

Longtemps vous avez pensé que l'art vous permettrait d'accroître vos compétences perceptives, qu'il ferait de vous un spectateur maître de lui-même et de son rapport à l'œuvre. Puis vous avez plongé les yeux dans *Mirror Vortex* de Robert Smithson et avez tenté de comprendre son voyage au Yucatán. Vos certitudes se sont évanouies. « Pourquoi ne pas reconstruire notre incapacité à voir ? » demande, en effet, Smithson à l'issue de son périple mexicain. Et si vous venez à glisser, en criant de joie et de peur tout à la fois, tel un enfant, sur les toboggans de Carsten Höller, dans un musée transformé en *amusement park*, ou si vous fermez les yeux, au bord de l'épilepsie, devant les centaines d'ampoules clignotantes de son *Light Wall*, le renversement de vos convictions prendra encore de l'ampleur. Pendant les quelques secondes de la chute ou de votre exposition à ces battements lumineux, vous ne vous contrôliez plus, vous n'étiez plus vous-même. Pourquoi ne pas construire notre capacité à nous perdre ?

Longtemps vous avez également cru que l'art avait pour vocation de donner du sens. Puis vous avez parcouru les livres d'Ed Ruscha et avez compris que l'une des tâches de l'œuvre pouvait être de s'efforcer de n'en pas donner. Une photographie de station-service, de piscine ou de cactus qui ne veut être rien d'autre qu'une photographie de station-service, de piscine ou de cactus. Ce littéralisme foncier, vous en avez perçu un écho tout contemporain quand Martin Creed décida d'emprunter les voies de l'algèbre pour énoncer son credo esthétique : « le monde entier + l'œuvre = le monde entier ». L'art, en quête d'une hypothétique neutralité, proclamait sa valeur : un zéro.

Depuis quelque temps déjà, vous vous étiez fait une raison : la réification est une fatalité pour l'art, l'art est peut-être même l'autre nom de la réification. Marcel Broodthaers et Andy Warhol, chacun à sa manière, vous en avaient forgé la triste conviction. Mais vous fréquentiez assidûment les *Furniture Sculptures* de John M Armleder, qui

8 ne se soucient plus aucunement de l'essence de l'art, promise, dit-on, depuis Manet. L'inédit formalisme postmoderne de ces œuvres aux libres manipulations de styles et d'objets, pratiquées en l'absence de toute hiérarchie et de toute susceptibilité ontologique, ouvre une perspective inouïe : envisager la réification comme une fête. Cela vous fut un réconfort, car, il vous avait fallu l'admettre, les grandes tentatives historiques de résistance à la réification avaient, pour diverses raisons, connu l'échec. L'énoncé conceptuel était devenu une image et le certificat, une précieuse relique. Pourtant, dans les premières années du siècle nouveau, les quelques « situations scénographiées » de Tino Sehgal auxquelles il vous a été donné d'assister, et que, l'artiste y veille, rien ne vient documenter, ont marqué, d'une façon inattendue, la reprise du projet anti-réificateur. Entre la promesse d'une fête et la relance d'une entreprise d'émancipation à l'égard d'un universel devenir-chose de l'art, la conjoncture avait décidément changé.



Robert Smithson, *The Spiral Jetty*, 1970
 Photogramme du film 16 mm
 Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris

CHAPITRE I

Robert Smithson : un trou dans la vue

J'essayais de calculer combien de milliards de côtés et d'angles de dièdres devait avoir ce cristal labyrinthique, cet hyper-cristal qui contenait en lui-même les cristaux et les non-cristaux.
 ITALO CALVINO, *Temps zéro*¹.

Mirror Vortex de Robert Smithson, qui date de 1964 ou 1965, se présente comme l'agencement trapézoïdal de trois prismes triangulaires en acier dont l'intérieur est occupé par trois miroirs obliques de forme triangulaire qui se rejoignent en un point, au fond de chaque élément. L'œuvre n'est pas un hapax dans la production de Smithson. *Four-Sided Vortex* (1965) est fait sur le même principe – le prisme étant cette fois quadrangulaire. Et quelques sculptures, constituées de plusieurs pans, différemment orientés, de plastique réfléchissant et coloré qu'assemble une armature de métal peint, en avaient proposé très peu de temps avant comme une version convexe. *Mirror Vortex* vient après les peintures hallucinées et religieuses du début des années 1960 ; après les mythiques œuvres perdues de 1962 qui abandonnaient la religion pour la biologie, l'histoire naturelle et les diagrammes ; après les tentatives, malheureusement vaines², pour être de la grande exposition à venir du MoMA, *The Responsive Eye* (1965), qui consacra l'op art.

1. Italo Calvino, *Temps zéro* [1967], trad. J. Thibaudeau, Paris, Seuil, 1997, p. 41.

2. Ce qui nous vaudra de ne pas voir de pièces de Smithson dans le moyen métrage que Brian De Palma réalisa pendant l'exposition qui lui donne d'ailleurs son titre.

La pièce compte parmi les premières sculptures minimalistes et cristallographiques qui conduiront Smithson, en 1966, au Jewish Museum de New York pour la célèbre exposition *The Primary Structures*, à l'orée d'une période de cinq ans, étonnamment riche, précédant les *earthworks* qui occupent les dernières années de vie de l'artiste, avant sa mort très prématurée, en 1973, dans un accident d'avion, alors qu'il prépare l'*Amarillo Ramp* au Texas. *Mirror Vortex* est une occurrence importante parce que l'une des premières à utiliser le miroir, l'instrument le plus constant de l'esthétique smithsonienne. L'artiste l'avait déjà employé, peu avant, pour une pièce singulière, *The Eliminator*, figurant parmi celles qui devaient faire de lui un tenant de l'op art : des zigzags de néons rouges clignotants, placés sur la bissectrice d'un angle de miroirs, qui reprenaient et électrisaient les motifs, il est vrai bien peu vibrants, de *High Sierra*, une peinture au titre emprunté à un film de Raoul Walsh de 1941 avec Humphrey Bogart, gangster sur le déclin en quête d'un amour impossible. Dans *The Eliminator* déjà, et de façon remarquable, les surfaces de miroir sont utilisées pour battre en brèche les modalités optiques traditionnelles, en cumulant effet *flicker* et jeux spéculaires. Le miroir n'est bien sûr pas absent de la rapide période minimaliste ; ainsi *The Cryosphere*, froide sculpture modulaire, présente dans *The Primary Structures*, comporte une surface réfléchissante à chaque extrémité de ses six branches de métal vert. Le miroir sera également l'un des éléments cardinaux du vocabulaire des *non-sites*, ces « *indoor earthworks* » qui se donnent comme l'abstraction, au sens propre et au figuré, ainsi que la représentation d'un véritable *site*. Il y est expérimenté selon différentes configurations – l'angle (*Red Sandstone Corner Piece*, 1968³, ou *Nonsite (Essen Soil and Mirrors)*, 1969), l'étoile (*Chalk Mirror Displacement*, 1969), le carré (*Rock and Mirror Square II*, 1969-1971), ou encore à l'horizontale (*Mirror Displacement (Salt Mine Project)*, 1969). Enfin le miroir apparaîtra dans plusieurs *earthworks*, comme *Mirror Shore*, *Sanibel Island* (1969)

3. Les tas de bonbons que réalisera Felix Gonzalez-Torres à partir de 1990 se souviennent à l'évidence de pièces comme celle-là.

et *Mirrors and Shelly Sand* (1969-1970), où les miroirs et la mer se réfléchissent mutuellement. Et si, dans l'*opus magnum* de Smithson, la *Spiral Jetty* (1970), il n'y a pas à proprement parler de miroir, c'est peut-être que la surface de l'eau en tient lieu. Mais pourquoi le miroir est-il si présent dans l'œuvre de Smithson ? Quel sens convient-il de prêter à pareille effervescence du spéculaire ?

Au début des années 1960, lorsque l'art, se déprenant de ses hautes ambitions modernistes, cesse de croire en sa capacité à se distinguer radicalement de l'espace qui l'entoure, à exister en position absolue, le miroir devient un outil du plus grand intérêt. Puisqu'il en reflète l'environnement, le miroir va constituer l'un des vecteurs les plus efficaces de la sécularisation de l'œuvre. Ainsi apparaissent, contemporains de *Mirror Vortex*, les extrémistes *Mirrored Cubes* (1965) de Robert Morris, dont les cinq faces visibles dispensent des reflets de l'espace alentour jusqu'à presque mettre en cause la claire perception de leurs bords. La même année, *Vetrina-Specchio* de Michelangelo Pistoletto⁴ expose, avec un appareillage tout muséal (un présentoir incliné), les reflets de l'espace environnant, et *Mezzo spechiato mezzo trasparente* de Luciano Fabro, sur un trépied qui se souvient du chevalet, met en jeu la concurrence de deux matériaux, le miroir et la vitre, pour attenter radicalement à l'autonomie de l'œuvre d'art. Toujours en 1965, Michael Baldwin (l'un des futurs fondateurs d'Art & Language) réalise plusieurs pièces qui confirment que le miroir, fixé sur la toile, est devenu un sérieux concurrent de la peinture, avec un énorme atout : l'image change à chaque fois que le contexte change. Ainsi le miroir, dont les emplois ne vont cesser de s'étendre au cours des décennies suivantes, aura-t-il décisivement contribué à animer l'œuvre d'un tropisme centrifuge en l'ouvrant, par ses reflets, sur l'espace environnant. Faut-il compter *Mirror Vortex* au nombre des occurrences spéculaires qui ouvrent ainsi l'œuvre sur le monde qui l'entoure ? Ou des dépravaions optiques dont cette même année 1965 donne un exemple avec *Infinity Mirror Room (Phalli's Field)* de Yayoi Kusama, un espace dont

4. Dès 1962, avec les tableaux-miroirs, Pistoletto avait mêlé images peintes et reflets.

les parois sont intégralement recouvertes de miroirs et le sol jonché d'objets phalliques en tissu à pois rouges ?

À propos de *Four-Sided Vortex*, Smithson parle de « *well of triangular mirrors* » (puits de miroirs triangulaires)⁵. Bien des spectateurs de la pièce ont d'ailleurs tendance à s'appuyer sur le rebord de la structure métallique comme on s'appuie sur la margelle d'un puits pour tenter d'en voir le fond. Autrement dit, *Mirror Vortex* est un trou. Jean-Pierre Criqui nous a naguère opportunément rappelé que, dans un texte de 1966, *Entropy and the New Monuments*, Smithson écrivait singulièrement que « passer du temps dans une salle de cinéma, c'est faire un "trou" dans sa propre vie⁶ ». Le cinéma, cet art du XX^e siècle, témoignerait ainsi d'une logique oxymorique, lui dont le « réalisme ontologique », pointé autrefois par André Bazin, ouvre sur le monde, alors même qu'il est vu dans des salles obscures, coupées de ce même monde, mettant celui-ci et ses activités en suspens, le temps d'une séance. Smithson caressait d'ailleurs un projet de construction d'une salle de cinéma dans une caverne ou une mine abandonnée dans laquelle aurait été projeté le film de cette construction – du vrai cinéma *underground*⁷. Comme le cinéma, le *Mirror Vortex* renvoie tout à la fois vers l'extérieur grâce à l'actif des reflets que ses miroirs dispensent et offre au regard de son spectateur un trou où s'abîmer. Le trou, *Mirror Vortex* lui donne forme dans l'idiome qui est peu ou prou celui de la sculpture minimaliste. Mais le trou, c'est également la mine, dont à plusieurs reprises l'artiste ramènera des minerais pour la constitution de *non-sites* en galerie ; c'est encore la caverne, modèle, on l'a vu, de la salle de cinéma ; ainsi que le lac, la mer, théâtre de quelques-uns des *earthworks*. Et la spirale est cette figure majeure de la poétique smithsonienne qui trace le mouvement selon lequel le

5. Smithson, cité par Jennifer L. Roberts dans son remarquable ouvrage, *Mirror-Travels. Robert Smithson and History*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2004, p. 39.

6. Jean-Pierre Criqui, « Un trou dans la vie. Robert Smithson va au cinéma », *Un trou dans la vie. Essais sur l'art depuis 1960*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, pp. 103-104, et « Entropy and The New Monuments » (1966), Jack Flam (éd.), *Robert Smithson. The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 17.

7. « A Cinematic Atopia » (1971), J. Flam (éd.), *Robert Smithson. The Collected Writings, op. cit.*, p. 142.

vortex entraîne dans le trou. Avant de trouver sa monumentale forme dans la jetée du Grand Lac Salé – suivant une logique qui rend un peu naïve l'approche purement paysagère de l'œuvre – et, l'année suivante, dans *Spiral Hill* (Pays-Bas, 1971), qu'il faut considérer comme le gigantesque appareil d'un trou dans l'air, elle parcourt, de diverses manières, tout l'œuvre de l'artiste : d'une sculpture comme *Gyrostasis* (1968), représentation cristalline de la grande jetée, jusqu'à la pellicule enroulée sur les bobines du studio de montage que l'on voit dans le film *Spiral Jetty*, en passant par tous les dessins qui la multiplient obsessionnellement.

Mirror Vortex incarne donc une double logique, centrifuge et centripète. Le miroir ouvre l'œuvre sur son dehors, mais en même temps, par la configuration que lui donne l'artiste dans cette sculpture, il se fait vortex, marquant ainsi une volonté de soustraction aux puissances de la surface, une volonté de rupture du continuum mondain. En cela il paraît emblématiser l'un des traits dominants de l'esthétique de Smithson : une irrésolution assumée, une tension entre deux principes contraires, entre l'intérieur et l'extérieur, l'invisible et le visible, le sacré et le laïque – entre le site et le non-site. L'ambivalence du *Mirror Vortex*, il faut savoir la retrouver, par exemple, dans le double mouvement que donne à voir une fameuse scène du film *Spiral Jetty*, tournée depuis un hélicoptère dont on entend le bruit des pales (*helikos* signifie spirale en grec). L'artiste avance en trébuchant le long de la jetée jusqu'à ce qu'il en atteigne l'extrémité intérieure. C'est la logique du vortex. En cette extrémité, il se tient quelques instants, semblant attendre on ne sait trop quoi – peut-être cette cristallisation qu'illustrent quelques images du film et dont sont victimes la forêt et les personnes qui s'y aventurent dans le roman de J. G. Ballard, *The Crystal World (La Forêt de cristal, 1966)*⁸ qui, à sa parution, enthousiasma un Smithson épris de cristallographie. L'artiste écrivit dans la foulée un article dont le titre, *The Crystal Land*, ressemble à celui du roman de Ballard et dans lequel il compare une boîte de Plexiglas rose de Donald Judd à

8. James Graham Ballard, *La Forêt de cristal* [1966], trad. C. Saunier, Paris, J'ai lu, 1989.

« un cristal géant venu d'une autre planète⁹ ». Curieusement, le roman de Ballard décrit comme par anticipation le destin qui fut celui de la *Jetty*, puisque celle-ci s'est, à une époque, recouverte de cristaux de sel. Mais Smithson, dans le film, au bout de la jetée, n'attendra pas d'être cristallisé. Il repart lentement, en un geste qui ne va d'ailleurs pas sans un certain tragique, vers le rivage, le siècle, l'histoire – celle de la longue durée, qui voit naître les montagnes ou apparaître et disparaître les dinosaures, présents dans le film *Spiral Jetty*; celle de la courte durée qui, à quelques kilomètres de la grande jetée, a vu, en 1869, la première jonction des voies ferrées parties de l'est et de l'ouest à travers l'Amérique. Comme le vieux marin de la nouvelle d'Edgar Poe, « Une descente dans le maelstrom » (*Histoires extraordinaires*)¹⁰, Smithson est, dans un premier temps, aspiré dans le vortex, décrit comme un puits « dont l'intérieur était fait d'un mur liquide, poli, brillant¹¹ ». Comme le vieux marin, il en revient et regagne la rive. N'est-ce pas à un mouvement similaire qu'est convié le spectateur de *Mirror Vortex*? Lui qui va plonger les yeux dans le puits de miroir, pour une mise en abyme qui aura rarement autant mérité son nom, distribuant, malgré tout, des reflets qui le reconduisent vers le rivage, vers la salle d'exposition où prend place la sculpture. Mettre la tête dans le trou pour voir le lieu alentour.

Ou plutôt mettre la tête dans le trou pour voir le lieu alentour sans le voir. En effet, le jeu dépravé de reflets brise en multiples fragments l'image du lieu qu'un anti-moderniste orthodoxe aurait voulu voir apparaître dans son intégrité. Le trou spéculaire de *Mirror Vortex* piège la vision en un vertigineux et kaléidoscopique spectacle. Quelle part dans son fameux texte, « Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán », paru en septembre 1969 dans *Artforum*, Smithson pose une

9. « The Crystal Land » (1966), J. Flam (éd.), *Robert Smithson. The Collected Writings, op. cit.*, p. 7.

10. Smithson cite cette nouvelle dans son essai « A Museum of Language in the Vicinity of Art », *ibid.*, p. 88.

11. Edgar A. Poe, « Une descente dans le maelstrom », *Œuvres en prose*, trad. C. Baudelaire, Paris, Gallimard, 1951, p. 184. Plus loin, il est question des « parois admirablement polies » du vortex (p. 195). Par ailleurs, Poe, comme Smithson, compare le vortex à un puits (« Comme nous nous approchions de la margelle de ce puits mouvant », p. 194).

singulière question : « *Why should flies be without art?* » (Pourquoi les mouches devraient-elles être privées d'art?)¹² – à propos, il est vrai, non des miroirs, mais d'un arbre qu'il a planté dans la terre à l'envers, les racines en l'air¹³. Pareille question ne laisse pas de prendre, tout d'abord, un peu au dépourvu. Mais quand, ailleurs dans le texte, Smithson évoque la vision composée (« *compound eyes* »)¹⁴ qui est celle des yeux à facettes des insectes et dont les agencements de miroir qu'il a effectués ici ou là dans le Yucatán voudraient être comme un équivalent, l'énigmatique interrogation s'éclaire un peu : l'image morcelée que transmet *Mirror Vortex*, voilà de l'art pour les mouches, voilà de l'art qui ne souhaite en aucun cas unifier le champ visuel, le stabiliser, qui ne souhaite nullement faire de l'image l'agent d'une construction, d'une identification. En 1996, Olafur Eliasson a réalisé une œuvre intitulée *Your Compound Eye* : un kaléidoscope hexagonal suspendu à hauteur des yeux, dont l'intérieur dispense une multitude de reflets. Deux ans après, la référence smithsonienne se consolide quand l'artiste, reprenant le vocable qu'utilisait Smithson pour évoquer *Four-Sided Vortex*, intitule *Well for Villa Medici* une œuvre qui consiste en un trou occupé par un miroir hexagonal. L'effet kaléidoscopique intéresse décidément Eliasson, qui a réalisé plusieurs autres pièces suivant le même principe : *Your Compound Eye* (2001) – cette fois, le spectateur peut entrer dans le kaléidoscope ; *Kaleidoscope*, 2001 ; *Kaleidoscopic Telescope*, 2001 ; *Viewing Machine*, 2001 ; *Color Spectrum Kaleidoscope*, 2003 ; *Triple Kaleidoscope*, 2003. Toutes ces œuvres sont les témoins d'un temps, ouvert par les réflexions de

12. J. Flam (éd.), *Robert Smithson. The Collected Writings, op. cit.*, p. 129.

13. Smithson, entre le printemps et le début de l'été 1969, replanta à l'envers, les racines en l'air, des arbres qui n'existent bien sûr plus qu'à travers des photographies : le *First Upside-Down Tree* est réalisé à Alfred, dans l'État de New York ; le *Second Upside-Down Tree*, sur la plage de Captiva Island, en Floride, où Smithson avait rendu visite à Robert Rauschenberg (de célèbres photographies de Nancy Holt montre les deux hommes conjuguant leurs efforts pour le planter) ; le *Third Upside-Down Tree*, à Yaxchila, lors du voyage au Yucatán. Hugues Reip a ajouté une quatrième occurrence à la série avec la photographie *Fourth Upside-Down Tree* (1995). Sam Durant, pour sa part, avec *Upside-Down : Pastoral Scene* (2002), a placé pas moins de douze troncs d'arbres, racines en l'air, sur des miroirs, ici moins smithsoniens que brancusiens.

14. J. Flam (éd.), *Robert Smithson. The Collected Writings, op. cit.*, p. 129.

18 Smithson, où les longues-vues et les télescopes ne servent pas à faciliter la vision, mais à l'empêcher.

Si Lacan a montré comment le stade du miroir était une phase contribuant à la formation du moi, l'enfant s'identifiant en jubilant à l'image que lui renvoie le miroir et que sa mère reconnaît (« oui, c'est toi »), chez Smithson, le stade du miroir est, au contraire, une phase de déstructuration du sujet, d'éclatement de son unité, voire de disparition, comme le suggèrent ses *Enantiomorphic Chambers* (1965). Un dispositif, jouant avec le système binoculaire du stéréoscope, qui consiste en deux structures métalliques disposées au mur à hauteur d'œil et séparées l'une de l'autre par une cinquantaine de centimètres; chaque chambre comporte un miroir placé obliquement par rapport à celui de l'autre chambre. Aussi le spectateur qui prend position entre les deux modules ne voit-il pas, comme il pourrait somme toute assez logiquement s'y attendre, son image apparaître, mais seulement des reflets de reflets dont il est dramatiquement absent¹⁵. Il pensera alors soit qu'il est un vampire, car, comme chacun sait, un vampire ne peut se voir dans un miroir, soit qu'il est en train de vivre la décisive aventure de la déconstruction du sujet cartésien.

Les yeux à facettes des mouches ont un équivalent glorieux dans l'esthétique smithsonienne : les cristaux. L'artiste, en effet, se passionnait pour leur étude. Au moment où il réalise *Mirror Vortex* ou ses structures murales à facettes en plastique et métal, l'une de ses lectures favorites est celle du livre d'un certain Charles William Bunn intitulé

15. Cette disparition du sujet dans le miroir qu'il contemple a été exploitée récemment par deux artistes. Tout d'abord, par Leandro Erlich pour *El Living* (1998). Le spectateur pénètre dans une salle meublée comme le salon d'un appartement; il aperçoit son reflet dans un premier miroir; en revanche, il ne se voit pas dans un second miroir qui pourtant reflète meubles et tableaux alentour; en réalité, il ne s'agit pas d'un miroir mais d'une ouverture sur un espace qui duplique le living en l'inversant. Ensuite, par Simone Decker pour *NY Space* (2004). Le spectateur est invité à entrer dans une cellule dont les parois internes abritent deux éléments. Tout d'abord, une plaque de verre d'espionnage, transparente du côté du spectateur et réfléchissante de l'autre. Puis, distant de quelques centimètres, un classique miroir. Le spectateur voit donc à travers la vitre les reflets que les deux surfaces se renvoient à l'infini. Il voit également les très pâles reflets de lui-même que les faces internes du verre d'espionnage dispensent, elles aussi, en interminable abyme. Ainsi se superposent deux séries de reflets : ceux vifs du face à face des miroirs, qui creusent quatre tunnels sans fin dont le spectateur est absent; ceux, allant en s'estompant, où ledit spectateur finit par perdre son image.

19 *Crystals. Their Role in Nature and Science* (1964). Smithson y trouve notamment toute une série de dessins représentant différentes structures prismatiques de cristaux qui, à n'en pas douter, ont influé sur la forme de telle ou telle de ses sculptures. L'intérêt de Smithson pour les cristaux tient donc pour une large partie à ce que ceux-ci lui fournissent une série de modèles pour des structures déstabilisant la vision. Cet intérêt explique également pourquoi la parution du roman de Ballard, *The Crystal World*, a rencontré chez lui un écho si puissant – comme a pu le faire également celle de *Ti con zero* (*Temps zéro*, 1967) d'Italo Calvino, dont le troisième chapitre raconte comment le monde terrestre faillit devenir, en tout et pour tout, un énorme cristal¹⁶. Il faut ici rappeler *Island of Broken Glass* (1969), le projet qu'entretint Smithson d'ériger, près de Vancouver, une île de verre brisé, abstraite jusqu'à se présenter comme une grille de cristal qui, en se développant en latitude et en longitude, aurait fini par recouvrir toute la planète¹⁷. Quand, dans *The Crystal World*, Smithson a lu, parmi d'autres, une phrase comme celle-ci : « Les faces internes du quartz avaient été taillées avec une habileté remarquable si bien qu'une douzaine d'images de l'orchidée étaient réfractées, les unes au-dessus des autres, comme à travers un labyrinthe de prismes¹⁸ », il a obtenu en quelque mesure la confirmation de sa cristallographie personnelle et trouvé le moyen, à travers enchevêtrements prismatiques et empilements de plans (les pyramidales piles de miroirs de *Mirrored Ziggurat*, 1966, et de *Mirror Stratum*, 1967), d'opacifier la vision, de mettre en défaut les lois de la focalisation. Son goût pour les exercices excentriques de perspective des XVI^e et XVII^e siècles allemands et flamands plutôt que pour la perspective raisonnable de l'Âge d'or de la Renaissance atteste également cette volonté de brouiller l'activité visuelle. Une sculpture comme

16. Italo Calvino, *Temps zéro*, op. cit., pp. 33-42.

17. R. Smithson, « Four Conversations Between Dennis Wheeler and Robert Smithson » (1969-1970), J. Flam (éd.), *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p. 197.

18. J. G. Ballard, *La Forêt de cristal*, op. cit., p. 35. D'autres passages durent retenir l'attention de l'artiste : « Des douzaines de reflets de lui-même brillaient dans les murs et les meubles gainés de verre » (p. 109); « Ses traits paraissaient se recouvrir dans une douzaine de plans différents » (p. 116); « Des crêtes en spirale se formèrent autour des fenêtres de la cabine, décorèrent le bastingage et les hublots » (p. 191).

20 *Pointless Vanishing Point* (1967) manifeste une claire inclination pour un perspectivisme corrompu. Cette pièce de métal peint se présente comme l'actualisation en trois dimensions du schéma bidimensionnel de la perspective. En tronquant l'extrémité où se trouve le point de fuite traditionnel, Smithson entend signifier sa volonté de troubler le jeu perspectiviste. Très tôt, d'ailleurs, certain « anti-visualisme » se sera manifesté dans l'œuvre de Smithson. En 1963, l'artiste peint un étonnant tableau intitulé *Tear*. S'y trame, sur le mode allégorique, une manière de critique de l'opticalité moderniste. L'œil, en effet, y est montré comme un organe d'excrétion davantage que de réception. L'œil produit des excréments salées – celles qui, des années après la mort de l'artiste, recouvriront la *Spiral Jetty* –, excréments qui entravent la vision et empêchent une claire perception des vérités éternelles.

Le piège visuel que *Mirror-Vortex* réserve à qui plonge ses yeux en son tréfonds s'inscrit donc dans une vaste stratégie que Smithson développe à travers toute son œuvre et qu'une interrogation stupéfiante du texte *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán* révèle : « *Why not reconstruct one's inability to see?* » (Pourquoi ne pas reconstruire notre incapacité à voir ?). Une interrogation qui, quelques lignes après, devient impérative : « *Let us [...] develop a type of "anti-vision" or negative seeing* » (Développons une manière d'anti-vision, de vue négative)¹⁹. Car tel est bien le projet fondamental de Smithson. Et c'est en cela qu'il est l'une des figures clés de l'après-modernisme – bien plus qu'en raison de son compagnonnage, plus ou moins de circonstance, pour ne pas dire d'opportunisme, avec le minimalisme. La question pour lui est bien moins de remettre en cause l'autonomie de l'œuvre d'art que de rompre avec le triomphalisme scopique du modernisme. Si les miroirs sont à facettes, c'est pour qu'aucune image claire ne soit obtenue grâce à ces reflets. C'est de la même façon que s'expliquent les agencements de miroirs dans le Yucatán. Ceux-ci proposent deux spectacles : celui de la portion de paysage qu'a ciblée l'appareil photographique et qu'occultent partiellement les miroirs ; celui, le plus

19. J. Flam (éd.), *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p. 130.

souvent céleste, que reflètent lesdits miroirs, généralement orientés vers le haut. Les miroirs parasitent de la sorte la perception du paysage mexicain et n'offrent la plupart du temps qu'une manière de tache aveugle provoquée par les rayons du soleil. Remémoration mexicaine de l'africaine forêt vitrifiée du roman de Ballard, les miroirs que dispose et photographie Smithson cristallisent le paysage du Yucatán, le doublent et le trouent de reflets qui empêchent son image de consister, qui le transforment en *non-site*, c'est-à-dire en un lieu non visible, qu'affecte, pour jouer de l'homophonie des mots anglais, la *non-sight*. Significativement, la même année, pendant laquelle Smithson déplace ses miroirs dans le Yucatán, Morris se fait filmer alors qu'il se déplace, portant un grand miroir, dans une campagne enneigée, pour une perturbante invasion du champ par le hors-champ (*Mirror*, 1969).

Les miroirs, sur les sculptures, dans les galeries, sur les rivages de Floride ou au Mexique, ont remplacé les larmes de la toile de 1963, mais le programme esthétique perdure : méfiance à l'égard du visualisme – une méfiance que traduit la valorisation faite à plusieurs reprises par Smithson dans l'essai sur le Yucatán de ce qu'il nomme « *low-level scanning* » (vision basse définition)²⁰. Soit. Mais pour quelle raison se méfier ainsi de la focalisation ? Pourquoi mettre ainsi en cause le geste scopique ? Il s'agit bien sûr d'en finir avec le programme strictement opticaliste du modernisme de l'époque précédente, de dénoncer certain idéalisme d'une conception pure de l'activité visuelle. Mais il y a davantage.

Retournons avec Smithson au Mexique pour essayer de comprendre de quoi il retourne²¹. Quand il quitte New York pour la péninsule du Yucatán, le mardi 15 avril 1969, à bord du vol 67 de la Pan Am – la critique d'art doit, de temps à autre, s'appuyer sur des données

20. Smithson emprunte cette formule, qu'il utilise à plusieurs reprises (notamment dans « *Fragments of a Conversation* » (1969), J. Flam (éd.), *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p. 189), au troisième chapitre (« *Le scanning inconscient* ») de l'ouvrage d'Anton Erhenzweig *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique* (1967), trad. F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, Paris, Gallimard, 1982, pp. 66-80.

21. S'agissant du voyage de Smithson au Yucatán, le présent article doit beaucoup aux informations et analyses contenues dans l'ouvrage déjà évoqué de Jennifer L. Roberts, *Mirror-Travels*.