

Robert Smithson : mémoire et entropie

Jean-Pierre Criqui
& Céline Flécheux (éd.)

les presses du réel

Robert Smithson et la question de la nature

GILLES A. TIBERGHEN

Le travail dans et avec la nature a occupé plus particulièrement Robert Smithson à partir des années 1966-1967 et, comme toujours chez lui, une intense production théorique a accompagné la réalisation de ses œuvres tout comme l'élaboration des nombreux projets qu'il n'a pas pu mener à bien. Quand on regarde aujourd'hui cet ensemble, il en ressort une conception assez singulière de la nature que l'on ne saurait en aucun cas rattacher à la pensée environnementale américaine héritée du XIX^e siècle et, plus particulièrement, au transcendantalisme d'Emerson et de Thoreau, ni à la pensée écologique au sens qu'elle a pris aujourd'hui et qui était alors à ses débuts.

Pour ce qui est de la première, il faut dire que Smithson n'y voyait que théorisations vaines et rêveries chimériques lorsqu'il comparait, par exemple, Olmsted, le créateur de Central Park dont il avait fait un ancêtre du Land Art et Henry David Thoreau. Celui-ci pouvait bien jouer d'oppositions purement intellectuelles quand il écrivait que Walden Pond était devenu un petit océan, c'était tout à fait dérisoire à ses yeux si on le comparait à Olmsted qui, lui, travaillait avec de véritables contrastes physiques en introduisant au sein d'une métropole, New York en l'occurrence, un monde rural de type jeffersonien. « Olmsted faisait vraiment des lacs et ne se contentait pas de conceptualiser à leur sujet¹ », concluait-il.

Pour ce qui est de l'écologie, les choses sont plus complexes. La prise de conscience des problèmes proprement écologiques dans nos pays occidentaux est relativement récente même si, depuis longtemps, des individus, ici ou là, ont manifesté leur préoccupation et même leur engagement pour préserver les écosystèmes en danger. Mais la guerre du Vietnam, en particulier, a certainement joué un rôle important dans la prise de conscience des problèmes écologiques qui menaçaient notre planète. L'usage de pesticides, déjà dénoncé en 1962 par Rachel Carlson, dans son livre *Silent Spring*², mais surtout l'utilisation militaire de défoliants, le fameux et sinistre *agent orange*, un herbicide très toxique à base de dioxine responsable de maladies très graves, largement répandu sur le Vietnam du Nord dans les années 1960, a suscité une indignation générale dans le monde et attiré non seulement l'attention des intellectuels et des artistes engagés mais aussi celle d'une grande

1 Robert Smithson. *The Collected Writings*, Jack Flam (éd.), Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 159. Désormais indiqué C.W. suivi de la pagination quand aucune traduction française déjà existante n'est reprise.

2 Traduit maintenant en français : Rachel Carson, *Printemps silencieux*, préface d'Al Gore, Paris, Éditions Wildproject, collection Domaine sauvage, 2009.

partie de la population. L'instauration du premier « Jour de la terre », le 22 avril 1970, devait marquer une sorte de tournant de ce point de vue là.

En même temps, il existe très souvent un vrai malentendu quand on évoque les artistes de l'Earth Art ou du Land Art – dont Smithson est l'un des représentants les plus célèbres – quand on pense qu'il s'agit pour eux d'un « retour au paysage » ou d'un « retour à la nature ». Dans un entretien avec Willoughby Sharp et Lisa Bear, réalisé pour le magazine *Avalanche* début 1969 et publié l'année suivante, auquel participent Michael Heizer et Dennis Oppenheim, on demande à Smithson quel rapport il peut y avoir entre ce qu'il montre dans les galeries et la nature : « Je pense, répond-il, que nous considérons tous le paysage comme coextensif à la galerie. Je ne crois pas que nous envisagions la question comme un retour à la nature. Pour moi le monde est un musée³. »

Pour comprendre la façon dont Robert Smithson s'est déterminé par rapport à cette question de la nature, je retiendrai trois axes qui caractérisent, me semble-t-il, ses positions théoriques et ses engagements artistiques : son anti-naturalisme, son rejet de l'organique, sa position ambivalente à l'égard de l'écologie.

1. Dans ses écrits, Smithson commence à s'intéresser à la nature à travers la correspondance « babélienne » qu'il trouve entre elle et le langage. Dans *A Museum of Language in the Vicinity of Art* (1968), il détourne sans crier gare une pensée célèbre de Pascal en écrivant que : « La nature (au lieu de Dieu dans le texte original) est une sphère infinie dont le centre est partout et la circonférence nulle part⁴. » (*C. W.*, p. 78). Pour lui, la nature est un produit de notre imagination. Ainsi peut-il écrire : « La nature est tout simplement une autre fiction du XVIII^e et du XIX^e siècle. » En somme, à chaque époque sa vision de la nature. Ainsi, « Le passé-nature de la Renaissance trouve son "futur-nature" dans le modernisme et tout deux se fondent sur le réalisme⁵. » (*C. W.*, p. 85). Une conception qui aurait pu trouver ses prolongements théoriques dans un livre de Serge Moscovici, paru en France la même année, *Essai sur l'histoire humaine de la nature*⁶.

3 « Discussion avec Michael Heizer, Dennis Oppenheim et Robert Smithson », *C. W.*, p. 246, trad. in Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Carré, nouvelle édition, 2012, p. 314. C'est cette édition qui sera citée désormais.

4 Plus loin dans l'article, Smithson reprend la même pensée de Pascal pour commenter le *Portend of the Artist as a Yung Mandala* de Ad Reinhardt qui en serait, pour lui, une sorte d'inversion. Avec Reinhardt, on a, « au contraire, un monde de l'art qui est une sphère infinie dont la circonférence est partout mais dont le centre n'est nulle part » (*C. W.* p. 188). Image qu'il reprendra, par exemple, à propos de Buckminster Fuller, *C. W.*, p. 94. Voir aussi *C. W.*, p. 210.

5 *Ibidem*, p. 85.

6 Serge Moscovici, *Histoire humaine de la nature*, Paris, Flammarion, 1968.

Mais le discours de Smithson est encore plus radical puisque cette relativisation de l'idée de nature va de pair avec une remise en question de ce sur quoi elle repose, le réalisme lui-même. Car, après l'époque de catastrophes que représente la Seconde Guerre mondiale, il est difficile d'accorder quelque crédit que ce soit aux réalistes de tout poil : « Le philosophisme de la "réalité", écrit-il dans *A Museum of Language in the Vicinity of Art*, prit fin après que les bombes eurent été lâchées sur Hiroshima et Nagasaki et que les fours eurent refroidi. » (C. W., p. 91).

La nature comme entité, comme réalité pastorale et représentation bucolique, la nature qui se donnerait comme une certaine « vérité » de la culture, ne le préoccupe en rien et le repousserait même plutôt. D'ailleurs la plupart des gens, dit-il, ne savent pas ce qu'est la nature, ayant perdu tout contact avec elle. Bien des artistes travaillant sur des sites supposés naturels ne s'y retrouvent guère car « ils sont complètement étrangers à tous les caractères physiques propre à un site et c'est alors qu'arrivent les problèmes écologiques » (C. W., p. 265).

La nature, pour Smithson, est le lieu des limites à repousser. Il reproche à l'art en général d'être trop conceptuel et pas assez physique. L'art conceptuel est insuffisant : il lui manque la confrontation au matériau. « Tout art légitime se confronte aux limites. L'art frauduleux se croit sans limites. Le truc est de situer ces limites fuyantes. Vous vous heurtez toujours à elles mais d'une certaine façon elles ne se manifestent jamais elles-mêmes⁷. » (C. W., p. 194).

La question de la photographie et de l'image en général, l'image animée y compris, est une question à part entière chez Smithson et son texte sur *Passaic* en témoigne de façon emblématique⁸. Mais dans les limites de ce qui nous occupe ici, on peut dire qu'elle sera déterminante pour lui dans sa façon de considérer la nature et le réel en général. Après le passage du texte cité plus haut, où sont évoqués la bombe et la Seconde Guerre mondiale, Smithson ajoutait : « Tout prit une apparence cinématographique vers la fin des années cinquante. La "Nature" fut réduite à une série infinie de photogrammes : on eut ce que Marshall McLuhan appelle le "Reel World"⁹. » (C. W., p. 91).

7 Voir aussi C. W. p. 208 sur l'art conceptuel.

8 Là-dessus, lire l'introduction très éclairante de Jean-Pierre Criqui à la traduction par Béatrice Trotignon du texte : « Une visite des monuments de Passaic, New Jersey », intitulé « Ruines à l'envers », republié dans ce volume.

9 Smithson fait un jeu de mot avec *Reel*, la bobine, et *Real*, le réel. Le chapitre 29 de *Pour comprendre les médias* s'appelle *Cinema The Reel World* que l'on peut rendre, comme Jean Paré, le traducteur français du livre, « Le cinéma un monde embobiné ». Au début de ce chapitre McLuhan écrit, par exemple : « Le cinéma, qui nous permet d'enrouler le monde réel sur une bobine et de le dérouler comme un fantasmagorique tapis magique... », *Pour comprendre les médias*, Paris, Mame/Seuil, 1968, p. 311.

Dans un entretien avec William C. Lipke, réalisé en 1969, la même année que l'entretien publié dans le magazine *Avalanche*, Smithson déclarait : « Cézanne et ses contemporains ont été poussés hors de l'atelier par le photographe. Ils étaient de fait en compétition avec la photographie si bien qu'ils se sont rendus sur les sites mêmes car la photographie transforme la nature en un concept impossible. Elle transforme le concept de nature tout entier de sorte que la terre après la photographie devient un musée. Les géologues parlent toujours de la terre comme d'un "musée" ; ils parlent de l'"abîme du temps" et ils la considèrent en termes d'artefacts. La récupération de fragments de civilisations perdues et la récupération de roches fait que la terre devient une sorte d'artifice. » (C. W., p. 188). Déclaration qui fait écho à ce qu'il écrivait dans *A Sedimentation of the Mind : Earth Project* (1968), « L'émancipation des limites de l'atelier libère les artistes dans une certaine mesure des pièges du métier et de l'esclavage de la créativité. Une telle situation existe sans besoin d'invoquer la nature. » (C. W., p. 107.)

Si son expérience de consultant pour l'agence Tippet Abbott-McCarthy-Stratton, entre 1966 et 1969, fut, de son aveu, tout à fait déterminante pour la conception de ses futurs *earthworks* lorsqu'il réfléchissait à la possibilité d'un art aérien¹⁰, son expérience du vol et de la photographie aérienne lui ont fait envisager la nature et le paysage sous un tout autre angle. Il a pu ainsi réfléchir à différents phénomènes que chacun peut observer au moment de l'atterrissage et du décollage pour comprendre quel type de visibilité allaient avoir les œuvres qu'il cherchait alors à produire. Ainsi, écrivait-il dans l'un des deux textes importants qu'il consacra à cette étude, *Aerial art* (1969), en avion la perception que nous avons de la perspective « échappe à toutes nos conceptions de la nature. Le naturalisme de l'art des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècle est remplacé par une perception non objective du site. Le paysage se met à ressembler à une carte en trois dimensions plus qu'à un jardin rustique¹¹ ».

10 Cf. Suzaan Boettger, *Earthworks. Art and the landscape of the sixties*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2002, chap IV : « The stimulus of Aerial Art » ; Ann Reynolds, *Looking from New Jersey and Elsewhere*, Cambridge (Mass.), Londres, The MIT Press, 2003 [plus particulièrement le chapitre 3]. Son livre vient d'être traduit aux Presses du réel, Ann Reynolds, *Robert Smithson – Du New Jersey au Yucatán, leçons d'ailleurs*. Dijon, 2014 ; Gilles A. Tiberghien, « Robert Smithson : aerial art », *Vues aériennes. Seize études pour une Histoire culturelle*, Marc Dorian et Frédéric Pousin (éd.), Genève, Métispress, 2012 / *Seeing from Above : The Aerial View in Visual Culture*, Londres et New York, I.B. Tauris, 2012.

11 « Aerial art » (1969) vient d'être traduit en français en conservant le même titre anglais par Jean-François Allain dans le catalogue *Vues d'en haut*, Centre Pompidou-Metz, 2013, p. 314.

Vers la fin de l'entretien pour le magazine *Avalanche*, déjà évoqué plus haut, on demande à Smithson comment il définirait son attitude vis-à-vis de la nature. « Eh bien, répond-il, j'ai développé une dialectique esprit-matière dans la nature. J'en suis venu à une conception dualiste qui passe d'un aspect à l'autre, qui n'implique nullement la nature entendue au sens classique du terme, et qui ne fait aucune référence anthropomorphique à l'environnement. Mais assurément, je penche d'avantage vers l'inorganique que vers l'organique : le dénaturé, l'artificiel m'intéressent plus qu'une quelconque forme de naturalisme¹². »

On connaît l'horreur de Smithson pour les métaphores organicistes en histoire de l'art. Elle le conduit à opposer ce qu'il appelle l'« ultra moderne » – pour parler de ce que d'autres ont appelé le postmoderne – au modernisme et au « temps organique de l'avant-garde ». L'histoire de l'art depuis Vasari vit de cette illusion organiciste qui consiste à penser les œuvres et les courants artistiques en termes de mouvement croissant qui culminerait en un point, Michel Ange à la Renaissance, par exemple, pour décroître ensuite exactement comme une plante. Dès lors, Smithson oppose le temps organique (*moderniste*) au temps cristallin (*ultraïste*) et trouve chez George Kubler et sa conception des objets premiers un antidote pour combattre cet organicisme¹³.

Depuis son enfance, c'est la minéralogie, la cristallographie et d'autres sciences de la terre qui requièrent l'attention de Smithson. Il confessera même à Paul Cummings, en juillet 1972, qu'à une certaine époque de sa vie il aurait aimé devenir naturaliste ou zoologue. En tout cas, lorsqu'il se met à intervenir dans les espaces naturels, dès 1966, il commence par explorer les carrières en compagnie de Robert Morris, Virginia Dwan, Nancy Holt et quelques autres. C'est là d'abord qu'il va chercher ses matériaux. Il déclarera d'ailleurs : « À bien des égards, le site le plus humble voir le plus dégradé à la suite d'extractions minières est plus stimulant pour l'art et permet plus facilement l'isolement¹⁴. »

Ainsi la forme d'art qui l'intéresse et qu'il voit se dessiner à la fin des années 1960 chez les artistes qu'il promeut dans ses écrits, c'est celui qui est représenté par des artistes comme Walter De Maria, Michael Heizer, Carl Andre, Douglas Huebler, Dennis Oppenheim, etc. Ces artistes prêtent

12 Traduit in Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, op. cit. p. 316.

13 Cf. « Ultramoderne », C.W., p. 62-65. Sur Georges Kubler, voir Valérie Mavridorakis, « George Kubler Reconsidered », *Retour d'y voir*, numéros un et deux, Mamco revue, Dijon, Les presses du réel, 2008 ; Gilles A. Tiberghien, « George Kubler : une vision discontinuiste de l'histoire de l'art » (PUR, à paraître en 2016).

14 « Frédéric Law Olmsted et le paysage comme dialectique », Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, op. cit., p. 329.

d'avantage attention aux sites et aux matériaux qu'ils peuvent utiliser dans de tels espaces qu'à ce qu'on appelle *nature* au sens « classique », comme il dit. Cette nature-là ne les intéresse guère ; elle est plus proche des jardins anglais que des déserts de l'Ouest aux puissantes formations géologiques qui attireraient bien d'avantage Smithson. En témoigne la fascination qu'il éprouvera pour le site de Mono Lake, où il se rendra avec Nancy Holt et Michael Heizer en 1968. Un texte comme *A Sedimentation of the Mind : Earth Project*, écrit la même année, utilise d'ailleurs un grand nombre de métaphores géologiques pour parler des mécanismes de l'esprit : « Éboulement, glissement de terrain, avalanche, tout cela se passe dans les limites fissurées du cerveau. Le corps tout entier se réduit au sédiment cérébral, où des particules et des fragments se signalent comme de la conscience solide¹⁵. » (C. W., p. 100).

Parlant d'Antony Caro, le sculpteur anglais ami de Greenberg et qui fit plusieurs fois le voyage aux États-Unis dans les années 1960, Smithson écrit que sa conception de la sculpture est plus proche du jardinage que de la sculpture proprement dite. Il voit d'ailleurs dans son œuvre, *Prima Luce* – proche à ses yeux d'une ruine industrielle – les traces de ce qu'il qualifie de *weak naturalism* – ou naturalisme faible (C. W., p. 104). Quelque chose qui est tout à fait conforme à la vision moderniste, bucolique et pittoresque du paysage telle qu'on pouvait la trouver chez Greenberg encore si proche, selon lui, d'une conception victorienne et décorative de la nature, que l'on rencontrait dans des revues comme *Better Homes and Gardens*. Et de conclure : « C'était John Ruskin qui parlait des *Dreadful Hammers*, des « funestes marteaux » des géologues au moment où ils détruisaient l'ordre classique. Le paysage se rembobine (*Reel back*) dans les millions et millions d'années du temps géologique¹⁶. » (C. W., p. 105).

Pour Smithson, la nature est certainement à prendre au sens de la *phusis* aristotélicienne qui caractérise notre monde soumis à la génération et à la corruption. Mais, il en retient surtout la puissance de corrosion dont est capable la nature et dont l'art, selon lui, pourrait tirer le meilleur parti. « L'oxydation, l'hydratation, la carbonisation, et la dissolution (les principaux processus de désintégration minérale), ce sont quatre méthodes qui pourraient être mises au service de la production artistique », écrit-il. (C. W., p. 106).

La nature, en ce sens, est un recours anti-technologique, une façon de faire pièce à une fétichisation de la technique dont il lui semble que David

15 Nancy Holt m'avait envoyé, comme à quelques autres, des photographies des *Badlands*, prises alors que Smithson avait 14 ans, manifestant l'intérêt précoce du jeune artiste pour ces paysages au relief géologique très puissant.

16 C'est à nouveau le terme *Reel* qui est ici utilisé reprenant le jeu de mot de McLuhan évoqué plus haut.

Smith et Anthony Caro sont, dans les années soixante, les meilleurs faire-valoir. Or à l'acier, à son côté brillant, voire chromé, Smithson oppose la rouille, cette « intéressant condition non-technologique » (C. W., p. 104). Car si la rouille, bien sûr, fait peur c'est qu'elle menace ruine et dissolution alors que la corruption qu'elle impose est une vraie valeur positive pour des artistes. Si « l'acier plus que la rouille se trouve valorisé c'est en raison de valeurs technologiques et non artistiques » (C. W., *idem*) écrit encore Smithson dans *A Sedimentation of the Mind : Earth Project*.

La Nature est soit une notion vide qu'il faut éviter, soit une véritable abstraction (C. W., p. 209) qu'il faut explorer comme telle, ce que les artistes de l'Earth Art ont fait en la réduisant à ses éléments et en privilégiant l'un d'entre eux, la terre. Ces artistes ont compris ce qu'Aristote disait quand il imaginait « que le feu était dû à l'action combinée de la chaleur et de la sécheresse ». Une telle croyance, dit Smithson, ne pouvait naître que dans le désert, là où travaillent aujourd'hui des artistes comme Walter De Maria, Michael Heizer et lui-même. Car : « Le désert est moins une nature qu'un concept, un lieu qui absorbe les limites. Quand un artiste va dans le désert, il s'enrichit de son absence [...]. » (C. W., p. 109).

La nature est quelque chose que nous ne pourrons jamais atteindre comme tel. Plutôt que d'une réalité, c'est le nom d'une question qui n'a aucune évidence. Ce que l'on prend pour la nature est souvent un leurre, un masque qui semble lui-même en cacher un autre. C'est un artifice que l'art met en lumière. À la fin de son texte *Incident of Mirror Travel in Yucatan* où il relate comment il a déplacé des miroirs en différents endroits de la péninsule mexicaine, il évoque divers dieux mayas qui prennent la parole à sa place pour énoncer des sentences sur l'art. Il déclare ainsi, après avoir accroché un miroir dans un manguier : « Il y en aura qui diront que "c'est se rapprocher de la nature". Mais ce que l'on entend ainsi par nature est tout sauf naturel. Quand l'artiste conscient perçoit la "nature", il commence à détecter partout la fausseté dans les arbustes apparents, dans les apparences de la réalité, et il finit par devenir sceptique concernant les notions d'existence, d'objets, de réalités, etc. L'art sort de l'inexplicable. Loin d'affirmer la nature, l'art incline vers les simulacres et les masques¹⁷. » (C. W., p. 202).

3. L'Écologie

Smithson commence à parler d'écologie dans ses textes au début des années 1970, mais il manifeste une grande méfiance à l'égard du discours écologiste. Pour lui, les écologistes pensent et agissent la plupart du temps comme des idéalistes qui ne prennent pas en compte l'ordre des choses existant

17 Sur l'importance de ce voyage et de cette œuvre, voir Jennifer Roberts, *Mirror-Travels. Robert Smithson and Art History*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2004.

et surtout le cours réel de la nature qui tend à une dégradation généralisée. Cette *entropie* – thème central de sa réflexion – est le plus souvent combattue par la pensée écologiste qui cherche à restaurer la nature dans un état antérieur qui, de toute façon, n'existera plus. C'est toute l'ambiguïté du Land Reclamation Art et des lois qui obligent les exploitations minières à remettre en état les sites qu'ils ont exploités. Dans un entretien avec Alyson Sky, réalisé en 1973 après la publication de son texte sur Olmsted, Smithson dira que cette façon de légiférer « est vraiment une façon très Humpty Dumpty de procéder. Imaginez un peu ce que cela donnerait de traiter la mine Bingham, dans l'Utah, qui est profonde de 1 500 mètres et qui s'étend sur 5 km » (C.W., p. 307). On aurait besoin de 30 ans pour combler une telle fosse et on se demande où il faudrait chercher les matériaux pour y parvenir. On est là, selon Smithson, dans une sorte de « conflit d'intérêt » qui met aux prises : « D'un côté, l'écologie idéaliste et, de l'autre, l'exploitant minier en quête de profit [...]. L'écologiste dit platement que les mines exploitées sont simplement laides, et l'exploitant de la mine, que la beauté est dans l'œil du spectateur. Vous êtes alors dans une impasse qui appartient, je dirais, à l'aspect conflictuel de la tendance entropique [...]. » (C.W., p. 307.)

En fait, à une vision idéaliste-écologiste de la nature, Smithson oppose sans cesse une perspective dialectique qui la considère non plus comme une chose en elle-même – ou une chose « en soi », comme il le dit à plusieurs reprises – mais comme « une chose pour nous », pour reprendre une opposition qu'il énonce dans son texte sur Olmsted¹⁸. Dans cette perspective, l'écologie est du côté de l'idéalisme et du « formalisme moderniste », statique, qui flirte avec la catégorie esthétique du beau, celle qui « prend racine chez Kant, Hegel et Fichte¹⁹ ». À l'inverse, la conception de Smithson se réclame d'une vision matérialiste et dynamique – il dit parfois un « matérialisme dialectique » – « lié au hasard et au changement dans l'ordre physique de la nature ». Là encore, on retrouve la physique d'Aristote. Cette conception trouve avec le pittoresque un concept qui, repensé à la lumière de la notion d'entropie, est capable de rendre compte de la réalité de la nature. De cette manière, « nous ne sombrons pas dans le spiritualisme transcendantaliste de Thoreau, ni dans sa résurgence actuelle, le "formalisme moderniste"²⁰ ».

La nature est contradictoire, comme l'homme lui-même, et « l'artiste authentique ne peut se détourner des contradictions qui font partie intégrante

18 Outre le texte sur Olmsted, voir aussi la *Conversation avec Bruce Kurtz* [1972], C.W., p. 265.

19 Gilles A. Tiberghien, *Land Art, op. cit.*, p. 326.

20 *Ibidem*. Il arrive aussi à Smithson en parlant des défenseurs de la « Terre-Mère » de parler, comme il le fait dans son article sur Olmsted, d'un « Complexe d'Édipe provenant d'un transcendantalisme édulcoré », Gilles A. Tiberghien, *Land Art, op. cit.*, p. 328.

de notre paysage²¹ ». Travailler avec elle, s'y intéresser comme à un matériau artistique ne signifie pas pour autant la violer comme on a pu le prétendre. Se défendant contre les attaques implicites de certains courants écologistes de l'époque, Smithson évoque le pharisaïsme de ceux qui préfèrent contempler une nature idéalisée plutôt que de s'intéresser aux activités de production et de transformation agricoles et industrielles grâce auxquelles vivent les hommes. « Les écologistes d'aujourd'hui avec leur tour d'esprit métaphysique voient encore les activités de l'industrie comme l'œuvre de Satan²². »

À l'architecte Gianni Pettena qui, dans un entretien publié dans *Domus* en 1972, lui disait que le seul endroit intéressant pour lui était la ville par opposition au paysage parce que, là, on pouvait agir de façon plus sociale et moins esthétique, Smithson répondait : « En fait, la ville de New York est elle-même naturelle comme le Grand Canyon. Nous devons développer un sens de la nature différent ; nous devons développer une dialectique de la nature qui inclut l'homme... On a établi une sorte de beauté "vierge" quand ce pays est né et la plupart des gens qui ne regardent pas avec une grande attention ont tendance à voir le monde à travers des cartes postales et des calendriers illustrés au point d'affecter leur vision de la nature, à laquelle ils pensent comme elle doit être plutôt que comme elle est. » (*C.W.*, p. 298.)

Au début des années 1970, et après la construction de la *Spiral Jetty*, Smithson prêta de plus en plus attention à des sites industriels abandonnés et à des carrières qui lui permettraient de produire ses œuvres hors du circuit traditionnel de l'art. La cinquième édition de l'exposition Sonsbeeck à Emmen, en Hollande – qui devait se tenir en 1970 mais n'eut lieu qu'en 1971 –, sous la direction de Wim Beren, lui donna l'occasion de réaliser *Broken Circle / Spiral Hill* [fig. 63].

Comme il l'expliquait à Grégoire Müller, Smithson n'avait aucune envie de travailler dans un parc, ce qui était initialement prévu, car un parc est déjà une œuvre d'art en soi²³. La Hollande étant elle-même une sorte d'œuvre,

21 *Ibidem*, p. 328.

22 *Ibid.*, p. 327.

23 Pour Smithson, les parcs qui entourent les musées sont des manières d'isoler les choses afin que l'on puisse en tirer un plaisir purement formel : « Les parcs sont des paysages finis pour un art fini. Un parc charrie les valeurs de l'achèvement (*final*), de l'absolu et du sacré. La dialectique n'a rien à voir avec de telles choses. Je parle d'une dialectique de la nature qui interagit avec les contradictions physiques inhérentes aux forces naturelles telles qu'elles sont – la nature est à la fois ensoleillée et soumise aux tempêtes. Les parcs sont des idéalisations de la nature, mais la nature en fait n'est pas une condition de l'idéal. La nature ne procède pas en ligne droite mais elle connaît plutôt une évolution tentaculaire. La nature n'est jamais finie. » Dès lors quand une sculpture du XXe siècle, une œuvre achevée, est placée dans un jardin du XVIIIe siècle, elle est « absorbée par la représentation idéale du passé et du même coup conforte des valeurs politiques et sociales qui ne sont plus les nôtres ». Ces valeurs



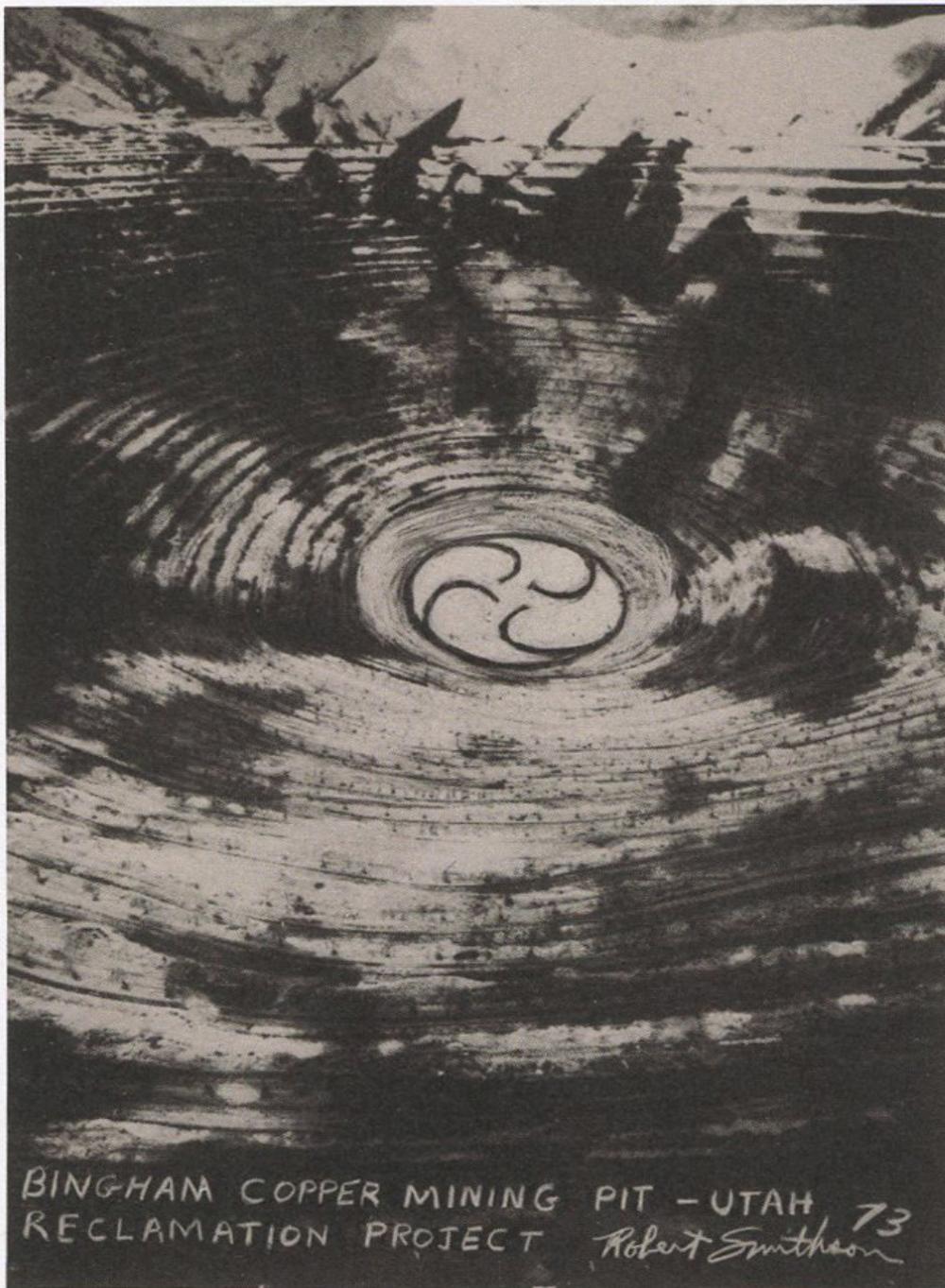
63. Robert Smithson, *Broken Circle*, 1970.

une terre cultivée et conquise sur la mer « *and so much an earthwork in itself* » – et déjà tellement en elle-même un *earthwork* – il recherchait plutôt un terrain, comme une mine ou une carrière abandonnée, qu'il pourrait transformer à sa guise.

Après Sonsbeeck il dû rechercher de nouveaux sites et c'est ainsi qu'il en vint à proposer ses services à différentes compagnies minières pour « réhabiliter » – *Reclaim* – des terrains qui avaient été défigurés par l'exploitation intensive des minerais ou qui avaient été gravement pollués, ce qu'il appelait aussi des « paysages entropiques » [fig. 64]. Or, comme l'écrit Robert Hobbs : « Il utilisait le terme "*reclaim*" mais en fait il faisait référence aux potentialités symboliques de l'art, à sa façon de transformer dévastation et réhabilitation en signes de l'équilibre fragile existant entre l'homme et la nature²⁴. » Les projets soumis aux industries qu'il approchait alors étaient certainement assez ambigus, en tout cas ne pouvaient tout à fait les satisfaire puisqu'il ne s'agissait jamais pour l'artiste de revenir à une sorte d'état édénique et d'effacer les marques du passé mais plutôt de tirer parti des transformations que les terrains avaient subies sans pour autant les dissimuler.

sont des valeurs idéalistes dépassées mais si présentes que nos sociétés ne savent pas quoi faire de ces « régions infernales », que sont les décharges, les mines à ciel ouvert et les rivières polluées (C.W., p. 155).

²⁴ Robert Hobbs, *Robert Smithson sculpture*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1981, p. 22.



64. Robert Smithson, *Bingham Copper Mining Pit – Utah Reclamation Project*, 1973.

Il faut dire que Smithson avait eu maille à partir avec des écologistes qui s'étaient opposés à l'un de ses projets du début de l'année 1970. Il avait alors voulu réaliser sur *Miami Islet*, un minuscule îlot de 7 à 8 mètres de long qui doublait de taille à marée basse dans le détroit de Georgia, près de Vancouver, une œuvre intitulée *Island of Broken Glass* [fig. 65]. Le projet consistait à y déverser 100 tonnes de verre industriel de couleur verte teinté dans la masse qu'il aurait brisé et pilé. Cette colline de débris aurait ainsi



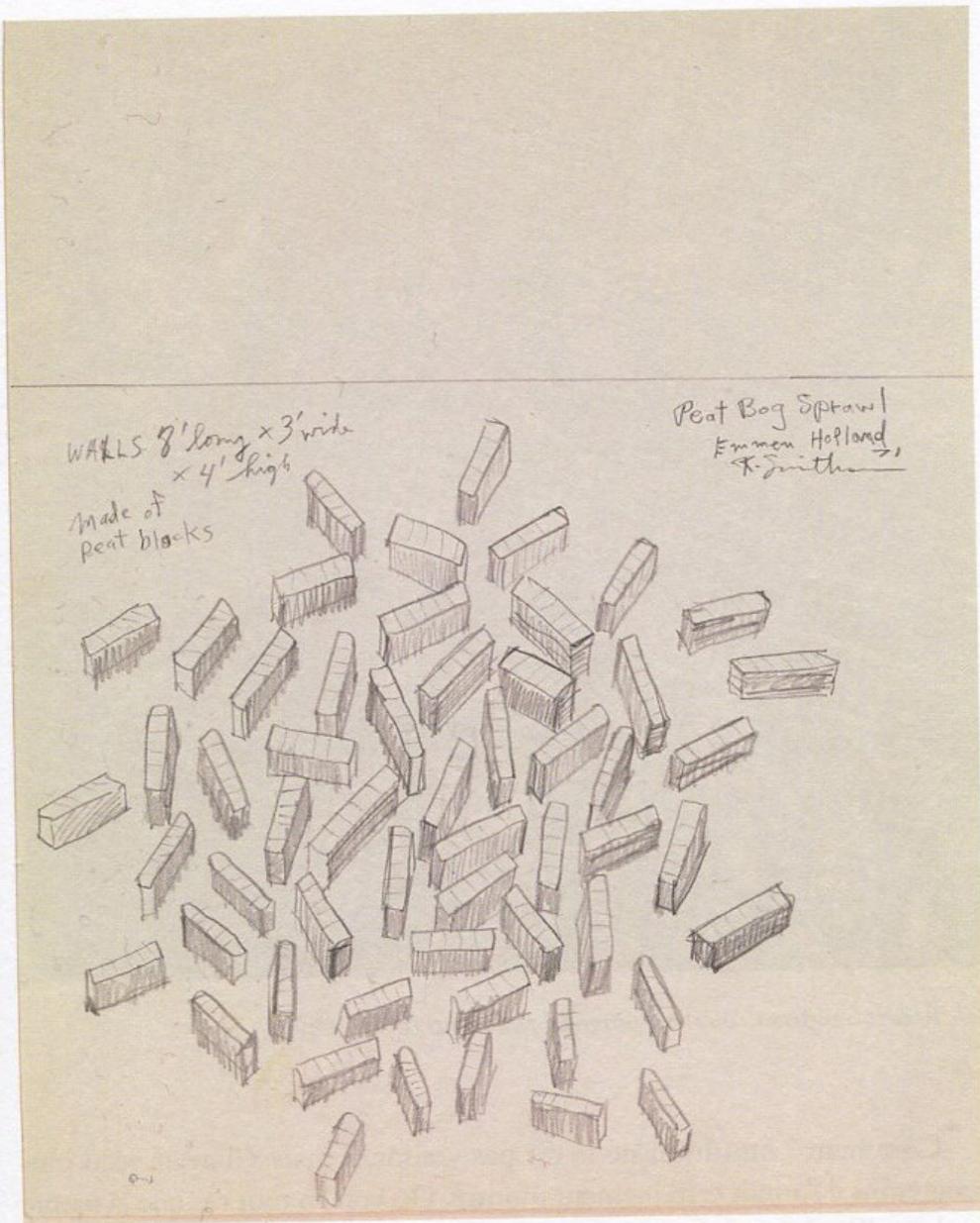
65. Robert Smithson, *Miami Islet*, 1970.

brillé au loin comme une « émeraude ». Mais Smithson rencontra une farouche opposition des associations locales de défense de la nature au motif que des oiseaux migrateurs pouvaient venir se reproduire à cet endroit. Rien ne le prouvait mais rien ne permettait non plus d'affirmer le contraire si bien que, mis en difficulté par ces associations relayées par la presse, il dut renoncer au projet.

Pour l'exposition Sonsbeeck, Smithson avait eu plusieurs idées mais qu'il abandonna successivement. La première était de créer une île de charbon et de tessons de verre dans le grand étang du parc de la ville [fig. 66], mais « il se heurta à une forte résistance de la part de la municipalité d'Arnhem qui craignait qu'un étang de poisson situé à proximité soit pollué²⁵ ». Refus également pour cette autre proposition de créer au même endroit un fleuve de boue qui se serait écoulé le long d'une colline au milieu du parc lui-même. Une façon de le dynamiser en le « dynamitant », si l'on peut dire. Raisons esthétiques et motifs écologiques mêlés pour justifier cette opposition ne pouvaient qu'exaspérer l'artiste déjà hostile, comme on l'a vu, à l'art dans les parcs.

Quoi qu'il en soit, dans un texte écrit en 1971 et dont il se servit, après la réalisation de *Broken Circle/Spiral Hill* pour démarcher auprès des compagnies

25 Roel Arkensteijn, *Robert Smithson. The invention of Landscape*, Museum für Gegenwartskunst, Reykjavik Art Museum, Cologne, Snoeck, 2012, p. 37.



66. Robert Smithson, *Peat Bog Sprawl*, 1971.

minières, avec le soutien de Timothy Collins membre du conseil des amis du Whitney Museum et président de la Collins Securities Corporation de New York, Smithson déclarait, entre autres : « Il faut établir une dialectique entre le Land Reclamation et l'extraction minière. L'artiste et l'exploitant des mines doivent prendre conscience qu'ils sont des agents naturels. Ceci en effet vaut pour toutes les formes d'exploitation minière et de construction. [...] L'art peut devenir une ressource, un intermédiaire entre les écologistes et les industriels. Écologie et Industries ne sont pas des voies à sens unique. Au contraire ils devraient être des carrefours. L'art peut aider à fournir la dialectique nécessaire entre eux. » (C. W., p. 376.)



67. Robert Smithson, *Yucatan Mirror Displacements* (n°9), 1969.

Comment ? Smithson ne le dit pas vraiment mais s'il avait vécu plus longtemps il l'aurait certainement montré. On voit en tout cas que la nature est loin d'être pour lui une valeur capable de donner à l'art un sens ou une destination supérieure. Si sa vision de l'écologie est ambiguë c'est que, comme le disait le titre de l'un de ses entretiens extrait d'un livre de Malcolm Lowry, « la terre sujette aux cataclysmes est un maître cruel²⁶ » et que de ses mouvements sismiques, des modifications de son climat comme des créatures qui la peuplent, des microbes aux animaux de toutes sortes jusqu'à l'homme lui-même, il faut savoir se protéger. À la fin du texte sur son dernier *Déplacement de miroir* dans le Yucatan [fig. 67], il déclarait que l'art ne se nourrissait pas de « différentiation mais de dédifférenciation, pas

26 « The Earth subject to cataclysm is a cruel master », tiré du livre de Malcom Lowry, *Dark as a grave wherein my Friend is laid*.

de création mais de décréation, pas de nature mais de dénaturalisation²⁷ » (C.W., p. 132).

L'art, en somme, correspond à un ensemble de gestes contre nature, même s'il est impossible de savoir ce qu'est vraiment la nature. Sous ce que cache ce nom néanmoins et qui se dessine à travers cette dialectique, l'artiste puise comme dans un stock, arrange et organise ses collections de fossiles, de cristaux, de roches et d'échantillons terrestres comme on le ferait avec les réserves d'un musée. La nature, ne cesse de répéter Smithson, est un musée. Mais c'est un musée qui, à la différence des institutions du même nom, à la différence d'une écologie frileuse et conservatrice, relie les œuvres et les hommes à leur environnement au lieu de les en séparer dans un vain souci de protection illusoire²⁸. C'est là, au fond, une véritable pensée écologique, au sens le plus général et fondamental, au sens où l'entendait, par exemple, Gregory Bateson lorsqu'il parlait d'une « écologie de l'esprit » capable d'établir une continuité entre les opérations de la pensée et les équilibres du monde naturel environnant.

27 Il faudrait analyser plus longuement le rapport de Smithson à Anton Ehrenzweig et à son concept de *dédifférenciation*.

28 Voir les nombreux textes ou entretiens de Smithson là-dessus. Ainsi, par exemple, *Cultural Confinement* (1972) où il déclare que « la fonction du conservateur-gardien est de séparer l'art du reste de la société » (p. 155), ajoutant : « Une fois l'œuvre d'art totalement neutralisée, ineffective, abstraite, préservée et politiquement lobotomisée elle est prête à être consommée par la société. » (*Ibidem.*)