



LE *LAND ART* : UNE ESTHÉTIQUE DE LA NATURE

[Raphaël Larrère](#)

Presses universitaires de Rennes | « [Raison publique](#) »

2012/2 N° 17 | pages 163 à 172

ISSN 1767-0543

ISBN 9782753521506

DOI 10.3917/rpub.017.0163

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-raison-publique1-2012-2-page-163.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses universitaires de Rennes.

© Presses universitaires de Rennes. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

LE *LAND ART*: UNE ESTHÉTIQUE DE LA NATURE

Raphaël LARRÈRE¹

163

Dans un bois, près de Bar-le-Duc, la promenade est jalonnée de stèles. Elles invitent le marcheur à les suivre. Puis on quitte le chemin pour accéder à la dernière d'entre elles, qui porte l'inscription « Au fond de la forêt ». Cette œuvre, sorte d'itinéraire initiatique, Gloria Friedman l'a intitulée *Hommage au beau naturel*. Si l'on veut aimer la nature, si l'on désire en appréhender la beauté, il faut aller au fond des bois².

Dans les enluminures médiévales, vergers, campagnes et forêts, décors d'histoires saintes ou de scènes de chasse, étaient simplement évoqués par leurs attributs stylisés : arbres, fleurs, gibiers ou bêtes fauves étaient disposés selon une perspective ascendante. Il a fallu que « l'œil du *quattrocento*³ » adopte une vision géométrique de l'espace pour que la peinture représentât des paysages.

La construction perspective en point de fuite unique place l'observateur hors de la nature qu'il contemple. En ce sens, la peinture paysagère, solidaire de l'entreprise de rationalisation du monde, répond à la séparation qu'établit la modernité entre l'homme et la nature, entre le sujet et l'objet. Mais, ce faisant, elle exalte une relation esthétique au spectacle de la nature. L'invention moderne du paysage s'inscrit de la sorte en contrepoint d'une modernité qui prétend arracher l'homme de la nature. Tout en anticipant la modernité, l'art paysager a ainsi nié le désenchantement du monde⁴.

1. Ingénieur agronome et sociologue, Raphaël Larrère a été directeur de recherche à l'Institut National de la Recherche Agronomique (INRA). Actuellement à la retraite, il dirige la collection *Sciences en questions* des éditions Quæ.
2. R. Larrère, « Le beau naturel » dans C. Larrère (dir) *Nature vive*, Paris, Muséum National d'Histoire Naturelle/Nathan, 2000. Le présent texte reprend l'argumentation générale de ce chapitre ainsi que certains passages.
3. M. Baxendall, *L'Œil du quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985.
4. S. Schama, *Landscape and Memory*, London, HarperCollins Publishers, 1995.

Depuis la Renaissance, l'esthétisation de la nature s'est ainsi focalisée sur l'expérience paysagère, celle d'une nature contemplée de loin, comme un spectacle, comme un tableau. La peinture paysagère a joué un rôle décisif dans la transfiguration des pays en paysages⁵. Cet art prétendait imiter la nature, mais la nature a été vue avec les yeux de l'art. Comme l'a écrit Baird Callicott : « la nature, comme la lune, luit d'une lumière empruntée⁶ ».

164 Si l'art reflète les goûts et les représentations du contexte social dans lequel il s'inscrit, il lui advient aussi de les anticiper. L'invention de la perspective précède ainsi la révolution scientifique galiléenne et la conception moderne de l'extériorité entre l'humanité et la nature. Or, certaines propositions de l'art contemporain invitent à se déprendre de l'expérience paysagère comme unique rapport esthétique à l'environnement naturel. Je m'en tiendrai ici à ce que l'on qualifie de *Land Art*, c'est-à-dire à des œuvres qui se font *in situ*, conçues et installées dans des paysages sauvages, en pleine campagne, ou bien dans des friches industrielles.

Le mouvement prend sa source aux États Unis, vers la fin des années 1960 avec des réalisations qui, avant d'être rassemblées sous la rubrique de *Land Art*, étaient qualifiées par leurs promoteurs d'*Earth Art* et parfois même d'*Earth Works*. Ces artistes entendaient contester le dispositif culturel de production, d'exposition et de marchandisation de l'art. Pour cela, il leur fallait sortir des ateliers, des musées et des galeries. D'où l'idée de produire des œuvres *in situ* (qu'ils disaient aussi *out door*). Nombre d'artistes désiraient se libérer de l'expressionnisme abstrait et du dogmatisme auquel était parvenue la critique aux États-Unis. L'*Earth Art* est issu de cette réaction, comme l'art minimal, que la plupart de ses promoteurs ont côtoyé⁷. Ces artistes pouvaient d'ailleurs se réclamer d'une ancienne tradition : depuis des siècles, les sculpteurs avaient (sur commande bien sûr) installé leurs œuvres pour décorer les beaux quartiers des villes, les palais et les jardins. Ce n'était certes pas en pleine nature, mais tout de même *in situ*. Il n'est d'ailleurs peut-être pas indifférent que Robert Smithson et Richard Serra, que l'on compte au nombre des pionniers de l'*Earth art*, fussent déjà connus comme sculpteurs. Des sculpteurs qui ont trouvé dans les grands espaces américains la possibilité de faire des œuvres à la mesure de leurs ambitions. Ont émergé, un peu plus tard – au début des années 1970 – des œuvres plus discrètes. Et c'est l'ensemble de ces ouvrages humbles ou imposants que l'on va convenir d'appeler le *Land Art*.

5. A. Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

6. J. Baird Callicott, « The Land Aesthetic », dans J. B. Callicott, (dir), *Companion to a sand county almanac, Interpretative and critical essays*, Madison University of Wisconsin Press, 1987, p. 159.

7. G. A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, éd. Carré, 1993.

Très vite, la question s'est posée de savoir si le « site » n'est qu'un nouveau dispositif culturel destiné à remplacer celui des galeries et des musées, ou s'il impose de construire des œuvres qui soient en accord avec lui. Autrement dit: **l'œuvre crée-t-elle le lieu? Le lieu inspire-t-il et justifie-t-il l'œuvre?** On doit à cet égard distinguer deux attitudes – avec, bien entendu, des figures intermédiaires et des passeurs de frontières entre le monumental et le discret. Je maintiendrai pour la première le terme originel d'*Earth Art*. Elle est essentiellement (mais pas exclusivement) américaine: elle œuvre *sur* la nature plus que *dans* la nature. Les éléments naturels, le paysage lui-même, ne sont que les matériaux de l'œuvre projetée: **la nature est instrumentalisée pour faire de l'art.** L'un de ses promoteurs, Michael Heizer, n'a pas hésité à affirmer que « le travail n'est pas installé dans un lieu, il est le lieu⁸ ».

Plus spécifiquement (mais pas exclusivement) européenne, l'autre attitude revient à travailler *dans* la nature et souvent *avec* elle. C'est ainsi que Niels Udo a pour projet de « rassembler les possibilités spécifiques d'un paysage à une saison donnée »; ceci, pour « éveiller ce qui, d'une manière latente existe dans cette nature⁹ ». Par respect du site, ces artistes cherchent à minimiser leur intervention: avec leurs œuvres discrètes et éphémères ils ne créent pas le lieu, ils s'inspirent de lui et le mettent en valeur. C'est **à cette seconde tendance que je réserverai la qualification de *Land Art*.**

CARACTÈRE INDUSTRIEL DE L'EARTH ART

L'*Earth Art* est fait de réalisations spectaculaires dans les vastes espaces qui sont à leur échelle: conviennent à ces œuvres prométhéennes, les déserts du Nevada ou du Nouveau Mexique. Ce sont des constructions colossales d'architecture pure – non fonctionnelle – faites de rocs, de terre, de boue, d'asphalte ou de béton, à grand renfort de bulldozers et de pelleuses. Michael Heizer, l'un des plus brillants représentants de l'*Earth Art*, proclame ainsi qu'il « travaille dans le bâtiment ». Et Gilles Tiberghien remarque que le terme associé d'*Earth Works* « appartient à l'origine au génie militaire ».

Au pire, le paysage est traité comme une page blanche à l'échelle de l'œuvre projetée. Au mieux l'artiste utilise le paysage comme composante d'une architecture qui le met en valeur.

8. Cité par M. Collot, *La Pensée-paysage*, Arles, Ates Sud/ ENSP, 2011, p. 169.

9. *Ibid.*, p. 175

L'*Earth Art* relève ainsi d'une conception radicalement moderne de la nature comme simple ressource. Il témoigne conjointement d'une **acception industrialiste de l'art**. Il n'est guère surprenant que les pionniers de cette conception de l'art *in situ* aient été des artistes américains. Les zones désertiques sont disponibles à l'Ouest des États-Unis. Cela facilite l'appropriation de sites assez vastes pour leurs constructions artistiques. En outre ces lieux ne sont pas, comme l'a remarqué Anne Volvet, sans rapport avec la « mythologie de la conquête » et l'épopée des pionniers¹⁰. Il y a enfin, aux États-Unis, une tradition, un goût du monumental, que l'on retrouve aussi bien dans l'architecture (les « gratte-ciel ») que dans ce qui fut peut-être la première sculpture d'*Earth Work in situ*: les bustes gigantesques des quatre présidents, que réalisa Gutzon Borglum à même les falaises du Mont Rushmore.

166

Mais il faut nuancer selon les artistes et, parfois, pour le même artiste, selon les époques ou les occasions. Le désert est instrumentalisé pour mettre en valeur les grands travaux de Heizer dans le Nevada (*Double Négative* ou *Complex I*, par exemple) : ce sont ces constructions qui font paysage. La foudre et les caprices du climat sont par contre indispensables à la scénographie du *Lightening Field* de Walter De Maria. Bien qu'il ait affirmé que « le vieux paysage du naturalisme et du réalisme a été remplacé par le nouveau paysage de l'abstraction et de l'artifice¹¹ », Robert Smithson, avec sa jetée en spirale, met en valeur la beauté du Grand Lac Salé. Avec leurs emballages de falaises, leurs processions d'ombrelles, leurs collerettes disposées autour des îles, avec les quarante kilomètres de toile blanche qu'ils firent courir sur les collines au nord de San Francisco, Christo et Jeanne-Claude ont créé des paysages éphémères qui, tout en ayant, selon l'expression de Colette Garaud « l'allure d'un gigantesque opéra romantique¹² », révèlent les lignes de force du pays qu'ils transfigurent en le drapant. Enfin, s'il partagea le goût de ses collègues pour les paysages grandioses et les aridités de l'Ouest, Robert Smithson ne s'est jamais dépris de sa passion pour la « violence des paysages bouleversés par l'affrontement entre l'homme et la nature¹³ », projetant même, avant sa mort, de réhabiliter par l'art, les paysages dévastés des ruines industrielles.

Mais, au-delà de ces nuances, demeure le caractère spectaculaire et théâtral de ces œuvres. **Monumentales, plus imposées aux paysages qu'elles ne s'y inscrivent,**

10. A. Volvet, « Spatialité d'une *land* activité: le land art à travers l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude », dans A. Boissière, V. Fabbri & A. Voleney, A. (dir.), *Activité artistique et spatialité*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 91-134.

11. Cité par G. Tiberghien, *op. cit.*

12. C. Garaud, *L'Idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1993.

13. C. Garaud, *op. cit.*

ces constructions, bien qu'*in situ*, et bien qu'il leur advienne d'exalter le site, nous reconduisent toujours à l'art, et aux intentions, souvent complaisamment décrites et commentées, de leurs auteurs.

LES BRICOLAGES DISCRETS DU LAND ART

Respectueux de la nature, le *Land Art* est composé d'œuvres éphémères, réalisées avec la plus grande économie de moyens. Parfois, l'artiste trimballe avec lui quelques objets rituels qu'il dispose dans la nature. Robert Smithson lui-même photographia ainsi les *Péripéties d'un voyage de miroirs dans le Yucatán*. C'est par la même inspiration que Marischa Burkhardt installe dans des sites sauvages et sur des troncs d'arbre, de petites coupelles en plastique brillant. Plus fréquemment, le « land-artiste » fabrique ses œuvres avec les moyens du bord : des pierres et des cailloux, des brindilles, des fleurs coupées, des troncs d'arbres, de la boue. C'est ainsi qu'Andy Goldsworthy produit des œuvres raffinées « avec ce que la nature offre de plus immédiat » : délicates spirales de feuilles mortes (sorte de contrepoint à la *Spiral Jetty* de Robert Smithson), sculptures de neige ou de glace, sentiers de murs en pierre sèche. Niels Udo bricole de la même façon : il ourle une plaque de glace d'une frange de fougères brunes, lâche sur une mare quelques feuilles de châtaigniers chargées de campanules, bateaux frêles comme des papillons de mai. Dans les marais de la Floride, Michael Singer, avec des lianes, des bambous et des roseaux fabrique des constructions aériennes qui se reflètent dans les eaux.

Nous ne sommes plus dans l'industrie, ni dans la construction, mais dans le bricolage, nous ne sommes plus dans le faire, mais dans le faire-avec.

Ces œuvres fragiles et périssables, tentent de « révéler la richesse cachée d'endroits apparemment très humbles ». Grâce à elles, Goldsworthy entend faire comprendre l'environnement naturel, c'est-à-dire : « montrer ce qui est déjà là¹⁴ ».

Le minimalisme de l'intervention peut aller jusqu'à faire de la marche, l'œuvre d'art elle-même. Du paysage anglais aux plus sauvages contrées d'Écosse, Richard Long parcourt ainsi le monde. L'une de ses premières œuvres (*Une ligne de fuite en marchant*) fut de photographier la trace de ses pas dans l'herbe d'une prairie. Nouveau promeneur solitaire, Richard Long ponctue ses randonnées de constructions qu'il réalise avec les pierres et les cailloux qu'il rencontre sur son chemin. Photographiées avec modestie, ces sortes de cairns aux motifs géométriques sont les témoignages discrets de ses marches. Mais ce sont ses errances qui sont pour lui l'expérience artistique authentique.

14. Cité par C. Garaud, *op. cit.*

S'inspirant explicitement de Richard Long, **Sandra Rey** pratique elle aussi la marche comme une expérience esthétique. Mais, au lieu de diffuser comme lui des photographies réalistes (et avec un certain mépris de l'art photographique) des traces de ses déambulations, elle ne cesse de photographier en numérique les fragments de paysages qu'elle rencontre. Elle les archive dans son ordinateur et dispose ainsi « environ [de] 12 000 photos prises dans différents lieux, dans la nature ou dans des zones urbaines au Brésil, en France en Espagne ». Dans ce corpus, elle choisit, pour chaque trajet, un petit nombre de photographies sur lesquelles elle va expérimenter des transformations qui opéreront « la mutation des données captées en images oniriques¹⁵ ». Des logiciels lui permettent de répéter indéfiniment des opérations de superposition de juxtaposition et d'inclusion, jusqu'à ce que le résultat lui paraisse digne d'alimenter sa série des DÉPLIements du paysage.

UN *LAND ART* MILITANT

Pouvons nous instaurer des rapports plus harmonieux et plus créatifs avec la nature? Au lieu de présupposer une dualité entre culture et nature, pouvons-nous les envisager dans une espèce de continuité, comme les éléments d'un système où nous jouons un rôle important sans être les seuls acteurs? Pouvons-nous juguler une culture de la domination et de l'excès, pour laisser s'épanouir une culture de coopération et de responsabilité¹⁶?

Telles sont les questions que le *Land Art* suggère à John Beardsley. Si sa motivation est principalement esthétique, le *Land Art* témoignerait (ou pourrait aisément témoigner) d'une aspiration à inscrire l'humanité dans une nature avec laquelle les sociétés humaines ont co-évolué, entrant ainsi en résonance avec une conception écologique du monde.

Aussi le militantisme en vient-il parfois à mettre l'art à son service. Ce fut le cas de Joseph Bueys, l'homme qui s'immergea tout habillé et chapeauté dans un marécage en bordure du Zuiderzee: il fit photographier la scène, pour protester contre l'assainissement des marais néerlandais. Hans Haacke disposa, dans un dessein semblable, une collection d'ordures récoltées sur une plage espagnole. Militant pour le respect de la nature, depuis qu'il prétend l'avoir vu mourir en Allemagne, Niels Udo réalise avec des arbres morts des œuvres qui ne sont pas sans évoquer les grands totems que **Frans Krajberg** sculpte avec les arbres calcinés

15. S. Rey, « Marcher: expérience esthétique, déploiement numérique », dans E. Chiron (dir.), *Migrations/ Mutations. Paysages dans l'art contemporain*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p. 91-104.

16. J. Beardsley, « Vers une nouvelle culture de la nature », dans L. Albertazzi (ed) *Différentes natures - Visions de l'art contemporain*, Epad Éditeur, 1993.

de la forêt amazonienne pour dénoncer les ravages du front pionnier aussi bien sur un des hauts lieux de la diversité biologique que sur la vie des autochtones. Le même environnementalisme militant a conduit **Agnès Denis** à transformer une décharge de Manhattan en champ de blé. C'est un autre militantisme, plus focalisé sur l'agrobiodiversité et la défense des savoir-faire paysans, qui inspire **Edwige Koziello**¹⁷. En Aveyron (où elle s'est installée en 1988), elle s'entend avec des paysans du Larzac pour qu'ils dessinent des motifs décoratifs avec leurs engins de récolte dans des champs de luzerne ou de céréales. **Elle photographie d'avion** ces linéaments éphémères. L'idée s'est depuis lors banalisée, jusqu'à servir à des opérations publicitaires. En Corse, où elle s'est installée depuis 2004, elle sème chaque année, sur une parcelle qui surplombe les ruines romaines d'Aléria, un « jardin des blés » dans lequel elle dispose en labyrinthes, diverses variétés anciennes, et autour duquel elle organise des conférences et des fêtes des moissons. Et pour affirmer son militantisme en faveur des variétés anciennes, elle a organisé, en Corse comme en Aveyron, une filière de production et de panification de ces cultivars oubliés.

Entre Vénétie et Trentin, dans une vallée près de Borgo Valsugano, se tient une exposition permanente de *Land Art*. Peu enthousiastes au début de cette expérience, parfois même vaguement hostiles, les autochtones ont adopté les activités d'**Arte Sella**: certains participent bénévolement à l'organisation des expositions, d'autres les financent, la municipalité anime un « foyer de créativité rurale » auquel les artistes sont invités et où les enfants jouent volontiers au *Land Art*. Les initiateurs d'**Arte Sella** semblent ainsi avoir trouvé un langage commun entre les habitants du Val de Sella et les artistes¹⁸. Avec un certain penchant pour l'*ecologically correctness*, ils demandent à ceux-ci de tirer leur inspiration de la beauté des lieux et, ce faisant, de contribuer à un manifeste en faveur du respect de la nature. On expose ainsi dans la vallée des œuvres périssables, composées « avec ce qu'il y a de plus humble et à portée de main ». Puis on les abandonne à leur corrosion naturelle. Cependant la réussite est telle que l'expérience semble tourner au festival: **Arte Sella** organise, en outre, depuis quelques années, des expositions des concerts, des journées littéraires et poétiques.

17. E. Koziello, « Migration du blé, mutation du geste. L'art de semer » dans E. Chiron (dir.), *op. cit.*

18. S. Dalla Bernardina, « La fabrication du paysage » dans *Krez* n° 11, 1999.

NATURE, ARTIFICE ET MÉDIA

Qu'ils militent pour la protection de la nature ou se contentent de la respecter, les adeptes du *Land Art*, n'ont pas manqué de critiquer l'*Earth Art* des grands espaces américains. Dore Ashton accuse ainsi Heizer d'aller « dans le désert originel pour y laisser des monuments de sa virilité », Richard Long aurait qualifié Robert Smithson « d'*Urban Cow-boy* » et Robert Serra de « Rambo de l'art ».

Pourtant, au-delà de ce qui les oppose, ces œuvres *in situ* ont quelques points communs. Durables ou éphémères, elles sont d'abord soumises aux caprices de la lumière et du climat. Ensuite, toutes ces constructions sont reprises par des processus naturels. Les architectures monumentales de l'*Earth Art* s'érodent, la spirale de Smithson, a été plus ou moins engloutie par les eaux. Les œuvres éphémères du *Land Art* sont dispersées par le vent ou la pluie, elles fanent, se dessèchent ou pourrissent. L'érosion et la corruption font d'ailleurs partie du projet artistique : « laisser la nature décider de l'œuvre¹⁹ ».

Enfin, ces œuvres ont toutes besoin de témoignages.

Les constructions de l'*Earth Art* sont en général d'accès difficile. Les draperies de Christo sont conçues pour être démontées au bout de quelques semaines. Ceux qui peuvent aller admirer ces œuvres *in situ* ne sont pas bien nombreux. C'est sans doute ce qui en fait le prix. Mais, pour qu'elles soient connues, reconstruites et promues, il faut passer par la médiation de la photographie, du film vidéo, du dessin et de tout un discours d'accompagnement, parfois poétique, mais hélas parfois aussi passablement cuistre et prétentieux. Ces médias sont diffusés et vendus : ils permettent de rembourser les frais considérables de l'opération. C'est que les œuvres de l'*Earth Art*, outre qu'elles utilisent les moyens des travaux publics, exigent d'obtenir la reconnaissance formelle d'un droit (propriété ou usufruit) à faire un usage artistique du lieu. Si ceux qui interviennent dans des zones désertiques n'éprouvent pas trop de difficultés dès lors qu'ils ont des commandes publiques ou privées, des artistes comme Christo et Jeanne-Claude interviennent dans des espaces urbains, ruraux ou touristiques où les enjeux fonciers sont autrement plus importants. Leurs réalisations dépendent d'un effort considérable de mobilisation, de négociation avec des propriétaires privés et des administrations, et l'issue dépend parfois de procédures judiciaires²⁰.

Désertant les galeries et les musées n'a donc pas libéré ces artistes du marché. Ne pouvant vendre l'œuvre ils en diffusent des reproductions. Mais la photographie,

19. Citation de R. Long, par C. Garaud *op. cit.*

20. A. Volvey, *op. cit.*

tout en représentant l'ouvrage, l'appauvrit : « une fois fixée sur la photo, l'œuvre a conservé sa forme mais perdu les autres paramètres qui en justifiaient la présence *in situ*²¹ » déplore ainsi Jacques Leenhart.

Avec les œuvres périssables du *Land Art*, parfois avec des événements si évanescents que seul l'artiste a pu en être témoin, le problème est que l'art paraisse, que le geste artistique soit visible et qu'il en demeure une trace. Là aussi, la photographie est indispensable, accompagnée – ou non – de cartes et de textes. Mais comment faire aimer l'éphémère en le fixant ? Comment initier au mouvant en le figeant sur un instantané – surtout quant on affiche le plus profond mépris pour la « cuisine photographique », et que l'on se satisfait de prendre des clichés réalistes ? Comment transmettre l'expérience d'une marche conçue comme œuvre d'art sur une simple photo ? Comment le cliché pourrait-il rendre toutes les sensations qui font que toute marche est singulière ? La randonnée, c'est certes la découverte de paysages ou de scènes fugitives, mais c'est aussi la chaleur du soleil et la fraîcheur du soir, la pluie fine ou le vent, les chants d'oiseaux, le bourdonnement des insectes, l'odeur des fleurs et de la terre, la fatigue qui vient et l'eau qui étanche la soif.

RETOUR AU « BEAU NATUREL »

Découvrir « ce qui est déjà là » dans la nature : telle est la leçon du *Land Art*. Telle est aussi celle de Gilles Clément : voulant nous initier à la beauté des friches, ses jardins nous invitent à observer, en vagabondant sur les chemins de campagne ou dans des friches périurbaines, le vagabondage des plantes, l'errance des insectes. On voudrait savoir marcher comme Richard Long, dressant à l'occasion des cairns comme lui. On aimerait perdre son temps, immergés dans un paysage, à composer pour soi des assemblages aussi délicats que ceux de Goldsworthy. Toute la difficulté que ces artistes rencontrent, est d'inviter à partager leur expérience et leur amour de la nature, dans ce qu'elle a de banal et d'évanescents. La nature, depuis des siècles, est vue avec les yeux de l'art. Mais l'artiste qui veut initier à son respect, comme à sa beauté propre, doit faire en sorte que son artifice s'efface. Son art doit être visible, mais pas trop, et d'autant plus visible qu'il est moins évident, qu'il est plus naturel. Simple artifice de mise en scène, cet art est fait pour s'estomper. Il n'invite plus à contempler le spectacle de la nature, mais à y pénétrer, à y participer. Pour y parvenir, il faut justement découvrir ce dont ne témoignent pas les photographies des œuvres du *Land Art* : l'expérience d'une immersion dans un environnement naturel que l'on met à distance en mobilisant

21. J. Leenhart, « L'activité artistique face à la nature » dans *Critique* n° 577/578, 1995.

toutes ses facultés de perception, tant pour s'y situer que pour parvenir à l'émouvante découverte de ce qui est « déjà là ».

Se situer dans la nature, ce n'est pas seulement interpréter et apprécier les paysages qu'elle offre à nos regards. D'autres sens sont conviés. On peut aussi bien percevoir le bourdonnement des insectes, les hurlements du vent et le chant des oiseaux comme des compositions musicales, assimiler l'odeur des foin coupés, celle des fleurs le long des routes ou des champignons du sous bois, à des poèmes olfactifs. C'est là que le *Land Art* entre en consonance avec la *Land Aesthetic* qu'Aldo Leopold a dispersé dans *L'Almanach d'un comté des sables* où il expose sa *Land Ethic*²².

172 Mais, pour Aldo Leopold, le goût raffiné des choses naturelles n'est pas l'apanage des esthètes. On peut aussi bien découvrir la beauté naturelle par le savoir. Si les plaines du Kansas lui parurent « esthétiquement fascinantes », ce n'est pas par les vues, pittoresques ou sublimes, qu'elles pouvaient lui offrir, mais par ce qu'il savait de leur histoire. Mettant le paysage en perspective historique, il pouvait imaginer ce qu'avaient été ces mornes plaines, telles qu'on avait pu les voir jadis « sous le ventre des bisons²³ ». De la même façon, ornithologues et entomologistes découpent dans tout paysage des scènes fugitives et saisissantes : sans elles, le pays serait inanimé à leurs yeux. Comment enfin Gilles Clément aurait-il saisi, sans son *savoir-voir* de botaniste, d'éphémères jardins dans la friche la plus banale ?

Enfin, on peut saisir la beauté naturelle par esthétisation des arts de faire. Chasses, pêches, cueillettes ces pratiques supposent certes une interprétation intentionnelle et utilitariste de l'environnement naturel. Mais elles mobilisent tous les sens, apprennent à observer, écouter, sentir, pressentir. Lorsque le savoir-faire est grand, on a tout loisir de se laisser charmer. Pour peu qu'on y retrouve la gratuité qui caractérise l'amour de l'art, et que l'on soit capable de revenir heureux de ses escapades, même quand on en revient bredouille, chasses cueillettes et pêches, font accéder au « beau naturel », aussi bien que l'herborisation, la promenade et la contemplation.

L'esthétique de la nature ne relève plus seulement de l'art, mais aussi du savoir et des savoir-faire. Si les fragiles compositions du *Land Art* sont particulièrement émouvantes, c'est qu'en nous initiant au « beau naturel », elles nous invitent à nous passer d'elles, à découvrir, immergés mais actifs dans des friches, le long des fleuves ou bien au fond des bois, une nature qui brille de ses propres clartés.

22. A. Leopold, *Almanach d'un comté des sables* [1948], trad. de l'anglais par A. Gibson, Paris, Aubier, 1995.

23. A. Leopold, *A Sand County Almanach. With Essays on Conservation from Round River*, New York, Ballentines Books, 1970.