

HISTOIRE DE DEUX ROCHERS

Étienne Barilier

Metteurs en scène de la nature, férus de gigantisme, les artistes du Land Art ont abandonné la quête du beau pour la fascination du sublime.

L'année dernière, l'artiste américain Michael Heizer a installé, devant le Musée d'art du comté de Los Angeles, une œuvre intitulée *Levitated Mass*: un énorme rocher reposant sur les bords d'une tranchée en béton. Les visiteurs peuvent descendre dans la tranchée et chatouiller du regard le dos du monstre, qui pèse plus de 300 tonnes. Nous apprenons que la faille en béton mesure 139 mètres, et que sa profondeur atteint 4,5 mètres à l'aplomb du rocher. L'œuvre a coûté 10 millions de dollars. Sa durée est garantie 3500 ans, moins que celle du rocher lui-même, qui persévère dans son être depuis 150 millions d'années environ. L'énorme objet dut faire un voyage de 11 jours et 195 miles pour atteindre sa destination, transporté par un camion de 100 mètres de long¹.

Ce projet, l'artiste l'avait conçu dès les années 1970, en pionnier du Land Art dont il est aujourd'hui l'un des plus éminents représentants². Il est assez frappant qu'on nous détaille les poids et mesures de l'œuvre, sans oublier les circonstances périlleuses et coûteuses de son transport. Est-ce qu'on ne

chercherait pas à faire passer la quantité pour de la qualité³? Peut-être, mais ce qui frappe d'abord dans une entreprise comme celle de Michael Heizer, c'est le désir obstiné de fondre l'art dans la nature.

Heizer n'est pas seul dans son cas, il s'en faut. Le *Sky Mirror* d'Anish Kapoor veut lui aussi se fondre dans la nature. Comme son nom l'indique, il n'a qu'un but: capturer le reflet du ciel. De son côté, Christo s'apprête à construire dans le désert d'Abou Dhabi un mastaba géant dont la vertu principale sera de refléter la lumière du soleil couchant. Les sculptures d'un Bernar Venet, quand elles ne se soumettent pas à des lois mathématiques, c'est-à-dire, *in fine*, à la loi de la nature, semblent vouloir encadrer le monde plutôt que de le représenter. Qu'est-ce que tout cela signifie ?

Pour y voir plus clair, évoquons le plus fameux rocher de l'histoire de l'art. Ce n'est pas celui de Michael Heizer, mais celui qui sert de socle au *Cavalier de Bronze*, la célèbre statue équestre de Pierre le Grand, à Saint-Petersbourg. Il s'agit du plus gros mo-

Michael Heizer (1944-)
Levitated Mass, 2012
Granite, béton, 6,5 x 6,5 m, 308 t
Musée d'art du comté, Los Angeles



nolithe jamais déplacé par l'homme: cinq fois plus lourd que la *Levitated Mass*. Le transport d'un tel monstre, en 1770, fut évidemment épique, lui aussi. Il exigea le travail de 400 hommes durant 9 mois. Il se fit par terre et par mer, sur un chariot muni de sphères de bronze en guise de roues, et sur une barge immense, halée par deux vaisseaux.

Le Cavalier de bronze est l'œuvre d'Étienne Maurice Falconet, sculpteur recommandé par Diderot à l'impératrice Catherine II. Il semble que Falconet, avant même de quitter Paris, ait imaginé non seulement la statue équestre, mais bien l'ensemble, rocher compris⁴. Certes, Catherine II voulait une œuvre grandiose, mais c'est le sculpteur qui la conçut telle qu'elle est, avec son socle titanesque. En témoigne d'ailleurs l'ingénieur qui mit en œuvre son transport cyclopéen. Cet ingénieur, nommé Lascaris, écrit à propos de Falconet: «Il considéra que les piédestaux ordinaires ne disent rien; qu'ils conviennent également à toutes sortes de sujets, et qu'employés partout, ils n'excitent aucune idée nouvelle et noble dans l'âme du spectateur⁵».

Étienne Maurice
Falconet (1716-1791)
Statue équestre de Pierre I^{er},
dite «Le Cavalier de bronze»
Saint-Petersbourg



Donc le rocher, dans l'esprit du sculpteur, faisait partie de l'œuvre d'art. Néanmoins, une chose frappe lorsqu'on parcourt la correspondance de Falconet avec Catherine II. Il y est question bien sûr de la statue équestre, des aléas de sa fonte, des obstacles techniques et humains rencontrés par l'artiste. Il y est aussi question de Voltaire ou de Diderot, de Racine ou de Cervantès, de Van Dyck ou de Claude Lorrain. Mais l'on n'y trouve qu'une seule allusion au rocher, et c'est pour déplorer que les mérites de Lascaris, qui imagina les moyens de le transporter, n'aient pas été reconnus à leur juste valeur⁶. Autrement dit, la pierre colossale fait assurément partie de l'œuvre, mais elle reste ce qu'elle est: un socle grandiose, la base naturelle d'une statue équestre.

Autre fait significatif: les données quantitatives, poids et mesures, et le récit du transport de la pierre énorme, nous les trouvons dans des revues de vulgarisation scientifique⁷. Ils sont tout à fait indépendants de la description artistique de l'œuvre. La quantité ne se donne jamais pour la qualité.

Deux siècles plus tard, nous voici en présence d'un rocher, celui de Michael Heizer, qui n'est plus le support, si noble et si impressionnant soit-il, d'une œuvre d'art, mais qui, à lui seul, est toute l'œuvre d'art. Chez Falconet, l'art se soumet la nature, et la dépasse, à l'image du cavalier de bronze qui prend appui sur le rocher pour mieux bondir. Dans l'œuvre contemporaine, l'art semble se retirer devant la nature, et se soumettre à elle. Il n'a plus que la nature à dire.

Facilité? Démission? Peut-être pas, mais à tout le moins, changement essentiel, qui nous conduit à réfléchir sur la différence que la philosophie de l'art a établie entre le *beau* et le *sublime*. Aussi étrange que cela puisse d'abord paraître, la statue de Falconet relève du *beau*, et le rocher de Heizer relève du *sublime*.

Impossible de résumer ici la trop riche histoire de ces deux mots. On dira, de manière extrêmement simplifiée, que le *beau* manifeste un ordre, une harmonie saisissable par l'esprit et apaisante pour la sensibilité, tandis que le *sublime*, surtout depuis le Romantisme, est proche du terrifiant, parce



Caspar David Friedrich (1774-1840)
Promenade au crépuscule, 1830-35
 Huile sur toile, 33,3 × 43,7 cm
 Getty Center, Los Angeles

qu'il déborde notre capacité de le saisir comme un tout, d'y percevoir un équilibre à la mesure humaine. C'est pourquoi le sublime apparaît d'abord dans les manifestations les plus puissantes de la nature: montagnes escarpées, mer déchaînée. Et s'il peut exister dans les œuvres de l'art humain, ce sera dans des œuvres géantes, que leur gigantisme même rapproche des phénomènes naturels; ainsi la Pyramide de Chéops.

Mais, traitant du beau et du sublime dans sa *Critique de la faculté de juger*, Emmanuel Kant suggère que ni les œuvres d'art ni la nature domestiquée ne peuvent exprimer pleinement le sublime, réservé à la « nature à l'état brut⁸ », celle que l'esprit est impuissant à appréhender comme un tout, celle que l'humain ne peut arraisonner.

Si cela est vrai, cela signifie qu'aller vers le sublime, c'est quitter l'art pour se donner à la nature; se retirer de l'humain pour se vouer à l'inconscient et l'inanimé. Le rocher de Michael Heizer n'est surmonté d'aucune statue. C'est un morceau de matière brute, et qui va le rester. Sans doute,

l'homme est intervenu, puisqu'il a fait «léviter» cette «masse». Mais c'est pour mieux démontrer sa puissance effrayante, mieux célébrer son poids écrasant. Falconet, lui, veut un rocher, mais il ne pense qu'au cheval, au tsar, à la tête du tsar (tête qui d'ailleurs ne sera pas sculptée par lui, mais par sa jeune et brillante collaboratrice, Marie-Anne Collot; l'humanité, pour trouver son plus beau visage, demande des mains féminines⁹).

Un critique a évoqué, à propos du rocher de Heizer, un tableau de Caspar David Friedrich intitulé *Promenade au crépuscule*¹⁰. On y voit un homme contempler une ancienne tombe mégalithique. Mais là non plus, le rocher n'est pas seul. L'homme est là, qui lui donne son sens. D'ailleurs ce n'est pas un rocher, c'est une peinture; bref, une œuvre humaine.

Le sublime est d'abord dans la nature à l'état brut, disait Kant, et n'est peut-être que là. Eh bien, c'est là que nous irons, répondent les artistes du Land Art. Nous abdiquerons nos pouvoirs, les céderons à la nature. Un rocher nu, sans cheval et sans cavalier, voilà ce qu'il nous faut! C'en est fini du sculpteur. Place au metteur en scène du chaos splendide!

L'une des tendances, pour ne pas dire des tentations de l'art contemporain? Au nom du sublime, renoncer au beau. Et peut-être, au nom de la nature, renoncer à l'homme. ■

¹ Cf. Jori Finkel, «Michael Heizer's calling is set in stone», *Los Angeles Times*, 25 mai 2012.

² Toujours en 2012, il a laissé sa marque en Suisse, auprès du barrage de Mauvoisin.

³ Les lecteurs d'*ArtPassions* (n° 26, juin 2011) ont pu lire sous la plume de Gilles Hertzog une critique assez cinglante du méga-art et de ses visées commerciales.

⁴ Cf. L. de Meaux (sous la direction de), *Saint-Petersbourg*, coll. Bouquins, Laffont, 2003, p. 433.

⁵ Compte rendu de l'ouvrage intitulé *Monument à la gloire de Pierre le Grand*, Paris, 1777, in *L'esprit des journaux français et étrangers*, tome I, janvier 1778, p. 23.

⁶ Cf. *Correspondance de Falconet avec Catherine II*, publiée par Louis Réau, Paris, Édouard Champion, 1921, p. 159.

⁷ Cf. A. de Rochas, «Transport du piédestal de la statue de Pierre le Grand à Saint Pétersbourg» in *La Nature*, 1882, pp. 347-351.

⁸ Cf. E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 26, in *Œuvres philosophiques*, t. II, Bibl. de la Pléiade, 1985, p. 1020.

⁹ Cf. Christiane Dellac, *Marie-Anne Collot, une sculptrice française à la cour de Catherine II*, L'Harmattan, 2005, pp. 55-61.

¹⁰ Cf. Christopher Knight, «LACMA's new hunk "Levitated Mass" has some substance», *Los Angeles Times*, 22 juin 2012.