



Marges
Revue d'art contemporain

14 | 2012
Au-delà du Land Art

Michael Heizer et les risques du sublime technologique

Michael Heizer and the Vagaries of the Technological Sublime

Serge Paul



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/314>

DOI : 10.4000/marges.314

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2012

Pagination : 28-46

ISBN : 978-2-84292-343-3

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Serge Paul, « Michael Heizer et les risques du sublime technologique », *Marges* [En ligne], 14 | 2012, mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/314> ; DOI : 10.4000/marges.314

Michael Heizer et les risques du sublime technologique

/1 Michael Heizer (1976) cité dans Germano Celant, *Michael Heizer*, Milan, Fondazione Prada, 1997, p. 439. Traduction de l'auteur, comme les citations suivantes.

Michael Heizer a 23 ans lorsqu'il se lance fin 1967 dans la sculpture environnementale. Tandis que les tensions sociales et politiques s'exacerbent, il quitte régulièrement New York, où il ne vit que depuis quelques mois, pour se réappropriier les paysages intemporels du Nevada et de la Californie. Heizer est en effet originaire de Berkeley, sur la baie de San Francisco. Il se croit alors investi d'une mission qui consiste littéralement à inscrire dans le paysage la mémoire de la civilisation américaine avant l'apocalypse nucléaire qu'il pense imminente. Dans la dynamique de la conquête spatiale, Heizer affiche une foi indéfectible en la capacité de la technologie à remplir dans l'urgence ce devoir national. Paradoxalement, malgré les moyens lourds mis à sa disposition par de généreux donateurs, ses motifs s'inspirent essentiellement de ceux des cultures précolombiennes. Leur rusticité et leur modestie formelle contrastent à la fois avec la sophistication des outils et avec le discours techno-scientifique de l'artiste. À travers ces appropriations, Heizer manifeste en particulier sa volonté de rompre avec l'histoire européenne de l'art. Enfant, il accompagnait son père, Robert F. Heizer, éminent anthropologue de l'Université de Californie, sur ses fouilles à travers l'Amérique latine et le sud-ouest des États-Unis. Plus tard, alors que le père s'évertue à comprendre les techniques archaïques mises en œuvre par ces cultures antiques, le fils fabrique à l'aide d'outils modernes des monuments destinés à devenir les ruines ou les terrains de fouilles du futur, des ready-mades archéologiques censés échapper à toute tradition artistique ou académique : « Je ne travaille pas pour cette génération, affirme-t-il, mais pour le millénaire^{/1}. ».

City, projet post-apocalyptique

Après le succès de *Double Negative* en 1970, Heizer est déterminé à construire *City*, un temps appelée *Complex City*, une œuvre bien plus imposante destinée à lui survivre au-delà de la catastrophe qu'il appréhende: « Ma pratique reflète en particulier ma conscience de vivre à l'ère nucléaire. Nous sommes peut-être en train de vivre la fin de la civilisation/2. ». L'artiste recherche un terrain en compagnie du pilote G. Robert Deiro, une figure de Las Vegas qui deviendra son ami. À l'issue de cette prospection, il achète plus de 800 hectares dans Garden Valley, à 200 kilomètres au nord de la ville/3. Il délaisse progressivement son studio de TriBeCa pour s'y installer définitivement en 1972 dans une caravane, puis dans son ranch construit à deux pas de la sculpture. L'artiste, qui pensait n'en avoir que pour quelques années, s'est laissé dépasser par un projet en constante évolution. À la fin des années 1980, il finit par accepter l'aide de la fondation Dia, qui réunit d'autres donateurs. Heizer travaille depuis quarante ans, parfois épaulé par une équipe restreinte, à la réalisation d'une sculpture considérée comme la plus vaste du monde. C'est aussi l'une des plus chères. En 2008, la facture s'élevait à 23 millions de dollars/4. Heizer déclarait en 1977 à propos de *Complex One*, le premier élément monumental de *City*: « Quand la déflagration finale nous emportera, *Complex I* constituera votre artefact. Il représentera votre art parce qu'il est conçu pour durer et résister à une température et à un choc considérables/5. ». Son euphorie créatrice était à la hauteur de son angoisse. Il encourageait la comparaison de sa sculpture avec un bunker ou un bouclier anti-explosion/6. Envisagée pour accueillir des silos de missiles MX dans les années 1980, Garden Valley jouxte la base aérienne de Nellis et le fameux site d'essais aériens ultrasecret Area 51. Heizer s'amuse du fait que les pilotes de chasse ou les représentants du ministère américain de l'énergie, survolant la sculpture, la confondent régulièrement avec des installations militaires/7. La forme des *Complexes* évoque en effet les bunkers et levées de terre du Laboratoire National de Los Alamos, fer de lance néo-mexicain du Manhattan Project, ou certains entrepôts à munitions construits par l'armée durant la Seconde guerre mondiale. À Tonopah, une ville minière située à 150 kilomètres à l'ouest de *City*, se trouvent trois de ces entrepôts/8. Afin de limiter les accidents, ils sont répartis sur un vaste terrain autour d'une piste rectangulaire qui rappelle celle qui fait le tour de *City*. Pour faciliter le chargement des camions, une poutre métallique traverse chaque hangar et se projette sur environ quatre mètres au-dessus de chaque porte blindée. Bunkers et portiques présentent de troublantes similitudes avec *Complex I*.

/2 Michael Heizer, cité par Michael Kimmelman, « Art's Last, Lonely Cowboy », *New York Times Magazine*, 6 février 2005, p. 36.

/3 Cette recherche aurait duré 3 ans et coûté 30 à 40000 dollars. John Gruen, « Michael Heizer: You Might Say I'm in the Construction Business », *Artnews*, décembre 1977, p. 98.

/4 Audience publique du *Surface Transportation Board, U.S. Department of Energy*, Las Vegas, Nevada, 4 décembre 2008, p. 371, [www.stb.dot.gov], consulté le 31.12.2011.

/5 John Gruen, *op. cit.*, p. 99.

/6 Parmi les cratères du Nevada Test Site, (Nevada National Security Site depuis 2010), il reste des architectures de béton armé ou d'aluminium aux formes diverses, éprouvées lors des essais atmosphériques.

/7 Voir Michael Kimmelman, *op. cit.*, p. 37.

/8 On trouve des hangars identiques sur l'ancienne base aérienne de Wendover dans l'Utah, qui abritait dans les années 1940 Enola Gay, le bombardier d'Hiroshima. Voir Center for Land Use Interpretation, [www.clui.org], consulté le 31.12.2011.



En haut

Michael Heizer, *Complex One*, 1972-74. Béton, acier, terre compactée. Garden Valley, comté de Lincoln, Nevada. Photo : Tom Vinetz. © Triple Aught Foundation avec la permission de l'artiste.

Ci-dessus

Dépôt de munitions de la Seconde guerre mondiale, Tonopah Valley
Coordonnées :
38°4'18.04"N,
117°5'11.29"W
Photo : © Serge Paul, 2006.



En haut
Michael Heizer,
Complex Two, 1980-88.
Béton, acier, terre
compactée. Photo : Tom
Vinetz. © Triple Aught
Foundation.

Ci-dessus
Michael Heizer,
45°, 90°, 180°.
Béton, acier, terre
compactée. Photo :
© Triple Aught
Foundation, 2010.

/9 Marcel E. Yarnow, « Industrial Landscapes and Land Art », *Polar Inertia*, mai-juin 2003, [www.polarinertia.com], consulté le 31.12.2011.

/10 Michael Heizer, « Entretien avec Julia Brown » (novembre 1983), dans *Michael Heizer: Sculpture in Reverse*, Los Angeles, MOCA, 1984, p. 17.

/11 *ibid.*, p. 36.

/12 *ibid.*, p. 33.

/13 L'entreprise chargée du transport des navettes spatiales a offert d'acheminer sur plus de 100 kilomètres le bloc géant de Heizer monté sur une remorque de 200 roues et plus de 60 mètres de long. [www.lacma.org], consulté le 31.12.2011.

/14 Michael Heizer, « Entretien avec Julia Brown », *op. cit.*, p. 34.

Photographies à l'appui, Marcel E. Yarnow a souligné la ressemblance de certaines sculptures de Heizer et Smithson avec des structures industrielles, militaires ou de génie civil du sud-ouest des États-Unis. Selon lui, ils auraient ainsi cherché à « s'emparer de certains de ces projets aux dimensions industrielles pour les soustraire à leur environnement fonctionnel, ceci afin de permettre à l'art de n'exprimer que la puissance des forces naturelles en interaction avec l'objet manufacturé. ». Yarnow compare notamment *Displaced/Replaced Mass* (1969) aux fosses de chargement des bombes atomiques larguées sur le Japon, ou bien 45° , 90° , 180° , une sculpture à présent intégrée à *City*, à un bassin de rétention de Las Vegas/**9**.

Heizer a creusé le sol sur une profondeur moyenne de 6 mètres pour y réaliser une vaste place rectangulaire comparable à un bassin de débordement. Cette dépression magnifie *Complex I*, qui la ferme au sud-est, faisant figure d'autel. *Complex II* la borde au nord-est, *Complex III* au sud-ouest et 45° , 90° , 180° à l'extrême nord-ouest. L'artiste a ensuite étendu l'ensemble en érigeant divers monticules destinés à occulter les lignes électriques au loin, mais aussi à soustraire *City* aux regards des curieux/**10**. Orientée sud-est/nord-ouest dans sa longueur, la cité interdite de Heizer mesure désormais quelque 2 kilomètres sur 400 mètres. Le refus de toute visite insuffle au site un caractère sacré.

Heizer s'inspire des places cérémonielles édifiées par la plupart des cultures à travers le monde comme les Tuileries, la Place Saint-Pierre ou Teotihuacan/**11**. Un « complexe » désigne un groupe de bâtiments sur une fouille archéologique. Sur le site de La Venta, dans le sud du Mexique, fouillé par son père dans les années 1950, les principaux groupes de tumulus ont ainsi été nommés Complex A, B, C, etc. *Complex I* tire sa forme d'un mastaba, une structure funéraire égyptienne/**12**. Lorsqu'il en a débuté la construction en 1972, il rentrait d'un voyage en Égypte avec son père et son équipe d'archéologues sur le point de découvrir la carrière d'origine et le mode de transport des colosses de Memnon. L'énigme du déplacement des têtes olmèques géantes avait mené Robert Heizer à ce projet de recherches. *Levitated Mass*, un bloc de granite de plus de 300 tonnes installé au Los Angeles County Museum début 2012, représente l'ultime hommage de son fils à la fois à cette aventure scientifique et aux prouesses visionnaires de ces cultures. L'artiste a d'ailleurs conçu les socles de deux de ces têtes olmèques exposées simultanément au LACMA/**13**.

Lors d'une autre campagne dans le Yucatán en 1970, l'artiste avait réalisé des croquis de motifs représentant Quetzalcóatl, le serpent à plume omniprésent à Chichén-Itzá. Les structures de béton armé ornant la façade de *Complex I* s'en inspirent/**14**. Heizer n'imagine pas

ressusciter ces mythologies mais il croit certainement à la fonction unificatrice de la religion. Il expliquait alors : « Je crois que j'aimerais voir l'art devenir une forme de religion/15. ». En 1983, il précise : « Qui, à notre époque, souhaiterait des processions pour les esprits, des plateformes sacrificielles ou des bâtiments cérémoniels ? Ces usages sont à présent vides de sens mais ils présentent un intérêt pour la société contemporaine s'ils sont reformulés dans des termes auxquels elle peut s'identifier. ». L'artiste rêve de restaurer une forme de consensus autour de projets visionnaires inspirés de ceux des civilisations disparues : « Je tente de prolonger en sculpture les grandes traditions des sociétés mégalithiques, par opposition à des sociétés déstructurées. Dans la mesure où l'esprit qui a présidé à la création de sculptures mégalithiques a été perdu, j'ai le sentiment qu'un dialogue peut se renouer à un autre niveau/16. ».

Pour Heizer, la fin justifie les moyens technologiques : « Le travail que je fais dans le désert *doit* être fait, et il faut bien que *quelqu'un* s'y colle. Qu'est-ce qu'ils fabriquent, tous les artistes ? On n'a vraiment plus le choix aujourd'hui. On vit à l'époque du Boeing 747, des fusées lunaires – des objets manufacturés qui vont de la puce électronique ultra miniaturisée à des avions dont les ailes pèsent plus de 40 tonnes chacune. Ça nous oblige à adapter notre pratique artistique/17. ». Compte tenu de l'urgence, sa mission nécessite l'emploi de techniques de pointe : « Les outils dont je me suis servi étaient ce qui se faisait de plus moderne. Je voulais dépasser les contraintes de la quincaillerie, de la menuiserie et de l'atelier de métallurgie, qui s'imposaient souvent à la sculpture de cette époque/18. ». Ces propos font écho à ceux de Jackson Pollock : « Il me semble que le peintre moderne ne peut exprimer cette époque, l'avion, la bombe atomique ou la radio en recourant aux formes de la Renaissance ou à celle d'autres cultures du passé. Chaque époque trouve sa propre technique/19. ». *Primitive Dye Paintings*, des peintures abstraites géantes réalisées par Heizer en 1969 en déversant des sacs de teinture et de chaux sur le sol d'un lac asséché de Californie, rendaient sans doute hommage aux *drippings* de Pollock. Heizer, qui s'est longtemps envisagé avant tout comme un peintre, relève donc le défi de son prédécesseur/20.

L'esthétique du brut et du colossal

Comme le résume Kimmelman, *City* conjugue archéologie, minimalisme et culture industrielle/21. Bien qu'il évoque des savoir-faire avant-gardistes comme l'électronique et le 747, la préférence de Heizer s'oriente clairement vers une esthétique à la fois brute et dépouillée. Dans un ouvrage consacré à l'esthétique du sublime, Baldine

/15 « Discussion with Heizer, Oppenheim and Smithson » (*Avalanche*, automne 1970), dans Jack Flam (sld), *Robert Smithson : The Collected Writings*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1996, p. 247.

/16 Michael Heizer, « Entretien avec Julia Brown », *op. cit.*, p. 33.

/17 John Gruen, *op. cit.*, p. 98.

/18 Michael Heizer, « Entretien avec Julia Brown », *op. cit.*, p. 34.

/19 Entretien radiophonique avec William Wright (1951) réédité dans Kristine Stiles et Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1996, p. 22.

/20 Ce rêve de peintre semble alimenté par la mythologie du WPA des années 1930-1940, inspiré par les muralistes mexicains et débouchant sur des succès comme celui de Pollock. Voir Annie Cohen-Solal, *Un jour, ils auront des peintres*, Paris, Gallimard, 2000, p. 330-339. En 1956, Heizer avait séjourné huit mois au Mexique avec son père et s'était familiarisé avec le travail des muralistes. Voir Germano Celant, *op. cit.*, p. 533.

/21 Michael Kimmelman, « Art's Last, Lonely Cowboy », *op. cit.*, p. 36.

/22 Baldine Saint Girons, *Fiat lux: une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, 1993, p. 104.

/23 Brancusi, catalogue d'exposition (Paris, Centre Pompidou, 1995), Paris, Gallimard/Centre Pompidou, 1995, p. 26.

/24 John Gruen, *op. cit.*, p. 99.

/25 Baldine Saint Girons, *op. cit.*, p. 106.

Saint Girons s'interroge sur la tendance périodique des sociétés à verser dans le brut et le colossal : « Une extraordinaire renaissance du goût pour le colossal se manifeste à certaines périodes cruciales de l'histoire et, notamment, à la fin du 18^e siècle, dans ce qu'il est convenu d'appeler l'architecture révolutionnaire. Serait-ce, lorsqu'elle se sent menacée, qu'une civilisation se simplifie jusqu'à détruire son propre raffinement au profit de formes massives, rudes et primitives/22 ? ». Les blocs colossaux de *Displaced/Replaced Mass* ou les « stèles » qui ornent la façade de *Complex II* sont loin d'exploiter la précision et la sophistication qu'autorisent les technologies modernes. De même, Brancusi, s'inspirant de l'art africain, cherchait-il dans sa sculpture à conserver l'âme ou la puissance immanente de la matière brute : « Le matériau doit conserver sa vie naturelle lorsqu'il est transformé par la main du sculpteur [...]. La texture même du matériau doit commander le thème et la forme, qui doivent, tous deux, sortir de la matière, et non lui être imposés de l'extérieur/23. ».

Pour Heizer, la rudesse des motifs reflète aussi l'esprit conquérant et la virilité censés caractériser le pionnier ou le cowboy américain : « Mon moteur est l'investigation, l'exploration, et non pas l'idée de laisser une trace ou de faire quelque chose de beau/24 ». Cependant, cet attachement aux notions d'investigation et d'exploration renvoie à nouveau à la vocation d'archéologue accablée par l'excellence paternelle. La disparition dès les années 1980 de *Complex* du titre original pour ne plus se référer qu'à *City* résulte peut-être d'une prise de conscience de l'artiste sur ce point, ou bien d'un refus de voir son travail réduit par la critique à une relation œdipienne à la « terre-mère ». Quant à la question de la trace, Heizer semble se dédire dans ce même article lorsqu'il vante la résistance hors-normes de sa sculpture. Ses ruines clés en main cherchent autant à « représenter » spécifiquement la société américaine qu'à mettre l'histoire de l'humanité en perspective pour les spectateurs du futur.

Selon Saint Girons, le colossal ne serait démesuré que par métaphore : « étymologiquement, le κολοσσος [kolossos] n'a rien à voir avec la taille, le colosse n'est pas originellement colossal. [...] Selon Benveniste, colosse se rattache à la racine kol-, d'origine préhellénique, signifiant ce qui est fiché en terre et parfaitement immobile. [...] Le colosse représente le cadavre sous forme de dalles grossièrement taillées, de pierres nues ou de cippes à visage humain, mais aussi de statuettes de bois ou de terre qu'on plante finalement dans le sol [...]/25 ». Effigies de défunts, les *kolossoi* grecs gardaient le seuil des demeures. Le mot s'est transmis à travers les récits de voyageurs comme Hérodote, qui désignaient ainsi les statues monumentales ornant les façades des temples égyptiens. À l'instar de Stonehenge, évoqué par

Edmund Burke dans sa *Recherche*/**26** pour son caractère sublime lié à la « difficulté » de réalisation, les blocs n'auraient nul besoin d'être démesurés pour être colossaux. Leur puissance s'avère plus temporelle que matérielle, et principalement déterminée par leur relation à la terre et leur apparente invulnérabilité. Saint Girons évoque aussi la longue tradition qui consiste à « projeter les traits humains dans les formes des montagnes, le lit des rivières ou les veines du marbre, mais également de remodeler la nature pour la *forcer* à témoigner/**27** ». Inscire une mémoire dans la durée géologique est vraisemblablement ce qui pousse Heizer à réaliser des sculptures inspirées de Deir el-Bahari ou du Mont Rushmore. À l'époque révolutionnaire, c'était également l'effet recherché par Étienne-Louis Boullée à travers son « architecture ensevelie » ou son « architecture des ombres/**28** ».

Des monuments fermés sur eux-mêmes, dédiés aux cultes de héros ou de dieux nationaux, revêtent fatalement un caractère narcissique. C'était le cas notamment du mémorial de Tannenberg, érigé en Prusse orientale pour commémorer la victoire de l'Allemagne sur la Russie pendant la Première guerre mondiale et détruit durant la deuxième. Heizer n'échappe pas à la règle puisqu'il souligne la spécificité américaine de sa sculpture/**29**. En voyageant enfant en Égypte, au Mexique ou en France, il a été marqué par les architectures absolutistes, des monuments évoquant les nuées d'esclaves des péplums, les sacrifices rituels ou les massacres révolutionnaires. Des esclaves ont également participé à la construction du National Mall, la grande esplanade de Washington, dont Kimmelman compare les dimensions à *City*/**30**. Il aurait pu aussi en souligner la similarité d'organisation et de formes. Visant l'intemporel, le néoclassicisme américain ou *federal style* intègre en effet des éléments d'architecture antique (colonnes, coupes, obélisques, etc.).

La démarche qui consiste à exhumer des motifs du passé pour réformer l'avenir peut sembler paradoxale. Cependant, le pouvoir onirique d'une sculpture ou d'une construction réside moins dans ses dimensions objectives que dans son dialogue avec le passé et l'avenir, une composante qui fait rarement défaut aux édifices religieux ou propagandistes, avec plus ou moins de réussite. Heizer souhaite inscrire ses sculptures dans cette dimension diachronique. Il attribue cette fascination pour les vestiges d'autres civilisations à l'incapacité de la sienne à ouvrir de telles perspectives : « Et si un artiste était contrarié par sa propre société au point d'évoquer d'autres cultures dans son travail ? Peut-être faut-il voir un signe dans le fait que la société actuelle éprouve le besoin de s'ouvrir à une expression décatégorisée ou, chose encore plus étonnante, que le temps se courbe au lieu de se prolonger indéfiniment/**31**. ».

/26 Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), trad. B. Saint Girons, Paris, Vrin, 1990, p. 121-124.

/27 Baldine Saint Girons, *op. cit.*, p. 108.

/28 Étienne-Louis Boullée, *Essai sur l'art* (1796-1797), dans *Étienne-Louis Boullée : l'architecte visionnaire et néoclassique*, textes réunis et présentés par Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris, Hermann, 1993, p. 77-78.

/29 Michael Heizer, « Entretien avec Julia Brown », *op. cit.*, p. 11.

/30 Michael Kimmelman, « Art's Last, Lonely Cowboy », *op. cit.*, p. 33.

/31 Michael Heizer, « Entretien avec Julia Brown », *op. cit.*, p. 10.



En haut
Portail barrant l'accès
à *City* (en arrière-plan),
Garden Valley, Nevada.
Photo : © Serge Paul,
2006.

Ci-dessus
Michael Heizer (à gauche)
supervisant la réalisation
de *Dragged Mass* au
Detroit Institute of Arts
le 18 mars 1971.
Photo : Carl Wienke /
The Detroit News ©

Même si, selon lui, *City* n'a rien à voir avec du paysagisme, l'œuvre demeure indissociable d'un cadre désertique soigneusement sélectionné. Le titre même de *City* semble paradoxal puisque l'artiste a quitté New York, qu'il avait l'impression de voir « dégénérer »/32. Heizer a cherché à éloigner au maximum *City* de l'espace urbain puis à l'isoler du paysage environnant afin d'accentuer « l'illusion du colossal/33 ». Une telle forteresse minérale, protégée de la corruption extérieure et vouée à la contemplation éternelle, renvoie inévitablement au texte de l'Apocalypse (ch. 21, v. 9-27). Dans la mythologie américaine, depuis la colonisation, le désert conditionne l'accomplissement d'une forme de parcours rituel censé faire oublier la « durée profane » au profit du « temps sacré/34 ». Heizer préfère néanmoins masquer le mysticisme eschatologique de sa démarche derrière un discours pragmatique.

/32 Baldine Saint Giron, *op. cit.*, p. 101.

/33 Voir Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions* (1949), Paris, Payot, 1979, p. 327.

/34 *ibid.*

/35 Ralph Waldo Emerson, *Nature: Addresses and Lectures* (1849), New York, Literary Classics of the U.S., 1983, p. 213.

Le sublime technologique américain

Le cas de Heizer reflète les contradictions inhérentes au sublime technologique. L'Amérique pastorale de Jefferson, qui se pensait politiquement et religieusement immunisée, n'a pas échappé à l'industrialisation et à ses conséquences sociales ou écologiques. Prêché notamment par Ralph Waldo Emerson, le sublime technologique représentait l'idéal démocratique d'une esthétique évidente pour tous combinant miraculeusement utilitarisme, religion et grandeur. En 1844, son discours intitulé « The Young American » a contribué au mythe du chemin de fer comme accélérateur de la Destinée Manifeste. L'ancien révérend unitarien y déclarait : « Le chemin de fer est une baguette magique capable d'éveiller les énergies dormantes de la terre et du feu/35 ». L'historien David Nye associe le rail au « sublime dynamique » kantien. Il représente en effet la maîtrise des forces de la nature, jusque là seules à pouvoir inspirer un tel degré de crainte mêlée d'admiration.

Nye note qu'en Amérique, dès le début du 19^e siècle, la notion de sublime a subi la contamination du matérialisme et de l'idéologie, tout en s'éloignant de la théorie esthétique européenne. Des innovations telles que le bateau à vapeur, le rail ou le télégraphe, ont alors essentiellement donné lieu à un regain d'orgueil nationaliste s'exprimant lors de la fête du 4 juillet : « Au lieu de résulter d'une communion solitaire avec la nature, le sublime est devenu une attraction organisée pour des foules de badauds. Plutôt que de considérer le sublime dans le cadre d'une philosophie transcendantale, les Américains l'ont assimilé au revivalisme. Ne se limitant pas à la nature, le sublime américain a annexé la technologie. Alors que Kant avait déduit que la crainte

/36 David E. Nye, *American Technological Sublime*, Cambridge Mass., MIT Press, 1994, p. 43.

/37 *ibid.*, p. 57.

/38 *ibid.*, p. 42.

/39 *ibid.* p. 225-256.

/40 Voir Leo Marx, *The Machine in the Garden*, Oxford, Oxford University Press, 1964, p. 146-150.

/41 Lettre à Charles Thomson, Londres, 22 avril 1786. Albert Ellery Bergh (sld), *The Writings of Thomas Jefferson*, Washington, D.C., Thomas Jefferson Memorial Association of the U.S., 1907, p. 294-295.

inspirée par un objet sublime rendait l'homme conscient de sa valeur morale, le sublime américain a changé l'expérience personnelle de l'immensité et de la crainte en dogme de la grandeur nationale/**36**. ». Dans leurs éloges aux nouvelles technologies et infrastructures, les idéologues martèlent que la civilisation américaine a surpassé celles de l'Antiquité. Dès 1818, par exemple, *The American Journal of Science* souligne à propos du bateau à vapeur de Robert Fulton : « ce palais flottant a totalement supplanté le rêve le plus insensé des bâtisseurs des Grandes Pyramides ou même ce dont Archimède en personne aurait été capable/**37**. ». En 1851, Daniel Webster affirme devant le tout nouveau Capitole : « Les réseaux du chemin de fer et du télégraphe qui maillent ce vaste pays ont non seulement développé ses ressources, mais ont véritablement uni de leurs liens métalliques les diverses parties de l'Union. Les ouvrages hydrauliques de New York, Philadelphie et Boston surpassent en taille et en importance ceux de la Rome antique/**38**. ».

Les épopées des percées des canaux de Suez, Corinthe et Panama ont ensuite durablement marqué les imaginations. Six mois seulement avant l'ouverture du canal de Suez, la pose du Golden Spike, inaugurant le 10 mai 1869 la première ligne ferroviaire transcontinentale, a permis aux États-Unis d'assurer symboliquement leur place dans le cercle restreint des nations alors capables de changer la face du monde. Nye décrit une résurgence du sublime dynamique dans les années 1960 suscitée par la bombe atomique et le premier vol lunaire/**39**. À cette même époque, le sauvetage des temples de Nubie a sans doute impressionné Heizer. L'idée de sublime technologique trouve un précédent dans l'enthousiasme de Jefferson face à la machine à vapeur de Boulton et Watt. Or, à cause de la ruralité de l'Amérique à cette époque et de son optimisme nourri par les principes de l'*Enlightenment*, l'ambassadeur des États-Unis en France n'établit aucun lien de causalité entre la révolution industrielle et la dégradation des conditions de vie et des rapports sociaux en Angleterre. Il ne perçoit pas la future industrialisation des États-Unis comme incompatible avec son propre idéal de société pastorale/**40**. L'esthétique prodigieuse et la force surnaturelle de l'engin occultent son légendaire pragmatisme. Le sublime lui apparaît comme une esthétique à la fois objective et démocratique. Cette machine semble échapper aussi bien à la sophistication européenne qu'à l'arbitraire du goût : « elle est simple, grande et susceptible d'entraîner des bouleversements considérables/**41** ». À l'instar de Jefferson, associant aussitôt la puissance motrice à la construction de la nouvelle république, Heizer espère entourer ses œuvres de l'aura du sublime technologique, alors même qu'il rejette la société urbaine contemporaine.

De 1951 à 1962, le Nevada a été le théâtre du sublime technologique sous sa forme ultime. La plupart des essais atmosphériques de bombes atomiques étaient menés sur le Nevada Test Site, à mi-chemin entre Garden Valley et Las Vegas. Visible des toits des hôtels-casinos, le spectacle des champignons atomiques constituait alors une attraction touristique majeure/**42**. Nye observe que, pour la première fois, le sublime technologique dépassait le simple domaine des applications quotidiennes : « La bombe représentait l'aboutissement de la technologie tout en anéantissant sa propre finalité. Les formes et les limites des réalisations humaines fusionnaient dans l'informe et l'illimité, laissant entrevoir pour la première fois aux Américains l'enfer que le sublime technologique pouvait présager/**43**. ». Nombreux étaient ceux qui, portés par le nationalisme, la foi, les intérêts économiques, ou les trois facteurs réunis, restaient aveugles à la morbidité de la situation. En 1952, le gouverneur Charles Russell s'enthousiasmait pour cette métamorphose atomique du désert du Nevada : « L'idée qu'une terre aussi ingrate que celle du centre d'essai fasse avancer la science et contribue à la défense nationale est exaltante. Nous avons depuis longtemps déclaré ce terrain inculte et aujourd'hui, le voici fleuri d'atomes/**44**. ». Le 22 avril de cette même année, postés à moins de quinze kilomètres, des centaines de personnalités et de journalistes de tout le pays avaient été autorisés à assister à un tir. La diffusion en direct de ces images dans des millions de foyers américains avait déclenché une véritable frénésie de l'atome/**45**. *City* rend hommage à cette culture atomique, mais aussi à la culture touristique de Las Vegas puisque le plasticien a comparé les façades de *Complex I* à des affiches et aux enseignes géantes des casinos/**46**.

/42 David Nye, *op. cit.*, p. 284.

/43 *ibid.*, p. 290.

/44 Daniel Lang, « Blackjack and Flashes », *The New Yorker*, 20 septembre 1952, p. 97. Voir Isaïe (ch. 35, v. 1-2).

/45 Terrence R. Fehner et F. G. Gosling, *Battlefield of the Cold War, The Nevada Test Site, Vol. 1: Atmospheric Nuclear Weapon Testing, 1953-1963*, U.S. Department of Energy, 2006, p. 1.

/46 Michael Heizer, « Entretien avec Julia Brown », *op. cit.*, p. 17.

/47 Michael Heizer (1982) dans Germano Celant, *op. cit.*, p. xxxii.

/48 Michael Kimmelman, « Art's Last, Lonely Cowboy », *op. cit.*, p. 39.

L'ambivalence de l'appropriation

Faut-il croire Heizer sur parole lorsqu'il affirme n'avoir choisi le Nevada que pour des raisons pratiques et rationnelles ? « Je ne suis pas venu ici pour le décor. Je suis venu pour les matériaux, pour le gravier, le sable et l'eau dont on a besoin pour faire du béton, et aussi parce que le terrain désertique était bon marché, plat et parfaitement théâtral. Il n'est pas question de paysage/**47**. ». L'artiste nie l'existence même d'un paysage et de son histoire. Il hésite en même temps à reconnaître les raisons affectives qui l'ont attiré. Sa famille paternelle, qui comprend des exploitants miniers, est en effet implantée dans la région depuis les années 1880/**48**. La construction d'une voie ferrée figure en général parmi les aménagements réalisés autour d'une mine. Dans les zones accidentées, cette opération nécessite de percer les obstacles naturels tout en remblayant les dépressions du terrain.



Ci-dessus

Michael Heizer, *Double Negative*, 1969-70. Rhyolite et grès, 457 x 15 x 9 m. Mormon Mesa, Overton, Nevada. Photo : © Serge Paul, 2003.

Page suivante, En haut

Derniers remblais et tranchées de l'Union Pacific. Golden Spike National Historic Site, Utah. Coordonnées : 41°37'36.19"N, 112°29'54.92"W
Photo : © Serge Paul, 2006.

Page suivante, En bas

Locomotives Central Pacific Railroad n° 60 (Jupiter) et Union Pacific n° 119. Golden Spike National Historic Site, Utah. Photo : © Serge Paul, 2006.



/49 Michael Kimmelman,
« Michael Heizer :
A Sculptor's Colossus of
the Desert », *New York
Times*, 12 décembre 1999,
p. B1.

/50 Quatre mois
plus tard, les
autorités fédérales
ont définitivement
renoncé aux essais
atmosphériques.

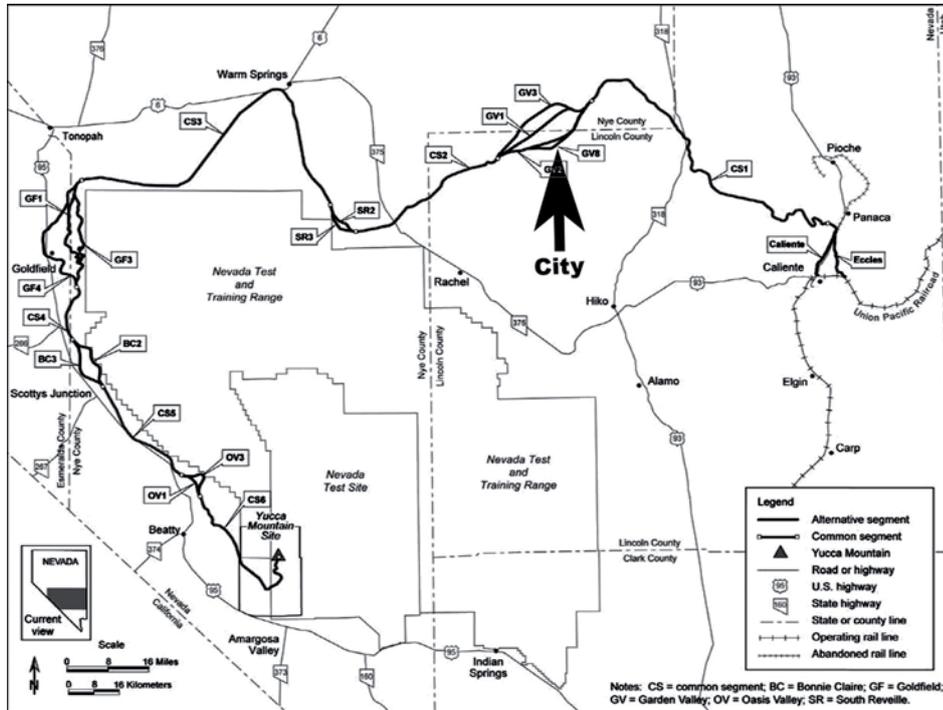
/51 Keith Rogers,
« Yucca Mountain Rail
Line : Residents Oppose
Route », *Las Vegas
Review-Journal*,
25 avril 2004,
[www.reviewjournal.com],
consulté le 31.12.2011.

/52 Michael Kimmelman,
« Art's Last, Lonely
Cowboy », *op. cit.*, p. 59.

Dans l'Utah, sur le site du Golden Spike, la dernière série de tranchées et remblais ainsi réalisée rappelle par endroits *Double Negative*. Pour relier les deux remblais de la sculpture, il ne manque plus qu'un pont à chevalet comme Big Trestle, terminé par l'Union Pacific cinq jours seulement avant l'inauguration. 1969, date de la réalisation de *Double Negative*, marquait justement le centenaire de cette jonction historique à Promontory. La sculpture peut faire penser à des fouilles comme celles de Kathleen Kenyon à Jéricho, mais les méthodes employées (achat de concession, dynamitage, terrassement) tiennent plus de celles des compagnies minières ou ferroviaires.

Heizer, qui s'approprie volontiers toute la région, accuse d'ailleurs son ancien ami Robert Smithson d'avoir plagié *Double Negative* avec sa *Spiral Jetty*, exécutée à quelques pas du Golden Spike : « On se demande bien pourquoi un type du New Jersey a voulu construire une sculpture comme la mienne sur un lac en Utah/**49** ? ». Heizer oublie seulement que Smithson proposait dès 1966 une spirale géante pour le futur aéroport de Dallas, des mois avant que lui-même n'envisage de travailler sur le paysage précisément sous l'impulsion de Smithson et Walter de Maria. Il oublie un autre précédent : *l'Étude pour une fin du monde n° 2* de Jean Tinguely. Cette sculpture-performance avait été commanditée et filmée par la NBC le 21 mars 1962 sur Jean Dry Lake, près de Las Vegas. Tinguely avait été invité aux États-Unis par Virginia Dwan, future galeriste de Heizer et sponsor de *Double Negative*. La centaine de bâtons de dynamite et les 20 000 pétards de cette œuvre cathartique et autodestructrice faisaient symboliquement référence aux essais nucléaires menés près de là depuis onze ans/**50**.

Opposé à un projet de voie ferrée dédiée au transport de déchets radioactifs passant par sa vallée, Heizer déclarait en 2004 : « Beaucoup de gens pourraient croire que c'est un grand territoire inculte, or il est très fertile et bien exploité/**51**. ». La table rase de Garden Valley s'est ainsi subitement transformée en éden. Le gouvernement fédéral envisage alors de faire converger tous les déchets nucléaires du pays pour les enfouir dans le Nevada. À 160 kilomètres au sud-ouest de *City*, le site de Yucca Mountain a été retenu par le ministère de l'énergie malgré l'opposition de la population, qui a déjà subi les retombées des essais atmosphériques. Cet acheminement implique la construction d'une nouvelle ligne. Mais au lieu de traverser directement les zones militaires, ce tracé partant de Caliente les contourne par le nord à travers Garden Valley, à portée de vue et d'oreille de la sculpture. L'artiste menace alors de tout faire sauter/**52**. Appuyé notamment par Dia, un tracé alternatif passant par l'ouest de l'état, *Mina Rail Corridor*, est mis à l'étude.



Ci-dessus

Dernier tracé du couloir ferroviaire de Caliente comprenant segments communs et alternatifs. Source : U.S. Department of Energy (DOE/EIS-0369), juin 2008.

En haut

Michael Heizer, *Effigy Tumuli*, 1983-85. Poisson-chat (détail). Terre compactée. Buffalo State Park, Ottawa, Illinois. Photo : © Serge Paul, 2001.

/53 Keith Rogers, *op. cit.*

/54 Michael Kimmelman,
« Art's Last, Lonely
Cowboy », *op. cit.*, p. 34.

/55 John Gruen,
op. cit., p. 98.

/56 Germano Celant,
op. cit., p. 349.

/57 Michael Kimmelman,
*The Accidental
Masterpiece: On the
Art of Life and Vice
Versa*, New York,
Penguin Books, 2005,
p. 195.

/58 Lucy Lippard,
« 10 Structurists in 20
Paragraphs », dans
Minimal Art, Haags
Gemeentemuseum,
1968, p. 20.

Jadis fasciné par les travaux publics, les installations militaires, le nucléaire, les explosifs, les mines ou les voies ferrées, Heizer se retrouve ironiquement dans la situation de l'arroseur arrosé. Confronté à une réalité terrifiante du sublime technologique, il fait front avec les écologistes et d'autres résidents. Il va jusqu'à médiatiser son action, déclarant dans un journal local: « Je partage les mêmes raisons de m'opposer à ce train radioactif: je vis ici [...]. Si on met tout sur le même site et que ça tourne mal, pour des raisons humaines ou naturelles, la catastrophe sera d'autant plus importante. Ça ne saute pas aux yeux que Yucca Mountain défie la logique scientifique/53? ». Toujours mobilisé l'année suivante contre l'état fédéral et le « complexe » militaro-industriel, il ajoutera: « On est dans un pays tsariste, un état fasciste. Ils contrôlent tout. Ils ont mis mon téléphone sur écoute. Ils feront n'importe quoi pour m'arrêter. On est en première ligne, des puces face à un géant/54. ».

Or, l'action de Heizer sur l'environnement le place dans une position délicate. Par jeu ou par provocation, il s'était risqué à déclarer en 1977: « Eh bien, on pourrait dire que je suis dans le métier du bâtiment/55 ». Un malentendu concernant sa conscience écologique s'était alors durablement installé parmi la critique, mais aussi chez ses confrères européens, souvent hostiles à une pratique interventionniste. Blessé, il évite désormais la presse et le milieu de l'art, consacrant l'essentiel de son temps à la construction de *City*. Il déclarait en 1986: « Je n'envisage même pas de terminer. J'y travaillerai toute ma vie. J'irai aussi loin que je pourrai/56. ». Heizer ne prévoit aucune ouverture du site de son vivant car, dit-il: « Ce projet s'inscrit dans une échelle de temps que le monde de l'art est manifestement incapable d'appréhender. J'ai vécu discret pendant plus de trente ans et n'aspire à présent qu'à la tranquillité. Tous ces gobe-mouches s'amènent comme au spectacle. Il y en a qui nous survolent en avion. Ici, c'est une propriété privée. Les gens s'imaginent que je veux leur montrer. Voilà une idée malavisée/57. ».

Au-delà des préjugés concernant l'éthique environnementale de Heizer, la réalité est beaucoup plus nuancée. Lucy Lippard a évoqué une rivalité avec l'environnement, mais celle-ci reste toute métaphorique/58. Au milieu de tels décors, des œuvres comme *Double Negative*, *City* ou la *Spiral Jetty* ne produisent leur effet qu'à très courte distance. Comparé à celui de l'activité industrielle, leur impact sur la croûte terrestre s'avère anecdotique. Heizer est en outre l'un des premiers à avoir poursuivi le projet smithsonien de réhabilitation artistique de sites dévastés par l'industrie comme les carrières ou les mines à ciel ouvert. En 1980-1981, il travaille précisément à Tonopah pour l'Anaconda Minerals Company. Le plasticien imagine de remodeler la mine

sous la forme d'une sculpture de 1 kilomètre de long sur 300 mètre de large et 120 mètre de haut, *Geometric Land Sculptural /Anaconda Project*. À la suite de la fermeture du site, le projet tourne court. En 1983-1985, Heizer réaménage avec succès 24 hectares d'une ancienne mine à ciel ouvert près d'Ottawa dans l'Illinois. Il y façonne cinq tertres de terre battue, *Effigy Tumuli*, inspirés des tumulus précolombiens de la région. Il réalise l'objectif de l'Ottawa Silica Company, qui consistait à réhabiliter cette zone rendue inculte en bordure du fleuve Illinois pour en faire don au petit parc voisin de Buffalo Rock. Par la tension des lignes et l'horizontalité, ces deux projets rappellent ceux d'Isamu Noguchi dans les années 1930. Pressenti pour Ottawa, ce dernier n'avait pas donné suite/59.

Depuis, Heizer poursuit inlassablement son travail à la fois sur *City* et dans son ranch équipé de panneaux solaires. En quasi autonomie énergétique et hydraulique, il y élève du bétail, dont il produit le fourrage/60. L'administration Bush a échoué dans sa tentative d'entériner le programme d'enfouissement de Yucca Mountain avant l'arrivée d'une nouvelle équipe présidentielle qui y est ouvertement opposée/61. Ce projet ignorait les objections à la fois de l'état du Nevada, à travers le sénateur Harry Reid et les représentants de la population locale, des associations de protection de l'environnement comme le Sierra Club et, unanimement, de l'association des directeurs de musées d'art américains/62. Lors d'une audience publique fin 2008, l'avocat Gene Kolkman expliquait au nom de la Triple Aught Foundation de Heizer : « Bien qu'elle soit vaste pour une sculpture, *City* semble insignifiante au regard de la taille et de la splendeur de Garden Valley. À l'approche de la sculpture, on ne peut ignorer l'étendue de son écrin naturel. À l'instar de la sculpture, cette vallée ouverte oblige le spectateur à concentrer son attention sur des formes élémentaires. Cet environnement constitue le socle indispensable à une sculpture de cette échelle et de ces dimensions. L'expérience de *City* provoque un sentiment de calme et de solitude. Cela implique la nécessité de sauvegarder Coal Valley [...] comme antichambre de Garden Valley et préambule à la sculpture et à ses alentours. Les deux vallées [...] font partie d'un écosystème de plaines et de reliefs qui mérite d'être protégé/63. ». Le changement de politique fédérale, la crise économique et, plus récemment, le désaveu du nucléaire civil dans l'opinion ont eu raison du projet, gelé depuis décembre 2008. Pour éviter toute nouvelle intrusion, Heizer soutient depuis 2010 la création d'une réserve naturelle (National Conservation Area) englobant ces vallées au motif que l'accès à la sculpture doit conserver son paysage sauvage, son écosystème et sa vocation agricole/64.

/59 Douglas C. McGill, *Michael Heizer: Effigy Tumuli: The Reemergence of Ancient Mount Building*, New York, Abrams, 1990, p. 17.

/60 Michael Kimmelman, *The Accidental Masterpiece*, *op. cit.*, p. 196.

/61 *Surface Transportation Board*, *op. cit.*, p. 48.

/62 *ibid.*, p. 398.

/63 *ibid.*, p. 368-370.

/64 Comptes rendus des réunions des délégués du comté de Lincoln (Lincoln County Board of Commissioners), Nevada, 1^{er}, 15 mars et 7 juin 2010, [www.lincolncountynv.org], consulté le 31.12.2011.

/65 Germano Celant,
op. cit., p. 207.

/66 Emmanuel Kant,
*Critique de la faculté
de juger* (1790), Paris,
Gallimard, 1985, p. 203.

Heizer déclarait en 1982 : « La bombe H, voilà l'ultime sculpture. Le monde va être réduit à l'âge de pierre, et quel genre d'art fera-t-on après ça/65 ? ». Cette réflexion illustre sa fascination-répulsion à l'égard du nucléaire. Selon Kant, et avant lui Longin et Burke, le danger suscité par l'objet du sublime, résidant alors essentiellement dans des décors et phénomènes naturels, doit rester contenu pour inspirer une élévation esthétique ou morale : « leur spectacle n'en devient que plus attirant dès qu'il est plus effrayant, à la seule condition que nous soyons en sécurité ; et c'est volontiers que nous appelons sublimes ces phénomènes, car ils élèvent les forces de l'âme au-delà de leur niveau habituel et nous font découvrir en nous une faculté de résistance d'une tout autre sorte qui nous donne le courage de nous mesurer à l'apparente toute-puissance de la nature/66 ». Lorsqu'en revanche le sublime technologique s'apprête à faire concrètement irruption dans la bulle de Heizer, il n'est plus question d'élévation des forces de l'âme ni même de fierté nationale, bien au contraire. L'artiste ne perçoit plus que menace, corruption, incompetence ou despotisme. Ce *Chernobyl Choo-Choo*, comme certains le surnomment, produit l'effet inverse à celui du sublime technologique des origines, alimentant la méfiance légendaire de l'artiste. Il faut certainement un mental héroïque, voire une dose de folie, pour conserver son esprit rebelle et sacrifier son existence à une vision épique comme celle de *City*. On peut toujours relever au fil des années des contradictions dans le discours de Heizer, mais l'œuvre de toute une vie reflète nécessairement l'évolution psychologique de son créateur. Et une telle détermination à poursuivre un rêve de jeune homme force l'admiration. On peut aussi estimer que la situation géostratégique ne justifie plus de bâtir une œuvre post-apocalyptique. Même s'il n'est plus question de guerre froide, ce qu'exprime cette sculpture en particulier sur l'impermanence reste valide. Malgré sa matérialité, *City* demeure une abstraction, une fiction qui n'exige du spectateur que la « suspension consentie de l'incrédulité » [willing suspension of disbelief]. L'intrusion d'une réalité brutale comme cette voie ferrée bouleverse à la fois l'auteur et le public réceptif à cette fiction. Rien d'étonnant à ce que des œuvres pionnières comme la *Spiral Jetty*, *Sun Tunnels* ou *Lightning Field* mobilisent autant lorsque leur milieu est menacé tour à tour par l'industrie pétrolière, minière ou immobilière. Ce sont des leviers visuels capables à la fois de transcender leur environnement et de soulever l'opinion. *City* est devenue une icône qui nous accompagne depuis des décennies. Lorsqu'on défend son cadre naturel, c'est symboliquement la jeunesse du monde et sa propre jeunesse, à travers celle de Michael Heizer, qu'on tente de préserver.

Serge Paul