

Leandro Katz, ce volume est richement illustré. Notre reconnaissance va également aux deux traducteurs, Béatrice Trotignon et Arnaud Regnauld, ainsi qu'à Auriane Bel pour son scrupuleux travail éditorial.

Enfin, que tous les auteurs reçoivent ici le témoignage de notre gratitude.

Jean-Pierre Criqui et Céline Flécheux

## Introduction

CÉLINE FLÉCHEUX

L'intérêt prononcé de Robert Smithson pour les ruines, les lieux intermédiaires, la science-fiction et pour les disciplines scientifiques se prolonge aujourd'hui dans de nombreuses productions contemporaines<sup>1</sup>. Compte-tenu des pratiques plurielles qui y font écho, Smithson aura su, à son époque, caractériser et anticiper les décennies artistiques à venir. Le moment est venu de consacrer à cet artiste majeur le premier volume d'études en français.

Né en 1938 à Passaic dans le New Jersey, il dessinait, faisait des collages érotico-fantastiques et des sculptures à l'allure minimaliste. Il adorait la géologie et l'histoire naturelle. De mère catholique, il séjourna trois mois à Rome, où il traversa une crise spirituelle dont témoignent ses premiers dessins. Il fut ami avec la scène new-yorkaise minimaliste avec laquelle il exposa ; par ses œuvres monumentales construites en pleine nature, il repoussa le périmètre de l'art en dehors de la galerie et du *white cube* muséal. Écrivain, critique, artiste, commentateur, explorateur, il cumulait plusieurs casquettes qui firent de lui un personnage singulier dans l'art de la fin des années 1960. Sa carrière fut aussi brève que remarquable ; il mourut accidentellement en 1973, à 35 ans, avec le pilote et le photographe dans un accident d'avion, alors qu'ils survolaient son dernier earthwork, *Amarillo Ramp* au Texas<sup>2</sup>. Nous ne saurons jamais comment son œuvre se serait développée, ni ce qu'il aurait eu à dire des bouleversements technologiques ou environnementaux que nous vivons à l'heure actuelle. Il laisse une œuvre considérable compte-tenu de son jeune âge, de nombreux dessins, des sculptures, des textes, des photographies, des films, le tout porté par une attitude encyclopédiste que partagent nombre d'artistes d'aujourd'hui.

Réunis par sa femme Nancy Holt, ses écrits furent édités par Jack Flam en 1996<sup>3</sup>. Les spécialistes de Smithson ont grandement contribué à faire rayonner son œuvre ; retenons ici principalement les noms de Robert Hobbs, Eugenie Tsai, Cornelia Butler, Robert Sobieszek, Rosalind Krauss, Guy Shapiro, Ron Graziani, Jennifer Roberts et Ann Reynolds.

---

<sup>1</sup> En témoigne l'exposition organisée par Jill Dawsey en 2011, *The Smithson Effect*, au musée de Salt Lake City (Utah, USA) qui réunissait les travaux de plusieurs générations d'artistes directement influencés par Smithson, traitant de thèmes dans son sillage ou œuvrant de façon similaire.

<sup>2</sup> Commandée par Stanley Marsh, *Amarillo Ramp* sera achevée par Nancy Holt, Richard Serra et Tony Shafrazi.

<sup>3</sup> Robert Smithson, *The Collected Writings*, Jack Flam éd., Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1996. Une traduction française est en cours par Serge Paul aux Presses du réel.

La France a consacré à l'artiste deux expositions monographiques, la première à Paris sous la direction de Robert Hobbs, *Robert Smithson : A Retrospective* (musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1982), la seconde à Marseille, organisée par Bernard Blistène, *Robert Smithson. Le paysage entropique* en 1993, qui a donné lieu à un riche catalogue qui offrait les premières traductions de ses écrits<sup>4</sup> (quel talent de conteur d'histoires il avait !), livre grâce auquel, conjointement à celui de Gilles A. Tiberghien, *Land Art*<sup>5</sup>, de nombreux étudiants et un large public purent découvrir l'œuvre de Robert Smithson de ce côté-ci de l'Atlantique. Côté américain, nous retiendrons l'exposition du Museum of Contemporary Art de Los Angeles en 2004 organisée par Cornelia Butler et Eugenie Tsai<sup>6</sup>, où furent exposés de nombreux dessins et des sculptures rarement montrés ; on y découvrait un Smithson prolixe, plein d'humour dans ses dessins et collages de science-fiction comme dans ses récits (on entend rire le public au cours de sa conférence « Hotel Palenque » qu'il donna à l'université de l'Utah en 1972), dimension qui contraste avec l'aspect funèbre qu'il aimait à souligner dans nombre de ses œuvres. Le catalogue compte des essais de personnalités renommées qui ont renouvelé l'approche de Smithson, d'où plusieurs pistes se dégagent, notamment sur les rapports à l'histoire, l'archive, le cinéma, la poésie et l'architecture.

Les rapports entre Smithson et le musée sont complexes, lui qui avait choisi, avec d'autres artistes de sa génération, de sortir de la ville pour produire des œuvres. Depuis 1999, la *Dia Foundation* a la charge de la *Spiral Jetty*<sup>7</sup>, l'œuvre monumentale la plus célèbre de Smithson située sur le Grand Lac Salé dans l'Utah. Quant à la conservation, il s'agit d'un véritable problème ; on se demande comment les sculptures de Smithson, composées de tas de sable, de morceaux de roche, de verres brisés, de coquillages, de graviers, etc. peuvent être laissées intactes. L'on imagine aisément qu'elles s'enfoncent dans une lente désintégration, selon un mouvement entropique de retour à l'état initial dont Smithson faisait le moteur de ses pièces. Un ouvrage récent retrace l'histoire de la conservation du seul *earthwork* européen de Smithson, *Broken Circle/Spiral Hill* (1971) à Emmen en Hollande<sup>8</sup>,

4 Robert Smithson. *Le paysage entropique 1960-1973*, Paris, RMN, 1994. Les deux commissaires d'exposition étaient Maggie Gilchrist et James Lingwood. En 1993, Jean-Pierre Criqui faisait paraître une traduction d'une « Visite aux monuments de Passaic, New Jersey » par Béatrice Trotignon dans les *Cahiers du Musée national d'art moderne* (numéro 43, printemps 1993), précédé du texte « Ruines à l'envers » que nous republions ici.

5 Gilles Tiberghien, *Land Art*, Nîmes, Carré d'art, 1993.

6 Robert Smithson, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2004

7 Voir Lynne Cooke, *Spiral Jetty. True Fictions, False Realities*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2005.

8 *Die Erfindung der Landschaft. The Invention of Landscape, Broken Circle/Spiral Hill & Film*, Eva

où l'on peut apprécier, grâce aux multiples photographies de différentes périodes, l'appropriation de l'œuvre par le public. Cette œuvre instaure un type particulier d'espace commun, à la différence des autres *earthworks* de Smithson, difficiles à atteindre ou, pire, détruits, comme *Partially Buried Woodshed* (Kent University, Ohio).

Il était donc temps de consacrer, en français, un volume entier d'études à Robert Smithson. D'abord intitulé *The Edge of Memory*, « au bord de la mémoire », nous avons préféré « Mémoire et entropie », afin de mieux dialectiser deux notions qui furent chères à l'artiste. C'est pourtant bien de « bords » dont il est question dans ses productions. Dans les dessins de jeunesse de Smithson, les limbes soulignent l'importance des bords et la possibilité du passage de part et d'autre d'une frontière. Lorsqu'il décida de travailler directement avec la terre, que l'on avait coutume de représenter à distance, on peut dire que Smithson est passé « par-dessus bord », par-dessus la fenêtre. La notion de « paysage » se trouve minorée par rapport à l'*earthwork*, qui demande à l'artiste de changer la taille de ses outils et de reconsidérer entièrement la manière dont nous voyons la nature<sup>9</sup>. Smithson a contribué à nous révéler l'intérêt des bords de route et des bordures de ville (*fringe*), ces lieux transitoires à la mémoire difficilement saisissable qui font désormais partie de notre vie quotidienne. Il fut sensible à l'instabilité des bords, comme en témoignent les changements d'échelle à l'œuvre dans ses nombreux « déplacements de miroirs ». Il a saisi que l'accès sans médiation à la nature sauvage américaine (la *wilderness*) ou aux sites industriels à l'abandon posait en nouveaux termes la question de la visibilité. Il a élaboré une dialectique subtile entre le site et le « non-site », doubles homophoniques de *Sight* et de *Non-sight*, qui témoigne d'une sensibilité aiguë aux notions d'écart, de construction et d'exposition. Il fut l'un des premiers artistes à montrer et à s'appuyer sur les bords, qu'il s'agisse de ses écrits, où les cartouches jouent un rôle prépondérant, de ses sculptures, dans lesquelles il faut se pencher pour éprouver l'absence d'image unitaire malgré les miroirs. « La bordure du lac devient la bordure du soleil, une courbe bouillante, une explosion se soulevant en une protubérance enflammée », écrit-il dans « Spiral Jetty »<sup>10</sup>. L'infini appelé par le vide, l'horizon mis à nu par l'entropie, dont l'action sourde rogne tout relief jusqu'à une ligne perlée d'irrégularités,

Schmidt coord., Museum für Gegenwartskunst Siegen/Reykjavik Art Museum, Cologne, Snoeck, 2012.

9 Voir Céline Flécheux, « La spirale comme ornement entropique » in *Paysage et Ornement*, Didier Laroque et Baldine Saint Girons (dir.), Lagrasse, Verdier, 2005 ainsi que *L'Horizon, des traités de perspective au Land Art*, Rennes, PUR, 2009.

10 Robert Smithson, « Spiral Jetty » in *Robert Smithson. Le paysage entropique 1960-1973, op. cit.*, p. 206.

autant de paradoxes gigantesques avec lesquels Smithson construisait avec courage une œuvre inspirée et visionnaire.

Lui qui savait construire de si beaux objets fit pourtant subir au concept d'objet une déflagration étonnante. *L'extrait* (d'un site, d'un lieu, d'un minéral) a, chez lui, supplanté *l'objet*. C'est le même sort qu'il fait subir à la notion de centre, qu'il cernait tout en l'évitant. Il est en quelque sorte le Copernic de l'art, qui nous aiguille pour penser ce qui arrive depuis 40 ans, à savoir l'abandon de la ville pour d'autres territoires à d'autres dimensions. Piranésienne et protéiforme, l'œuvre de Smithson peut s'appréhender à partir d'un mouvement qui tend à l'immobilité (à l'image de l'éternité cristalline) et à l'équilibre. Les « gyrostases » et les spirales s'enroulent sur elles-mêmes et autour du vide selon un *rythme* qui leur est propre. Smithson lui-même marche, au rythme de sa voix et des mouvements de caméra, sur la spirale ; les films et les récits sont eux-mêmes rythmés dans des mises en forme très sophistiquées, qui renouvellent considérablement les rapports entre les mots et les images. La notion de rythme nous conduit à penser celle d'*articulation* : entre l'art et la nature, les œuvres plastiques et les récits, le temps et l'espace.

Sous la terre, dans le ciel : l'œuvre de Smithson déploie une dimension mythique en explorant le haut et le bas. Toujours frappé par la fragmentation, son œuvre n'en témoigne pas moins du désir de montrer un ordre dans le désordre. La présence du cinéma manifeste l'envie de rassembler, dans une unité temporelle qui se déploie successivement, des aspects contrastés d'un même objet. Depuis une vingtaine d'années, l'on insiste moins sur la question de la négativité dans l'approche de son œuvre. Il fut un temps, en effet, où de nombreux commentateurs, portés par le discours de l'artiste et par ses lectures, tournaient autour des idées de dé-construction, dé-différenciation, dé-architecture, dé-matérialisation. Pareilles formules laissaient entendre que l'œuvre était en partie une réaction contre ce qui la précédait. Cette interprétation, loin d'être fautive, ne rendait toutefois pas justice aux liens plus variés que son œuvre entretient avec des sujets plus larges auxquels les textes suivants sont consacrés<sup>11</sup>.

---

11 Nous renvoyons à Anne-Françoise Penders, *En chemin. Le Land Art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2000 ; Baldine Saint Girons, « L'expression *Land Art* est-elle justifiée ? » in *Paysage et Ornement*, Baldine Saint Girons et Didier Laroque (éd.), Lagrasse, Verdier, 2005 ; Katia Schneller, « Sous l'emprise de l'Instamatic. Photographie et contre-modernisme dans la pratique artistique de Robert Smithson », in *Études photographiques*, n° 19, décembre 2006 ; Laurence Corbel, *Le Discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980*, Rennes, PUR, 2012.

### Présentation de l'ouvrage

Venant de champs différents, nos invités ont tous rencontré l'œuvre de Robert Smithson à des carrefours de leurs recherches. La philosophie, la photographie, la science et la science fiction, le langage, le rite, l'histoire, etc., autant d'aspects qui seront développés ici. La conversation « Poésie & *Land Art* », conçue et dirigée par Jean-Patrice Courtois, constitue une des originalités du présent livre, à un moment où la poésie est particulièrement marquée par l'obligation qu'a le langage de prendre position par rapport à la nature. C'est parce que la Terre est solide et ferme que sa fragilité ne peut être montrée qu'avec d'énormes outils et des machines. Smithson a également travaillé sa fragilité avec des mots, où failles et fissures, sans syntaxe ni verbe, s'accumulent sans fondement, ni mortier. L'œuvre se bâtit dans l'enregistrement de la destruction et l'artiste doit procéder à de nombreux déplacements pour mettre au jour la puissance créatrice de l'entropie.

Mel Bochner ouvre ce livre par le récit de sa collaboration avec Robert Smithson en 1966, « Le domaine de la Grande Ourse »<sup>12</sup>. Les deux jeunes artistes publièrent une œuvre d'art longue de 8 pages, qu'ils avaient fait passer pour une étude sur le planétarium du musée d'Histoire naturelle de New York. Mel Bochner raconte leur amitié dans le climat de l'époque, à un moment où New York comptait autant d'artistes sans le sou que de librairies et où les galeristes rechignaient déjà à se déplacer jusque dans les ateliers. Bob et Mel se retrouvaient souvent pour débattre, partager leurs idées et leurs projets. Bochner souligne à quel point la fréquentation de Smithson avait pour vertu de délier l'esprit ; sa vivacité et son humour trouvaient à se développer dans une culture immense, où les bizarreries des productions humaines recevaient autant d'attention que les chefs-d'œuvre. Leurs goûts communs les portaient vers des « références où venaient se mêler dans une sorte de pot-pourri explosif la poésie Beat, l'existentialisme, la peinture expressionniste abstraite ainsi que la Nouvelle Vague, Roland Barthes, Jorge Luis Borges et Nancy Sinatra ». Leur collaboration témoignait du désir de renouveler les modalités de présentation de l'œuvre d'art, ce qui devait également passer par le texte. On imagine à quel point les deux jeunes gens se sont amusés à brouiller les pistes lorsqu'ils ont composé « Le domaine de la Grande Ourse » ! Les références à Duchamp, Judd, la science-fiction, etc., tout y passe ; il s'agissait là d'un

---

12 L'article est publié dans les écrits des deux artistes : *Robert Smithson : The Collected Writings*, Jack Flam éd., Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 26-33 et Mel Bochner, *Spéculations. Écrits, 1965-1973*, trad. Thierry Dubois, Christophe Chérix et Valérie Mavridorakis (éd.), Genève, Éditions du Mamco, 2003, p. 57-77 (avec la traduction française).

véritable manifeste, camouflé sous un article consacré à la science, mais publié dans une revue d'art. Le procédé qu'aurait adoré Borges produisit des échos importants pour leur propre pratique. Tous deux travaillaient à un nouveau projet commun, sur l'humour cette fois, quand survint l'accident mortel de Smithson.

Nous retiendrons plusieurs choses de cette incursion dans les coulisses : le portrait de New York à la fin des années 1960, où la circulation des idées et de l'art semblait propice à des expérimentations à tout va ; l'amitié artistique, solide entre les deux artistes, cruciale dans la solitude de la création ; la chance que nous avons de pouvoir lire « Le domaine de la Grande Ourse », c'est-à-dire la chance qu'il ait été publié : difficile, aujourd'hui, d'imaginer un tel article dans une revue d'art. Ce moment où les frontières se brouillaient était propice à la rencontre de ces esprits artistiques et aventureux. Bochner nous a fait part des questions qui tenaillaient Smithson durant l'année 1973. Celui-ci s'était activement remis au dessin, que Bochner juge comme la part magistrale de sa production ; il voulait revenir vers la galerie, ne souhaitant plus se lancer dans de nouveaux *earthworks* gigantesques et chronophages.

Langage et photographie. Avec ces deux pratiques, Robert Smithson se pencha sur les matériaux qui étaient à sa disposition, à savoir les mots (matériaux « en tas » ou organisés dans une bibliothèque) et les espaces qu'il avait devant les yeux, tout en leur injectant du symbolique et du mythique. Il fit de Passaic, la ville de son enfance dans le New Jersey, un lieu plein de monuments capable de rivaliser avec Rome, qu'il décrit dans un récit publié en 1967. « Avec ce texte, écrit **Jean-Pierre Criqui**, Smithson inaugure le ton somnambulique [...], détaché, égal envers toutes choses, qui fait comme un écho moqueur à celui des romans de Robbe-Grillet ». L'égarément constitue la condition pour atteindre l'art que l'on trouvera non plus au centre, mais à la périphérie. C'est par la photographie, dont Smithson se sert banalement pour enregistrer ce qu'il veut retenir, qu'il organise un grand récit capable de soutenir la comparaison avec le récit de voyage, où surgissent de nombreuses citations et visions « en vue de la réunion purement mentale d'un ici et d'un ailleurs ». Tel un « entropologue » selon l'expression de James Lingwood<sup>13</sup>, Smithson anticipe par sa visite des « monuments » de Passaic les non-lieux sur lesquels se penchent les anthropologues, « lieu et non-lieu tout à la fois ».

Passaic ou Rome ? La question de l'inversion de la référence revient régulièrement. En analysant la figure de l'allégorie, conçue chez Smithson comme moteur artistique plutôt que comme figure désuète, **Valérie Mavridorakis**

---

13 James Lingwood, « L'entropologue », in *Robert Smithson. Le paysage entropique 1960-1973*, op. cit., p. 28-37.

analyse le tableau de Samuel Morse que Smithson voit dans les pages du *New York Times* lorsqu'il se rend à Passaic pour y réaliser son récit photographique. Smithson fait de Passaic une espèce de monstre fantastique, où il traque les jeux anticipatoires de l'obsolescence et les processus de dégradation qui se substituent à l'édification. Irrémédiablement attiré par les faux-semblants, l'artificialité et les simulacres, Smithson considère l'allégorie comme la figure salvatrice du modernisme. Dans sa réponse à Michael Fried suite à la publication d'*Art and Objecthood*, il joue d'une syntaxe maniériste avec des jeux de miroirs à l'infini auxquels répugnerait le formalisme. Valérie Mavridorakis propose un rapprochement éloquent entre le cercle ouvert à l'horizon du *Paysage allégorique* de Morse et *Amarillo Ramp*, où le premier apparaît comme une brillante anticipation de l'œuvre de Smithson, qui contiendrait par avance toutes ses réalisations et obsessions, de Passaic à la rampe finale texane. La « catastrophe tranquille de l'esprit et de la matière » déposée dans l'œuvre de Smithson est allégorie de bout-en-bout, du maniérisme aux paysages américains, des sols éventrés de banlieue industrielle, bac-à-sable compris, aux grands déserts de l'Ouest.

Promoteur de dialectiques susceptibles de caractériser une grande partie des œuvres du Land Art (urbain/nature, centre/périphérie, site/non-site, *sight/non-sight*, objet/extrait, noir/blanc, histoire/préhistoire, etc.), Smithson distingue des opposés pour mieux les intégrer à un mouvement plus vaste qui demande au spectateur qu'il réajuste ses lunettes en permanence. Mettant en évidence à quel point le dispositif perspectif inventé à la Renaissance prédispose l'objet à sa détermination complète, **Emmanuel Alloa** montre que Smithson met non seulement le regard en marche, mais qu'il réfléchit « aux tactiques pour faire dérouter le regard, le faire sortir de sa routine et l'œil de ses gonds. Faire déboîter les trajectoires de la vision, en somme, comme un marcheur dont un accident aurait déboîté le pas ». L'« acédie visuelle », expression forgée par Smithson, trouve dans la vision elle-même ses propres processus de déconstruction. C'est la raison pour laquelle il éprouve un tel engouement pour des objets énantiomorphes (les yeux, les mains), dont Emmanuel Alloa fait remonter l'étude jusqu'à Kant, en rappelant que certaines régions de l'espace ne sont ni superposables, ni synthétisables. Les *Chambres énantiomorphes* que Smithson achève en 1965, aujourd'hui détruites, font entendre que la divergence de la vision est fondamentalement constitutive du regard. Chez Smithson, on a affaire à une « antivision », « tout au moins une vision qui doit faire le deuil de l'objet spécifique ».

Pourquoi des poètes en ce temps d'artistes ? C'est la question qui sert de fil conducteur à **Jean-Patrice Courtois**, poète, lors d'un entretien qu'il organise avec d'autres poètes, **Stéphane Bouquet**, **Isabelle Garron**, **Eleni Sikelianos** et **Cole Swensen**. Comment la poésie a-t-elle recueilli, à moins qu'elle ne l'ait anticipée, la manière très particulière qu'avait Smithson de



considérer le langage dans sa matérialité ? L'approche plurielle de l'œuvre *A Heap of Language* (1966) constitue une analyse de choix sur ces questions : le langage dit sa relation à lui-même en se figurant par un tas, une des formes informes pour laquelle Smithson manifestait une véritable prédilection. Afin d'éviter la référence vaguement métaphorique à l'entropie, une mise au point sur ce terme s'imposait. Jean-Patrice Courtois montre que Smithson a parfaitement saisi comment il pouvait en tirer une poésie rigoureuse. Qu'un mouvement général de désintégration produise des états irréversibles, que le principe du désordre fut l'ordre, voilà qui le fascina, lui qui mit en œuvre une logique de destruction dans la construction. Les mouvements de la poésie contemporaine ont, eux aussi, pris à bras le corps ces problèmes de failles, de divisions, de cassures dans le langage en considérant sérieusement sa plastique autant que sa matérialité.

Le temps est la grande affaire de Smithson, temps de la mémoire et temps à venir.

Rien d'étonnant à ce qu'il ne cesse de se référer, explicitement ou non, à des ouvrages et à des films de science-fiction, qu'Olivier Schefer analyse ; « l'œuvre même de Robert Smithson peut nous apparaître comme une forme extrêmement élaborée de science-fiction artistique », dans laquelle les mélanges hétéroclites témoignent de la prédilection de Smithson pour les combinaisons, les assemblages, où la pureté, caractéristique formaliste, est mise en péril. Les sources de Smithson font valoir une « articulation en miroir entre le passé archaïque et le futur entropique ». En mettant l'accent sur le temps contre l'espace et contre l'instant de grâce formaliste, l'artiste parvient à se déplacer à grande aise dans un monde où les renversements successifs et incessants nous font basculer de l'univers préhistorique à l'infini intergalactique alors même que nous sommes dans une stase temporelle, « un cyclone immobile, un séisme endormi ». La roue, la spirale, l'hélice, la bobine de film, etc. : tout finit par tourner autour d'un centre qu'on ne peut saisir et que Smithson orchestre grâce à des voix venues de la science-fiction et du cinéma.

La science fut le terrain d'inspiration privilégié par Smithson. Mais jusqu'où un artiste peut-il mobiliser un savoir et des concepts scientifiques sans plaquer sur l'art un savoir qui lui est extérieur ou, pire, sans transformer la science en un « anthropomorphisme moribond » ? C'est cette épineuse question qu'analyse Larisa Dryansky : « Smithson s'appuie sur la référence à la science non comme garant d'une méthode positiviste mais pour replacer au cœur du discours artistique l'illusion et l'artifice ». L'activité fictionnante au cœur du travail de Smithson est à l'image de celle qui œuvre dans la pensée logique, comme en témoigne la référence à Frank Kermode, *The Sense of an ending* (1967), lu et cité par Smithson. « Je tiens à l'intégrité de la fiction », écrit-il. Cette idée rappelle inéluctablement l'univers de Jorge

Luis Borges, que Smithson lit avec intérêt, notamment la première nouvelle des *Fictions*, « Tlön Uqbar Orbis Tertius », dont la traduction paraît aux États-Unis en 1964 sous le titre *Labyrinths*. Dans ses sculptures, la forme unitaire rassurante échappe à la raison du spectateur qui doit faire l'épreuve de la perte de réalité, matière ou mots, pour reconquérir un sens duquel advient, tout aussi fictionnel fut-il, plus de réalité.

Depuis l'étude de Lucy Lippard, critique d'art proche de Smithson, sur les rapports entre préhistoire et art contemporain<sup>14</sup>, les liens entre une avant-garde soucieuse de renouveler une temporalité propre à la diversité de ses pratiques et une histoire en-dehors de l'histoire sont fréquemment mis en avant pour définir les pratiques artistiques depuis les années 1950. Maria Stavrinaki montre que, tout en s'inscrivant dans ce grand mouvement de retour à la préhistoire, Smithson fait jouer toutes sortes d'échelles différentes dans son œuvre « avec des régimes de temporalité feuilletés et oxymores ». L'histoire ne peut plus être le cadre de référence pour Smithson ; son expérience d'un New York nouveau, tourné vers un présent aseptisé et un futur sur la voie du progrès entre en collision avec la Rome qu'il découvre en 1961, où il eut la révélation des labyrinthes tortueux favorisant les « cauchemars » du temps historique. Smithson travaillait une « mémoire involontaire », c'est-à-dire une mémoire susceptible de se construire à partir des lacunes mêmes du temps, de ces « *monumental vacancies* » que Smithson documentait dans ses voyages ». Voir de loin, de près, du micro au macro pour explorer le « vaste milieu » dans lequel déambule l'homme : qui n'aurait, alors, le sentiment que l'homme est bien peu de choses, niché dans un temps qui passe inaperçu à l'échelle du cosmos ?

Il nous fallait revenir aux sources et comprendre ce qui s'était joué au cours de cette année 1961, tout au long de laquelle Smithson préparait fébrilement l'exposition que la galerie George Lester allait lui consacrer à Rome. Ce sont ces peintures que Jennifer L. Roberts analyse tout au long du premier chapitre de son ouvrage *Mirror-Travels. Robert Smithson and History*<sup>15</sup>. Nous avons choisi de le traduire pour ce volume, car il apporte un éclairage saisissant sur les préoccupations de jeunesse de Smithson, qui feront écho aux résolutions formelles postérieures. Les jugeant maladroitement et en quelque sorte, préconscientes, en tout cas pré-sceptiques – beaucoup furent détruites par Smithson lui-même – la critique ne s'est pas intéressée à ces œuvres avant 1985. Or les dessins et collages que Smithson produisit

14 Lucy Lippard, *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York, The New Press, 1983.

15 Jennifer Roberts, *Mirror-Travels. Robert Smithson and History*, New Haven, Yale University Press, 2004.

entre 1958 et 1964 posent la question de son engagement religieux et, par-delà la question biographique, celle de la définition de l'image dans son rapport à l'Incarnation, au temps de l'histoire et au désespoir. Revenant sur les 19 lettres envoyées à Lester avant son voyage à Rome et analysant ce que Smithson nommait ses « icônes », Jennifer Roberts montre que l'artiste était déjà en proie avec la question de la ligne tournoyante sur elle-même, se débattant entre les arabesques sinueuses de Pollock et les « propriétés mystico-fixatives du contour » de Blake. Le voyage de Smithson à Rome « n'avait fait qu'exacerber la tension qu'il ressentait, déjà manifeste dans ses tableaux, entre son désir d'atemporalité et sa fascination pour l'histoire et la décrépitude », écrit Roberts ; l'analyse de « l'iconoscope », néologisme forgé par Smithson, laisse entrevoir son goût pour l'ordre et pour la fragmentation dès ses œuvres de jeunesse. Pour aller vers le haut, avait découvert l'artiste, il faut passer par le bas, autre manière de dire que l'éternel se découvre dans le temporel.

Smithson : proche ou lointain ? Si l'accès aux *earthworks* est difficile, l'éloignement qui les caractérise est, selon **Ann Reynolds**, moins géographique qu'émotionnel. La manière « d'être ailleurs » propre à Smithson est le cinéma, domaine que Smithson connaît bien des points de vue filmique et théorique. « Smithson avait lui-même assimilé l'idée d'éloignement à la condition cinématographique : le cinéma isole les spectateurs du monde ; il les place à distance par la médiation de l'objectif de la caméra et l'obscurité de la salle de projection. Smithson reconnaissait aussi que ces conditions produisaient elles-mêmes un effet cinématographique d'éloignement, un type d'expérience du monde ». Son film *Spiral Jetty* est fréquemment comparé à la séquence de *La Mort aux trousses* d'Hitchcock, quand Cary Grant doit échapper à l'avion qui tente de le tuer. Ann Reynolds montre que si la prise de vue les rapproche, le travail de Smithson repose sur des écarts constitutifs, qu'il a nourris en s'inspirant des réflexions de Stanislavski ou de Meyerhold. La distance, chez lui, est relative à un ensemble riche d'expériences contradictoires qui caractérise toutes ses œuvres, et non seulement les plus éloignées.

Dans un entretien entre Robert Smithson et Carol Ross datant de mars 1968 que commente **Alexander Nagel**, Smithson critique fermement les politiques d'installation d'art public, ou toute forme d'œuvre participative, car pour lui, l'œuvre est là *et* n'est pas là, comme en témoigne son intérêt pour les sites et les non-sites. Nagel compare un *Non-site* de 1968 avec un reliquaire de pèlerin du VI<sup>e</sup> siècle contenant des pierres et des tissus pour montrer à quel point la forme inventée par Smithson trouve dans l'histoire une pratique ancestrale qui allie déjà déplacement, extraits et mémoire. La dialectique de l'entropique et du cristallin (opposé à l'organique qu'il abhorre, comme Worringer) est visible chez Smithson jusque dans sa prédilection pour le maniérisme : « Cet art centré sur la forme humaine – des foisons de corps en torsion, pour tout dire – demeure néanmoins incroyablement

dénué de tout anthropomorphisme. Le mouvement ne débouche sur aucune action, dans un rejet dédaigneux de la logique événementielle propre à la narration humaine. La figure humaine s'organise en motifs qui rompent avec l'échelle temporelle de l'expérience vécue. » L'aspect glacé des figures du Parmesan constitue une sorte d'anticipation pour les failles et les miroirs brisés qu'affectionne Smithson.

Celui pour qui « la nature est un musée » donne au mot nature une acception singulière, loin de se rattacher au transcendantalisme d'Emerson et Thoreau ou à la pensée écologique. **Gilles A. Tiberghien** lève un certain nombre de malentendus au sujet des *earthworks* qui ne sont en rien des retours à la nature. La conception de Smithson est fondamentalement anti-organique ; elle est « le lieu des limites à repousser » tant pour l'art que pour la pensée. Sa matérialité ne peut la réduire à un concept, et n'en faire qu'une idée reviendrait à négliger la puissance artistique contenue dans ses opérations de destruction. À une vision idéaliste et restauratrice de la nature revendiquée par certains groupes écologistes, Smithson oppose une dialectique « liée au hasard et au changement dans l'ordre physique de la nature » qu'il avait rendue visible à Emmen, en Hollande, avec *Brocken Circle/Spiral Hill*. La nature, qui n'est en rien une entité lointaine que l'on aurait perdue, ne cesse de lancer des défis et d'enjoindre à l'action.

L'article final de **Timothy D. Martin** retrace l'enfance de Robert Smithson selon un récit chronologique, en se concentrant sur les formes artistiques et les lectures qui ont suscité son intérêt durant sa jeunesse dans l'environnement qui était le sien, à savoir le monde littéraire et artistique new-yorkais de la fin des années 1950. Grâce aux photographies conservées par Nancy Holt, on voit Robert développer ses intérêts pour l'histoire naturelle, les animaux et la peinture. La période de ses très courtes études artistiques est bien documentée. Le lecteur éprouvera un vif plaisir à mettre un visage sur des noms qu'il voit revenir au cours de nombreuses interviews, en particulier ses amis Alan Brilliant et Danny Donohue qui comptèrent tant pour lui. Se tenir au plus près de ces moments où s'installe le désir de devenir artiste est très rare ; le jeune Smithson est fréquemment traversé par d'effroyables doutes dans une culture *underground* bouillonnante à New York qu'il lui faut parfois quitter afin de faire l'épreuve de l'adversité et de l'histoire. Tim Martin décrit sa découverte de la psychanalyse qu'il relie à la façon dont les instincts primordiaux prennent forme dans ses premières peintures. L'article se termine par sa rencontre avec Nancy Holt en 1959, « début d'une relation qui durera toute une vie », malheureusement écourtée, comme on le sait.

Ce volume est dédié à Nancy Holt (1938-2014), l'épouse de Robert Smithson, qui, tout au long de sa vie d'artiste, a contribué à donner à l'œuvre de Robert Smithson sa véritable dimension.