



## L'artiste comme spectateur princeps

Benjamin Riado

### ► To cite this version:

Benjamin Riado. L'artiste comme spectateur princeps. Marges - Revue d'art contemporain, 2017, L'expérience dans l'art, 24, 10.4000/marges.1253 . hal-03158212

**HAL Id: hal-03158212**

**<https://hal.science/hal-03158212>**

Submitted on 3 Mar 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**Marges**

Revue d'art contemporain

**24 | 2017**

**L'expérience dans l'art**

---

## L'artiste comme spectateur *princeps*

*The Artist As Primary Spectator*

**Benjamin Riado**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1253>

DOI : 10.4000/marges.1253

ISSN : 2416-8742

### Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

### Édition imprimée

Date de publication : 20 avril 2017

Pagination : 15-29

ISBN : 978-2-84292-574-1

ISSN : 1767-7114

### Référence électronique

Benjamin Riado, « L'artiste comme spectateur *princeps* », *Marges* [En ligne], 24 | 2017, mis en ligne le 20 avril 2019, consulté le 04 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1253> ; DOI : 10.4000/marges.1253

---

# L'artiste comme spectateur *princeps*

Jean-Paul Sartre écrit que « c'est la vitesse de notre auto, de notre avion qui organise les grandes masses terrestres ; à chacun de nos actes le monde nous révèle un regard neuf/<sup>1</sup> ». Il faut sans doute entendre ici que notre conscience structure l'existence du monde par les expériences que nous faisons à son contact. Ainsi, pour reprendre cet exemple de Sartre, nous ne prenons concrètement la mesure de l'étendue d'un territoire qu'en faisant l'expérience de sa traversée en voiture : la distance n'est réelle pour nous que par la diversité des paysages qui nous apparaît chemin faisant à travers le pare-brise. Or c'est justement une expérience d'automobiliste que Tony Smith fait en 1951, alors qu'il enseigne l'architecture à la Cooper Union à New York. Le récit qu'il nous en livre est néanmoins rétrospectif puisqu'il paraît dans le numéro de décembre 1966 de la revue *Artforum*, soit quinze ans après l'expérience elle-même. Ce court texte marque un tournant important dans la compréhension poïétique de l'art des années 1960, parce qu'il définit l'expérience esthétique faite par les artistes comme une étape décisive du processus de création. Tout se passe comme si l'œuvre d'art commençait à exister pour l'artiste à la faveur d'une position de spectateur et non de créateur.

Comme le suggère Jean-Marc Poinot dans un recueil d'articles, les murs de l'atelier sont tombés/<sup>2</sup> ou plutôt les cloisons de cet espace de la création plastique se sont étendues au monde entier. Il s'agit donc de penser le statut de l'expérience de l'artiste dans cet espace

**/1** Jean-Paul Sartre, *Qu'est ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, 2008, p. 45-46.

**/2** Jean-Marc Poinot, *L'Atelier sans mur. Textes 1978-1990*, Villeurbanne, Art éditions, 1991. Voir particulièrement la deuxième section « Nature et paysage ».

**/3** Voir David Salomon, « The Highway Not Taken: Tony Smith and the Suburban Sublime. A Minimalist's Epiphany on the New Jersey Turnpike », septembre 2013, <https://placesjournal.org/article/the-highway-not-taken-tony-smith-and-the-suburban-sublime/>, consulté le 10 février 2016.

**/4** Le texte original intégral de l'entretien de 1966 se trouve dans Samuel Wagstaff Jr, « Talking with Tony Smith », dans Gregory Battcock (sld), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 384. J'utilise la traduction française de Nathalie Brunet et Catherine Ferbos reproduite en partie dans Charles Harrison et Paul Wood (sld), *Art en théorie (1900-1990). Une Anthologie*, Paris, Hazan, 1997, p. 819.

**/5** John Dewey, *L'Art comme expérience*, trad. J.-P. Cometti et al., Pau, Farrago, 2005, p. 59.

**/6** Paul Virilio, *L'Art à perte de vue*, Paris, Galilée, 2005, p. 26.

où l'art n'est plus quelque chose qu'il fabrique mais quelque chose qui lui arrive. On s'attachera donc d'abord à comprendre ce qui est arrivé à Tony Smith sur la route, pour voir ensuite en quoi cet épisode recentre l'attention sur l'expérience de l'artiste, non pas comme ce qui engage la fabrication (*making*) d'une œuvre d'art à part entière, mais comme ce qui motive une démarche de documentation. Ce qu'il s'agit de documenter est une réalité découverte dont l'artiste éprouve le caractère artistique autant qu'il le produit; elle donne ainsi lieu à un nouveau type d'œuvre intimement lié à l'expérience de la route.

## Une expérience esthétique hors des limites de l'art

Quelle est donc cette expérience que Tony Smith fait en 1951? Cette nuit-là, il s'engage sur un itinéraire autoroutier reliant Newark dans le New Jersey, en banlieue de New York, à la ville de New Brunswick, une trentaine de miles au sud. On lui avait indiqué comment contourner l'interdiction de circuler sur le tronçon encore en construction de la nouvelle autoroute du New Jersey/**3** (la I-95) et il décide de s'y rendre. C'est donc accompagné de trois étudiants que Smith s'élance à la nuit tombée sur cette voie qui sillonne le continent du nord au sud: « Il faisait nuit noire et il n'y avait ni lumière, ni accotements balisés, ni lignes, ni rampes, rien à l'exception du bitume sombre qui se déroulait dans un paysage de plaine, bordé au loin par des collines mais ponctuées de cheminées, de tours, de fumées et de lumières colorées. Ce trajet fut une expérience révélatrice. La route et une grande partie du paysage étaient artificielles et cependant on ne pouvait pas parler d'œuvre d'art/**4**. ».

Ce qui est arrivé à Tony Smith au volant cette nuit-là constitue une « expérience », au sens que John Dewey donne à ce terme, à savoir l'accomplissement d'un processus disjoint du flux des expériences ordinaires au point de former une unité remarquable. Le philosophe indique ainsi que l'expérience « possède en propre des caractéristiques qui l'individualisent/**5** » au sein du vécu. C'est bien le cas ici puisque Tony Smith analyse avoir éprouvé « un effet que l'art n'avait jamais produit », c'est-à-dire que dans la somme constituée par ses diverses expériences, domestiques et artistiques, aucune ne l'avait encore affecté comme celle vécue dans cette voiture. Cet effet de défilement flottant du paysage hors de tout repère normalisé comme celui des bandes peintes sur la route contient quelque chose de cinématographique. Le théoricien Paul Virilio l'appelle la « dromoscopie/**6** »: il s'agit de cette illusion d'optique commune à chaque automobiliste où tout l'espace environnant la voiture semble fuir alors qu'il est immobile, tandis que paradoxalement l'habitacle semble fixe alors même que la voiture est

lancée à toute vitesse. Ainsi le mouvement semble inversé : l'automobiliste se croit immobile, assis devant un spectacle comme au cinéma alors qu'en réalité il est en mouvement dans un environnement statique. Il est clair cependant que ce que rapporte Tony Smith dans l'entretien qu'il accorde à Samuel Wagstaff Jr. dans les colonnes d'une revue spécialisée dans l'art contemporain n'est pas n'importe quel trajet en voiture. S'agit-il en propre d'une expérience esthétique ? Le récit de Smith ne le dit pas explicitement. C'est donc l'implicite qu'il faut interroger : que signifie, par exemple, sa remarque sur le paysage artificiel pour lequel on ne peut pas parler d'œuvre d'art ? Pour le voir, il faut revenir sur la distinction centrale en termes d'expérience entre l'*esthétique* et l'*artistique*. L'expérience esthétique comprend l'artistique mais ne se limite pas à lui car comme le remarque Marianne Massin, elle « concerne la relation sensible qu'on entretient avec le monde environnant, et, comme telle, il est heureux qu'elle ne se limite pas aux productions artefactuelles<sup>/7</sup> ». Ce n'est pas que devant un paysage peint que l'on peut ressentir des effets esthétiques. On le peut aussi face à un coucher de soleil et même lui accorder une attention spéciale qui le distinguera de tous les autres. Néanmoins l'expérience esthétique d'une production artistique relève d'une fausse évidence : bien sûr on peut jouir des qualités sensibles d'une œuvre nous frappant à cet instant d'une façon particulière. Gérard Genette parle dans ce cas de « fonction esthétique intentionnelle<sup>/8</sup> », mais il convient de préciser que toutes les œuvres d'art n'ont pas vocation à toucher le public par leurs qualités esthétiques. On se souvient que Marcel Duchamp a même monté l'affaire de l'urinoir<sup>/9</sup> notamment pour moquer ce regard des spectateurs d'œuvres d'art focalisé sur le seul caractère esthétique des productions artistiques. La spécificité de l'expérience (pas nécessairement esthétique) que l'on fait des œuvres doit donc être isolée, c'est l'expérience artistique, ou « fonction artistique », dans les termes de Genette. Elle procède de la conscience que ce que j'éprouve est causé par une œuvre d'art, quelle que soit la compréhension que j'en ai à cet instant.

Si l'on en croit Tony Smith, il y a une relation supposée entre le caractère artificiel du paysage autoroutier et l'œuvre d'art. Ceci sous-entend qu'il n'y a qu'un paysage naturel qui peut produire une attention simplement esthétique, tandis que seul l'artificiel peut activer une fonction artistique. Autrement dit, un coucher de soleil ou un paysage de montagne ne peut pas être une œuvre d'art parce que pour passer pour telle il doit susciter chez le spectateur ce sentiment que ce qu'il perçoit a été fait exprès pour générer une expérience particulière, comme par exemple ce coucher de soleil artificiel conçu par Olafur Eliasson<sup>/10</sup> dans la nef de la Tate Modern à Londres, en 2003.

<sup>/7</sup> Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, PUR, 2013, p. 28.

<sup>/8</sup> Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, t. 2 : *La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997, p. 8.

<sup>/9</sup> Voir Thierry de Duve, *Résonances du ready-made : Duchamp entre avant-garde et tradition* (1989), Nîmes, Jacqueline Chambon, 2006, p. 127 et suivantes. On peut penser, dans le sillage de Timothy Binkley, l'œuvre *Fountain* comme une « "Pièce" contre l'esthétique », même si dans son article l'auteur lui préfère l'exemple de *L.H.O.O.Q.* Voir Gérard Genette (sld), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, p. 33-66.

<sup>/10</sup> Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 16 octobre 2003-21 mars 2004, Turbine Hall, Tate Modern, Londres.

En définitive, puisque l'expérience esthétique était possible au contact d'un paysage – fût-il artificiel – mais que Smith relève comme singulier qu'il ne s'agit pas d'une œuvre d'art, il ne reste qu'une solution logique pour interpréter son propos : le paysage artificiel a étonnamment suscité en lui une expérience artistique. C'est en tout cas notre hypothèse. Il faut en mesurer tout le paradoxe, car en droit une expérience qu'aucune œuvre d'art n'a suscitée peut difficilement être qualifiée d'artistique. Pourtant Smith y insiste : « Il semblait qu'il y eût là une réalité qui n'avait jamais pu s'exprimer dans l'art ». La chose artistique semblait donc s'imposer en négatif au sculpteur sans qu'il n'y ait d'œuvre, mais parce qu'il est un artiste, Smith pouvait profiter de cette expérience pour revoir sa compréhension de ce qu'est l'art : « le résultat fut de m'affranchir de beaucoup d'idées que j'avais eu sur l'art ». C'est manifestement parce que l'épisode a changé sa vision des possibilités de l'art que Smith raconte cet épisode à Wagstaff.

Le récit fonctionne ainsi comme une mise en scène d'un épisode de sérendipité – ou de trouvaille heureuse – dans ce trajet en voiture. Tout se passe comme si la route avait fait jaillir dans l'imagination de Smith l'intuition d'un ordre nouveau, qui appelait ce type d'expérience à être artistique pour chacun pourvu que des œuvres soient capables de produire un type d'effet semblable à celui qu'il venait de subir. Cette intuition ratifie d'une certaine manière cet *ethos* des artistes à se comporter en spectateurs *princeps*, c'est-à-dire à voir avant tout le monde de l'art là où il n'y en a pas encore. En l'occurrence, ce voyage situe pour Smith une sorte de *no art's land*, et donc un territoire au-delà des frontières artistiques connues. C'est en tout cas ce qu'il indique à travers ce motif de la fin de l'art : « Cette expérience sur la route était quadrillée mais pas reconnue socialement. Je me disais qu'il était évident que c'était la fin de l'art. Beaucoup de peintures ont l'air vraiment picturales, après cela. C'est une expérience impossible à cerner/11. ».

Puisque cette expérience était « quadrillée », chacun pouvait la faire et ressentir ainsi cette sortie autoroutière hors des limites de l'art. N'était-elle pas le signe que l'art venait à cet instant d'intégrer de nouvelles coordonnées plus larges ?

## L'artialisation comme expérience

Ce n'est pas seulement parce que Smith est un artiste qu'il est susceptible de faire une expérience artistique du paysage nocturne qu'il a contemplé par effraction, c'est peut-être aussi parce qu'il l'a compris immédiatement comme un paysage (il emploie explicitement le terme *landscape*). Une sorte de « quadrillage » culturel est à l'œuvre ici, suivant lequel saisir la catégorie esthétique de paysage est une

façon de déchiffrer l'environnement au moyen de coordonnées déjà artistiques. Cette opération est celle qu'Alain Roger, dans son *Court traité du paysage* nomme « artialisation ». Elle repose dans sa formule moderne sur cette intuition exprimée en 1912 par Charles Lalo, qui écrit : « La beauté de la nature nous apparaît spontanément à travers un art qui lui est étranger/<sup>12</sup> ». Toute notre compréhension de l'espace est ainsi culturellement informée, par la peinture même sans en être un fin connaisseur, le cinéma, la littérature, la photographie, etc. L'artialisation n'est donc pas que le fait des artistes même si sa dynamique provient d'eux. Roger en distingue deux formes : *in situ* et *in visu*. La première consiste à conférer un caractère artistique à un lieu en agissant sur lui, par la sculpture, le terrassement, à l'instar, par exemple, des Land artistes américains. L'autre consiste à ériger le paysage au rang d'œuvre d'art, et pour cela « un relai supplémentaire est désormais requis, d'après l'auteur, celui du regard/<sup>13</sup> ».

Le récit de Tony Smith semble saisir sur le vif une artialisation *in visu*, à ceci près que son regard ne perçoit pas de l'art à proprement parler mais quelque chose à quoi l'art de son époque n'a pas réussi à se hisser. De là à y voir une fin de l'art, il n'y avait qu'un pas. L'entretien entre Smith et Wagstaff s'achève sur l'intérêt de l'artiste pour les espaces investis par l'homme, comme l'autoroute qu'il a empruntée, mais que les hommes ne se sont pas encore réellement appropriés artistiquement : « J'ai découvert plus tard en Europe des pistes d'atterrissages désaffectées, œuvres à l'abandon, paysages surréalistes, sans fonction, mondes fabriqués et sans tradition. Le paysage construit sans précédent culturel, dès lors, devint l'une de mes préoccupations/<sup>14</sup> ». Les propos de Smith et l'analyse de Roger se rejoignent en un point : sans doute ce que nous appelons la nature est fortement chargée de représentations infléchies par l'art au sens large, mais il n'en va peut-être pas de même pour les paysages entièrement façonnés par l'industrie humaine. Un chantier d'artialisation est donc disponible pour les artistes qui comme Tony Smith évoluent dans un milieu périphérique par rapport aux grands centres urbains tels que New York. L'art dispose d'un formidable espace à investir dans la zone sub-urbaine au sens propre, c'est-à-dire « au-dessous » de la ville, un type de lieu décrit par l'artiste américain Robert Smithson comme « un abîme circulaire entre la ville et la campagne – un endroit où les édifices semblent sombrer, hors de vue – les bâtiments basculent dans des limbes tentaculaires/<sup>15</sup> ». On retrouve dans cette évocation quelque chose des formes nébuleuses observées à la nuit tombée derrière le pare-brise de la voiture de Tony Smith. Il s'agit alors de se concentrer sur les conditions selon lesquelles un tel processus d'artialisation se produit pour examiner ensuite quelles formes il engage.

/12 Charles Lalo, *Introduction à l'esthétique*, Paris, Armand Colin, 1912, p. 128. Cité dans Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 16.

/13 *ibid.*, p. 17.

/14 Samuel Wagstaff Jr., « Talking with Tony Smith », dans Charles Harrison et Paul Wood (sld), *op. cit.*, p. 819.

/15 Robert Smithson, « A Museum of Language in the Vicinity of Art » (1968), dans Jack Flam (sld), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 91.

**/16** Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 322.

**/17** Michael Fried, « Art et objectivité » (1967), dans *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. F. Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2007, p. 127.

**/18** Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1961, p. 59 : « [La poésie] nous offre des images comme nous aurions dû les imaginer dans "l'initial élan" de la jeunesse. Les images princes, les gravures simples, les rêveries de la hutte sont autant d'invitation à recommencer d'imaginer ».

Si l'on définit l'expérience comme « vécu phénoménal subjectif/**16** », alors une expérience n'est vraiment particulière qu'en rapport à d'autres, comme le notait Dewey, et non intrinsèquement en fonction des personnes qui la font. C'est ce qui permet à plusieurs personnes de faire la même expérience. Il s'agit de la même expérience au niveau phénoménal même si elle résonne en chacun de façon subjective. Rien ne singularise en droit l'expérience d'un artiste qui connaît un tel moment attentionnel et émotif. Si donc en effet Smith a fait l'expérience d'un phénomène dromoscopique en voiture, alors ses accompagnateurs ont pu la partager avec lui. Le critique et historien de l'art Michael Fried, principal commentateur de ce texte à l'époque de sa parution, en convient très bien : « L'expérience, pour Smith, est quelque chose de parfaitement accessible à chacun, non seulement en principe mais aussi de fait/**17**. ». La différence résiderait alors seulement dans l'horizon artistique qu'il a projeté sur cette expérience tout en lui en refusant le statut (« cependant on ne pouvait pas parler d'œuvre d'art ».) Ce défaut d'art, il est le premier à le voir et par conséquent le seul à le ressentir comme tel au cours du même épisode attentionnel.

Cela témoigne d'un changement de paradigme poétique : considérant que les artistes ne vivent pas des événements exceptionnels, lesquels constituent au moment de la création un matériel artistique spécifique, il faut bien en contrepartie leur accorder le privilège de détecter dans le réel ce qui leur apparaît comme pouvant être investi artistiquement, et ce, sachant bien qu'ils ne l'ont pas produit. Quand bien même c'est une expérience esthétique qui a eu lieu dans cette voiture sur la I-95, pour quelqu'un comme Tony Smith, elle est déjà *artistique* parce que sa perception lui impose l'idée d'un devoir-être artistique là où ne s'offre à la vue que de l'être. On pourrait à cet égard penser une différence entre « vue » et « vision », au sens de projet mental. Ce moment singulier que Smith est le premier et le seul à avoir vécu contracte l'esthétique et l'artistique dans un rapport *dialectique*. C'est ce rapport qui fait de l'artiste un spectateur principal (*princeps*) de l'art qui se crée au travers de sa perception.

*Princeps* est ce mot latin qui me sert à désigner la primeur et l'exclusivité du spectateur qu'est l'artiste par rapport aux autres au sein de cet imaginaire d'un art à vivre au-delà de ses limites conventionnelles. Gaston Bachelard utilise le terme pour désigner ces images poétiques auxquelles leur auteur confère du sens et qui ont par la suite vocation à susciter la rêverie chez le lecteur/**18**. On voit donc que si dans un premier temps l'artiste n'est qu'un spectateur parmi d'autres, c'est l'expérience qui change sa posture et le constitue tout à fait comme sujet spécifique, car elle n'est plus seulement un vécu, mais aussi une opération de validation artistique : « d'après ma vision, ceci est de



l'art ». Fried a observé cette dimension « hodologique » du trajet en voiture de Smith, au double sens du terme puisque l'hodologie/<sup>19</sup> est selon l'étymologie ce qui est relatif au chemin ou à la route mais cela désigne aussi la façon dont une expérience achève de nous constituer dans notre façon d'agir et nos cheminements de pensée. Fried note : « C'est le caractère explicite de l'expérience, c'est-à-dire l'insistance avec laquelle elle se donne comme venant à lui de l'extérieur (de l'extérieur de la voiture, s'agissant de l'autoroute) qui, en même temps qu'elle fait de lui un sujet – qu'elle l'instaure comme sujet –, instaure l'expérience comme expérience de l'objet, ou plutôt de l'objectité/<sup>20</sup> ». On se souvient que l'« objectité » pour Fried, c'est cette forme relationnelle qui se situe dans un entre-deux, entre peinture et sculpture sans être ni l'un ni l'autre/<sup>21</sup>. On voit donc ici que si l'expérience me renforce comme sujet, ce que j'y vois d'artistique est également subjectif et demande à l'artiste un travail de médiatisation pour favoriser la reconnaissance par les autres de l'art éprouvé et trouvé. C'est le pas que ne franchit pas Tony Smith : à nouveau, s'il reconnaît dans son expérience esthétique la fin de l'art en tant que série d'objets fabriqués pour être admirés sur des cadres dans des centres d'art, il ne va pas jusqu'à considérer comme œuvre d'art possible l'expérience même qui le situe hors des frontières de l'art. En dépit du fait que son œuvre de sculpture répond à des caractéristiques conventionnelles, Smith contribue néanmoins à une autre compréhension de l'expérience dans l'art. L'artiste Robert Smithson va plus loin car pour lui l'art est une collusion de l'esprit et de la matière. La matière est déjà dans l'esprit, à mesure que le réel a cette capacité de le marquer, d'y faire des impressions. Smithson s'est reconnu dans l'expérience de Smith et a prolongé sa réflexion sur l'illimitation de la création artistique, laquelle ne se donne qu'artificiellement dans des objets d'art. Si bien que, fatigué peut-être d'obéir à l'économie normée de la production d'œuvres, l'artiste en vient à considérer que c'est contre l'œuvre d'art qu'il convient de lutter. C'est ce que lit Smithson dans les propos de Smith : « Il parle d'une sensation, non de l'œuvre d'art achevée ; cela n'implique pas qu'il soit contre l'art. Smith décrit son état d'esprit dans le “processus primaire” d'entrée en contact avec la matière/<sup>22</sup> ».

Mais de matière il était assez peu question chez Smith, car il décrit une expérience essentiellement cinétique, on l'a vu. La matière dont Smithson parle est celle qui s'agit dans l'esprit, car pour lui les coordonnées mentales se replacent dans une géologie, d'où le titre de son article paru dans le numéro de septembre 1968 d'*Artforum*, « Une sédimentation de l'esprit ». « Éboulement, glissement de terrain, avalanche, tout cela se produit à l'intérieur des limites craquantes du cerveau/<sup>23</sup> », note Smithson. Ce que l'artiste voit dans le récit de Smith est

/19 Voir Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p. 222.

/20 Michael Fried, « Art et objectité », *op. cit.*, p. 128.

/21 *ibid.*, p. 119.

/22 Robert Smithson, « A Sedimentation of the Mind : Earth Projects », *Artforum*, septembre 1968, traduit dans Maggie Gilchrist (sld), *Robert Smithson. Une rétrospective. Le paysage entropique (1960-1973)*, catalogue d'exposition, Marseille/Paris, Musées de Marseille/RMN, 1994, p. 193.

/23 *ibid.*, p. 192.

**/24** David Salomon, « The Highway Not Taken : Tony Smith and the Suburban Sublime. A Minimalist's Epiphany on the New Jersey Turnpike », *op. cit.* Voir aussi à propos des pérégrinations de Smithson dans le New Jersey : Suzanne Paquet, « Une nouvelle topographie, ou l'art de la périphérie », *Nouvelle revue d'esthétique* n° 1, 2008, p. 36 et suivantes.

**/25** « Discussions avec Michael Heizer, Dennis Oppenheim et Robert Smithson », trad. G. A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Le Carré, 1993, p. 315. Voir Jack Flam (sld), *op. cit.*, p. 251.

le récit d'une confrontation à de l'art imposée à l'esprit par les choses mêmes. D'une certaine façon, l'expérience de Smith contient une incitation à explorer une forme d'art conceptuel, au sens où l'œuvre ne se limite pas à ce qui apparaît à nos sens. Grâce à ce texte, Smithson tient Tony Smith pour la figure tutélaire d'une conduite artistique nouvelle face à l'expérience de l'art, un nouveau paradigme. Cette expérience conduit à l'apparition d'une œuvre d'art par une série d'opérations artialisantes que nous allons maintenant détailler.

## Témoignages de l'œuvre ready-made

Les artistes de la mouvance Land Art, issus pour beaucoup de la sculpture minimaliste, ont une pratique qui réalise concrètement une sortie hors du cadre institutionnel de l'art. Ces artistes – Robert Smithson, Michael Heizer, Walter De Maria, Dennis Oppenheim, et Carl Andre – intègrent à leur travail la dimension du voyage, de la marche, leur confrontation aux éléments et aux matières et même leur corps. Ce qu'ils partagent avec Tony Smith est ce goût pour la circulation dans les espaces urbains alternatifs. Par conséquent, la raison pour laquelle ces artistes se désengagent progressivement entre 1967 et 1969 du paradigme de la création d'objets d'art exposables dans les grands « centres » d'art new-yorkais, c'est notamment parce qu'ils n'appartiennent pas au centre. L'espace qu'ils côtoient dans leur vie et qu'ils investissent de qualités artistiques insoupçonnées est précisément un réseau d'espaces périphériques qu'ils sillonnent inlassablement et auxquels ils sont visiblement très attachés. L'historien de l'art David Salomon le souligne/**24** : Tony Smith a grandi à South Orange dans l'état du New Jersey, Dan Graham à Westfield et Robert Smithson à Rutherford, Donald Judd a quant à lui été scolarisé à Westwood : de petites villes situées dans un rayon de 30 km de New York à l'ouest. Cette condition de « banlieusard » se reflète donc dans leurs travaux et donne lieu à des formes nouvelles.

Puisque l'art est déjà-là et que l'artiste, tel un spectateur *princeps*, est celui qui le détecte, les formes plastiques exposables qui en découlent ne peuvent se donner que comme des captations de l'œuvre et des objets rappelant ou procédant du site investi de qualités artistiques. On va le voir à partir du travail de deux artistes, Robert Smithson et Dennis Oppenheim, qui se sont fréquentés, ont exposé ensemble et ont donné conjointement un entretien pour la revue *Avalanche* en 1970 dans lequel Oppenheim déclare : « On peut supposer que l'art en a terminé avec sa phase matérielle et que maintenant il se conçoit en termes de repérage de matière et de spéculation/**25**. ». Il s'agit donc de voir plus en détail quelle forme traduit cette tendance spéculative de l'art.

Le premier exemple est une œuvre hodographique de Smithson conçue dans les transports en commun. En effet, voyageant en autobus de New York vers Passaic, non loin de sa ville natale dans le New Jersey, Smithson imagine le trajet comme un parcours touristique, un circuit métaphorique du genre de ceux qui se font à bord d'un *sightseeing bus*. À la fois visiteur et dans la posture du rédacteur d'un guide touristique, l'artiste s'intéresse à ce qu'il appelle les « monuments » de cette ville, Passaic, une banlieue industrielle plutôt morne, dont il goûte la particularité géologique et les paysages urbains désolés. Le texte que produit Smithson comprend une sélection de six photographies, prises comme autant de captures d'une réalité qui se présentait déjà pour lui comme une œuvre d'art. Robert Hobbs, spécialiste du travail de Smithson, fait d'ailleurs figurer l'article illustré « Les monuments de Passaic » – paru dans *Artforum* en 1967 (soit un an avant le texte « Une sédimentation de l'esprit ») – dans la liste des sculptures de l'artiste/26.

Considérées ensemble, ces six photographies pourraient être vues comme autant de photogrammes tirés d'une capture vidéo. Le trajet à l'intérieur du tissu urbain est vécu comme la séquence d'un film qui se déroulerait sous les yeux de l'artiste mais que celui-ci n'aurait pas façonné. Smithson le décrit dans ses *Monuments de Passaic* : approchant du Bridge Monument baigné de soleil, il remarque que la lumière de l'après-midi « cinéma-isait le site, transformant le pont et la rivière en une photo surexposée ». Par là, analyse-t-il, « photographe avec mon Instamatic 400 était comme photographe une photographie/27 ». Ainsi le matériau de l'œuvre était-il déjà là, déjà mystérieusement artialisé, au sens où le lieu imposait comme de lui-même une lecture artistique. L'œuvre pour exister auprès d'un public ne requerrait pas moins une forme qui, pour rester fidèle à l'expérience vécue se devait d'être composite, alliant un récit à la constitution d'une archive (plusieurs dizaines de photographies) d'où fût extrait un choix d'images documentaires. Cet ensemble d'opérations constitutives de l'œuvre *Monuments de Passaic* exemplifie ce que nous désignons sous le terme de projection : Smithson a construit pour autrui un cadre sensible à ce qui se trouvait déjà enregistré pour lui-même, parce qu'il l'avait reconnu.

C'est donc l'artiste seul qui saisit dans ce qui n'a aucun intérêt pour personne le spectacle des « monuments de Passaic ». La circulation du sculpteur que les pas mènent d'un monument à l'autre, tel un « parfait touriste/28 », ici devant une tour de forage industriel, là sur un pont métallique, constitue à la fois une marche et une trajectoire mentale au gré de laquelle les éléments de l'architecture urbaine s'élèvent à la dignité de « monuments » en ceci qu'ils ressemblent pour Smithson à des « ruines à l'envers/29 ». Que comprendre par là ?

/26 Voir Robert Hobbs, *Robert Smithson : Sculpture*, New York, Cornell University Press, 1981.

/27 Robert Smithson, « A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey », *op. cit.*, p. 70. Pour une analyse plus détaillée du rapport de Smithson à la photographie, je renvoie à l'article de Katia Schneller, « Sous l'emprise de l'instamatic. Photographie et contre modernisme dans la pratique artistique de Robert Smithson », dans *Études photographiques* n° 19, 2006, p. 68-95.

/28 Anaël Marion, « L'immersion dans les ruines de Passaic : le rôle créateur de la fiction dans la perception des monuments », *Marges* n° 14, printemps/été 2012, p. 55.

/29 Robert Smithson, « A Tour of the Monuments of Passaic », *op. cit.*, p. 72.

/30 Selon l'étymologie avancée par Françoise Choay, un monument est d'abord « ce qui interpelle la mémoire ». Françoise Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1988, p. 14.

/31 Larisa Dryansky, *Déplacements. Les usages de la cartographie et de la photographie dans l'art américain des années 1960 et du début des années 1970: les cas de Mel Bochner, Douglas Huebler, Dennis Oppenheim, Ed Ruscha et Robert Smithson*, thèse de doctorat dirigée par Philippe Dagen, université Panthéon-Sorbonne (Paris 1), 2011, p. 481 et p. 501.

L'artiste joue de la contraction de deux temporalités : la friche industrielle est, dans notre présent, un lieu du futur en ruines. Suspendus entre la construction et la destruction, les monuments ne supplantent le délabrement que parce que leur état de ruine est la projection d'une anticipation fictive : si l'on était dans un temps futur, ils offriraient un spectacle de ruine ; mais dans le présent cette ruine n'est qu'un possible des éléments sélectionnés, juxtaposés à leur réalité immédiate, de la même façon que l'artiste est le seul à déceler le potentiel artistique de ce qui par lui devient un « monument/30 ». Si Passaic se présente par artialisation comme une œuvre à laquelle l'artiste se contente d'assister et dont il assure seulement la réception esthétique, elle n'en est pas moins une expérience idiosyncrasique, en ce qu'elle témoigne de l'obsession de Smithson pour l'entropie, le mouvement physique irréversible du désordre, du devenir-ruine et de la déperdition de l'énergie.

On surprend ainsi avec *Passaic*, Smithson en train de se défausser de son statut d'artiste, au profit d'une posture de témoin ou de dépositaire de l'art qu'il a juste eu le privilège d'observer – il s'agit bien là d'une projection : un paysage urbain lui évoque l'entropie et suscite une œuvre d'art qu'il a juste reconnue. Que Smithson soit par ailleurs l'auteur d'un certain nombre de sculptures dans le paysage ne l'empêche nullement d'adopter la même démarche de capture face à elles. On voit bien que le fait d'être une sorte de témoin de l'art plutôt que son producteur manifeste une posture duchampienne, dans la mesure où l'enjeu est de jouer avec les limites de l'art, du pouvoir créateur et du statut d'auteur. C'est ce qui a amené les sculpteurs à pratiquer la photographie en amateur, à abandonner la maîtrise de l'exécution au profit d'une stratégie de la preuve. Cette posture est à la fois langagière dans la profération d'un « ceci est de l'art » et documentaire dans la mesure où s'impose pour l'artiste la nécessité de ramener quelque chose, afin de partager avec le public ce dont il avait joui en spectateur *princeps*.

Un autre exemple est celui de l'artiste américain Dennis Oppenheim. Quelques mois avant sa mort, en 2011, il accordait un entretien à l'historienne de l'art Larisa Dryansky, dans lequel il disait que la documentation était « une sorte de dernier recours pour communiquer l'existence d'une œuvre soit trop instable pour durer, soit trop éloignée pour qu'on puisse la voir/31 ».

Le recours à la photographie ici défendu par l'artiste, oscillant entre le documentaire et l'artistique, illustre une attitude complexe, enchaissant une pratique dans l'autre : parce que l'œuvre existe déjà, il faut que l'artiste en témoigne. Projectif autant que testimonial donc, l'usage de la photographie permet à l'artiste de reproduire dans la

configuration de l'œuvre ce pour quoi il lui a semblé qu'il fallait faire œuvre. C'est en ces termes qu'on lira la description, par Oppenheim, des promenades qu'il a effectuées principalement dans le New Jersey – la même région que celle qui a intéressé Smithson et dont le but était de débusquer le matériel artistique qu'il recherchait : « C'était comme si l'œuvre d'art était déjà quelque part, et qu'il suffisait de la trouver. Une fois qu'on l'avait trouvée, on la photographiait, et puis, bien sûr, on la situait sur une carte/32. ».

Ainsi est née la série des *Site Markers with Information*, entamée en 1967 par Dennis Oppenheim. Ce travail se veut simple : l'artiste découvre lors de plusieurs balades l'existence de sites dont il veut rapporter la trace. Pour ce faire, il photographie l'élément en question : un grand mur cassé recouvert de végétation, une borne d'incendie fichée dans le mur d'entrée d'un immeuble, un trottoir en forme d'épingle à cheveux peint en blanc à l'intersection de deux rues et il consigne sa localisation précise sur une carte. Enfin il associe ces éléments documentaires à un objet : le *Site marker* (marqueur de site).

L'œuvre telle que peut l'appréhender le public dans une exposition se présente en kit, comprenant un épais pieu en aluminium numéroté, un document décrivant le site, une photographie en noir et blanc de ce même site et un relevé cartographique indiquant sa localisation. Ces trois derniers éléments étaient originellement enroulés dans un cylindre en plastique ; par la suite le document photographique s'est trouvé affiché au mur de l'espace d'exposition au-dessus du *marker*/33. Au fond, l'œuvre propose la possibilité poétique de marcher dans les pas de l'artiste, de s'approprier sa vision au travers d'un parcours fléché. Par conséquent, du point de vue du spectateur, la photographie fonctionne comme une invitation au voyage ; mais elle est aussi ce qui nous en dispense, dans la mesure où elle peut être réduite à une simple preuve de l'œuvre. C'est pourquoi il semble que le montage de documents, rassemblés dans cette série des dix *Site markers*, détermine une condition de possibilité de l'œuvre, plus qu'une œuvre à part entière. Il conviendrait de l'achever en s'élançant à la recherche des sites eux-mêmes. C'est pourquoi l'explicitation du principe de l'œuvre à travers sa documentation ne la constitue pas absolument, mais la suppose. Cette autre œuvre hodographique appelle au moins en pensée le déplacement car les images proposées à la contemplation n'en sont que des rapports d'étape.

Il y a deux remarques à faire sur l'élément en forme de pieu. La première est que sa forme travaillée et ses matériaux nobles, aluminium parfois plaqué or, confère à cet élément une dimension sculpturale. Or il n'est ni objet ni sculpture. Il s'agit davantage d'un élément symbolique propre à opérer dans l'espace de la galerie une association

/32 *ibid.*, p. 480.

/33 Alanna Heiss et Thomas McEvilly (sld), *Dennis Oppenheim, Selected Works 1967-90. And the Mind Grew Fingers* (catalogue d'exposition), New York, The Institute for Contemporary Art, 1992, p. 8.

**Page 26-27**  
Dennis Oppenheim,  
*Site Marker # 5, 1967*.  
Courtesy Dennis  
Oppenheim Estate







/34 Voir Bruno Haas, « Of the Annihilation of Photography », dans *Covering the Real: Kunst und Pressebild, Von Warhol bis Tillmans* (catalogue d'exposition), Bâle, Musée des Beaux-Arts, 2005, p. 326.

disjonctive. Sa présence dans le lieu d'exposition manifeste le fait que comme pieu, il n'est planté nulle part et *a fortiori* il n'est pas fiché sur le site désigné par la carte et la photographie. Ceci nous amène à la deuxième remarque : à titre de pieu le *marker* fait signe vers une fonction qu'il remplit sans remplir, à savoir l'identification d'une spécificité ou d'une curiosité formelle seulement rendue présente par la photographie, quand on sait bien que la photographie ne fait que souligner l'absence physique de ce qu'elle capture. À ce titre, le *marker* semble fonctionner comme un panneau de signalisation, planté sur un lieu à une distance respectable d'un danger. Mais la photographie suggère également que le pieu peut avoir été planté à l'endroit même d'où elle a été prise, comme un trépied pour garantir la stabilité de l'appareil au moment de la prise de vue. On le voit, le *marker* fait figure de symbole. Où qu'elle soit, l'œuvre ne revêt pas la forme d'un objet. De quoi est-elle le symbole ? Peut-être de la photographie elle-même dans son ouverture et fermeture à la possibilité du voir. En tant que signalisation du lieu, le *marker* indique ainsi moins ce qu'il faut voir du lieu que la position d'où a été prise la photographie de ce dernier par un artiste, Oppenheim, qui a vu là quelque chose d'artistique digne d'être capturé. C'est sur cette idée et suite à ce deuxième exemple qu'il convient de conclure. L'historien et philosophe de l'art Bruno Haas analyse l'image photographique comme une indication visuelle par laquelle on s'identifie davantage au photographe qu'au sujet photographié/34. C'est comme si l'auteur de la prise de vue nous prêtait momentanément et instantanément sa vision. Ce que l'on voit est avant tout la trace du regard monoculaire issu de l'appareil photo qui a été déclenché pour donner l'image devant laquelle on se tient. Toute la question est d'apprécier ce qui a été vu et pourquoi cela a été capté par l'appareil. Il semble que les artistes de la branche américaine du Land Art se sont servis de leur appareil photo pour capturer les données d'une expérience qu'ils ont faite et dont ils veulent rendre compte. Ceci met en évidence tout un imaginaire de l'œuvre d'art dont on voit les racines plonger dans le récit inaugural d'un trajet en voiture sur une autoroute de banlieue par l'artiste minimal Tony Smith. Et cet imaginaire est que la matière d'une œuvre d'art n'est pas la matérialité de l'œuvre présentée au public, mais bien plutôt l'expérience esthétique faite par un artiste, une expérience qui est par définition impartageable, mais dont il veut produire un compte rendu, un succédané d'impression sur le vif. Même en suivant cette conviction que l'art se présente déjà fait à la perception de l'artiste, les objets ou plutôt les choses dont les artistes rendent compte ne sont pas des ready-made parce qu'ils ne se sont pas imposés à l'artiste de la même façon que les ready-mades se sont imposés à Marcel Duchamp. Le choix de Duchamp pour le



porte-bouteille, le peigne ou la pelle à neige, s'est exercé au moyen d'un « pouvoir discrétionnaire » selon Dominique Chateau, c'est-à-dire qu'il y a eu un calcul en vue d'éviter de sélectionner des objets trop personnels ou trop esthétiques pour lesquels l'artiste Dada éprouvait de la défiance. Duchamp a donc choisi des objets très neutres d'une façon « souverainement artiste sans être esclave de l'Art/35 ». Les *monuments de Passaic* de Smithson aussi bien que les *sites* marqués par Oppenheim portent l'empreinte de la culture du ready-made en un tout autre sens : ils ont activé une fonction artistique qui n'a rien de souveraine parce qu'ils ont exercé un effet sur les artistes, lesquels n'ont été devant ces éléments – à peine insolites – que des spectateurs *princeps*. Et nous qui les admirons aujourd'hui, nous ne sommes pas les spectateurs directs de l'œuvre fabriquée pour déclencher en nous une « relation esthétique intentionnelle », ce que nous voyons est la trace d'une expérience qui nous est à jamais confisquée, mais dont nous saisissons le principe, même si ce qui a retenu l'attention de l'artiste a disparu. Tout ce qui compte alors est que les artistes ont consenti à une médiatisation de leur expérience artistique par la capture photographique, ce qui ravive le sens de cette formule célèbre de Schopenhauer : « L'artiste nous prête ses yeux pour regarder le monde/36. ».

**Benjamin Riado**

/35 Dominique Chateau, *Duchamp et Duchamp*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 48.

/36 Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1818), III, 37, Paris, PUF, 1966, p. 251.