



CADILLAC RANCH : LORSQUE LA « CONTRE-SCULPTURE » S'INVITE AU TEXAS

Bénédicte SISTO

Université Clermont Auvergne

Installée au milieu d'un champ dans la région des hautes plaines du Texas communément appelée le *Texas Panhandle*, à mi-chemin sur la mythique Route 66 reliant Chicago à Los Angeles, et à proximité de la ville d'Amarillo, se dresse une œuvre insolite et colorée : *Cadillac Ranch*. Réalisée en juin 1974 sur les terres du milliardaire texan Stanley Marsh par de jeunes architectes californiens nommés Chip Lord, Doug Michels et Hudson Marquez, tous trois inspirés par le souffle contestataire de la contre-culture des années soixante, cette sculpture géante balayée par le vent est constituée de dix Cadillac de même proportion inclinées à l'oblique et alignées d'est en ouest sur 42 mètres, le capot avant enterré à même le sol. Leur carrosserie, aujourd'hui partiellement éventrée, est recouverte d'une épaisse couche de graffitis multicolores. Tout autour, des dizaines de bombes aérosol, négligemment abandonnées par les visiteurs, jonchent le sol. L'œuvre, qui se distingue inévitablement dans le paysage et qui surprend par son originalité, est devenue au fil des décennies une attraction touristique majeure au Texas. Ainsi, chaque année, des centaines de milliers de personnes stationnent en bord de route avant de franchir librement un simple portail métallique symbolisant l'accès au lieu. Un peu plus loin, les visiteurs admirent la « sculpture publique » et, comme le veut la tradition, marquent de leurs bombes de peinture aux couleurs éclatantes la Cadillac qui a remporté leur préférence. De toute évidence, l'œuvre procure une émotion singulière auprès du public, émotion qui n'a jamais cessé de surprendre les artistes à l'origine du projet, comme l'explique Michels en 1994 : « *Cadillac Ranch is timeless, and has become more powerful with time. It has turned from an avant-garde work of art into an American icon,*

Bénédicte Sisto, « *Cadillac Ranch : lorsque la contre-culture s'invite au Texas* », *Cercles* (36) 2019 : 173-194.

and it's quite powerful that something like that happens with a work of art you created. That's something beyond our control because culture chooses its own icons »¹. Deux décennies plus tard, en 2016, Lord, désormais âgé de 72 ans, s'étonne d'autant plus de la longévité de la sculpture qu'il décrit une œuvre initialement anticipée pour être éphémère : « *So far, it has outlived two of the participants [Marsh and Michels]. It's probably going to outlive all of us. We didn't expect that in the slightest* »². Qui sont ces architectes qui relatent avoir laissé libre court à leur imagination sans jamais avoir envisagé de créer une œuvre durable ? Quelle fut la démarche artistique rattachée à la mise en place de ce projet artistique, et peut-on réellement qualifier leur démarche d'artistique, voire de contre-culturelle ? Après avoir expliqué comment le projet a été mis en œuvre puis réalisé, nous nous intéresserons à l'évolution que la sculpture à ciel ouvert a connue au fil des décennies et montrerons comment, au-delà de son identité visuelle, cette œuvre singulièrement située à mi-chemin entre l'art urbain et le *land art* s'inscrit résolument dans l'histoire de l'art américain. Enfin, nous évoquerons la manière dont *Cadillac Ranch*, en investissant la nature et le paysage texan, nous livre un regard introspectif incisif sur la société américaine de son époque mais également une lecture contre-culturelle moderne sur le Texas et les États-Unis d'aujourd'hui.

Des fourmis et des hommes

La naissance médiatique de *Cadillac Ranch* aux États-Unis a lieu le 23 avril 1975, lorsque *CBS Evening News* diffuse sa chronique quotidienne *On the Road* réalisée par Charles Kuralt, célèbre journaliste de la chaîne qui sillonne les routes de l'Amérique profonde en camping-car afin de relater chaque soir ses rencontres avec le peuple américain. Lors de ce reportage que Kuralt qualifiera plus tard de « mémorable »³, le journaliste filme la vision surprenante de dix Cadillac semi-enterrées dans un champ de blé à l'ouest d'Amarillo ; leur peinture d'origine, de couleurs bleu et blanc pastel, étincelle sous le soleil. Tandis que Kuralt s'approche des lieux, un homme souriant, à l'allure svelte et décontractée, orné de lunettes, d'une épaisse moustache et d'un chapeau haut-de-forme sur lequel est accroché le sigle Cadillac, vient spontanément à sa rencontre. Nommé Stanley Marsh 3, ce millionnaire texan dont la posture clownesque, comme le précise Kuralt, n'est pas sans rappeler le Chapelier Fou d'*Alice au Pays des Merveilles*, se présente comme le propriétaire du champ et de l'œuvre.

¹ Chip Lord, « Cadillac Ranch, 1974-1994 », 1994, [<https://vimeo.com/185560546>], site consulté le 11 février 2018.

² Abigail Cain, « How Cadillac Ranch Became a Texas Legend », Artsy, 6 octobre 2016 [<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-cadillac-ranch-became-a-texas-legend>], site consulté le 30 décembre 2017.

³ Steve Hartman, « A Texas Rancher who Raises Cadillacs », CBS News, 27 avril 2012, [<https://www.cbsnews.com/news/a-texas-rancher-who-raises-cadillacs/>], site consulté le 2 janvier 2018.

Kuralt décrit le *rancher* en ces termes : « *He's in cattle, oil, banking, real estate and art. It's his wheat field, and his Cadillacs* »⁴. Puis, alors que Kuralt invite Marsh à s'expliquer sur la présence des Cadillac dans son champ, ce dernier tient un discours fantaisiste qui déconcerte quelque peu le journaliste :

Kuralt: "When people say to you, 'What are those Cadillacs doing out there in your wheat field?' What do you answer?"

Stanley: "It depends on who they are. When I get a chance, I lie to them. I tell them it's for an Elvis Presley movie, or it's for Evil carnival to jump over. Or maybe it's the Caddy cult and it's the new mother church for a home religion. I tell them whatever strikes my fancy!"

Kuralt: "If I asked you, what would you tell me?"

Stanley: "Well, I'd have to tell you the truth. The truth is, it's a road-side spectacular sculpture made by a group called *The Ant Farm*, architects from San Francisco." [...]

Kuralt: "It must give you a proud feeling of proprietorship to own the only ten Cadillacs in a whatever wheat field in America..."

Stanley: "Absolutely! It's like owning Stonehenge! It's the most important roadsign attraction of our generation!"⁵

Quel est ce groupe, *The Ant Farm*, auquel Marsh attribue la paternité de la sculpture, et comment son destin a-t-il croisé celui de ce Texan excentrique et conduit à l'accomplissement de *Cadillac Ranch* ? En juin 1994, lors de la célébration des 20 ans de l'œuvre, Marsh déclare avoir joué un rôle mineur dans son processus de création : « *It was Chip Lord, Doug Michels and Hudson Marquez who conceived and executed The Cadillac Ranch. They deserve 100% of the credit. The only credit I deserve is just being there at the right place, at the right time as they came along* »⁶. L'idée initiale émane effectivement de ces trois trentenaires membres du collectif d'architectes de San Francisco, *The Ant Farm*, fondé en 1968 par deux d'entre eux, Lord et Michels, rapidement rejoints par Marquez, Douglas Hurr et Curtis Schreier⁷. Dès sa création, tel le mouvement hippie qui imprègne désormais l'air libéral de la Californie que la jeunesse irrévérencieuse aime à respirer, *The Ant Farm* revendique sa différence en raison de sa volonté de pratiquer de façon collaborative une architecture alternative utilisant des modes

⁴ Charles Kuralt, « Charles Kuralt's 1975 Profile of the Cadillac Rancher », CBS, 23 avril 1975. [https://www.youtube.com/watch?v=YOtZHU_f1fo], site consulté le 28 décembre 2017.

⁵ Kuralt, op. cit. Lors de cette même interview, Marsh évoque avec humour l'éventuelle similitude entre l'angle d'inclinaison avec le sol (52 degrés) et celui des pyramides d'Égypte, en particulier celle de Gizeh : "Any reason why they're tilted?" Steve asked Stanley. "That's the angle of the great pyramid of Giza." "You're making that up!" "I am not." "Yes, you are!" "Yes, I am!", répond-t-il le sourire aux lèvres. Des années plus tard, Lord commentera la référence continuellement erronée du public aux pyramides d'Égypte : "I think that's something Stanley liked to tell people, and he repeated it enough times that it ended up in print," Lord laughed. "I don't think there's any basis in fact. It wasn't calculated as a specific angle—it was more of an aesthetic sense. The cars just had to be leaning and heading west", Cain, op. cit.

⁶ Lord, « Cadillac Ranch, 1974-1994 », op. cit.

⁷ Lord était diplômé de la School of Architecture, Tulane University, Michels, de la Yale School of Architecture, Marquez, du Newcomb Art Department of Tulane University, Hurr, de la Architecture School of North Carolina State University, Schreier, de la Rhode Island School of Design. Hurr et Schreier, membres de Ant Farm, ne sont pas associés au travail de réalisation de Cadillac Ranch.

d'expression inattendus—ce que Lord décrit aujourd'hui comme « *the radical fringe of architecture and art* »⁸ :

You know it was 1968, there was revolution in the air. Nobody wanted to go to work in a corporate architecture office. At that time, a Bank of America was something that you burned down⁹. You didn't want to be designing banks. We decided to start the alternative architecture practice [...] We didn't wait for someone to come to us to hire us and design a building, but rather, we tried to originate our own ideas¹⁰.

Et Schreier d'ajouter :

There was the war in Vietnam, we were taking Palestine, things were bifurcating before our eyes... This was the era of mass demonstrations, of spontaneous rock festivals, of new ways of living, of subversive, fuck-you alternative styles of practice overturning old habits. What we were trying to do was the ultimate form of architecture which was essentially predicting how society would use space, land and time¹¹.

Annonciateur d'une volonté de sortir du formatage que la société lui impose, le nom *The Ant Farm* porte à lui seul l'intention de se positionner en marge des architectes de leur époque. En 2010, devant *Cadillac Ranch*, Michels se souvient : « *We were trying to think of a name for our group. A friend of Chip was sitting around when I was talking about underground newspapers and underground movies, and we said we wanted to do underground architecture, and she said: "Oh! You mean, like an ant farm?" and I said "Yes!"* »¹². Faisant allusion au jeu pour enfants *Uncle Milton's Ant Farm*, sorti aux États-Unis en 1956, la métaphore est résolument provocatrice, comme l'explique l'architecte et critique Michael Sorkin du *Southern California Institute of Architecture* : « *They wanted to take the power out of the hands of the planners, to break the plastic of the ant farm and set the ants free* »¹³.

Dès le début, *The Ant Farm* se libère des codes du fonctionnement traditionnel des cabinets d'architectes se décrivant sans complexes comme hors-système, « *an art agency that promotes ideas that have no commercial potential but which we think are important vehicles of cultural introspection* »¹⁴. Très rapidement, les membres de *The Ant Farm* expriment leur fibre créatrice décalée à travers des réalisations variées, insolites et inclassables. Parmi leurs travaux majeurs durant la période qui précède l'accomplissement de *Cadillac Ranch*, ils inventent

⁸ Chip Lord, « Ant Farm, Collaborative Practice 1968-1978 », [[www.http://chiplord.net/work/#/antfarm/](http://chiplord.net/work/#/antfarm/)], site consulté le 12 février 2018.

⁹ L'évocation d'un bâtiment Bank of America en flammes fait référence à une manifestation contre la guerre du Viêt-Nam en 1970 à Santa Barbara, en Californie de Sud, au cours de laquelle des étudiants ont mis le feu à ce symbole du Big Business (Taylor Aggerty, « Forty Years Ago, a Mob of Students Stormed the Bank of America Building », Daily Nexus, 25 février 2010, [<http://dailynexus.com/2010-02-25/forty-years-ago-a-mob-of-students-stormed-the-bank-of-america-building/>], site consulté le 12 février 2018.

¹⁰ Laura Harrison et Beth Federici, « Space, Land and Time: Underground Adventures with Ant Farm », US Collective Cinema, octobre 2010, [<https://www.youtube.com/watch?v=Q3pp1vs6YYY>], site consulté le 5 janvier 2018.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ Artsy, « Ant Farm: Overview, works, shows and related articles », [<https://www.artsy.net/artist/ant-farm>], site consulté le 12 février 2018.

Truckstop (1970-71), *Ant Farm Time Capsule* (1969-72) et *House of the Century*, Angleton, Texas (1973). Savant mélange d'itinérance hippie et d'expérimentation futuriste (la conquête spatiale bat son plein depuis une dizaine d'années et l'Amérique a envoyé le premier homme sur la lune l'année précédente), le *Truckstop Tour* de 1970-71 a consisté à parcourir pendant quatre mois les campus universitaires autour de San Francisco à bord d'un *Media Van*, une camionnette Chevrolet que les architectes, tels des ingénieurs, métamorphosent devant leur public en véhicule lunaire avec coques en plastique sur le toit et pompes à air évolutives en guise de pneumatiques ou d'ailes latérales. Parmi leurs lieux de passage, *Sproul Plaza*, sur le campus de U.C. Berkeley, haut lieu de la contestation étudiante et du *Free Speech Movement* de 1964. Dans la continuité de ce *happening* futuriste, entre 1969 et 1972, *The Ant Farm* a réalisé deux capsules temporelles (*Time Capsules*) rassemblant des objets scellés et dédiés aux générations futures (« *an attempt to preserve the present for the future* »¹⁵). La première capsule, présentée à la Biennale de Paris en 1969, était une simple boîte en carton contenant entre autres objets un chapeau de cowboy, un drapeau américain et des photos des premiers astronautes ayant foulé le sol lunaire. La deuxième capsule, exposée en 1972 au Musée d'Art Contemporain de Houston, ville du Texas où est installée la base spatiale de la NASA ayant mené la mission Apollo de 1969 vers la lune, était un réfrigérateur rempli d'objets de consommation de l'époque. En 1975, soit quelques mois après avoir réalisé *Cadillac Ranch*, une troisième capsule voit le jour en réponse à une commande du Artpark de Lewiston, dans l'état de New York, qui souhaitait une œuvre temporaire. Adoptant cette fois-ci une démarche qui n'est pas sans rappeler *Cadillac Ranch*, *The Ant Farm* a entrepris d'adapter un break Oldsmobile Vista Cruiser et de le remplir d'images et autres articles de presse compilés en collages réalisés à partir de magazines américains des années cinquante (essentiellement *Life* et *Fortune*, choisis pour leur aspect documentaire¹⁶) ; la dite-capsule, dont ils estimaient la durée de vie à environ mille ans, a été cérémonieusement enterrée dans le parc, « *below ground, like an ant farm* » (Lord), « *like breaking the rules and following them at the same time* » (Schreier)¹⁷. En 1972, *The Ant Farm* se lance dans un projet de prime abord résolument plus ancré dans le registre traditionnel d'un cabinet d'architectes, lorsqu'un jeune couple fortuné lui laisse carte blanche pour construire sa résidence secondaire à Angleton, près de Houston. La création, inspirée de la passion de ces architectes pour le pop art, sera une « maison du siècle » (*House of the Century*) comprenant deux vastes espaces de vie au rez-de-chaussée et une grande tour abritant les chambres à l'étage ; avec sa forme suggestivement érotique, cette construction

¹⁵ Constance Lewallen, Steve Seid et Chip Lord, *Ant Farm, 1968-1978*, Berkeley: University of California Press, 2004, p. 63.

¹⁶ Interview with Lord, in Lewallen, Seid et Lord, 2004, *ibid.*, p. 65.

¹⁷ Interview with Schreier, in Lewallen, Seid et Lord, 2004, *ibid.*, p. 63.

plus subversive que les précédentes recevra le prix du jury de la revue *Progressive Architecture*¹⁸.

Si ces productions donnent la tonalité de l'approche ouvertement alternative de *The Ant Farm*, les créations des années 1974-1978, seconde et dernière période d'existence du collectif qui se dissout en 1978 après l'incendie de son atelier à San Francisco, confirment sa capacité à produire un travail transdisciplinaire dépassant de loin les frontières de l'architecture établie et lui permettant de revendiquer ouvertement sa différence. Captivés par le rôle grandissant des médias dans la société américaine (« *we were fascinated with contemporary pop culture and media and what significance they could have in the near future* »¹⁹), l'inventivité de ces jeunes gens s'exprime désormais également par la conception de performances filmées, les plus connues étant *Media Burn* et *The Eternal Frame*, toutes deux tournées en 1975. Dans *Media Burn*, les membres de *The Ant Farm* jouent la carte de la provocation en invitant les médias nationaux à assister au tournage de la vidéo : celle-ci met en scène l'automobile et la télévision en filmant la collision violente entre une Cadillac customisée (pilotée par Schreier et Michels déguisés en astronautes) et une pyramide de téléviseurs en flammes. « *Who can deny that we are a nation addicted to television and the constant flow of media? Now I ask you, my fellow Americans, haven't you ever wanted to put your foot through your television screen?* »²⁰ s'exclament-ils avec impertinence quelques instants avant leur performance. « En 'réalisant' la destruction de l'outil médiatique par excellence, cette œuvre retourne les médias contre eux-mêmes en les prenant à leur propre jeu. Un an après le scandale du Watergate, *Media Burn* proclame ainsi la mort de la télévision, élevée au rang de totem de la civilisation contemporaine »²¹. Dans leur deuxième réalisation, *The Eternal Frame*, représentation filmique de l'assassinat de John F. Kennedy à Dallas en novembre 1963, *The Ant Farm* rejoue ce moment emblématique de l'histoire des États-Unis en concentrant les images non sur l'expérience réelle mais sur l'angle tragique de la scène (les coups de feu et le sang) vu par le prisme réducteur des mass-médias. Au-delà de la dénonciation de l'immersion à la fois saturante et indécente des médias dans les faits d'actualité, la dimension artistiquement provocante de *The Eternal Frame* est

¹⁸ FRAC Centre-Val de Loire, Collection Arts et Architecture [<http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/ant-farm-58.html?authID=8>], site consulté le 19 janvier 2018.

¹⁹ Interview avec Lord, in Lewallen, Seid et Lord, 2004, op. cit., p. 65.

²⁰ Michael Rush, « Once Underground, Ant Farm Burrows Out », *The New York Times*, 25 janvier 2004, [<http://www.nytimes.com/2004/01/25/arts/art-architecture-once-underground-ant-farm-burrows-out.html>], site consulté le 9 février 2018.

²¹ FRAC, op. cit., site consulté le 19 janvier 2018 ; la vidéo *Media Burn* peut être visionnée à l'adresse suivante : [<http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/ant-farm/media-burn-64.html?authID=8&ensembleID=10>], site consulté le 19 janvier 2018.

aujourd'hui saluée par les spécialistes du genre comme un chef-d'œuvre des débuts de la vidéo²².

En 2018, Lord écrit : « *By necessity we crossed disciplinary boundaries, and it could be said that we were pioneers in doing so. We crossed into performance, video making, graphic design, and Art* »²³. Si leurs créations bousculent les codes classiques de l'art, critiquent des idées dominantes de la société et appellent à la désobéissance artistique, il apparaît clairement que les membres de *The Ant Farm*, tour à tour architectes anti-establishment puis pionniers de la vidéo contestataire, cultivent sans retenue l'esprit du berceau californien de la contre-culture, San Francisco, où ils ont installé leur atelier sur le Pier 40 face à la baie, et où ils créent leurs « *activist installations and videos* »²⁴. Le terme *Farm* contenu dans le nom choisi par le collectif n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'expérimentation rurale de la vie communautaire et alternative dans les fermes hippies comme le célèbre *Morning Star Ranch* de Lou Gottlieb de la fin des années soixante. Sur un mode quelque peu semblable, les jeunes architectes de *The Ant Farm* accomplissent leur propre révolution culturelle en fonctionnant sur un mode collaboratif et en manifestant clairement leur désintéressement pour la valeur-argent qui entacherait la dimension artistique de leur production. Comme son nom l'indique, la référence à la ferme fait également allusion à la terre, à la nature et à la ruralité ; tous ces éléments sont omniprésents dans leurs travaux, écho aux hippies de San Francisco qui avaient remis Walden et Thoreau au centre de leur réflexion existentielle²⁵. « *We had no knowledge of Morning Star Ranch, but we were hippies and worked, at least in the first years, within the "hippie ethos"* »²⁶, nous explique Lord, avant de poursuivre :

I came to San Francisco first in the summer of 1966. I was an architecture student, and I was lucky to get a summer job with an architecture firm—*Anshen and Allen*. During that summer I attended several concerts at Fillmore Auditorium, so I was interested in the music, and the ideas of the counterculture as it developed²⁷.

Dans les projets majeurs engagés par *The Ant Farm*, l'automobile est un fil conducteur récurrent. Objet transformé en structure futuriste défiant les lois de la gravité (*Media Van*),

²² « At the time the Kennedy assassination was still very sacrosanct, and I don't think anyone had really violated it, or interpreted it as art », interview avec Michels, in Lewallen, Seid et Lord, 2004, op. cit., p. 76. Pour plus d'informations concernant *The Ant Farm*, consulter le site du FRAC d'Orléans, l'un des trois musées dans le monde, avec le Berkeley Art Museum et le MoMa de New York, à se partager les archives de ses œuvres : [<http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/ant-farm-58.html?authID=8>], site consulté le 19 janvier 2018.

²³ Correspondance de Chip Lord avec Bénédicte Sisto, 20 février 2018.

²⁴ Rush, op. cit.

²⁵ « Hippies of the 1960s spent their time in nature, finding their own Walden spaces to reconnect with themselves through the power of nature », in Carolyn Gregoire, « What the 60s Got Right About Health, Happiness and Well-Being », Huffington Post, 22 novembre 2013.

²⁶ Correspondance de Lord avec Sisto, 20 février 2018.

²⁷ Ibid.

cercueil vivant (*The Eternal Frame*), objet brûlé (*Media Burn*) ou entièrement enterré (*Time Capsule*), les thématiques du temps, de la vie et de la mort qui entourent les véhicules sont omniprésentes, comme en atteste Lord : « *We were totally involved with popular culture, especially through the lens of America's fixation with the automobile* »²⁸. Autre point d'équilibre dans leurs réalisations, le Texas : c'est paradoxalement ici, dans cet état à la pensée conservatrice, symbole par excellence d'une Amérique rigide et traditionaliste, que ces jeunes artistes contre-culturels exposent leurs premières œuvres, répondent à leurs premières commandes, et que leur destin croise un jour celui de Marsh. À la fin de l'année 1973, alors qu'ils font des allers-retours réguliers entre San Francisco et le Texas afin de travailler sur le projet *Dolphin Embassy*—projet de construction d'un centre de recherche destiné à développer la communication entre l'homme et les dauphins, matérialisé par une structure aquatique sur voiles et un moteur solaire—qu'ils souhaitent développer à Houston, l'une de leurs relations professionnelles, Allen Rucker, leur conseille de rencontrer le millionnaire texan. Dès le premier contact, Marsh, qui s'intéresse à l'art sous toutes ses formes et dont l'œil aiguisé a déjà vu certaines de leurs réalisations à Houston, exprime son enthousiasme : « *I like Ant Farm. You seem like nice, wholesome guys. So if you want to make a proposal to do a project here on my land, I'm open to the idea* »²⁹.

Des Cadillac et des hommes

En janvier 1974, Lord, Michels et Marquez répondent positivement à l'invitation du millionnaire texan, adressant à celui qu'ils surnomment avec humour Stanley Marshmallow une carte postale stylisée sur laquelle ils ont dessiné trois véhicules le nez planté dans le sol et les ailerons arrière saillants pointés vers le ciel. Le dessin-projet, qu'ils ont baptisé « *My Cadillac Ranch* »³⁰, puise son inspiration dans le souvenir récurrent, dans leur jeunesse, de l'aileron arrière des Cadillac fabriquées par General Motors (« *that kind of experience we had with our fathers* »³¹), ainsi que dans une image qui les interpelle tout particulièrement dans *The Look of Cars: Yesterday, Today, Tomorrow*³². Dans un chapitre de cet ouvrage documenté publié en 1966, l'auteur, Henry B. Lent, explique l'évolution des ailerons sur les modèles Cadillac depuis l'après-guerre : ces ailerons, qui ont orné les modèles de 1949 à 1964, étaient inspirés des différentes fusées jalonnant à la même époque l'histoire de la conquête spatiale.

²⁸ Rush, op. cit.

²⁹ Interview avec Lord, in Lewallen, Seid et Lord, 2004, op. cit., p. 66.

³⁰ Ibid.

³¹ Lord, « Cadillac Ranch, 1974-1994 », op. cit.

³² Henry Bolles Lent, Boston, E. P. Dutton and Co., 1966.

Durant l'âge d'or de l'automobile que représentent les années cinquante, la Cadillac à ailerons, plus onéreuse que les Buick, Chevrolet et Pontiac du même constructeur, incarne la réussite sociale par excellence :

The Cadillac was the single most desirable consumer item and status symbol in the postwar era of growing mass affluence. If you owned one, it signaled that you had the American Dream, or were near to having it. Even though the Cadillac was only two percent of all car registrations in the country, surveys showed that money was no object; nearly 50 percent of Americans named a new Cadillac as their first dream purchase. Thus, the Cadillac lent astounding prestige to all the cars of General Motors, the industry leader that was most focused on new models every year. The entire auto market was, in fact, Cadillac centered. New styling was one of the main reasons; in 1949, the Cadillac got its first tailfins, which created an instant shape of high distinction. This revolutionary tailfin shape gave Americans the sense that the future held ever-growing prosperity, technological wonders, and progress³³.

En 2002, Marsh se souvient précisément de cette époque : « *I remember how the dream of many Americans in suburban America, especially along the eastern seaports, was getting a Cadillac heading highway 66* »³⁴. Prétendument censés améliorer l'aérodynamique des véhicules, les ailerons font vite décoller les ventes de Cadillac. Fort de ce succès, le constructeur automobile, acteur de la montée en puissance de l'obsolescence programmée³⁵, entreprend à partir de 1956 de proposer un nouveau modèle à ailerons chaque année ; au fil du temps, néanmoins, ce changement annuel s'avère trop coûteux pour General Motors qui décide finalement d'abandonner le design futuriste des Cadillac en 1964. Pour autant, ces ailerons, symboles de la période, ont permis à la Cadillac de devenir un objet iconique de la culture américaine depuis la Deuxième Guerre mondiale.

Les trois architectes de *The Ant Farm*, tous passionnés de voitures (« *car nuts* »³⁶), s'emparent de ce fait d'histoire évoqué dans l'ouvrage de Lent pour proposer à Marsh une réalisation qui serait « *a revolutionary diagram of the tailfin, the rise and fall of the tailfin* »³⁷, avec un positionnement semi-enterré des véhicules qui ferait ressortir le design stylé des ailerons. Marsh, qui a reçu leur carte postale en janvier 1974, leur promet une réponse en date du premier avril : « *I'll answer you by April Fool's Day. It's such an irrelevant and silly*

³³ Brian Greeberg, *A Social History of the United States*, Santa Barbara: ABC-Clio, 2008, p. 81.

³⁴ « Cadillac Ranch, Amarillo, Tx.: Stanley March 3's Last interview », 2002, [<https://www.youtube.com/watch?v=fSIJxAvDHTs>], site consulté le 3 janvier 2018.

³⁵ L'obsolescence programmée existe de manière cachée aux États-Unis depuis les années vingt, décennie durant laquelle plusieurs fabricants d'ampoules électriques ont réduit la durée de vie de leurs produits à mille heures. Dans les années cinquante, le terme « obsolescence programmée » est pour la première fois suggéré aux consommateurs dans des publicités américaines comme celle-ci : « Planned obsolescence, the desire on the part of the consumer to own something a little newer, a little better, a little sooner than is necessary », in Cosima Dannoritzer, « Prêt à jeter », Arte, 2010 [<https://www.arte.tv/fr/videos/042441-000-A/pret-a-jeter/>], site consulté le 30 décembre 2017.

³⁶ Chip Lord, « Ant Farm, Then and Now: An Artist's Talk, by Chip Lord », Jordan Schnitzer Museum of Art, Eugene, Oregon, 7 mai 2013, [<https://www.youtube.com/watch?v=hIUMzJv7BhU>], site consulté le 4 février 2018.

³⁷ Ibid.

proposition that I want to give it all my time and attention so I can make a causal judgment of it »³⁸. Le jour venu, les architectes reçoivent une réponse positive du millionnaire qui les invite à considérer plusieurs localisations possibles sur une carte du Texas : « *The map of his land was a checkboard of square miles. It was pretty extensive [...] One was the site on Route 66. The other two sites were away from civilization, deep inside the ranch. [...] The resonance of Route 66... To be right next to the highway, and not just any highway... Route 66!* », racontera Lord³⁹. Effectivement, la symbolique de la Route 66 qui, après dix ans de construction, devient en 1926 la première route transcontinentale du pays à relier Chicago à Los Angeles sur près de quatre mille kilomètres, est extrêmement forte. En 1939, la Route 66 devient légendaire lorsque l'écrivain John Steinbeck, dans son célèbre roman *The Grapes of Wrath*, la qualifie de « *Mother Road, the road of flight* » de l'Amérique ; pour les personnes qui fuient l'Oklahoma en route vers la Californie au cours de la Grande Dépression des années trente, elle incarne la rédemption et devient la route du Rêve américain. Encensée par la chanson de Nat King Cole en 1946 (« *If you ever plan to motor west, travel my way, take the highway that is so best, get your kicks on Route 66* »), la Route 66 vit une seconde naissance en 1957 avec l'aventure intellectuelle que Jack Kerouac relate dans *On the Road*, ouvrage emblématique de la *Beat Generation* qui a inspiré le mouvement contre-culturel des années soixante⁴⁰.

En toute logique, le choix des membres de *The Ant Farm* se porte donc sur le champ de blé que Marsh possède à deux pas de cette Route 66 chargée d'histoire. Impatients de commencer leur projet, la première étape consiste à rechercher les Cadillac qui serviront à la constitution de leur « diagramme » chronologique. Ils s'adressent à plusieurs garagistes des environs d'Amarillo, lesquels les orientent vers un certain nombre de propriétaires de Cadillac de la région. En quelques semaines seulement, et pour un budget global de 3 000 dollars financé par Marsh, ils parviennent à acquérir d'occasion les dix Cadillac recherchées. La plus chère d'entre elles, datant de 1949 et semi-restaurée, leur est vendue au prix de 700 dollars ; les autres, pour environ 300 dollars chacune. Si la moitié d'entre elles est encore en état de marche au moment de leur achat, l'autre moitié dormait entreposée au fond des jardins de leurs propriétaires, ou bien dans des décharges⁴¹. De couleur blanc et bleu pastel, les différentes Cadillac, qui seront positionnées dans l'ordre chronologique, couvrent une période allant de 1949 à 1963 et représentent tous les modèles avec ailerons commercialisés par General Motors

³⁸ Cain, op. cit.

³⁹ Lord, « Ant Farm, Then and Now: An Artist's Talk, by Chip Lord », op. cit.

⁴⁰ Amy Wilson, « U.S. Route 66: Historic Road Is Time Line of America », *The Orange County Register*, California, 18 janvier 2002.

[https://news.nationalgeographic.com/news/2002/01/0102_020104wir66_2.html], site consulté le 19 février 2018.

⁴¹ Lord, « Ant Farm, Then and Now: An Artist's Talk, by Chip Lord », op. cit.

sur cet intervalle temporel⁴². À l'aide d'une pelleteuse, il faudra cinq jours aux trois membres de *The Ant Farm*, entre le 16 et 21 juin 1974, pour creuser dix trous de profondeur et angles identiques dans la terre sèche du *Texas Panhandle* puis enterrer les véhicules⁴³. À l'exception des enjoliveurs qu'ils ont décidé de fixer avant la mise en terre afin d'éviter qu'ils ne soient dérobés, aucune précaution particulière n'a été prise pour renforcer ou protéger les Cadillac, la proposition des architectes de placer l'œuvre sous une gigantesque coque de verre ayant été rejetée par Marsh. Au matin du cinquième jour, les trois architectes et le millionnaire texan s'accordent sur le caractère public et gratuit du lieu, exprimant leur souhait que l'œuvre devienne « *an interactive monument, so people could express themselves* »⁴⁴ ; « *The only thing that we agreed with Marsh was that it shouldn't have a sign, it shouldn't have a wire fence around it, and it shouldn't be captured. It should just be a public installation* »⁴⁵. D'une simple poignée de main, ils conviennent également du fait que la sculpture est à compter de ce jour la propriété exclusive de Marsh, mais que les droits d'image reviennent à ses auteurs, *The Ant Farm*⁴⁶. Tous sont alors convaincus que l'œuvre, à la merci du vent et de la pluie, sera vite rongée par la rouille, et qu'elle ne possède de ce fait aucune valeur commerciale, ni aucun potentiel.

Des graffitis et des hommes

Dès le début, *Cadillac Ranch* suscite l'intérêt des curieux, comme l'illustre en avril 1975 le reportage de Kuralt pour CBS dans sa chronique *On the Road*. L'œuvre perturbante est bel et bien placée en évidence sur la route : le peu de distance qui la sépare de la voie d'asphalte, combiné à l'étonnement qu'elle provoque, occasionne des arrêts improvisés sur le bas-côté : les gens s'approchent, observent, touchent, photographient puis repartent sans pour autant comprendre pourquoi ces véhicules sont plantés au milieu d'un champ. Très vite cependant, les Cadillac sur lesquelles la rouille s'est déjà invitée sont détériorées : vitres cassées, intérieurs dépouillés de leurs sièges et de leurs tableaux de bord, portes démontées, et premiers graffitis apposés sur les carrosseries après 1976 avec pour résultat immédiat, tel un travail plus élaboré, une combinaison inattendue de couleurs vives. Au début des années quatre-vingt, l'intérêt du grand public pour la sculpture s'accélère lorsque Bruce Springsteen, dans son album *The River*, chante *Cadillac Ranch* au rythme d'une guitare électrique, hommage vibrant à la voiture

⁴² Les Cadillac datent chronologiquement de 1949, 1950, 1954, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1962 et enfin 1963.

⁴³ Plusieurs extraits de vidéos authentiques filmant la mise en terre des Cadillac peuvent être visionnés en cliquant sur le lien suivant : [<https://www.youtube.com/watch?v=Q3pp1vs6YYY>], site consulté le 19 février 2018.

⁴⁴ Interview avec Michels, in Lewallen, Seid et Lord, 2004, op. cit., p. 71.

⁴⁵ Lord, « Ant Farm, Then and Now: An Artist's Talk, by Chip Lord », op. cit.

⁴⁶ Ibid.

mythique des années cinquante mais aussi allégorie du caractère inévitable de la mort (« *Well buddy when I die throw my body in the back, and drive me to the junkyard in my Cadillac* »), la chanson propulse instantanément la sculpture dans la lumière. Avant la bourrasque médiatique provoquée par Springsteen, racontera plus tard Michels, *Cadillac Ranch* n'était qu'une sculpture mineure, « *an obscure, avant-garde artwork, but it really wasn't an icon* »⁴⁷. Non protégé, et recouvert de sa fresque de graffitis, *Cadillac Ranch* est dès lors admiré par des milliers de visiteurs annuels qui se prêtent volontiers au jeu d'apprentis-graffeurs. Après le temps de la détérioration entamée par les éléments naturels, puis celui du vandalisme, est donc venu le temps de la renaissance : élément décoratif, le *Street Art* s'est invité dans la ruralité texane, offrant à chaque visiteur-acteur l'occasion de marquer la sculpture de sa touche personnelle, comme si l'œuvre lui appartenait un peu, et de perpétuer un passage de relais quasi-rituel en se transmettant de main en main les bombes aérosol.

La popularité soudaine de *Cadillac Ranch* produit des réactions en chaîne, l'œuvre s'immisçant aussitôt dans d'autres sphères de la vie américaine. Elle s'invite—avec ou sans autorisation—dans la mode mais également dans des publicités pour des automobiles de toutes marques, des assurances, des restaurants, puis des ordinateurs dans les années 2000, et jusque dans le long-métrage d'animation *Cars* en 2006 lorsque le personnage de Wallis, admirant les Cadillac gravées à l'inclinaison dans la roche sur la chaîne de montagne (*mountain range*) qui fait face à la Route 66, prononce la formule suivante : « *Cadillac Range is a must stop for any road warrior* »⁴⁸. Dès la sortie du disque de Springsteen en 1980, les retombées médiatiques sont telles que *The Ant Farm* s'est pliée aux formalités légales qui officialisent la paternité de son œuvre et la protègent par le versement de droits d'auteurs. Ainsi, en 1984, décident-ils de poursuivre en justice le *Hard Rock Café* de Los Angeles pour usage illégal de l'image de *Cadillac Ranch* sur la façade de son restaurant qui était ornée d'une Cadillac inclinée, « *the 1959 Elvis Presley model* »⁴⁹. Michels justifiera la nécessité de porter plainte en ces termes : « *We felt it was a bad precedent. Artists have enough difficulty coming up with images without being vulnerable to blatant commercial exploitation [...] Many of our works, including Cadillac Ranch, were created to be seen in the media. Few people have actually seen the ranch in person* »⁵⁰. Autour de ce différend judiciaire finalement réglé à l'amiable comme souvent

⁴⁷ Interview avec Michels, in Lewallen, Seid et Lord, 2004, op. cit., p. 70.

⁴⁸ Brady MacDonald, « The Real Route 66 inspirations behind Disney's Cars Land », Los Angeles Times, 5 janvier 2013 [<http://articles.latimes.com/2013/jan/05/news/la-trb-route-66-cars-land-disney-california-adventure-11201228>], site consulté le 20 février 2018.

⁴⁹ Joseph Giovannini, « Cadillac Ranch Fin: Symbol of Dispute », The New York Times, 27 juin 1984 [<http://www.nytimes.com/1984/06/27/garden/cadillac-tail-fin-symbol-of-dispute.html>], site consulté le 18 février 2018).

⁵⁰ Ibid.

aux États-Unis, le porte-parole de General Motors exprimera son soutien à Michels (« *Our Cadillacs are meant to be driven. If Mr. Michels sees Cadillac as an art form, that's fine. Any individual can decide what he wants to do with the car* »⁵¹), contrairement à Maurice D. Henry, auteur de *Cadillac, Standard of the World: The Complete History*, qui déplorera publiquement ce recours en justice qu'il juge excessif : « *The Cadillac tailfin was first inspired by the Lockheed P-38, a World War II airplane with a twin tail. Lockheed did not sue General Motors* »⁵².

Devenus parfaits gestionnaires de leurs droits à l'image depuis leur litige avec le *Hard Rock Café*, les artistes de *The Ant Farm* ne sont, en revanche, pas armés contre les imitations de *Cadillac Ranch* qui poussent, au fil des décennies, dans les espaces privés de l'Amérique que sont les champs et autres jardins des particuliers. Aux quatre coins du pays, l'alignement incliné semi-enterré devient un phénomène de mode. Bien qu'il soit parfois difficile de dater les réalisations avec précision, on enterre de manière symétrique toutes sortes de véhicules usagés : d'autres marques emblématiques des années soixante comme la célèbre Coccinelle de Volkswagen—que s'étaient appropriée les hippies, encouragés par la marque à « penser petit » (*Think Small*)—plantée dans le *VW Slug Bug Ranch* à une trentaine de kilomètres de *Cadillac Ranch*, ou bien les impressionnants camping-cars en métal argenté du *AirStream Ranch* réalisé en 2008 à Plant City, en Floride. Sur le même principe d'alignement symétrique, on trouve également de gigantesques moissonneuses batteuses (*The Farmer's Cadillac*, situé à Canyon, au Texas) ou des objets plus insolites comme une succession de tondeuses à gazon dans le Kentucky⁵³. *Cadillac Ranch* est donc source d'inspiration plus ou moins heureuse, laissée à l'appréciation de chacun. Pour sa part, Marsh s'est exprimé à ce sujet avec *un avis bien tranché*. Interviewé en 2012, soit deux ans avant sa mort, il critique en particulier le manque d'originalité d'une pâle copie comme *Carhenge*, sorte de réplique de Stonehenge créée dans le Nebraska à partir de voitures usagées recouvertes de peinture grise, et se montre irrité par le caractère intéressé de la démarche :

Cadillac Ranch is art that has since inspired some equally-baffling imitators. Today, America's roadsides are up to their shoulders in vehicles buried up to their belts. [...] *Carhenge*, built by a *Cadillac Ranch* admirer, belongs to the city of Alliance, Nebraska, although they're now trying to sell it for a quarter of a million dollars. [...] I have never made a penny from *Cadillac Ranch*. [...] You don't plant cars for profit⁵⁴!

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

⁵³ « Long Term Angle Parking: 12 Cool Cadillac Ranch Copies », <https://weburbanist.com/2016/01/31/long-term-angle-parking-12-cool-cadillac-ranch-copies/3/>, site consulté le 2 janvier 2018.

⁵⁴ Hartman, op. cit.

Mécène bienveillant du projet, Marsh n'a effectivement montré aucune forme d'intérêt pécuniaire pour l'œuvre dont il est l'heureux propriétaire. En revanche, tel le gardien du temple, il a toujours veillé sur la sculpture et, comme pour lui donner une énième vie face à l'usure du temps, il en a régulièrement fait changer les pneus et repeindre intégralement les Cadillac, comme se souvient le photographe McSpadden :

Marsh would periodically send people out with compressor sprayers to repaint the cars. [People remember] them painted red, grey and black at various points. But they would always become graffitied again. So you can go out there and peel layers of paint off. Not the original car paint that's at the base, but many other layers of paint. It's like a sort of archeology⁵⁵.

En 1997, très attaché à l'environnement rural de l'œuvre et contrarié par l'urbanisation croissante d'Amarillo, le *rancher* texan n'hésite pas à déplacer la sculpture quelques kilomètres plus loin à l'extérieur de la ville, sur d'autres terres qu'il possède et sur lesquelles il élève du bétail, afin de repositionner *Cadillac Ranch* dans son état pastoral initial. Depuis le décès du milliardaire à l'âge de 76 ans en 2012, l'œuvre appartient désormais à son fils Stanley Marsh 4 qui, comme nous le rapporte Lord, ne sait pas encore de quelle manière il va gérer cet héritage : « *It may involve a partial restoration, but it could never be fully restored, that would cost way too much money. Maybe he will give it to the city or the state* »⁵⁶. Quarante ans plus tard, que reste-t-il de *Cadillac Ranch* ? Quels aspects de la sculpture doit-on privilégier, et quelle lecture civilisationnelle peut-on envisager d'attribuer à *Cadillac Ranch* ? Surtout, peut-elle être perçue, comme nous l'avons précédemment supposé, comme une œuvre contre-culturelle ?

De l'Art et des hommes

Le sens initial de *Cadillac Ranch*, maintes fois relaté par Lord, Michels et Marquez, est de rendre hommage aux ailerons des Cadillac des années cinquante et soixante, vestiges de l'âge d'or de l'automobile. Pour eux, *Cadillac Ranch*, comme un voyage dans le temps, cultive la mémoire de ces souvenirs précis, et rien d'autre. Pour autant, à proximité de la sculpture, aucune plaque n'indique ni sa date de création, ni les noms des artistes, et aucune indication ne guide le spectateur vers le ou les sens à donner à l'œuvre, éléments que l'on trouverait tout naturellement dans un musée et dans d'autres lieux plus ou moins insolites où peuvent être exposées des œuvres d'art. Ainsi, parmi les centaines de milliers de visiteurs annuels qui viennent admirer *Cadillac Ranch* (ils seraient évalués à 280 000 en 2017), nombreux sont sans doute ceux qui ignorent tout de l'hommage qui se cache derrière ces carcasses de voiture en

⁵⁵ Cain, op. cit.

⁵⁶ Correspondance de Lord avec Sisto, 20 février 2018.

ruines, et qui forment d'autres interprétations face aux émotions que l'œuvre leur procure. Lord, que nous avons interrogé sur l'aspect contre-culturel de l'œuvre, nous répond en ces termes : « *No, the Cadillac Ranch is not counterculture, nor was it meant to be. Undoubtedly, Ant Farm was founded in relationship to the counterculture, but Cadillac Ranch comes six years later, and was more a commissioned work by artists Lord, Marquez, and Michels* »⁵⁷. Cependant, bien que cela n'ait pas été intentionnel de la part de ses créateurs, *Cadillac Ranch*, vu sous l'angle civilisationnel et le recul qui sont les nôtres, semble porter des stigmates distinctement contre-culturels. Dans l'œuvre, s'expriment un visuel et des valeurs portées par le mouvement hippie, et ce trait contestataire prend une amplitude étonnante, dans sa lecture moderne, au regard de l'évolution de la société américaine au cours des quarante dernières années.

Les œuvres étant indissociablement liées au vécu de leurs artistes tout autant qu'à leur période de création, des corrélations entre le passé hippie des membres de *The Ant Farm* et *Cadillac Ranch* sont identifiables. Au fil de son existence, *Cadillac Ranch* a subi les assauts du vent, de la pluie et des flaques d'eau qui stagnent au pied des véhicules et forment une boue collante. La sculpture est sans cesse assaillie par le public (adultes et enfants, parfois accompagnés de leurs chiens) qui, le temps d'un *quick stop*, appose ses graffitis, prend des photos ou des *selfies*, grimpe sur les structures jusqu'à se glisser à l'intérieur des véhicules éventrés. Tout autour, à terre, reposent les cadavres des bombes aérosol et, parfois, des chaussures abandonnées par ceux qui ont été faits prisonniers de la boue⁵⁸. Loin des musées et autres galeries d'art, l'expérience *Cadillac Ranch*, conforme au désir d'interactivité de ses auteurs, est singulière. L'accès étant en permanence ouvert à tous et gratuit, ce *public art* ne rentre pas dans la spirale de la marchandisation de l'art, idée chère à l'utopie hippie. Il s'agit d'un endroit démocratique, un vaste terrain de jeux où chacun peut réellement—et physiquement—pénétrer dans l'œuvre. L'échange passe également par les graffitis qui, recouvrant la sculpture d'une nouvelle enveloppe, ont marqué de manière sensible sa transformation et joué un rôle considérable dans sa notoriété. La forte odeur de peinture qui se propage autour dans la plaine porte également en elle un parfum de révolte : la pratique du graffiti, qui divise ceux qui voient en lui un art urbain ou bien, à l'opposé, un acte de vandalisme, est ici un acte transgressif normalisé. « *Graffiti painting of anything on this side of fence is illegal* » prévient le panneau couvert de graffitis suspendu au-dessus du portail d'entrée

⁵⁷ Correspondance de Lord avec Sisto, 20 février 2018.

⁵⁸ _Chip Lord, « Greetings from Amarillo: A Visual, Poetic Portrait of Amarillo, Tx. », 18 novembre 2015, [<https://vimeo.com/165070679>], site consulté le 26 décembre 2017. Le document, réalisé en 2015 par Lord, filme *Cadillac Ranch* du ciel, de la route puis sur les lieux mêmes, au plus près des visiteurs. Par ailleurs, sur de nombreux blogs actuels, les voyageurs témoignent dans leur grande majorité d'un arrêt rapide (environ quinze minutes seulement) à *Cadillac Ranch*.

du ranch. Peindre sa signature n'est donc pas un acte anecdotique et isolé : c'est un sacrilège collectif et subversif, répondant au besoin inhérent de l'homme de s'exprimer, et de contrer l'autorité. Ici, chacun passe à l'acte anticonformiste en recouvrant allègrement les graffitis du jour précédant pour clamer qu'il existe. D'un point de vue purement esthétique, la sculpture telle qu'elle a été métamorphosée par le public semble imprégnée des codes visuels du mouvement hippie. Sous les projections de peinture, l'œuvre, bien que figée dans la terre, est en perpétuelle mutation. Grâce aux graffitis sans cesse renouvelés, chaque jour offre dans cet espace communautaire le spectacle d'un nouveau *happening* artistique, la fresque aux teintes éclatantes et aux courbes imprécises n'étant pas sans rappeler les couleurs psychédéliques symptomatiques du mouvement hippie. On peut également identifier des éléments propres au pop art qui entoure artistiquement la période hippie : la sculpture est linéaire et symétrique, à l'image des peintures aux couleurs vibrantes d'Andy Warhol, figure emblématique du mouvement artistique, qui a lui-même exécuté certaines de ses œuvres à l'aide d'une bombe aérosol combinée à un pochoir au début des années soixante. Le *happening* permanent de *Cadillac Ranch* fait également écho à la première phase du pop art au cours de laquelle les expositions étaient accompagnées de représentations théâtrales comme celles de la San Francisco Mime Troupe de Ron Davis ou du Bread and Puppet de Peter Schumann, de contre-manifestations et d'actions dans la rue⁵⁹. *Cadillac Ranch*, forme d'art populaire, renvoie également au *Land Art* ou art environnemental, courant artistique qui émerge à la fin des années soixante aux États-Unis et qui expose en extérieur, loin des centres urbains, des *earthworks* constituées de matériaux naturels (essentiellement bois, pierres, sable, et eau) et délibérément exposées aux altérations de la nature afin de constituer des œuvres éphémères. La sculpture du *Cadillac Ranch*, qui porte en elle un peu de l'esprit du *Land Art* auquel *The Ant Farm* a porté un intérêt certain, exprime néanmoins sa différence dans la juxtaposition entre la terre (où se cachent et travaillent les fourmis) et un objet devenu banal : l'automobile ; en cela, elle est une œuvre de civilisation qui nous amène à réfléchir à l'interaction entre l'humain et le non-humain.

Du capitalisme et des hommes

D'un point de vue historique, *Cadillac Ranch* incarne l'un des objets les plus emblématiques du capitalisme industriel moderne : l'automobile. Ce mode de transport individuel s'est massivement installé dans le paysage américain depuis les années vingt avec la

⁵⁹ Parmi les happenings (ou performances) connus durant cette première phase du pop art, on compte « Car Crash » et « The House » de Jim Dine (1960) ainsi que « The Burning Building » (1959) de Red Grooms (Tilman Osterwolt, Pop Art. Köln: Taschen, 2007, pp. 88-92). Les noms donnés à ces happenings ne sont pas sans rappeler plusieurs réalisations connues de *The Ant Farm* évoquées dans le présent article.

Ford T. À la portée du consommateur moyen, produite en série et conçue pour durer, la Ford T voit sa stratégie du modèle unique, fiable et robuste, progressivement renversée par General Motors, son principal concurrent. Lorsqu'Alfred Sloan, président de General Motors, a compris qu'il lui serait impossible de battre Henry Ford sur le terrain de la mécanique, il imagine de promulguer des transformations essentiellement esthétiques à sa Chevrolet. En créant le concept du modèle annuel, offrant un plus grand confort mais aussi différentes gammes de couleurs, de formes et de tailles, Sloan bat Ford sur le concept du design. Autre point stratégique, General Motors propose plusieurs modèles avec différentes gammes de prix allant du bas de gamme, le modèle Chevrolet, au véhicule haut de gamme par excellence, la Cadillac, en passant par la Pontiac et la Buick. Cette stratégie commerciale permet d'offrir au consommateur « *the dream of gaining status with a car that instantly marked the owner as having arrived. [...] It encouraged buyers to "move up" from a Chevrolet to a Pontiac, a Buick or even a Cadillac* »⁶⁰. Dans les années cinquante, la société de consommation, appuyée par le marketing et la publicité qui stimulent le désir d'acheter, est désormais bien établie, et l'automobile est devenue un bien de consommation de masse. Dans ce contexte, l'émergence du mouvement hippie correspond au premier moment, dans l'histoire des États-Unis, où le consumérisme est remis en question. Certes, la jeunesse californienne défie les autorités en s'opposant à la guerre du Viêt-Nam, en prônant le pacifisme, la libération sexuelle et l'usage de drogues. Toutefois, ce serait une erreur que de réduire le mouvement hippie à une révolution culturelle et sexuelle ponctuelle, car il représente à l'époque une véritable lame de fond, celle d'une jeunesse qui clame haut et fort—telle une onde de choc—qu'elle se sent à l'étroit. Elle bouscule les codes sociaux, s'exprime par le rejet des normes, du mode de vie de la génération précédente et, outre son message politique en faveur du pacifisme, passe à l'acte en s'opposant également à ce que Theodore Roszak, dans son célèbre ouvrage *The Making of a Counterculture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, publié en 1969, appelle la technocratie, c'est-à-dire l'accélération de l'industrialisation. Selon Roszak, à qui l'on doit le terme de contre-culture, face à cette industrialisation à outrance qui dénature et dépoussède l'homme, la jeunesse est en capacité de proposer des alternatives permettant de replacer l'humain au cœur du Système, grâce notamment à des expériences communautaires prônant le retour à la nature. C'est ainsi que le mouvement contre-culturel des années soixante adopte une posture critique en dénonçant les coûts humains, financiers et environnementaux de la société de consommation comme le manque de transparence des organismes financiers ; la publicité et le merchandising mensongers ; l'usage, dans l'industrie agro-alimentaire, de

⁶⁰ Gary Cross, *An All-Consuming Century: Why Commercialism Won in Modern America*, New York: Columbia Press University, 2000, p. 50.

pesticides et autres produits dangereux pour l'homme et l'environnement ; la culture de la surconsommation se soldant par le gaspillage et le tout-jetable (*the throwaway spirit*), et instituée par les industriels dans le concept caché de l'obsolescence programmée ; dans l'industrie automobile, les constructeurs privilégiant l'esthétique des véhicules au détriment de la sécurité⁶¹. Les hippies, qui ont ainsi dénoncé les effets pervers de la consommation et remis en cause l'héritage de telles pratiques pour les générations à venir, entendent lutter contre cette Amérique devenue ce que Charles A. Reich, dans son ouvrage de 1971, *The Greening of America*, appelle « *the wasteland of the Corporate State* »⁶². Ils proposent des solutions pragmatiques dans les domaines précédemment cités, mais aussi des changements dans les comportements ; les communautés rurales qu'ils expérimentent alors aspirent à une nouvelle forme de consumérisme, la déconsommation, mode de vie dépourvu des produits industriels mais aussi des outils marketing toxiques que sont la mode et le design. La localisation de *Cadillac Ranch* sur l'emblématique Route 66, dans une région rurale du Texas, et de surcroît au beau milieu d'un champ, est ainsi en corrélation avec le *Flower Power* qu'incarne le mouvement hippie, celui d'une résistance à ce que Reich nomme « *the un-greening of America* »⁶³, et qui prône le retour pastoral à la ferme, à l'authenticité de la nature, à une consommation plus intelligente et plus respectueuse de l'environnement. La présence des Cadillac en pleine nature rend possible une lecture inverse du sens qui a initialement fait travailler les fourmis de *The Ant Farm*. Là où les artistes ont souhaité conserver, cultiver, et honorer la mémoire d'une époque, celle des années cinquante, l'imbrication des différents acteurs que sont les Cadillac—produit commercial puissant—la nature, et les années soixante-dix, convergent vers une lecture opposée de l'œuvre d'art, celle de l'engagement, de la critique voire de la dénonciation du capitalisme industriel et des enjeux collectifs qui en découlent. En ce sens, la disposition linéaire des Cadillac et la multiplication des effets de couleurs ne sont pas sans rappeler le procédé sérigraphique pratiqué par Warhol dès 1962, technique à l'efficacité visuelle surprenante qui, bien qu'issue de l'industrie publicitaire pour laquelle Warhol avait travaillé, visait précisément à critiquer la décadence créée par la société de consommation et à dénoncer la puissance et la surabondance d'objets et d'images dans la société. Parmi les œuvres de Warhol qui illustrent son pessimisme social, on pensera notamment à la toile *Orange Car Crash 10 Times* (1963) qui représente dix fois la mort en voiture et qui, étrangement, n'est pas sans nous faire penser à *Cadillac Ranch*⁶⁴.

⁶¹ Cross, op. cit., pp. 145-151.

⁶² Joseph E. Ulrich, « The Greening of America, by Charles A. Reich », *Washington and Lee Law Review*, 1 septembre 1971, p. 1.

⁶³ Jessy Kornbluth, « 'The Greening of America,' A #1 Bestseller, Has Long Been out of Print. Now It's Back, Just as Relevant as It Was in 1970 », *Huffington Post*, 26 mars 2012.

⁶⁴ Osterwolt, op. cit., pp. 174-175.

Face à la déshumanisation qu'a progressivement engendrée l'automobile, l'hommage prétendu aux Cadillac des années cinquante est réversible : disposées dans la terre, les véhicules, incarnations de la mobilité et de la liberté, ont déjà un pied dans la tombe, comme s'ils annonçaient la mort à venir de ce symbole de dépendance et de pollution. Pour l'architecte et critique Michael Sorkin, les artistes de *The Ant Farm* sont des « *countercultural bricoleurs* [...] *The interring of the cars—the immobilization that turns them into architecture—suggests the inevitable doom of the entire project of the automobile* »⁶⁵. Grignoté par l'érosion naturelle et la matière organique, *Cadillac Ranch* prend d'une certaine manière la forme d'une sculpture fantôme, témoignage du passé mais aussi dénonciation du présent et expression d'une volonté de changer le monde. « *The car is the star. That's been true for well over a century [...] Cars conquered the daily culture of American life [...] The car, as it is deployed and used today, is insane* », écrit Edward Humes en 2016 dans le magazine *The Atlantic*⁶⁶. À une époque où les longs trajets quotidiens sont plus que jamais synonymes de routine, de fatigue, de stress, et d'accidents souvent mortels, et où les voitures polluantes deviennent de plus en plus indésirables dans les villes, *Cadillac Ranch* peut aujourd'hui être perçue comme une œuvre graphique qui, tout en puisant à même le quotidien, dévalorise l'objet thématique comme mode de vie absurde et cultive l'utopie d'un monde sans voitures et plus respectueux de son environnement.

La localisation de l'œuvre sur le sol texan n'est pas à exclure de notre analyse. Mégastructure (un format typiquement *Texas-sized*), *Cadillac Ranch* renvoie aussi nécessairement à ce que représente le Texas dans la culture populaire américaine : un état où les gens se prêtent à dire avec humour—et aussi une certaine fierté—qu'ils sont Texans avant d'être Américains, et que Dieu lui-même est Texan⁶⁷, un état connu pour ses cowboys, sa culture du bétail, et son pétrole auquel il doit, depuis un siècle, sa richesse économique. À l'opposé de la Californie, le Texas est également un état extrêmement conservateur sur de nombreux sujets de société parmi lesquels la pollution automobile, pour ne citer que cet exemple. Le désintérêt des Texans pour la cause environnementale est avéré partout dans le pays : les Texans aiment parcourir de longues distances en *pick-up*, et sont majoritairement indifférents à la pollution. Pourtant, selon certaines études, l'air qu'ils respirent, savant mélange de pollution automobile et pétrochimique, serait le plus toxique du pays. Au pays des cowboys, il est dès lors intéressant de porter un regard géographiquement contextualisé sur *Cadillac*

⁶⁵ « Sex, Drugs, Rock and Roll, Cars, Dolphins, and Architecture », Stretcher, Visual Culture in the San Francisco Bay Area and Beyond, 7 avril 2004,

[http://www.stretcher.org/features/sex_drugs_rock_and_roll_cars_dolphins_and_architecture/], site consulté le 5 février 2018.

⁶⁶ Edward Humes, « The Absurd Primacy of the Automobile in American Life », *The Atlantic*, 12 avril 2016.

⁶⁷ Jay B. Saucedo, *Y'all: The Definitive Guide to Being a Texan*, Layton: Gibbs Smith, 2016, p. 31.

Ranch et de voir, à travers ces Cadillac, une critique ironique de la culture de l'automobile dans un état comme le Texas où les automobiles règnent en maître. En ce début de vingt-et-unième siècle, alors que nous sommes entrés dans l'ère du capitalisme post-industriel, cette sculpture où les voitures ont remplacé les vaches peut également représenter l'urbanité qui dévore la ruralité texane, à l'image de ces grandes villes comme Houston, Dallas et San Antonio qui connaissent actuellement une croissance exponentielle et font pousser des quartiers résidentiels à perte de vue dans les *exurbs*, en périphérie extérieure des villes⁶⁸. Autre phénomène récent, les activités industrielles qui font progressivement disparaître les ranchs traditionnels qui ont tant imprégné le mythe texan. Aujourd'hui, ces ranchs disparaissent les uns après les autres au profit de l'agriculture industrielle, de l'élevage bovin intensif, ou bien encore de l'exploitation de nouvelles ressources⁶⁹. Parmi ces dernières, on trouve le sable texan, matière indispensable à l'extraction du pétrole par la technique de fraction hydraulique ; ce sable fait actuellement la fortune de fermiers propriétaires qui métamorphosent leurs ranchs en gigantesque mines de sable. Triste scène que ces nombreux ranchs graduellement transformés en carrières de sable creusées, tel un travail de fourmis, dans la terre texane, et sombre spectacle que ces Cadillac tuées dans un ranch par le pétrole qui les a nourries. Comme l'explique Linda Weintraum en 2012 dans son ouvrage *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*, la sculpture *Cadillac Ranch* peut être décodée comme une forme pionnière d'art écologique. Selon elle, les « *counterculture rebels* » que sont les membres de *The Ant Farm* critiquent « *the norms of consumer cultures and introduce outlandish inventions that anticipated the future course of echo art and green technologies* »⁷⁰. Quelques années avant la publication de cet ouvrage, en 2004, Lord anticipait cette lecture sous-jacente de la sculpture en déclarant : « *There's ambiguity as to whether it's a critical piece or a tribute. And it's both. It's a tribute to the tailfin and tailfin culture in a kind and loving way. But there's also a critique of it because the cars are buried* »⁷¹.

À la question « *What message did you want to do it for?* », Marsh, au nom de *The Ant Farm*, a toujours répondu : « *The Fun! To have fun! There's no message! If you like it, that's*

⁶⁸ Le Texas en quelques chiffres : au premier juillet 2017, la population totale du Texas est estimée par le Bureau américain du Recensement à 28,3 millions habitants, soit le deuxième état le plus peuplé des États-Unis derrière la Californie (39,5 m.), devant la Floride (20,9 m.) et l'état de New York (19,8 m.). Trois des dix plus grandes villes du pays sont aujourd'hui texanes : Houston, en quatrième position, avec 2,3 millions d'habitants, San Antonio, en septième position avec 1,4 m. d'habitants et Dallas, en huitième position, avec 1,3 m. d'habitants, [<https://www.census.gov/popclock/>], site consulté le 10 février 2018.

⁶⁹ Le Texas est l'état américain qui produit la plus grande quantité de bœuf, de coton, de laine, et de pétrole—plus de 3 millions de barils par jour, chiffre supérieur à celui de l'Arabie Saoudite—ce qui fait de lui la 12^{ème} plus grande économie du monde, [<https://www.eia.gov/state/print.php?sid=TX>], site consulté le 10 février 2018.

⁷⁰ Berkeley: University of California Press, 2004, p. 55.

⁷¹ Interview avec Lord, in Lewallen, Seid et Lord, 2004, op. cit., p. 67.

it, and that's the message! You can ask my partners Chip Lord and Doug Michels about it... They'll lie to you, they'll tell you any lie you want to hear! »⁷². Selon ses créateurs, *Cadillac Ranch* serait donc une œuvre gratuite, réalisée pour le *fun* comme Marsh l'écrit, typique de « l'art pour l'art » tel que Théophile Gautier l'avait théorisé, c'est-à-dire un travail où l'art ne recherche rien au-delà de lui-même, sans aucun but didactique ou idéologique. Pourtant, *Cadillac Ranch*, bien qu'altéré et donc fragile, est également une fresque aux dimensions artistiques et sociales très puissantes. Signe de son temps, la sculpture porte en elle des valeurs esthétiquement et historiquement empruntées de la contre-culture californienne, San Francisco offrant « *a tremendous cultural ferment* » pour les artistes radicaux qui l'ont créée⁷³. Éternel débat autour de l'art et du message de l'œuvre, *The Ant Farm* n'a pas conçu *Cadillac Ranch* comme une œuvre de contre-culture, mais elle l'est devenue au travers du regard porté par le spectateur. En montrant des chemins sans imposer sa route, la sculpture problématise des préoccupations contestataires dans toutes les époques de la vie moderne depuis l'avènement de l'automobile, allant jusqu'à se positionner en œuvre prophétique : l'automobile de la première phase du capitalisme industriel serait-elle en voie d'extinction ? Intimement liés, les quatre acteurs que sont les Cadillac semi-enterrées, les graffitis, la localisation et la datation, une fois imbriqués les uns aux autres, offrent une scénographie implicite dépassant de loin l'intention originelle de ses auteurs, et redessinant cette sculpture qui n'a peut-être pas fini sa révolution artistique. La modernité de *Cadillac Ranch* s'inscrit sans doute dans la pertinence sociale de l'œuvre, dans cette touche de génie qui offre au spectateur une réalisation inattendue, active, provocante et visionnaire, à la jonction « contre-sculpturelle » entre le pouvoir de l'art et le pouvoir des fleurs.

SOURCES CITÉES

L'auteur adresse ses remerciements à Chip Lord pour les réponses fournies à ses questions le 20 février 2018 dans la perspective de la rédaction de cet article.

OUVRAGES

CROSS, Gary, *An All-Consuming Century: Why Commercialism Won in Modern America*, New York, Columbia Press University, 2000.

⁷² Lord, « Cadillac Ranch, 1974-1994 », op. cit.

⁷³ Constance Lewallen, « Still Subversive After All These Years », Stretcher, Visual Culture in the San Francisco Bay Area and Beyond, 29 février 2004, [http://www.stretcher.org/features/still_subversive_after_all_these_years/], site consulté le 5 février 2018.

- GREENBERG, Brian, *A Social History of the United States*, Santa Barbara, ABC-Clio, 2008.
- LEWALLEN, Constance, SEID, Steve et LORD, Chip, *Ant Farm, 1968-1978*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- OSTERWOLT, Tilman, *Pop Art*, Koln, Taschen, 2007.
- SAUCEDA, Jay B., *Y'all: The Definitive Guide to Being a Texan*, Layton, Gibbs Smith, 2016.

ARTICLES

- CAIN, Abigail, « How Cadillac Ranch Became a Texas Legend », *Artsy*, 6 octobre 2016 [<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-cadillac-ranch-became-a-texas-legend>].
- GIOVANNINI, Joseph, « Cadillac Ranch Fin: Symbol of Dispute », *The New York Times*, 27 juin 1984 [<http://www.nytimes.com/1984/06/27/garden/cadillac-tail-fin-symbol-of-dispute.html>].
- GREGOIRE, Carolyn, « What the 60s Got Right About Health, Happiness and Well-Being », *Huffington Post*, 22 novembre 2013.
- KURALT, Charles, « Charles Kuralt's 1975 Profile of the Cadillac Rancher », *CBS News*, 23 avril 1975 [https://www.youtube.com/watch?v=YOtZHU_fIfo].
- LEWALLEN, Constance, « Still Subversive After All These Years », *Stretcher, Visual Culture in the San Francisco Bay Area and Beyond*, 29 février 2004, [http://www.stretcher.org/features/still_subversive_after_all_these_years/].
- MACDONALD, Brady, « The Real Route 66 inspirations behind Disney's Cars Land », *Los Angeles Times*, 5 janvier 2013 [<http://articles.latimes.com/2013/jan/05/news/la-trb-route-66-cars-land-disney-california-adventure-11201228>].
- RUSH, Michael, « Once Underground, Ant Farm Burrows Out », *The New York Times*, 25 janvier 2004, [<http://www.nytimes.com/2004/01/25/arts/art-architecture-once-underground-ant-farm-burrows-out.html>].
- SORKIN, Michael, « Sex, Drugs, Rock and Roll, Cars, Dolphins, and Architecture », *Stretcher, Visual Culture in the San Francisco Bay Area and Beyond*, 7 avril 2004, [http://www.stretcher.org/features/sex_drugs_rock_and_roll_cars_dolphins_and_architecture/].
- ULRICH, Joseph E., « The Greening of America, by Charles A. Reich », *Washington and Lee Law Review*, 1^{er} septembre 1971.
- WILSON, Amy, « U.S. Route 66: Historic Road Is Time Line of America », *The Orange County Register, Californie*, 18 janvier 2002. [https://news.nationalgeographic.com/news/2002/01/0102_020104wir66_2.html].

DOCUMENTS EN LIGNE

- ARTSY, « Ant Farm: Overview, works, shows and related articles », [<https://www.artsy.net/artist/ant-farm>].
- DANNORITZER, Cosima, « Prêt à jeter », Arte, 2010 [<https://www.arte.tv/fr/videos/042441-000-A/pret-a-jeter/>].
- FRAC Centre-Val de Loire, Collection Arts et Architecture, « Ant Farm », [<http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/ant-farm-58.html?authID=8>].
- HARRISON, Laura et FEDERICI, Beth, « Space, Land and Time: Underground Adventures with Ant Farm », US Collective Cinema, octobre 2010, [<https://www.youtube.com/watch?v=Q3pp1vs6YYY>].
- HARTMAN, Steve, « A Texas Rancher Who Raises Cadillacs », CBS News, 27 avril 2012, [<https://www.cbsnews.com/news/a-texas-rancher-who-raises-cadillacs/>].
- LORD, Chip, « Ant Farm, Collaborative Practice 1968-1978 », [<http://www.chiplord.net/work/#/antfarm/>].
- LORD, Chip, « Ant Farm, Then and Now: An Artist's Talk, by Chip Lord », Jordan Schnitzer Museum of Art, Eugene, Oregon, 7 mai 2013, [<https://www.youtube.com/watch?v=hIUMzJv7BhU>].
- LORD, Chip, « Cadillac Ranch, 1974-1994 », 1994, [<https://vimeo.com/185560546>].
- LORD, Chip, « Greetings from Amarillo: A Visual, Poetic Portrait of Amarillo, Tx. », 18 novembre 2015, [<https://vimeo.com/165070679>].