



Art et désert aux États-Unis : entre mirage et réalité

Antonia Rigaud

Le photographe Lee Friedlander titre son ouvrage de photographies du désert de Sonora *The Desert Seen*, mettant ainsi au cœur de son projet artistique la possibilité même de voir le désert. Lieu vécu autant que fantasmé, le désert appelle à une analyse de la manière dont cet espace met en jeu la vision. En effet, que voient les artistes qui s'intéressent au désert ? Une réalité géographique ? Un lieu à conquérir ? À préserver ? Une métaphore ? Voir, dans le désert, est une question de survie, afin de se repérer dans un paysage dangereux parce que bien souvent infini et répétitif, ou bien parce qu'il cache des sources d'eau ou bien encore au contraire parce qu'il fait naître, sous la forme du mirage, l'illusion. La vue est donc ainsi au cœur de l'expérience du désert, ce qui fait de cet espace un enjeu pour les arts visuels. Nom mais aussi adjectif, le terme « désert » définit un espace tout en le laissant se dérober derrière une idée—l'idée d'absence, de non-lieu, et constitue dans l'imaginaire américain un croisement entre réalité et mythe, histoire et géographie. Lieu à voir tout autant qu'à imaginer, il met en tension la vue et la vision, l'oculaire et l'imaginaire. Les déserts américains ont peut-être cela de particulier par rapport à d'autres déserts qu'ils se situent au cœur d'un territoire conquis et maîtrisé au prix de l'oblitération d'une autre histoire. En effet, l'histoire précolombienne puis espagnole des espaces désertiques du sud-ouest américain s'efface dans l'imaginaire états-unien derrière une histoire doublement mythique : celle de la conquête héroïque de cet espace inhospitalier, elle-même superposée au discours puritain sur le désert qui l'envisageait avant tout comme un espace moral et métaphorique—espace de tentation ou de mise à l'épreuve.

L'histoire de l'art des déserts des États-Unis marginalise la préhistoire et l'histoire précolombienne du continent au profit d'un récit célébrant les notions de découverte et d'exploration. Les déserts du sud-ouest américain sont le lieu où s'est développé un art du signe—les pétroglyphes amérindiens—délaissé par la culture dominante au profit d'un art fondé sur l'esthétique du paysage, représentation elle-aussi bien souvent symbolique. Dans son histoire culturelle du désert entendu comme espace du sacré, David Jasper suggère que cet espace fait essentiellement appel à l'ouïe : « it has been argued that the experience of the desert is primarily auditory rather than visual. For in a landscape where the eye is often blinded or confused by shifting sands and the distortions of heat, it is the ear that is most acutely attuned to the voice of the wind » (Jasper 3). L'aveuglement, la confusion et la distorsion à l'œuvre dans le désert appellent cependant à penser la manière dont la vue et la vision y sont mises en déroute. En effet, les pratiques artistiques liées au désert pensent cet espace le plus souvent

non pas par rapport à ses spécificités géographiques mais plutôt par rapport à la manière dont il interroge les limites du visible.

L'histoire de l'art du désert semble essentiellement suggérer une impossible rencontre avec le désert, espace insaisissable, à l'inverse des paysages sylvestres du nord-est sur lesquels s'est écrite l'histoire—et notamment l'histoire visuelle—américaine. Là où le paysage américain a constitué sur la côte est dès le début du XIX^e siècle avec la *Hudson River School* un lieu identifiable, notamment à travers les codes bien établis de la peinture de paysage européenne et britannique en particulier, l'histoire du paysage concernant les déserts américains est beaucoup plus problématique. En effet, l'histoire du paysage américain s'est construite sur une représentation de la nature comme paysage reconnaissable—du jardin à la forêt, ou de la pastorale au sublime. À l'inverse, les paysages arides du désert sont représentés comme inhospitaliers et appartenant au mythe. Si les paysages de l'est américain cherchaient à édifier la nation dans la splendeur de ses ressources naturelles, les paysages du désert tiennent un discours beaucoup plus complexe : de la vénération du désert comme espace métaphorique, il devient l'objet d'ambitions expansionnistes pour la jeune nation. Ainsi, appréhender ou voir le désert est peut-être, grâce à l'outil photographique, l'enjeu même des premiers récits iconographiques des expéditions du XIX^e siècle qui donnèrent à voir cet espace et participèrent ainsi à sa conquête.

Depuis Concord dans le Massachussetts, Ralph Waldo Emerson envisage les déserts de l'ouest à travers la notion de « découverte », le désert constituant pour le philosophe de la jeune nation l'espace sur lequel écrire une philosophie à la recherche d'une adéquation entre l'espace et la pensée. Il écrit : « I clap my hands in infantine joy and amazement [before] the sunbright Mecca of the desert . . . I am ready to die out of nature and be born again in this new yet unapproachable America that I have found in the West » (Emerson 208). Comme l'a montré Yves Carlet dans son article intitulé « Continents, planètes : les Transcendantalistes et l'espace », ce texte—« Experience »—issu d'une conférence de 1844, marque le moment où Emerson passe d'un penseur héritier du Romantisme européen à la position de poète de l'Amérique pour qui le désert représente un espace à découvrir, sur lequel exercer une vision pure. Emerson explique en effet en 1836 dans « Nature » : « To speak truly, few adult persons can see nature. Most persons do not see the sun. At least they have a very superficial seeing », prélude à son épiphanie quelques lignes plus loin : « Standing on the bare ground, —my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite space, —all mean egotism vanishes, I become a transparent eyeball » (Emerson 29). Derrière cette rencontre directe avec la nature, le philosophe suggère la supériorité de la vision sur la représentation : « The eye is the best of artists . . . And as the eye is the best composer, so light is the first of painters » (Emerson 31). Emerson, philosophe de la Nouvelle Angleterre nous offre, paradoxalement, une perspective

sur les déserts de l'ouest qui va façonner l'histoire de l'art de cet espace. En effet, les œuvres d'art qui tentent d'appréhender le désert semblent hériter du transcendantalisme d'Emerson en plaçant la vision au cœur de leur pratique. Nombre d'artistes américains venus des centres urbains du nord-est ou de l'ouest ont appréhendé le désert comme un espace perpétuellement « inatteignable », difficile à transcrire visuellement, perpétuant ainsi la définition de ce lieu comme un lieu d'une expérience impossible. Emerson écrit encore dans le même essai : « I take this evanescence and lubricity of all objects, which lets them slip through our fingers then when we clutch hardest, to be the most unhandsome part of our condition » (Emerson 200). Le désert est, à l'instar du monde que décrit Emerson, un espace dont la réalité se dérobe, notamment lorsque l'artiste essaie de s'en saisir. L'essai « Experience » peut en effet être lu à l'aune de l'expérience impossible du désert pour des artistes qui tentent de voir cet espace tout en le gardant à distance, comme l'objet d'une quête perpétuelle bien plus que comme un espace réel et vécu.

En partant de ce constat, cet article cherche à proposer une lecture du désert américain en tant que paysage dont l'existence réelle, comme biotope, est mise à mal par les pratiques artistiques visuelles.

En effet, l'image du mirage est centrale dans les représentations du désert aux États-Unis, à tel point qu'on la retrouve à des époques différentes ainsi que dans des médiums différents, si bien que l'on peut évoquer une histoire de l'art du désert qui met en question la possibilité même de voir cet espace. Il sera ainsi question dans un deuxième temps d'étudier les paradoxes du visible et de l'invisible dans les œuvres d'art qui s'intéressent au désert. Enfin, il faudra voir ce que l'appréhension du désert comme mirage nous dit du rapport de la culture américaine à ce centre « vide ».

Le régime de visibilité que l'art associe au désert permet ainsi de penser la position extrêmement ambiguë qu'occupe le désert dans la culture américaine. Les œuvres d'art représentant le désert interrogent la tradition du paysage comme mimesis pour mettre en pratique ce que fait le désert, c'est-à-dire mettre en danger la possibilité même de le voir.

Les déserts américains : « mirages perpétuels »

Depuis l'expédition de Zebulon Pike en 1810, envoyé par Jefferson explorer les nouveaux espaces du sud du Territoire de la Louisiane et la vallée du Rio Grande, l'historiographie de l'Ouest américain a installé le désert comme région tout autant que comme mythe.¹ Les

¹ L'historien Gerald D. Nash analyse différents moments de l'historiographie du désert en expliquant comment cet espace passa dans la culture américaine du statut de frontière à celui de région avant de devenir mythe : « What Turner had done for the West as Frontier in the 1890s, what Webb had accomplished for the West as region in the 1930s, what Smith accomplished for the West as myth in the 1950s » (Nash 226).

différentes strates de l'histoire de l'Ouest américain fonctionnent comme autant de discours superposés sur le palimpseste qu'est le désert américain.

Dans son article de 1903 sur la conquête du désert, « The Mastery of the Desert », Frank Blackmar insiste sur la manière dont la découverte du désert a reposé en très grande partie sur le règne de l'imagination beaucoup plus que sur l'appréhension d'une réalité concrète. Il ouvre son article par ces mots :

The theory of a Great American Desert, stretching over boundless wastes in the interior of the continent, was one of the most persistent ideas in the historical development of our nation. Based upon the meagre facts obtainable by indirect methods, this theory was, largely, the product of the vivid imagination of writers who felt and travellers and explorers who suffered. Philosophers, historians, and scientists have contributed to the dream. (Blackmar 676)

Blackmar écrit ici une histoire de l'imagination beaucoup plus qu'un récit factuel. L'emploi du terme « theory » signale qu'il s'agit d'un espace à la réalité essentiellement abstraite reposant sur l'imagination, la sensation du désert et enfin son rêve ; il s'agit avant tout de l'histoire d'un mythe, d'un espace fantasmé bien avant d'être connu. Henry Nash Smith retrace cette histoire dans son ouvrage *Virgin Land : The American West as Symbol and Myth*, qui analyse la manière dont les récits sur le désert furent modifiés par la course à l'expansion et comment l'ambition territoriale transforma le discours sur le désert afin que celui-ci passe dans l'imaginaire américain d'un espace inhospitalier à un jardin :

The pressures of expansion, however, were certain to give rise eventually to an effort to occupy the plains. Such an undertaking would demand a revision of the forbidding image of an American Sahara. The imaginary figure of the wild horseman of the plains would have to be replaced by that of the stout yeoman who had for so long been the protagonist of the myth of the garden. (Nash Smith 207)

Nash Smith montre comment la visualisation du désert est soumise aux ambitions politiques et idéologiques, de sorte que la réalité du désert semble se dissoudre dans les impératifs coloniaux.

Les représentations du désert reposent sur une tension entre le désert comme paysage rêvé et la réalité de cet espace bien souvent méconnu car vu au prisme de l'imagination bien plus que du regard. L'histoire du désert est celle de populations invisibles, des premières nations aux migrants d'aujourd'hui, mais c'est aussi un biotope mal connu, considéré trop hâtivement comme un lieu aride, uniquement fait de sable et d'espaces infinis, oblitérant ainsi la richesse de son écosystème. On pense au projet photographique de Edward S. Curtis de documenter la fin d'un peuple, la « vanishing race » qui donne le titre à sa série de photographies des peuples

amérindiens dans le désert.² Le projet photographique de Curtis qui visait à conserver une trace visuelle de la vie de ces peuples avant qu'ils ne disparaissent complètement illustre l'idée que le désert est le lieu de la disparition derrière l'avancée coloniale et, par là, que le désert demande à ce que l'œil s'habitue à ces conditions climatiques afin de voir ce qui n'est pas immédiatement visible. L'existence du désert comme paysage vu et vécu repose ainsi, paradoxalement, sur une histoire invisible, ou peu visible, d'un paysage qui semble éternellement mis à distance par la géographie, de sorte que son existence, pour nombre d'Américains, repose avant tout sur une perception non pas immédiate, mais rapportée, précisément par les artistes visuels, photographes, peintres ou sculpteurs.

Le désert américain que l'historien Walter Prescott Webb définissait en 1949 comme un « mirage perpétuel » est un lieu dont on peut soutenir qu'il existe, paradoxalement, uniquement dans la manière dont il engage la vision. Ce sont en effet les photographies d'expéditions au XIX^e siècle qui ont établi, pour nombre d'Américains, l'existence de cet espace.³ Ainsi, les premières expéditions photographiques ont permis de donner une existence visuelle aux déserts, notamment les travaux de Timothy O'Sullivan et ses prises de vue du Grand Canyon telles que *Cañon de Chelle, the Walls of the Grand Cañon about 1200 Feet in Height*. Le photographe cherche la rigueur scientifique tout en glissant vers une célébration des monuments naturels de l'Amérique, comme en réponse aux monuments européens. Les paysages photographiques des déserts de l'ouest magnifient leur différence d'avec des paysages de l'est, mais ils jouent sur les mêmes codes à travers la notion de monument naturel. Les livres photographiques ont construit l'espace du désert et ainsi aidé à sa conquête, lui donnant une réalité concrète et reconnaissable, tout en participant à le maintenir à distance. Ansel Adams représente ainsi le désert comme espace immuable et transcendantal dans le cliché *Moonrise, Hernandez, New Mexico* de 1941, où le premier plan constitué d'habitations, de tombes et d'une église, disparaît derrière la grandeur de la nature et du ciel, suggérant une adéquation entre l'expérience vécue du désert et une forme de transcendance. L'existence du désert pour le grand public américain s'est donc accompagnée des évolutions techniques, de la photographie au cinéma, en passant par la presse de masse avec des titres tels que *Life* ou *National Geographic* qui ont contribué à créer un marché pour ces images exotiques ainsi que le désir de voir ces espaces domptés par l'homme.

Si l'histoire visuelle des déserts américains s'est essentiellement construite comme une histoire de la photographie, de nombreux peintres et sculpteurs se sont cependant emparés de cet

² Certaines photographies de ce projet peuvent être consultés sur le site de la Smithsonian : <https://www.si.edu/spotlight/edward-sheriff-curtis>

³ Le catalogue de l'exposition *Perpetual Mirages : Photographic Narratives of the Photographic West* présentée au Whitney Museum en 1996 retrace de manière exhaustive les différents ouvrages photographiques qui ont narré l'histoire de ces paysages.

espace et de la manière dont il interroge les modalités de la perception. Georgia O'Keeffe quitte ainsi New York en 1929 pour des séjours à Taos à la suite de Mabel Dodge dans la colonie d'artistes qu'elle créa loin de New York pour explorer les ressources intellectuelles, artistiques et mythiques du désert. O'Keeffe fait des paysages du désert du Nouveau-Mexique l'objet de ses peintures ; le paysage *Desert Abstraction*, peint en 1931, fait le choix de la non-figuration comme pour suggérer une équivalence entre le désert et l'abstraction, séparant ainsi l'art abstrait de son contexte urbain et mettant ainsi la réalité du désert de côté, au profit de l'abstraction et de l'idéal. Le titre du tableau, particulièrement polysémique, illustre la position extrêmement ambiguë du désert dans la culture américaine : le désert est ici le sujet même du tableau, mais il est rendu abstrait, comme si sa réalité physique et géographique était soustraite dans le geste même de sa représentation, comme si représenter le désert en tant qu'espace concret était impossible, ce que souligne la formulation générique du titre : il ne s'agit pas d'un désert en particulier, mais du désert comme espace symbolique. C'est aussi le désert que choisit l'artiste conceptuelle new yorkaise, Agnes Martin, pour continuer sa recherche d'un art de l'épure lorsqu'elle quitte New York pour s'installer dans le désert du Nouveau-Mexique en 1968, comme en témoigne le tableau *Desert Rain* de 1957. Elle explique que le désert joue un rôle important dans le développement de son travail sur l'abstraction :

My paintings have neither object nor space nor line nor anything—no forms. They are light, lightness, about merging, about formlessness, breaking down form. You wouldn't think of form by the ocean. You can go in if you don't encounter anything. A world without objects, without interruption, making a work without interruption or obstacle. It is to accept the necessity of the simple direct going into a field of vision. (Zegher 32)

On voit combien le désert occupe une position intellectuelle et idéalisée dans l'imaginaire artistique, restant ainsi encore à distance de cet environnement naturel spécifique et occupant dans le discours artistique une position essentiellement métaphorique.

Le désert est donc souvent un lieu associé à l'abstraction, ce qui le maintient éloigné de sa réalité géologique et écologique et perpétue l'idée d'un espace intellectualisé et fantasmé. Alors que nombre d'artistes ont utilisé le désert dans ce qu'il offre de possibilités d'abstraction, le mouvement du Land Art dans les années 1960-70 investit le désert comme un canevas à transformer. Les installations de ces artistes cherchent à transformer le paysage en modifiant ses données naturelles. Si la *Spiral Jetty* de Robert Smithson est l'œuvre peut-être la plus emblématique de ce mouvement en ce qu'elle témoigne d'une volonté de constituer un paysage nouveau à l'aide de roches déplacées en forme de spirales dans le Grand Lac Salé de l'Utah, Smithson a largement documenté son œuvre sous forme de photographies et de films, la rendant ainsi visible au public, dans un geste similaire à celui des explorateurs du XIX^e siècle qui cherchaient à raconter le désert visuellement au plus grand nombre dans leur photographies : ce que fait Smithson pour qui le médium de la photographie sert à oblitérer

l'espace entre son œuvre et son public. La *Spiral Jetty* est aussi emblématique de ce mouvement en ce que, comme toutes les autres œuvres de ce mouvement, elle est soumise aux aléas climatiques et a ainsi disparu quelques années sous l'eau du lac ; une disparition qui fait écho aux stratégies de distanciation que ces artistes mettent en place en travaillant à même le désert, rendant leurs œuvres à la fois presque inaccessibles mais aussi, surtout, faisant du désert un espace lointain, dont la réalité s'efface derrière son utilisation comme canevas. Robert Smithson utilise la notion de « géologie abstraite » pour évoquer son travail, suggérant ainsi la manière dont le désert, bien qu'utilisé de façon concrète comme matériau et canevas pour l'œuvre, disparaît cependant derrière son intellectualisation. Il écrit ainsi :

The earth's surface and the figments of the mind have a way of disintegrating into discrete regions of art. Various agents, both fictional and real, somehow trade places with each other—one cannot avoid muddy thinking when it comes to earth projects, or what I will call “abstract geology.” One's mind and the earth are in a constant state of erosion, mental rivers wear away abstract banks, brain waves undermine cliffs of thought, ideas decompose into stones of unknowing, and conceptual crystallizations break apart into deposits of gritty reason. Vast moving faculties occur in this geological miasma, and they move in the most physical way. (Smithson 82)

Le désert américain existe ainsi largement, à travers les époques et les médiums, comme le montrent ces exemples venant de la photographie, de la peinture et de la sculpture, sous le signe de l'éloignement et de la mise à distance. Au-delà de son éloignement géographique, il s'agit d'un espace qui est tenu à distance dans la manière dont les artistes en font un espace mental, de sorte que la réalité physique du désert semble demeurer toujours éloignée dans des œuvres cherchant paradoxalement à le faire connaître.

Espace de paradoxes, le désert se dévoile tout autant qu'il se cache ou qu'il est mis à distance, de sorte que l'on peut parler avec l'historien Webb, d'un « mirage perpétuel » dont l'histoire s'est accompagnée d'un discours mettant en avant la difficulté de l'appréhender visuellement. Le désert repose ainsi à mi-chemin entre un espace géographique et sa disparition derrière un espace mental. Cette ambiguïté inhérente au désert repose sur le phénomène du mirage dans lequel la vision superpose réalité et illusion. L'historien de l'art W. J. T. Mitchell explique par le mirage la manière dont le désert met en jeu les fondements de la vision : « [Deserts] are places of radical loneliness where the only image is likely to be a mirage or a hallucination brought on by thirst. It is a place of visions, in short, but not of figures, features or forms. The image presented by this landscape is abstract, aniconic, punctuated only by the lone tree, the solitary witness » (« Holy Landscape » 209). Mitchell évoque ici les déserts de Palestine mais son propos s'applique également aux déserts américains qui constituent des espaces où les formes du paysage géographique et réel semblent disparaître derrière des visions et l'imagination.

Mirage et réalité : conflictualité du visible

Washington Irving décrivait en 1836, dans sa nouvelle « Astoria », les conditions de la vision dans cet espace particulier comme marqué par une monotonie qui met à l'épreuve le regard. Il décrivait ainsi le Grand désert américain (« the Great American Desert ») : « treeless plains and desolate sandy wastes, wearisome to the eye from their extent and monotony » (Blackmar 680) : un lieu qui, littéralement, met à mal le regard. À la monotonie d'un paysage qui « n'accroche » pas le regard s'ajoute le fait que ce paysage est le plus souvent seulement traversé, en chemin pour d'autres espaces, notamment la côte ouest et ses mines d'or au XIX^e siècle. Son histoire relève de perceptions du coin de l'œil, vues trop vites pour être enregistrées, et ceci dès la construction de la voie ferrée de l'Union Pacific en 1862 reliant la vallée du Mississippi au Pacifique, et qui fit du désert un espace défilant rapidement, à travers les vitres d'un train, sans que grande attention ne lui soit portée. C'est cette même image que reprendra un siècle plus tard l'historien britannique Reyner Banham en décrivant sa découverte du désert à travers le prisme de la vitesse de la voiture : « I suspect that the whole effect needs also the forward spring of the automobile to bring the alternating slopes into view at the right pace—at walking speed they would be too far apart for the congruence of the successive sweeps, the pattern of alternating slopes to be perceived » (Banham 149). Paysage monotone, ou vu trop vite, le désert met la vue au défi, et ce d'autant plus qu'il est marqué depuis les premiers essais nucléaires par les paysages invisibles issus de la recherche atomique qui s'impriment dans le paysage sans que cela ne soit nécessairement visible à l'œil nu. Le photographe Robert Mistrach a chanté l'élégie du désert en mettant au jour dans sa série photographique *Desert Cantos*, commencée en 1987,⁴ les plaies infligées au désert utilisé comme un laboratoire scientifique et militaire. Repenser notre manière de voir et d'imaginer est bien ce que suppose le désert, espace visible mais aussi invisible, qui met en jeu la possibilité même de le voir.

Aux premières représentations du XIX^e siècle célébrant une nature intacte répond une autre tradition photographique, à l'ère des essais nucléaires et de la guerre froide, qui cherche à témoigner du désert comme lieu marqué par la violence et la destruction installant le désert dans un autre contexte biblique, celui de l'Apocalypse. Or, l'Apocalypse correspond bien à ce qui se passe dans ces œuvres du désert qui cherchent à dé-couvrir, à révéler une signification que le désert, lieu concret tout autant que métaphore, a toujours représenté dans l'imaginaire américain. La sculpture cinématique *Study For the End of the World* (1962), créée par l'artiste suisse Jean Tinguely pour s'autodétruire dans le désert du Nevada, est à ce titre tout à fait représentative de cette vision apocalyptique du désert : une sculpture faite d'objets trouvés

⁴ Certaines de ces photographies peuvent être vues sur le site de la galerie Fraenkel : <https://fraenkelgallery.com/portfolios/desert-cantos>

dans les décharges de Las Vegas et vouée à s'autodétruire au cœur du désert, elle illustre le rapport que l'Amérique d'après-guerre entretient avec le désert devenu le lieu où sont explorées les capacités militaires du pays.

Les paysages du désert ont aussi été soumis à la violence des grands projets hydrauliques durant l'époque du New Deal, qui, en changeant le cours des rivières de l'ouest ont aussi modifié la vie dans le désert et installé des villes dans un espace qui pourtant n'appelait pas à son habitation par des populations aussi nombreuses. La photographe Margaret Bourke-White a ainsi documenté la construction du barrage de Fort Peck pour *Life Magazine* en 1936 mettant en avant la puissance technologique américaine en pleine crise économique, mais suggérant ainsi le peu de valeur accordé aux paysages désertiques affectés par la construction du barrage. Marc Reisner a montré dans son essai *Cadillac Desert* comment la perception du désert en tant qu'environnement immuable a donné lieu à l'exploitation totale de ses ressources. Le système d'irrigation des grands travaux du New Deal appartient lui aussi au discours mythologique sur cet espace ainsi toujours gardé à distance.

Dans son étude *The Waterless Sea: A Curious History of Mirages*, Christopher Pinney évoque des anecdotes et des tableaux du XIX^e siècle représentant des mirages pour rappeler que le mirage offre aux colons un envers au désert. Le mirage signifie la perte de repères tout en offrant au voyageur une série de signes connus (arbres, rivières), permettant de décoder le désert à l'aune du langage visuel des paysages atlantiques. Le mirage donne à voir une géographie imaginaire qui se superpose à la géographie réelle ; il superpose au désert un paysage « plein », habitable et familier, une sorte de désert en négatif. Mais Pinney insiste également sur la réalité visuelle du mirage, sur le fait qu'un mirage peut être photographié. Il écrit ainsi : « As James H. Gordon put the matter, the 'belief that a mirage is something unreal, a sort of trick played on the eye, is wrong. The picture a mirage presents is real but never quite accurate' » (Pinney 8). Le fait que les mirages produisent des effets réels mais fondés sur l'illusion est particulièrement saillant pour comprendre le rapport que les artistes visuels entretiennent avec le désert. Ces illusions d'optique ébranlent les certitudes du spectateur, suggérant la nécessité de trouver une modalité de la vision propre à cet espace, une perspective adéquate sur cet espace qui désoriente le spectateur en opposant perception physique et réalité.

En réponse à la désorientation qu'impose le désert, l'artiste Nancy Holt installe en 1976 dans le désert de l'Utah ses *Sun Tunnels*. À l'inverse d'autres artistes du Land Art, l'œuvre de Holt ne cherche pas à modifier le lieu puisqu'il s'agit de l'installation de buses de béton à même le sol du désert. Disposées de manière à permettre de voir les solstices, ces « tunnels » de béton cherchent à faire voir le désert et participent à la recherche d'une modalité visuelle propre à cet espace changeant. Les *Sun Tunnels* permettent ainsi de voir le désert, comme à travers un

cadre photographique ou le cadre d'un tableau, transformant ainsi l'espace en paysage. Avatar moderne du miroir noir des peintres paysagistes britanniques de la fin du XVIII^e siècle, les tunnels solaires de Nancy Holt témoignent de l'ambiguïté visuelle du désert. Posés à même le sol, ils se rapportent à une tendance de l'art contemporain américain qui consiste à envisager le désert comme espace d'exposition avant tout. La vue ici est sécularisée, elle n'est pas une vision avec une connotation transcendante quelconque mais aspire à être vision pure. Chez Nancy Holt, comme chez les autres artistes du Land Art, le désert est conçu comme espace vide, habité par l'œuvre d'art, l'œuvre elle-même est vide, elle n'est qu'un tunnel de béton relié à rien, ne transportant rien, et dont la seule raison d'être, dans ce désert, est qu'il sert à apprendre à voir le désert. Signifiants vides, les *Sun Tunnels* interrogent la notion de vide en rapport avec le désert et mettent en avant la problématique d'un lieu trop souvent vidé de son histoire et de sa culture.

A la différence d'autres œuvres appartenant au mouvement du Land Art, le travail de Holt n'intervient pas directement sur le désert, ne le scarifie pas comme a pu le faire un Michael Heizer, mais propose une réflexion sur la possibilité même de voir le désert. Cette œuvre interroge la question même de la visibilité, ce n'est en effet pas l'œuvre qui habite le désert mais bien le désert qui détermine l'œuvre et qui détermine le rapport entre le spectateur et l'œuvre. Les *Sun Tunnels* illustrent une culture visuelle du désert qui se place sous le signe de la recherche d'une modalité visuelle permettant de voir le désert pleinement. Des premières photographies d'expéditions jusqu'au travail de Nancy Holt, on remarque une filiation d'œuvres qui toutes mettent en avant la manière dont le désert met en danger la vue ; et le travail de Holt constitue un lien entre les premières iconographies du désert et des œuvres contemporaines qui semblent poursuivre une histoire de l'art du désert marquée par une remise en question de la vision dans cet espace, interrogeant, visuellement, notre rapport à cet espace.

Les deux premières éditions de la jeune biennale d'art contemporain dans le désert de Coachella, Desert X, invitent des artistes à créer des œuvres pour le désert dont le spectateur remarque vite le point commun qui est de poursuivre la réflexion sur les modalités de la vision dans le désert. Sous forme de trompe l'œil ou de mirages, ces œuvres interrogent notre image du désert et mettent en avant une impossible adéquation entre notre vision et la réalité géographique de cet espace.

Le *Mirage* de Doug Aitken invite ses spectateurs à se regarder voir le désert, y voyant une maison qui est à la fois signe et signe de vide : l'œuvre disparaît derrière ses murs de miroir de sorte qu'il ne reste plus que l'espace environnant et peut-être, surtout, le spectateur se voyant regarder un paysage reproduit à l'infini et dont la réalité semble se dissoudre derrière cette infinité d'images. Les *Billboards* de Jennifer Bolande utilisent le cliché du panneau publicitaire

interrompant la monotonie de l'autoroute au milieu du désert en renversant l'effet de mirage. Il semble, en effet, que ce soit la montagne derrière les panneaux d'affichage qui soit le mirage derrière la réalité concrète de la photo. Le *Circle of Land and Sky* de Philip K. Smith utilise aussi le miroir comme motif de désorientation, le cercle évoque autant les cérémonies ancestrales réunissant la communauté dans un cercle sacré que la frontière dont il suggère la facticité. Dans un geste similaire de mise en jeu de la vision, le *Specter* de Sterling Ruby ou le *Ghost Palm* de Kathleen Ryan répondent à la commande d'une œuvre pour le désert en décentrant la vision, en mettant en avant la difficulté de voir le désert. Le désert est ici le lieu d'une vision imprécise, toujours sujette au mirage, une vision « hallucinée ». La mise en jeu de la vue dans chacune de ces œuvres est frappante et témoigne d'une version contemporaine du mirage, suggérant l'impossible saisie des paysages de déserts toujours soumis à une vision confuse.

« The sign of empty » : paradoxes de la vision

Le désert repose ainsi sur une vision faussée, sur l'hallucination, en d'autres termes sur l'imposition d'un sens sur cet espace, de sorte qu'une vision « objective » et factuelle du désert semble impossible. Le mirage symbolise ce que Wendy Harding a appelé « the sign of empty » dans son étude *The Myth of Emptiness and the New American Literature of Place* : le signe d'un lieu vide rempli d'une image fantasmée. Cet espace agit visuellement, sous le signe du mirage et de l'image fausse, appelant à la vigilance celui qui regarde. W. J. T. Mitchell définit en effet le paysage comme une représentation de l'espace capable de moduler notre rapport à cet espace : « a model that would ask not just what a landscape "is" or "means", but what it does » (*Landscape and Power* 1) ; il appartient ainsi à celui qui appréhende le désert de prendre en compte ce régime de visibilité si particulier.

La sémiotique du paysage ne tient plus, comme celui-ci existe dans un lieu dont la réalité physique et symbolique est compromise dans l'œuvre. Ces œuvres jouent avec leur perception optique, faisant intervenir les éléments du désert, le soleil, les grands espaces, créant une équation entre vision et illusion optique. Ces œuvres produisent un espace, mais celui-ci est fluctuant, mouvant, incertain, dans la tradition du désert comme espace mythique dont il faut déchiffrer les signes. La représentation du désert ou la représentation *sur* le désert, se fait sous le « signe du vide », situant visuellement une culture de l'oblitération et de l'aveuglement face au désert perçu comme espace vide.

L'appareil du photographe ou les moyens industriels de l'artiste contemporain imposent une esthétique qui cherche à signifier le désert, tout en se fondant sur le vide et le mirage. Le désert remet en question l'histoire occidentale du paysage telle qu'elle s'est écrite depuis la Renaissance italienne à travers les règles de la perspective où l'homme dominait le paysage à

travers son regard. Il semble que le désert mette en question cette maîtrise du paysage et interroge, perpétuellement, le rapport de domination de l'espace naturel à travers la vue. Le motif du mirage illustre la problématique du rapport qu'entretient la culture américaine avec le désert : à la fois vu et imaginé, un espace de vie aussi considéré comme un espace spirituel, il semble être un lieu insaisissable et voué de ce fait à demeurer un espace mythique beaucoup plus qu'un lieu réel. Le rapport qu'entretiennent les artistes américains avec cet espace est ainsi un rapport de mise à distance, au travers de différentes stratégies appelant à reconsidérer notre rapport visuel au désert. Ces mirages du désert américain constituent des lieux absolument autres, des hétérotopies telles que les définit Michel Foucault à travers le motif du miroir :

Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface ; je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent : utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour : c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. A partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. (Foucault 15)

Les œuvres qui utilisent le miroir comme matériau confirment l'idée du désert comme hétérotopie, prolongeant une histoire de mise à distance de cet environnement qui n'est qu'un paysage, une représentation beaucoup plus qu'un lieu vécu. Considérer le désert américain au prisme de la vision et du miroir permet de mettre en avant la manière dont cet espace ne semble pas être réellement connu mais rester au contraire toujours du côté de l'illusion, de la vue fautive, de la métaphore et du mythe. En situant des œuvres d'art contemporain dans le désert, à la marge du monde de l'art, ces différentes pratiques semblent témoigner d'une fascination pour le désert comme lieu toujours à distance, jamais vraiment rencontré.

Il semble que le désert, depuis les premières expéditions exploratoires jusqu'aux expérimentations artistiques de ce début de XXI^e siècle, constitue toujours, dans la culture états-unienne, un espace insaisissable qui demande un ajustement perpétuel de la vision. En effet, les premières images du désert visaient à sa conquête économique et politique, mais garder le désert à distance participe également de cette conquête en autorisant tous les modes d'appropriation de cet espace. Les œuvres évoquées ici appartiennent toutes à un même regard sur le désert : celui de l'Amérique blanche–l'explorateur, l'artiste de la côte est–qui met en scène sa rencontre avec le désert et lui impose un discours visuel et symbolique extérieur.

L'artiste américain dans le désert semble bien créer un paysage défini sous le « signe du vide » à l'instar des auteurs analysés par Wendy Harding.

Conceptualiser le désert sous l'angle du mirage perpétue le mythe d'un espace inconnaissable et incontrôlable—mythe s'il en est puisque le désert est tellement contrôlé aux États-Unis qu'il semble disparaître dans certaines régions au profit de grands centres urbains tels que Las Vegas ou Phoenix. Si les explorateurs états-uniens et, dans leur sillage, les artistes du Land Art ont cherché à transformer les paysages du désert en y imposant leurs œuvres, en y apportant ainsi le signe d'une domination coloniale, on voit que d'autres pratiques, dans la lignée de Nancy Holt, proposent une approche du désert apparemment moins prédatrice mais qui contribue pourtant toujours à le maintenir à distance. Les artistes qui interviennent dans le désert en le présentant comme un mirage, qu'ils soient photographes, peintres ou sculpteurs, semblent suggérer que le désert est un espace qui ne peut se conquérir, qui doit toujours rester à distance.

Le désert apparaît dans ces œuvres comme un espace où le seul langage possible est celui de la vision, mais une vision qui repose pourtant sur des signes qui tendent toujours à disparaître au profit du désert lui-même. Alessandra Ponte et Marisa Trubiano analysent ainsi le régime de pure visibilité qu'impose le désert :

The desert is the house of pure visibility . . . Total triumph of the visible. Complete evacuation of meaning. Art/nature: no longer in opposition, but a simultaneous happening. On the "plain" of the desert the mediating figure of the painter becomes superfluous: there is no need for imitation or representation. The "innocent gaze" of modern man recognizes and inhabits this space as a space of pure perception, an artistic space and no longer a natural one. The nature of the desert is, in fact, denatured by a gaze that no longer "reads" form and its meaning but strives to perceive only the abstraction of light and colour. (Ponte and Trubiano 21)

Le désert semble instituer un rapport d'immédiateté au désert, comme espace de « pure visibilité » rendant le travail de l'artiste superflu, dans un geste qui évoque ce que dit Emerson de la nécessité de découvrir la nature dans un état de « pure visibilité ». Ponte et Trubiano interrogent l'innocence du regard de l'artiste et nous invitent à mettre en question les approches artistiques du désert qui, fondées sur l'idée d'une perception « pure » ou intense, oblitèrent la réalité géographique du désert.

Les pratiques artistiques dans le désert, tout comme l'existence d'une institution comme Desert X,⁵ biennale d'art contemporain qui draine les foules dans le désert de Mojave, posent un certain nombre de questions sociales et éthiques qui mettent en avant la problématique du

⁵ Desert X s'est exportée dans le désert d'Alula en Arabie Saoudite en 2020 pour une édition controversée du fait de son financement par le gouvernement saoudien.

désert comme une frontière toujours tenue à distance dans la culture américaine. La critique d'art, Lucy Lippard, évoque les changements inhérents à la réalité du désert depuis les expérimentations du Land Art : « They were thinking on a grand (sometimes grandiose) scale. Forty years later, climate change, shrinking resources, threats of drought, and federal administrations bent on destroying the environment for corporate gain have changed the rules of the game » (167-8).

Lippard appelle à un changement d'échelle dans l'appréhension du désert, en portant notre attention sur ses ressources naturelles et à la fragilité de son écosystème. Prendre en compte la réalité écologique du désert, c'est-à-dire le rencontrer réellement semble être la condition pour faire du désert un lieu propre, au-delà du mythe et de la métaphore. Il semble que l'histoire de l'art du désert ait participé à sa mise à distance, au maintien d'une vision du désert en tant que paysage au lieu d'un espace vécu, il est essentiel désormais de briser cette distance et de mettre fin à l'idée du désert comme paysage pour le découvrir en tant qu'espace géographique, se défaire de l'illusion pour trouver une modalité de vision qui prenne en compte la réalité géographique, sociale et politique de cet espace.

W. J. T. Mitchell nous invite à appréhender la nature comme un espace et non plus comme un paysage :

The concept of landscape that dominates the discourse of Western art history is one that is resolutely focussed on visual and pictorial representation, the scenic, picturesque, and superficial face presented by natural terrain. Landscape is something to be seen, not touched. It is an abstraction from place and a reification of space, a reduction of it to what can be seen from a distant point of view, a prospect that dominates, frames, and codifies the landscape in terms of a set of fairly predictable conventions—poetic, picturesque, sublime, pastoral, and so on. I think of place and space in the terms made familiar by Michel de Certeau: a place is a specific location; a “space is a ‘practiced place,’ a site activated by movements, actions, narratives, and signs.” A landscape, then, turns site into a sight, place and space into a visual image. (« Holy Landscape » 197-8)

Le passage de « site » à « sight », opérant un glissement du lieu à la vision, de l'espace à l'imagination est particulièrement utile pour penser la problématique du désert dans l'histoire de l'art américain, car elle permet d'identifier le rôle joué par la vision dans la mise à distance de cet espace. Rendre le désert présent dans les arts visuels a largement participé à en faire un espace mental, très largement tiré du côté de l'abstraction qu'il est urgent de découvrir en tant qu'écosystème. Cormac McCarthy propose dans *Blood Meridian* une perspective sur le désert qui appelle à porter le regard sur chaque élément constituant ce paysage, de sorte que le paysage passe d'une représentation à un lieu vu, composé de multitudes d'éléments ayant tous la même valeur :

In the neuter austerity of that terrain all phenomena were bequeathed a strange equality and no one thing nor spider nor stone nor blade of grass could put forth claim to

precedence. The very clarity of these articles belied their familiarity, for the eye predicates the whole on some feature or part and here was nothing more luminous than another and nothing more enshadowed and in the optical democracy of such landscapes all preference is made whimsical and a man and a rock become endowed with unguessed kinships. (McCarthy 25)

Le paysage que décrit McCarthy est un paysage mental illustrant la mise à l'épreuve face au mal, proche en cela de la vision puritaine du désert comme espace de mise à l'épreuve. Mais il n'en reste pas moins que la description des éléments du désert semble appeler à sortir de la vision métaphorique du désert pour en découvrir les éléments constitutifs. La « démocratie optique » que le romancier appelle de ses vœux est peut-être la seule modalité visuelle à même de sortir d'une vision idéalisée du désert, en portant attention à tous les éléments constituant cet espace afin de donner à voir la réalité géographique et écologique de cet espace encore méconnu de la culture états-unienne.

Ouvrages cités

- Banham, Reyner. *Scenes in America Deserta*. Gibbs Smith, 1982.
- Blackmar, Frank. « The Mastery of the Desert ». *The North American Review*, vol. 182, no. 594, pp. 676-688.
- Carlet, Yves. « Continents, planètes : les Transcendantalistes et l'espace ». *Cahiers Charles V*, 1983/5, pp. 39-59.
- De Zegher, Catherine. *3 X Abstraction: New Methods of Drawing: Hilma Af Klint, Emma Kunz, and Agnes Martin*. Yale UP, 2005.
- Foucault, Michel. « Des Espaces autres ». *Empan*, no. 54, 2004/2, pp. 12-19.
- Friedlander, Lee. *The Desert Seen*. D. A. P., 1996.
- Harding, Wendy. *The Myth of Emptiness and the New American Literature of Place*. University of Iowa Press, 2014.
- Jasper, David. *The Sacred Desert: Religion, Literature, Art, and Culture*. Wiley, 2004.
- Lippard, Lucy R. *Undermining: A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*. The New Press, 2014.
- McCarthy, Cormack. *Blood Meridian*. Random House, 1985.
- Misrach, Richard. *Desert Cantos*. University of New Mexico Press, 1987.
- Mitchell, W. J. T. « Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness ». *Critical Inquiry*, vol. 26, no. 2, hiver 2000, pp. 193-223.
- . *Landscape and Power*. The University of Chicago Press, 2002.
- Nash, Gerald D. *Creating the West: Historical Interpretations 1890-1990*. University of New Mexico Press, 1991.
- Pinney, Christopher. *The Waterless Sea: A Curious History of Mirages*. Reaktion Books, 2018.

- Ponte, Alessandra and Marisa Trubiano. « The House of Light and Entropy: Inhabiting the American Desert ». *Assemblage*, no. 30, August 1996, pp. 12-31.
- Porte, Joel and Sandra Morris, editors. *Emerson's Prose and Poetry*. Norton, 2001.
- Reisner, Marc. *Cadillac Desert: The American West and Its Disappearing Water*. Penguin, 1993.
- Smith, Henry Nash. *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*. Vintage Books, 1957.
- Smithson, Robert. « A Sedimentation of the Mind: Earth Projects ». *Artforum*, September 1968, pp. 82-91.
- Webb, Walter Prescott. « The American West: Perpetual Mirage ». *Harper's Magazine*, no. 214, May 1957, pp. 25-31.