



HAL
open science

Dans l'œil de Nancy Holt : conscience du regard et conscience de soi

Camille Maisons

► **To cite this version:**

Camille Maisons. Dans l'œil de Nancy Holt : conscience du regard et conscience de soi. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01147618

HAL Id: dumas-01147618

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01147618>

Submitted on 30 Apr 2015

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

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



Camille MAISONS

Dans l'œil de Nancy Holt :
conscience du regard et conscience de soi.

Volume I

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art.

Spécialité : Histoire de l'art et musicologie.

Parcours Recherche : Genèse des langages et des formes, contexte, réception

Sous la direction de Mme Judith DELFINER

Année universitaire 2013-2014

Remerciements

Avant toutes choses je souhaite remercier mon directeur de mémoire, Madame Judith Delfiner, qui en plus de m'avoir assistée dans mon travail de recherche, m'a inspiré le sujet de ce mémoire lors d'un cours en L2.

Je remercie aussi la région Rhône Alpes pour la bourse Explora dont j'ai bénéficié pendant cette première année de Master que j'ai effectuée au Washington College (Université du Maryland, USA), et qui m'a notamment permis de me déplacer sur le territoire américain pour aller voir les œuvres de Nancy Holt.

Mes remerciements vont ensuite aux professeurs américains qui m'ont accompagnée, soutenue, et inspirée durant toute cette année : Mr et Mme Alex et Kelly Castro, Mr Donald McColl, et Mme Aileen Tsui.

Enfin j'adresse des remerciements particuliers à mon cousin, le photographe Paul-Henry Pesquet, qui m'a apporté un angle nouveau dans mes recherches, mes mentors américains Sara et Briggs Cunningham qui m'ont toujours encouragée, et mes parents sans qui toute cette aventure n'aurait pas eu lieu et qui ont toujours accepté de me conseiller et de relire mon travail.

Sommaire

Remerciements	2
Sommaire.....	3
Introduction	5
Chapitre 1 : Présentation d'un monde extérieur : « donner à voir ».	9
I.Être confronté à un paysage... ..	10
1. ... naturel.....	10
2. ... céleste.....	11
3. ... urbain.....	13
4. L'inscription des œuvres dans un site-spécifique.....	14
II.Être mis face à des événements... ..	17
1. ... historiques.....	17
2. ... stellaire,	21
3. ... et terrestres.....	23
III.L'infini.....	27
1. Visuel.....	27
2. Temporel.....	29
3. La question des limites.....	32
Chapitre 2 : Manipulation du regard et de la perception.....	35
I.La technicité des œuvres.....	36
1. Une élaboration plurielle.....	36
2. Le médium photographique comme outil.....	40
3. Les processus photographiques.....	43
II.Usages des sculptures.....	47
1. Pointer le paysage.....	47
2. Extraire une image.....	50

3. Donner l'impression de l'unique.	53
III. Différence entre vision et perception.	56
1. La question du point de vue.	56
2. La perception de l'espace.	59
3. Déformer la perception par le mouvement.	62
Chapitre 3 : Inscription du spectateur dans un contexte macro et microstructural.	67
I. Faire partie de l'œuvre.	68
1. L'œuvre en tant que lieu.	68
2. Des œuvres à taille humaine.	71
3. Des œuvres participatives.	74
II. La centralité du spectateur.	78
1. Faire partie du monde en mouvement.	78
2. Faire partie de l'univers.	81
3. Faire partie d'un système.	84
III. Le miroir des œuvres.	87
1. Le reflet de l'artiste.	87
2. Le reflet du spectateur.	91
3. L'unification des systèmes.	94
Conclusion.	98
Bibliographie.	100

Introduction

« It's not about what you look at that matters, it's what you see. » - Henry David Thoreau
(« Il ne s'agit pas de ce que l'on regarde, mais de ce que l'on voit »)

« What we see depends mainly on what we look for » - John Lubbock
(« Ce que l'on voit dépend principalement de ce que l'on cherche »)

Le XX^e siècle voit la multiplication des mouvements artistiques, et la fuite des musées par certains artistes. Lassés d'un marché de l'art qu'ils estiment corrompu, d'une modernité parfois étouffante, et de la codification des musées, certains choisissent de fuir les villes pour se perdre dans un environnement plus proche de la nature. L'auteur de *Salt Lake City*, Gwynn J. Wallace, explique cette échappée dans les termes suivant :

« Alors que ces espaces étaient limités en taille et en forme, les vastes paysages du dehors étaient dotés d'un attrait pour les artistes qui voulaient se retirer des espaces structurés pour créer des œuvres individuelles, monumentales, avec aucunes limitations préconçues »¹

Cette fuite vers la nature s'effectue selon trois approches différentes : le Land Art, l'Art Environnemental, et l'Art Écologique qui fait son entrée un peu plus tard.

Le Land Art voit le jour à la fin les années 1960, et regroupe cette génération d'artistes qui reprennent possession de leur terre. Dans le contexte particulier de l'après-

¹ WALLACE, Gwynn J. *Great Salt Lake : an Overview of Change*. 2002. p. 565. « Whereas those spaces were limited in size and shape, the vast landscapes of the outdoors held an appeal to artists who wanted to remove themselves from structured spaces to create individual, monumental works with no preconceived limitations »

guerre mondiale, de la guerre froide et d'un boom industriel, les artistes du Land Art veulent se reconnecter avec la nature et le monde, loin de toute cette agitation. Ils choisissent alors de créer un travail inspiré de leur environnement et non séparable de ce dernier². Gilles Tiberghien (maître de conférences à l'Université de Paris I) note que la sculpture change alors de statut pour se rapprocher de l'architecture³.

Le critique du *New York Times*, Michael Kimmelman, proclame le mouvement du Land Art comme regroupant la « plus grande génération » d'artistes américains, avec : Robert Smithson, Michael Heizer, Robert Morris, Richard Long, Walter de Maria, et Nancy Holt ...

Cette dernière, bien que moins connue que son époux, Robert Smithson, qu'elle définit comme étant le fondateur du Land Art, n'en est pas moins une artiste de renommée internationale, et un membre actif du mouvement. Nancy Holt (1938-2014) commence son parcours en tant que land artiste en partant vers les grands déserts de l'Ouest en 1968. Elle justifie le choix de ce départ dans une interview avec l'artiste Micky Donnelly : « Je trouvais les galeries très resserrées »⁴ dit-elle, et continue par : « c'était vraiment plus une ouverture vers le monde extérieur, laisser d'autres choses entrer dans l'art »⁵. Après avoir été photographe, vidéaste, et poétesse, elle devient sculptrice, et met ses multiples talents au service de l'étude du monde qui l'entoure. Le professeur Gail Bambrick de la Tufts University explique que l'histoire personnelle de l'artiste influence son exploration du monde par le biais du regard et à travers le prisme de la perception : « Holt vivait dans le village de Galisteo au Nouveau Mexique, là où le ciel grand ouvert crée un horizon qui souligne la courbe de la Terre. Ce paysage primitif, plus que toute autre chose, a inspiré ses 45 ans de carrière en tant qu'artiste, explorant la Terre, le ciel, et l'homme dans sa perception du temps et de l'espace »⁶.

Notre étude ne sera pas une biographie de l'artiste, mais s'intéressera à la déclinaison d'un thème central de l'œuvre de Nancy Holt, et qui la fascina tout au long de sa longue carrière : la perception. Pour cela, rassembler toutes les œuvres de Nancy Holt n'était pas un de nos objectifs, une sélection a été faite des œuvres intéressantes pour notre propos. Ces dernières comprennent les sculptures produites en plein air, impliquant l'usage

² BAMBRICK, Gail. « Visionary Land ». 2012.

³ TIBERGHIEU, Gilles A. *Land Art*. 2012. p. 77-78.

⁴ DONNELLY, Micky. « Nancy Holt – Interview ». 1983. p.4. « I found galleries very constricting ».

⁵ Ibid. p.4. « it was really more of an opening up to the outside world, letting other things into art ».

⁶ BAMBRICK, Gail. Op. cit.

de tubes de toutes tailles, et d'ombres projetées au sol de façon organisée. Même si Nancy Holt est une artiste américaine, qui a su mettre en valeur les paysages de son pays, la localisation géographique de ses œuvres n'a pas été un critère de sélection pour notre corpus qui regroupe des œuvres localisées dans différents états américains (Utah, Virginie, Washington), et pays (Finlande, France).

Vient alors la question du choix du sujet. La majorité des travaux sur la carrière de Nancy Holt se concentrent sur ce qu'elle nous montre : le paysage, mais bien plus encore les phénomènes célestes, la récurrence des solstices, le cycle du Soleil, les étoiles... Comme la journaliste Anita Baskin et son article sur les phénomènes observables depuis *Sky Mound*⁷. Le thème de la vision, de la perception, ainsi que la relation entre les œuvres et l'appareil photographique, sont le plus souvent traités dans les articles sur Nancy Holt. Les travaux limitent, la plupart du temps les œuvres de l'artiste à l'utilisation d'outils sculpturaux sous la forme d'objectifs plus ou moins monumentaux. Même si les œuvres de Holt sont bien caractérisées par tous ces thèmes, ils ne représentent pas non plus toutes les facettes de son activité artistique, et de l'impact de ses œuvres. Son travail est bien plus vaste et complexe que ce qu'il peut paraître au premier regard. Sous des thèmes récurrents se cache un système élaboré qui a su grandir tout au long de sa carrière.

L'ouvrage d'Alena Williams – *Sightlines* – a été d'une aide précieuse dans le traitement des questions de champs de vision et des liens établis entre pratiques photographique, poétique et sculpturale. Il a été rédigé en collaboration avec plusieurs historiens de l'art qui s'intéressent tous à des dimensions légèrement différentes pour donner une vision complète de la production artistique de l'artiste : Pamela M. Lee, professeur à l'Université de Stanford, s'intéresse au poids social des œuvres ; Lucy R. Lippard, écrivain et critique d'art américaine, parle de la vision à travers les tunnels des sculptures ; Ines Schaber, artiste et professeur d'histoire de l'art, décrit les archives de l'artiste et donc son processus créatif ; et le directeur adjoint de la collection d'art moderne et contemporaine de la National Gallery d'art de Washington D.C., James Meyer, interviewe l'artiste à propos de son art et de toute sa vie. Nancy Holt contribue aussi à cet ouvrage, ce qui rend pertinentes toutes les analyses rétrospectives qu'il contient. L'artiste a aussi beaucoup écrit sur son travail pour des magazines au cours de sa carrière, un des articles les plus importants reste celui qu'elle rédige dans un numéro de *Artforum* en 1977

⁷ BASKIN, Anita. « Stonehenge in New Jersey ». 1992. p. 34.

sur les *Sun Tunnels*. Dans ce qu'elle écrit, et par les films qu'elle réalise, l'artiste insiste plus sur les processus de construction, la vision du paysage, et le lien des œuvres avec leur environnement direct (le paysage) et lointain (les étoiles...). Dans l'ensemble, la recherche s'intéresse au « quoi » des œuvres et l'artiste au « comment », il y a au final très peu d'informations sur le lien des œuvres avec leur public.

La notion de regard reste bien sûr centrale, c'est pour cela qu'il est important de s'intéresser à ce que l'on voit à travers ces sculptures, ce qu'elles nous montrent, donc ce que l'artiste nous montre. Pendant longtemps ce mémoire s'est intéressé au « comment » de cette question de la vision et de la perception. Ce n'est que plus tard lors du visionnage des vidéos de l'artiste, que la question de la place du spectateur dans les sculptures et le paysage s'est posée. Il était temps, en plus de regarder comment on nous montre les choses, de s'intéresser à elles, au « pourquoi », et surtout à l'effet de tout ce travail visuel et perceptuel sur le spectateur. Alors toutes les questions portant sur la manipulation du regard, la transformation de la perception, l'importance du processus photographique, la centralité de la lumière, la notion de conceptualisme, qui ont occupé de nombreuses recherches jusqu'à aujourd'hui, restent importantes dans le chemin menant au spectateur.

C'est ainsi que sujet de ce mémoire a pris forme, il s'agit par le biais de l'étude du regard de comprendre de quelle façon Nancy Holt connecte le spectateur au paysage pour mieux le renvoyer par la suite à lui-même et à son rapport au monde.

Le premier axe du mémoire porte sur ce que l'on voit, il établit une sorte de catalogue des œuvres de l'artiste et de la variété de ce qu'elles donnent à voir. Le second axe s'attache au point de vue technique du processus de la vision, la façon dont on voit les éléments du premier axe et les degrés de manipulation du regard. On abordera alors la question de la photographie et de ses processus. Enfin, le troisième axe se concentre sur l'implication du spectateur dans le travail sculptural de Nancy Holt, la façon dont l'œuvre est définie par la participation du spectateur, et ce qu'elle lui apporte d'un point de vue personnel. On traite ainsi le « quoi », le « comment » et enfin le « pourquoi » du processus visuel et perceptif de l'artiste.

Chapitre 1 : Présentation d'un monde extérieur :

« donner à voir ».

I. Être confronté à un paysage...

1. ... naturel.

Dans le cadre d'œuvres situées dans le paysage naturel, les sculptures de Nancy Holt tendent à mettre en lumière notre environnement.

Il s'agit alors parfois juste de montrer la végétation verdoyante du site, comme *Stone Enclosure : Rock Rings* de 1977-78 [fig.1]. Ses douze ouvertures – dont huit fenêtres circulaires et quatre arches – percées dans les deux cercles de pierres imbriqués l'un dans l'autre, sont alignées quatre par quatre, et donnent de simples vues sur le site, la forêt et la prairie [fig.2]. Holt détaille ces champs du visible dans un article pour *Arts Magazine*, et dit que l'on peut voir : « un morceau de montagne, le tronc et les branches d'un sapin, un bout de route, un chemin goudronné, une forêt dense, un petit tertre »⁸. Autant d'éléments ordinaires qui témoignent de la présence de la nature dans son ensemble. Nombre des structures de l'artiste sont faites de tunnels à travers lesquels il est possible – et recommandé – de regarder. Avec *Views through a Sand Dune* en 1972 Holt offre une double vue sur un paysage maritime [fig.3] : Narragansett Beach, dans le Rhode Island. Les tuyaux de 1,7 m de long et 20,3 cm de diamètre donnent à voir l'Océan Atlantique dans un sens et la rivière Narragansett de l'autre⁹. Comme l'indique le titre de cette œuvre avec le mot « vue » mis au pluriel, les appareils de visée de l'artiste peuvent être utilisés dans les deux sens, et offrir non pas une vue, mais des vues. En plus de montrer des éléments plus ou moins particuliers de la nature Nancy Holt nous offre un regard sur la pluralité de cette nature.

En 1971 elle crée ses premiers « *Locators* » – que l'on pourrait traduire par « repères » ou « localisateurs » – qu'elle transforme en projet plus vaste en 1972 dans le cadre de sa résidence à l'Université du Montana : *Missoula Ranch Locators : Vision Encompassed* [fig.4]. Cette œuvre est constituée de huit *Locators* disposés selon un cercle de 12,19 m de diamètre, chaque dispositif étant formé d'un viseur circulaire de 30,5cm de long et 5cm de diamètre, fixé sur une tige de 1,52m de haut¹⁰. A travers ces derniers il est possible d'observer le vaste espace qui nous entoure, encore une fois dans les deux sens des

⁸ HOLT, Nancy. « Stone enclosure : Rock rings, 1977-78 ». 1979. p. 153. « part of a mountain, the trunk and branches of a fir tree, a slice of road, an asphalt walkway, dense wood, a small knoll. ».

⁹ SHAFFER Diana. « Nancy Holt: spaces for reflections or perceptions ». 1983. p. 169.

¹⁰ TIBERGHIE Gilles A. Op. cit. p.203.

tuyaux. L'artiste dit dans son article rédigé pour *Artforum* en 1977 que « différentes choses peuvent être vues à travers chacun des huit *Locators* – une montagne, un arbre, une plaine, un ranch, etc... A travers cette œuvre, le lieu est observable d'une façon différente »¹¹. Ce qui fait l'originalité du processus Holtien, c'est qu'il « donne à voir ». Enfin les *Sun Tunnels* – probablement l'œuvre la plus connue de Holt – faits de quatre tuyaux en béton de 22 tonnes, 5,5m de long et 2,8m de diamètre alignés deux par deux dans une forme de X au milieu du désert de l'Utah, dévoile ce qu'Alena J. Williams appelle des « marqueurs géographiques »¹² [fig.5-6]. Soit quatre montagnes encadrant la vallée ou se situent les tunnels : Lucin Hill, le sommet de Bald Eagle Mountain, Lemay Island, et Lion Mountain. Des formations naturelles qui sont en quelque sorte les uniques repères que l'on peut avoir une fois plongé dans un espace aussi vaste que celui du désert de l'Utah. Ce sont donc comme des traits distinctifs du visage de ce désert, qui font qu'on peut le différencier d'autres déserts.

Holt dit à propos de son film *Pine Barrens* en 1975 que « le paysage n'est plus une simple toile de fond pour l'activité humaine; mais [qu'] il commence à affirmer sa propre présence »¹³. Pour ses sculptures comme pour son film le paysage existe et est montré pour lui-même.

2. ... céleste.

Comme de nombreux artistes du Land Art, Nancy Holt tourne ses œuvres vers le ciel, qu'elles donnent à voir à son tour.

La plupart du temps elle le fait de façon générale, c'est-à-dire qu'elle inclut globalement le ciel dans ses œuvres sans chercher à donner à voir une étoile en particulier, comme avec *30 Below* par exemple [fig.7]. L'artiste construit cette œuvre sous la forme d'une cheminée massive de près de 9 mètres de haut et 3 mètres de large¹⁴, faite en 1979 pour les jeux Olympique d'hiver – installée près du Lake Placid dans l'état de New York. Cette dernière offre une vue par son ouverture supérieure sur le ciel en journée, et les étoiles la nuit [fig.8]. D'une manière semblable avec *Up and Under* (1998) – située en Finlande – elle propose une sculpture constituée de sept tuyaux horizontaux, d'un vertical,

¹¹ HOLT, Nancy. « Sun Tunnels ». 1977. p. 34. « The site is right for the work; different things can be seen through each of the eight *Locators*—a mountain, a tree, a flat plain, a ranch house, etc. Through the work, the place is seen in a different way ».

¹² WILLIAMS, Alena J. *Sightlines*. 2011. p.34. « Geographical Landmarks ».

¹³ Ibid. p. 248. « the landscape is no longer a mere backdrop for human activity ; it begins to assert its own presence ».

¹⁴ Ibid. p. 100.

et de trois piscines circulaires [fig.9]. L'élément vertical fonctionne comme la cheminée de *30 Below*, et les points d'eau forment des fenêtres qui ouvrent sur le ciel, les nuages, les étoiles et la lune [fig.10]. La vue donnée du ciel est alors vaste et peu localisée. Une nouvelle fois avec *Star-Crossed* (1979-1980) [fig.11] l'artiste construit une vue sur le ciel et une autre en reflet dans la piscine – de 5,7 mètres de long et 2,2 mètres de large. Les deux points d'observation sur le ciel sont visibles depuis chaque côté du tuyau en béton incliné vers la piscine de 5,7 mètres de long et 90 centimètres de diamètre¹⁵ [fig.12]. Ce qui veut dire que l'on voit le ciel comme on voit la plaine au travers des *Locators* : d'une façon à la fois générale, parce que ce n'est rien de précis, et particulière, parce que ce n'est pas une vision à 360° non plus. Parfois Holt renvoie aussi au ciel par le biais de références plus spécifiques, comme avec les quatre constellations percées dans les *Sun Tunnels* : le Dragon, Persée, la Colombe, et le Capricorne [fig.13]. En plus d'évoquer des étoiles précises, ces trous représentent des constellations qui deviennent dès lors plus facilement identifiables. Mais ils donnent seulement à voir le ciel, ils ne sont pas directement alignés avec les étoiles des constellations représentées.

Il existe aussi parmi les œuvres de Nancy Holt, des installations qui peuvent montrer les éléments de la voûte céleste de façon plus précise, voir même très précise. *Sky Mound* est un parc qu'elle a conçu en 1988 pour réhabiliter une ancienne décharge [fig.14]. Ce projet couple récupérateurs de méthane et ce qu'elle appelle un « observatoire à l'œil nu »¹⁶ dans lequel il est possible de voir « les localisations annuelles de Sirius et Vega, deux des étoiles les plus brillantes du ciel, qui seront regardées par de grands tuyaux de ciment intégrés horizontalement à deux monticules de 25 mètres de haut »¹⁷. De plus le parc comprend aussi ce qu'elle appelle dans sa proposition de projet une « zone solaire »¹⁸ d'où équinoxes et solstices peuvent être observés entre « de large monticules et de grandes barres en acier postées aux limites du parc »¹⁹; ainsi qu'une « zone lunaire »²⁰ [fig.15]. *Sky Mound* est ainsi en grande partie tournée vers le ciel. Toutefois cette œuvre reste du domaine de l'art publique et ne se définit pas seulement comme un observatoire, contrairement à l'*Observatory* conçu par Robert Morris en 1977 [fig.16]. Composée de trois viseurs astronomiques dirigés vers l'Est, cette œuvre a tout du « véritable »

¹⁵ Ibid. p. 103.

¹⁶ Ibid. p. 216.

¹⁷ LEVEQUE, Terry Ryan. « Nancy Holt "Sky Mound": adaptive technology creates celestial perspectives ». 1988. p. 82-86. « The annual settings of Sirius and Vega, two of the night sky's brightest stars, will be seen through large cement pipes horizontally embedded in two 25-foot-high earth mounds »

¹⁸ WILLIAMS, Alena J.. Op. cit. p. 214. « solar area ».

¹⁹ Ibid. p. 214. « large mounds and tall steel posts at the edge of the landfill ».

²⁰ Ibid. p. 214. « lunar area ».

observatoire céleste. Elle n'est dédiée qu'à l'alignement d'ouvertures et de pointes métalliques – postées sur des cercles concentriques monumentaux – avec les phénomènes des équinoxes et des solstices, et montre alors des endroits très précis du ciel²¹.

Comme pour le paysage, Holt pense que le ciel doit être apprécié d'une façon nouvelle : « de nos jours, avec l'existence de si nombreux planétariums, et après une telle abondance de films de science-fiction comme *Star Wars* ou *2001*, il y a un vrai besoin pour nous de refaire connaissance avec le ciel tel qu'on le voit à l'œil nu »²².

3. ... *urbain*.

Nancy Holt est une artiste du Land Art, mais elle a aussi beaucoup fait d'œuvres d'art publiques pour des zones urbaines.

Si *Sky Mound* n'est pas tourné directement vers la ville, et que l'artiste voyait ce parc accueillir nombre d'espèces végétales et animales, les 23 hectares de terrain se trouvent toutefois dans le New Jersey, encadrés par une autoroute, une voie ferrée et non loin de l'aéroport de Newark. Il est ainsi possible depuis les monticules d'apercevoir les gratte-ciels de Manhattan. Nancy Holt pratique pendant longtemps une certaine forme d'art public, la ville trouve alors une place importante dans la palette de ce qu'elle choisit de montrer par le biais de ses œuvres²³. Comme le dit l'historienne de l'art professeur à UCLA, Miwon Kwon, l'art fait dans un espace public fonctionne comme un aménagement de la rue²⁴, et c'est ainsi que Holt pratique, tout en continuant à faire des œuvres qui ne sont pas seulement faites pour être observées. Suivant un principe de révélation de l'espace urbain à travers l'art, le dôme de 9 m de diamètre fait de barres de fer de près de 4 m de haut d'*Annual Ring*²⁵ (1980-1981) souligne les buildings fédéraux de Saginaw (Michigan) qui entourent le parc où il est installé jusqu'en 1981 [fig.17]. Sont alors visibles, en plus des bâtiments: la rue et l'activité urbaine environnante. De façon plus spécifique, *Avignon Locators* (1972-2012), pour célébrer les 40 ans de la première installation (malheureusement détruite quelques années après sa mise en place), réemploie les huit *Locators* de Missoula Ranch avec le même arrangement, mais au cœur de

²¹ MORRIS, Robert. « Description d'Observatory à Oostelijk, Flevoland ». 1977.

²² WILLIAMS, Alena J. Loc. cit. « Now, with the existence of so many planetariums and after such an abundance of science fiction films like *Star Wars* and *2001*, there is a need to reacquaint ourselves with the sky as seen by the naked eye. »

²³ Ibid. p. 214.

²⁴ KWON, Miwon. *One place after another*. 2002. p. 60.

²⁵ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 110.

l'Université d'Avignon [fig.18]. Cette nouvelle version des *Locators* met à la disposition de nos yeux les remparts de la ville construits durant le Moyen Âge [fig.19], les bâtiments de l'Université, et quelques arbres environnants²⁶.

Celle des œuvres de l'artiste qui semble la plus adaptée à son environnement urbain et qui le souligne le mieux est *Dark Star Park*, qui se trouve sur un ancien terrain à l'abandon réaménagé par l'artiste près de Washington D.C. (Rosslyn, Arlington County, en Virginie) [fig.20]. Pour cette œuvre il s'agit, non seulement de constituer un nouveau parc couplé à une nouvelle œuvre d'art, mais aussi de réorganiser deux espaces public inclus dans le système de circulation de la ville. Pour ce projet l'artiste devait être « attentive à la relation à la fois pédestre et automobile avec le site »²⁷, en positionnant son parc directement aux pieds d'immeubles de bureaux et entre trois larges voies de circulation, les voitures et les piétons étaient en effet des variables importantes à prendre en compte [fig. 21]. Mise à part le fait que les bâtiments urbains font office d'arrière-plan, *Dark Star Park* est une autre œuvre qui implique des tuyaux à travers lesquels – comme toujours avec Holt – on peut regarder dans les deux sens. Un des tuyaux est un passage en plus d'être une fenêtre, et le second tuyau, placé à la hauteur des yeux, sert uniquement d'instrument de vision. Ainsi, même si le parc contient une petite bute surélevée pour l'isoler de la rue, en regardant dans les tunnels – dans un sens ou dans l'autre – la ville apparaît aux côtés des éléments artistiques du parc. On aperçoit les immeubles, la route, les voitures de passage, tous ces éléments qui sont intégrés à l'œuvre, comme l'œuvre est intégrée dans les artères de la ville.

Comme pour le paysage naturel et céleste, ces vues de la ville sont des présentations de l'élément urbain pour lui-même, et un moyen de reprendre possession de la ville à travers de nouvelles façons de la percevoir.

4. L'inscription des œuvres dans un site-spécifique.

4.1. Définition générale.

Tout d'abord, nous allons commencer par voir à quoi correspond la notion de « site-spécifique » applicable aux Land Art d'un point de vue général.

²⁶ <http://www.nancyholt.com/>

²⁷ MARTER, Joan. « Artists and Architects on Public Sites ». 1989. p. 316. « Holt was mindful of both pedestrian and vehicular involvement with the site. »

Dans son livre sur le site-spécifique Miwon Kwon dit que cette forme d'art prend le site tel qu'il est, comme une réalité physique, et le transforme en œuvre d'art qui doit à partir de là être décodé à travers les éléments composant ce nouvel espace. Il parle alors d'« inextricable » et d'« indivisible » relation entre le lieu de l'œuvre et l'œuvre elle-même²⁸. La notion de site-spécifique renvoie alors à l'idée d'œuvre lieu, comme l'*Observatory* de Morris déjà mentionné plus tôt, qui implique dans sa réalisation et son alignement avec les différents phénomènes solaires de nombreux calculs pour prédire la position des dits phénomènes et une précision particulière pour que l'alignement soit rendu possible. Alors comme le dit l'artiste Robert Barry en 1969, ce type d'œuvre est « faite pour convenir à la place à laquelle elle était installée. Elles ne peuvent pas être déplacées sans être détruites »²⁹. Cette définition peut être confirmée toujours avec l'exemple du travail de Morris, si son observatoire était déplacé ne serait-ce que de quelques kilomètres, le jeu d'alignement ne fonctionnerait plus et l'œuvre perdrait sa signification principale.

Le site-spécifique fixe donc une œuvre qui n'existe que dans la symbiose avec cet environnement qui fournit ses points de références.

4.2. Signification chez Nancy Holt.

Quant à la façon dont Nancy Holt pratique cette forme d'art du site-spécifique, elle est profondément inscrite dans sa pratique de l'art en général.

Comme en témoigne ses propres paroles, notre artiste avait l'habitude de dire qu'elle avait « toujours travaillé avec les sites » et que son « travail a émergé de ces paysages dont ils sont une part »³⁰. En plus de considérer le site dans son ensemble, Nancy Holt en étudiait tous les détails : « la topographie, la sociologie, la psychologie, l'environnement bâti, le naturel, l'environnement organique, et l'histoire du lieu »³¹. Le point historique sera abordé dans la partie suivante, mais en ce qui concerne l'environnement, déjà dans sa pratique poétique elle développait cette préoccupation pour le site. Dans une interview sur ses *Buried Poems* – poème destinés à quelques personnes particulières et dissimulés dans des lieux encore plus particuliers, que l'on devait trouver à l'aide d'indications sur les lieux – elle parle du travail en amont que lui a demandé la

²⁸ KWON, Miwon. Loc. cit.

²⁹ ROSE, Arthur R.. « Four interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner ». 1969. p.22.

³⁰ INGALLS, Zoé. « Nancy Holt's outdoor sculpture exploits its own shadows ». 1995. « always worked with sites, and my work has emerged out of the landscape they are part of ».

³¹ Ibid. « I am responding to the topography, the sociology, the psychology, the built environment, the natural, organic environment, and the history of the place »

réalisation de ce projet : « Pour ceux-ci, j'étudierais la région, son histoire et sa géologie, ainsi que la flore et la faune »³². Déjà ses poèmes s'inscrivent dans les sites qui les abritent. Pour son travail de sculptrice, l'importance qu'elle accorde au lieu est accrue, elle se devine plus particulièrement à travers son implication dans le sauvetage de terrains abandonnés pour les projets de *Dark Star Park* et *Sky Mound*.

Les œuvres de Holt ne sont pas pensées sans les sites, il s'agit pour elle d'abord du site et ensuite de l'œuvre qui va venir s'y loger.

4.3. Application dans son œuvre.

Enfin, nous reviendrons sur la façon dont elle applique la théorie du site-spécifique – ou tout du moins comment on peut lire ses sculptures comme appartenant à ce système aujourd'hui.

Toutes les œuvres présentées jusqu'ici prouvent que montrer des points plus ou moins précis de l'environnement de ses sculptures permet à Nancy Holt de créer des œuvres inextricablement liées à leur localisation. L'étude de deux œuvres, déjà introduites précédemment, nous permettra d'aborder ce point : *Dark Star Park* et *Sun Tunnels*. En 1988, Nancy réalise un film sur son travail pour *Dark Star Park* et précise qu'elle a pris en compte pour ce projet – comme elle l'avait fait pour ses poèmes – à la fois les matériaux des bâtiments à proximité de la place, la topographie du lieu (il n'était en effet pas évident de travailler sur un îlot de circulation routière), ainsi que ce qu'elle appelle la « psychologie » du lieu³³, et que l'on pourrait traduire par le concept d'« âme » du lieu. En plus d'adapter ses créations aux caractéristiques des sites, elle les positionne aussi en fonction d'eux : l'historienne de l'art Elizabeth Duvert lie le caractère unique des *Sun Tunnels* avec le souci du site³⁴. De fait, les quatre tunnels de béton sont disposés selon un X, une forme que l'on retrouve chez de nombreux autres artistes du Land Art, comme Dennis Oppenheim avec *Relocated Burial Ground* (1978), le *Grand Rapids Project* de Robert Morris (1974), ou encore Richard Long avec *England, 1968* (1968). Pour l'auteur la différence entre ces œuvres vient du fait que les dernières prennent la forme d'un X de façon plus ou moins arbitraire, alors que Nancy Holt base son choix sur les contraintes

³² DONNELLY, Micky. Op. cit. p.5. « For these, I would study up on the region, its history and geology and flora and fauna »

³³ HOLT, Nancy. *Art in the Public Eye: the Making of Dark Star Park*. 1988.

³⁴ NORWOOD, Vera. *The Desert is no Lady: Southwestern Landscapes in Women's Writing and Art*. 1987. p. 213.

physiques du lieu³⁵. L'alignement des *Sun Tunnels* est effectivement le produit de la position du Soleil lors de son lever et coucher pendant les solstices d'hiver et d'été [fig.22].

Les œuvres de Holt sont réparties dans des zones géographiques diverses et variées, des plaines verdoyantes au désert aride, elles créent alors des travaux « réceptifs à leur environnement »³⁶.

II. Être mis face à des événements...

1. ... historiques,

1.1. Signaler un passé lointain.

Dans le premier niveau de référence elle lie certaines de ses œuvres à un passé immémorial, que ce soit en les inscrivant dans un lieu aux références préhistoriques, ou en incluant des éléments datant de cet âge reculé au cœur de ces sculptures. Avant toutes choses, il faut aussi préciser que Nancy ne revendique sous aucun prétexte une quelconque inspiration de monuments préhistoriques comme Stonehenge – auquel les chercheurs ont souvent comparé son travail.

Une des façons que Nancy Holt utilise pour renvoyer quiconque regarde ses œuvres à une époque préhistorique, est de localiser son travail dans des lieux qui ont ce type d'histoire encore visible dans leur structure. C'est ainsi que les *Sun Tunnels* sont situés dans un ancien lac que Holt date de milliers d'années³⁷ [fig.23], et dont la présence est attestée par les montagnes voisines, comme le dit l'artiste : « Depuis mon terrain vous pouvez voir les montagnes avec sur elles des lignes laissées par les morsures du lac alors que son niveau baissait »³⁸. C'est grâce à l'étude d'indices géologiques qu'il est possible de connaître les étapes de la disparition de ce lac au cours des derniers milliers d'années, les montagnes servent de repères du temps géologique terrestre. Alors, impliqués dans un environnement temporellement marqué, les tunnels semblent appartenir à une époque qui n'est pas la leur, en un sens à cause de cette localisation, il est possible de les imaginer comme ayant toujours appartenu au paysage. L'artiste ne s'arrête pas là et pousse les

³⁵ Ibid. p. 213.

³⁶ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 21.

³⁷ HOLT, Nancy. « Sun Tunnels ». p. 34.

³⁸ Ibid. p. 34. « From my site you can see mountains with lines on them where the old lake bit into the rock as it was going down. »

recherches pour trouver quelle est l'histoire des espaces entourant son terrain, elle découvre de nombreux indices d'une histoire reculée : « des vieux sentiers, des grottes de cristal, des mines désaffectées de turquoise, de cuivre, et de tungstène, de vieux puits de pétrole ... »³⁹. Tout cela renvoie bien sûr à une histoire humaine, c'est alors que la notion de préhistoire s'éloigne de sa définition originelle : si la préhistoire est supposée s'arrêter avec l'écriture et la naissance de l'histoire, on peut dire qu'en ce qui concerne l'histoire des États-Unis d'Amérique comme nous les connaissons aujourd'hui, ces traces d'une activité humaine datant des premières vagues de colonisation appartient à la « préhistoire » de la nation. De plus, que ce soit les lignes sur les montagnes ou bien les mines abandonnées, l'histoire contenue dans le site pousse l'artiste à dire que « là-bas, une "vie toute entière" semble être une minute »⁴⁰. Le site révèle bien des événements liés à la notion de préhistoire, et de toute façon reste teinté d'une histoire qui date de bien avant celle moderne des États-Unis.

L'autre méthode utilisée par l'artiste pour signaler un passé lointain, est d'inclure directement la référence historique dans la sculpture, au lieu d'inclure la sculpture dans un site préhistorique. Dans *Solar Rotary* – une structure en acier faite de huit poteaux de 6 mètres de haut placés en cercle et qui se rejoignent en ondulant vers le centre de l'œuvre en formant un nouvel anneau [fig.24] – Nancy Holt incorpore une météorite dans une sorte de bloc – que l'artiste qualifie de « siège de béton »⁴¹ – centré sous l'anneau en acier et donc sur le centre de la place où se trouve la sculpture. Toutes les informations concernant cette météorite sont consciencieusement inscrites dans un « anneau en bronze »⁴² lui-même centré sur elle [fig.25]. L'artiste précise dans *Sightlines* ce qu'indique la plaque : « elle dit que la météorite serait tombée sur Terre dans le comté de Dade, en Floride, et est approximativement âgée de 4,5 milliards d'années, ce qui est à peu près l'âge du système solaire »⁴³. En liant son œuvre à une relique du même âge que notre planète, Nancy Holt va encore plus loin dans l'implication historique de son travail : en plus de nous révéler des événements préhistoriques elle apporte presque une notion pré-planétaire à son œuvre. Ce qui revient à nous rappeler l'histoire du globe terrestre lui-même, en plus de nous rappeler l'histoire des paysages. Dans une autre de ses œuvres, *Stone Enclosure : Rock Rings*, que nous avons déjà mentionnée, l'artiste construit son œuvre avec des roches à caractère

³⁹ Ibid. p. 34. « old trails, crystal caves, disused turquoise, copper, and tungsten mines, old oil wells ... ».

⁴⁰ Ibid. p. 35. « Out there a "lifetime" seems very minute ».

⁴¹ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 148. « concrete seat ».

⁴² Ibid. p. 148.

⁴³ Ibid. p. 149. « it say that the meteorite us reported to have fallen to Earth in Dade Country, Florida, and is approximately 4,5 billion years old, with is about the same age as our solar system ».

historique. Nous voulons dire par là que sans aller jusqu'à impliquer des matériaux de l'âge de notre Terre, *Stone Enclosure* est formée de roches locales – qui ont été conseillées à l'artiste par le maçon qui a construit l'œuvre – aux propriétés proches de celles du schiste. Dans un article de 1979 dans *Arts Magazine* Holt signale que ces pierres dateraient de 200 à 300 millions d'années⁴⁴. Ainsi, encore une fois, en créant une œuvre qui incorpore des matériaux d'un autre âge, l'artiste complexifie les rapports au temps de son travail. Ce dernier paraît appartenir à deux époques différentes à la fois, la nôtre, et un passé plus ancien que le continent Américain lui-même. Ce qui revient comme pour les autres exemples à rappeler un passé préhistorique.

Inscrire ces œuvres dans un passé plus ou moins lointain, tend à les faire dater de la même période, et à rappeler aux spectateurs l'histoire de leur environnement.

1.2. Rappeler des dates importantes.

Dans son second niveau de référence à des événements historiques, Holt implique des marqueurs de dates précises au sein de ses œuvres.

Deux moyens techniques sont employés pour mettre en valeur les dates choisies par l'artiste : l'usage d'ombres ou l'alignement solaire. L'utilisation d'ombres portées nécessite la présence de marqueurs au sol, que ce soit des plaques ou des symboles sur lesquels les ombres viendront à un moment précis se calquer. C'est la partie située sur l'îlot de circulation qui est porteuse du sens historique pour *Dark Star Park*, au pied des deux globes de béton et des quatre barres de fer positionnés à cet endroit se trouve une zone plus foncée que le reste du sol, et qui semble prendre la forme d'une ombre, chaque globe est encadré par deux des barres [fig.26]. Cette zone immortalise en fait l'ombre des éléments de la place à un moment très précis : c'est l'ombre de l'œuvre chaque 1^{er} Août⁴⁵. A cette date uniquement, l'ombre réelle et l'ombre construite au sol fusionnent pour quelques secondes. L'artiste explique que le choix de cette date particulière est lié à l'histoire du lieu, c'est un 1^{er} Août que William Henry Ross a acheté en 1860 le territoire qui est aujourd'hui devenu la ville de Rosslyn⁴⁶. Holt dans sa vidéo sur l'œuvre dit inclure de cette façon l'histoire du lieu dans son œuvre⁴⁷. D'une manière similaire elle utilise l'ombre de l'anneau central de la structure de *Solar Rotary* pour entourer cinq plaques de bronze marquant des événements

⁴⁴ HOLT, Nancy. « Stone Enclosure : Rock Rings, 1977-78 ». 1979. p. 154.

⁴⁵ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 119.

⁴⁶ Ibid. p. 119.

⁴⁷ HOLT, Nancy. *Art in the public eye: the making of Dark Star Park*. 1988.

de l'histoire de la Floride⁴⁸ [fig.27], par exemple les 27 mars l'ombre de la sculpture indique « la date du premier contact visuel de la Floride par un habitant d'un autre continent, Ponce de Léon d'Espagne »⁴⁹ en 1513. De la même façon : les 14 août marquent « La date à laquelle la première carte des côtes de Floride a été soumise à Lord Hillsborough, secrétaire d'État pour les colonies britanniques, d'après qui le comté est nommé »⁵⁰ en 1772 ; les 25 janvier sont pour « La date de l'établissement du premier gouvernement de la ville de Tampa »⁵¹ en 1847 ; les 5 septembre « la date de la cérémonie d'inauguration de l'université de Floride du sud »⁵² en 1958 ; et les 20 juillet « la date à laquelle le premier homme à atterri sur la lune avec la navette spatiale Apollo 11, envoyée dans l'espace depuis Cape Canaveral, Floride »⁵³ en 1969.

Pour le second moyen technique de mise en valeur de l'histoire, l'utilisation de l'alignement solaire pour célébrer une date nécessite des outils de visée qui la signaleront le moment venu en encadrant le Soleil ce jour même. *Avignon Locators (1972-2012)* est entièrement composé de ce type de viseur, et en plus d'affirmer l'histoire du site en fixant le regard sur des bâtiments historiques et les remparts médiévaux de la ville, les deux *Locators* d'Avignon de l'axe Est-Ouest s'alignent parfaitement avec le coucher du Soleil à des dates particulières : les 16 septembre et les 25 mars [fig.28]. Coïncidence ou non, le 25 mars est aussi la date de l'anniversaire de la naissance de Jean Vilar, le fondateur du célèbre festival d'Avignon ayant lieu chaque année dans la Cité des Papes⁵⁴. Même si cette date ne représente pas un événement majeur dans l'histoire du pays, elle a une importance toute particulière pour la région, et pour la ville d'Avignon qui par le biais de ce festival met en valeur l'art, aussi bien que son patrimoine historique. On voit ainsi que chaque marqueur dépend du site dans lequel il est situé, et que l'importance que Nancy Holt donne aux dates repose sur leurs liens forts avec les lieux dans lesquels les œuvres sont incorporées, ce qui appartient comme toujours à la pratique du site-spécifique, dont les événements historiques sont l'un des composants.

⁴⁸ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 152.

⁴⁹ Ibid. « the date of the first reported sighting of Florida by an inhabitant of another continent, Ponce de Leon from Spain ».

⁵⁰ Ibid. « The date that the first map of the coast of Florida was submitted to Lord Hillsborough, british secretary of state for the colonies, for whom this county is named ».

⁵¹ Ibid. « The date of the establishment of the first town government of Tampa ».

⁵² Ibid. « The date for the groundbreaking ceremony for the university of south Florida ».

⁵³ Ibid. « The date that the first human beings landed on the moon in the spaceship Apollo 11, launched from Cape Canaveral, Florida ».

⁵⁴ <http://www.nancyholt.com/>

L'artiste donne à voir à travers un lien entre événements historiques et œuvres d'art une autre facette de notre environnement cette fois ci centrée sur l'intrusion de l'homme dans un paysage.

2. ... stellaire,

2.1. Les étoiles.

Nancy Holt ne donne pas seulement à voir les étoiles, elle étend cette présentation aux événements particuliers liés à ces dernières.

Les étoiles et leur vie intime sont enregistrées par les œuvres de l'artiste. C'est à dire que par exemple, avec *Sky Mound*, les étoiles Sirius et Vega ne sont pas simplement visibles à travers les tunnels en béton, mais les tunnels sont en fait alignés avec ce que Nancy Holt appelle dans sa proposition pour le site « le lever héliaque stellaire »⁵⁵ – soit ce qu'elle définit dans le même texte comme « la première fois chaque année qu'une étoile particulière est aperçue dans le ciel près de l'horizon, ce qui arrive quelques minutes après le coucher du Soleil »⁵⁶ – de Sirius les 16 août, et de Vega les 22 novembre. Ces deux étoiles ne sont pas montrées à un moment ordinaire, mais à une date événement qui ne se produit qu'une fois par an, Sirius et Vega ne sont plus des étoiles, mais des moments, et l'artiste montre le monde en mouvement duquel elles dépendent.

Dans la même optique parmi les quatre constellations percées dans les tubes des *Sun Tunnels*, deux – celle du Dragon et de Persée – sont visibles toute l'année, et deux – celle de la Colombe et du Capricorne – ne le sont pas. Ce qui veut dire que ces constellations n'appartiennent pas aux mêmes hémisphères, le Dragon et Persée se trouvent dans l'hémisphère Nord, et la Colombe et le Capricorne dans l'hémisphère sud. Holt signale toutefois qu'il est possible d'observer la constellation du Capricorne « pendant l'automne et le début de l'hiver »⁵⁷. Même si ces constellations et leurs apparitions/disparitions dans le ciel de notre hémisphère sont bien des événements, on ne peut cependant pas les mettre au même niveau que les levers héliaques de Sirius et Vega. Les étoiles percées dans les *Sun Tunnels* ne sont pas faites directement pour souligner un événement particulier, contrairement aux tunnels de *Sky Mound* qui pointent délibérément le moment unique des levers des deux étoiles à ce moment précis. Malgré tout la constellation du Capricorne est

⁵⁵ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 216. « stellar helical rising ».

⁵⁶ Ibid. « the first time each year that a particular star is seen in the sky near the horizon, which occurs a few minutes after sunset ».

⁵⁷ HOLT, Nancy. « Sun Tunnels ». 1977. « is visible in the fall and early winter ».

liée d'une certaine façon au solstice d'hiver, Holt signale qu'elle est « traversée par le Soleil au moment du solstice d'hiver »⁵⁸, le Soleil passe donc par le tuyau sur lequel est tracée cette constellation au moment de l'année où elle commence à être visible dans le ciel.

Ce ne sont donc pas des astres totalement isolés qui sont montrés, mais des éléments à des moments précis de leur mouvement annuel.

2.2. Les équinoxes et solstices.

Le Soleil étant une étoile, notre étoile, il est normal qu'il soit encore plus important. Holt immortalise son mouvement à des moments particuliers : couchers et levers, mais surtout les couchers et levers du Soleil au moment des équinoxes et des solstices d'été et d'hiver.

Les équinoxes sont ces deux moments de l'année où le temps de jour est égal au temps de nuit dans une journée, ils se situent fin mars et fin septembre. Holt se sert de ces repères – qui marquent communément le début du printemps et de l'automne – dans ses œuvres. Deux fois par an il est donc possible d'observer dans les *Locators* d'Avignon le Soleil se coucher à travers le *Locator* ouest. Il est dit dans le communiqué de presse qui accompagnait l'inauguration de l'œuvre en 2012 qu'il est possible de profiter de cet alignement « idéalement les 16 septembre à 19h25 et 25 mars à 18h36 »⁵⁹. De la même façon *Annual Ring* prévoit l'encadrement du lever du Soleil lors des équinoxes dans des ouvertures alignées sur un axe Est-Ouest [fig.17]. Nancy Holt utilise souvent des références simultanées aux équinoxes et aux solstices, de cette façon elle marque le début et la fin de chaque saison. Elle rend notamment visibles ces récurrences solaires avec *Sky Mound*, elle dit en 1986 que « depuis le centre de la zone solaire de *Sky Mound* le Soleil peut être vu se levant et se couchant lors des équinoxes et solstices »⁶⁰. Cette zone rassemble alors les quatre grands événements annuels liés au Soleil.

Les solstices quant à eux sont les moments de l'année où soit le temps de jour dans une journée est maximale (pour le solstice d'été), soit inversement il est à son minimum (pour le solstice d'hiver). Les jours autour des 21 juin et 21 décembre sont alors soit ceux les plus longs de l'année, soit ceux les plus courts. Ces moments qui marquent le début de l'été et de l'hiver sont rendus visibles par la plus célèbre des œuvres de Nancy Holt. Le Soleil est en effet centré pendant près de dix jours après les solstices sur les

⁵⁸ Ibid. « is entered by the sun at the winter solstice ».

⁵⁹ <http://www.nancyholt.com/>

⁶⁰ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 214. « From the center of the solar area of *Sky Mound* the sun can be seen rising and setting on the equinoxes and solstices ».

tunnels 61 [fig.22]. Dans d'autres de ses œuvres Nancy Holt marque encore plus précisément ce qu'elle appelle le « midi solaire » (« solar noon ») au moment des solstices, et qui est le moment de la journée où le Soleil est à sa hauteur maximale dans le ciel. Par exemple, le banc central de *Solar Rotary* est encerclé par une ombre une fois par an lors du midi solaire du solstice d'été⁶². Toujours lors du solstice d'été, *Annual Ring* et *Sky Mound* selon le même fonctionnement voient une ombre circulaire se confondre parfaitement avec un anneau en acier posé sur le sol [fig.29-30], ce que Nancy Holt décrit pour *Sky Mound* de la façon suivante : « Au moment du midi solaire du solstice d'été, quand le Soleil est à son zénith annuel, un cercle de lumière, projeté par une structure en acier au-dessus de lui, se superposera exactement à un anneau d'acier sur le sol »⁶³. Plus que montrer le Soleil, ces œuvres donnent une preuve physique des solstices.

Plus que la symbolique particulière de l'équinoxe ou du solstice, il semble que ces événements solaires soient sélectionnés par l'artiste parce qu'ils font de bons marqueurs temporels, donc des événements dignes d'être utilisés.

3. ... et terrestres.

3.1. La rotation de la planète Terre.

Dans le point précédent ce sont les phénomènes cosmiques et leur répétition qui nous intéressaient, maintenant une autre interprétation en relation avec les phénomènes terrestres sera donnée.

Jusqu'ici nous avons vu que les projections d'ombres servent à Nancy Holt de moyens pour mettre en évidence des événements historiques ou stellaires, mais le mouvement de ces ombres témoigne plus d'un phénomène planétaire : la rotation de la Terre. Parce que même si le Soleil semble être un des centres d'attention de l'artiste dans son œuvre, il est indispensable de se rappeler que depuis plusieurs centaines d'années maintenant l'homme sait que le Soleil ne tourne pas autour de la Terre, et ainsi, que les levers et couchers de Soleil existent dans le langage mais que la réalité physique des événements repose sur le fait qu'en plus de tourner autour du Soleil notre planète tourne sur elle-même. Alors consciemment, ou inconsciemment, la mise en lumière de dates particulières par l'artiste repose sur une association entre événements historiques,

⁶¹ HOLT, Nancy. « Sun Tunnels ». 1977. p. 32.

⁶² INGALLS, Zoé. Loc. cit.

⁶³ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 216. « At solar noon on the summer solstice, when the sun is at its yearly zenith, a circle of light, cast by a steel structure overhead, will exactly fit into a steel ring in the ground ».

marqueurs artistiques et phénomènes terrestres plus que solaires. Ainsi d'une certaine façon quand les ombres des huit piliers ondulant comme des rayons de Soleil de *Solar Rotary* – qu'indique le titre de l'œuvre – bougent sur le sol en fonction des jours et de l'heure de la journée, cela témoigne comme une horloge géante du temps qui passe, et donc de la rotation de la Terre. Il en est alors de même pour toutes les sculptures de Nancy Holt qui impliquent le marquage d'une date par une ombre.

La même adaptation s'applique aux œuvres impliquant visuellement le Soleil, pour les *Locators* comme pour les *Sun Tunnels* l'encadrement précis du Soleil lors des solstices et équinoxes dépend du placement particulier de la Terre dans sa rotation sur elle-même, et dans sa révolution autour du Soleil. Soleil et rotation terrestre sont associés d'une manière plus clairement affichée dans les *Sun Drawings* de Janet Saad-Cook. Ces dessins sont formés par le rebondissement des rayons du Soleil sur des surfaces réfléchissantes et irrégulières qui créent des dessins à caractère évolutif sur les parois du lieu d'exposition en fonction du moment de la journée [fig.31]. Saad-Cook décrit ses œuvres comme faisant l'usage : de la lumière solaire, de la rotation terrestre, et de matériaux réfléchissants⁶⁴. Tout comme Holt qui disait vouloir « rendre les gens conscients du temps cyclique de l'univers – la rotation axiale journalière de la planète, et son orbite annuelle autour du Soleil »⁶⁵. La différence fondamentale entre Saad-Cook et Holt n'est pas tant dans le procédé que dans le résultat, parce que si leurs procédés qui consistent à témoigner de la rotation de la Terre par les mouvements d'ombres ou de reflets lumineux sont proches, le résultat comme la démarche le sont beaucoup moins. Quand dans les œuvres de Nancy Holt le spectateur est confronté directement au Soleil c'est pour le regarder lui, ou les changements atmosphériques qu'il produit, mais pas une reproduction en moins naturelle de ses rayons.

Quoi qu'il en soit, les mouvements des ombres et du Soleil montrent des événements terrestres en lien avec différents types de rotations.

3.2. L'inversion du terrestre et du céleste.

Même si on peut plus parler de phénomène d'inversion que d'événement d'inversion, ce que Nancy Holt appelle « amener le ciel sur la terre ferme »⁶⁶ est néanmoins

⁶⁴ SAAD-COOK, Janet. « Sun Drawing: Sculptures of Reflected Sunlight Connecting the Earth and Sky ». 1989. p. 151.

⁶⁵ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 227. « I have a strong desire to make people conscious of the cyclical time of the universe – the daily axial rotation of our planet Earth and its annual orbit around the Sun ».

⁶⁶ INGALLS, Zoé. Op. cit. « I like to say that a lot of my work brings the sky down to earth ».

quelque chose de hors du commun qu'on peut qualifier d'événement artistique, si ce n'est d'événement naturel.

L'artiste amène le ciel sur Terre par l'intermédiaire des piscines qu'elle intègre à ses structures, comme avec *Crossed Star* ou *Up and Under*, elle le fait aussi une fois encore par le biais des ombres, quand les midi-solaires des solstices sont signalés au sol, le spectateur sait alors que le Soleil est à son plus haut point dans le ciel en dirigeant son regard vers le bas. En plus de produire un premier niveau d'inversion en positionnant le Soleil sur la Terre, l'artiste crée un second niveau, en inversant le sens du regard. Une autre option pour amener le ciel sur Terre est de procéder comme pour le Soleil, c'est-à-dire de projeter sur le sol une représentation du corps céleste voulu. Dans *Solar Rotary* la structure en acier prend selon Holt la forme d'une étoile à huit branches, symbole de la planète Vénus⁶⁷ [fig.24], la planète est alors bien symboliquement présente sur Terre. Il en est de même avec les *Sun Tunnels*, à ce propos Nancy Holt dit que « le Soleil, étant une étoile, jette des taches de lumière stellaire à travers les trous des étoiles de sorte que lorsque l'on marche à travers les tunnels, en effet, on marche au milieu des étoiles »⁶⁸ [fig.32]. Elle va plus loin en ne considérant pas les étoiles comme des reflets, mais plutôt comme de vraies étoiles. Alors encore une fois, en plus d'une inversion ciel/Terre, on retrouve l'inversion du regard haut/bas, auxquelles on peut ajouter l'inversion jour/nuit⁶⁹ faite par les étoiles normalement visibles de nuit, le devenant en plein jour.

D'une façon physique cette fois-ci, pas seulement par un reflet ou un symbole, mais bien par le biais d'un élément aussi bien concret qu'artistique, Nancy Holt place des éléments cosmiques sur Terre. Pour *Dark Star Park* c'est en mêlant artistique et symbolique que l'artiste place des étoiles en plein cœur du trafic automobile, en effet, elle dit dans un interview avec Janet Saad-Cook en 1985 que : si le parc « s'appelle *Dark Star Park* c'est parce que dans mon imagination ces sphères sont comme des étoiles qui seraient tombées sur le sol – elles ne brillent plus – donc je pense au parc/œuvre d'art d'une façon quelque-peu céleste »⁷⁰ [fig.20]. Les cinq boules de béton sont alors changées en étoiles mortes échouées sur la planète Terre par l'artiste elle-même. D'une façon un peu plus concrète il y a aussi la météorite placée au centre de *Solar Rotary* qui d'une façon très

⁶⁷ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 148.

⁶⁸ SAAD-COOK, Janet. « Artworks Using Natural Phenomena, Earth, Sky and Connections to Astronomy ». 1988. cit. p. 127. « The sun, being a star, is casting spots of starlight through the star holes, so that when one walks through the tunnels, in effect, one is walking on stars ».

⁶⁹ HOLT, Nancy. « Sun Tunnels ». 1977. p. 36.

⁷⁰ SAAD-COOK, Janet. « Touching the Sky: Conversations with Four Contemporary Artists ». 1985. p. 130 « It's called Dark Star Park because in my imagination these spheres are like stars that have fallen to the ground-they no longer shine-so I think of the park/artwork in a somewhat celestial way ».

littérale marque le ciel amené sur la Terre. Ces occurrences de l'inversion ciel/Terre soulignent autant d'événements, et nous mettent sous les yeux un vaste monde.

Par ces effets de renversement l'artiste donne un aspect encore plus exceptionnel à tout ce qu'elle montre, du simple lever de Soleil, à la météorite de plusieurs millions d'années.

III. L'infini.

1. Visuel.

1.1. La verticalité de l'infini.

Le rapport vertical entre le regard et l'infini est basé sur l'orientation du visage du spectateur vers le haut, soit sur l'observation du ciel.

Le premier des infinis que nous allons aborder est donc le ciel, et ses étoiles. La présence d'étoiles sur Terre – que nous venons tout juste d'évoquer – a une incidence quant à la sensation d'infini, ces astres cosmiques ont un temps de vie qui peut paraître infini à l'échelle humaine. Par exemple, une étoile morte depuis plusieurs générations humaines peut toujours être visible dans le ciel depuis la Terre, à cause de la relation entre son éloignement et la vitesse de déplacement de la lumière, qui nous la fait paraître toujours en activité. Alors en regardant au sol des astres aux vies interminables le spectateur est confronté à l'idée de l'infini. De plus, les trous qui forment les constellations dans les quatre tubes de béton des *Sun Tunnels* ne sont pas tous de même diamètre, cela dépend de la magnitude de l'étoile représentée⁷¹, ils varient de 18, 20, 23 à 25 centimètres. La place de ces astres cosmiques dans la dimensionnalité de l'univers est alors comprise dans l'œuvre, ce qui renvoie à des distances évaluées en milliers d'années lumières, soit pour le spectateur un certain infini.

Plus que cette référence à l'éloignement des étoiles vis à vis de la planète, les constellations des *Sun Tunnels* forment, comme on l'a déjà vu dans la première partie de ce chapitre, des fenêtres ouvertes sur le ciel. Elles offrent des ouvertures qui peuvent donner l'impression d'être limitées dans leur largeur, de par leur diamètre, mais elles sont aussi infinies dans l'étendue de leur portée, parce qu'à moins d'être confronté à un temps nuageux qui nous boucherait la vue, le ciel et le cosmos s'étendent à perte de vue, de jour et encore plus de nuit quand la voie lactée est rendue visible. On a la sensation d'un regard qui ne s'arrêtera jamais. Cette vue infinie dans les trous aux sommets des tunnels est parfaitement verticale, et est aussi impliquée dans *Up and Under* qui nous fait regarder tout droit au-dessus de nos tête à travers un large tuyau. Mais la direction du regard tourné vers

⁷¹ HOLT, Nancy. « Sun Tunnels ». 1977. p. 32.

le ciel qui semble entrer la plus profondément dans l'infini du cosmos est oblique, comme dans les trous des moitiés supérieures de tunnels, ou dans *Crossed Star* et son tunnel incliné. Cette portée visuelle est aussi prisee par Charles Ross dans son *Star Axis*, un observatoire colossal sur lequel le regard suit des escaliers gigantesques qui se prolongent vers le ciel et le guident obliquement vers l'infini de l'univers [fig.33].

L'infini lié au ciel et aux étoiles est rendu perceptible symboliquement par la référence aux étoiles et visuellement avec les traditionnels tuyaux de Holt.

1.2. L'horizontalité de l'infini.

Le regard horizontal est celui lié à l'observation du paysage, et c'est dans ce champ du visible que se trouve la deuxième idée d'infini que nous allons aborder.

Cet infini horizontal est principalement – si ce n'est uniquement – visible depuis le désert que l'artiste prend comme site pour les *Sun Tunnels*. Elle situe dans ce lieu qui l'a tant inspiré ce qu'elle appelle une « endlessness » et une « infinity »⁷², qui se traduisent en français par le même mot « infini », mais qui renvoient en anglais à quelque chose de plus fort, à l'idée d'une absence, celle de la fin. Il est vrai que la vue depuis cette œuvre qui vit aux limites du jour et de la nuit, du début et de la fin de la journée, du début de l'été et de celui de l'hiver, va aussi d'un bout à l'autre de l'horizon. Dans une des directions Holt dit même qu'il est possible d'apercevoir la courbure de la Terre, ce qui peut paraître invraisemblable, mais qui pourtant est tout à fait correct. L'idée d'être capable de voir la courbe de l'écorce terrestre est apparemment quelque chose d'important pour l'artiste, son lieu de résidence au Nouveau Mexique possède cette même originalité qui caractérise son terrain dans l'Utah et offre un horizon si ouvert qu'il dévoile lui aussi cette courbure. Ce que l'on voit est donc bien de l'ordre de l'infinité de l'espace visuel qui nous environne.

Lors d'un voyage dans l'Utah pour célébrer l'anniversaire de la naissance de l'artiste, il nous a été donné de faire l'expérience de ce paysage à l'horizon infini, un paysage tellement vaste qu'il était possible de voir se déplacer les nuages de pluie au loin et de prédire l'arrivée du mauvais temps ou du Soleil. L'étendue des déserts de l'Ouest n'est pas exagérée par l'artiste. Certains auteurs confrontés à l'immensité de ces espaces visuels en sont venus à comparer les décors Holtiens et la notion de sublime. Le directeur des études sur les jardins et le paysage du musée Dumbarton Oaks (Washington D.C.), John Beardsley, dit notamment que « l'échelle et l'immensité des paysages américains dans

⁷² LOE, Hikmet Sidney. <http://kuer.org/post/utahs-sun-tunnels>

lesquels se trouvent les œuvres de Heizer, Smithson, De Maria ou Nancy Holt les associent immédiatement au sublime et cela en raison du rapport qui peut exister entre l'œuvre et le paysage, dont l'immensité, pour reprendre la formule de Kant, nous donne le sentiment de ce qui est "grand absolument" »⁷³. Dans l'idée de Kant, le sublime va plus loin que le beau dans son rapport à l'homme, il définit le sublime de deux façons : soit un sublime dit mathématique basé sur l'immensité, que l'on peut alors rapprocher du désert Holtien ; soit un sublime dit dynamique, qui est plus incontrôlable et effrayant, comme les tempêtes par exemple⁷⁴. On peut alors voir dans les paysages désertiques américains la même chose que dans les tempêtes incontrôlables qui définissent d'habitude le sublime. Holt implique le sublime comme Walter de Maria et son usage imprédictible des éclairs dans son *Lightning Field*. La notion de sublime vient confirmer la sensation d'un paysage basé sur l'infini.

L'absoluité de ces espaces donne ainsi aux yeux du spectateur un goût de l'infini, même si selon Lucy Lippard cette vue ne serait qu'inconsciemment donnée par l'artiste, qui renonce au sublime pour ne s'intéresser qu'au temps⁷⁵.

2. Temporel.

2.1. Le cadre temporel.

Le temps dans lequel les œuvres du Land Art s'inscrivent n'est pas le même que pour des œuvres d'art traditionnelles, elles semblent avoir une durée de vie parfois bien plus longue.

Dans le sens où le Land Art est une forme d'art hors des musées, il ne dépend pas d'horaires d'ouverture ou de fermeture, et n'a pas la durée de vie limitée d'une exposition par exemple. Bien sûr ces œuvres ont toujours un temps de vie limité – les *Locators* de Missoula Ranch ont été détruits en 2003 – cependant proportionnellement à une exposition dans un musée de quelques mois, les tunnels sont âgés de plus de 40 ans et sont toujours intacts et en parfait état de marche. La relation au temps de cette forme d'art change. Dans une interview avec Hikmet Sidney Loe notre artiste dit à propos de ses œuvres monumentales que « c'est la même chose avec tous ces gros projets, ils durent pendant un long moment, ils génèrent leur propre histoire, ils n'ont pas le même cadre temporel qu'une

⁷³ BEARDSLEY, John. « Aspects of New Land Art ». 1982. p. 228.

⁷⁴ KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. 1993. p. 122.

⁷⁵ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 59.

exposition d'art »⁷⁶. L'artiste reconnaît que ses œuvres, sans être particulièrement protégées, sont faites pour durer plus longtemps que la plupart des formes d'art. Cela ne les fait pas appartenir à un temps infini, mais ça les en rapproche un peu plus.

De plus, dans ce chapitre nous avons déjà montré que les œuvres de Nancy Holt sont liées à un passé préhistorique, ce qui les place en relation avec un passé qui n'est bien sûr pas infini, mais pourtant infiniment lointain du point de vue du spectateur. La météorite plus vieille que notre planète de *Solar Rotary*, l'ancien lac des *Sun Tunnels* et les pierres ancestrales de *Stone Enclosure : Rock Rings*, sont autant de dates imprécises et lointaines qui sous nos yeux au XXI^e siècle rappellent l'idée d'un infini temporel. De la même façon, en pointant des étoiles qui ont un temps de vie qui se compte en millions d'années – si ce n'est en milliards – l'artiste place le spectateur dans un cadre temporel qui se rapproche de l'infini. Les œuvres participent aussi à leur référence temporelle, c'est à dire qu'en plus d'appartenir à des lieux archaïques ou de faire référence à des astres plus vieux que notre système solaire, la stabilité de ces œuvres s'accorde avec le cadre temporel et fait naître un sentiment d'infinité dans l'esprit du spectateur. En effet, les 88 tonnes des *Sun Tunnels* les ancrent dans leur site, et laissent penser qu'ils ont toujours été présents dans le site et qu'ils appartiennent à un temps proche de l'infini.

Si le vaste cadre temporel dans lequel sont inscrits les tunnels est rendu visible et palpable, la durée d'expérience doit aussi être considérée.

2.2. La durée.

Holt parle en 1977 d'un sentiment de « timelessness »⁷⁷ – soit un sentiment d'intemporalité – ressenti dans le désert, pourtant l'expérience de ses œuvres s'inscrit dans une durée.

La notion de durée apparaît quand le spectateur fait l'expérience des œuvres de notre artiste qui n'apparaissent complètement qu'au fil des minutes et des heures. Entrer et sortir des *Sun Tunnels* montre selon Holt qu'« ils ne sont pas juste des objets à voir dans un instant, mais que l'on expérimente dans le temps »⁷⁸. En les traversant, le spectateur change les tubes en des représentations physiques de la durée. En plus de marquer la durée d'une façon générale, les œuvres de Holt marquent aussi le temps. C'est à dire qu'elles

⁷⁶ WALLACE, Gwynn J. Op.cit . p. 562. « It's the same thing with all these big projects, they last for a long time, they generate their own history, they don't have the same time frame as an art exhibition ».

⁷⁷ HOLT, Nancy. « Sun Tunnels ». 1977. p. 32.

⁷⁸ SAAD-COOK, Janet. « Touching the Sky: Artworks Using Natural Phenomena, Earth, Sky and Connections to Astronomy ». 1988. p. 128. « they are not just objects one sees in an instant, but something one experiences in time ».

fonctionnent toutes plus ou moins comme des cadrans solaire, elles indiquent des moments précis de la journée, comme le midi-solaire ou les autres heures encerclées sur le sol par les ombres de *Solar Rotary* par exemple [fig.34]. Mais les œuvres de l'artiste n'illuminent pas toutes des heures particulières, il n'en reste pas moins que le mouvement des ombres autour de ces œuvres est la preuve visible du temps qui passe, tout comme les reflets du Soleil utilisés par Janet Saad-Cook à travers ses *Sun Drawings* qui créent « un lieu où le *temps* est doté d'une forme visible »⁷⁹. Comme les ombres et les reflets sont les mêmes marqueurs positifs ou négatifs du Soleil, l'idée de Saad-Cook s'applique aussi aux créations de Holt qui appartiennent à la durée.

La représentation du temps n'est pas la seule chose que Nancy Holt accomplit avec ses œuvres, elle évoque dans une interview avec James Meyer qu'elle souhaite souligner l'importance de la cyclicité des événements terrestres et célestes dans son œuvre. La répétition des solstices, équinoxes, midi-solaire, levers et couchers de Soleil comme de Lune, marquent cette cyclicité, et donc ancrent les œuvres de l'artiste – qui sont toutes reliées à ces occurrences – dans un infini temporel. Tant que la Terre tournera autour du Soleil les œuvres de Holt seront actualisées. Elle n'est pas la seule à enregistrer cette cyclicité, Charles Ross avec son œuvre *Sunlight Convergence Solar Burn*, réalisée de septembre 1971 à septembre 1972, montre à quoi ressemble vraiment le cycle solaire d'une année terrestre. Il fixe le mouvement du Soleil en dirigeant ses rayons sur des planches de bois spéciaux à l'aide d'une grosse lentille. Les brûlures sur le bois mises bout à bout forment une double spirale, ce que l'artiste appelle « l'équation du temps » [fig.35]. Ce qui montre que l'idée de la cyclicité du temps est aussi bien physique que symbolique. De plus, Holt dans son travail associe le temps linéaire de notre histoire, avec celui répétitif des années. Ce dont témoigne sa vidéo sur *Dark Star Park*, où elle dit vouloir « intégrer le temps historique du lieu avec le temps cyclique universel du Soleil, et rassembler les deux »⁸⁰. On obtient alors une hybridation entre l'histoire des lieux qui est fixe et l'infini du temps cyclique. Ce qui s'ajoute au fait que dans *Solar Rotary*, notamment, « vous avez une structure physique qui va en quelque sorte être figée dans son geste, alors que l'ombre de sa forme est toujours en mouvement »⁸¹. De la sorte, l'infini est toujours présent dans la cyclicité des limites de l'histoire et de la permanence de la structure.

⁷⁹ Ibid. p. 132. « place where 'time' is given visible form ».

⁸⁰ HOLT, Nancy. *Art in the public eye: the making of Dark Star Park*. 1988. « integrate the historical time of the place with the cyclical universal time of the sun, and brought the two together ».

⁸¹ INGALLS, Zoé. Op. cit. « the fact that you have a physical structure that kind of freezes motion, but in its shadow form is always in motion ».

Ainsi, les œuvres de Nancy Holt donnent à voir – consciemment cette fois-ci – un infini temporel basé sur son appartenance à un vaste temps et à son expérience dans la durée. Toutefois, des limites aussi bien temporelles que visuelles existent.

3. La question des limites.

3.1. Centralité de l'instant.

Si la durée et l'approche des œuvres dans leur durée sont suggérée par l'artiste, il n'en reste pas moins que les instants particuliers, qui contiennent souvent le sens des œuvres, posent des limites au temps infini.

Gilles Tiberghien dans son livre sur le Land Art souligne l'importance de l'instant, il dit que « la notion d'instant est centrale pour des artistes qui conçoivent [...] leur activité en termes phénoménologiques »⁸². On a déjà étudié à plusieurs reprises l'importance des événements et des dates dans l'œuvre de Nancy Holt, sa préoccupation en ce qui concerne l'instant dans son travail est extrêmement précise : en plus de préciser leurs jours exacts, comme le lever héliaque de Vega le 16 août, elle va aller jusqu'à préciser leurs heures de « fonctionnement » à la minute près. L'alignement des ombres avec le motif foncé dessiné au sol dans *Dark Star Park* se produit le 1er août à 9h32 (à peu près)⁸³, l'anneau de la structure centrale des plaques de *Solar Rotary* les encercle précisément à 12h18 les 27 mars, à 15h30 les 14 août, à 12h12 les 25 janvier, à 16h11 les 5 septembre, à 10h24 les 20 juillet, et lors des midi-solaires des solstices d'été entre 13h31 et 13h32⁸⁴. Chaque minute compte, ce qui prouve bien que l'horlogerie bien huilée qu'est l'œuvre Holtienne accorde une place toute particulière à l'instant. La précision de *Sky Mound* en vient même à inclure le parcours particulier de la Lune, Holt incorpore ce qu'elle appelle « la position la plus extrême » de la Lune dans son œuvre, ce qui selon elle est atteint « tous les 18,6 ans ». La structure de l'œuvre prévoit alors que « certains arcs de cercles de la zone lunaire » soient alignés avec les couchers et levers de l'unique satellite terrestre⁸⁵. Inclure dans son travail un événement qui ne se produit que tous les dix-huit ans est la marque suprême de l'importance de l'instant.

Cependant, la notion de l'instant est quelque chose qui a été impliquée dans les travaux de nombreux artistes de cette mouvance. Par exemple chez Nancy Holt elle n'est

⁸² TIBERGHIEU, Gilles. Op. cit. p. 141.

⁸³ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 119.

⁸⁴ Ibid. p. 153.

⁸⁵ DRABELLE, Dennis. *The Art of Landscape Architecture*. 1990. p. 20.

pas aussi violemment inscrite qu'elle ne l'est dans l'œuvre de Charles Ross. Les drôles de dessins de Charles Ross représentent comme on l'a dit une durée marquée à coup de brûlures sur des planches de bois blanches⁸⁶, mais cette durée est faite d'une multitude de petits instants tous inscrits les uns à la suite des autres sur le bois. Ross parle d'une « accumulation de moments gelés dans une forme matérielle »⁸⁷, ces moments sont les traces du passage de nuages qui laissent des espaces blancs, non brûlés, sur le support, tout comme la nuit, ou les jours de pluie, même le changement des saisons est gravé dans le bois car la courbe de la brûlure s'inverse en fonction de l'inclinaison de l'axe de rotation de la planète Terre [fig.36]. Mais c'est aussi ici que se trouve la différence principale entre le travail de Ross et celui de Holt, chez Nancy Holt rien n'est gelé à part les sculptures elles-mêmes, les instants durent le temps de quelques minutes puis les ombres reprennent leur danse cyclique, tout est en perpétuel mouvement malgré la centralité de l'instant. De plus l'œuvre de Ross se rapproche de la performance alors que Holt inscrit les siennes dans le temps.

La limite du temps dans son infinité existe bien, mais il s'agit plus d'une drôle de durée faite d'instant, une sorte d'entre-deux entre un temps infini et des moments très précis.

3.2. Réduction du champ visuel.

Quand Elizabeth Duvert qualifie les sculptures de Nancy Holt de « motionless »⁸⁸ – « immobiles » dans le sens « privées de mouvements » – elle réfère à leur structure, mais on peut aussi penser aux lieux et à la vision.

Tout d'abord le concept de l'infini rencontre des problèmes pour les œuvres localisées en ville. Les lieux urbains ne disposent pas de place pour le développement physique de l'infini jusqu'au bout de l'horizon comme dans le désert, en ville les seuls infinis disponibles sont théoriques ou métaphysiques. Le ciel pourrait apparaître comme la seule source physique possible de ce qu'on a appelé plus haut l'infini visuel, mais ce serait sans compter la pollution lumineuse qui brouille la vue du ciel la nuit, et les nuages qui bouchent l'accès au ciel certains jours. L'argument des nuages peut sembler frauduleux, mais quand il y a des nuages dans un paysage ouvert, le regard peut se diriger vers l'infini horizontal, alors qu'une fois enfermé dans la ville, le regard n'a pas d'échappatoire. Ce sont

⁸⁶ ROSS, Charles. *Sunlight Convergence Solar Burn: the Equinoctial Year, September 23, 1971 through September 22, 1972*. 1976.

⁸⁷ Ibid. « An accumulation of moments frozen in material form ».

⁸⁸ NORWOOD, Vera. Op. cit. p. 213.

donc des limites physiques qui réduisent le champ de vision en ville. Les paysages naturels peuvent eux aussi être limités, les *Sun Tunnels* par exemple – qui sont pourtant l'exemple parfait de l'infini de l'horizon – contiennent dans la vue du tunnel orienté vers le Sud-Ouest une montagne, qui empêche le regard de rencontrer l'horizon. Les limites touchent alors le champ de vision.

Pour préciser encore l'idée du champ de vision, ce sont les vues à travers les divers dispositifs visuels de l'artiste qui fournissent à leur tour des espaces restreints. Parce que la plupart des œuvres de Nancy Holt sont alignées avec des événements particuliers, à des moments particuliers, elles ne montrent alors le reste de l'année que cette parcelle isolée du ciel ou du paysage. Lors de notre voyage aux *Sun Tunnels* ce n'était pas encore le solstice d'été, le Soleil se couchait à ce moment-là entre les tunnels orientés vers le Sud-Ouest et le Nord-Ouest, de ce fait aucun des deux tunnels ne pouvaient montrer le coucher du Soleil [fig.37]. La vue donnée par les tunnels semblait alors à cet instant vraiment limitée, quand les œuvres ne sont pas en actions (quand elles ne montrent pas les événements principaux que l'on connaît) le regard se trouve circonscrit dans des espaces limités. De plus, il est impossible d'embrasser totalement l'infini du paysage désertique de l'Utah avec les tunnels, car ils n'en montrent que quatre points. La réduction des vues possibles est donc un autre facteur responsable de la limitation de l'idée d'infini dans le travail de Nancy Holt.

De cette sorte, l'artiste ne donne pas à voir le paysage dans son intégralité, mais quelques vues sur le paysage. L'idée d'un environnement infini autour des œuvres de l'artiste est donc réduite.

Au final ce que Nancy Holt nous donne à voir ne se limite pas à un simple paysage champêtre, sa définition du Land Art est bien plus complexe et variée que cela. Ce qu'elle prend la peine de montrer est multiple : des éléments concrets comme la nature, le ciel, ou la ville ; des éléments plus abstraits – mais toujours précis – comme des dates historiques et des dates liées au fonctionnement cyclique du cosmos ; et enfin des éléments totalement abstraits, que sont l'infini visuel et temporel accompagnés de leurs limites.

Maintenant que nous avons couvert une bonne partie de ce que l'artiste nous montre, nous allons voir comment elle nous fait voir et surtout percevoir, d'une façon qui se veut tout à fait naturelle, tous ses centres d'intérêts.

Chapitre 2 : Manipulation du regard et de la perception.

I. La technicité des œuvres.

1. Une élaboration plurielle.

1.1. Élaboration des œuvres : une première étape individuelle.

Pour montrer l'attention que l'artiste accorde à la conception théorique de ses œuvres le cas particulier des *Sun Tunnels* est sans aucun doute le meilleur exemple.

Comme pour la plupart des artistes du Land Art, trouver le lieu de résidence d'une œuvre est le fruit d'une longue et fastidieuse recherche, comme le dit Janet Saad-Cook : « trouver le terrain ne sera pas facile ; Charles Ross, Nancy Holt et James Turrell sont tous d'accord sur ce point-là ! »⁸⁹. En ce qui concerne la recherche de l'emplacement idéal des *Sun Tunnels*, il est aisé de se demander aux vues de la longueur et de la difficulté du voyage qu'il faut effectuer pour se rendre sur le site avec une carte et des indications précises, comment l'artiste a bien pu finir par porter son choix sur un lieu si reculé. L'incroyable quantité de temps et de déplacements dépensés pour trouver ce lieu dépendait de critères nécessaires à l'artiste pour la création de son art, elle voulait nécessairement « trouver un terrain qui était à la fois à vendre et facile d'accès en voiture »⁹⁰ [fig.38]. Ce dernier critère de sélection est particulièrement délicat pour son propos, il est en effet compliqué de trouver un lieu à la fois facile d'accès et éloigné de la civilisation. C'est pour cela qu'après avoir acheté le terrain elle a fait tracer un chemin en terre. Ainsi, si on considère le fait qu'elle a effectué son premier voyage vers l'Ouest – dans le Nevada – en 1968, et qu'elle a fait l'acquisition de son terrain dans l'Utah en 1974, il lui a fallu cinq années de recherches pour trouver le lieu idéal. Toutefois elle commence à travailler sur le projet des *Sun Tunnels* à partir de 1973⁹¹, ce qui veut dire qu'elle savait déjà dans quel type d'environnement elle voulait les installer. Dans son article pour *Artforum* elle dit à ce sujet : « Ce dont j'avais besoin c'était un désert plat encerclé par des montagnes basses »⁹².

Le processus de réflexion de l'artiste commence alors vraiment, et se prolonge encore sur quelques années, le film clôturant la fin du projet étant présenté en 1978. Tout

⁸⁹ SAAD-COOK, Janet. « Touching the Sky: Artworks Using Natural Phenomena, Earth, Sky and Connections to Astronomy ». 1988. p. 123. « Finding the land will not be easy; Charles Ross, Nancy Holt and James Turrell have all agreed on that point! ».

⁹⁰ HOLT, Nancy. « Sun Tunnels ». 1977. p. 34. « It was hard finding land which was both for sale and easy to get to by car. ».

⁹¹ Ibid.

⁹² Ibid. « What I needed was flat desert ringed by low mountains ».

d'abord elle campe sur son terrain durant toute l'année 1975, et c'est pendant cette période qu'elle dit : « l'idée des *Sun Tunnels* est devenue de plus en plus claire pour moi pendant que j'étais dans le désert à regarder le Soleil se lever et se coucher, tout en gardant le temps de la Terre. *Sun Tunnels* ne peut exister que dans ce lieu particulier »⁹³. C'est aussi lors de sa résidence dans le désert, et en suivant l'idée de l'intégration de son œuvre dans un lieu qu'elle détermine les matériaux dont seront composés les tunnels. Elle choisit alors le béton, car de cette façon « la couleur et la substance des tunnels sont les mêmes que le terrain auquel ils appartiennent, ainsi que la composition du béton – fait de sable solidifié et de pierres »⁹⁴, de plus elle ajoute que : « Dans ce type d'espace l'œuvre devait avoir une épaisseur et un poids conséquent, ce qui n'est possible qu'avec le béton »⁹⁵. S'en suit l'élaboration de dessins, et différentes expérimentations par le biais de « modèles réduits et de grands cercles dans le désert, en essayant différents diamètres, longueurs, et placements »⁹⁶. Dans l'un de ces dessins, on voit une représentation aérienne de la sculpture qui simplifie les éléments avec des formes géométriques : des rectangles pour les tunnels, et des lignes qu'elle appelle « lignes de vision » délimitent le champ de vision [fig.39]. Le tout témoigne d'une certaine précision mathématique, on voit les mesures des espaces entre les tunnels et l'indication des coordonnées géographiques vers lesquelles sont orientés les tunnels. Cette précision n'est cependant pas simplement le résultat des observations de l'artiste, la détermination des directions exactes des tunnels a nécessité l'aide de spécialistes.

La perception et le projet de l'artiste prennent vie après une longue période de gestation avec la collaboration de corps de métiers extérieurs.

1.2. Conception des œuvres : une collaboration scientifique.

Toujours dans la partie théorique de l'élaboration de ses œuvres Holt fait appel à des scientifiques, et met systématiquement en avant leur apport pour son travail.

Pour en finir avec le cas des *Sun Tunnels* il est important de s'intéresser d'un peu plus près à l'importance que Holt accorde à ses collaborateurs pour ce projet. Dans une

⁹³ Ibid. p. 34. « The idea for *Sun Tunnels* became clearer to me while I was in the desert watching the sun rising and setting, keeping the time of the earth. Sun Tunnels can exist only in that particular place ».

⁹⁴ Ibid. p. 35. « The color and substance of the tunnels is the same as the land that they are a part of, and the inner matter of the concrete—the solidified sand and stone ».

⁹⁵ Ibid. p. 36. « In that kind of space the work had to have a substantial thickness and weight, which was only possible with concrete. ».

⁹⁶ Ibid. p. 34. « I made drawings and worked with scale models and large hoops in the desert, trying out different lengths, diameters, and placements ».

interview avec le professeur Hikmet Sidney Loe – de l'Université de l'Utah – l'artiste mentionne les personnes qui l'ont aidée au planétarium de Salt Lake City : l'astronome John Mosley, ainsi que l'astrophysicienne Leslie Fishbone – aussi de l'Université de l'Utah⁹⁷. Avec l'apport de scientifiques locaux, elle s'assure une aide spécialisée pour l'observation du ciel depuis cette localisation géographique. Holt précise les raisons de sa démarche dans son article pour *Artforum* :

« J'ai consulté un astrophysicien à l'Université de l'Utah à propos des angles des solstices au niveau de la latitude de mon terrain. Parce que le site avait des contours irréguliers, et que la Terre n'est pas une sphère parfaite, nous avons dû calculer la hauteur des montagnes et des crêtes lointaines, puis à l'aide d'un ordinateur, réajuster les angles du solstice à partir de cette date. Les angles auxquels nous sommes arrivés formaient un «X», qui donnait la configuration des tunnels. Avec l'utilisation d'un hélioscope calibré à la latitude du site, il a été possible d'étudier les variations de la lumière et de l'ombre dans mon modèle pour toutes les heures et tous les jours de l'année »⁹⁸.

Les connaissances particulières des deux scientifiques ont ainsi permis de prendre en compte les localisations exactes des couchers et levers du Soleil sur le site, et les évolutions de la lumière à ce même endroit. Deux informations pertinentes qui permettent à l'artiste de « jongler avec les deux angles des levers et couchers de Soleil et les vues depuis le site »⁹⁹ comme elle le dit – toujours dans son interview avec Sidney Loe. Cette collaboration justifie donc la précision rigoureusement exacte du placement des tunnels, une qualité que Nancy Holt n'associe pas seulement aux *Sun Tunnels*, mais aussi au reste de son travail.

Elle accorde la même attention consciencieuse à la détermination de l'emplacement des plaques de *Solar Rotary*, pour lesquelles elle travaille avec un « solarscope », qu'elle définit comme un outil utilisé d'habitude par les architectes et qui se base sur la position des ombres. Mais les calculs pour tout ce qui a trait au Soleil sont laissés aux bons soins d'un professeur et astronome de l'Université de Floride du Sud (là où

⁹⁷ WALLACE, Gwynn J. Op. cit. p. 563.

⁹⁸ HOLT, Nancy. Op. cit. p. 34. « I consulted with an astrophysicist at the University of Utah about the angles of the solstices at the latitude of my land. Because the land had irregular contours, and the earth was not a perfect sphere, we had to calculate the height of the distant mountains and ridges and, using a computer, readjust the solstice angles from this date. The angles we arrived at formed an "X," which worked as a configuration for the tunnels. Using a helioscope set for the latitude of the site, it was possible to study the changes in light and shadow in my model for every hour during every day of the year. ».

⁹⁹ WALLACE, Gwynn J. Op. cit. p. 565. « I was trying to juggle both the angles of the sunrises and the sunsets and the views from the site ».

se trouve l'œuvre) : Jack Robinson¹⁰⁰. Comme l'explique Zoé Ingalls « il était chargé de déterminer la position de la sculpture et de ses éléments » au centième de minute près¹⁰¹. L'aide d'un astrophysicien a aussi été nécessaire pour l'alignement des ombres de *Dark Star Park*. Mais Nancy Holt n'est pas la seule à recevoir l'aide de spécialistes de l'observation des phénomènes célestes, Charles Ross fait appel au Hayden Planetarium de la ville de New York pour ses *Solar Burn*¹⁰². James Turrell explique que les artistes du Land Art sont nombreux à collaborer avec des scientifiques, et plus particulièrement des astronomes, pour leurs productions artistiques¹⁰³. Toutefois, l'art de ces artistes n'est pas que scientifique, il se sert simplement de l'astronomie pour créer des images ou des espaces artistiques. Nancy Holt dans ce sens dit : « je regarde juste le monde, c'est tout [...]. Je ne pense pas qu'on ait besoin de tout connaître de l'astronomie »¹⁰⁴.

Une fois les détails mathématiques ajustés prend place un autre aspect technique pour ces œuvres : leur construction.

1.3. Réalisation des œuvres : une collaboration technique.

Comme tous les artistes du Land Art fondant leur pratique artistique sur des œuvres monumentales, Nancy Holt fait appel à des ouvriers spécialisés pour la construction de ses structures.

Si la composition des œuvres est d'aspect simpliste, leur réalisation nécessite beaucoup d'attention et de planification. Holt a eu quelques difficultés pour trouver des artisans capables de fabriquer les piscines et surtout les boules de béton de *Dark Star Park*. La société qui a finalement été sollicitée a dû mettre au point une technique particulière pour parvenir à produire des globes de grandes tailles avec une surface parfaitement lisse. Il leur a fallu construire une armature en acier, qu'ils ont ensuite recouvert de béton à l'aide d'une sorte de tuyaux d'arrosage pour ciment, et enfin pour rendre la structure homogène ils ont créé des rabots en forme de demi-cercle et les ont fait tourner autour de chaque amas de béton afin de faire disparaître le surplus. Le résultat était si régulier et parfaitement sphérique que l'artiste elle-même en a été surprise à la réception de ses

¹⁰⁰ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 152.

¹⁰¹ INGALLS, Zoé. Op. cit. « He was charged with determining the positioning of the sculpture and its elements ».

¹⁰² ROSS, Charles. Op. cit. p. 8.

¹⁰³ SAAD-COOK, Janet. Op. cit. p. 130.

¹⁰⁴ Ibid. p. 128. « I am just looking at the world, that's all [...]. I don't think one needs to know anything about astronomy. ».

éléments principaux¹⁰⁵. C'est à cause de cette implication personnelle de la part des artisans et architectes pour ses projets qu'elle prend toujours le soin de les mettre en valeur à travers ses écrits et ses vidéos. Car comme elle le dit dans son film sur *Dark Star Park* : « Les œuvres sont mises en place pas des Êtres Humains et je pense que nous perdons cet aspect, d'une certaine façon, dans notre conception de l'art vue depuis l'Histoire de l'art »¹⁰⁶.

De plus, elle prend toujours le temps de souligner la technicité de la construction de ses œuvres quand elle les présente, même si cela la coupe de l'explication du processus de création. Que ce soit dans la vidéo sur la réalisation de *Dark Star Park* comme on vient de le voir, dans celle des *Sun Tunnels*, ou bien dans l'article sur ces derniers dans *Artforum*, Holt est toujours très technique dans ses descriptions, dans les images qu'elle montre et dans le vocabulaire qu'elle emploie. Par exemple dans le film sur les *Sun Tunnels* elle prend le temps de montrer des images des appareils de mesures, de la construction de la route, et du coulage des socles en béton de ses œuvres. A cause de la chaleur dans le désert, des solutions ont dû être trouvées pour le coulage du béton, tout devait être très précis pour permettre une réalisation la plus rapide possible. Aux côtés de ces questions logistiques, elle filme aussi toutes les étapes de la fabrication des tunnels, les modèles en aciers, le coulage du béton dans un cylindre surmonté d'un cône, l'affinage du béton une fois les tunnels durcis, le perçage des trous des constellations à l'aide de foreuse hydrauliques... L'artiste offre une vision froide, détachée, et pourtant hautement impliquée de la construction de son œuvre. Contrairement à beaucoup d'artistes de la même mouvance, elle assiste à tout le processus de fabrication, et plus que ça, elle le met en valeur comme partie intégrante de l'histoire de l'œuvre. Lors d'une interview avec Micky Donnelly, il la qualifie de personne « pragmatique », ce à quoi elle répond : « J'aime bien être très pratique »¹⁰⁷.

Le travail de Nancy Holt est donc le produit d'une réflexion pragmatique enrichie de connaissances scientifiques et de qualifications techniques, le tout visant à créer des œuvres d'une extrême précision.

2. Le médium photographique comme outil.

¹⁰⁵ HOLT, Nancy. *Art in the Public Eye: the making of Dark Star Park*. 1988.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ DONNELLY, Micky. Op. cit. p. 6. « I like being very practical ».

2.1. Outil du Land Art.

La photographie n'est pas propre à Nancy Holt, c'est un support qui est utilisé par la quasi-totalité des artistes travaillant en extérieur.

Le Land Art – comme il a déjà été mentionné en introduction – est un mouvement qui vit hors des musées. Mais travailler directement dans la nature induit un nouveau problème : Comment faire vivre un art souvent isolé et parfois même éphémère ? Pour la permanence des œuvres la photographie apparaît nécessaire, cette pratique, que Philippe Dubois (professeur à l'Université de Liège et maître de conférences à l'Université de Paris III) qualifie de « résultat objectif de la neutralité d'un appareil »¹⁰⁸, fournit le parfait témoin de l'activité artistique. Paradoxalement, en plus du rôle de témoin, les photographies apparaissent dans des magazines d'art spécialisés, finissent exposées dans des musées et autres galeries lors d'expositions ou de rétrospectives. Toutefois l'appareil photographique reste le seul moyen pour attester des arrangements végétaux d'Andy Goldworthy, ou des éclairs frappants le *Lightening Field* de Robert De Maria [fig.40]. En plus d'être des témoins, les photos peuvent aussi être perçues comme la preuve de l'activité artistique de certains land-artistes qui choisissent des lieux reculés de l'arrière-pays, comme Michael Heizer pour *Double Negative* situé au milieu du désert du Nevada, ou Robert Smithson pour sa *Spiral Jetty* dans celui de l'Utah. De plus pour la *Jetty* le rôle de la photographie ne s'arrête pas à la documentation, les photos aériennes – qui dévoilent l'œuvre d'une façon qui ne peut pas être expérimentée par le spectateur – atteignent quasiment le statut d'œuvre à part entière [fig.41]. Néanmoins ce changement de statut ne concerne pas les photos des œuvres de Nancy Holt, qu'elle détache expressément de toute forme d'art.

La photographie a aussi pour rôle de stimuler la curiosité du public et de promouvoir les œuvres d'artistes qui sont excentrées des zones culturelles. Dans ce sens Nancy Holt dans une interview pour les Archives d'Art Américain (Washington D.C.) dit : « J'ai l'impression que la photo met en évidence la sculpture, et qu'elle permet aux gens de savoir où elle se trouve. De cette façon, à chaque fois qu'ils sont dans les parages, ils peuvent aller voir l'œuvre »¹⁰⁹. Le témoignage photographique est vu par notre artiste comme générateur d'intérêt pour son travail, et le travail des autres artistes de sa mouvance. Nous ne pouvons que confirmer cette déclaration, nos voyages à *Dark Star Park* et jusqu'aux *Sun Tunnels* ayant été motivés par les photographies de l'artiste. Comme

¹⁰⁸ DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique et autres essais*. 1990. p. 21.

¹⁰⁹ POMMEROY SWARTZ, Joyce. *Interview with Nancy Holt*. 1993. p. 27. « I do also feel that the photographs point to the sculpture, and that it allows people to know where the sculpture is, so that any time that they're in that area of the country, they can go and see the work ».

ce sont des œuvres fondées sur l'instant et la durée, il est impossible de les comprendre entièrement sans les voir, alors les photographies de l'artiste attisent la curiosité du spectateur. Sur le même principe, l'envie de passer la nuit dans la cabane de Walter De Maria à côté de son *Lightening Field*, repose sur les fameuses photos des éclairs frappants certaines des quatre cents barres métalliques composant l'œuvre. La photographie est donc un moyen pour les artistes d'entrer en contact avec le public : elles sont notamment le médium par lequel la grande majorité des étudiants en Histoire de l'Art aujourd'hui connaissent les premières œuvres du Land Art. Le médium photographique participe alors à la longévité des œuvres.

Ainsi, l'utilisation, la survie, voire même la preuve de l'existence de certaines œuvres, dépendent quasi-exclusivement de l'usage de photographies.

2.2. Outil pour la recherche et la mémoire chez Nancy Holt.

Nancy Holt dénie le caractère artistique des photos qu'elle fait de ses sculptures, mais elle leur confie une place particulière dans son processus artistique.

Les recherches de l'artiste sur le terrain s'accompagnent toujours de photos, pour illustrer son propos, ou juste garder en mémoire ce qu'elle a vu sur place et ce qu'elle peut montrer dans un futur projet. Une nouvelle fois, la Photographie est un outil au service de l'Artiste. Dans son interview de 1993 pour les Archives d'Art Américain elle dit : « Comme je prends mes propres photographies, [...] cela devient une part du processus de création de l'œuvre tout entier »¹¹⁰. Ce qui signifie qu'elle conçoit, au moins en partie, son œuvre à partir de cette vision photographique, la capture de certains points du paysage dans son objectif, sa fixation sur une pellicule photo, puis sur un support papier, sont autant d'étapes symbolisant ce qui se passe dans toute réflexion artistique : le choix d'un lieu, le choix d'un angle d'approche, le choix d'une composition et d'une organisation de l'espace. L'appareil photo est ainsi l'outil de recherche qui lui est probablement le plus nécessaire dans l'élaboration de sa vision de l'art. Avant que le projet définitif des *Sun Tunnels* ne prenne forme, elle a campé un an sur le site pour en saisir tous les aspects durant un cycle solaire, il ne fait aucun doute que le mouvement du Soleil a été enregistré et analysé par l'intermédiaire de l'appareil photo pendant toute cette période.

Les clichés de l'artiste ont aussi leur place dans l'expérimentation des œuvres. Ines Schaber, qui a eu accès aux archives privées de Nancy Holt conservées dans sa villa du

¹¹⁰ Ibid. « Since I do all my own photography [...] it becomes part of the whole process of doing this work ».

Nouveau-Mexique, fournit un témoignage précis de leur contenu dans son article pour *Sightlines* (monographie sur l'artiste conduite par Alena J. Williams). Elle détaille notamment le dossier sur *Missoula Ranch Locators : Vision Encompassed*, dans lequel se trouve une carte composée de seize photos circulaires de toutes les vues disponibles en regardant à travers les *Locators* [fig.42]. Le dossier sur les *Sun Tunnels* contient lui des images préliminaires du site, ainsi qu'une carte du même type que celle des *Locators* qui inclut des photos de points particuliers observés depuis le terrain de l'artiste, et signalés par des coordonnées « N ; 32° NE ; E ; 32° SE ; SE ; S ; 32° SW ; SW ; W ; 32° NW ; et NW » [fig.43]. En plus de tester ses installations avec des maquettes en trois dimensions, Nancy Holt fixe aussi des preuves du processus artistique sur papier.

C'est ainsi que le dernier usage des photos de Holt est dédié à un travail de mémoire, pour l'artiste elle-même comme pour la postérité. L'artiste dit que « les mots et les photographies des œuvres sont des souvenirs, pas de l'art »¹¹¹, c'est de cette façon que l'on peut comprendre et lire les photos contenues dans le dossier des archives personnelles de Holt sur les *Locators*. En plus de la carte mentionnée précédemment, le dossier contient huit photos de paysages, celle d'un des *Locator*, sept vues depuis l'intérieur des appareils, et une de personnes regardant à travers les œuvres¹¹² [fig.44], toutes ces photos attestent du bon fonctionnement de l'œuvre et signalent son mode d'utilisation, mais elle sauvegarde aussi la disposition et la forme des *Locators*. Ces photos sont des contributions actives de la mémoire de l'artiste ou du spectateur sur cette œuvre aujourd'hui disparue. Qu'elle soit outil de recherche, d'expérimentation, de mémoire, personnelle ou impersonnelle, la photographie comme la pratique Holt dans son travail de sculptrice est ce qu'elle appelle une extension de son travail dans le monde¹¹³.

Dans l'ensemble, les clichés de l'artiste sont les brouillons de ce qui sera visible par le biais des sculptures, ce qui nous aide à comprendre comment, pourquoi et à quel niveau elle utilise la photographie.

3. Les processus photographiques.

¹¹¹ HOLT, Nancy. « Sun Tunnels ». 1977. p. 37. « Words and photographs of the work are memory traces, not art. ».

¹¹² WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 168.

¹¹³ POMMEROY SWARTZ, Joyce. Op. cit.

3.1. La lumière.

Si les étoiles et plus particulièrement notre étoile, sont les sujets vers lesquels se tournent principalement les œuvres de l'artiste, la lumière elle-même à son importance.

La lumière est l'un des éléments fondamentaux de la pratique photographique, si ce n'est l'élément le plus important. Dans son livre *Basic Photographic Materials and Processes (Les matériaux et procédés basiques de la photographie)*, Leslie Stroebel définit la lumière comme étant un facteur fondamental pour la photographie, elle dit que « la fonction du matériel photographique est d'enregistrer des motifs de lumière »¹¹⁴. Ce qui veut dire en d'autres termes que l'appareil photo n'est pas sensible aux objets qu'il vise, il est sensible à la lumière et réagit par rapport à elle, donc en réalité il ne fixe pas des images sur le papier photographique, mais la lumière et les reflets de la lumière sur les objets qui sont saisis par l'objectif de l'appareil. La gestion de la lumière est compliquée en extérieur pour les photographes. Tout d'abord la lumière naturelle n'est pas constante comme la lumière artificielle, elle dépend de la position du Soleil dans le ciel, ou même de la présence de nuages, il y a aussi le moment de la journée qui change les teintes de la lumière, en fin de journée le rendu est différent par exemple, il est plus orangé. Il y a aussi la question de l'incidence des rayons du Soleil qui change l'angle d'éclairage sur les objets et donc le reflet de la lumière. La lumière est donc indispensable à la photographie.

L'intérêt de Holt pour la vue repose sur la gestion de la lumière, qui est un élément clé de sa pensée artistique : pour elle « la lumière et la vue sont interconnectées »¹¹⁵. Bien entendu, comme le dit Leslie Stroebel la lumière est « comme une forme d'énergie rayonnante à laquelle nos yeux sont sensibles et dont le sens de la vue dépend »¹¹⁶, ce qui veut dire que la lumière permet à l'œil de percevoir ce qui l'entoure. L'appareil photo est basé sur la même photosensibilité que l'œil humain, ce qui connecte la photo avec la vue et la lumière pour Holt. Ses sculptures impliquent l'appareil photo dans la construction et la théâtralisation de l'espace, c'est-à-dire que l'artiste conçoit ses sculptures en fonction de la façon dont la lumière rendra l'espace à travers elles (la question de la théâtralisation sera approfondie plus tard dans le développement de ce chapitre). Comme les œuvres sont des sculptures et pas les photos, Holt s'en remet aussi à l'œil humain pour leurs réalisations visuelles, comme le dit la critique d'art Lady Elizabeth

¹¹⁴ STROEBEL, Leslie. *Basic Photographic Materials and Processes*. 1990. p. 2. « The function of photographic materials is to recorded patterns of light ».

¹¹⁵ DONNELLY, Micky. Op. cit. p. 5. « light and sight were interconnected ».

¹¹⁶ STROEBEL, Leslie. Op. cit. « Light is defined as the form of radiant energy that our eyes are sensitive to and depend upon for the sensation of vision ».

Eastlake en 1857 il existe une certaine « inaptitude de la photographie à rendre compte de toute la subtilité des nuances lumineuses »¹¹⁷. Les photos présentées aux *Sun Tunnels* par exemple ne rendent pas justice aux couleurs flamboyantes du coucher du Soleil [fig.22]. L'approche photographique de la lumière pour Holt ne dépend pas que du facteur « lumière », qui intéresse d'autres artistes, comme James Turrell dont tout le travail témoigne d'une « recherche sur la lumière et la perception humaine » selon Saad-Cook¹¹⁸. Pour Holt tout dépend de la logique photographique de l'objectif, qui fait de la lumière non pas un sujet, mais le facteur déterminant de la création d'une image voulue.

Donc le mode de fonctionnement de la capture lumineuse dans les œuvres de Nancy Holt empreinte des procédés photographiques, mais les sculptures vont plus loin en impliquant directement l'œil humain dans la saisie de l'image.

3.2. L'objectif et la focale.

Si la forme des œuvres est à mettre en relation avec celle d'un objectif d'appareil photo, leur précision dans ce qu'elles montrent renvoie au concept de *distance focale*.

Le dictionnaire mondial de la photographie (Larousse) définit le concept de la focale en photographie comme étant : la « distance du foyer principal d'un système optique centré au plan principal du système. On dit aussi *distance focale*. (La distance focale d'une lentille mince est égale à la distance de la lentille au foyer) »¹¹⁹. Ce qui veut dire que la focale est l'espace montré par un objectif, que l'on calcule pour un appareil photo en fonction de la distance entre la lentille et le centre de réception de l'appareil photo. D'une façon plus générale la focale dépend d'un rapport de proportions entre le diamètre de l'objectif et sa longueur, l'objectif étant défini comme un « Système optique constitué de lentilles fixées dans une monture et destiné à la formation des images réelles en prise de vue »¹²⁰. Pour en revenir à notre artiste, Nancy Holt utilise souvent ce vocabulaire emprunté à la photographie pour décrire le fonctionnement de ses *Sun Tunnels* par exemple : « A travers les tunnels, une partie du paysage est encadrée et la *mise au point* est faite sur lui »¹²¹. On peut alors mettre en lien objectif, tunnels, et apports scientifiques, car la

¹¹⁷ DUBOIS, Philippe. Op. cit. p. 33.

¹¹⁸ SAAD-COOK, Janet. Op. cit. p. 128. «All of Turrell's work has involved the investigation of light and human perception ».

¹¹⁹ Dictionnaire Larousse.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ SHAFFER, Diana. Op. cit. p. 171. « Through the Tunnels, parts of the landscape are framed and come into focus ».

question de la distance focale implique une précision mathématique dans l'élaboration des tunnels.

Nancy Holt garde cette idée de focale avec ses sculptures, son calcul se faisant alors en fonction des tunnels composants les œuvres, elle dit qu'elle choisissait « le diamètre, la longueur, et la distance entre les tunnels en fonction des proportions de ce qui pouvait être vue du ciel et de la Terre, et de combien de temps le Soleil pouvait être observé durant les phases de coucher/lever durant les solstices »¹²². De cette manière pour l'usage de la focale, la lentille de l'appareil photo correspond à l'extrémité du tunnel à travers lequel on regarde, et la surface sensible du foyer est notre œil. Alena J. Williams dit aussi que l'artiste même dans son travail de photographe immortalisait des éléments contraignant la vue et pouvant servir d'objectifs dans ses clichés de 1967, comme avec une sorte de mise en abyme de l'objectif dans la photographie¹²³ [fig.45]. Ces clichés étaient composés des tubes rectangulaires similaires aux tunnels de ses sculptures. Le changement que l'artiste s'efforce d'opérer avec ses sculptures est la disparition de la lentille pour observer le monde, comme elle le dit à propos de ses *Locators* dans son interview avec Micky Donnelly, ils servent à : « regarder le monde [...], le regarder sans la lentille de l'appareil photo »¹²⁴. Le spectateur est alors directement confronté à son environnement. Enfin, ce qui fait vraiment la différence entre la pratique photographique et les œuvres de Holt, se trouve dans la définition que Roland Barthes fait dans *La chambre claire*, il dit que la photographie est un « ça-a-été »¹²⁵, donc une représentation figée du passé. Alors que ce que Nancy Holt montre à travers ses objectifs de béton dépourvus de lentille, c'est un art du présent en continu, une succession d'instantés présentés dans la durée. Ainsi avec sa sculpture l'artiste agit comme si elle regardait dans son appareil sans jamais presser le bouton pour prendre la photo.

D'une façon générale, le long processus de création de Nancy Holt engendre des œuvres précises, qui se servent du médium photographique pour exister dans le monde, et de la lumière et de la focale pour donner à voir des points localisés.

¹²² HOLT, Nancy. Op. cit. p. 35. « I chose the diameter, length, and distance between the tunnels based on the proportions of what could be seen of the sky and land, and how long the sun could be seen rising and setting on the solstices ».

¹²³ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 22.

¹²⁴ DONNELLY, Micky. Op. cit. p. 4. « looking at the world [...], looking at it without the camera lens ».

¹²⁵ BARTHES, Roland. *La chambre claire: note sur la photographie*. 1980. p. 127.

II. Usages des sculptures.

1. Pointer le paysage.

1.1. Des appareils visuels.

Nancy Holt crée des appareils de vision dans ses sculptures qui cristallisent l'expérience visuelle du spectateur.

L'œil est central chez Holt, et comme le dit Pierre Wat (professeur à Paris I) « pour Goethe, l'œil est le premier instrument d'appropriation de la nature »¹²⁶. Hors, tel que l'artiste le présente ses œuvres sont faites pour être utilisées, et plus particulièrement pour le cas des *Locators*, les « pièces existent pour regarder à travers »¹²⁷. Les écrits sur le travail de Holt s'accordent à dire que le sens de la vue et la vision en elle-même sont les éléments clés de la production de l'artiste, particulièrement la philosophe Sue Spaid qui dit que « le centre d'attention de Holt est la vue plus que la perception sensorielle »¹²⁸. De plus pour elle les sculptures de notre artiste relèvent d'une amélioration de la condition du spectateur, comme elle le dit : « À la lumière de la pauvre capacité visuelle de l'être Humain par rapport aux autres animaux, le travail de Holt – qui se centre sur la recherche du regard – semble fait pour s'élever contre ces limites »¹²⁹. Les tubes et les autres composants des œuvres apparaissent comme des aides pour le regard, mais aussi comme des matérialisations de la vision¹³⁰. Les tuyaux sont donc des cristallisations de la vision du spectateur, tout comme les pyramides de Gizeh dont la forme triangulaire symbolise des rayons du Soleil figés, les tubes de Nancy Holt prolongent la vision et la symbolisent à leur tour. L'artiste elle-même dit que ses œuvres renvoient à ce symbole, toujours à propos des *Locators* elle dit que « même si on ne regarde pas à travers eux, quand on les regarde, ils rappellent immédiatement la vue »¹³¹. C'est à dire que le spectateur reconnaît le lien entre vision et tunnel, et sait instinctivement qu'il peut et doit regarder à travers les appareils que l'artiste lui offre. Mais comme le souligne encore une fois Sue Spaid « bien que les appareils monoculaires de Holt aide à centrer la vision, ils améliorent difficilement la vue

¹²⁶ WAT, Pierre. *Naissance de l'art romantique*. 1998. p. 33.

¹²⁷ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 225. « The Locator pieces existed to be looked through ».

¹²⁸ SPAID, Sue. « Nancy Holt ». 2011. p. 78. « Holt's focal point is sight rather than sensory perception ».

¹²⁹ Ibid. « In light of the fact that human beings have poor eyesight compared to other animals, Holt's works centered on advancing sight seemed destined to put up against its limits ».

¹³⁰ SAAD-COOK, Janet. Op. cit. p. 128.

¹³¹ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 226. « Even if you weren't looking through them, when you looked at them, they immediately signaled sight ».

comme le feraient des lunettes, télescopes, ou microscopes »¹³². Les tunnels sont moins des facteurs d'amélioration de la vue, que des tuteurs du regard.

Avec le caractère visuel directement identifiable de la forme des tunnels, les œuvres de Nancy Holt se concentrent aussi sur le regard et plus particulièrement sur la conscience du regard. C'est à dire que les œuvres mettent l'emphase sur cette action : en regardant à travers les dispositifs de l'artiste le spectateur est conscient de l'acte de regarder. Ceci devient encore plus flagrant lorsque l'on utilise les œuvres auto-référencées de Holt, comme les *Locators* ou les *Sun Tunnels*. Parmi l'une des premières installations de *Locators* en intérieur faite de quatre appareils, un était placé en face d'un miroir pour réfléchir le visage et l'œil de la personne qui regarderait par le tube. De la même façon, en se plaçant à l'extérieur des *Locators* à Missoula Ranch, et en regardant vers l'intérieur du cercle l'utilisateur était confronté à un dispositif identique à celui qu'il utilise [fig.46], ce qui le renvoie à son action, ce qui est d'autant plus renforcé quand il voit une autre personne utiliser l'appareil dans le même acte de vision que lui. Ces imbrications de l'acte de regarder mettent ici plus l'accent sur l'action que sur ce que l'on voit. Avec *Hydra's Head* (*La tête de l'Hydre*) Nancy Holt confère même la capacité de voir à son œuvre : elle dit que les piscines circulaires formant une partie de la constellation de l'Hydre peuvent renvoyer à un poème Indien de la tribu des Sénécas qui dit que « les piscines d'eau sont les yeux de la terre »¹³³. De plus, dans la description de l'œuvre, l'artiste utilise aussi un vocabulaire lié à la vue : « Durant la nuit les piscines de *Hydra's Head* "voient" les étoiles [...], de jour elles saisissent dans leur "vue" le Soleil »¹³⁴.

Avec la considération du regard et sa cristallisation, ainsi que l'usage de structures rappelant des objectifs d'appareils photo Nancy Holt crée des moyens de contrôler la vision.

1.2. Des pointeurs pour contraindre la vue.

Plus que de diriger le regard, Nancy Holt le contraint à prendre des voies particulières dans la direction de son choix.

L'outil géométrique principal de cette modification de la trajectoire visuelle empruntée par l'œil du spectateur est sans aucun doute le cercle. D'un point de vue pratique, la disposition en cercle des œuvres permet une approche du paysage sur 360°.

¹³² SPAID, Sue. Loc. cit. « Yet as much as Holt's monocular devices help to focus vision, they hardly enhance sight the way that glasses, telescopes, or microscopes do ».

¹³³ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 74. « Pools of water are the eyes of the earth ».

¹³⁴ Ibid. « At night the pools "see" the stars [...], by the day they catch in their "view" sky ».

Holt explique la récurrence de l'usage de cette forme, au cours d'une interview avec James Meyer :

« Les gens disent que les cercles reviennent souvent dans mon travail, et ils veulent savoir pourquoi. Alors je réponds que nous avons deux cercles parfait au milieu du visage. Pour moi c'est incroyable. Comment peut-on avoir des cercles géométriquement parfaits dans un corps organique ? Ainsi dans un sens on peut comprendre mes *Locators*, et beaucoup de mes œuvres, comme une extension de la vue, de la forme de l'œil »¹³⁵.

De cette façon l'artiste lie le spectateur, la cristallisation de son regard et la forme géométrique nécessaire à utiliser pour cela. Mais la forme circulaire des œuvres de Holt ne dépend pas seulement du corps humain, elle ajoute dans la même interview qu'il y a des formes naturellement circulaires dans la nature qui l'ont inspirée, comme le paysage qui « tend à être circulaire », « les planètes, le Soleil, et la Lune », autant « d'encouragements à travailler avec les cercles »¹³⁶. Toujours au niveau cosmologique la rondeur de ses œuvres fait écho au temps cyclique et à la révolution de la Terre. De plus, cela renvoie aussi au niveau spirituel à une conception Indienne du monde, le Chef Indien *Black Hawk* (Faucon noir) disait au XVIIIe siècle que « tout ce que fait un Indien est en cercle, et cela parce que le pouvoir du monde marche toujours en cercle »¹³⁷. Holt avait probablement connaissance de la signification indienne de l'usage de cercles concentriques, qui symbolise l'idée évoquée par le Chef *Black Hawk*, du pouvoir et de l'infini. C'est pourquoi on les retrouve souvent dans son œuvre, comme lorsque l'on regarde à travers deux tunnels des *Sun Tunnels* qui semblent s'emboîter [fig.47]. Le choix du cercle n'est donc pas seulement visuel.

Le cercle comme les tunnels, servent à montrer du doigt, à centrer l'attention sur des cibles subjectivement sélectionnées par l'artiste. On a vu ce vers quoi Nancy Holt dirige le regard et pourquoi elle le fait, maintenant il s'agit de voir comment elle pointe le paysage environnant ses œuvres, et la façon la plus simple de procéder passe par l'étude des *Sun Tunnels* : dans une discussion avec Ines Schaber en 2007 Holt dit que « quand

¹³⁵ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 225. « People say circles come up a lot in my work, and they want to know why. And I say we have two perfect circles in the middle of our heads. To me that's amazing. How did we get perfect geometric circles in an organic body? And so in one way you can see the *Locators*, and many of my works; as an extension of sight, of the form of the eye ».

¹³⁶ Ibid. « tends to be circular », « There are many incentives for working with circles ».

¹³⁷ NEIGHARDT, John G. *Black Elk Speaks: Being the Life Story of a Holy Man of the Oglala Sioux*. New York : State University of New York Press. 2008. p. 307. « Everything an Indian does is in a circle, and that is because the power of the world always works in circles, and everything tries to be round ».

vous êtes dans un espace vaste, vous êtes totalement perdu, sauf si vous avez quelque chose vers lequel vous orienter »¹³⁸, elle appelle – dans *Artforum* – ces choses pour nous orienter des « points de référence visuelle »¹³⁹. Donc, comme elle le dit dans une autre interview : « la sculpture tend à centrer notre attention » sur ces points¹⁴⁰. C'est alors grâce aux tunnels qui focalisent le regard du spectateur sur des marqueurs géographiques que l'espace est maîtrisé, et que le spectateur est orienté dans le désert. Les sculptures de l'artiste font office de pointeurs et organisent ce qui est visible, Holt montre grâce à eux une vision du paysage : sa vision, avec ses marqueurs, et les phénomènes qu'elle veut bien nous faire voir. L'œil du spectateur ne peut pas échapper à cette vision, les tunnels et l'effet de confinement du regard qu'ils produisent le dirigent de façon linéaire vers un point et non un champ de vision. Ce qui veut dire que le spectateur passe d'une ouverture visuelle de 120°, à une vision monoculaire de 40°. Mais malgré cette restriction, l'artiste dit que son travail « rend paradoxalement disponible, et centre l'attention sur, une part du paysage que même les autochtones [personnes vivant dans cette partie reculée du désert de l'Utah] n'auraient normalement pas vu »¹⁴¹. Avec l'utilisation d'outils circulaires pour donner une vue monoculaire et réduite, il s'agit bien de pointer.

En cristallisant la vue dans ses appareils de vision Nancy Holt pointe directement le paysage et de ce fait, par le biais de la circularité de ses sculptures, elle l'encadre aussi.

2. Extraire une image.

2.1. L'encadrement.

Dire que les tunnels pointent le paysage est un autre moyen de dire que les constituants circulaires des sculptures de Holt encadrent ce dit paysage.

Pour comprendre la diversité des encadrements qu'utilise Nancy Holt, il faut tout d'abord rappeler ce qu'elle encercle et comment elle encercle ces éléments. Pour *Dark Star Park* l'artiste utilise l'ouverture percée dans une des deux boules de l'îlot de circulation pour pointer le plus gros des globes situés dans le parc de l'autre côté des deux routes [fig.48]. Pour se faire, le tunnel dans cette boule est légèrement incliné vers le bas, l'îlot de circulation étant légèrement plus élevé que le parc. Le globe du côté principal de l'installation est donc

¹³⁸ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 174. « If you are in this vast space, you are totally lost, unless you have something you can orient yourself toward ».

¹³⁹ HOLT, Nancy. Op. cit. p. 34. « visual reference points ».

¹⁴⁰ WALLACE, Gwynn J. Op. cit. p. 566.

¹⁴¹ HOLT, Nancy. Op. cit. p. 37. « The work paradoxically makes available, or focuses on, a part of the environment that many local people wouldn't normally have seen. ».

encerclé par ce tunnel, il est de plus aussi encerclé de façon symétrique par un anneau plus clair produit par l'espace lumineux entre le cercle du tunnel et lui-même. De la même façon, la description faite dans la sous-partie précédente du double anneau formé lorsqu'on regarde deux des tunnels des *Sun Tunnels* d'affilé montre le double encerclement de la montagne que l'artiste choisit d'inclure dans le champ de vision réduit du spectateur. Ce phénomène se répète encore une fois avec la piscine de *Crossed Star* que le tunnel Nord/Sud de la sculpture pointé vers elle entoure parfaitement lorsqu'on regarde à travers l'autre extrémité, tout en laissant un liseré circulaire vert qui suit le bleu de l'eau – lui-même encerclé par le rebord blanc de la piscine [fig.49]. Dans sa description de l'œuvre Holt dit que la piscine « rentre parfaitement dans le champ de vision *encadré* par le tunnel circulaire »¹⁴², or les mots qu'elle emploie dans ses descriptions sont toujours soigneusement sélectionnés car ils servent à l'identité de l'œuvre tout comme les parties sculptées. Alors, avec l'utilisation du verbe « encadrer » au sein de l'une d'entre elles, l'artiste précise le caractère de ces multiples encerclements.

Le rayonnement des cercles autour des vues sur lesquelles Nancy Holt concentre toute l'attention du spectateur, produit alors des cadres. Pour la boule de *Dark Star Park*, il est formé par celle qui contient le tunnel, le cercle du tunnel, et du liseré de lumière ; de la même façon que le premier cercle plus le second cercle formés par les tunnels de *Sun Tunnels* créent le cadre autour de la montagne et que le cercle gris du tunnel de *Crossed Star* autour du cercle vert encadre la piscine de l'œuvre et son rebord. Mais il ne s'agit pas seulement des limitations produites par les tunnels et les anneaux des sculptures, Nancy Holt parle d'encadrement aussi pour *Sky Mound*, elle dit que « les positions de la Lune à ses extrêmes seront *encadrées* par les boucles des tuyaux de gaz » et que « les gens pourront voir les levers et couchers de Soleil entre les monticules *encadrés* par les barres » de l'œuvre¹⁴³. Tous ces exemples correspondent à la définition basique du cadre faite par Jae Emerling, professeur à l'Université de Caroline du Nord, qui donne une première couche de signification considérant le cadre en tant que matériau, la seconde couche de signification évoquée par l'auteur est plus métaphorique¹⁴⁴. Pour lui: le cadre « distingue l'œuvre d'art du reste »¹⁴⁵. Appliquée aux œuvres de Nancy Holt cette définition place le paysage qui se trouve encerclé par le contour d'un tunnel, ou d'une ombre, dans une dimension différente du reste du paysage. En suivant cette logique, l'art de Nancy Holt n'est donc pas un art du

¹⁴² SAAD-COOK, Janet. Op. cit. p. 127. « fits perfectly the field of vision framed by the circular tunnel ».

¹⁴³ BASKIN, Anita. « Stonehenge in New Jersey ». 1992. p. 34.

¹⁴⁴ EMERLING, Jae. *Photography : History and Theory*. 2012. p. 49.

¹⁴⁵ Ibid.

paysage en général, mais de certaines vues du paysage. Emerling va plus loin en disant : le cadre « tente de séparer définitivement l'intérieur et l'extérieur, œuvre et non-œuvre, l'art et la vie »¹⁴⁶, c'est à ce moment-là que les œuvres de notre artiste ne coïncident plus avec sa définition, chez Nancy Holt l'art et la vie ne sont pas séparés.

L'un dans l'autre le cadre encercle certaines vues, les œuvres s'encadrent alors elles-mêmes et encadrent le paysage, elles font donc toutes seules la distinction entre ce qui relève de l'art et le reste.

2.2. Extraction du contenu du cadre.

En induisant deux façons différentes de regarder l'image encadrée et le reste du monde, le cadre provoque une extraction de ce contenu.

La coupe du cadre est opérée dans un premier temps visuellement. C'est-à-dire, que la vue n'appartient plus à son paysage, quand l'ombre de *Solar Rotary* encadre la date de l'inauguration de l'Université de Floride du Sud les autres dates n'ont plus d'importance. Comme le dit le critique de cinéma André Bazin : « le cadre polarise l'espace vers le dedans ... il est centripète »¹⁴⁷. Le reste de l'œuvre n'est plus considéré, toute l'attention est sur cette seule et unique plaque qui pendant quelques minutes, voire même quelques secondes devient l'œuvre toute entière. De la même façon, quand des étoiles sont reflétées dans les piscines de *Hydra's Head*, il ne s'agit pas de toutes les étoiles visibles dans le ciel, mais d'une portion seulement, alors sur le sol le cadre du bord de la piscine isole certaines étoiles du reste de monde, ces quelques élues sont l'œuvre d'art. Alena J. Williams parle de parcellisation du paysage par le regard fixe du spectateur¹⁴⁸. Les parcelles situées en dehors de l'espace clos du cadre font parties d'un processus d'exclusion de la part de l'artiste, Ines Schaber dit notamment que les *Locators* « sont fait pour centrer l'attention, mais aussi pour exclure beaucoup de choses de notre vision afin de nous permettre de vraiment entrer dans une vue spécifique qui a été choisie par l'artiste »¹⁴⁹. Ainsi, si visuellement ce qui est pointé par les sculptures est le fruit d'un choix consciencieux de l'artiste, alors tout ce qui n'a pas été choisi résulte de la même attention. Ce procédé de découpe n'est pas propre à Holt, Gilles Tiberghien le place dans la continuité de l'histoire de l'art : les paysages en arrière-plan des tableaux de la renaissance étaient déjà des vues

¹⁴⁶ Ibid. p. 50.

¹⁴⁷ BAZIN, André. « Peinture et Cinéma ». 1959. p.128.

¹⁴⁸ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 22.

¹⁴⁹ Ibid. p. 168. « Locators are about focusing and excluding a lot from your vision so that you can really penetrate a specific view that has been chosen by the artist ».

depuis des fenêtres, donc des morceaux d'un paysage plus vaste. C'est pour cela que Tiberghien classe Nancy, tout comme ses confrères du Land Art, Christo, Walter de Maria, Heizer, et même Richard Long dans la catégorie : « *perspective* toute classique »¹⁵⁰.

Dans une autre dimension, le cadre opère aussi une coupe du sens. Ce qui veut dire que le cadre transforme le simple paysage en œuvre d'art, comme Emerling le dit, « sans le cadre, on ne pourrait pas penser l'art »¹⁵¹. Appliquée à l'œuvre de Nancy Holt, cette idée renvoie au fait que sans le cadre donné par les sculptures, les sites ne seraient que des paysages, naturels ou urbains, et non des œuvres d'art. Sans *Stone Enclosure : Rock Rings* les arbres rendus uniques par l'œuvre ne seraient que la forêt en générale. S'il n'y avait aucun des appareils de vision de l'artiste dans un paysage, son identité ne changerait pas, seule notre vision sur ce même lieu serait différente. Avec les viseurs on considère le paysage comme une œuvre d'art et sans eux on le considère comme la Nature en générale. Les cadres créent l'identité artistique des sites. De plus, Tiberghien fait remarquer que le spectateur est habitué aux vues focalisées de Holt, par là il entend que regarder le paysage par une fenêtre est en soit déjà une vue focalisée, la différence selon lui étant que notre artiste ajoute à ses vues un sens artistique, social, humain ou même poétique aux paysages¹⁵². Toutefois les vues dans les cadres sculpturaux de l'artiste ne perdent pas non plus totalement leurs liens avec leur paysage d'origine. Si plus tôt nous parlions de découpe, il est important de souligner pour ce phénomène d'exclusion que les parties que l'on coupe sont aussi importantes que la partie que l'on garde, en effet les sens que l'on donne à cette partie s'ajoutent à sa signification d'origine : le désert à travers *Sun Tunnels* est toujours le vaste désert de l'Utah, si ce n'est que les parcelles encadrées renvoient à des considérations cosmologiques.

Ainsi, tout en appartenant toujours au paysage naturel ou urbain, les cadres sculpturaux confèrent aux vues sélectionnées une nouvelle identité visuelle et significative.

3. Donner l'impression de l'unique.

3.1. Isolement.

Comme on l'a vu précédemment, en encadrant le paysage l'artiste lui donne une tout autre dimension : elle isole pour mieux mettre en lumière.

¹⁵⁰ TIBERGHIEEN, Gilles. Op. cit. p. 203.

¹⁵¹ EMERLING, Jae. Op. cit. p. 49.

¹⁵² TIBERGHIEEN, Gilles. Loc. cit.

L'isolement de l'image particulière d'un paysage vaste aux limites imperceptibles rend cette image unique et lui confère une sorte d'aura supérieure. Les boîtes de soupe Campbell d'Andy Warhol en sont l'exemple absolu, en encadrant l'image d'un produit de consommation particulier et ses flaveurs l'artiste le sacralise, car c'est un produit, au milieu de tant d'autres. En 2007 dans une interview Holt explique que c'est parce qu'il est si difficile de s'orienter dans l'immensité du désert que « les montagnes sont si sacrées pour les Indiens », ce qui fait que « peu importe ce qui se détache dans le désert ça deviendrait un lieu sacré »¹⁵³. Ainsi d'une façon similaire à Andy Warhol, quoi que bien plus spirituelle, les vues encadrée par les *Sun Tunnels* dans le désert deviennent des sites sacrés car permettant au spectateur d'orienter son regard. En suivant un résonnement similaire, même sans le facteur « désert », il est possible d'appliquer la même démonstration à l'ensemble des œuvres de Nancy Holt, grâce à leur caractère de site-spécifique. *Sky Mound* est par exemple un lieu à part dans le New Jersey car il réunit des convergences lunaire et solaire, ce qui fait que les quelques vues offertes depuis ce site isolé dans un océan de trafic routier, ferroviaire, et aérien, sont uniques. Puis pointer et encadrer une part infime d'un site, revient à révéler ses détails, le détail devient alors plus important que l'ensemble et que le site lui-même.

Les éléments isolés montrés par les sculptures associés aux cadres voient leur caractère exceptionnel mis en emphase. Nancy Holt dit dans une interview qu'à travers ses *Locators* « ce que l'on voyait était vraiment intensifié »¹⁵⁴. C'est notamment ainsi que les avignonnais ressentent l'effet des *Locators* quant au patrimoine de leur ville. Dans le communiqué de presse qui annonçait les conférences pour l'inauguration de l'œuvre sur le campus de l'Université, il était ainsi précisé que les viseurs permettent « l'inscription et la mise en valeur du site historique »¹⁵⁵. Dans cette situation l'œuvre intensifie donc l'histoire médiévale de la ville. Les viseurs sculpturaux peuvent même intensifier la perception des phénomènes naturels, dans sa proposition pour *Sky Mound* l'artiste dit que « les étoiles apparaîtront plus brillantes une fois regardées à travers les longs tunnels sombres »¹⁵⁶. Ainsi même Sirius et Vega profiteront de l'effet d'emphase de leur isolement par l'intermédiaire de la sculpture. Holt avec ses sculptures rend ce qu'elle montre plus beau, plus grand, plus impressionnant, plus unique, plus remarquable.

¹⁵³ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 174. « This is why the mountains are so sacred to the Indians. Whatever stands out in the landscape would become a sacred place ».

¹⁵⁴ Ibid. p. 225. « what you saw was really intensified »

¹⁵⁵ <http://www.nancyholt.com/>

¹⁵⁶ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 215. « the stars will appear much brighter when see through the long, dark tunnels ».

L'artiste donne de l'importance aux éléments qu'elle choisit de pointer avec ses œuvres, elle les sort du commun et donne à voir « plus » que ce qu'ils n'étaient au départ.

3.2. Théâtralisation de tableaux naturels.

Les sculptures délimitant elles-mêmes les champs de vision disponibles à l'œil humain, il a fallu pour l'artiste agir au cœur de ces images.

L'utilisation de la lumière n'est pas laissée au hasard, mais relève pour Holt d'une étude approfondie de son action sur l'environnement des œuvres, on peut alors parler de mise en scène de la lumière. Janet Saad-Cook dit, en s'adressant à James Turrell, dit que son observatoire à l'œil nu est plus qu'un simple observatoire parce que ce qu'il fait « c'est recevoir la lumière » pour ensuite l'utiliser « comme le médium » de son art¹⁵⁷. On pourrait appliquer la même remarque à la pratique de Nancy Holt. Que ce soit la lumière solaire ou lunaire, il ne s'agit pas pour Holt de l'admirer, elle utilise ces sources de lumière naturelle pour construire des espaces. Comme avec les parterres d'étoiles des *Sun Tunnels* par exemple, qui sont créés par l'association de trous en forme de constellations et du Soleil. Ces trous avec les tunnels forment des espaces de passage dont le sol est couvert d'étoiles. Toutefois, comme Pamela M. Lee le fait remarquer dans son article sur Nancy Holt dans *Sightlines* : il est important de ne pas confondre la finalité d'une œuvre et les moyens mis en place pour sa réalisation. Il serait exagéré de dire que la lumière est le sujet principal des œuvres de Holt, elle utilise plutôt la lumière pour construire et donner vie à son travail¹⁵⁸, comme Charles Ross qui se sert des rayons du Soleil pour dessiner sur des planches de bois, même si Holt se sert de la lumière de façon moins littérale et permanente. Ainsi, la mise en scène de la lumière chez elle vise à articuler le site, et faire fonctionner ses œuvres.

L'agencement de l'espace à l'intérieur des cadres sert aussi à la mise en valeur du paysage contenu par les sculptures. L'artiste reconnaît le caractère « scénique »¹⁵⁹ du site de Missoula Ranch à cause de la quantité de choses à regarder et à centrer dans les viseurs, en comparaison avec la vacuité du désert où sont installés les *Sun Tunnels* faits juste après. Alena J. Williams choisit comme titre pour son ouvrage monographique sur Holt le mot « Sightlines », qui veut dire ligne de vues, mais qui est aussi en relation avec les espaces scéniques. On y voit une référence à la mise en scène du paysage dévoilé par chaque œuvre, le degré de théâtralisation peut varier selon Holt en fonction du nombre d'éléments

¹⁵⁷ SAAD-COOK, Janet. Op. cit. p. 129. « Because what you are doing is receiving the light and then using it as the medium for your art ».

¹⁵⁸ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 43.

¹⁵⁹ HOLT, Nancy. Op. cit. p. 34. « scenic ».

montrés. Il y a aussi une question de timing, la représentation théâtrale donnée par ses œuvres ne commence vraiment qu'à des heures très précises, quand les étoiles apparaissent dans les cadres, ou que le Soleil s'aligne avec l'axe des viseurs, un peu comme la visite des jardins de Louis XIV à son époque. Le Roi Soleil avait lui-même conçu les plans et avait même créé des indications très précises pour les visiter : les fontaines devaient être observées à des instants particuliers, qui correspondaient au moment où toutes celles visibles depuis un point précis étaient allumées. Ceci pour des raisons d'économie d'eau, mais surtout pour mieux apprécier toute la richesse des jardins royaux – les haies délimitant le champ de vision restreint nécessaire à la focalisation du regard. Quoi qu'il en soit, comme le dit le professeur Loe à propos de la manipulation du regard : « Que l'on voit le paysage alors que l'on est en extérieur, par une fenêtre, ou bien à travers un tunnel en béton, nous choisissons activement quoi regarder avec l'aide d'un appareil de mise en scène – soit l'œil de notre esprit, ou un objet physique – pour intensifier la vue et créer une mise au point. »¹⁶⁰.

L'utilisation des appareils de visée Holtiens repose donc sur la focalisation du regard vers un espace qui se retrouve détaché de son environnement naturel par un jeu de cadres, afin d'être doté d'une identité nouvelle elle-même mise en valeur par la théâtralisation de l'espace.

III. Différence entre vision et perception.

1. La question du point de vue.

1.1. Le point de vue dans le processus artistique.

Les œuvres de Nancy Holt sont faites aussi bien pour être observées sous différents angles, que pour offrir au spectateur encore plus de façons de voir leur environnement.

Comme toutes les sculptures depuis l'Antiquité et l'invention de la ronde-bosse, les œuvres de Nancy Holt sont faites pour être observées sous leur 360°. Si certaines de ces œuvres comme *Solar Rotary* ou *Annual Ring* peuvent avoir l'air d'être identiques sous tous les angles, d'autre comme *Up and Under* et *Dark Star Park* possèdent autant de nouvelles

¹⁶⁰ LOE, Hikmet Sidney. *Exhibition Review: Salt Lake City vision envisioned, Nancy Holt at the Utah Museum of Fine Arts*. 2012.

facettes qu'il y a de façon pour « le corps de négociier autour des objets sculpturaux »¹⁶¹. De plus, les œuvres qui semblent être régulières sur tous leurs côtés ne le sont pas vraiment : elles encadrent des parties différentes du paysage en fonction de la face que l'on regarde, comme *Views through a Sand Dune*. De ce fait, grâce à un environnement différent tout autour d'elles, les œuvres – qui s'orientent vers le paysage – ont aussi un caractère multiple. Ce qui veut dire que les sculptures de Nancy Holt ne sont pas compréhensibles depuis un seul point de vue. L'artiste dit elle-même à propos des *Sun Tunnels* qu' « on ne peut saisir la sculpture d'un seul coup d'œil. Elle requiert que l'on se déplace à travers, à l'intérieur et à l'extérieur d'elle, qu'on la voit à différents moments du jour »¹⁶². Elle montre les différents degrés de cette démarche dans son film sur l'œuvre, dans les dernières scènes du film on peut voir une vue aérienne de l'œuvre, puis une vue filmée au loin, la caméra se rapproche ensuite de plus en plus des tunnels, tout ça pour montrer l'importance du point de vue qui n'offre jamais la même idée de l'œuvre. Si depuis l'extérieur le spectateur ne trouve pas de limite à la façon dont il peut observer les œuvres, depuis l'intérieur ses points de vision sont plus réduits.

En effet, comme on l'a déjà vu, l'art de Nancy Holt est « un art fait pour être regardé à travers plus que regardé pour lui-même » et c'est en ça selon Ines Schaber que son œuvre se détache de la relation traditionnellement établie entre le spectateur et la sculpture¹⁶³. Pour Lucy Lippard notre artiste à tendance à créer des murs dans ses créations en extérieur, et à encercler les spectateurs, l'auteur explique cela en disant que « même si elles [les œuvres] sont emmurées, elles s'ouvrent une fois que l'on entre dedans »¹⁶⁴. Ce qui signifie que dans l'approche de Nancy Holt le dehors n'est jamais vraiment disponible visuellement que depuis le dedans. Le film sur les *Sun Tunnels* se termine avec des images prises depuis l'intérieur des tunnels, et montre alors l'ampleur des vues disponibles depuis l'intérieur de l'œuvre. Cette profusion de points de vue n'est pas le propre des tunnels monumentaux du désert de l'Utah, mais est un des composants principaux de la démarche artistique de Holt : *Up and Under* est un véritable labyrinthe qui offre à chaque tournant une image différente de l'extérieur. De plus, Pamela M. Lee ajoute à propos de l'ensemble de la production sculpturale de l'artiste qu'elle « fournit au spectateur de multiples points

¹⁶¹ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 19. « the body negotiates around the sculptural object ».

¹⁶² PENDERS, Anne-Françoise. « Nancy Holt, artiste "perceptuelle" ». 1997. p. 149.

¹⁶³ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 175. «It is art to be looked through rather than looked at. It involves the viewer in a different way than traditional sculpture had ».

¹⁶⁴ Ibid. p. 63.

depuis lesquels l'observation peut elle-même être observée »¹⁶⁵, ce qui fournit un degré différent du visible offert depuis l'intérieur des œuvres.

Ainsi, d'une façon générale l'artiste utilise les variations de points de vue pour élargir l'action de ses appareils visuels.

1.2. La multiplication des points de vue.

Pour être plus précis quant à la question de la multiplicité des points de vue disponibles sur et à travers les œuvres il faut revenir au rapport à la verticalité et à l'horizontalité.

Le rapport que les œuvres entretiennent avec le ciel – dont nous avons déjà longuement parlé – implique une certaine verticalité dans l'appréhension des points de vue. Nancy Holt dit à propos de *Crossed Star* que « quand on regarde dans la piscine, on regarde vers le sol et pourtant on voit la cime des arbres, le ciel et les étoiles »¹⁶⁶. Cette inversion du regard, crée aussi une multiplication de ce que l'on voit : depuis le petit tunnel on peut voir dans la piscine une partie du ciel différente de celle visible dans l'autre direction du tunnel ; depuis l'extérieur – si l'on se trouve dans l'alignement avec le tunnel et la piscine – on voit ce qui est visible par le tunnel et une portion encore plus vaste du ciel [fig.49]. L'un dans l'autre, avec une piscine et un tuyau l'artiste crée un minimum de quatre points de vue différents sur le ciel et le sol. Dans la même optique le choix des constellations des *Sun Tunnels* est basé sur la taille et la direction des fenêtres qu'elles ouvriront, Nancy Holt décrit cela en disant dans *Artforum* : « dans le choix des constellations pour les trous, je voulais seulement celles avec des étoiles de différentes magnitudes, de cette façon je pouvais avoir des trous de différents diamètres [...]. Chaque constellation devait aussi avoir assez d'étoiles, et inclure la moitié supérieure du tunnel avec quelques trous au niveau des yeux des deux côtés du tunnel, pour que le spectateur puisse voir à travers les trous au niveau de ses yeux depuis l'extérieur et voir à travers les trous de l'autre côté du tunnel »¹⁶⁷ [fig.50]. Même placés à la hauteur de notre visage les

¹⁶⁵ Ibid. p. 45. « provide multiple points for the viewer from which observation can itself be observed ».

¹⁶⁶ SAAD-COOK Janet. Op. cit. p. 127. « when looking into the pool, one is also looking down to the ground, and yet seeing tops of the trees and the sky and the stars ».

¹⁶⁷ HOLT, Nancy. Op. cit. p. 36-37. « In choosing the constellation for the holes, I wanted only those with stars of several different magnitudes, so that I could have holes of different diameters [...]. Each constellation had also to have enough stars, and to encompass the top half of a tunnel with some holes at eye level on each side, so that the viewer could look through the eye-level holes from the outside and see through the holes on the other side of the tunnel ».

trous ne dévoilent pas l'horizon, ils donnent principalement à voir le ciel, et des morceaux des autres tunnels. Par le biais de ces fenêtres l'artiste multiplie bien les images du ciel.

Comme le dit Holt dans la précédente citation, les trous donnent aussi à voir l'intérieur des tunnels, ce qui renvoie à des points de vue fixés sur un axe horizontal. L'artiste dit que « *Rock Rings* est fait pour être vu depuis plusieurs points de vue, depuis l'intérieur et l'extérieur » et que sa perception de l'œuvre ne cesse de se modifier à mesure qu'elle change de place pour la regarder¹⁶⁸. L'idée avec les jeux d'angles de vue entre intérieur et extérieur est de produire l'impression de sites riches d'une manière visuelle. Dans son film sur *Dark Star Park* l'artiste ajoute qu'il est possible dans cette œuvre de « voir quelque chose de nouveau à travers les tunnels depuis chaque angle de vue »¹⁶⁹. Cette diversité de la vision sur laquelle Nancy Holt se concentre, est quelque chose qu'il est donné au spectateur de faire l'expérience chaque jour dans son quotidien. Le professeur Hikmet Sidney Loe l'explique en disant qu'« à chaque fois que l'on se concentre sur un point du paysage, nous sommes confrontés à un nouveau point de vue. Cette branche d'arbre à travers la fenêtre de la cuisine, ces longs nuages de tempête pressés dans la vallée, cette distante et inébranlable montagne visible à travers *Sun Tunnels* »¹⁷⁰. Elle signifie par-là, la trivialité et l'importance des procédés visuels impliqués dans l'art de Nancy Holt, et la relation de l'idée de point de vue avec l'attention du spectateur. Finalement, en plus de proposer des vues principales à travers les ouvertures majeures de ses œuvres, comme la forêt avec *Stone Enclosure : Rock Rings*, l'artiste ajoute d'autres façons d'aborder visuellement les éléments extérieurs aux œuvres, comme avec les divers cadres de *Sky Mound* (ses monticules, barres de fer, tunnels, et autres boucles formées par les tuyaux de gaz).

La multiplication des angles de vision offerts par l'artiste sert à diversifier et à donner vie à ses œuvres qui sont en perpétuelle mutation selon la perception visuelle du spectateur.

2. La perception de l'espace.

¹⁶⁸ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 98. « *Rock Rings* is meant to be seen from many points of view, from the inside and the outside. The work is constantly changing perceptually as I move from place to place ».

¹⁶⁹ HOLT, Nancy. *Art in the Public Eye: the Making of Dark Star Park*. 1988.

¹⁷⁰ LOE, Hikmet Sidney. Op. cit.

2.1. Inclure un espace dans un autre.

La multiplication des points de vue par les œuvres implique l'apparition et la multiplication de plans, et parfois l'imbrication de différentes couches successives d'espace.

Dans la mesure où des œuvres en trois dimensions sont inscrites dans des sites aux paysages variés la question de la multiplicité des plans est inévitable. C'est à dire que comme pour tout travail artistique figuratif il y a dans les œuvres de Nancy Holt un premier plan – qui est traditionnellement l'élément principal – suivi du paysage formant l'arrière-plan. Toutefois les œuvres de l'artiste ayant été établies comme des appareils visuels, d'autres plans plus divers et complexes sont disponibles à travers elles. Nous considérerons comme plan chaque élément délimité par deux modifications visuelles. Par exemple avec les *Locators* de Missoula Ranch : si l'on se tient en face d'un viseur et que l'on regarde à travers, le premier plan est alors l'extrémité circulaire de l'appareil qui sépare notre espace de ce que l'on regarde, le second plan est l'intérieur du tuyaux qui est différent de notre espace et de ce que l'on regarde, en suivant la même logique le troisième correspond à la seconde extrémité circulaire du viseur, puis il y a la ferme et la plaine derrière elle [fig.4]. Le *Locator* considéré développe alors une succession d'au minimum cinq plans différents. Il en est de même avec *Dark Star Park*, le spectateur en regardant à travers le tunnel percé dans la boule de l'îlot de circulation voit au premier plan la boule, puis le tunnel sombre, l'extrémité qui débouche sur le parc en face, la boule située dans l'alignement, et le muret derrière elle, soit six plans différents [fig.48]. Cette accumulation, plus théorique que pratique, comme on le verra, se développe d'autant de façons différentes qu'il y a de points de vue pour observer les œuvres, où à travers elles.

La séparation de tous ces plans n'est que théorique, elle est observable quand on prend le temps de détailler les couches que les œuvres nous offrent, dans une perception plus globale de ces images, les plans semblent s'imbriquer. Parmi les plans que nous venons de décomposer, les trois premiers sont en général ce que nous avons appelé plus tôt « le cadre » de l'œuvre. L'imbrication de la première extrémité du tunnel, de l'espace circulaire foncé formé par l'ombre interne du tuyau et de la seconde extrémité forment le cadre de l'image pointée par le viseur pour les deux exemples précédents. Reste alors l'imbrication du cadre et de l'image, dans le cas des *Locators* installés en intérieur Nancy Holt dit qu'ils étaient faits pour « amener le monde extérieur dans l'espace intérieur »¹⁷¹,

¹⁷¹ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 43.

l'image fait alors visuellement partie de l'espace du cadre et de l'espace du spectateur. De la même façon, *Crossed Star*, de par son titre, renvoie à l'intersection des deux tunnels, et implique aussi le croisement entre deux espaces celui des étoiles et du monde terrestre. Le cadre de la piscine encercle l'espace céleste, c'est à dire que comme pour *Hydra's Head* il englobe la variété d'éléments décrits par l'artiste en 1975 : de jour ou de nuit, les piscines de l'œuvre capturent « les étoiles amenées ici-bas dans leur circonférences » ou « le ciel, les nuages, le Soleil et un ou deux oiseaux »¹⁷². En s'imbriquant dans l'espace visuel du tunnel la piscine fait le lien avec l'espace du spectateur. Les cadres sont alors les éléments qui permettent l'imbrication des plans successifs dans notre espace de spectateur.

Ainsi, si les œuvres ne sont pas perceptibles dans leur ensemble d'un seul coup d'œil, les vues individuelles données par les appareils de visée le sont.

2.2. Modification des normes de perception de l'espace.

L'association de l'imbrication de différents plans visuels et de la question de la profondeur a des répercussions sur la perception de l'espace en trois dimensions.

Les distances, et plus particulièrement la sensation de profondeur ne semblent pas perceptibles de façon tout à fait habituelles à travers les appareils de visée conçus par Holt. Dans la mesure où les sculptures de l'artiste sont comparables à des objectifs d'appareil photo il est aussi possible d'associer les vues qu'elles offrent et l'objectif d'une caméra. Dans son film *Going around in circles* Nancy Holt film cinq étudiants à travers un cache noir percé de cinq trous [fig.51], chaque étudiant bouge sur le terrain en suivant les informations rédigées à l'avance sur une feuille de papier, ils sont alors amenés au niveau de l'image fixée par la caméra à passer d'un trou du cache à l'autre. Après la réalisation de ce film l'artiste le présente aux étudiants et enregistre leurs commentaires et impressions sur les différences entre leur expérience sur le terrain et l'effet rendu par les images capturées. Ce qui les surprend le plus c'est la différence entre les distances plus ou moins longues qu'ils avaient à parcourir sur le terrain et l'équidistance qui apparaît dans le film¹⁷³. Cette expérience nous révèle que depuis un appareil de visée les distances paraissent plus courtes qu'en réalité. Dans son article pour *Artforum* l'artiste souligne toutefois que ce phénomène est aussi observable dans le désert, elle dit que « dans le désert, les distances sont difficiles à apprécier. Des montagnes éloignées de 5 à 10 miles paraissent proches de

¹⁷² WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 74. « At night the pools of *Hydra's Head* "see" the stars brought down into their circumferences, by the day they catch in their "view" sky, clouds, sun and a bird or two ».

¹⁷³ HOLT, Nancy. *Going Around in Circles*. 1973.

manière trompeuse »¹⁷⁴. Les grandes étendues planes, tout comme les appareils de visée produisent un raccourcissement visuel des distances, et donc un amenuisement de la profondeur.

Entre l'imbrication des espaces et la troncation des distances, la perception de l'espace par l'intermédiaire des œuvres de Nancy Holt produit un effet de planéité. Il peut sembler étrange de parler de planéité pour des œuvres tridimensionnelles placées en extérieur, toutefois en considérant le lien qui existe entre sculpture et photographie dans la conception des viseurs, et le fait que la photographie est caractérisée par son télescopage des distances¹⁷⁵, cette idée paraît plus plausible. De plus la perception du relief est rendue possible par l'association des images reçues par nos deux yeux, or les œuvres de Holt sont formées d'appareils de visée monoculaires, ce qui contribue à l'effet de planéité. Ce changement de perception de l'espace est noté pour *Stone Enclosure* par l'artiste qui dit qu'une fois « éloigné de 250 pieds [76 mètres] les quatre arches ou trous semblent devenir bidimensionnels »¹⁷⁶. C'est encore plus flagrant si l'on regarde à travers les *Sun Tunnels* depuis le milieu de l'œuvre, la vue offerte dans les tubes semble être projetée sur un écran tendu à l'autre bout. Comme pour le reste des œuvres de Holt de la même façon, les viseurs comme des appareils photo traduisent « un espace tridimensionnel en une perspective bidimensionnelle »¹⁷⁷.

Ainsi, ce que les œuvres de Nancy Holt donnent à voir est basé sur une succession de plans inclus les uns dans les autres jusqu'à produire un effet de planéité.

3. Déformer la perception par le mouvement.

3.1. Le mouvement du spectateur.

Le déplacement délibéré ou fortuit du spectateur autour des œuvres de Nancy Holt joue sur la façon dont il les perçoit dans leur ensemble.

Avant toute chose, il est important de préciser que le travail de Holt ne repose pas sur des jeux d'optique, elle refuse tout rapprochements avec de telles illusions, pour elle il s'agit simplement de « regarder avec l'œil nu, il n'y a pas d'illusion du tout, regarder le

¹⁷⁴ HOLT, Nancy. « Sun Tunnels ». 1977. p. 35. « In the desert, scale is hard to discern from a distance. Mountains that are 5 or 10 miles away look deceptively close ».

¹⁷⁵ FOOT, Nancy. « The Anti-Photographers ». 1976. p. 40.

¹⁷⁶ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 98. « About 250 feet away the four arches or holes appear to become two-dimensional ».

¹⁷⁷ EMERLING, Jar. Op. cit. p. 74. « One way it does so is to translate three-dimensional space into a two-dimensional perspectival one ».

monde et le regarder directement »¹⁷⁸. L'acte de regarder est orienté, restreint, et fixe, mais il n'est pas truqué. En revanche la perception – définie comme un « événement cognitif dans lequel un stimulus ou un objet, présent dans l'environnement immédiat d'un individu, lui est représenté dans son activité psychologique interne, en principe de façon consciente »¹⁷⁹, soit l'acte de regarder mais de façon intellectualisée – est la cible des jeux de taille et d'alignement. Il s'agit donc plus d'effets de perception que de jeux d'optique, comme pour l'apparente planéité des vues à travers les tunnels. Qui plus est, l'artiste elle-même dit que *Rock Rings* « est à propos de la perception dans l'espace », alors en appliquant une telle définition à l'ensemble du travail en extérieur de l'artiste, les variations de perception sont à associer avec le mouvement dans l'espace. Holt décrit notamment ce phénomène pour les *Sun Tunnels* : « Quand *Sun Tunnels* est vu depuis 4 miles » dit-elle, « elle semble très large. De plus près, 1 mile plus ou moins, l'équilibre relationnel change et est difficile à apprécier. L'œuvre est vue depuis différents angles depuis la route pour y aller ; à certains moments deux des tunnels de devant peuvent totalement éclipser et supprimer ceux de derrière »¹⁸⁰. Cette anamorphose est réversible par le mouvement du spectateur vers et autour de l'œuvre.

Maintenant que l'on sait que le jeu de déformation touche la perception, il est temps de voir comment la proximité ou l'éloignement du spectateur l'influence pour la perception de l'alignement des œuvres ainsi que de leurs tailles. L'artiste détaille tous ces points en parlant de *Dark Star Park* :

« Avec cette œuvre je continue aussi mon travail avec l'illusion de la perception ordinaire, particulièrement la façon dont la perception est altérée par les formes curvilignes. Pour les gens qui marchent dans le parc ou qui passent à côté en voiture, les sphères de différentes tailles peuvent apparaître de la même taille, ou une sphère peut en éclipser une autre en passant, ou bien une sphère peut être vue à travers le trou dans une autre, ou un tunnel, ou bien reflétée dans une piscine »¹⁸¹.

¹⁷⁸ DONNELLY, Micky. Op. cit. p. 6. « looking with the naked eye, not illusion at all, looking at the world and looking at it straight ».

¹⁷⁹ Dictionnaire Larousse.

¹⁸⁰ HOLT, Nancy. *Sun Tunnels*. 1978.

¹⁸¹ SAAD-COOK, Janet. Op. cit. p. 128. « With this work I'm also continuing my concerns with illusions of ordinary perception, especially as perception is altered by curvilinear forms. As people walk in the park or drive by it, spheres of different sizes may appear to be the same size, or one sphere may eclipse another in passing, or a sphere may be seen through a round hole in another sphere or through a tunnel or reflected in a pool ».

Le mouvement du spectateur lie alors la question de la multiplication des points de vue des œuvres, et les jeux de la perception. L'œuvre est modifiée à chaque pas que fait le spectateur, tantôt amputée d'une pièce, tantôt agrémentée de nouvelles incursions visuelles. Dans son film *Zeroing In*, l'artiste montre une vidéo qu'elle couvre d'un cache noir avec un trou circulaire, elle change ce que l'on voit en bougeant le cercle sur l'image, et elle demande à quelqu'un de deviner ce qu'est l'image [fig.52]. Il est presque impossible jusqu'à ce qu'elle retire le cache de comprendre que c'est l'image d'une ville avec son trafic routier, le mouvement du regard sur l'image change ce qu'on en comprend. Le mouvement du corps du spectateur produit le même effet sur sa compréhension des œuvres sculpturales. Pour dévoiler pleinement *Crossed Star* le spectateur doit monter la rampe du talus de terre et regarder à travers le petit tunnel vers le bas, alors il peut constater que la piscine normalement ovale apparaît circulaire¹⁸². Depuis l'intérieur de l'œuvre le spectateur perçoit alors ce qu'il ne pouvait pas voir depuis l'extérieur, Janet Saad-Cook remarque alors que : la sculpture « change une réalité physique » ici la piscine ovale, « en une réalité perçue » la piscine ronde¹⁸³.

Le déplacement nécessaire à la perception des œuvres de Holt ne se limite pas à des jeux d'imbrication et de compression de l'espace, il compromet la réalité physique des œuvres et joue sur leur apparence.

3.2. Un mouvement d'œuvres immobiles.

Parfois les sculptures paraissent elles-mêmes bouger, du fait du mouvement du spectateur autour d'elles, mais il arrive aussi qu'elles se déplacent toutes seules sur le site.

La notion de mouvement associée à des œuvres immobiles et fortement ancrées dans leur site – par l'idée du site-spécifique, mais aussi leur masse qui leur donne un aspect monumental – est teintée d'étrangeté. Pour Anne-Françoise Penders (écrivain, artiste, et docteure en histoire de l'art) les mouvements des sculptures de Nancy Holt sont basés sur la « mise en relation particulière entre l'immobilité du site et le mouvement nécessaire à sa perception »¹⁸⁴, le déplacement du spectateur est de ce fait encore une fois au centre de la variation de la perception. Cela explique pourquoi les sphères de *Dark Star Park* semblent tourner quand on marche le long du parc, et pourquoi les tunnels des *Sun Tunnels* paraissent rouler pour s'aligner parfaitement quand on se rapproche d'eux en voiture. Alena

¹⁸² Ibid. p. 127.

¹⁸³ Ibid. « changing the physical reality into a perceived reality ».

¹⁸⁴ PENDERS, Anne-Françoise. Op. cit. p. 162.

J. Williams parle de « l'émergence d'alignements visuels (naturels et faits par l'homme) qui se produisent quand quelqu'un se déplace dans l'espace »¹⁸⁵. Dans une autre dimension, les matériaux utilisés dans la construction des œuvres peuvent aussi conduire à des effets de mobilité : *Annual Ring* par exemple, possède ce que Holt appelle une « qualité cinétique »¹⁸⁶, en effet, comme c'est « une enceinte ouverte, avec plus de vide que de matériaux »¹⁸⁷ lorsque l'on passe à côté l'alignement et le désalignement des barreaux crée de façon simultanée des effets de transparence et d'opacité, ce qui donne l'impression que la cage semi-sphérique tourne sur elle-même. La forme des œuvres associée aux mouvements du spectateur provoquent la sensation de mouvement des œuvres.

Parfois leur apparente mobilité n'est pas le fait du déplacement du spectateur, mais de celui de notre planète. Les ombres des sculptures, comprises dans la définition des caractéristiques de l'œuvre Holtienne, bougent au sol en fonction du moment de la journée. Pour les *Sun Tunnels*, ce mouvement des ombres est de plus en plus flagrant à mesure que le Soleil approche de l'horizon pour finalement disparaître derrière lui. Mais avant son coucher, le Soleil transforme les ombres des tunnels, elles s'étirent de plus en plus vers l'Est du désert, comme le dit l'artiste : « elles s'allongent aux premières et dernières heures de la journée, et disparaissent quand les tunnels contiennent leur ombre en leur sein »¹⁸⁸. Chaque jour les ombres se déplacent autour des tunnels, ce qui en plus de susciter un mouvement, joue aussi sur les dimensions des tunnels qui paraissent plus gros quand leurs ombres sont plus longues. Comme toujours pour notre artiste les ombres de ses œuvres, même quand elles ne servent pas à encadrer d'autres éléments de l'œuvre, ne sont pas laissées au hasard. Un travail préalable de la lumière et du mouvement des ombres « heure après heure, jour après jour » est accordé à nombre de ses œuvres, même lorsqu'elle travaillait encore dans son atelier à New York¹⁸⁹.

La perception des œuvres est sensible aux sensations de mouvements provoquées par le déplacement du spectateur et du Soleil autour et à travers d'elles.

¹⁸⁵ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 30. « emergence of visual alignments (natural and human-made) that occur when one moves through space ».

¹⁸⁶ DONNELLY, Micky. Op. cit.

¹⁸⁷ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 110. « *Annual Ring* is an open enclosure, with more void than material ».

¹⁸⁸ HOLT, Nancy. « Sun Tunnels ». 1977. « They elongate in the early and late hours of the day and disappear altogether when the tunnels are in full shadow inside ».

¹⁸⁹ Ibid.

La construction des appareils visuels de Nancy Holt n'est donc pas le fruit d'un quelconque hasard, mais le résultat d'un processus fastidieux et élaboré, même si les œuvres en elles-mêmes paraissent simples. La pratique de la photographie par l'artiste a notamment une place fondamentale dans ce processus, et permet aux objectifs sculpturaux des œuvres de produire des effets qui ne sont pas traditionnellement ceux de la sculpture, comme la planéité. En pointant des marqueurs particuliers, en les extrayant visuellement de leur environnement, et en fixant toute l'attention du spectateur sur ces vues, l'artiste met en place les composantes de ses jeux de perception. Les œuvres que nous avons étudiées portent moins sur ce que l'on voit que sur ce que l'on perçoit, et leur perception dépend surtout de la place de l'homme dans l'espace et le temps.

Le chapitre suivant se chargera de faire le lien entre ce que le spectateur voit et comment il le perçoit, ainsi que de comprendre pourquoi l'implication physique du spectateur le connecte à bien plus que les œuvres en elles-mêmes.

**Chapitre 3 : Inscription du spectateur dans un contexte
macro et microstructural.**

I. Faire partie de l'œuvre.

1. L'œuvre en tant que lieu.

1.1. Protéger le spectateur.

Les œuvres de Nancy Holt ne sont pas seulement destinées à voir et à être vues, étant positionnées en extérieur et dans l'espace publique, elles servent au spectateur dans sa vie courante.

Dans la vie de tous les jours les œuvres contribuent au bien-être de ses utilisateurs. En plus de disposer d'un aspect esthétique indiscutable, les sculptures de l'artiste ont aussi un côté pratique qui sert le spectateur. La végétation comprise dans les œuvres en ville, par exemple, apporte aux sites de la fraîcheur par temps chaud, tout comme les points d'eau. *Dark Star Park* bien que située dans le Nord-Est des États-Unis, n'en reste pas moins une source de fraîcheur appréciable durant les étés. Puis, toujours pour la même œuvre, une bute de terre est ajoutée pour « casser le bruit des voitures »¹⁹⁰ et pour épargner au spectateur du bruit de la rue. Contrairement à ses collègues du Land Art, Holt prend en compte les besoins du spectateur. C'est aussi pourquoi elle inclut dans la structure de *Solar Rotary* huit bancs qui encerclent la forme métallique, elle dit que « les sièges sont incurvés pour former un périmètre de repos autour de la place, permettant l'observation de la sculpture sous tous les angles »¹⁹¹, et donc permettent aussi aux spectateurs de se reposer en extérieur. Comme les musées qui offrent des sièges pour s'asseoir et admirer les œuvres pendant un certain temps sans être gênés, Nancy Holt fournit une commodité à son spectateur. De plus, chaque banc est équipé de trois lampes qui éclairent la structure à la nuit tombée, ce qui rend l'œuvre visible de nuit et les bancs d'autant plus pratiques¹⁹². Les œuvres de Holt ne sont pas seulement des dispositifs visuels, elles sont aussi utiles au spectateur, qui peut les considérer d'une façon qui tient de la commodité pour la vie quotidienne, aussi bien que de l'art.

Toujours dans leur aspect physique, les sculptures de Nancy Holt servent aussi de protection contre les aléas de la météorologie. Elles ont parfois le rôle d'abri, que ce soit en ville ou en pleine nature ; pour cela on ne considère que les œuvres qui comportent des

¹⁹⁰ HOLT, Nancy. *Art in the Public Eye: the Making of Dark Star Park*. 1988.

¹⁹¹ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 152. « The seats curve to form perimeter seating around the plaza, permitting observation of the sculpture from all angles ».

¹⁹² Ibid.

tunnels suffisamment grands pour contenir des spectateurs, ou bien une végétation pensée avec l'œuvre. Les arbres de *Dark Star Park* que l'artiste a fait planter lors de la construction du parc sont aujourd'hui suffisamment hauts et larges pour fournir une couverture ombragée aux spectateurs comme aux simples piétons. Le parc contient aussi un tunnel en béton, qui en plus d'être un passage entre l'extérieur et l'intérieur du parc, est un espace qui peut servir d'abri par temps de pluie ou de fort Soleil. L'artiste elle-même incluait ces propriétés que l'on attribue aux tunnels dans sa réflexion artistique : dans ses écrits sur *Up and Under Holt* dit que « les tunnels peuvent aussi fournir un abri contre la pluie, ou être un refuge frais contre la chaleur »¹⁹³; elle détermine l'épaisseur des tubes de béton des *Sun Tunnels* dans cette optique de protection, elle dit dans *Artforum* que « du fait de la densité, de la forme, et de l'épaisseur du béton, la température à l'intérieur des tunnels est quinze à vingt degrés [Fahrenheit] plus fraîche dans la chaleur de la journée »¹⁹⁴. Fournir un refuge contre les intempéries et les changements de météo, comme de température, fait donc partie des conditions incorporées à la conception des œuvres de l'artiste. L'art se met une nouvelle fois entre le corps humain et la nature, mais cette fois-ci plutôt que visuellement, il le fait physiquement.

Les sculptures des Nancy Holt sont faites pour prendre place dans la vie quotidienne du spectateur en lui offrant confort et protection.

1.2. Rassembler.

La pratique sculpturale de Nancy Holt – telle que nous l'étudions – adjoint aussi au côté esthétique et visuel, un aspect social.

L'artiste confère à ses œuvres une fonction publique, elles deviennent des lieux de rassemblement spontanés. Parfois les gens qui se rassemblent autour des œuvres apprécient l'espace tout entier plus que les sculptures. Interviewés dans le film réalisé par Holt sur *Dark Star Park*, les employés qui travaillent dans les bureaux environnants disent qu'ils aiment s'installer dans le parc pour pique-niquer, et profiter de cet espace de verdure qui les rend heureux¹⁹⁵. On y voit aussi des mères venir avec leurs enfants pour jouer dans les piscines, des gens s'allonger dans l'herbe, des hommes en costume boire leur café assis sur le bord des pelouses... Avec la transformation de ce que l'artiste appelle un « trash-site »

¹⁹³ Ibid. p. 156. « The tunnels can also provide shelter from rain or be a cool refuge from the sun ».

¹⁹⁴ HOLT, Nancy. « Sun Tunnels ». 1977. p. 36. « Due to the density, shape, and thickness of the concrete, the temperature is fifteen to twenty degrees cooler inside the tunnels in the heat of day ».

¹⁹⁵ HOLT, Nancy. *Art in the Public Eye: the Making of Dark Star Park*. 1988.

(« site poubelle »)¹⁹⁶ en un lieu de détente, les rassemblements sont encouragés. La réalisation d'un tel parc a nécessité la prise en compte du spectateur et plus encore du simple passant, ainsi Nancy Holt disait dans une interview : « Je dois penser à la place nécessaire pour que les gens puissent s'asseoir, qu'il y ait suffisamment d'espace pour les poussettes, etc... »¹⁹⁷. Elle crée un espace propice aux rassemblements car elle met son parc, et donc son art, à la disposition des passants, elle ajoute qu'en agissant de la sorte elle fait un « art plus fonctionnel », et que l' « art a besoin d'être une part plus importante du monde et de la société »¹⁹⁸. De ce fait, en plus d'être regardée comme une œuvre d'art importante, *Dark Star Park* est utilisée par les passants/employés de bureaux/spectateurs, comme un espace de repos et de rassemblement.

Pour certaines œuvres Holt va plus loin, en plus de mettre au point un espace agréable qui prend en compte les besoins des personnes susceptibles de traverser ses sites artistiques, elle crée des lieux de rendez-vous. Les spectateurs cette fois-ci se rassemblent à des dates précises pour assister à la synchronisation des événements naturels et des sculptures de notre artiste. Si les *Sun Tunnels* sont un endroit paisible et silencieux durant la plus grande partie de l'année, autour des solstices d'été et d'hiver le lieu grouille de vie. Les spectateurs répondent nombreux à l'appel de l'artiste et viennent parfois même camper pendant quelques jours au pied des tunnels pour avoir la chance d'assister aux phénomènes d'encadrement du Soleil par les tunnels. Il en est de même pour la seconde partie de *Dark Star Park*, située sur l'îlot de circulation, des gens viennent chaque année célébrer l'acquisition du terrain où est aujourd'hui Arlington (Virginie) le jour où les ombres des barres de fer et des sphères en béton se superposent à la marque faite sur le sol. Ces rendez-vous informels ne sont pas le seul type de rassemblements encouragés par l'artiste, elle conçoit notamment *Up and Under* comme un lieu de représentation, Holt dit que l'œuvre « peut aussi fonctionner comme une place de rassemblement publique. Les courbes naturelles de l'œuvre peuvent servir pour certaines occasions de petit amphithéâtre, les tunnels sur les côtés servant d'entrée sur la zone »¹⁹⁹. Comme prévu, aujourd'hui l'œuvre est utilisée pour des concerts et des représentations théâtrales.

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ DONNELLY, Micky. Op. cit. p. 6. « I have to think about people sitting down and having enough room for baby carriages and so on ».

¹⁹⁸ Ibid. « Art needs to be a more necessary part of the world, of society ».

¹⁹⁹ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 156. « it can also function as a community gathering place. The natural curves can serve as a small amphitheater for events, the side tunnels providing entry to the area ».

Le caractère social des œuvres de Nancy Holt font qu'elles sont à la disposition de l'homme, et que le spectateur volontaire ou involontaire se retrouve inclus dans ces dernières.

2. Des œuvres à taille humaine.

2.1. Le choix de l'échelle.

La notion d'échelle est un élément important pour la définition de tout art ; le sens d'une œuvre et la façon dont elle s'adresse au spectateur se trouve changés en fonction de son échelle.

Cette question touche toutes les formes d'art, mais plus particulièrement le Land Art, dont le niveau de connexion avec le spectateur en dépend principalement. Robert Smithson, défunt époux de notre artiste et membre des pères fondateurs du Land Art, avait l'habitude de dire que « la taille détermine un objet, mais l'échelle détermine l'art »²⁰⁰. Ce qui, en d'autres termes, veut dire que si un objet commun a une taille, l'objet d'art lui se doit d'avoir une échelle pour communiquer avec le spectateur et son environnement. Dans la description de son œuvre *Star Axis*, l'« observatoire (à l'œil nu) » de Charles Ross, l'artiste dit qu'elle « place l'individu à l'échelle spectaculaire de l'orbite du pôle », et qu'elle donne à voir ce qu'il appelle « le plus grand cercle du temps astrophysique, qui garde une proportion humaine »²⁰¹ soit ce que Platon appelait « Une Grande Année ». En sélectionnant un phénomène astrophysique à l'échelle de la vie humaine Ross donne l'impression que « la forme humaine est proportionnée au cosmos »²⁰². Ici l'œuvre est faite pour que l'homme puisse observer un phénomène céleste qui reste à sa mesure, mais l'œuvre est à l'échelle monumentale du cosmos, ce qui est en opposition avec la pratique de Nancy Holt, qui clame de façon répétée dans les interviews et articles auxquels elle prend part : « Je construis à l'échelle humaine »²⁰³. C'est pourquoi ses œuvres, par l'intermédiaire de constructions et de matériaux bien moins élaborés, ne s'adressent pas au cosmos mais au spectateur. Les échelles utilisées par Ross et Holt attribuent à leurs observatoires à l'œil nu des sens différents.

Le choix de l'artiste d'une échelle centrée sur des proportions humaines vise à créer une interaction entre le spectateur et l'œuvre d'art dans un même espace. L'artiste

²⁰⁰ TIBERGHIEU, Gilles. Op. cit. p. 86.

²⁰¹ Ibid. p. 157.

²⁰² Ibid.

²⁰³ DONNELLY, Micky. Op. cit. p. 6. « I build to human scale ».

explique son choix pour l'exemple des *Sun Tunnels* dans une interview avec James Meyer. Elle dit : « L'une des raisons pour lesquelles je me suis lancée dans la construction de sculptures à échelle humaine, plutôt que dans celles d'énormes monuments monolithiques, c'est parce que quand on est tout seul dans le désert on se sent déjà si petit et accablé par l'univers, le paysage et la lumière »²⁰⁴. L'artiste épargne le spectateur en créant un environnement à sa taille, et ainsi le met plus à l'aise que dans l'immensité du paysage. Les œuvres de Nancy Holt donnent à voir cette immensité et une certaine infinité, mais depuis des appareils qui sont à l'échelle – et donc à la portée – du spectateur. Holt procède de façon similaire avec ses *Locators*, elle confine le spectateur dans une échelle qui lui est proche quand il se trouve dans des paysages à grande échelle, car à Missoula Ranch le paysage « vous fait vous sentir tellement "diminué". Dès lors, si vous êtes face à quelque chose à échelle humaine, vous pouvez entrer en relation avec l'environnement d'une manière différente »²⁰⁵. Donc, en plus de lier le spectateur et l'œuvre d'art, l'échelle impliquée dans la production sculpturale de Nancy Holt a pour but de le lier au paysage.

Les appareils de visée qui donnent à voir le paysage, connectent non seulement l'œil mais aussi le corps du spectateur tout entier à son environnement.

2.2. Adaptation à l'échelle humaine.

De façon moins théorique nous allons énoncer quelques exemples pour présenter la mesure dans laquelle les œuvres de Nancy Holt s'adaptent aux proportions du corps humain.

Les premiers aspects à nous intéresser sont la taille et la largeur des œuvres – que ce soit l'œuvre toute entière ou ses composants – qui sont adaptés aux mesures de l'être humain. Dans leurs dimensions au sol, les sculptures de l'artiste sont toujours de taille réduite, elles ne sont pas réparties sur des grandes étendues de terrain, de la même façon qu'elles ne s'élèvent pas sur des hauteurs faramineuses. Au contraire de Charles Ross qui avec *Star Axis* construit une œuvre faite de quatre étages reliés par un escalier de 163 marches, chaque étage étant fait d'éléments massifs qu'il appelle : « la chambre équatoriale », « la pyramide solaire et le champ d'ombre », « la chambre d'heure », « le

²⁰⁴ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 227. « One reason I'm interested in building human-scale sculpture, rather than huge monolithic monuments, is that when you're in the desert alone you just feel so small and already overwhelmed by the universe and the landscape and the light ».

²⁰⁵ PENDERS, Anne-Françoise. Op. cit. p. 62.

tunnel des étoiles »²⁰⁶, Nancy Holt dans sa volonté de rester proche du spectateur opte pour des œuvres comme *Rock Rings* et ses 12m de diamètre que l'on peut parcourir en quelques enjambées. Même les *Sun Tunnels* qui apparaissent très espacés sur les photographies sont en réalité proches les uns des autres, et cette proximité a en effet quelque chose de rassurant dans le désert. Les fameux tunnels impliqués dans la construction de la plupart des œuvres de Holt sont aussi adaptés au spectateur, ils sont plus haut et large qu'un être humain de taille moyenne, pour laisser le spectateur un tant soit peu libre de ses mouvements et pour ne pas non plus l'emprisonner. Ceux des *Sun Tunnels* avec leur 5,5m de long et 2,8m haut en sont le parfait exemple, ni trop larges ni trop étroits, ils sont adaptés au spectateur.

L'autre aspect fondamental avec des sculptures visuelles comme celles de Nancy Holt est de mettre les éléments de visée à hauteur de l'œil de la personne qui est supposée regarder à travers. L'encadrement des tubes des *Sun Tunnels* se base sur la hauteur moyenne des yeux chez l'être humain pour que les deux viseurs successifs s'alignent de façon symétrique, c'est-à-dire que l'espace entre les tunnels soit égal de tous les côtés. Mais d'une façon plus particulière l'idée d'une concordance entre la hauteur des trous et la hauteur de vue du spectateur régit le choix et le placement des constellations sur la partie supérieure des tunnels. Dans une interview Holt dit que le choix des étoiles a un rapport avec leurs différentes magnitudes pour la largeur des trous, ce qui tient d'une préoccupation esthétique, mais le choix des constellations s'est fait lui selon la possibilité de dispatcher les trous des deux côtés des tunnels et surtout qu'ils atteignent le fameux « eye-level »²⁰⁷ (niveau de l'œil) tant recherché. Les *Sun Tunnels* ne sont pas les seuls touchés par cette obligation visuelle, le trou dans la sphère de l'îlot de circulation de *Dark Star Park* est aussi à « eye-level ». Quand le spectateur regarde le parc de l'autre côté de la route ses yeux s'alignent parfaitement avec le trou, mais ne le sont plus lorsqu'il tente de regarder dans l'autre direction, la hauteur des trous indique alors aussi la direction dans laquelle les viseurs sont fait pour être utilisés. De façon encore plus flagrante, le petit tunnel de la partie principale du parc est accessible par un escalier de trois marches, pour que le spectateur soit exactement à niveau avec le viseur. Les œuvres de Holt sont adaptées au

²⁰⁶ <http://www.staraxis.org/index.html> « equatorial chamber, solar pyramid and shadow field, hour chamber, star tunnel ».

²⁰⁷ DONNELLY, Micky. Op. cit. p. 5.

spectateur, elle dit pour ses *Locators* qu'elle les a faits à « eye-level » et que c'est pour cela qu'ils « sont en lien avec le corps, car ils sont en lien avec l'œil »²⁰⁸.

En adaptant ses œuvres aux caractéristiques physiques du spectateur Nancy Holt l'inclut dans son travail en tant que composant.

3. Des œuvres participatives.

3.1. Le déplacement.

Le déplacement du spectateur jusqu'aux œuvres à des moments précis, qui est exigé par l'artiste, fait partie de la démarche artistique du spectateur et de son expérience de l'art.

Se rendre sur les sites des œuvres de Nancy Holt n'est pas toujours facile, et demande parfois de longs trajets. Cette démarche, est inscrite par l'artiste dans la caractéristique opposition du Land Art avec l'art des musées et les musées eux-mêmes. Dans un entretien pour les Archives d'Art Américain avec Joyce Pommeroy Swartz en 1993 l'artiste dit à ce propos :

« Ce qui est intéressant dans le cas des *Sun Tunnels*, c'est que les gens doivent s'écarter de leur chemin pour se rendre sur le lieu. [...] Ce qui arrive lorsque vous vous écarterez de votre route pour faire l'expérience d'une œuvre, c'est que l'expérience est bien plus profonde et bien plus durable. Cela n'a rien à voir avec le fait d'aller dans un musée en vous donnant un nombre compté de minutes pour chaque œuvre, en vous baladant et en ayant une sensation d'abondance ou de volume, c'est une expérience singulière qui vous mène vers un lieu où vous ne vous seriez pas rendu si ce n'était pour l'œuvre d'art »²⁰⁹.

Cette idée d'un trajet unique pour une œuvre unique s'oppose en effet à l'expérience des musées. Si dans un musée on voit des œuvres particulières que l'on cherchait, on peut aussi découvrir des œuvres durant la visite. En revanche, aller voir les *Sun Tunnels* requiert l'organisation d'une expédition destinée uniquement à cette fin. Depuis la côte Est des États-Unis pour se rendre à jusqu'à l'œuvre et revenir à son point de départ (pour nous le Maryland) il a fallu près de 10 heures d'avion et 10 heures de voitures pour parcourir plus de 6600 km. Le voyage est donc déjà une aventure à part entière, et prend presque des

²⁰⁸ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 226. « I made them at a general eye level, so it's true they relate to the body because they relate to the eye ».

²⁰⁹ PENDERS, Anne-Françoise. Op. cit. p. 51.

allures de pèlerinage. On retrouve cette idée dans le trajet nécessaire pour aller voir la *Spiral Jetty* de Robert Smithson, elle aussi située dans le désert de l'Utah ; sauf que la notion de pèlerinage est exacerbée chez Holt. La récurrence des événements historiques et solaires qu'elle célèbre avec *Solar Rotary* qui dans une année met à l'honneur pas moins de six dates différentes, implique un possible retour du spectateur sur le site pour la prochaine occurrence. L'un dans l'autre, cette démarche qui demande au spectateur de conduire plusieurs heures durant dans un désert aride le rend réceptif à l'œuvre dans son ensemble, et le prépare à en apprécier tous les aspects.

Ce qui nous pousse vers un autre degré dans la notion de déplacement, il ne s'agit pas seulement de faire le trajet pour chaque œuvre de Nancy Holt, mais d'être présent au bon moment au bon endroit. C'est-à-dire, durant les phénomènes spécifiques qu'elles mettent en valeur. La participation du spectateur à la réalisation des œuvres repose alors sur son témoignage des événements auxquels il assiste. Or on ne fait pas l'expérience des œuvres de Nancy Holt par hasard : être présent à la minute même où l'ombre de l'ouverture du dôme d'*Annual Ring* recouvre l'anneau métallique sur le sol exige une connaissance de l'œuvre et une démarche volontaire. Comme on le sait, les œuvres de Holt s'inscrivent dans une durée, mais ici c'est l'instant qui est important, bien sûr les sculptures ne cessent pas d'exister entre deux événements solaires ou stellaires, mais elles se révèlent de façon plus complète lors de ces occurrences. Dans ce sens, on peut constater la différence entre la démarche de Nancy Holt et celle de Janet Saad-Cook, cette dernière – comme Holt – déclare son souhait de construire son œuvre dans un lieu plus permanent que son atelier, telle que la pièce d'un musée, ou un bâtiment rien que pour eux et pour « tous ceux qui s'aventurent à faire le voyage »²¹⁰ ; mais les *Sun Drawings* de Saad-Cook, formés par des reflets de lumière dans son atelier, eux-mêmes produits par l'interaction de matériaux réfléchissants avec des rayons du Soleil, ne sont pas les témoins d'un instant, mais d'une durée. Bien sûr les dessins seront différents, et en fonction de la météo il ne sera pas possible de voir deux fois le même dessin deux jours de suite, mais le principe du reflet sur le mur reste le même, alors que chez Nancy Holt la cyclicité du temps est révélée non seulement dans sa totalité, mais aussi par fractions cristallisées d'un instant dans une image plane et photographique. Pour Holt il ne s'agit pas de faire le voyage n'importe quand, il s'agit d'être prêt à assister à un événement rare et pourtant récurant à un moment précis.

²¹⁰ SAAD-COOK, Janet. « Sun Drawing: Sculptures of Reflected Sunlight Connecting the Earth and Sky ». 1989. p. 158. « for all those who venture to make the journey ».

L'implication personnelle du spectateur dans la recherche des œuvres, son déplacement pour aller les voir une par une, et sa présence aux événements sur lesquels elles s'appuient, participent à la réalité de ces dernières.

3.2. Une participation physique.

Le déplacement témoignait déjà d'une implication physique du spectateur, mais pour la réalisation des œuvres et la création de l'espace cela doit être plus personnel encore.

L'engagement du spectateur dans les œuvres n'est pas seulement requis par Nancy Holt. Selon Miwon Kwon toutes les œuvres fondées sur la notion de site-spécifique demandent la participation physique de spectateurs pour que les œuvres puissent pleinement s'accomplir²¹¹. En plus de cette implication du spectateur dans son déplacement jusqu'aux œuvres, Holt dit aimer « l'idée d'une potentielle implication participative »²¹² dans l'appréhension directe de son art par ce dernier. Dans le chapitre précédent nous parlions de la théâtralité des sculptures de l'artiste du point de vue de leur agencement, en suivant cette logique et en y ajoutant le caractère participatif des œuvres, le spectateur n'est pas seulement un spectateur, mais presque un acteur dans son expérience des œuvres. Car pour que le spectateur puisse réaliser la multiplicité des points de vue des *Sun Tunnels* il doit se déplacer, faire l'effort de les chercher, de les tester, et de trouver le plus de combinaisons visuelles possibles : depuis le centre de la sculpture regarder à travers un tube, ou depuis l'extérieur à travers deux d'entre eux, depuis l'intérieur d'un vers un autre, ou par tous les trous des constellations... Selon John Beardsley, Robert Morris avait la même approche concernant le rôle du spectateur, l'auteur dit qu'il « pensait que comme ses œuvres ne pouvaient pas être complètement appréhendées en un instant – à la manière des peintures ou de la plupart des sculptures – l'activité du spectateur était essentielle pour leur perception la plus totale ; tous les sens, et pas seulement la vue, étaient nécessaires pour cet accomplissement »²¹³. Voilà pourquoi, en plus de solliciter les facultés visuelles du spectateur et le mouvement de son corps, Holt mentionne la dimension acoustique de sculptures comme *Up and Under* ou *Sun Tunnels*, et l'« expérience sonore »²¹⁴ qu'elles

²¹¹ KWON, Miwon. *One Place After Another : Site-Specific Art and Location Identity*. 2004.

²¹² MARTER, Joan. « Systems: a Conversation with Nancy Holt ». p. 30. « I like the idea of potential participatory involvement ».

²¹³ BEARDSLEY, John. Op. cit. p. 230. « He reasoned that since these works could not be fully apprehended at an instant, in the manner of painting and most sculpture, the activity of the viewer was essential to their complete perception and that all the senses, not merely sight, were required to achieve this end ».

²¹⁴ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 156. « acoustical sound experiences ».

procurent par « l'écho considérable à l'intérieur des tunnels »²¹⁵. Les œuvres de Holt pour être pleinement comprises et perçues demandent au spectateur de sortir de sa passivité d'observateur pour entrer dans l'engagement corporel de l'acteur.

Les constructions visuelles et les jeux de perception abordés dans le chapitre précédant ne sont possibles que si le spectateur consent à leur observation. La création de l'espace artistique dépend alors de l'engagement perceptif du spectateur. Joan Marter, professeur d'Université dit pour *Dark Star Park* que Holt « implique le visiteur dans une expérience spatiale totale en créant des tunnels de passage dans le parc qui "encadrent" certains éléments sculpturaux ou pointent l'environnement de l'œuvre »²¹⁶. Or pour réaliser cette expérience spatiale, et percevoir la succession des plans imbriqués dans les encadrements évoqués, il est nécessaire que le spectateur se déplace dans le site de façon consciente et consentante. La mise en place d'une perception optimale de l'œuvre par le biais de la coopération du spectateur, est observable dans les œuvres de Holt et ressemble à celle orchestrée dans l'*Observatory* de Robert Morris. Gilles Tiberghien dit que l'œuvre « requiert, de la part du spectateur, une exploration spatiale et temporelle lui permettant d'élaborer une image mentale cohérente de l'objet »²¹⁷. Plus encore que d'être la mesure de l'art de Holt et son acteur, le spectateur – de par son investissement personnel – devient un élément constitutif des sculptures. A propos des *Locators* de Missoula Ranch Diana Shaffer dit qu' « en percevant la sculpture les yeux et le corps du spectateur fonctionnent comme une lentille renouvelable »²¹⁸. Le spectateur contribue donc à l'œuvre d'art et fait partie de son fonctionnement.

Nancy Holt inclut le spectateur comme élément principal de ses œuvres, qui sont faites pour lui, selon ses proportions, et par son action. L'art de Holt est donc tourné vers le spectateur comme il est tourné vers le paysage.

²¹⁵ HOLT, Nancy. « Sun Tunnels ». 1977. p. 32. « There is also a considerable echo inside the tunnels ».

²¹⁶ MARTER, Joan. « Artists and Architects on Public ». 1989. p. 316. « Holt involves the visitor in a total spatial experience by creating tunneled passages into the park that "frame" certain sculptural elements or focus out to the surrounding area ».

²¹⁷ TIBERGHIEU, Gilles. Op. cit. p. 91.

²¹⁸ SHAFFER, Diana. Op. cit. p. 175. « In perceiving the sculpture the viewer's eye and body function like a revolving lens ».

II. La centralité du spectateur.

1. *Faire partie du monde en mouvement.*

1.1. Se sentir sur Terre.

Le spectateur fait partie des œuvres, et les œuvres sont inscrites dans le paysage, donc le spectateur est au cœur du paysage et au final de la planète.

Les sculptures de Nancy Holt sont physiquement reliées à leur site et visuellement orientées vers le paysage, mais elles s'adressent en même temps au spectateur qui se retrouve alors de ce fait projeté dans l'environnement des œuvres. Nancy Holt dit qu'« encadrer le paysage vous rend plus attentif à l'environnement qui vous entoure et ses différents éléments »²¹⁹, donc par l'intermédiaire des œuvres, le spectateur se trouve impliqué dans une relation intime avec la nature. Alena J. Williams dit que le fait de pouvoir entrer dans les œuvres, et de directement interagir avec les tunnels « amplifie les effets physiologiques et psychologiques du témoignage de la cyclicité des événements célestes et du sentiment d' "être" dans la nature »²²⁰. Les œuvres de Holt aident donc elles-mêmes à placer le spectateur dans la nature, et cela même pour les œuvres situées en ville, car le paysage urbain est un paysage comme les autres dans nos sociétés modernes. À la question : « Pouvez-vous décrire comment voir les *Sun Tunnels* peut conduire à une communion entre soi-même et la nature ? » posée par le professeur Loe à propos des *Sun Tunnels*, Nancy Holt répond qu'ils « amènent les gens vers un site où ils ne seraient jamais venus autrement » et que l'œuvre toute entière « résonne avec le paysage »²²¹. La découverte du paysage, et la communion entre le spectateur et la nature apparaît par l'articulation de deux relations : le lien entre l'œuvre et la nature, et la communication entre l'œuvre et le spectateur.

Plus encore que d'appartenir à l'environnement proche des sculptures, le spectateur appartient à la planète toute entière. Toujours à propos de la relation entre les *Sun Tunnels* et la nature Holt ajoute que le spectateur « a aussi l'impression d'être sur la

²¹⁹ WALLACE, Gwynn J. Op. cit. p. 163. « Framing the landscape makes you more aware of the landscape around you and its distinctive elements ».

²²⁰ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 34. « amplify the physiological and psychological effects of witnessing cyclical celestial events and of 'being' in nature ».

²²¹ WALLACE, Gwynn J. Op. cit. p. 165. « Can you describe how viewing Sun Tunnels might result in a joining of self and nature ? » ; « Sun Tunnels brings people to a site they would not have gone to otherwise » ; « it echoes the landscape ».

planète Terre là-bas, parce que c'est tellement vaste »²²². Étrangement l'œuvre bien que ne montrant que des fragments du monde à travers les viseurs, donne le sentiment au spectateur d'être confronté à la planète tout entière. Avec ses appareils Holt crée des « fenêtres ouvertes sur le monde » tout en se tournant aussi vers le spectateur, au final c'est le monde qui s'ouvre au spectateur à travers elles. De plus la rotation terrestre est un des fondements de l'œuvre de l'artiste. Mais lorsque le spectateur voit les ombres des *Sun Tunnels* s'étirer sur le sol en début et en fin de journée, il se dégage un sentiment d'appartenance à ce monde en mouvement. L'ombre du spectateur s'étire avec les tunnels, et il a l'impression de se sentir tourner avec la Terre. Les phénomènes célestes ne sont pas les seuls responsables de ces sensations, car même si l'*Observatory* de Morris se base aussi sur leur observation, Gilles Tiberghien dit que « les ouvertures de l'observatoire ne cadrent pas le paysage ; elles ouvrent l'horizon et le découpent à la façon de meurtrières, ou d'encoches, qui taillent dans le ciel comme dans une matière atmosphérique pour y fixer des repères se déplaçant avec le spectateur »²²³. Les signes de la rotation de la Terre ne servent pas toujours à signaler son mouvement, chez Holt cette sensation est exacerbée par la forme et la taille des tunnels, une fois allongé dans l'un de ces grands tubes cylindriques le spectateur a vraiment l'impression de sentir la planète tourner.

Donc en focalisant l'attention du spectateur sur la nature autour des œuvres, Holt l'inscrit dans le mouvement intime de la Terre.

1.2. Le spectateur au centre du monde.

Les sculptures de Nancy Holt ne se contentent pas de faire prendre conscience à l'homme de sa place sur Terre, elles le positionnent dans l'univers.

La formation de « centres du monde » au sein de chacune des sculptures dont nous parlons depuis le début de ce mémoire est distinctement revendiquée par l'artiste. Holt disait qu'elle mettait des « centres du monde » partout où elle allait²²⁴, ce qui signifie deux choses pour Lucy Lippard : soit que son travail était placé dans des lieux centraux; soit que Holt construisait ses œuvres comme des centres²²⁵. *Dark Star Park* est un exemple de lieu central, le parc est situé entre des immeubles de travail, et les étoiles mortes entre des voies de circulation, deux d'entre elles sont même totalement isolées par trois routes différentes. De la même façon la place où est construite *Solar Rotary* a été choisie par

²²² Ibid. « You also have a sense of being on the planet Earth out there, because it's so vast ».

²²³ TIBERGHIEU, Gilles. Op. cit. p. 204.

²²⁴ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 60. « I am putting 'centers of the world' wherever I go ».

²²⁵ Ibid.

l'artiste parce qu'elle était le point de confluence de différents chemins que les étudiants suivent pour se rendre en cours. Pour les œuvres éloignées des sentiers battus comme *Up and Under* l'artiste continue à faire comme si elle était un centre, de par son sens communautaire et ses formes incurvées vers l'intérieur. Lippard différencie alors deux types de site : le « site-spécifique » et ce qu'elle appelle la « place-spécifique »²²⁶. L'un est un endroit donné, un carrefour avec une adresse en ville par exemple, un endroit qui existe déjà en tant que lieu important et auquel l'artiste va lier une œuvre ; l'autre est un lieu-dit qu'il faut considérer dans toute sa globalité avec l'ajout de l'œuvre d'art pour en faire une place importante. La carrière dans laquelle se trouve *Up and Under* était excentrée avant que Holt ne vienne y mettre son œuvre, elle est maintenant un centre de la vie quotidienne (des joueurs de paintball l'utilisent comme aire de jeux). Alors que le croisement de Lynn Street, Fort Mayer et Fairfax était déjà utilisé quotidiennement par les habitants de Rosselyn avant l'installation de *Dark Star Park*. Les œuvres de Holt sont alors toutes conçues pour être centrales.

Il est alors important de savoir comment et pourquoi naît chez le spectateur des œuvres de Nancy Holt la sensation d'être au centre du monde. Elle explique dans son article pour *Artforum* sur les *Sun Tunnels* que « l'œuvre devient un point focal pour l'homme » et que « dans ce sens elle amène le vaste paysage vers des proportions humaines et fait du spectateur le centre des choses »²²⁷. Pour Holt le spectateur est au centre de l'attention puisque l'échelle des œuvres lui est liée, ce qui lui donne accès au désert de l'Utah sans limite dans un espace qui lui est familier. Le désert, conduit par les sculptures et par le sens de la vue en fin de compte, entre dans l'œuvre, tout comme l'homme. En faisant entrer le désert dans le cadre réduit des tunnels Holt fait entrer l'idée du monde tout entier, elle dit qu'en « marquant les positions les plus extrêmes du Soleil de façon annuelle, *Sun Tunnels* indique le "temps cyclique" de l'année solaire » ce qui pour elle veut dire que « le centre de l'œuvre devient le centre du monde »²²⁸. La convergence du témoignage des solstices et autres couchers de Soleil dans un lieu restreint aide à renforcer l'idée d'une appartenance à un espace central pour le spectateur. L'œuvre est au centre du monde dans la conception de l'artiste, et le paysage interminable qui pénètre dedans de tous les côtés reflètent la planète dans son ensemble. De plus, *Sun Tunnels* possède aussi un milieu, son

²²⁶ Ibid. p. 61.

²²⁷ HOLT, Nancy. Op. cit. p. 34. « The work becomes a human focal point, and in that respect it brings the vast landscape back to human proportion and makes the viewer the center of things ».

²²⁸ Ibid. « By marking the yearly extreme positions of the sun, *Sun Tunnels* indicates the "cyclical time" of the solar year. The center of the work becomes the center of the world ».

centre est marqué par un cercle en béton [fig.53], le spectateur peut donc être précisément au cœur de la sculpture. Puis, depuis le site la perception du désert change au moment de l'activation de la sculpture par le regard et le mouvement du spectateur, ce dernier se retrouve alors intégré au centre de l'œuvre et du monde. *L'Observatory* de Morris bien que tourné vers les occurrences célestes et possédant aussi un point précis pour être observé n'est pas un centre du monde par manque de points de vue, c'est un centre d'observation.

C'est par la mise à disposition du monde dans ses sculptures que Nancy Holt capture le spectateur, le place au centre des œuvres et les transforme en expériences du « centre du monde ».

2. Faire partie de l'univers.

2.1. Des repères célestes.

Les œuvres de notre artiste présentent des éléments célestes, et sont soigneusement centrées sur ces points constants (à l'échelle du temps humain) de l'Univers.

Nancy Holt choisit des orientations ainsi que des astres particuliers pour fixer ses œuvres. Dans *Artforum* elle dit avoir utilisé « un ordre naturel »²²⁹ pour la construction des *Locators* de Missoula Ranch et des *Sun Tunnels*, elle ajoute que les premiers sont positionnés « sur les points de la boussole »²³⁰, et que les *Sun Tunnels* le sont « sur les angles des solstices à la latitude du site »²³¹. Cet ordre naturel peut sembler être un ordre terrestre, mais la préoccupation de l'artiste pour les questions de latitude oriente aussi son attention vers les éléments célestes. Holt dit que si l'anneau au sol dans *Annual Ring*, tout comme le cercle de lumière projeté par l'ouverture du dôme, ne sont pas au milieu de l'œuvre, c'est parce que « le Soleil n'est pas directement au-dessus du dôme au midi-solaire »²³² à la latitude du site, l'œuvre étant située au Nord de l'équateur. *Solar Rotary* voit également sa latitude influencer sa relation avec le Soleil, ce décalage temporel du midi-solaire entraîne le déplacement du centre de l'anneau de la structure métallique de

²²⁹ HOLT, Nancy. Op. cit. p. 34. « I used a natural ordering ».

²³⁰ Ibid. « Missoula Ranch Locators is positioned on the points of the compass ».

²³¹ Ibid. p. 36. « Sun Tunnels on the angles of the solstices at the latitude of the site ».

²³² WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 110. « The circle of sunlight and the ring on the ground are off-center because the sun is not directly overhead at solar noon ».

cinquante centimètres vers le Sud²³³. En ce qui concerne l'influence des points cardinaux quant à l'orientation des bancs de l'œuvre, Holt a fait appel à Jack Robinson (dont nous avons déjà parlé dans le chapitre précédent) et à des élèves ingénieurs pour être sûre de la précision de leur placement. À cause de la latitude de Tampa, ils ont dû se servir « de la position de Jupiter et de la Lune pour déterminer les points cardinaux »²³⁴. Les étoiles servent elles aussi à fixer les œuvres, que ce soit pour les *Sun Tunnels* que Holt dit « basé[s] sur l'étude des étoiles »²³⁵ ou *Hydra's Head* dont le diamètre des piscines dépend de la magnitude des étoiles de la constellation.

Le plus important des points d'ancrage utilisés par Nancy Holt est l'étoile Polaire. Car, comme elle le dit à propos de la détermination du positionnement de *Up and Under*, elle se sert de cette étoile parce qu'elle se trouve approximativement dans l'axe de rotation de la Terre et qu'elle « indique le vrai Nord astronomique »²³⁶. C'est dans un esprit de justesse et d'exactitude, qu'elle se sert d'un tel repère dans son travail. Le Nord magnétique de la planète Terre change avec le temps, alors que la longévité des étoiles fait qu'elles apparaissent comme étant un moyen plus durable pour établir une référence et fixer les œuvres. De cette façon la notion d'infini vient toucher les œuvres de l'artiste, qui si elles ne sont pas détruites sont susceptibles d'être justes pendant de longues années. Tout comme *Stonehenge*, ce monument mégalithique érigé durant l'âge de bronze qui commence seulement après près de 4000 ans d'existence à subir (très légèrement) un décalage dans son prétendu alignement avec le Soleil lors du solstice d'été. L'étoile Polaire sert à aligner beaucoup des œuvres de Holt, fixées sur les points cardinaux, dont les *Sun Tunnels*, les *Locators* d'Avignon, *Rock Rings*, ou encore *Star Crossed* qui se trouve dans l'un des seuls lieux géographiques où le « Nord magnétique et astronomique sont identiques »²³⁷. On parle alors d'alignement astronomique. D'autres œuvres encadrent même ce marqueur, comme *Annual Ring* dont la plus petite ouverture est destinée à l'alignement avec l'étoile Polaire, ou comme *Sky Mound* qui marque sa direction avec deux barres de métal sur le chemin de la ligne solaire Nord-Sud²³⁸.

²³³ Ibid. p. 152.

²³⁴ Ibid. p. 153. « He and two engineering students used the position of Jupiter and the Moon to determine the cardinal directions ».

²³⁵ HOLT, Nancy. Op. cit. p. 35. « The positioning of the work is also based on star study ».

²³⁶ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 156. « the directions based on an alignment of North with the North Star, Polaris, which indicate true astronomical North ».

²³⁷ SAAD-COOK, Janet. Op. cit. p. 127. « Oxford is one of the few places in the world where magnetic north and astronomical north are identical. ».

²³⁸ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 214.

Comme pour *Up and Under*, qui étant « reliée à un point stellaire de l'Univers [...] peut être dite astralement fixée sur Terre »²³⁹, les œuvres de Holt appartiennent à un plan cosmique.

2.2. Le spectateur au centre de l'univers.

Les œuvres de Holt ne sont pas seulement fixées sur Terre par les étoiles, elles sont aussi témoin de l'univers.

Tout comme le paysage, l'univers se retrouve au centre de l'attention des œuvres de Holt, et inversement l'œuvre se retrouve au centre de l'univers. L'artiste étend la définition de ses œuvres de « centre du monde » à « centre de l'univers » avec l'implication des points de fixations évoqués plus tôt. Elle répond à James Meyer, qui lui dit dans une interview que ses œuvres mettent « l'art *dans* le monde »²⁴⁰, en disant : « où en mettant l'univers dans l'art. Dans mon Land Art qui traite de phénomènes astronomiques, je mets des "centres de l'univers" partout où je vais, faisant de mes œuvres des site-spécifiques uniques »²⁴¹. L'artiste dit souvent qu'elle ramène le ciel sur la Terre, comme avec les *Sun Tunnels* dans lesquels des étoiles sont projetées en plein jour, ou *Crossed Star* où les elles sont capturées dans la piscine. C'est pour cela que ses œuvres sont au cœur du ciel et de la Terre, elles parviennent à chaque fois à centraliser les références des deux mondes dans un site. *L'Observatory* de Morris ou le *Star Axis* de Turrell sont exclusivement tournés vers le ciel, alors que l'objectif de Holt est de tourner le ciel vers ses œuvres comme elle le fait avec le paysage. C'est pourquoi elle dit à propos de *Up and Under* que « la convergence des quatre points cardinaux de la planète à l'intérieur de l'œuvre indiquent aussi, dans un sens, que l'univers commence et se termine » là-bas²⁴². Pour les œuvres de Holt il y a donc autant de centres de l'univers qu'il y a de centres du monde.

La place du spectateur dans tous ces noyaux est définie par Elizabeth Duvert, qui dit pour les *Sun Tunnels* que « tout comme les tunnels encerclent le paysage dehors et les trous des étoiles encerclent le ciel, le corps à l'intérieur devient aussi encerclé. A l'intérieur des tunnels, le corps humain devient le terrain sur lequel les motifs de l'univers

²³⁹ Ibid. p. 156. « Since *Up and Under* relates to a star-point in the universe, the work could be said to be astrally fixed on Earth ».

²⁴⁰ Ibid. p. 227. « Putting art *in* the world ».

²⁴¹ Ibid. « Or putting the universe in the art. In my Land art dealing with astronomical phenomena, I am putting « center of the universe » wherever I go, making my work uniquely site-specific ».

²⁴² Ibid. p. 156. « The convergence of the four cardinal directions of the planet within the work also indicates, in a sense, the universe beginning and ending at this Pinsiö sand quarry ».

tournent »²⁴³. Le spectateur est donc le point autour duquel les mouvements de l'univers s'organisent dans cette œuvre, mais cela uniquement lorsqu'il se trouve leur sein, ou dans d'autres œuvres de l'artiste. Le spectateur présent au centre des œuvres, du monde, et de l'Univers est renvoyé à sa place dans de l'espace terrestre et céleste, et la place de ces vastes ensembles vis-à-vis de lui-même. De plus être au centre de quelque chose peut changer notre perception, comme le dit Zoé Ingalls « quand les gens sont au centre de *Solar Rotary*, ils deviennent le centre de l'univers, et ils perçoivent le paysage et l'environnement autour d'eux dans des termes plus universels »²⁴⁴. L'art de Nancy Holt sert alors à reconnecter l'homme et l'Univers, en rendant le spectateur conscient de l'espace autour de lui, et en mettant l'univers à son échelle. Ce qui fait rentrer un nouvel espace sans limite dans le cadre des viseurs et donc dans les images en deux dimensions formées par les sculptures circulaires. Les piscines d'*Hydra's Head* par exemple capturent le cosmos à plat sur Terre dans un cadre de béton, donc dans l'espace de l'homme.

Les productions de Holt sont donc aussi des centres de l'Univers, et le spectateur en fait partie quand il regarde et pénètre dans les appareils de visée.

3. Faire partie d'un système.

3.1. Le système chez Nancy Holt.

L'artiste crée des œuvres qui ont en commun leur relation avec la Terre et la voûte céleste, elle donne inconsciemment naissance à un système d'œuvres dont elle illustre l'intérieur.

Nancy Holt n'a pas créée durant toute sa carrière des œuvres liées au Soleil, au ciel et au paysage, après les œuvres qui nous intéressent dans ce mémoire, elle a travaillé sur des systèmes hydrauliques, ou des systèmes de ventilation, faits de tuyaux entrants et sortants du sol et des murs des galeries où ils sont installés. Elle dit dans une interview avec Joan Marter qu'elle s'est rendue compte après cette série d'œuvres faites de « vrais » tuyaux, que l'idée du système avait toujours été présente dans ses œuvres, même quand elle ne créait pas sur ce thème. Holt ajoute à propos des *Sun Tunnels* que c'est une œuvre qui est « juste une partie d'un système plus vaste, dans lequel le Soleil se lève, les solstices se

²⁴³ NORWOOD, Vera. Op. cit. p. 213. « Just as the tunnels encircle the landscape without while the star holes ring the sky above, the body within becomes encircled as well. Within the tunnels, the human body becomes the field upon which the patterns of the universe revolve ».

²⁴⁴ INGALLS, Zoé. Op. cit. « In that respect, when people are in the center of 'Solar Rotary,' they become the center of the universe, and they perceive the landscape and the physical environment around them in more universal terms ».

produisent, et la Terre tourne », l'œuvre fait donc partie pour elle du système solaire tout entier²⁴⁵. Il en est de même pour toutes ses œuvres, car elles se servent des mêmes repères célestes. Ainsi, même si elles sont situées à des endroits différents du globe les sculptures de Holt sont toutes liées, et forment un système artistique au sein même du système solaire. Si Charles Ross n'implique que les yeux de son spectateur alors que Holt l'implique tout entier, du point de vue du système solaire, *Star Axis* essaye tout de même de « nous donner la sensation du mouvement de l'univers par rapport à nous »²⁴⁶, et se situe donc dans une veine similaire aux œuvres de notre artiste. De la même façon les viseurs de Holt incluent le spectateur dans des systèmes : celui de l'œuvre qui partage la même échelle que lui, celui du Soleil, ou même le mouvement des galaxies dans ce que les scientifiques pensent être un système encore plus vaste.

Le but de Nancy Holt à travers ces systèmes, est de dévoiler ce qu'ils contiennent en les ouvrant au spectateur. Elle dit que ses « sculptures sont des fragments exposés de vastes systèmes cachés. Elles font parties de systèmes ouverts et infinis, elles font parties du monde »²⁴⁷. Holt présente les systèmes auxquels nous avons référés plus tôt en les rendant visibles grâce à ses témoins sculpturaux : comme les œuvres font partie de ces dits systèmes une fois alignées sur les points de repère terrestres et cosmiques, cela veut dire que les parties en dur, les sculptures, sont des morceaux visibles des réseaux de systèmes. De la même façon, cela signifie que *Sun Tunnels* est la cristallisation de vues qui se prolongent à l'infini. Par ailleurs, quand le spectateur regarde les sculptures il peut saisir l'intérieur des réseaux, ce que l'artiste dit faire avec d'*Hydra's Head* : « ce que je faisais encore et encore c'était manifester à l'extérieur dans des formes physiques l'univers comme il est à l'intérieur »²⁴⁸. Elle rend aussi compte de l'organisation du cosmos en en faisant le parallèle avec son œuvre : *Hydra's Head* apparaît en deux dimensions sur le sol alors qu'en réalité elle est faite de tubes de différentes tailles enterrés ; tout comme l'univers qui apparaît uniformément plat dans notre ciel alors que les étoiles sont espacées les unes des autres de plusieurs milliers d'années-lumière. Comme nous le verrons dans la prochaine

²⁴⁵ MARTER, Joan. « Systems: a Conversation with Nancy Holt ». 2013. p. 29.

²⁴⁶ SAAD-COOK, Janet. Op. cit. p. 124. « The intent of *Star Axis* is to give us awareness of the motion of the universe in relation to ourselves ».

²⁴⁷ MARTER, Joan. Op. cit. p. 30. « [My] sculptures are exposed fragments of vast hidden networks. They are part of open ended systems, part of the world ».

²⁴⁸ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 74. « What I was doing over and over again was manifesting outwardly in physical form the universe as it is within ».

partie, l'intérêt de l'artiste pour de vastes systèmes reflète un intérêt pour un système plus intime²⁴⁹.

La révélation de l'intérieur des systèmes du cosmos – par des œuvres elles-mêmes conçues en système – est accessible au spectateur par sa participation visuelle aussi bien que physique.

3.2. La question de la centralité du spectateur.

Les sculptures de Holt sont des centres, des lieux de convergence, quelle est alors la place du spectateur dans ces systèmes ? Et dans les centres ?

La notion de centralité de chacune des œuvres est à remettre en question pour commencer. L'idée que chaque œuvre de l'artiste soit le cœur unique de la Terre ou du cosmos, dévalue leur centralité propre, et annule l'événement qu'est la création de tels points de convergence. Par exemple, *Solar Rotary* est faite d'ombres qui encerclent à des moments réguliers et précis, des dates inscrites sur le sol, en plus d'appartenir à la société de par ses références historiques, la sculpture fait appel aux cycles du Soleil donc s'inscrit dans le système solaire, ainsi qu'au cosmos car elle est fixée sur Terre par l'étoile Polaire. La convergence des trois fait de cette œuvre un centre d'observation pour la Terre et l'univers. D'une façon rigoureusement similaire *Dark Star Park* implique l'alignement d'ombres sur un motif au sol à une date précise, qui marque la naissance historique du terrain tel qu'il existe aujourd'hui. Les systèmes impliqués sont alors les mêmes, et la convergence de ces éléments dans l'endroit même de l'œuvre semble en faire le noyau de ces réseaux. Ce sont donc deux centres, plus ou moins identiques, de la planète et de l'univers. Il en va de même pour les *Sun Tunnels* et les *Locators* de Missoula Ranch ou d'Avignon, de *Sky Mound* et d'*Annual Ring*. L'existence de tous ces noyaux en même temps et l'impression de la centralité des œuvres, reposent sur la perception du spectateur, qui en effet n'est confronté qu'à une seule œuvre à la fois, dont il fait pleinement l'expérience à un moment précis. Alors, à ce moment-là l'œuvre qu'il observe est la seule qui existe pour lui et donc le seul centre possible.

Maintenant que la qualité de « cœur » des œuvres de Holt a été liée à la perception du spectateur, vient la question de l'identité de ce dernier. Le spectateur peut prendre l'allure du centre de tous les systèmes puisque les œuvres se réalisent en sa présence, mais lorsqu'il quitte les œuvres elles continuent à révéler les systèmes du monde. Quand on

²⁴⁹ DE HERRERA, Maria. *Art to measure the universe*. 1989.

cesse de regarder à travers le tunnel de la boule de *Dark Star Park*, notre regard ne fait plus entrer le globe en face dans le cadre du tunnel, mais l'œuvre est toujours le nœud entre l'histoire et le système solaire. Ainsi plus que d'être le centre incontesté des œuvres, le spectateur leur est physiquement lié, et il est placé au milieu des réseaux qu'elles dévoilent. Dans un des dessins que l'artiste réalise pour les *Sun Tunnels* elle connecte par des traits aux allures de pointes de flèches des photos accompagnées du nom des montagnes environnantes [fig.43]. Comme le fait remarquer Alena J. Williams, les diagonales se croisent toutes en un point, qui marque le centre de l'œuvre, depuis ce point elles forment des cônes qui symbolisent des champs de vision²⁵⁰. Toutefois, même s'il est vrai que la vision a un point de départ (l'œil) et s'étend dans un champ de vision aux allures coniques, les tunnels eux ne sont pas des cônes, mais des ouvertures cylindriques qui laissent passer le regard. Ce qui veut dire que le spectateur est traversé de toutes parts par les systèmes en réseau qui circulent à travers les voies formées par les tunnels. Il est au milieu du système visuel. Cette idée qui paraît un peu abstraite est illustrée de façon plus basique par *Crossed Star* ou *Hydra's Head* : en se penchant vers l'eau, les piscines reflètent le spectateur qui se retrouve entre le sol qu'il regarde et le ciel qu'il voit, il est alors placé entre l'univers et la planète Terre. Les œuvres font prendre conscience à l'homme de sa place dans des systèmes plus vastes.

Le spectateur même sans être le centre des œuvres, peut faire l'expérience des systèmes, et reste le centre de l'attention de l'artiste, qui semble montrer l'infiniment grand pour toucher l'infiniment humain.

III. Le miroir des œuvres.

1. *Le reflet de l'artiste.*

1.1. Expression par la sculpture.

La pratique sculpturale de Nancy Holt repose sur une volonté d'exprimer son intériorité, chose qu'elle avait déjà commencé à faire dans sa pratique poétique.

²⁵⁰ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 15.

Les sculptures de Holt apparaissent comme de nouvelles poésies de la vision. Nouvelles car l'artiste était poète avant d'être impliquée dans le Land Art, nous avons déjà abordé son passé de photographe et vu comment il affecte son art, dans sa logique du système il paraît tout à fait logique de voir que la poésie marque elle aussi sa sculpture. Déjà dans le poème *Vision* de 1973 [fig.54] elle s'intéresse à la fixation du regard, à sa circonscription par des motifs circulaires, et à la « vision rendue visible », points que nous avons étudiés dans le chapitre précédent à propos de ses sculptures. Les préoccupations sculpturales de l'artiste se retrouvent aussi dans son poème *The World Thought a Circle* de 1970 [fig.55], comme les calligrammes de Guillaume Apollinaire, Holt écrit en suivant la forme d'un cercle : « ciel », « eau », « Soleil », « étoile », « terre »²⁵¹. Elle réemploie chacun de ces éléments, ainsi que le cercle, dans ses sculptures, ce qui confirme qu'elle n'a pas limité son acte poétique aux feuilles de papier, mais l'a aussi transmis à ses sculptures. Le calligramme s'accompagne d'un poème que l'on pourrait dire plus traditionnel, et dont un des vers dit « le ciel ramené ici-bas »²⁵². Avant même d'avoir commencé son activité en tant que sculptrice elle voulait déjà connecter le ciel et la Terre. L'écriture poétique de Holt ne s'arrête pas avec ses œuvres, dans l'article qu'elle écrit sur *Hydra's Head* pour *Arts Magazine* en 1975 elle semble composer un poème en prose. Si tout le texte est teinté de lyrisme, elle finit son article par l'anaphore du terme « eau » : « eau qui tombe, eau qui se presse, eau qui tourbillonne, eau immobile, bruit de l'eau, couleur de l'eau »²⁵³. Le but de ce texte serait de produire avec des mots la sensation du « flot continu de méditations liquides »²⁵⁴ produit par la proximité de l'œuvre et des chutes du Niagara. La sculpture est donc une nouvelle forme d'expression poétique pour Holt.

Dans ses écrits et autres interviews l'artiste mentionne souvent l'importance d'explorer son monde intérieur. En parlant à Lucy Lippard en 2011 pour sa participation à *Sightlines*, Holt revient sur son enfance et les résultats de sa condition d'enfant unique : comme elle a été élevée seule l'artiste dit qu'elle a été poussée à être une « observatrice »²⁵⁵, et à explorer son monde intérieur. Mais l'intériorité chez elle n'a rien à voir avec l'inconscient, son art ne provient pas d'un acte « Pollockien » où la gestualité exprime un sentiment inconscient. Au contraire, le long processus qui précède la création de ses œuvres la place dans une démarche réfléchie. De plus, même si Nancy Holt cherche à exprimer une

²⁵¹ Ibid. p. 201. « sky », « water », « moon », « sun », « star » et « earth ».

²⁵² Ibid. « The sky brought down ».

²⁵³ Ibid. p. 74. « Falling water, rushing water, swirling water, still water, sound of water, color of water coalesce here in this place of water ».

²⁵⁴ Ibid. « producing a continuous flow of liquid meditations ».

²⁵⁵ Ibid. p. 59. « observer ».

part d'intériorité dans son œuvre, comme elle le fait avec tous les systèmes, elle dit que « quête spirituelle » n'est pas le mot pour décrire son expérience, elle ne cherche pas « un idéal ou une vision transcendantale »²⁵⁶, mais une expression personnelle. Les œuvres l'impliquent elle dans le paysage en accord avec sa philosophie de land artiste qui vise à sortir des musées. Selon Elizabeth Duvert l'artiste se sert de ses œuvres en extérieur pour « intégrer l'expérience physique du paysage dans ses propres rêves de vie dans les terres »²⁵⁷. La recherche de son intériorité passe alors par le paysage, car comme le dit le géographe américain Donald Meinig « tout paysage est composé non seulement de ce qui se trouve devant nos yeux, mais aussi de ce qui se trouve à l'intérieur de nos têtes »²⁵⁸.

La sculpture pour Nancy Holt en plus de se teinter d'un sens poétique, matérialise la recherche de l'expression de son intériorité.

1.2. Son paysage intérieur.

Le rapport entre intérieur et extérieur au niveau de l'expérience que vit l'artiste, et qu'elle crée par la suite pour le spectateur, passe par la découverte du désert.

La pratique artistique de Nancy Holt prend un tournant avec sa découverte des déserts de l'Ouest américain pendant l'été 1968, lors d'un voyage avec Robert Smithson et Michael Heizer. Pour elle, cette vaste étendue n'est pas un simple site, elle est l'un des seuls artistes du Land Art à avoir acheté avec ses fonds personnels le terrain sur lequel elle installe son œuvre. Holt dit qu'au moment même de son arrivée à l'aéroport de Las Vegas elle a vécu une « expérience écrasante de la correspondance » de son « paysage intérieur avec les paysage extérieurs »²⁵⁹. Ceci l'a profondément affecté, elle confesse ne pas avoir dormi pendant des jours après ça, tant l'expérience était ancrée en elle. Cette première rencontre avec le désert est abondamment documentée par l'artiste dans son fameux article pour *Artforum*, elle y raconte que dès qu'elle a posé le pied dans le désert elle s'est sentie connectée avec l'endroit²⁶⁰. Pour Holt cette connexion va même plus loin, elle dit : « c'était moi sans le sens d'auto-identification. Le paysage, son ouverture, était similaire à l'espace que je sentais en moi, j'étais le paysage et le ciel, et le paysage et le ciel étaient moi. Ça

²⁵⁶ Ibid. p. 228. « "Spiritual quest" does not describe my experience ; I was not on a search for an ideal or a transcendent vision. ».

²⁵⁷ NORWOOD, Vera. Op. cit. p. 225. « the artist integrates the physically experienced landscape into her own dreams of life on the land ».

²⁵⁸ Ibid. p. 231. « any landscape is composed not only of what lies before our eyes but what lies within our heads ».

²⁵⁹ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 222. « I had an overwhelming experience of my inner landscape and the outer landscape being identical ».

²⁶⁰ HOLT, Nancy. Op. cit. p. 34. « As soon as I got to the desert, I connected with the place ».

sonne très plat, mais c'est ce qui s'est passé. J'étais totalement absorbée par mon environnement »²⁶¹. Ce que l'artiste décrit c'est une parfaite correspondance de son monde intérieur avec le paysage, plus qu'elle-même en tant que personne, il s'agit alors ici d'un sentiment d'empathie, c'est sûrement du désert que sont venus les poèmes sur la vision dont nous parlions.

Cette expérience personnelle qu'elle vit dans le désert en 1968 influence toutes les œuvres que nous avons étudiées, et aussi les spectateurs qui font l'expérience des œuvres. Concernant les priorités de l'artiste quant à la destination de ses œuvres, ses mots sont confus. Elle dit dans une interview avec Micky Donnelly que son travail « est toujours en relation directe avec les gens »²⁶², et dans une autre avec Janet Saad-Cook elle dit qu'en tant qu'artiste elle « ne pense pas d'abord ses œuvres comme reliées aux gens » même si elle ajoute qu'elles « incluent leur public »²⁶³. Malgré l'aspect contradictoire de ces deux affirmations, on peut imaginer qu'en s'impliquant directement elle-même, l'artiste implique directement le spectateur. Elle dit, toujours dans son interview avec Saad-Cook, que ses œuvres sont « aussi faites pour que les gens puissent faire partie d'elles et deviennent plus conscient de l'espace, de leur propre perception visuelle, et de l'ordre de l'univers »²⁶⁴. Holt applique au spectateur ce qu'elle a vécu dans le désert par l'intermédiaire des *Sun Tunnels*, et par la suite, de façon adaptée à chaque site avec ses autres œuvres. Diana Shaffer dit que la symbolique utilisée par l'artiste (œil, Soleil, eau, lumière...) connecte son travail et les peintres luministes américains ainsi que les transcendantalistes. Selon elle, ces artistes utilisent « des appareils visuels similaires pour exprimer leur philosophie sur la profondeur spirituelle de l'homme qui se développe à mesure qu'il comprend que son esprit participe et est reflété par le monde de la nature »²⁶⁵. Ce qui veut dire qu'en étant consciente de sa propre perception Holt la transmet aux spectateurs de ses œuvres.

Les œuvres de Nancy Holt reflètent donc l'intérêt pour la vision et l'espace que lui a transmise l'immensité du désert, et qu'elle essaye de donner à voir au spectateur.

²⁶¹ WILLIAMS, Alena J. Loc. cit. « It was me without a sense of self-identification. The landscape, the openness, was similar to the spaciousness I felt within. I was the land and sky and the land and sky was me. That sounds like a platitude, but that's what happened. I was totally absorbed in my surroundings. There was a sense of tremendous energy ».

²⁶² DONNELLY, Micky. Op. cit. p. 9. « My work is always involved with people directly ».

²⁶³ SAAD-COOK, Janet. Op. cit. p. 126. « As an artist I do not think about my work as related to people first » ; « the works I do are inclusive of their audience ».

²⁶⁴ Ibid. « they are also made so that people can be a part of them and become more conscious of space, of their own visual perception and of the order of the universe ».

²⁶⁵ SHAFFER, Diana. Op. cit. p. 174. « who used similar visual devices to express their philosophy that man's spiritual depth develops along with his understanding that his spirit partakes of and is reflected in the world of nature ».

2. Le reflet du spectateur.

2.1. Le complexe de Narcisse.

Si l'artiste s'exprime à travers ses œuvres, le spectateur lui se voit à travers elles comme il voit le paysage, le monde, et l'univers.

L'idée de l'identification de son « moi » en regardant fixement un objet n'est pas sans rappeler le mythe de Narcisse. Dans la version du mythe écrite par Ovide, Narcisse, fils d'une nymphe et d'un Dieu, était l'un des plus beaux jeunes hommes de Grèce. N'aimant personne d'autre que lui, un jour alors qu'il voit son reflet dans l'eau, il en tombe amoureux, et meurt d'amour pour lui-même. Philippe Dubois applique ce mythe à l'interprétation de la relation entre l'art et le spectateur, il se base sur la version du mythe donnée par Philostrate dans le vingt-troisième portrait de son *Imagines I*, et il en déduit qu'« il y a Narcisse en face de la source ; il y a le spectateur en face du tableau ; et c'est la même relation qui, dans chaque cas, unit l'un à l'autre »²⁶⁶. Ce qui veut dire que si Narcisse voit son reflet dans l'eau, alors le spectateur voit son reflet dans l'œuvre d'art quelle qu'elle soit, même si l'œuvre en question n'est pas réfléchissante. Comme l'appréciation qu'en fait le spectateur témoigne d'une impression personnelle, il regarde bien son « moi » intérieur en regardant l'œuvre. Dubois résume en disant : « C'est donc toujours moi qui me voit dans le tableau que je regarde » et « je suis (comme) Narcisse : je crois voir un autre mais c'est toujours une image de moi-même »²⁶⁷. Par là on peut comprendre que le spectateur n'est pas toujours conscient de se voir au moment de sa relation avec une œuvre, ou de son interprétation de cette dernière. Dubois parle enfin de deux niveaux de lecture des œuvres, un premier niveau interne où Narcisse est en relation avec lui-même, et un second niveau externe où le spectateur est inclus. Mais cette interprétation est valable pour toutes les œuvres d'art.

Appliquer les idées de Dubois au travail de Nancy Holt revient à dire que puisque que l'artiste regarde la première son reflet dans le désert et choisit de l'incarner avec les *Sun Tunnels*, le spectateur regarde le paysage intérieur de Holt en suivant le cheminement de son regard à travers les tunnels. Mais alors il ne voit pas (que) le reflet de l'artiste, mais il regarde aussi son propre reflet. Dans cette version Holt est Narcisse, et elle tend au spectateur un miroir en la présence de ses œuvres. L'artiste confirme cette interprétation en

²⁶⁶ DUBOIS, Philippe. Op. cit. p. 155.

²⁶⁷ Ibid. p. 156.

disant dans son interview avec Janet Saad-Cook : « Quand je dis que mes œuvres sont des extériorisations de ma propre réalité interne, je veux dire que je rends aux gens à travers l'art ce qu'ils ont déjà en eux-mêmes »²⁶⁸. L'expérience du spectateur reflète alors l'expérience de l'artiste, exception faite que le spectateur voit son paysage intérieur et non celui de l'artiste, dont il n'a de toute façon aucune idée. C'est ce que Gilles Tiberghien explique en d'autres termes à propos des *Locators*. Il explique que les viseurs « ont pour fonction première de « canaliser » la vue pour que chacun puisse voir *exactement* la même chose tout en faisant l'expérience singulière de sa propre perception »²⁶⁹. Le spectateur voit toujours « *exactement* » ce que l'artiste prend le soin de lui montrer, mais comme l'expérience de l'art est l'écho d'une opinion personnelle et que les œuvres de Nancy Holt ne sont pas fournies avec un mode d'emploi, il voit aussi le paysage avec ses propres yeux comme il le veut/peut et donc son propre paysage intérieur.

L'artiste n'est pas la seule à avoir accès à son monde intérieur à travers les œuvres, le spectateur est lui aussi confronté au miroir de sa perception visuelle.

2.2. Réappropriation des œuvres.

Si jusque-là l'influence de l'artiste sur la perception du spectateur était indéniable, il ne faut pas oublier qu'aucun artiste ne peut contrôler totalement l'expérience du spectateur.

En projetant – de façon bien souvent inconsciente – son monde intérieur dans les œuvres de Holt, le spectateur peut se sentir comme chez lui dans ces dernières. Lucy Lippard dit que contrairement à la plupart des artistes produisant des œuvres d'art publiques qui considèrent leur public comme « extraverti », Nancy Holt encourage une « introversion » de la part de son spectateur²⁷⁰. À cela, Lippard ajoute que Holt « convertit des espaces "publics" en refuges privés »²⁷¹. L'artiste facilite la relation entre les œuvres et le spectateur, d'une part par l'aspect rassurant de ses sculptures, et d'autre part par le choix de l'échelle de celles-ci. Mais quand Holt crée un art de la vision basé sur la multiplication des points de vue, elle demande une participation physique pour qu'ils soient découverts, et comme Tiberghien le dit à propos de Morris : « C'est le rapport d'échelle qui prime, et la taille ne l'intéresse que parce qu'elle permet à ce même corps d'évaluer son espace propre.

²⁶⁸ SAAD-COOK, Janet. Op. cit. p. 126. « So when I say my work is an exteriorization of my own inner reality, I mean I am giving back to people through art what they already have in them ».

²⁶⁹ TIBERGHIEU, Gilles. Op. cit.

²⁷⁰ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 59. « extroverted ».

²⁷¹ Ibid. « converting "public" spaces into private refuges ».

En même temps qu'il connaît l'objet, le moi se découvre lui-même à travers les variations qu'il perçoit »²⁷². Comme pour le Land Art de Morris, en s'appropriant le lieu physiquement, visuellement, et psychologiquement le spectateur va alors plus loin dans l'exploration de sa perception. De plus, il est donné une certaine place par Holt à la méditation dans ses sculptures : on a déjà vu cela avec le texte poétique à propos de *Hydra's Head* ; il en est de même avec son texte sur *Annual Ring* qui signale que le dôme a été relocalisé en 2000 dans un « endroit méditatif »²⁷³ de la Saginaw Valley State University. Le spectateur peut donc, s'il le souhaite, centrer délibérément son regard sur lui-même.

De façon plus pratique, le public de Nancy Holt va parfois plus loin que cette appropriation spirituelle des œuvres, il prend physiquement possession d'elles. Les habitants de Rosselyn en Virginie ont notamment renommé le jour de l'alignement des ombres des sphères et des barres de *Dark Star Park* avec l'image au sol en 2009 : ils l'ont tout simplement appelé « Dark Star Day » (« le jour des Étoiles Sombres »)²⁷⁴. Les vingt-cinq ans de l'œuvre ont donc été célébrés par l'affirmation de sa réappropriation par les gens qui la côtoient quotidiennement. Dans l'idée de l'artiste, ce type de comportement n'est pas étonnant, elle reconnaît à ce propos que l'appartenance de ses œuvres change de mains quand elle retire les siennes du processus de création, ce n'est pas une idée que l'artiste évoque la première, mais ça reste toutefois consciemment son approche de l'art, elle dit plus exactement : « Au moment où j'en ai fini avec elle, elle cesse d'être mienne »²⁷⁵. Pour *Stone Enclosure : Rock Rings*, l'artiste dit que directement après avoir fini elle voulait prendre une photo de son œuvre avec un ou deux spectateurs, pour avoir une notion d'échelle, mais l'affluence d'étudiants sur le site était trop importante pour que la photo soit concluante. Alors l'artiste raconte qu'elle est allée demander aux étudiants de se pousser pour quelle puisse faire sa photo, mais que ceux-ci ont refusés en disant qu'ils avaient le droit d'être là, et que cette œuvre sur leur campus était maintenant la leur²⁷⁶. Mais l'appropriation qui reste la plus ancienne, et la plus constante, est celle des *Sun Tunnels*. Depuis leur installations des gens viennent de façon spontanée chaque année pour célébrer le solstice d'été dans le désert, les tunnels se transforment lieu de camping pour les accueillir, ils appartiennent aux spectateurs le temps de quelques jours.

²⁷² TIBERGHEN, Gilles. Op. cit. p. 91.

²⁷³ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 228.

²⁷⁴ MARTER, Joan. Op. cit. p. 32.

²⁷⁵ Ibid. « As soon as I finished it, it ceased to be mine ».

²⁷⁶ Ibid.

Le reflet que le spectateur perçoit dans le travail de Holt correspond à celui de l'artiste, bien qu'il soit aussi propre à chaque personne faisant l'expérience et s'appropriant les sites.

3. *L'unification des systèmes.*

3.1. Une osmose entre intérieur/extérieur.

La relation entre intérieur et extérieur pour les œuvres de Holt, est dans la lignée de la question des systèmes, et concerne aussi l'intériorité et l'extériorité du spectateur.

Regarder les œuvres de Nancy Holt, c'est avant tout regarder à travers elles, c'est-à-dire regarder l'extérieur depuis l'intérieur. Avec *Annual Ring*, la différence entre l'intérieur et l'extérieur de l'œuvre se trouble, Holt dit qu'en étant à « l'intérieur, vous avez l'impression d'être à la fois dans l'œuvre et hors de l'œuvre ; c'est comme une enceinte ouverte »²⁷⁷. Mais mise à part cette exception, le regard passe toujours par l'intérieur des œuvres pour avoir accès à une vue sur le paysage. L'implication visuelle de cette relation a déjà été mentionnée à de nombreuses reprises, elle s'établit sur l'imbrication des plans de l'espace artistique et naturel dans l'intérieur des éléments structuraux des œuvres, ainsi que sur le rôle d'observatoires de ces dernières. Les *Sun Tunnels* font par exemple partie des seules œuvres au monde à être reconnues par le gouvernement américain et indiquées sur quelques cartes topographiques comme étant des « tunnels d'observation astronomique »²⁷⁸. Quoi qu'il en soit, c'est en mettant le paysage terrestre et céleste à la disposition du spectateur dans le cadre de ses sculptures que Holt connecte les mondes intérieur et extérieur, et les fait se fondre l'un dans l'autre. Cela équivaut aussi à dire que l'espace de la sculpture, qui n'est qu'en partie le même espace que celui du spectateur, est toutefois en osmose avec lui. Par exemple *Views through a Sand Dune* même sans être physiquement traversé par le spectateur, conduit son regard à travers le paysage. Donc les espaces ne sont pas les mêmes, mais une unité apparaît entre eux grâce au regard.

Le même phénomène opère entre l'intérieur et l'extérieur du spectateur. Les paysages intérieurs du spectateur et de l'artiste ont été exposés dans la sous-partie précédente, mais il est nécessaire d'insister un peu plus sur l'unicité de la perception du paysage et de son paysage intérieur. Holt dit que face au paysage désertique de l'Ouest

²⁷⁷ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 228. « being inside of that, you feel that you're both inside and outside simultaneously ; it's like an open enclosure ».

²⁷⁸ TRAINOR, James. *A Place in the Sun*. 2003. « Astronomical Observation Tunnels ».

américain son « intérieur et extérieur se sont réunis pour la première fois »²⁷⁹. De plus, elle parle elle-même d'un sentiment d' « unité »²⁸⁰, donc le paysage intérieur et le paysage naturel ont une sorte de relation entre le dedans et le dehors dans la perception de l'artiste. Elle explique cela de façon détaillée dans son interview avec James Meyer. Il lui demande pourquoi il est si important pour elle de ramener le ciel sur Terre, après avoir expliqué qu'elle ne s'était pas rendue compte tout de suite que c'était ce qu'elle faisait Holt ajoute :

« Ils sont en corrélation – le monde extérieur est un reflet du monde intérieur et vice versa [...]. Je n'avais pas à tout connaître du ciel et des étoiles ; je n'avais pas à être un astronome pour construire mon œuvre. C'est plus à propos d'être connecter avec la Lune ou le Soleil, comme quelque chose que je connaissais déjà en moi. Quand vous voyez la Lune, des millions de gens sur le globe la voient aussi, mais la relation est entre vous, et la Lune existe en vous. On a tous eu des moments comme ça. Vous êtes tellement absorbés dans la chose que vous regardez, que vous cessez d'exister, et que la chose est totalement présente. Alors, vous êtes la chose »²⁸¹.

L'un dans l'autre le regard est la clé de l'osmose entre l'intériorité de l'homme et l'extériorité du monde, la sollicitation du regard sur tous les côtés des œuvres et leur infinité de points de vue créent une unification généralisée. C'est à dire que *Star Axis* de Charles Ross, malgré sa monumentalité et sa complexité, bien supérieures aux observatoires de Holt, ne crée qu'un lien avec les étoiles. Alors que les systèmes de notre artiste englobent paysages, étoiles, Soleil, nuages, et villes de façon quasiment exhaustive.

Ce sont le regard et la perception du spectateur qui, en passant dans les œuvres de Nancy Holt, créent la synergie dont il fait l'expérience.

3.2. Traverser.

Dans l'unification des systèmes de l'artiste il est important de ne pas seulement considérer le regard qui traverse les œuvres, mais aussi les œuvres qui traversent le spectateur.

²⁷⁹ LARSON, Kay. « New Landscapes in Art ». *New York Times Magazine*, 13 May 1979. p.23. « My insides and outsides came together for the first time ».

²⁸⁰ WALLACE, Gwynn J.. Op. cit. p. 63. « oneness ».

²⁸¹ WILLIAMS, Alena J. Op. cit. p. 233. « They interrelate – the outside world is a reflection of the inside world and vice versa. So let's say the light, the sunlight, can also be envisioned as inner light. I didn't have to know a lot about the sky and the stars ; I didn't have to be an astronomer to build my work. It's about connecting with the moon or sun as something that I knew already within myself. When you see the moon, millions of people on the globe are seeing it, too, but the relationship is between you and the moon, the moon exists in you. We've all had moments like this. You are so absorbed in whatever it is you're looking at, that you cease to exist, and the thing itself is present totally. Then you are the thing ».

Le spectateur n'est pas le centre de l'univers et du monde en mouvement, mais il n'en reste pas moins physiquement au centre des œuvres quand il en fait l'expérience. Chez Nancy Holt il n'est pas le point de départ, il est au milieu du phénomène d'appréciation de l'œuvre. C'est-à-dire que dans l'*Observatory* de Robert Morris l'ouverture de l'œuvre se fait vers l'extérieur, dans une structure organisée selon des lignes rayonnant depuis la position supposée du spectateur, le tout étant fait à l'échelle humaine. Jusque-là rien ne paraît différent des dessins de Holt pour les *Sun Tunnels*. Pourtant, l'installation de Morris part toute entière du point fixe du spectateur regardant droit devant lui, alors que les tunnels de Holt l'entourent et créent des points de vue sur les 360° depuis cet unique point central, mais aussi depuis chaque extrémité des quatre tunnels, car l'œuvre n'a pas un seul sens pour être utilisée. De plus, de par leur forme circulaire et leur alignement, les tunnels paraissent connectés les uns aux autres dans un prolongement invisible. Si le spectateur est au point de départ de l'expérience chez Morris, il est traversé par elle chez Holt. Les tunnels ne font pas que diriger le regard vers le paysage, ils dirigent aussi le paysage vers le spectateur, ce dernier se retrouve alors traversé par le monde et l'univers. Il en est de même avec le tunnel pointé vers le ciel de *Up and Under*, lorsque le spectateur se trouve en dessous il est comme placé dans une colonne invisible, mais perceptible, qui crée un lien direct entre lui et la voûte céleste.

Avoir le sentiment d'être traversé par les œuvres de Holt n'est pas étonnant, pour des œuvres qui sont faites pour être elles-mêmes traversées par le regard du spectateur aussi bien que par son corps. En additionnant le fait que les diagonales rayonnent depuis les centres des œuvres « vers le paysage dans des directions opposées »²⁸², et le fait que les œuvres soient toujours ouvertes vers le ciel et l'horizon, Diana Shaffer en déduit qu'elles sont « des points focaux aussi bien que des enceintes et semblent pénétrer plutôt que de rester passivement dans le paysage »²⁸³. D'autres œuvres, comme le *Roden Crater* de James Turrell – projet monumental qui vise à transformer les chambres magmatiques d'un volcan éteint en observatoire, mis en chantier à la fin des années 1970²⁸⁴ – sont aussi ouvertes vers les étoiles, et implique les mêmes phénomènes que les œuvres de Holt mais restent des lieux d'observation, quand Holt crée des œuvres qui agissent sur le spectateur. Cette activité des sculptures dépend de l'utilisation des tunnels, des corridors, des arches, et autres fenêtres, que Shaffer analyse comme des références aux thèmes du temporaire et du

²⁸² SHAFFER, Diana. Op. cit. p. 173. « lead into the landscape in opposing directions ».

²⁸³ Ibid. « they are focal point as well as enclosures and seem to penetrate rather than sit passively within the landscape ».

²⁸⁴ SAAD-COOK, Janet. Op. cit. p. 129.

transitoire²⁸⁵. En plus de revenir à la notion de l'instant fondée par les appareils de visée à travers lesquels ce que l'on voit est en perpétuel changement, et qui créent l'expérience perceptuelle du spectateur, ces thèmes touchent à la symbolique du tunnel. Comme l'image du corridor de la mort, ou la forme du vagin maternel, le tunnel peut symboliser la vie et la mort, mais aussi la renaissance. Dans ce sens on peut dire qu'en traversant les œuvres de Holt, visuellement ou physiquement, l'ancienne approche visuelle du spectateur meurt, et une nouvelle prend sa place, c'est alors la renaissance du spectateur dans son expérience visuelle. En regardant à travers les *Locators* d'Avignon les étudiants voient des morceaux de leur campus qu'ils avaient toujours regardés sans vraiment les voir, leur perception est donc renouvelée par l'œuvre.

Que le spectateur traverse les œuvres de l'artiste ou qu'elles le traversent, ces dernières ne laissent pas le spectateur conscient des mêmes choses qu'avant avoir fait leur expérience.

Les sculptures de Nancy Holt sont conçues comme des cocons qui protègent le spectateur et son regard. Elles sont faites pour lui et surtout par lui, que ce soit par ses proportions corporelles ou par sa participation. En faisant l'expérience de ces œuvres le spectateur peut percevoir le monde en mouvement, l'univers tout entier, tout en se trouvant au centre des systèmes qu'elles rassemblent. Mais les sculptures ne renvoient pas seulement à l'infiniment grand, elles reflètent aussi l'infiniment humain. Le miroir qu'elles tendent aux spectateurs, comme à l'artiste elle-même, fait ressortir aux yeux de chacun son paysage intérieur, et l'osmose qu'il y a entre ce dernier et l'ensemble des systèmes dans lesquels il se trouve.

Il s'agit maintenant dans la conclusion de lier ce que le spectateur voit dans un premier temps, comment il le voit, et ce qu'il finit par percevoir et ressentir.

²⁸⁵ SHAFFER, Diana. Op. cit. p. 174.

Conclusion

Nancy Holt donne à voir des parcelles de paysages pluriels, naturels, célestes, citadins, historiques, cosmiques, infinis. Pour se faire, elle met en place des sculptures d'une précision extrême, fixées sur Terre par des repères géographiques, urbains, et stellaires. Les appareils visuels qu'elle crée sont le résultat d'une approche photographique des sites explorés, ce qui permet un pointage et un phénomène d'extraction du paysage, qui en plus d'encadrer l'image focalisée, lui confère une certaine planéité. Les œuvres sont des modificateurs de la perception du spectateur. De par leurs points de références, et ce qu'elles dévoilent du paysage, elles sont au centre de leur environnement, de leur planète, et de l'univers. C'est ainsi que dans un sens, lorsque le spectateur fait l'expérience des œuvres, il se trouve connecté visuellement, physiquement, et émotionnellement au paysage. Dans un autre sens il est renvoyé à lui-même et à son paysage intérieur. L'artiste transmet la connexion personnelle qu'elle a ressentie avec le site de ses *Sun Tunnels* à son spectateur. Exception faite que le spectateur va percevoir sa relation au monde à travers l'œil de Nancy Holt sans s'en rendre compte, et finira alors par effectuer un retour sur son propre monde intérieur.

Cependant, ce que nous avons passé tant de pages à décrire, le spectateur en fait l'expérience d'un seul coup, il reçoit alors aussi bien visuellement, qu'émotionnellement, toutes les interprétations des œuvres que nous avons faites. Ce qui revient à la notion d'osmose des systèmes. Les différentes couches de compréhension sont saisies en même temps dans l'instant et la durée de la connexion visuelle et physique du spectateur et de l'œuvre.

Lier l'art et la vie est quelque chose que les artistes des années 1960 se sont efforcés de faire. D'autres artistes que Nancy Holt ont produit des structures adaptées à l'homme, ont impliqué sa vision, le Soleil, les astres, ont donné une place à l'homme sur la Terre. Mais elle ne place pas seulement l'homme comme observateur du monde, avec des œuvres au croisement de la perception du terrestre et du céleste, elle le place comme constituant du monde et de l'univers en mouvement, au même titre que ses œuvres. Les centres du monde sont nombreux dans l'histoire de l'art, mais Holt développe un lien particulier entre le spectateur et ses œuvres. La notion de vision chez elle lie de façon intime le paysage et le spectateur à des niveaux physiques et sensibles. Observer ses œuvres dans toutes leurs possibilités et y participer est une expérience forte à tous les niveaux pour le spectateur : après être allé trouver sa place dans l'infiniment grand, il se retrouve à explorer l'unité de base des sculptures de l'artiste, lui même.

Les tunnels des sculptures de Nancy Holt sont donc le lien entre le monde et le spectateur, ils placent ce dernier dans un flux continu qui mêle l'instant et la durée, le visuel et le sensible, le paysage terrestre et céleste : ce sont les éléments circulaires qui replacent l'homme dans la nature.

Pour continuer cette recherche sur l'interaction entre l'art de Nancy Holt et le spectateur, il faudrait les opposer à d'autres mouvements artistiques qui sont venus avant ou après le Land Art. Il y a par exemple une notion de ready-made dans la pratique de notre artiste : les étoiles sont des éléments naturels, et elles sont incluses dans l'art par le choix de l'artiste. Ce qui connecte en un sens les sculptures de Holt et Marcel Duchamp. L'art de Nancy Holt bien que perceptuel est aussi conceptuel, le confronter aux œuvres du mouvement artistique dit Conceptuel pourrait aussi apporter un nouvel éclairage sur la place du spectateur dans la consommation de l'art. Enfin, le minimalisme est sûrement la mouvance qui se rapproche le plus du Land Art, la relation entre les sculptures minimalistes, l'espace et le spectateur pourrait être mise en parallèle avec la pratique artistique de notre artiste, pour dégager les spécificités de Holt.

Bibliographie

Archives, Electronic Arts Intermix :

- HOLT, Nancy; SMITHSON, Robert. *Swamp*. [Videotape]. 1971.
- HOLT, Nancy. *Going around in circles*. [Videotape]. 1973.
- HOLT, Nancy. *Zeroing In*. [Videotape]. 1973.
- HOLT, Nancy. *Point of View*. [Videotape]. 1974.
- HOLT, Nancy. *Revolve*. [Videotape]. 1977.
- HOLT, Nancy. *Sun Tunnels*. [Videotape]. 1978.
- HOLT, Nancy. *Art in the public eye: the making of Dark Star Park*. [Videotape]. 1988.
- HOLT, Nancy; SMITHSON, Robert. *Mono Lake*. [Videotape]. 1968-2004.

Archives d'Art Américain (AAA), Washington D.C. :

- POMMEROY SWARTZ, Joyce. Interview with Nancy Holt. [transcription]. 3 août 1993.

Ouvrages:

- BARTHES, Roland. *La chambre Claire: note sur la photographie*. Paris: Gallimard Seuil, 1980. p. 126-127.
- BAZIN, André. « Peinture et Cinéma », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome II, Paris : ed. Du Cerf, 1959. p.128.
- BULL, Stephen. *Photography*. London, New York: Routledge, 2010. p. 41-43, 46-50.
- CLEMENTS, Ben ; ROSENFELD, David. *Photographic composition*. New Jersey : Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1974. p. 10.
- CLERO, Jean-Pierre. *Théorie de la perception : de l'espace à l'émotion*. Paris : PUF, 2000. p. 25-30.
- DRABELLE, Dennis. *The art of landscape architecture*. Washington: Partners for Livable Places , 1990. p. 18-23.
- DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique et autres essais*. Paris : Nathan, 1990. p. 21, 26, 32-33, 137, 154-171, 243-247.
- EMERLING, Jae. *Photography : history and theory*. London, New York : Routledge, 2012. p. 48-50, 74-75.
- KAISER, Philipp ; KWON, Miwon. *Ends of the Earth : Land art to 1974*. Los Angeles: Prestel Publishing, 2013.

- KANT, N. Immanuel. *Critique de la faculté de juger*. France : Librairie Philosophique J. Vrin, 1993. p. 122.
- KWON, Miwon. *One place after another : site-specific art and location identity*. Boston: MIT Press, 2004. p. 1-70, 100-120.
- NORWOOD, Vera. *The desert is no lady: southwestern landscapes in women's writing and art*. New Haven, London: ed. Vera Norwood and Janice Monk, 1987. p. 197-222, 225, 230-231, 234.
- ROSS, Charles. *Sunlight convergence Solar Burn: the equinoctial year, September 23, 1971 through September 22, 1972*. Salt Lake City: University of Utah Press, 1976.
- SHAFFER, Diana. Nancy Holt: spaces for reflections or perceptions. In: SONFIST, Alan. *Art in the land: a critical anthology of Environmental Art*. New York: E. P. Dutton, Inc., 1983. p. 169-177.
- STROEBEL, Leslie ; COMPTON, John ; et al. *Basic photographic materials and processes*. Boston, London : Focal press, 1990. p. 2.
- TUFNELL, Ben ; FOGLE, Douglas. *Nancy Holt : Photoworks*. London : Haunch of Venison, 2012. p. 5-8, 18-24.
- TIBERGHEN, Gilles A. *Land Art*. [1993] 2^e éd. Revue et augmentée. Paris : édition Carré, 2012. p. 76-99, 136- 167, 202-227.
- WALLACE, Gwynn J. *Great Salt Lake : an overview of change*. Salt Lake City : Utah Department of Natural Resources, 2002. p. 561-567.
- WAT, Pierre. *Naissance de l'art romantique : peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris : Flammarion, 1998. p. 33.
- WILLIAMS, Alena J. *Sightlines*. Berkeley :University of California Press, 2011. p. 11-283.

Articles:

- BASKIN, Anita. « Stonehenge in New Jersey », *Omni Magazine*, août 1992, p. 34.
- BEARDSLEY, John. « Aspects of New Land Art », *Art Journal*, automne 1982, Vol. 42, n° 3, p. 226-232.
- BERTOL, Daniela. « Framing the Land and Sky: Art Meets Cosmology in a Sustainable Environment », *Leonardo*, 2006, Vol. 39, n° 2, p. 125-130, 133.
- DONNELLY, Micky. « Nancy Holt – Interview », *Circa Art Magazine*, juillet/août 1983, n° 11, p. 4-10.
- FOOT, Nancy. « The Anti-Photographers », *Artforum*, septembre 1976, Vol. 15, p. 38-42.
- HOLT, Nancy. « Sun Tunnels », *Artforum*, avril 1977.
- LEVEQUE, Terry Ryan. « Nancy Holt "Sky Mound": Adaptive Technology Creates Celestial Perspectives », *Landscape Architecture*, avril/mai 1988, Vol. 78, n° 3, p. 82-86.
- LIVINGSTONE BEEBE, Mary. « Tell Me, Is It Flat or Round ? », *Art Journal*, été 1981, Vol. 41, n° 2, p. 169-170.
- MARTER, Joan. « Artists and Architects on Public », *Art Journal*, hiver 1989, Vol. 48, n° 4, p. 315-320.
- MARTER, Joan. « Systems: a Conversation with Nancy Holt », *Sculpture Magazine*, octobre 2013, Vol. 32, n°8, p. 28-33.
- MCLEAN-FERRIS, Laura. « Nancy Holt », *Art Review*, septembre 2012, n° 61, p. 80-83.
- MERRILL CAMPAGNOLO, Kathleen. « Spiral Jetty Through the Camera's Eye », *American Art Journal*, 2008, Vol. 47, n° 1-2, p. 16-23.

- MIDDLEMAN, Rachel. « Nancy Holt: Sightlines », *CAA Reviews*, 20 Juin 2013, p.1-3.
- PENDERS, Anne-Françoise. « Nancy Holt, artiste "perceptuelle" », *Pratiques : réflexions sur l'art*, 3/4, automne 1997, p. 146-167.
- PENDERS, Anne-Françoise. « Fragments de conversation avec Nancy Holt », *Pratiques : réflexions sur l'art*, 3/4, automne 1997, p. 167-173.
- ROSE, Arthur R. « Four interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner », *Arts Magazine*, février 1969, p.22.
- SAAD-COOK, Janet; ROSS, Charles; HOLT, Nancy et al. « Touching the Sky: Artworks Using Natural Phenomena, Earth, Sky, and Connections to Astronomy », *Leonardo*, 1988, Vol. 21, n° 2, p. 123-134.
- SAAD-COOK, Janet; WARLICK, M. E. « Sun Drawing: Sculptures of Reflected Sunlight Connecting the Earth and Sky », *Leonardo*, 1989, Vol. 22, n° 2, p. 151-158.
- SMYTH, Cherry. « Nancy Holt », *Art Monthly*, juillet/août 2012, n° 358, p. 27-28.
- SPAID, Sue. « Nancy Holt », *ArtUS*, 2011, n° 31, p. 78-79.
- WITHERS, Josephine. « In the World: an Art Essay », *Feminist Studies*, été 1983, p. 325-334.

Sitographie:

- BAMBRICK, Gail. « Visionary Land », 19 janvier 2012 (page consultée le 17 février 2014) <<http://now.tufts.edu/articles/visionary-land-nancy-holt>>
- BRUNDIN, Jenny. « Utah's Sun Tunnels », 12 mai 2011 (page consultée le 21 janvier 2014) <<http://kuer.org/post/utahs-sun-tunnels>>
- DE HERRERA, Maria. « Art to Measure the Universe », 6 février 1989 (page consultée le 18 janvier 2014) <<http://www.csmonitor.com/1989/0206/uholt.html>>
- GOSSMANN, Marlène, « Traversée d'une œuvre: Sun Tunnels (1973-1976) de Nancy Holt », 5 avril 2011 (page consultée le 20 janvier 2014) <<http://revuesshs.u-bourgogne.fr/texte&image/document.php?id=146>>
- Graham Fondation. « Exhibition, Nancy Holt: Sightlines », 2010 (page consultée le 16 février 2014) <<http://grahamfoundation.org/grantees/3611-nancy-holt-sightlines>>
- INGALLS, Zoe. « Nancy Holt's Outdoor Sculpture Exploits its Own Shadows », 07 juillet 1995 (page consultée le 18 janvier) <<https://chronicle.com/article/Nancy-Holts-Outdoor-Sculpture/83854/>>
- KALB, Peter R. « Nancy Holt », 07 juin 2012 (page consultée le 17 février 2014) <<http://www.artinamericamagazine.com/reviews/nancy-holt/>>
- LAROUSSE. « Focale », 2001. (page consultée le 18/04/2014). <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1200506v/f216.image.r=focale>>
- LOE, Hikmet Sidney. « Exhibition Review: Salt Lake City Vision Envisioned, Nancy Holt at the Utah Museum of Fine Arts », October 2012, (page consultée le 16 février 2014) <<http://artistsofutah.org/15bytes/12oct/page1.html>>
- PADGETT, Jennifer. « Nancy Holt », 2012 (page consultée le 2 février 2014) <<http://www.aboutdrawing.org/notations/nancy-holt/>>
- Strata Project. « Up and Under », 2012 (page consultée le 2 février 2014) <<http://www.strataproject.org/nancy-holt.html>>
- TRAINOR, James. « A Place in the Sun », septembre 2003 (page consultée le 20 janvier 2014) <http://www.frieze.com/issue/article/a_place_in_the_sun/>
- Université d'Avignon. « Nancy Holt: Avignon Locators 1972-2012 », 2012 (page consultée le 2 février 2014) <<http://www.nancyholt.com/>>
- Université d'Avignon. Communiqué de Presse, colloque international, 2012 (page consultée le 2 février 2014) <<http://www.nancyholt.com/Avignon2012CFP.pdf>>

- Utah Museum of Fine Arts. « Sun Tunnels Self Guide », 2012 (page consultée le 17 février 2014) <http://umfa.utah.edu/suntunnels_selfguide>
- ZILBERG, Jonathan. Reviewed, « Nancy Holt: Sightlines », 2010 (page consultée le 17 février 2014) <<http://leonardo.info/reviews/nov2013/holt-zilberg.php>>

Résumé

Dans ce mémoire, il s'agit par le biais de l'étude du regard de comprendre de quelle façon Nancy Holt connecte le spectateur au paysage, pour mieux par la suite le renvoyer à lui-même.

L'artiste ne se limite pas à montrer un simple paysage champêtre à travers ses sculptures, sa définition du Land Art est bien plus complexe et variée que cela. Ce qu'elle prend la peine de montrer est multiple : des éléments concrets comme la nature, le ciel, ou la ville ; des éléments plus abstraits comme des dates historiques et des dates liées au fonctionnement cyclique du cosmos ; et enfin des éléments totalement abstraits, comme l'infini visuel et temporel accompagnés de leurs limites. Tout ça par le biais d'appareils visuels dont la construction est issue d'un processus fastidieux et élaboré. Avec eux elle pointe des marqueurs particuliers du paysage, les extrait visuellement de leur environnement, et fixe toute l'attention du spectateur sur ces vues. De ce fait l'artiste met en place les composants d'un jeu de perception. Les sculptures sont conçues pour protéger le spectateur et son regard, elles sont faites pour lui et surtout par lui, que ce soit en rapport avec son corps (échelle) ou par sa participation visuelle et physique. En faisant l'expérience de ces œuvres fixées sur leur site par le paysage et les étoiles, le spectateur peut accéder jusqu'à la perception du cosmos. Mais les sculptures ne renvoient pas seulement à l'infiniment grand, elles reflètent aussi l'infiniment humain. Le miroir qu'elles tendent aux spectateurs, comme à l'artiste elle-même, fait ressortir aux yeux de chacun son paysage intérieur.

Les tunnels des sculptures sont le lien entre le monde et le spectateur, ils placent ce dernier dans un flux continu qui mêle l'instant et la durée : ce sont les éléments circulaires qui replacent l'Homme dans la Nature.

Summary

In this thesis, the point is to study the gaze to understand how Nancy Holt manages to connect the viewer and the landscape, and in the end how this gaze reflect the viewer himself.

The artist doesn't only show a bucolic landscape through her sculptures, her definition of the Land Art is more complex than it appears. She decides to show multiple things : tangible elements of Nature, such as the sky ; elements somewhat abstract like historic dates linked to the cosmos' way of working ; finally totally abstract elements as the visual infinity or the temporal infinity and their limits. All of this is underline by visual devices, which have been built according to a tedious and sophisticated plan. With these devices the artist sets the pieces of game of perception by : pointing precise landmarks, extracting them of their close environment, and focusing all the attention of the viewer on those images. The sculptures are conceived to protect the viewer and his gaze, their made just for him and even by him : they have the proportion of the human body (human scale), and ask for visual and physical participation... By experiencing this type of work of art fixed on the site by the landscape and the stars, the viewer access to the perception of the cosmos. The sculpture are not only referring to the endlessly vast, but they are also referring to the infinitely human. They hand a mirror to the viewer and the artist herself, showing them their inside-landscape.

The sculptures' tunnels are the link between the world and the viewer, they set him into the flux of instant and time : the circular elements are connecting back the human being into Nature.

Mots clef : Nancy Holt ; Land Art ; perception ; regard ; paysage ; proportion ; étoiles.

Keep words : Nancy Holt ; Land Art ; perception ; gaze ; landscape ; proportion ; stars.