



1. Robert Morris, *Earthwork pour le puits Johnson n°30*, 1979, 1,5 ha, SeaTac, Washington. Photographie de Colleen Chartier, 1979.

I

La rivière sans retour

Les œuvres du Land Art se déploient dans le silence des déserts, nues, massives, monumentales et cependant d'une fragilité extrême. Pures présences, elles sont toujours sur le point de devenir invisibles, toujours au bord de la disparition. Penser leur restauration excède largement le domaine de spécialisation dans lequel on a souvent tendance à enfermer l'acte même de restaurer. Ce dont il est essentiellement question, au-delà d'un problème de pérennité et de transmission de ces œuvres, c'est de leur visibilité et de leur identité. Or cette identité – identité à soi en premier lieu – est par essence problématique. Et si elles doivent inéluctablement se transformer, jusqu'à quel point peut-on considérer qu'elles demeurent les mêmes ?

Pour tenter de répondre à ces questions, on peut repartir des célèbres réflexions de Walter Benjamin sur la valeur culturelle de l'œuvre d'art perdue au profit de sa *valeur d'exposition et de reproduction*, ainsi que sur son « aura » – son unicité, sa présence *hic et nunc*. Benjamin a insisté sur l'importance de cette notion pour réfléchir au rôle joué par la photographie et par les autres moyens de reproduction qui donnent accès aux œuvres. Ces conditions nouvelles, dans lesquelles « le produit de la reproduction technique peut être placé, ne remettent peut-être pas en cause l'existence de l'œuvre d'art¹ », mais mettent en danger son aura. Le même phénomène existe pour les réalités naturelles, la différence étant que ce danger « touche en son cœur » l'objet d'art, « là où il est vulnérable comme aucun objet naturel : dans son authenticité ». L'authenticité d'une chose, nous dit Benjamin, qu'elle soit artificielle ou naturelle, c'est « tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique ». Or ce témoignage que menace la reproductibilité dans le domaine artistique mais aussi naturel est l'affaire du restaurateur. S'il arrive à Benjamin de parler de ce dernier, ce n'est pas de façon centrale mais incidente, pour expliciter ce qu'il vient

de dire de la dimension historique de l'aura. Ainsi, pour un objet naturel, la caractérise-t-il d'une formule désormais célèbre comme « l'unique apparition d'un lointain si proche soit-il ». Et il ajoute :

Suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui, c'est, pour l'homme qui repose, respirer l'aura de ces montagnes ou de cette branche².

C'est là ce que l'on peut dire, au fond, de tout paysage dont on veut souligner l'« authenticité », et telle est l'exigence de l'aura, qui nous reconduit à l'origine ou à l'idée d'une origine qui, comme le rappelle Georges Didi-Huberman, n'est ni « le passé révolu » ni « ce qui est en amont des choses³ ». C'est pourquoi la restauration d'une origine dont témoignerait l'aura n'est possible que si on la considère comme une catégorie historique n'ayant en réalité « rien à voir avec la genèse des choses » :

L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un