L'œuvre au-delà d'elle-même: le land art saisi par l'œil cinématographique, un geste qui documente pour faire œuvre

Benjamin Leon

Doctor; Université de Lille, Lille; France
benjamin.leon@univ-lille.fr

Résumé

En 1970, l'artiste américain Robert Smithson construit, au fin fond du Grand Lac Salé, une œuvre devenue emblématique du *Land art*: la *Spiral Jetty*. En survolant la *Spiral Jetty* en hélicoptère dans son film éponyme, l'artiste saisi un rapport d'échelle qui désoriente le spectateur de même qu'il empêche l'œuvre d'être fixée à son sort muséal de manière définitive. Dans *Castling a glance*, l'artiste américain James Benning développe une réflexion sur le regard qui fait œuvre à l'heure du contemporain. Son film relate, de façon fragmentaire, ses séjours répétés au Grand Lac Salé pour y voir la *Spiral Jetty*. Enfin, la plasticienne Tacita Dean repart elle aussi sur les traces de la *Spiral Jetty* dans le film qu'elle consacre à l'auteur de science-fiction J. G. Ballard et en particulier son œuvre *Les Voix du temps*. L'auteur y construit dans un futur où plane la menace d'une disparition de l'espèce, un immense mandala dans le désert. Devant ces trois exemples, il conviendra de s'interroger sur cette expérience esthétique étonnante d'une œuvre qui fait œuvre au-delà d'elle-même. Dans un renversement épistémologique de sa propre ontologie, le *Land art* retrouve par l'enregistrement cinématographique une place en des lieux hétérodoxes à l'art et la nature comme entité indissociable (la salle de cinéma, la galerie d'exposition...). À partir des différentes modalités filmiques citées en exemple, je questionnerai l'aporie d'une telle démarche.

Mots-clé

Art contemporain. Cinéma expérimental. Land art. Spiral Jetty. Temporalité.

1 Introduction

La Spiral Jetty tend à changer d'échelle en fonction de l'emplacement où se trouve le spectateur. La dimension détermine un objet, mais l'échelle détermine l'art. Vue en termes d'échelle et non de dimension, une crevasse de mur pourrait s'appeler le Grand Canyon.¹(SMITHSON, 1971)

En 1970, l'artiste américain Robert Smithson construit au fin fond du Grand Lac Salé, une œuvre devenue emblématique du Land art: la *Spiral Jetty*. Prenant la forme d'une spirale de 457 m de long et de 4,6 m de large, laquelle s'enroule dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, la *Spiral Jetty* est composée entre autres de boue, de rochers et d'eau (Figure 1). Elle n'est visible que lorsque l'altitude de sa surface descend en dessous de 1280 m. Cette oeuvre emblématique du Land art alors naissant évoque ces "paysages entropiques", jouant sur l'infini et le décentrement permanent qui n'est pas sans rappeler certaines réflexions liées à l'infini du "All-over" pictural. Mais là où Clément Greenberg développait son ontologie moderniste sur les propriétés intrinsèques du médium pictural renvoyant à lui-même (le formalisme littéral d'une surface-objet), le Land art oppose son ouverture vers l'extérieur, sa confrontation à l'espace du réel qui l'expose aux éléments naturels. Si l'approche marxiste permet de développer une réflexion sur le dépassement de la valeur marchande donnée à l'œuvre d'art par son passage de l'espace muséal à l'espace naturel, il semble intéressant de revenir à une définition du Land art qui s'intéresserait tout autant à l'œuvre que sa remédiation à travers ses traces documentaires et filmiques. Un ensemble de paratextes – notes, photographies – qui projette l'œuvre vers un mode de dépassement du médium filmique, tout en s'incorporant au projet de Smithson dans son film éponyme. À partir de ce postulat, on s'intéressera à certaines œuvres qui ont documenté la *Spiral Jetty*, allant jusqu'à proposer dans ce geste d'enregistrement un dépassement du document comme trace mémorielle pour un acte qui fait œuvre de façon indépendante. C'est le cas de *Casting a Glance* (2007), film de James Benning qui relate les séjours répétés de l'artiste au Grand Lac Salé ou de *JG* (2013), installation où la plasticienne Tacita Dean repart elle aussi sur les traces de la *Spiral Jetty* dans le film qu'elle consacre à l'auteur de science-fiction James Graham Ballard.

¹ La citation placée en exergue est une traduction établie par M. Brouwer, J.-P. Criqui, M. Gilchrist, N. Holt, K. Larson et J. Lingwodd dans le cadre d'un ouvrage reprenant un certain nombre de texte de l'artiste et qui s'intitule: *Le paysage entropique 1960-1973*. Cette anthologie est publiée en 1994 par la réunion des musées de Marseille. Le texte initial vient de *The Spiral Jetty*, in Gyorgy Kepes (ed.), *Arts of the Environment*, New York, 1972. Cet article est repris dans *American Artists on Art*, Ellen H. Johnson (ed.), New York, 1982 (p. 169-178).

Figure 1 - La Spiral Jetty vue du ciel

Source: Photographie, Spiral Jetty (STEINMETZ, 2002).

Devant ces trois exemples, il conviendra de s'interroger sur cette expérience esthétique étonnante qui, pour reprendre les mots de Hal Foster (2005), appelle un "[...]décentrement textuel multiple de l'objet d'art [...]" (FOSTER, 2005, p. 110-111) si caractéristique des œuvres "*site-specific*" de Smithson. La problématique que je pose ici est la suivante: comment circonscrire une définition stable de la notion d'œuvre d'art lorsque celle-ci s'appuie sur un dispositif voué à disparaître et réapparaître selon les aléas propres à la nature? Questionnement philosophique qui suppose de savoir où commence et où se termine une œuvre d'art. Dans un renversement épistémologique de sa propre ontologie, le Land art retrouve par l'enregistrement cinématographique une place en des lieux hétérodoxes à l'art et à la nature comme entité indissociable (la salle de cinéma, la galerie d'exposition...). À partir des différentes modalités filmiques citées en exemple, je développerai deux hypothèses: (1) L'œuvre d'art infinie ou le dialogue artistique à distance superposée à l'entropie naturelle de la *Spiral Jetty*, dialectique d'une temporalité en perpétuel devenir? (2) Exposer le Land art: l'empreinte virtuelle d'un temps hétérodoxe au dispositif initial ou un geste artistique qui transforme l'œuvre et par-là, l'art même?

2 Le Land art ou l'intelligibilité des spatialités dans l'art contemporain

Je voudrais, avant d'arriver aux œuvres elles-mêmes, établir un certain nombre d'éléments qui aident à penser la question du Land art à l'heure du contemporain. Il s'agit de mettre, en relief d'une part, la dimension spatiale – la relation des objets d'art aux lieux, leur qualité d'objets d'art-lieu – et d'autre part, leur dimension temporelle selon des montages

d'images aux stratégies plastiques complexes. Du point de vue spatial, la critique d'art, l'histoire de l'art et l'esthétique associent aux objets d'art du Land art les termes d'*in situ* et d'*outdoors*. Ces deux notions assoient la radicalité de cette pratique artistique qui, et dans le prolongement d'autres propositions a mis en cause le rapport de représentation entre l'objet d'art et la réalité de même que le rapport conventionnel et mercantile des "Mondes de l'art" institué (BECKER, 1988). Le Land art s'est employé à disqualifier la dimension représentationnelle des objets d'art en même temps que la prétention des institutions muséales à être les lieux centraux de l'art. Une pratique artistique qui s'effectuant hors les murs de l'art – musée et galerie – et par-là même en dehors des relations instituées et codées qui lui sont attachées pour recomposer le projet d'un autre "monde de l'art" situé. Un ensemble de relations attachées au processus de l'oeuvre en train de se faire et à sa mise en vue. Je tiens à préciser que l'expression "outdoors" ne signifie pas "en plein air", mais désigne une pratique qui se fait contre l'institution muséale et ou le système de relations formant le monde de l'art constitue le centre. Le Land art est moins centré sur la production d'objets entretenant un rapport de représentation avec des objets extérieurs que sur la découverte et le traitement d'une réalité extérieure au monde de l'art qui sera construite dans une idée d'objet, élaborée et agit dans un projet situé et, éventuellement, mise en vue dans un objet d'art. Comme l'énonce Dennis Oppenheim: "[...] l'objet était vraiment la cible. L'objet d'art était ce à quoi l'on tentait de trouver une alternative [et, ce faisant,] le lieu prit en quelque sorte la place de l'objet. [...] La nécessité de reproduire, de copier, ou de manipuler la forme n'était plus une fin en soi [...]" (OPPENHEIM, 1975² *apud* TIBERGHIE, 1995, p. 98).

Avec sa "dématérialisation" disparaît le support de l'encodage de l'art par le monde de l'art institué. Par conséquent, le Land art est le véhicule pour une relation dissymétrique entre ses acteurs, le produit du rapport de représentation à la réalité et le moyen de la marchandisation de l'art. Avec la délocalisation "*outdoors*" de l'activité artistique et de l'expérience esthétique, le lieu devient la ressource de l'art. Et sa mise en oeuvre artistique, la condition de la recomposition d'un monde de l'art situé. C'est pourquoi la radicalité du Land art ne réside pas dans un simple changement de matériau pour le façonnage d'objets pour la représentation de sujets, mais bien dans sa spatialité ou sa manière de faire avec l'espace. C'est pourquoi le Land art apparaît, à la suite de l'art minimal et conceptuel comme le prolongement de cette "dématérialisation de l'art" (LIPPARD; CHANDLER, 1973).

² OPPENHEIM, Dennis. **Dennis Oppenheim Proposals 1967-1974**. Brussels: Lebeer-Hossman, 1975. *Apud* Tiberghien (1995, p. 98).

C'est-à-dire des formes d'expression au-delà de toute expressivité, sans support ni surface, sans corps propre localisable, porté par une impalpable présence-absence. Devant ces liminaires, comment peut-on qualifier l'objet d'art dans le Land art? S'agit-il encore d'art dans un lieu? La difficulté est plurielle: soit, un objet exposé quelque part et qui entretient avec le lieu où il se tient un rapport d'extériorité, celui-ci lui servant de réceptacle ou de condition de mise en vue. L'objet d'art ne se trouve pas seulement dans un lieu – ou une localité –, il est du lieu et surtout avec le lieu, il est objet-lieu. Ce sont des fabriques spatiales, au sens d'abord où elles font avec l'espace (et non pas dans l'espace). L'espace devient ainsi, dans ses dimensions matérielles et idéelles, la condition de la pratique et ressource de l'œuvre. Mais c'est davantage de la dimension temporelle dont je vais rendre compte ici en posant la question suivante: comment qualifier ces films qui documentent la *Spiral Jetty* tout en faisant œuvre de façon indépendante à l'œuvre préexistante?

3 La *Spiral Jetty* saisie par l'œil cinématographique

Spiral Jetty (1970), le film que Robert Smithson réalise sur son œuvre éponyme, est tout autant le résultat d'un travail artistique qui témoigne d'un enregistrement, qu'un document qui accompagne le processus de création de l'œuvre à travers des réflexions allant de la géologie à l'astronomie tout en passant par la mythologie. En survolant la *Spiral Jetty* depuis un hélicoptère, l'artiste saisi un rapport d'échelle qui désoriente le spectateur de même qu'il empêche l'œuvre d'être fixée à son sort muséal de manière définitive. La construction du film est traitée comme un modèle formel aux potentialités multiples: désatégorisation de la narration, tension entre l'immobilité du cadre et la mobilité irréversible du défilement pelliculaire. Dans son essai *Le cinéma de l'immobilité*, Ludovic Cortade (2008) observe que bien que n'ayant pas recours aux procédés de l'arrêt sur image ou du plan fixe, *Spiral Jetty* (1970) expose "[...] une conception du temps à la fois fondée sur le sentiment d'un perpétuel devenir des choses (ce que Smithson, s'inspirant des principes de la thermodynamique nomme l'entropie) et sur la définition d'une dialectique figée." (CORTADE, 2008, p. 186).

Figure 2 - Robert Smithson sur le site de la *Spiral Jetty*

Source: Montage d'images, *Spiral Jetty* (GIORGONI, 1970).

Cette remarque pense la *Spiral Jetty* comme la cristallisation d'une temporalité remise en jeu par un réinvestissement du filmique sur l'objet préexistant. Le film est composé de trois parties que Cortade (2008) expose de la façon suivante (Figure 2):

[...] un premier temps, où après avoir inséré des plans d'éruptions solaires, la caméra alterne des plans du site sur lequel est construite la spirale, avec des lambeaux d'un planisphère qui se déposent sur le sol, couplé à une série d'éléments relatifs à l'état de ce site dans le passé géologique (carte, squelettes de dinosaures, fossiles) (CORTADE, 2008, p 186);

- a) "Puis la caméra de Smithson filme le travail d'une pelleteuse, ainsi que la surface du lac, cadrée en plans de détail. Le montage établit un parallèle entre la rocaille déblayée et les dépôts salins qui rentrent en coalescence à la surface de l'eau" (CORTADE, 2008, p. 186);
- b) enfin, la dernière partie, célèbre à elle seule, la dimension libératoire du Land art face à l'institution muséale: "[...] série de plans en plongée à partir d'un hélicoptère survolant la spirale, de l'extérieur vers son centre et inversement, avec une succession de plans de détail montrant la dessiccation du site et la

cristallisation de l'œuvre dans le lac salé", ce qui induit la métaphore virtuelle d'un temps multiple (CORTADE, 2008, p. 187).

Le dernier plan du film représente la table de montage avec une photographie de la spirale accrochée au mur (Figure 3), ce qui pose la question de l'immobilité une fois le film achevé, citation à peine déguisée au dernier plan de *Wavelength* (1967) de Michael Snow lorsque l'inexorable avancée du zoom s'arrête sur cette photographie de vagues qui aplatit l'image (Figure 4) et en défait son caractère illusionniste (Figure 5). Image d'un temps suspendu à l'arrêt momentané du mouvement qu'on retrouve également dans ce plan où des morceaux de carte déchirées se posent sur le sol, s'inscrivant par-là dans un processus de sédimentation qui renvoie à la spirale elle-même tout autant qu'à la remise en question du statut épistémologique de la carte comme système de croyance (la représentation fidèle de la réalité). Enfin, il apparaît devant cette construction faussement dispersée du film, l'affranchissement d'une vision chronologique de l'œuvre pour un emboîtement spatial qui cherche à rendre compte d'un temps dialectique partagé entre éléments microscopiques – la sédimentation des cristaux de sel – et macroscopiques – la sensation d'un espace infini rendu par les plans d'ensemble en plongée ou en retrait de l'œuvre. Cet emboîtement amène un temps moins cartographié que stratifié reposant sur une échelle de centres démultipliés rendues à la verticalité du temps.

Figure 3 - Photographie de la spirale et table de montage

Source: Photogramme, *Spiral Jetty* (1970).

Figure 4 - L'avancée inexorable du zoom

Source: Photogramme, *Wavelength* (1967).

Figure 5 - Défaire l'illusionnisme de l'image

Source: Photogramme, *Wavelength* (1967).

4 Fragmenter la durée mémorielle

Ce rapport entre le macroscopique et le microscopique trouve écho de façon étonnante dans une temporalité tout autre chez James Benning et son film *Casting a Glance* (2007). Le titre provient d'une formule que Benning arrache à Smithson lorsque celui-ci évoqua le geste élémentaire de l'artiste en ces termes: "Un grand artiste peut faire de l'art en jetant un simple regard." (SMITHSON, 1994, p. 197, nous traduisons). Entre 2005 et 2007, Benning a fait seize fois le voyage sur le site de la *Spiral Jetty* avec sa caméra 16 mm, allant jusqu'à marcher dans l'eau, sur la digue immergée, et perdre toute notion de temps et d'espace. Par-là, l'artiste rend compte des variations subtiles ou spectaculaires que la nature donne de "la Jetty". Un film hommage qui prend une valeur toute personnelle à mesure que les plans se déploient dans l'écoulement inexorable du temps et où "[...] la durée obligée par

laquelle le regard se vit à l'intérieur de chaque plan, selon le temps de l'irruption variable de tout événement [...]” (BELLOUR, 2012, p. 348). Ainsi, le film cède tout autant à la réflexivité du spectateur comme penseur visuel – le pouvoir de fascination qu'exerce le prélèvement d'une réalité sur la vision – qu'à la réflexion citationnelle et mémorielle d'une œuvre préexistante – la mise en image de “la Jetty” par Smithson. Où comment l'observation minutieuse d'un même espace fait œuvre par la performativité en creux d'une telle démarche. Cette confrontation d'un artiste à l'autre est aussi la dépossession d'un lieu jouant trente ans plus tard la perte des repères spatio-temporels devant l'espace incertain où se situe l'œuvre. Un lieu intemporel qui continue de faire œuvre au-delà de sa présence ou de son absence à la perception.

Le film compose en seize épisodes, 78 plans d'environ une minute, regroupés en séries variant de quatre à sept plans séparés par des photogrammes noirs. La durée extatique de plans fixes sonde de façon rigoureuse les variations infimes du temps où Benning a ajouté des marqueurs temporels qui introduisent chacune des sections qui vont “du 30 avril 1970 au 15 mai 2007” (AULT, 2007, p. 104). Le spectateur est d'abord perdu devant la confusion qu'engendre ces annotations qui documentent de façon tout aussi précise que les plans scrutent la réalité du temps. Le voyage filmique de l'artiste sur les traces de la *Spiral Jetty* (1970) censé se dérouler entre le 15 mai 2005 et le 14 janvier 2007, montre pourtant un ancrage temporel différenciel qui laisse le spectateur au défi de négocier ses systèmes de croyance. Le réalisateur entretient une limite de fiction d'autant plus plausible que l'image dans ses composantes plastiques – utilisation du support pelliculaire 16 mm, palette chromatique patinée par l'obsolescence naturelle de la pellicule – renvoie la confusion à l'un des principes constitutifs du cinéma de Benning: une forme filmique qui maintient à distance égale le documentaire et la fiction. Ici, la forme documentaire expérimente un entre-deux du visible où les catégories normées ne peuvent que se déliter.

Afin de mieux appréhender, voyons une série ou blocs de plans dont le choix me paraît essentiel pour comprendre le déroulé fictionnel du film. Il s'agit d'un moment important où la *Spiral Jetty* (1970) réapparaît à la surface du lac, ce qui révèle le caractère entropique de l'œuvre située. On retrouve les éléments formels du cinéma de Benning: l'utilisation du plan long en caméra fixe, la pertinence du cadrage qui produit la sensation de plans immobiles telle une image gelée que Raymond Bellour (1999) traduit par la formulation très belle “de la fixité d'un mouvement perpétuel” (BELLOUR, 1999, p. 51).

Cette perception étrange du temps – l'impression d'immobilité – donne pourtant l'impression d'un mouvement perpétuel qui se retourne sur lui-même. Ainsi, la temporalité faussement linéaire n'entache en rien l'horizontalité de son écoulement: passage des plans dans leur enchaînement, mais, et de façon plus essentielle, succession de plans qu'il faut envisager comme des sections temporelles à leur durée indivisible. Un rapport philosophique au temps qui n'est pas sans rappeler celui de Bergson: la détermination négative – l'immobilité comme premières impressions – laisse éclore une "virtualité" incontestable de la continuité temporelle dans le flux de la conscience. Comme le remarque Bergson, le souvenir – d'un lieu-objet – n'est pas une image actuelle qui se forme après en avoir aperçu l'objet, mais plutôt l'image contemporaine de l'objet actuel, son double ou "imageen miroir" (BERGSON, 2012, p. 75)². Dans *Casting a Glance* (2007), la filiation d'avec Smithson se pose dans l'observation des éléments naturels dont Benning rend compte par la force plastique de ces cadrages faussement immobiles. La mise en observation macroscopique et microscopique de la sédimentation des éléments naturels retrouve le processus de temps stratifié que Smithson avait élaboré dans son film (Figure 6). Comme si, tout en gardant son propre dispositif, l'œuvre se superposait à l'œuvre originelle telle la couche nouvelle d'un effeuillage temporel infini. Ce constat permet de considérer le film de Benning comme la trace mémorielle d'une œuvre qu'on cherche à retrouver, d'un site dont on cherche à sonder les ramifications que le temps a laissé, et d'un parcours mémoriel à recomposer dans le puzzle indéterminé de la mémoire visuelle.

Figure 6 - Sédimentation des éléments naturels

Source: Photogramme, *Casting a Glance* (2007).

² Cette expression de Bergson renvoie à un court texte initialement paru dans la *Revue philosophique* daté de décembre 1908 (Paris, PUF).

5 Le fragment littéraire au coeur du fragment filmique

Autre référence à la *Spiral Jetty* (1970) est le film de Tacita Dean, *JG – James Graham Ballard* (2013). Dans un magnifique travail sur les images – les formes découpées au plan par la technique du masquage –, Dean crée un fascinant poème visuel où les minutieux détails sur les paysages désertiques de l'Utah – miroir d'eau, matière de la roche, stalactite de sel – donnant à la *Spiral Jetty* la présence signifiante de son éternelle disparition. Le film est inspiré par la correspondance de Dean avec J. G. Ballard et le film de Robert Smithson sur la *Spiral Jetty* (1970). D'une durée de 26 min, il s'agit d'un film anamorphique en pellicule 35 mm et son optique, conçu en tant qu'œuvre exposé dans une galerie d'art (Figure 7). Ici, l'artiste pousse à son extrême la sensation élégiaque du désert chez Ballard à travers les monolithes de sable qui rappellent étrangement son roman *Le monde englouti* (BALLARD, 2011)³.

Figure 7 - JG, Vue de l'installation

Source: Photographie, Hammer Museum, Los Angeles (FORREST, 2014).

La déliquescence d'un monde en ruine, la tentation de régression vers un monde préhistorique convoque aussi des éléments familiers génériques du Land art, telle la question de la variabilité des échelles. Dans son film, l'artiste reprend par l'image la question de l'échelle cosmique que Smithson a théorisé en son temps dans plusieurs textes sur la sculpture et notamment la Grande Pyramide de Khéops. Ce que l'on sait moins, et que l'on apprend grâce au catalogue de l'exposition de l'œuvre à la galerie Marian Goodman (Paris), est qu'il est fort possible que la *Spiral Jetty* (1970) ait été inspiré par une nouvelle de J.G.

³ *Le Monde englouti* (*The Drowned World*) est publié pour la première fois en 1962 (New York, Berkley Books).

Ballard, *Les Voix du temps* (BALLARD, 2008)⁴ dont le personnage principal – un certain Powers – construit dans un futur où plane la menace d'une disparition totale de l'espèce, un immense mandala dans le désert juste avant de s'éteindre. Que l'on ait retrouvé, après la mort de Smithson, le livre de Ballard dans ses affaires vient appuyer cette spéculation. La genèse de cette installation remonte au milieu des années 90, lorsque Dean a décidé de voir si elle pouvait trouver trace de la *Spiral Jetty* (1970). Plusieurs voyages dans l'Utah sont alors organisés. En utilisant des directions compliquées à Rozel Point⁵, l'artiste finit par se perdre avec son compagnon de voyage. L'enregistrement du trajet utilisait un magnétophone et une caméra 35 mm. À partir de ce matériau visuel et sonore, Dean a produit deux œuvres clés du voyage: l'enregistrement sonore qui date du voyage entrepris en 1997 lorsqu'elle essaye de trouver la *Spiral Jetty* (1970) et le matériau visuel dont elle prélève quelques photogrammes afin d'établir une installation de ses diapositives en 35 mm. Finalement, il n'y avait rien à voir de la *Spiral*, sauf une vaste étendue d'eau calme. Lorsque les deux pièces ont été exposées à Londres, Ballard a envoyé à l'artiste un exemplaire du catalogue-essai qu'il avait écrit sur Smithson. Et lorsque l'écrivain s'éteint en 2009, Dean publie un texte où elle relate ses liens avec Ballard.

Le film-installation de Dean est élaboré à partir d'une technique développée pour son projet *FILM* (2011) présenté à la Turbine Hall de la Tate Modern. À partir de la pellicule 35 mm, l'artiste travaille de nouvelles longueurs de film en utilisant un masquage sélectif pour créer un collage visuel des éléments de l'image. J.G. (2013) reprend donc certaines techniques du cinéma expérimental consistant à masquer partiellement l'obturateur avec des découpages, puis à projeter d'autres images dans ces vides. Ainsi, les images qu'elle capte des paysages arides de l'Utah sont comme morcelées par les différentes surimpressions qui en résultent (Figure 8). En brouillant ainsi l'espace et le temps, il devient difficile pour le spectateur de relever les marqueurs topographiques du site – parfois le paysage se démultiplie à l'intérieur même du plan – lequel évoque davantage l'univers post-apocalyptique des écrits de Ballard.

⁴ *Les Voix du temps* (*The Voice of Time*) paraît initialement en 1960 dans la revue de science-fiction britannique *News World* (Londres, Nova publications).

⁵ Rozel Point est le nom donné à la partie est du Grand Lac Salé et où se situe la *Spiral Jetty*.

Figure 8 - Masquage et découpage

Source: Photogramme, JG (2013).

À défaut de montrer directement la *Spiral Jetty* faute d'en retrouver trace, Dean va traiter le motif de la spirale comme un élément plastique aux résonnances multiples (Figure 9). Soit les masquages redessinent la spirale à partir des éléments naturels dont sont composés les abords du lac (roche, amas de sels); soit ils prennent une dimension cosmique (les masquages sur les innombrables couchers de soleil). Dans un retour réflexif sur le médium, la spirale évoque également la boucle du film analogique, laquelle fait écho à la spirale de la jetée (Smithson) de même qu'aux formes nébuleuses spiralées qu'affectionnent Ballard dans *Les Voix du Temps*. L'entropie de l'œuvre initiale s'achève dans un désert de ruine dont J.G. cherche à en retrouver l'origine. Comme la rappelle Ballard dans un dernier échange avec Dean "[...] traitez la [Spiral Jetty] comme un mystère que votre film résoudra" (BALLARD, 2007). L'œuvre de Dean est la matérialisation physique autant qu'impalpable d'une méditation sur l'observation du temps qui passe en (re)posant la dimension microscopique et macroscopique des éléments naturels à notre regard (Figure 9).

Figure 9 - Marquages topographiques morcelés et renversement d'échelle

Source: 8 des 14 transferts lithographiques, JG (2013).

6 Exposer le Land art: aporie immersive, stratification temporelle de l'objet

Les trois œuvres que j'ai convoqué sont aussi des façons différentes de répondre à l'une des problématiques du texte: peut-on exposer le Land art? On sait que Smithson avait élaboré le projet d'une caverne cinématographique comme il le documente dans un dessin célèbre: *Towards the development of a cinema cavern* (SMITHSON, 1971). Il s'agissait de construire une salle de cinéma dans une caverne ou une mine abandonnée, et de filmer l'opération en construction: la cabine de projection serait faite de poutres et l'écran taillé dans une paroi de la grotte. Une réalité qui tient de rêve utopique puisque que le projet ne voit jamais le jour (Figure 10). Pour la *Spiral Jetty* (1970), il eut l'idée de montrer le film, non seulement dans des galeries, mais également sur des bateaux. Enfin, l'idée d'un cinéma sur le lieu même de "la Jetty" fut envisagée: Smithson voulait construire un escalier souterrain mais peu accessible. Le souci de préserver la réappropriation de l'œuvre en son site propre montre la cohérence du geste artistique chez l'artiste.

Figure 10 - Dessins préparatoires pour un espace utopique

Source: Crayon, photo, ruban adhésif, *Towards the development of a cinema cavern* (SMITHSON, 1971).

Pour Benning et Dean, nous sommes confrontés à la réappropriation du Land art au sein même de l'institution muséale bien que leurs démarches n'aient pas la même visée. Si *Casting a glance* a été projetée à de nombreuses reprises dans des galeries d'arts ou des musées, l'œuvre travaille davantage l'intransigeance du temps obligé – la durée extatique des plans dans leur succession – que le morcellement propre aux installations multi-écrans

de l'art contemporain. Il va sans dire que les voyages répétés de Benning sur "la Jetty" assoient une sorte d'obsession qui dépasse l'œuvre de Smithson dans une réflexion personnelle sur la notion de paysage au cinéma. Quant à Dean, elle poursuit la recherche engagée avec *FILM* (2011) et son hommage au support 16 mm. L'auteur y soutenait une réflexion sur l'obsolescence du support pelliculaire, non dans la perspective chronologique d'une amélioration technologique mais dans le champ vaste et varié du cinéma expérimental qui en déjoue le caractère linéaire. Ce questionnement sur l'obsolescence trouve un prolongement avec le site de "la Jetty" où elle cherche à filmer la déliquescence des éléments naturels telle l'observation imperceptible des vies micro et macroscopiques (Figure 11).

Figure 11 – Sonder l'imperceptible

Source: Photogramme, JG (2013).

Mais quand est-il du geste initial voulu par Smithson qui était de sortir définitivement l'œuvre d'art du carcan muséal? Si le Land art prend tout son sens dans l'éphémère de sa présentation, comment qualifier les œuvres postérieures qui cherchent à faire retour sur la *Spiral Jetty*? Comme on l'a vu, il s'agit moins d'un retour sur l'œuvre telle qu'elle est pensée à l'époque par Smithson que d'en saisir par filiation le poids de sa disparition momentanée, voir d'en faire le lieu pour une cristallisation de la perte et de l'oubli imposant d'en redéfinir les enjeux artistiques, plastiques et économiques. La superposition de temps disparates à l'œuvre initiale garde une force plastique indéniable en ce qu'elle cherche à réutiliser la *Spiral Jetty* (1970) de façon singulière (travail sur le temps fragmentaire, la durée mémorielle). Toutefois, l'œuvre exposée fait retour au lieu même combattu par Smithson à savoir l'espace institutionnalisé du musée. Ce retour semble certes inévitable si l'on conçoit la visibilité de l'œuvre exposé et sa diffusion. Il questionne également la liberté

donnée à l'artiste dans la construction de son travail. On aurait pu imaginer, à la façon de certains travaux de Melik Ohanian – *Invisible Film* (2005) –, une mise en exposition de l'installation *JG* (2013) dans un lieu autrement moins quadrillé que la black box de l'espace muséal (Figure 12)⁶. Défi technique autant qu'esthétique qui aurait permis de retravailler le geste contestataire du Land art devant l'ordre établi. Mais comme le rappelle Eliane Elmaleh dans un bel article sur Land art, le rapport à l'institution demeure ambigu, y compris chez les pionniers de ce mouvement artistique :

[...] si l'on a pu qualifier le Land art d'art 'environnemental', on ne peut cependant pas dire que le mode d'appropriation s'écarte pour autant du règne de la marchandise, ou du moins d'une logique propre au caractère privé des activités productives [...] (ELMALEH, 2002, p. 72).

En effet, l'entreprise du Land art reste en général invisible au public et la mise en place des projets sur un site inaccessible – *earthworks* – ont largement été financés par des musées ou des galeries. En retour de ces subventions, ces derniers ont médiatisé les œuvres faisant du paratexte – photographies, dessins, textes – le cœur déplacé de l'objet-art. Avec un regard plus distancié, nous pouvons néanmoins concéder la construction d'œuvres indépendantes à partir de l'œuvre préexistante comme un acte de sublimation qui ne dit pas son nom. Dans ce cas, il s'agirait d'un acte de cinématon qui atteste, renvoie et replace les enjeux esthétiques et philosophiques de l'œuvre originelle dans une mise en abyme différentielle.

Figure 12 - Sur Peter Watkins, *Punishment Park*, 1971, dans le désert

Source: Photogramme *Invisible Film* (2005).

⁶ *Invisible film* (2005) de Melik Ohanian est le film sonore et sous-titré d'une projection: la projection 35 mm d'une copie originale du film *Punishment Park* de Peter Watkins sur le lieu où le film a été tourné en 1971. Melik Ohanian a réalisé la projection en temps réel à la nuit tombante et sans écran, dans le désert d'El Mirage en Californie. Interrogeant la question du genre documentaire et de la fiction, *Punishment Park* est un film politique qui a été censuré pendant 25 ans aux États Unis. Par la réappropriation qu'en fait Melik Ohanian, le film redevient invisible puisqu'il a pour écran le paysage (évoquant d'un des deux grands genres du cinéma américain: le western) et montre le dispositif cinématographique lui-même. C'est le son (les dialogues des protagonistes) qui le rend appréhendable et compréhensible dans son propos initial.

Références

- AULT, Julie. Using the Earth as a map of himself: the personal conceptualism of James Benning. *In*: PICHLER, Barbara; SLANAR, Claudia (dir.). **James Benning**. Vienna: Österreichisches Filmmuseum, 2007. p. 88-116.
- BALLARD, J. G. **Le Monde englouti**. Paris: Gallimard, 2011.
- BALLARD, J. G. Les voix du temps. *In*: BALLARD, J. G. **Nouvelles complètes 1956/1962**. Auch: Tristram, 2008. p. 291-333.
- BALLARD, J. G. Lettre à Tacita Dean, 4 décembre 2007.
- BECKER, Harold. **Les Mondes de l'art**. Paris: Flammarion, 1988.
- BELLOUR, Raymond. **L'entre-images 2: mots, images**. Paris: P.O.L., 1999.
- BELLOUR, Raymond. Smithson, Benning. *In*: BELLOUR, Raymond. **La Querelle des dispositifs: cinéma – installations, expositions**. Paris: P.O.L., 2012. p. 343-358.
- BERGSON, Henri. **Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance**. Paris: Puf, 2012.
- CASTING a glance. Réalisateur: James Benning. USA, 2007. 16 mm (77 min).
- CORTADE, Ludovic. Immobilité et réception. *In*: CORTADE, Ludovic. **Le cinéma de l'immobilité**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2008. p. 167-204.
- ELMALEH, Eliane. La terre comme substance ou le Land Art. **Revue française d'études américaines**, [s. l.], v. 93, n. 3, p. 65-77, 2002. Disponible en: <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2002-3-page-65.htm>. Consulté le: 10 août 2016.
- FILM. Réalisateur: Tacita Dean. England, 2011. 1 Installation, 35 mm.
- FORREST, Brian. **JG**. Los Angeles, 2014. Photographie, color.
- FOSTER, Hal. La passion du signe. *In*: FOSTER, Hal. **Le Retour du réel: situation actuelle de l'avant-garde**. Bruxelles: La lettre volée, 2005. p. 99-126.
- GIORGONI, Gianfranco. **Spiral Jetty**. USA, 1970. Photographie, black and white.
- INVISIBLE Film. Réalisateur: Melik Ohanian. France, 2005. 1 Installation (90 min), Projection vidéo sonore (HDCam vidéo), 35 mm.
- JG. Réalisateur: Tacita Dean. England, 2013. 1 Installation (27 min) 35 mm anamorphique.
- LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. **Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972 a cross-reference book of information on some esthetic boundaries**. New York: Praeger, 1973.

SMITHSON, Robert. Towards the development of a "cinema cavern". USA, 1971. Pencil, photograph, tape.

SMITHSON, Robert. Une sédimentation de l'esprit: Earth Projects (1968). In: SMITHSON, Robert. **Robert Smithson: une rétrospective, le paysage entropique 1960-1973**. Marseille: Musées de Marseille, 1994. p. 197.

SPIRAL Jetty. Réalisateur: Robert Smithson; Nancy Holt. USA, 1970. 16 mm (32 min), color.

STEINMETZ, George. **Spiral Jetty**. Corbis, 2002. 1 photographie.

TIBERGHIE, Gilles A. **Land art**. Paris: Carré, 1995.

WAVELENGTH. Réalisateur: Michael Snow. USA, 1967. 16 mm (45 min) color.

A obra além de si: a arte da terra captada pelo olhar cinematográfico, um gesto documental

Resumo

Em 1970, o artista americano Robert Smithson construiu, no final do *Great Salt Lake*, uma obra que se tornou emblemática para a *Land art*: o *Spiral Jetty*. Em seu filme homônimo, ao sobrevoar o *Spiral Jetty* em um helicóptero, o artista apreende um relatório em escala que desorienta o espectador, bem como evita que o trabalho seja definitivamente fixado em seu destino no museu. Em *Castling a Glance*, o artista americano James Benning desenvolve uma reflexão sobre o olhar que funciona na era contemporânea. Seu filme é um relato fragmentário de suas repetidas viagens ao Great Salt Lake para ver o *Spiral Jetty*. Finalmente, a artista visual Tacita Dean também deixa nas pegadas do *Spiral Jetty* o filme que ela dedica ao autor de ficção científica JG Ballard, cuja obra *The Voices of Time* construiu – em um futuro que sugere uma ameaça de desaparecimento da espécie – uma enorme mandala no deserto. Diante desses três exemplos, é necessário pensar sobre essa experiência estética surpreendente de um trabalho que funciona além de si mesmo. Em uma derrubada epistemológica de sua própria ontologia, a *Land art* encontra por registro cinematográfico um lugar heterodoxo para arte e natureza como entidade inseparável (o cinema, a galeria de exposições...). Das várias modalidades fílmicas citadas como exemplos, questionaremos a aporia de tal abordagem.

Palavras-chave

Arte contemporânea. Cinema experimental. *Land art*. *Spiral Jetty*. Temporalidade.

The work beyond itself: the land art seized by the cinematographic eye, a gesture that documents to do work

Abstract

In 1970, the American artist Robert Smithson built at the end of the *Great Salt Lake* a work that became emblematic of Land art: the *Spiral Jetty*. By flying in his eponymous film the *Spiral Jetty* over the helicopter, the artist grasps a scale report that disorients the viewer as well as prevents the work from being definitively fixed to its museum fate. In *Casting a Glance*, the American artist James Benning develops a reflection on the gaze, that works in the contemporary age. In a fragmentary way, the film follows Benning's repeated stays at the Great Salt Lake to see the *Spiral Jetty*. Finally, the visual artist Tacita Dean also follows the steps of the *Spiral Jetty* in the film she dedicates to the science fiction writer JG Ballard, whose work *The Voices of Time* built in a future – where there is a threat of a disappearance of the species (human, animal or vegetal) –, a huge mandala in the desert. In front of these three examples, it will be necessary to wonder about this astonishing aesthetic experience of a work that does work beyond itself. In an epistemological overthrow of its own ontology, the Land art finds by the cinematographic recording, a place in the heterodox places to art and nature as inseparable entity (the cinema, the exhibition gallery...). From the various filmic modalities cited as examples, we will question the aporia of this approach.

Keywords

Contemporary art. Experimental cinema. Land art. Spiral Jetty. Temporality.

Recebido em 07/07/2018

Aceito em 23/08/2018