



Marges
Revue d'art contemporain

14 | 2012
Au-delà du Land Art

L'imaginaire science-fictionnel de Robert Smithson

The Sci-Fi Imagination of Robert Smithson

Maxence Alcalde



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/295>

DOI : 10.4000/marges.295

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2012

Pagination : 124-136

ISBN : 978-2-84292-343-3

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Maxence Alcalde, « L'imaginaire science-fictionnel de Robert Smithson », *Marges* [En ligne], 14 | 2012, mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/295> ; DOI : 10.4000/marges.295

L'imaginaire science-fictionnel de Robert Smithson

/1 Brian Aldiss, *Cryptozoïque* (1967), trad. D. Abonyi, Paris, Calmann-Lévy, Dimensions SF, 1977, p. 20.

/2 C'est notamment ce qu'avance l'écrivain Jim Ruland, « Robert Smithson's Time Machine », *Salt Flats Annual*, n°2, 2007, p. 103.

/3 Notamment dans Eugenie Tsai, « The Sci-Fi Connection: The I. G. J.-G. Ballard, and Robert Smithson », Edward Leffingwell (sld), *Modern Dreams, The Rise and Fall and Rise of Pop*, Cambridge (Mass)/Londres, MIT Press, 1988, p. 71-76.

« Les graines de ce nouvel art se trouvaient dans sa vie, qui, ainsi qu'il l'avait depuis longtemps reconnu, suivait le tracé en spirale d'un tourbillon, ses émotions se déversant avec la hâte d'un ouragan dans le centre déformé d'une existence toujours en mouvement, pour revenir toujours au même point/1. ».

À contre-courant des récits modernes, la vision du futur que semble développer Robert Smithson n'est pas exagérément technologique, il s'agit davantage d'un futur entropique, dont on ne saurait décrire ni une forme stable, ni une inscription historique claire. En d'autres termes, il s'agirait d'un futur post historique et cyclique où se côtoieraient l'humanité actuelle, ses technologies, et les ères préhistoriques; l'alliance du bulldozer et du *Tyranosaurus Rex*/2. Cette vision recoupe donc certaines descriptions proposées par des auteurs de science-fiction britanniques comme Brian Aldiss ou James G. Ballard. Or, si la parenté entre les œuvres de Smithson et les premiers romans de Ballard a été abondamment étudiée, notamment par Eugenie Tsai/3, en revanche il existe peu d'études consacrées aux liens qu'elles tissent avec les textes d'Aldiss.

S'il est courant de dire qu'une des premières expositions structurées du Land Art new-yorkais s'est tenue sous l'appellation « Earthworks » – titre semble-t-il emprunté directement au roman éponyme d'Aldiss –, il paraît évident que ce n'est pas ce dernier roman dont semble s'inspirer un artiste comme Smithson, mais bien davantage de *Cryptozoïque*. On tentera alors de voir dans quelle mesure les œuvres de Robert Smithson et de Brian Aldiss paraissent par moment se recouper pour également s'interroger plus largement sur l'imaginaire science-fictionnel de Smithson. Bien que la plupart des hypothèses avancées ici s'appuient sur l'étude comparative de l'œuvre plastique de Smithson et de l'œuvre littéraire d'Aldiss, il serait abusif de nier l'aspect spéculatif – contenant donc une part relative de subjectivité – des conclusions que nous pourrions en tirer.

Une iconographie science-fictionnelle

On associe régulièrement le Land Art new-yorkais au roman *Earthworks*⁴ et cela jusqu'à sa forme éditoriale, reproduisant la couverture d'époque du roman dans nombre d'ouvrages et d'articles consacrés à cette mouvance artistique des années 1960⁵. De manière quelque peu anecdotique, on pourrait remarquer que la fameuse couverture de l'édition d'*Earthworks* souvent reproduite n'est pas, a priori, celle que les artistes de l'époque ont eu entre les mains⁶. Mais il est vrai que l'image du visage composé de terre craquelée, photographié en plan serré, semblait a posteriori (c'est-à-dire compte tenu d'un certain discours historique formel autour du Land Art comme « style ») être plus en phase avec les ambitions artistiques du Land Art. Précisons que la couverture de l'édition de l'époque présentait un dessin fantastique dans la tradition des couvertures des livres de science-fiction (l'édition américaine reproduisait un paysage ténébreux d'inspiration dalinienne où flottent des yeux autour d'un personnage, alors que la version anglaise proposait un paysage maritime au milieu duquel voguait un chalutier derrière lequel se profilait une sorte de zombie). Mais pour être tout à fait exact, ces couvertures aux illustrations sciences-fictionnelles paraissent finalement davantage refléter l'environnement iconographique d'un artiste comme Robert Smithson. Pour s'en convaincre, nous pouvons nous reporter à l'iconographie d'articles comme « The Domain of the Great Bear » ou « Quasi Infinities and the Waning of Space »⁷. Les illustrations accompagnant ces deux articles mêlent imageries scientifiques, œuvres d'art d'autres artistes (Helmut Wimmer, Spigelius, Willem De Kooning, Jackson Pollock, Lucas Samaras, etc.) et représentations liées à la science-fiction ou aux catastrophes (villes du futur, bombardement

⁴ J'ai choisi de conserver le titre original *Earthworks* pour désigner le livre d'Aldiss au lieu de sa traduction française qui me paraît fautive (*Terrassement*). En revanche, l'ensemble des citations sont issues de la traduction française (Brian W. Aldiss, *Terrassement* (1965), trad. F. Mailet, Paris, Le Masque, Science Fiction, 1979), excepté lorsque je ferai référence aux termes anglais à des fins comparatives.

⁵ Un des ouvrages de référence sur le sujet (Gilles A. Tiberghien, *Land Art, Paris, Carré*, 1995) procède lui aussi de cette manière (p. 9).

⁶ Je remercie Serge Paul qui m'a fait part d'un débat préexistant au sujet de la couverture du roman d'Aldiss (notamment autour d'un article de Suzaan Boettger « Earthwards: Robert Smithson and Art After Babel », *Art Journal*, été 1996) ainsi que les précieuses informations transmises par l'Observatoire du Land Art et Marc de Verneuil.

⁷ Robert Smithson et Mel Bochner, « The Domain of the Great Bear » (1966), dans Robert Smithson, *The Collected Writings*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1996, p. 26-33. Robert Smithson, « Quasi Infinities and the Waning of Space » (1966), dans Idem, p. 34-37.

/8 Suzaan Boettger, *Earthworks. Art and Landscape of the Sixties*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2002, p. 61.

/9 Voir la liste dressée par Valentin Tatransky. Eugenie Tsai et Cornelia Butler (sld), *Robert Smithson*, Berkeley/Los Angeles/Londres, Moca/University of California Press, 2004, p. 249-263.

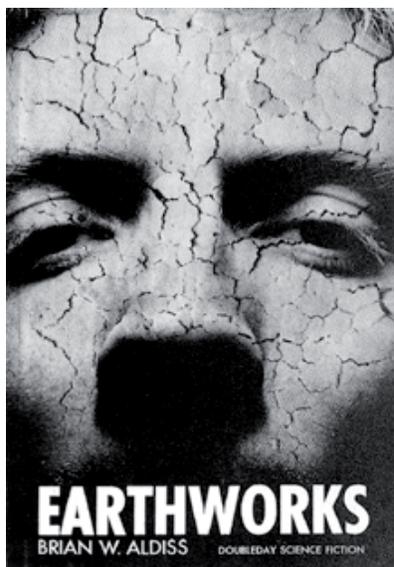
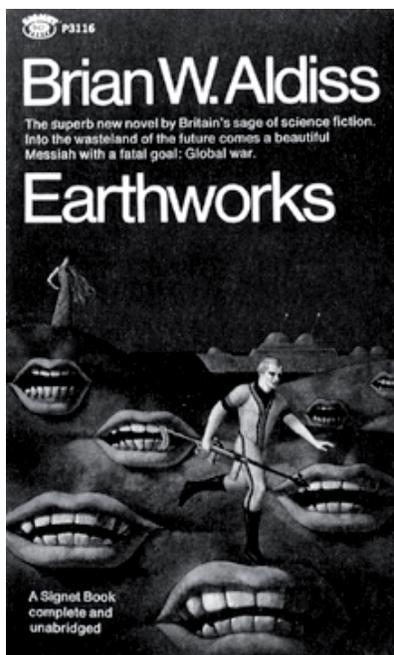
/10 Kingsley Amis, *L'Univers de la science-fiction* (1960), trad. E. Gille, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1962, p. 27-28. Même si l'essai d'Amis date des années 1960, la réception de la science-fiction en France reste en grande partie inchangée, contrairement à l'intérêt qui lui est porté par les *cultural studies* nord-américaines.

/11 Jacques Sadoul, *Histoire de la science-fiction moderne*, Paris, Albin Michel, 2 vol., 1973.

/12 Alain Badiou (sld), *Matrix: une machine philosophique*, Paris, Ellipses, Hors Collection, 2003.

de météorites, dinosaures, le Capitole à une période glaciaire, etc.). On retrouve l'attrait pour ce genre iconographique dans les œuvres de jeunesse de Robert Smithson, comme par exemple la série de dessins consacrée à la *Vallée des Suicides* (1962) représentant des « hommes-arbres » dans une verve surréaliste ou encore des dessins, collages et peintures comme *Paris in the Spring* (1963), *The Three Dancing Graces* (1962), *Untitled (Conch Shell Spaceship and World Land Mass)* (c. 1961-1963), etc.

Suzaan Boettger revient sur la place fantasmée du roman d'Aldiss dans la mythologie du Land Art. Boettger opte pour la piste de la coïncidence entre le terme « Earthwork » utilisé concomitamment par les land-artistes new-yorkais et par l'écrivain britannique : « La nonchalance avec laquelle Smithson mentionne *Earthworks* d'Aldiss, titre identique à celui qu'il utilise pour une nouvelle forme d'art (*earth works*) dans un article publié quatre mois plus tôt, suggère une causalité artificielle... Il n'y a aucun doute que lorsque Smithson découvre le *Earthworks* d'Aldiss, le terme ne provient pas de cet homme/8. ». Boettger poursuit en décrivant un usage courant du terme *earthworks* en référence aux mégalithes du sud de l'Angleterre ; site très populaire chez les Britanniques et que Smithson connaissait probablement, compte tenu de ses lectures/9. Le fait que certains spécialistes français du Land Art aient abusivement insisté sur cette parenté traduirait un « mauvais pli » hexagonal qui voudrait que le titre d'une œuvre puisse en exemplifier le contenu, surtout lorsqu'il s'agit d'une littérature de genre tel que la science-fiction, encore considérée comme un « mauvais genre » destiné principalement aux enfants et aux adolescents et longtemps rangé – comme le déplore Kingsley Amis – dans la vague catégorie de « récit d'imagination/10 ». Hormis quelques études consacrées à la littérature fantastique – au sein de laquelle on prélève quelques auteurs « présentables » comme Jorge Luis Borges, Edgar Poe, Franz Kafka, Ray Bradbury (depuis que François Truffaut a adapté *Fahrenheit 451* au cinéma), etc. – les analyses fines des grands textes de science-fiction restent rares dans le domaine français. En effet, le seul travail analytique et historique consacré à la science-fiction est l'œuvre de Jacques Sadoul et date des années 1970/11. Rien d'étonnant d'ailleurs à ce que Sadoul ne provienne pas du monde universitaire mais de celui de l'édition comme directeur de collection (chez Opta puis chez J'ai lu, deux éditeurs ayant largement œuvré pour la traduction de romans de science-fiction) et surtout comme anthologiste de la littérature de genre. Hormis quelques coups éditoriaux tenant davantage de l'*assujettissement philosophique* que de l'analyse scrupuleuse – dont l'ouvrage consacré à la série *Matrix* dirigé par Alain Badiou reste le modèle/12 – ce champ



Ci-contre

En haut, Brian Aldiss, *Earthworks*, illustration de couverture de l'édition américaine en livre de poche (Signet Penguin, 1965).

En bas, même ouvrage ; illustration de couverture d'une édition brochée plus tardive (Double Day Science Fiction, 1966).

Cette édition est généralement reproduite pour illustrer les origines littéraires du terme « earthworks ».



Earthworks: Brian Aldiss

Was war the only way of saving a degenerate, overpopulated world?



Ci-dessus :
Brian Aldiss, *Earthworks*,
illustration de couverture
de l'édition anglaise
en livre de poche
(Four Square Science
Fiction, 1965).

littéraire est largement ignoré par les chercheurs francophones alors même que certains auteurs comme Brian Aldiss s'inscrivent dans une dynamique littéraire proche du Nouveau roman. Au-delà de sa valeur formelle, la science-fiction (dans ses meilleurs ouvrages) propose des interrogations philosophiques relativement directes, comme l'avance Jean-Louis Curtis : « Ce qui compte dans un bon roman de science-fiction, ce n'est, en vérité, ni la science, ni la fiction : c'est l'hypothèse philosophique, – une vue nouvelle sur notre nature, nos pouvoirs, notre place dans l'Univers, notre devenir et nos fins¹³. ». Cette déclaration de Curtis pourrait d'ailleurs être mise en regard de cette citation issue de « Entropy and the New Monuments » (1966) : « Nombre de concepts architecturaux que l'on trouve dans la science-fiction n'ont rien à voir ni avec la science, ni avec la fiction¹⁴ ». Reste donc que notre hypothèse de départ perdure, celle d'une affinité élective entre Smithson et certains récits de science-fiction dont il avait connaissance. Par exemple, l'approche singulière que Smithson développe autour des musées d'histoire naturelle – entre nostalgie enfantine pour la visite de ces lieux et fascination formelle pour leur iconographie – se retrouve à plusieurs reprises chez Brian Aldiss comme dans cet extrait de *Cryptozoïque* : « Comme il était simple, le monde des livres de classe, comme il ressemblait à la réalité, et combien il en différerait ! Ce vieux monde vert et craquant n'avait jamais été aussi fréquent que le disaient les livres ; et les animaux “pas plus que les hommes” n'avaient jamais coexisté dans une telle félicité. D'ailleurs, Bush n'avait jamais vu un ptérodactyle. Peut-être n'y en avait-il pas beaucoup. Peut-être habitaient-ils dans une autre partie du monde. Ou bien peut-être était-ce seulement un paléontologue imaginatif du dix-neuvième siècle qui avait mal assemblé les os fossilisés d'une créature rampante. Le ptérodactyle pouvait n'être qu'une invention purement victorienne, comme *Peter Pan*, *Alice au Pays des Merveilles* et *Dracula*¹⁵. ». Ainsi, construction de récit historique (ou préhistorique) et fiction se rejoignent non pas dans leur rapport au réel (les « faits » historiques) mais dans l'imaginaire suscité chez le récepteur.

¹³ Préface de Jean-Louis Curtis dans Kingsley Amis, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴ Robert Smithson, « Entropy and the New Monument » (1966), dans *Collected Writings*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁵ Brian Aldiss, *Cryptozoïque*, *op. cit.*, p. 63.

La bibliothèque personnelle de Robert Smithson

La liste des ouvrages contenus dans la bibliothèque personnelle de Smithson à sa mort renseigne particulièrement bien sur l'environnement intellectuel de l'artiste. Même si l'on peut penser que l'artiste n'a pas lu la totalité des ouvrages disposés dans ses rayonnages, on peut néanmoins supposer qu'il en a lu une grande partie et que, somme toute, s'il ne les a pas lus, il les a acquis sous l'impulsion d'une nécessité qui peut aller de la simple curiosité, de la collecte

/16 Alexander Alberro, « The Catalogue of Robert Smithson's Library », dans Eugenie Tsai et Cornelia Butler (sld), *op. cit.*, p. 245.

/17 La diffusion de la littérature science-fiction a longtemps été assurée par les revues, depuis ses débuts avec les *Dime Novels* et les *Pulps* dans les années 1910, puis à travers des titres restés célèbres comme *Amazing Stories*, *Astounding Stories* ou bien plus tard *Galaxie* et *Fiction* en France.

de matériel pour ses œuvres, jusqu'à un réel intérêt pour le contenu du livre lui-même. Nécessairement lacunaire, et donc contestable par certains points, cette liste reste pour le moins un élément important : on acceptera donc de la prendre pour ce qu'elle est tout en ayant conscience que les conclusions qu'on pourra en tirer seront surdéterminées par les limitations de ce type de liste.

Peu de temps après la mort brutale de Smithson, Valentin Tatransky, accompagné de Nancy Holt avec qui l'artiste vivait, entreprend de classer ces ouvrages selon plusieurs catégories : Anthropologie et Archéologie (10 volumes) ; Art et Esthétique (109 volumes) ; Ouvrages critiques (100 volumes) ; Fiction (354 volumes) ; Histoire, biographies, politique, économie (55 volumes) ; Linguistique (10 volumes) ; Philosophie (109 volumes) ; Psychologie (34 volumes) ; Religion (75 volumes) ; Science (136 volumes) ; Livres de voyage et géographie (34 volumes mentionnés) à quoi il faut ajouter un certain nombre de revues (dont on pourrait ironiquement noter l'absence des grands magazines sur l'art de l'époque/**16**) et une collection phonographique éclectique. Dans la notice accompagnant la retranscription de cette liste, Alberro note également l'absence de nombreux ouvrages que l'artiste cite pourtant abondamment dans ses écrits ou dans ses œuvres comme *The Cristal World* de James G. Ballard (traduit en français par *La Forêt de Cristal*) et *Earthworks* de Brian Aldiss, comme pour renforcer l'aspect mythique de ce livre dans le travail de l'artiste. Si l'on entre dans le détail de la bibliothèque de Smithson, on observe qu'il possédait 38 romans de science-fiction et 24 numéros de diverses revues de science-fiction/**17**. Mais il convient de chercher parmi les autres catégories organisées par Tatransky, pour y débusquer des volumes pouvant également être rapprochés de la science-fiction, soit en raison de leurs thématiques, soit parce que leur auteur est lié à l'histoire de la science-fiction. Par exemple, parmi les 55 recueils d'« Histoire », on discerne pas moins de 16 ouvrages ayant trait aux thèmes apocalyptiques (fin de civilisation, civilisations perdues, etc.) ou/et relevant d'une historiographie « bis », on trouve même un essai de Robert Silverberg (*Lost Cities and Vanished Civilizations*) auteur bien connu de science-fiction. Le constat est assez identique dans les autres catégories organisées par Tatransky : ainsi, parmi les dix ouvrages de « Linguistique » on en relève deux consacrés à des langues disparues ; en « Psychologie », cinq livres de Carl Gustav Jung connu pour son approche mystique de la psychanalyse ; la catégorie « Science » comporte au moins quatre titres en rapport avec la science-fiction (dont deux livres de vulgarisation d'Isaac Asimov (*The Bloodstream: River of Life* et *The Moon*) ; *Dianetics, The Evolution of a Science (Scientology)* de Ron L. Hubbard et *The History of Atlantis*

de Lewis Spence) auxquels il faut probablement ajouter les quatre volumes consacrés aux dinosaures, thème encore largement lié à celui du cataclysme et du fantastique dans les années 1960. Enfin dans la catégorie « Livres de voyages » pas moins de six ouvrages sont consacrés à des sites détruits (villes fantômes, sites désertés, etc.) ou à l'Atlantide. On remarque également une grande part de livres traitant de près ou de loin du décryptage de la structure du monde qui nous entoure, qu'il s'agisse de théories mathématiques (16 volumes), de géologie et géographie (35 volumes auxquels il faut ajouter des guides lithophiles). Pour être tout à fait complet, il faudrait probablement ajouter à cette liste les romans ayant, entre autres choses, pour objet une interrogation sur la forme même du récit comme les nombreux livres de Samuel Beckett (auteur qui devait particulièrement intéresser Smithson si l'on en juge par les nombreux ouvrages et revues critiques consacrés à l'auteur que l'artiste possédait), mais aussi de Borges, William Burroughs, Michel Butor, Lewis Carroll, Stéphane Mallarmé, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, etc. Compte tenu de l'environnement intellectuel (principalement livresque et dont nous connaissons en partie le contenu) de Smithson, il y a fort à parier que l'imaginaire de l'artiste s'articulait davantage autour d'un corpus hétéroclite – mêlant philosophie occidentale, littérature, sciences mais également spiritualité, science-fiction, légendes, etc. – un peu à l'image de ce que proposait en France à la même époque une revue comme *Planète*¹⁸. Si on ne parvient pas vraiment à saisir les conclusions que Smithson tirait de ces lectures – hormis dans les quelques textes où certaines de ces références apparaissent clairement –, en revanche on peut imaginer que la curiosité de l'artiste recoupait les thématiques de la revue *Planète*. Il faut probablement retenir que, contrairement à nombre de ses confrères, Smithson n'hésitait pas à explorer des pistes alternatives en ne se limitant pas à la pensée continentale, aux *French Studies* alors en vogue à New York. Compte tenu de la relative brièveté de la période de production de Smithson, il est difficile de prédire ce que son œuvre aurait donné par la suite, mais on peut néanmoins poser l'hypothèse d'un intérêt soutenu pour la science-fiction et pour un réalisme fantastique tel que défendu par *Planète*.

Toutefois, l'aspect anecdotique de la citation d'Aldiss par Smithson semble s'arrêter sur ce point. Car, comme nous le verrons, si les thématiques développées dans *Earthworks* sont relativement éloignées des préoccupations de Smithson (hormis celle du « monde perdu » qui reste l'un des thèmes centraux de l'œuvre de Smithson), en revanche les préoccupations développées dans d'autres romans et nouvelles de Brian Aldiss – et présentes dans la liste établie par Tatransky – semblent

¹⁸ *Planète* est une revue bimestrielle créée par Jacques Bergier et Louis Pauwels qui avait paru entre 1961 et 1971 et mêlait vulgarisation scientifique, ésotérisme, futurologie et science fiction. Très éclectique, *Planète* connut un certain succès et publia des textes d'auteurs très variés dont un certain nombre se retrouvent dans la bibliothèque de Smithson (voir liste détaillée des auteurs et des articles publiés dans *Planète* : Grégory Gutierrez, *Le Discours du réalisme fantastique : la revue Planète*, Maitrise de Lettres Modernes, Université Paris IV, 1998, p. 99-116). Je précise, qu'à ma connaissance, Smithson n'a pas consulté de revue de ce genre (dont j'ignore l'existence en langue anglaise).

/19 Il existe de nombreuses approximations quant au contenu de *Earthworks* et de *Cryptozoïque* dans le champ francophone. On peut lire notamment chez plusieurs auteurs que Smithson s'inspire largement de la nouvelle « Up the Entropy Slope » de Brian Aldiss alors que ce texte n'est ni un roman, ni une nouvelle, mais le deuxième chapitre de *Cryptozoïque*.

/20 « Spatial-kinetic groupage » dans la version originale.

davantage correspondre aux préoccupations de l'artiste : théories du temps, astronomie, géologie, interrogation sur l'idée de nature, linguistique et théories du langage, théories mathématiques, etc.

Pour ce qui est du fond, l'importance accordée à *Earthworks* dans le récit de la mouvance Land Art new-yorkaise incite à penser que peu de commentateurs ont pris le temps de lire les romans d'Aldiss/19. Ainsi, il convient de revenir sur le roman *Earthworks* afin de comprendre que les réelles influences de Smithson (et peut-être aussi de ses disciples) sont davantage à rechercher du côté d'un autre roman d'Aldiss publié à quelques années d'écart : *Cryptozoïque*.

Earthworks et Cryptozoïque

Campé dans un univers futuriste postindustriel aux allures moyennâgeuses, *Earthworks* narre les aventures de Knowle Noland, ancien esclave ayant obtenu son affranchissement (il est capitaine d'un navire de fret) en dénonçant un réseau de résistants (« les voyageurs »). En cette période, l'Occident a perdu sa domination sur le monde et c'est en Afrique que désormais tout se joue. Une partie de la population est réduite à l'état d'esclavage et travaille dans d'immenses exploitations agricoles gardées par des geôliers spécialement brutaux – un climat rappelant l'univers concentrationnaire. Durant tout le roman, Knowle Noland se débat avec une paranoïa protéiforme qui lui fait voir une « forme », une histoire d'amour épistolaire vécue par procuration (une liasse de lettres d'amour trouvées sur un cadavre repêché en mer), et des intrigues géopolitiques assez basiques (une sorte de Yalta du futur qui se tiendrait entre nations totalitaires) dont le héros ne parvient jamais à comprendre tout à fait les enjeux. Au-delà de la personnalité peu reluisante de son personnage principal, Aldiss a tout de même doté ce dernier d'une capacité particulièrement peu répandue dans ce futur : la maîtrise de la lecture. Le roman d'Aldiss est composé de nombreux *flashbacks* qui permettraient de retranscrire le désordre mental du protagoniste. Si l'on met de côté la construction du roman lui-même, c'est-à-dire les *flashbacks* – procédé narratif assez courant dans la littérature de science-fiction, et qui pourrait faire penser au concept d'entropie notamment développé par Smithson –, il semble difficile de tracer une parenté entre le roman et les ambitions du Land Art.

Cryptozoïque narre quant à lui les aventures d'un artiste vieux garçon et misanthrope dénommé Edward Bush. Bush est envoyé dans le passé par l'institut Wenlock pour réaliser des « assemblages spatio-cinétiques/20 » (« ASC ») et les ramener dans le présent en 2093. L'artiste a été sélectionné en raison de ses aptitudes pour les voyages

dans le temps et de sa bonne résistance à la drogue (le CSD/**21**) qui permet ces périple temporels baptisés « dérives mentales/**22** ». Dans *Cryptozoïque*, ce sont les aptitudes psychiques individuelles qui offrent des possibilités plus ou moins grandes de voyager dans le temps et plus on a de grandes capacités, plus on peut voyager à proximité du présent (la limite de dérivation temporaire de Bush est 1910) : « Si tu penses à l'univers spatio-temporel comme à une gigantesque pente de l'entropie dans laquelle le présent réel se trouverait toujours au point où l'énergie est la plus élevée et le passé au point de plus basse énergie, alors, de toute évidence aussitôt que nos esprits sont libérés du temps qui passe ils retournent en arrière vers ce point d'énergie minimale, et plus nous nous rapprochons du point le plus élevé, plus le voyage est difficile/**23**. ». Presque tout le monde peut donc faire du **tourisme temporel dans la préhistoire**, mais les périodes modernes sont réservées aux plus aguerris. Lorsque Bush revient d'une mission de deux ans (mission qu'il a prolongée sans en référer à sa hiérarchie), le régime politique a changé et le Général Bold a pris le pouvoir appuyé par Wenlock (théoricien du temps). Ce nouveau régime va à son tour engager Bush non plus pour ses talents artistiques, mais pour aller, dans le passé proche, assassiner un opposant qui a développé une nouvelle théorie sur le temps (le professeur Silverstone). Au lieu d'en tirer des conclusions politiques, Bush y voit une opportunité artistique : « Il comprenait qu'il était moins un artiste qu'un dériveur mental, le premier d'une nouvelle race dont tout le *métier* serait la dérive. Il comprit qu'il préférerait mourir que de perdre cette liberté sauvage ; et, comme un corollaire à cette découverte, il perçut qu'en interprétant sa personnalité selon ces nouvelles bases, il pourrait enfin parvenir à une nouvelle forme d'art, une nouvelle *Zeitgeist* schizophrénique/**24**. ». Bush finit par trouver Silverstone qui lui révèle sa théorie révolutionnaire avant de mourir : la théorie de « l'inversion temporelle » (idée que le temps se déroulerait en fait à rebours de notre mort vers notre naissance impliquant une théorie de l'Histoire radicalement bouleversée). Bush retourne alors dans le présent afin de diffuser la théorie de Silverstone, ce qui lui vaudra d'être interné pour folie.

Plusieurs éléments dans *Cryptozoïque* font penser à des idées développées dans les œuvres de Robert Smithson. Tout d'abord, on peut relever certains éléments terminologiques empruntés à Aldiss comme quelques titres de chapitres de *Cryptozoïques* : « *A Bed in the Old Red Sandstone* » (Livre 1, premier chapitre), « *Up the Entropy Slope* » (livre 1, deuxième chapitre) ou encore « *On the Decrepit Margins of Time* » (livre 2, cinquième chapitre). Il faut par ailleurs noter que les emprunts de Smithson aux titres de livres pour les adapter à

/21 Le traducteur de l'édition française a conservé le terme CSD probablement parce que la référence au LSD, auquel renvoie probablement l'acronyme, est relativement explicite (d'autant plus que le « C » de CSD n'est jamais explicité par Aldiss).

/22 « Mind travel ».

/23 Brian Aldiss, *Cryptozoïque*, *op. cit.*, p. 41.

/24 *ibid.*, p. 92.

/25 Eugenie Tsai et Cornelia Butler (sld), *op. cit.*, p. 249.

/26 « Hotel Palenque » (1969), repris dans *Parkett*, n° 43, 1995, p. 117-132. Pour une étude approfondie de cette conférence, voir l'article d'Anne-Françoise Penders dans ce même numéro de *Marges*.

/27 Robert Smithson, « The Artist As Site-Seer; Or, a Dintorphic Essay », *The Collected Writings*, *op. cit.*, p. 340-345.

ses œuvres est une pratique relativement courante chez l'artiste. Le plus connu d'entre eux est probablement *Incident of Mirror-Travel in the Yucatan* (1969) dont le titre fait directement référence à *Incidents of Travel In Yucatan* ouvrage publié en 1843 par John L. Stephens, récit d'exploration très populaire aux États-Unis ayant fait découvrir au grand public les cités perdues Maya. La vision de l'archéologie aventurière développée dans les volumes de John L. Stephens – et largement illustrée par les gravures de son collaborateur Frederick Catherwood – est tellement inscrite dans l'imaginaire américain qu'on en retrouve de nombreuses traces dans des films hollywoodiens jusqu'à récemment avec la saga *Indiana Jones* de Steven Spielberg. On retrouve d'ailleurs dans la liste de la bibliothèque de Smithson un exemplaire d'*Incident of Travel In Yucatan*/**25**. Dans une verve davantage parodique, on retrouve le registre citationnel dans « A Tour of the Monuments of Paissac, New Jersey » (1967) – récit dans lequel Smithson reprend les structures et certains aspects des guides de voyage traditionnels afin de décrire Paissac, ville sans intérêt particulier de la grande banlieue de New York – ou encore dans la conférence « Hotel Palenque », prononcée en 1969, où l'artiste accorde une attention démesurée à un édifice a priori anodin/**26**.

The medium is the mummy

Dans les œuvres et les écrits de Robert Smithson, on relève à plusieurs reprises une volonté de décrypter le code du monde, idée également présente dans de nombreux romans de science-fiction et notamment chez James G. Ballard ou Brian Aldiss. Les romans de ces deux auteurs britanniques des années 1960 se différencient des romans d'auteurs actuels dans leur approche du décodage du code du monde (qui reste l'un des thèmes récurrents de la science-fiction). Pour nombre d'auteurs récents, l'impossibilité de connaître « réellement » le monde est sciemment orchestrée par un « pouvoir » omniprésent et omnipotent, c'est ce qu'on appelle la théorie du complot qui voudrait que la vérité nous soit cachée. Dans une grande partie de la science-fiction britannique des années 1960, ce n'est pas le pouvoir qui nous cache la vérité, mais simplement nos limitations humaines qui nous empêchent d'y accéder. Smithson fait d'ailleurs part de ce genre de questionnement dans un texte inédit écrit en 1966-67 : « The Artist As Site-Seer; Or, a Dintorphic Essay/**27** » : « Pour eux [James G. Ballard, Jorge Luis Borges, Roland Barthes et Tony Smith], l'environnement est codé en unités exactes et ordonnées, de telle sorte qu'il est un préalable à toute théorie raisonnable ; dès lors, ce codage se situe avant le naturalisme, la science physique, la psychologie et la

métaphysique. Un exemple de ce codage environnemental est Stonehenge/28. ». On rencontre à nouveau cette idée dans *Cryptozoïque*. Chez Aldiss, la fin du monde est *programmée* contrairement aux causalités traditionnelles de la fin du monde amorcée par des événements contingents (depuis l'accumulation des péchés dans les religions du Livre jusqu'aux pollutions, cataclysmes nucléaires, invasions extraterrestres, etc.) plus ou moins imputables à l'homme. Cette fin programmée ne découle pas d'une quelconque volonté supérieure, mais de la structure même du temps. Ainsi, la *main invisible* traditionnellement considérée comme agissante sur les comportements humains est substituée à un pur mécanisme, c'est-à-dire un élément codé en quelque sorte.

Dans « The Artist As Site-Seer; Or, a Dintorphic Essay », Smithson développe l'idée de « machines pensantes » qui pourraient établir un lien entre les ordinateurs de l'époque et les constructions énigmatiques de l'Égypte ancienne – comparaison qui inspire à Smithson l'évocation d'une « momie électrique » portant l'artiste au jeu de mot parodiant Marshall McLuhan : « *the medium is the mummy*/29 ». La volonté de fouiller le code se retrouve également dans « Art Through the Camera Eye » (1971-1972) dans lequel l'artiste revient sur son expérimentation de la photographie pour son travail plastique ainsi les rapports entretenus par les artistes de son temps avec la caméra ou l'appareil photo. Une des hypothèses de Smithson étant que l'appareil photo peut être vu lui aussi comme une « machine pensante » qu'il décrit assez ironiquement comme étant capable de capturer le monde tout en étant – contrairement aux artistes – dénué de tout égo : « Les appareils photo ont leur propre vie. Ils sont des yeux mécaniques indifférents, prêts à tout dévorer sur leur passage [...] Il n'est pas difficile d'imaginer un Appareil Photo Infini sans égo/30. ». Dans la suite du texte, Smithson décrit non sans humour ses rapports avec son Kodak Instamatic qu'il suspecte d'une vie autonome.

On retrouve dans de nombreuses œuvres de Smithson cette volonté de fouiller le code de la nature afin de tenter d'en retranscrire l'organisation interne. C'est le cas du dessin *The Heap of Language* (1966) où l'artiste organise son texte en pyramide sur du papier quadrillé. L'artiste reprend ainsi de manière formelle l'idée de la construction du langage (comme une pyramide) qui laisserait la porte ouverte à la métaphore ou aux lectures cryptées (on pourrait imaginer qu'un autre texte apparaîtrait si on décidait de le lire selon la pente de la pyramide par exemple). La graduation reportée en haut de la page laisserait d'ailleurs penser qu'il y aurait un code à décrypter pour lire « réellement » ce texte. Ce processus de lecture multiple et combinée se retrouve également dans quelques articles cités plus haut et

/28 *ibid.*, p. 340.

/29 *ibid.*, p. 342.

/30 « Art Through the Camera Eye » (1971-1972), dans *Collected Writings*, *op. cit.*, p. 372.

/31 « Gilles Barbier :
Le Monde est une langue.
Entretiens avec
Richard Leydier »,
Art press n° 368,
juin 2010. p. 30-31.

/32 Brian Aldiss,
Cryptozoïque, op. cit.,
p. 53.

publiés par Smithson où l'artiste porte un soin particulier à l'accompagnement iconographique. Les images ainsi convoquées par Smithson ne le sont pas nécessairement pour illustrer son propos, mais elles font office de deuxième texte comme pour pousser le lecteur à se construire en *third mind*, principe cher aux expérimentations littéraires de William Burroughs et Brion Gysin. C'est notamment le cas de « Quasi-Infinities and The Waning of Space » où l'iconographie remplace les traditionnelles notes de bas de page, usage paratextuel que Smithson pousse jusqu'à l'absurde.

En partant de l'hypothèse développée plus haut, il devient possible d'envisager certains textes et œuvres de Robert Smithson sous l'angle d'une tentative de décryptage (ou de nouveau cryptage) d'un code (notamment celui de la nature des choses), soit comme une manière de proposer des systèmes autonomes et relativement clos. Cette volonté, où du moins ce qu'il en transparait, recoupe les préoccupations d'auteurs de science-fiction. Il est également intéressant de voir la manière dont – en ouvrant son imaginaire aux littératures bis – Smithson a encouragé certains artistes contemporains à traiter des sciences de manière « décalée ». On pense par exemple à Laurent Grasso qui propose une exégèse singulière des recherches de Tesla ou encore à Gilles Barbier qui considère l'œuvre de l'auteur de science-fiction Greg Egan (*La Cité des Permutants*) comme la base de son travail conceptuel au même titre que les textes de Nelson Goodman/31. Reste à envisager la manière dont l'imaginaire science-fictionnel de Robert Smithson s'émancipe de son initiateur : « Tout l'espace-temps commençait à déborder de sentiments humains. Il eut une brève pensée pour Monet. Le brave vieux avait eu raison de se consacrer aux nymphéas ; ils pouvaient bien recouvrir les étangs, on ne les avait jamais pris à envahir la berge et les arbres voisins/32. ».

Maxence Alcalde