smithson (Robert Smithson, « Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatán », *Robert Smithson : Le paysage entropique 1960/1973*, *op. cit.*, p. 201).

changements d'états. Ils abandonnent la ligne d'épure aux ressorts d'une ligne d'esquisse. Ils maintiennent actif le niveau de retouche permanente. Ces pratiques du site suivent les fils croisés d'une poïétique de l'esquisse et d'une poïétique de l'esquive, pour lesquels la ligne de fond revient finalement à faire et défaire le paysage. L'alternative ou le jeu croisé revient à le soumettre à une géométrie savante et à le retrouver sous une « authentique physique, celle qui peut louer les matériaux eux-mêmes ainsi que leurs organisations ou leurs compositions », suivant les termes du philosophe et épistémologue François Dagognet qui trouve là un moyen de caractériser « l'art actuel »³⁹. C'est ce à quoi nous convient les pièces complémentaires qui convoquent une diversité de médiums et réunissent des esquisses et des schémas, des notations diverses et des textes, des photographies (vues de terre, vues du ciel) et des films, des échantillons ou des assemblages (des non-sites). L'esquisse et l'esquive portent aussi sur les références et les irrévérences faites au sacré.

Les constructions néolithiques ou précolombiennes demeurent ainsi relativement lointaines, à l'état de vestiges, attachées à des pratiques d'un autre temps. Les landartistes en réactualisent la forme et les soumettent aussi aux régimes d'instabilité, d'altération et d'indétermination. Ils tendent ces réalisations vers le passé et les font « vestiges », en même temps qu'ils les dressent sous le ciel du désert et délivrent suivant le fil des fictions, dans les mouvements de vertige où les rites eux-mêmes s'effondrent puis se réinventent, quelques précieux mirages. L'objectif visé consiste à orienter ces sculptures architecturales ou les plus discrètes pratiques du site vers des *expériences du lieu*, d'un lieu réinventé. L'observatoire, le labyrinthe, le chemin de pierre et les miroirs invitent à réaliser une expérience singulière et sensible du lieu. Ils inspirent des fictions, pour les artistes et pour nous-mêmes, sur le support des frictions paysagères et en affinité avec de plus anciennes constructions, par la saisie des marques et des manques, en prêtant attention à tout ce qui prend forme au plus près de la terre et à tout ce qui se dessine ou se recompose au loin, aux traces de fondation et aux signes d'altération, et à tout ce qui les hante, suivant un « regard hybride », comme le proposait Greenberg, c'est-à-dire « à l'intersection du cognitif, du religieux et du sensible »⁴⁰.

³⁹ François Dagognet, *Cheminement*, Vénissieux, Editions Paroles d'Aube, 1996, p. 108.

⁴⁰ Suivant la précision apportée par Gilles Tiberghien (*Land art, op. cit.*, p. 226).