



N°2 Cartes et plans

- Laurence Corbel

Entre cartes et textes :

lieux et non-lieux de l'art chez Robert Smithson

"De ce vieux Mercator, à quoi bon Pôles Nord, Tropiques, Équateurs, Zones et Méridiens ?" Tonnait l'Homme à la Cloche ; et chacun de répondre : "ce sont des conventions qui ne riment à rien !

Quels rébus que ces cartes, avec tous ces caps et ces îles ! Remercions le Capitaine de nous avoir, à nous, acheté la meilleure – qui est parfaitement et absolument vierge ! " Lewis Carroll¹

Dans un essai consacré à l'art de son temps, Robert Smithson, figure majeure de l'art américain, note l'intérêt que les artistes ont manifesté pour les cartes, de la Renaissance jusqu'au XXe siècle :

Du *Theatrum Orbis Terrarum* d'Ortelius (1570) aux cartes couvertes de « peinture » de Jaspers Johns, la carte a exercé une fascination sur l'esprit des artistes. Une cartographie des endroits inhabitables semble en voie de développement, pleine de pseudo-diagrammes, de systèmes de quadrillage abstraits faits de pierre et d'adhésifs (Carl Andre et Sol LeWitt), de mosaïques électroniques d'images-satellites en provenance de la NASA. Le sol des galeries est transformé en collections de parallèles et de méridiens².

¹ L. Carroll, *La Chasse au Snark*, Paris, Aubier-Flammarion, trad. de J. Gattégno, 1971, p. 263.

² « Un Musée du langage au voisinage de l'art », dans *Robert Smithson : Une rétrospective, Le paysage entropique, 1960-1973*, trad. Claude Gintz, Marseille, M.A.C., 1994, pp. 190-191.

À cette cartographie artistique, qui connaît d'ailleurs un nouvel essor à partir des années 60, Robert Smithson a apporté une contribution originale. Objet de matérialisations en plan ou en relief, dessinées, imprimées ou sculptées, les cartes revêtent dans son œuvre des formes multiples, des plus matérielles aux plus abstraites. Smithson invente une cartographie à la fois réelle et imaginaire, poétique et politique où se croisent des références artistiques, littéraires et scientifiques³. S'il utilise les cartes pour leurs propriétés plastiques, ce sont surtout leurs codes, leurs procédures et leurs usages que l'artiste emprunte et détourne. La carte est pour lui un modèle opératoire de lecture et de représentation du réel, un paradigme présent dans les différents médiums – sculpture, dessin, film, photographie ou écriture – qu'il a investis : Smithson dessine les cartes autant qu'il les écrit, fidèle en cela à l'étymologie du terme *graphein*.

Cartes et textes sont les éléments de dispositifs complexes qui en déclinent les formes, les supports et les modalités d'articulation. Si les premières incluent dans l'espace de leur représentation légendes, toponymes et commentaires qui les renseignent et leur donnent sens, les seconds intègrent les cartes avec lesquelles ils constituent, associés à d'autres images – dessins ou photographies –, les maillons d'une chaîne signifiante. Le statut de la carte est, dans l'œuvre de Smithson, instrumental et paradigmatique : moyen de représentation de la réalité, elle en est aussi un cadre de perception. Ajoutons que les écrits de l'artiste sont une ressource précieuse pour comprendre le rôle des cartes dans l'art en général et dans son œuvre en particulier⁴. Les cartes qu'il détourne par des jeux de pliage, de découpage et de collage, qu'il matérialise dans les sculptures, inscrit sur la surface de la terre ou transpose par l'écriture dans la texture du réel, ouvrent ainsi des perspectives inédites à une esthétique cartographique qui transforme notre regard sur le monde.

³ Dans ses essais, l'évocation des cartes fantastiques inventées par Lewis Carroll et Jorge Luis Borges côtoie des cartes aériennes, des quadrangles, la fameuse carte Dymaxion de Buckminster Fuller et sa reprise par Jasper Johns.

⁴ Voir par exemple la section intitulée « Cartoramas ou sites cartographiques » de son essai « Un musée du langage au voisinage de l'art », dans *Robert Smithson : Une rétrospective, Le paysage entropique, 1960-1973, Op. cit.*, pp. 190-191, et « A Provisional Theory of Non-sites », un texte non publié où l'artiste propose une définition du *Non-site* dans *Robert Smithson : The Collected Writings*, Jack Flam (dir.), Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1996, p. 364.

CARTES, LIEUX ET FRONTIÈRES DE L'ART

Dans le récit qu'il fait de son voyage dans le désert mexicain du Yucatan où il réalise ses *Déplacements de miroirs*, Smithson décrit la carte qui lui indique son chemin comme une image hybride qui se donne à voir autant qu'à lire⁵ :

En jetant un coup d'œil sur la carte (tout y était), un enchevêtrement de lignes d'horizon sur papier appelées « routes », rouges pour certaines, noires pour d'autres. Yucatan, Quintana Roo, Campeche, Tabasco, Chiapas et Guatemala se figeaient en une masse de vides, de points et de petits filets bleus (appelées rivières). La légende de la carte alignait des signes en colonne bien nette : monuments archéologiques (noir), monuments coloniaux (noir), site historique (noir), séjour balnéaire (bleu), thermalisme (rouge), chasse (vert), pêche (bleu), artisanat (vert), station-service (jaune). Sur la carte du Mexique, ils étaient dispersés comme de la fiente lâchée par quelque petit animal⁶.

Par cette comparaison des symboles de la carte avec les déjections animales, Smithson signifie que la représentation cartographique constitue une forme d'appropriation du territoire. Organiques, physiques ou abstraites, les marques ordonnent et rythment le territoire. Un constat que l'on peut étendre aux travaux du Land art qui inscrivent sur la terre des empreintes, des figures et des signes. L'artiste en prenant le paysage comme une matière d'expression, institue le territoire qui devient alors, comme le montrent Deleuze et Guattari, « l'effet de l'art »⁷. À la manière du cartographe qui repousse les frontières des terres inconnues, Smithson et les land artistes étendent les territoires artistiques traditionnellement confinés dans les galeries et les musées aux zones suburbaines, aux sites industriels abandonnés et aux régions désertiques.

Si les cartes enregistrent symboliquement la constitution de territoires, leurs procédures s'apparentent, toujours selon la métaphore de Smithson, au processus de la

⁵ Il serait intéressant de montrer en quoi la démarche de Philippe Vasset qui propose une exploration des territoires de la région parisienne associant cartes, photographies et textes est proche, à de nombreux égards, de celle de Smithson. Pour exemple, cet extrait de son « récit avec carte » qui, avec d'autres, fait écho aux textes de Smithson : « dépliées, les cartes révèlent des paysages idéaux, aux contours nets, vus, comme dans les rêves, de haut. Représentations souvent irréconciliables avec ce que ces plans sont censés désigner : égaré en rase campagne, on regarde dans toutes les directions, mais rien ne paraît s'accorder avec les formes claires et les couleurs franches de l'image étalée sur nos genoux. » (*Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007). On peut consulter le site www.unsiteblanc.com qui en est le prolongement.

⁶ « Incidents au cours de déplacement de miroirs dans le Yucatan », dans *Robert Smithson : Une rétrospective, Le paysage entropique, 1960-1973*, op. cit., p. 198.

⁷ G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 388.

digestion⁸ : schématiser, classer, catégoriser des informations seraient comme transformer et assimiler des aliments. Mais dans la construction de cet espace idéal qu'est la carte, il y a aussi, comme dans la digestion, une certaine déperdition : « plus on dispose d'informations, plus on a un degré d'entropie, si bien que tel élément d'information a tendance à en annuler un autre » remarque Smithson⁹. Ce que la carte permet de gagner en intelligibilité se paye, selon une logique entropique, d'une perte d'information et d'un irréductible écart entre la carte et le territoire :

Sur la carte, Villahermosa est une forme jaune irrégulière avec une étoile dedans. Sur terre, Villahermosa est une forme jaune irrégulière sans étoile dedans. Sur la carte, Frontera et Ciudad del Carmen sont des cercles blancs avec des anneaux noirs. Sur terre, Frontera et Ciudad del Carmen sont des cercles blancs sans anneaux noirs autour¹⁰.

Semblable à ces énantiomorphes, symétriques mais non superposables, que sont la main droite et la main gauche¹¹, la carte n'est donc jamais la simple réplique du réel. C'est dans cet écart constitutif du processus cartographique qu'opère Smithson : jouant des rapports de disjonction qui existent entre les cartes et les territoires qu'elles représentent, l'artiste explore toutes les possibilités de la représentation cartographique. Dans la section intitulée « Cartoramas ou sites cartographiques » de son essai « Un musée du langage au voisinage de l'art »¹², Smithson évoque ainsi deux cas-limites qui bordent le champ de la représentation cartographique. L'un pousse le processus d'abstraction si loin que la carte ne représente plus rien de la réalité, à l'instar de la *carte blanche* de Lewis Carroll¹³ ; l'autre, identique en tous points au territoire cartographié, est son double exact comme la carte de *Sylvie et Bruno*, dont Borgès s'est

⁸ Nous suivons ici le commentaire de Gilles A. Tiberghien : « ici la métaphore de Smithson est intéressante car on dirait que ces conventions cartographiques [...] sont le produit abstrait d'une activité organique liée au déplacement et à l'observation du monde. Les symboles sont ce qui reste de ces informations "digérées" », *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, « Le rayon des curiosités », 2007, p. 36.

⁹ « L'entropie rendue visible » (entretien avec Alison Sky), dans *Robert Smithson : Une rétrospective, Le paysage entropique, 1960-1973, op. cit.*, p. 216.

¹⁰ « Incidents au cours de déplacement de miroirs dans le Yucatan » (1969), dans *Robert Smithson : Une rétrospective, Le paysage entropique, 1960-1973, op. cit.*, p. 198.

¹¹ *Ibid.*, p. 202.

¹² Robert Smithson : Une rétrospective, Le paysage entropique, 1960-1973, op. cit., pp. 182-191.

¹³ « Il avait, de la mer, acheté une carte ne figurant le moindre vestige de terre ; et les marins, ravis, trouvèrent que c'était une carte qu'ils pouvaient tous comprendre », L. Carroll, *La Chasse au Snark, op. cit.*, p. 263.

inspiré dans *L'Histoire de l'infamie*¹⁴. De ces cartes fantastiques qui jouent avec les codes et les procédures cartographiques, on trouve, comme on le verra, de nombreux échos dans la cartographie smithsonienne.

Le recours aux cartes dans l'art des années 60 est emblématique de nouvelles conceptions de l'art. Si les cartes ont un rôle important dans l'œuvre de Smithson, c'est non seulement parce qu'elles permettent de localiser les sites de ses interventions artistiques mais aussi parce qu'elles brisent, par leur fonction et leurs caractéristiques formelles, les cadres dans lesquels le modernisme enferme l'art. Smithson n'a cessé de critiquer la conception d'un art défini par Clement Greenberg comme recherche de ce qu'il y a de spécifique à son médium¹⁵. Signe du mouvement d'expansion des frontières de l'art, les cartes, qui connectent les œuvres avec le réel, transgressent donc le mouvement de repli réflexif que prône le modernisme ; mixte d'image et de texte, elles échappent au principe de catégorisation des arts qui en découle.

Si elle indexe un territoire, la carte n'est pas une image mimétique mais une représentation abstraite, un artefact qui reflète une vue de l'esprit. À ce titre, elle est aussi une ressource essentielle pour renouveler la conception de l'abstraction dans l'art et lui substituer « une représentation de la nature dépourvue de "réalisme" et fondée sur une réduction d'ordre mental et conceptuel »¹⁶. Contre l'art de son temps qui n'a d'abstrait que le nom¹⁷, Smithson revendique une abstraction qui prenne sa source non dans la nature mais dans l'esprit, une abstraction comprise comme une modélisation. La carte, qui organise le réel selon une structure géométrique et s'apparente à « un tableau logique », constitue ainsi un mode de représentation particulièrement adapté au projet de Smithson :

¹⁴ Voir J.L. Borgès, « De la rigueur de la science », dans *Histoire de l'infamie. Histoire de l'éternité*, Union Générale d'Éditions, Paris, trad. de R. Caillois et L. Guille, 1951, pp. 129-130. Smithson cite ce texte dans « Un musée du langage au voisinage de l'art », *Robert Smithson : Une rétrospective, Le paysage entropique, 1960-1973, op. cit.*, p. 183.

¹⁵ Voir « La peinture moderniste », dans *À propos de la critique*, traduit par D. Chateau, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 315-329.

¹⁶ « Frederic Law Olmsted et le paysage dialectique », dans *Robert Smithson : Une rétrospective, Le paysage entropique, 1960-1973, op. cit.*, p. 212.

¹⁷ « L'abstraction pour l'abstraction n'a rien à voir avec l'abstraction ; ce n'est que du naturalisme réaliste sans figuration » (« Ce que dévoie réellement la sculpture de Michel-Ange », dans *Robert Smithson : Une rétrospective, Le paysage entropique, 1960-1973, op. cit.*, p. 168).

Lorsque l'on dessine un schéma, le plan au sol d'une maison, un plan de rue pour localiser un site, ou une carte topographique, on dessine un "tableau logique en deux dimensions". Un "tableau logique" diffère d'un tableau figuratif ou réaliste en ceci qu'il ressemble rarement à la réalité dont il tient lieu. C'est une *analogie* ou une *métaphore* en deux dimensions¹⁸.

La carte participe donc à la promotion d'un art qui se donne comme artifice et qui va à rebours de l'activité créatrice : plutôt que de créer, il s'agit, en effet, pour Smithson de « dé-crée », « dé-naturaliser », « dé-différencier » ou « décomposer ». « Les cartes sont très importantes, dit l'artiste, parce que les travaux artistiques les plus abstraits proviennent d'une sorte de cartographie abstraite. Une carte est un système mental fait de grilles, de latitudes et de longitudes »¹⁹. Les systèmes de coordonnées des cartes ont d'ailleurs un rôle comparable aux structures cristallines qui constituent d'ailleurs pour Smithson un autre modèle de représentation :

Cartographier la terre, la lune ou d'autres planètes, c'est comme faire la carte des cristaux. Parce que le monde est rond, les coordonnées de la grille apparaissent sphériques au lieu d'être rectangulaires. Pourtant la grille rectangulaire s'ajuste à la grille sphérique. Les lignes de latitude et de longitude forment un système terrestre très comparable à nos avenues, nos rues. En bref, l'air comme le sol sont pris dans un vaste treillis. Ce treillis peut prendre la forme de l'un des six systèmes de cristal²⁰.

La grille, que Rosalind Krauss tient pour l'« emblème de l'ambition moderniste », est reprise par Smithson pour ses caractéristiques antinaturelles et antimimétiques mais pour être intégrée à une démarche qui s'oppose au modernisme. Elle n'est pas plus un moyen « de refouler les dimensions du réel » que de proclamer « l'espace de l'art comme autonome et autotélique »²¹ mais une structure qui peut organiser, mettre en forme le devenir chaotique de la nature :

¹⁸ « A Provisional Theory of Non-sites », dans *Robert Smithson : The Collected Writings*, p. 364 (notre traduction).

¹⁹ « Interview with Robert Smithson. Edited by Paul Toner and Robert Smithson », dans *Robert Smithson : The Collected Writings, op. cit.*, p. 234 (notre traduction).

²⁰ « Towards the development of an air terminal site », dans *Robert Smithson : The Collected Writings*, p. 54.

²¹ « Grille », dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, p. 94.

Coordonner tout ce désordre et cette corrosion en motifs, grilles et subdivisions constitue un processus esthétique qui a été jusqu'à présent à peine esquissé²².

Un tel ordre n'est pourtant qu'un antidote précaire à l'entropie qui affecte le monde : selon Smithson, « le sentiment que la Terre est une carte soumise à dislocations, conduit l'artiste à penser que rien n'est formel ni certain »²³. Ce n'est même qu'un ordre possible parmi d'autres, comme il l'explique dans un texte aux accents bergsoniens :

Il n'y a rien de plus incertain qu'un ordre établi. Ce que nous prenons pour ce qu'il y a de plus concret, de plus solide, s'avère n'être qu'une suite d'imprévus. Tout ordre peut être réordonné. Ce qui semble n'être que désordre s'avère supérieurement ordonné. En isolant ce qui est de la plus grande instabilité, on peut arriver à une sphère de cohérence, du moins pour un certain temps²⁴.

De l'ordre au désordre, il y a continuité : un nouvel ordre n'est jamais que le succédané d'un désordre ancien, le désordre n'étant finalement qu'une autre espèce d'ordre. On comprend ainsi que la poïétique de Smithson ne cherche pas tant à nier le désordre qu'à en faire un principe de son art. Les cartes ont à cet égard une fonction paradoxale : tout en inscrivant le chaos dans un système homogène, elles ne l'épuisent jamais et contribuent même, comme on va le voir, à en donner la mesure.

UNE POÏÉTIQUE CARTOGRAPHIQUE

À la différence de nombreux land artistes qui font des paysages désertiques les lieux de leurs interventions, ce sont surtout les sites dénaturés par la production industrielle de masse et le développement urbain qui intéressent Smithson :

D'après ma propre expérience, les meilleurs sites pour l'"art tellurien" (*earth art*) sont ceux qui ont été bouleversés par l'industrie, par une urbanisation sauvage ou par des catastrophes naturelles²⁵.

²² « Une sédimentation de l'esprit : Earth Projects », dans *Robert Smithson : Une rétrospective, Le paysage entropique, 1960-1973, op. cit.*, p. 192.

²³ *Ibid.*, p. 196.

²⁴ « Une atopie cinématographique », dans *Robert Smithson : Une rétrospective, Le paysage entropique, 1960-1973, op. cit.*, p. 204.

²⁵ « Frederic Law Olmsted et le paysage dialectique », dans *Robert Smithson : Une rétrospective, Le paysage entropique, 1960-1973, op. cit.*, p. 213. Dans cet article, Smithson précise plus loin que « par

Face au constat que « l'ancien paysage du naturalisme et du réalisme est remplacé par le nouveau paysage de l'abstraction et de l'artifice »²⁶, l'artiste se propose, par ses « œuvres », non pas de transformer un lieu en paysage ou en objet d'art mais de découper des fragments du réel pour les offrir au regard du spectateur dans une perception qui n'est pas unifiée – c'est la différence avec le cadre du tableau – mais disloquée dans l'espace et le temps.

Alors qu'il participe au projet d'aménagement de l'aéroport régional de Dallas-Fort Worth, comme artiste consultant auprès d'un cabinet d'architecture et d'ingénierie²⁷, Smithson développe les principes d'un « art aérien »²⁸. Conçu pour des surfaces gigantesques – « à peu près de la taille de Central Park » –, réalisé à même le sol et destiné à être vu du ciel, cet art contribue à modifier le paysage qui « commence à apparaître plus comme une carte en trois dimensions que comme un jardin rustique »²⁹. Ce travail, resté au stade de projet, pose néanmoins les prémisses des futurs *earthworks* et inaugure une cartographie artistique qui transforme les conditions de visibilité de l'art : « la manière dont nous devons simplement considérer l'art est rarement prise en compte. Regarder l'art simplement au niveau des yeux n'est pas la solution »³⁰ déclare Smithson. Il s'agit ainsi de substituer à la vision frontale une vision surplombante. L'art aérien doit offrir l'expérience physique du changement d'échelle dont les cartes ne donnent qu'une représentation arrêtée : selon que le spectateur se trouve à terre ou dans les airs, que la trajectoire de l'avion est ascendante ou descendante, la perception des « œuvres » disséminées sur la surface du sol ne cesse de varier. Vus du ciel, les routes, les fleuves sont des lignes et les éléments du paysage, des symboles cartographiques : le paysage devient une composition abstraite que l'on peut aussi comparer à un texte.

Les *Non-sites* que Smithson réalise à partir de 1968 proposent aussi une représentation abstraite du paysage à travers un dispositif de correspondances. Exposés dans l'espace de la galerie ou du musée, ils sont constitués de containers emplis de

bien des aspects, des sites plus modestes (*que les parcs nationaux*) ou même des sites massacrés comme ceux que laissent derrière elles les exploitations minières sont plus stimulants du point de vue artistique ».

²⁶ Robert Smithson : *The Collected Writings*, op. cit., p. 116 (notre traduction).

²⁷ Voir « Towards the Development of an Air Terminal Site », dans *Robert Smithson : The Collected Writings*, op. cit., pp. 52-60.

²⁸ « Aerial Art », dans *Robert Smithson : The Collected Writings*, pp. 116-118.

²⁹ *Ibid.*, p.116.

³⁰ *Ibid.*, p. 117.

matériaux (pierres, asphaltes, sables et scories) collectés par l'artiste au cours de promenades géologiques et d'un système de documentation : la carte, la photographie et la notice descriptive mettent en relation le *Non-site* de la galerie avec le *site* où ont été prélevés les matériaux. Le choix des sites est toujours fonction de leurs caractéristiques géologiques et topologiques comme l'illustre ce récit où Smithson explique sa démarche :

C'est à Pine Barrens, au sud du New Jersey, que j'ai réalisé mon premier non-site. L'endroit était en équilibre ; il dégageait une sorte de tranquillité et, par ses pins rachitiques, tranchait sur son environnement. Il y avait là un terrain d'aviation hexagonal qui se prêtait bien à l'apposition de certaines structures cristallines qui m'avaient obsédé dans des œuvres précédentes. On peut dresser la carte des roches cristallines, et, de fait, je crois que c'est la minéralogie qui m'a conduit à la cartographie. A l'origine, je suis allé à Pine Barrens pour installer un système de dallage extérieur, mais, en cours de travail, j'ai commencé à m'intéresser à l'aspect abstrait de la cartographie (...). J'ai donc décidé d'utiliser le site de Pine Barrens comme une feuille de papier et de tracer une structure cristalline sur une grande étendue de terrain plutôt que sur une feuille de 50 sur 76. J'appliquais ainsi ma démarche conceptuelle directement au bouleversement du site, sur une étendue de plusieurs kilomètres. On pourrait donc dire que mon *non-site* était un plan tridimensionnel du site³¹.

Conçu ici aussi comme une surface d'écriture, le site est représenté par le *Non-site* sous une forme à la fois fragmentaire (les échantillons collectés sur les sites) et dématérialisée (l'appareil documentaire). Le *Non-site* se partage donc entre un versant matériel, résultat d'une opération de soustraction des échantillons à leur site et de déplacement vers la galerie et un versant conceptuel – le texte³² et la carte – produit d'opérations intellectuelles. Le texte explique la fonction de chacun des éléments du dispositif :

Un *nonsite* (un earthwork d'intérieur) – Trente-et-une subdivisions centrées sur un "aérodrome" hexagonal dans le pli Woodmansie de la carte topographique du New Jersey. Chaque subdivision du *nonsite* contient du sable provenant du site montré sur la carte. Des virées entre le *nonsite* et le site sont possibles. Le point rouge sur la carte est l'endroit où le sable a été recueilli³³.

³¹ « Discussion entre Michael Heizer, Dennis Oppenheim et Robert Smithson », dans *Land art*, Éditions Carré, Paris, 1993, p. 278.

³² Le principe d'équivalence entre les documents représentant le site et le container étant supposé connu des spectateurs, le texte disparaît dans les *Non-sites* suivants.

³³ Voir R. Hobbs, *Robert Smithson : Sculpture*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1981, p. 102. Nous suivons ici la traduction de Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain et Villeurbanne, Institut d'art & Art édition, 1999, p. 259. Pour une étude comparée des différents textes que Smithson a écrits sur ce *Non-site*, voir Jean-Marc Poinot, *Ibid.*, pp. 259-264.

La carte est, quant à elle, le vecteur entre le lieu d'exposition où est exposé le *Non-site* et le site d'où proviennent les échantillons minéraux. Découpée et re-composée selon des formes géométriques, elle donne à voir les règles de construction du *Non-site*. Ainsi, dans le premier *Non-site*, *Pine Barrens, New Jersey*, la forme hexagonale de la carte se base sur la division du site autour d'un point central – l'aéroport – à partir duquel rayonnent six points de fuite ; le conteneur qui reprend la découpe de la carte apparaît ainsi comme un prolongement de la représentation mentale dans la présence matérielle, une projection du plan dans le volume. C'est pourquoi les *Non-sites* sont définis comme des cartes à trois dimensions d'un site déterminé :

J'ai imaginé le *Non-site* contenant de façon effective le chaos du Site. En un sens le conteneur n'est lui-même qu'un fragment qui pourrait s'appeler une carte en trois dimensions³⁴.

Les *earthworks*, ouvrages de terre qui prolongent les recherches de Smithson autour de l'« art aérien », constituent une étape ultime dans les relations qu'il développe entre sa pratique artistique et la cartographie : avec ces œuvres gigantesques et telluriennes³⁵ réalisées à même la terre, à partir de matériaux naturels avec des moyens technologiques modernes (tracteurs, pelleteuses, bulldozers), la sculpture sort des limites qui lui étaient traditionnellement assignées et s'installe dans des lieux difficilement accessibles. *Spiral Jetty*, le plus célèbre des *earthworks* de Smithson, est situé dans une zone semi-désertique de l'Utah, sur la rive nord du Grand Lac Salé : constituée de blocs de basalte et de boue s'enroulant dans une spirale de près de cinq cents mètres, la jetée émergeant des eaux rouges du lac est comme une trace déposée sur le paysage et la terre, une surface sur laquelle l'artiste inscrit des symboles ou des signes : « le sol devient une carte »³⁶ constate Smithson qui compare aussi ces traces aux éléments d'une syntaxe paysagère³⁷.

³⁴ « Une sédimentation de l'esprit : Earth Projects », dans *Robert Smithson : Une rétrospective, le paysage entropique, 1960-1973, op. cit.*, p. 196.

³⁵ *Spiral Jetty* en 1970 dans l'Utah, *Broken Circle* et *Spiral Hill* à Emmen aux Pays-Bas, en 1971, *Amarillo Ramp* au Texas en 1973.

³⁶ *Ibid.*, p. 192.

³⁷ La comparaison du paysage à une phrase revient à plusieurs reprises, notamment lorsque Smithson commente le passage célèbre d'un entretien avec Samuel Wagstaff où Tony Smith raconte sa promenade nocturne en voiture sur une autoroute du New Jersey : « Tony Smith parle d'une "chaussée sombre" qui est "ponctuée de cheminées d'usine, de tours, des fumées et des lumières multicolores" (*Artforum*, décembre 1966). Le mot clé est : "ponctué". En un sens, on peut considérer la "chaussée sombre" comme

LECTURES ET ÉCRITURES CARTOGRAPHIQUES

La carte est en effet, pour Smithson, une matrice de lecture et d'interprétation du monde comme le montrent ses écrits qui en donnent une vision cartographique. Au gré des expériences que lui offrent ses voyages et ses lectures, l'artiste transforme par des récits allégoriques les paysages ou les pages de magazines en cartes.

Dans le droit fil de sa conception du langage qu'il refuse de réduire à la seule idéalité du sens et dont il explore la matérialité et la plasticité³⁸, Smithson considère le texte autant comme une image à voir que comme un réseau de significations à comprendre. « Voir » un texte suppose que l'on aille à rebours des habitudes tendant à occulter la matérialité du langage au profit de sa signification, que l'on déplace le sens même de la lecture. Dans un texte inédit intitulé « *Hidden Trails in Art* » (« Sentiers cachés dans l'art »), Smithson propose une lecture allégorique d'une page du magazine *Artforum* :

Une lecture suffisamment longue permet de voir que ce magazine de format carré repose sur le principe d'une circularité qui se dissémine sur une carte qui ne mène nulle part, mais où alternent des blocs typographiques qui sont les pays (appelés critiques) et de petits océans aux angles droits (appelés photographies). Allez à n'importe quelle page entre ces hémisphères et, comme Gulliver et Ulysse, vous serez transportés dans un monde de pièges et de merveilles. (...) Regardez n'importe laquelle de ces photographies en noir et blanc sur ces pages en faisant abstraction du titre et de la légende et elle deviendra une *carte* avec des longitudes emmêlées et des latitudes disloquées. Les profondeurs océaniques de ces cartes submergent des continents de prose³⁹.

Attentif à la mise en page du magazine, Smithson y projette, en lieu et place des paragraphes, des « masses de terre », des « continents de prose » et métamorphose les

une "vaste phrase", et les choses que l'on y perçoit en la parcourant, les "signes de ponctuation". " ... tour ... " = le point d'exclamation (!). " ... les cheminées ... " = le tiret (-). " ... les fumées ... " = le point d'interrogation (?). " ... les lumières multicolores ... " = les deux points (:). », dans *Robert Smithson : The Collected Writings*, p. 59. Voir aussi, *Ibid.*, p. 55 et *Robert Smithson : Une rétrospective, le paysage entropique, 1960-1973*, p. 183. Si le geste artistique s'apparente à une cartographie de la terre, il est aussi associé par l'artiste à un geste graphique.

³⁸ Voir « Language to be looked at and/or Things to be read », dans *Robert Smithson : The Collected Writings, op. cit.*, p. 61. Ce texte est le communiqué de presse que Smithson a écrit pour une exposition dont il est le commissaire ; il se termine par ce *statement* : « ma conception du langage, c'est qu'il est de la matière et non des idées – c'est-à-dire de l'imprimé (*printed matter*) » (notre traduction).

³⁹ *Robert Smithson : The Collected Writings, op. cit.*, p. 366 (notre traduction).

illustrations photographiques en océans ou en cartes⁴⁰. Comme les critiques d'art qui s'affrontent dans les feuilles de magazine, textes et reproductions photographiques se disputent l'espace des pages. Smithson invite ainsi le « lecteur » à un voyage imaginaire qui lui fait découvrir des contrées où les dépôts d'écriture se confondent avec des continents et les reproductions photographiques avec des océans. Par cette vision cartographiée, le magazine se transforme en un atlas qui n'offre du monde de l'art qu'une topographie chaotique.

À l'inverse, dans le récit de son voyage à Passaic, la ville de son enfance, c'est la réalité suburbaine que Smithson métamorphose en carte. Publié dans *Artforum* en décembre 1967, « Une visite aux monuments de Passaic, New Jersey » raconte l'« odyssée urbaine » de l'artiste, un jour de septembre 67, dans la banlieue new yorkaise : illustré par des photographies noir et blanc et une carte⁴¹, ce récit fait le tableau d'un paysage urbain sans qualité, dont les « monuments » – pont, tuyau de pompage, parking, bac à sable – bien que récemment construits, sont déjà en voie de désintégration. Alors que la narration fait de Passaic un lieu irréel, les photographies et la carte paraissent offrir, par contraste, des gages de la réalité du lieu. Un examen attentif révèle pourtant que la carte n'assure pas vraiment la fonction documentaire qui lui est d'habitude dévolue dans les récits de voyage⁴² : ce déplacement est manifeste quand, à l'instar des cartes à l'échelle 1/1 de Carroll et de Borgès, le site de Passaic est transformé en carte et l'écart entre la réalité et sa représentation cartographique, aboli :

Je m'étais trouvé sur une planète où était tracée la carte de Passaic, une carte imparfaite à dire vrai. Une carte sidérale marquée de « lignes » de la largeur des rues, et de « carrés » et de « blocs » de bâtiments. À tous les moments, le sol en carton-pâte (*cardboard ground*) aurait pu s'ouvrir sous mes pieds⁴³.

⁴⁰ On trouve une autre occurrence de lecture cartographique du texte imprimé dans « Le pays de cristal » où l'artiste raconte une excursion dans la banlieue de New York en compagnie d'amis artistes : « Tout en écoutant la radio, certains d'entre nous lisaient les journaux du dimanche. Les pages faisaient un léger bruit en les tournant ; chaque feuille pliée sur les genoux formant des géographies éphémères en papier. Une vallée de texte ou une crête de photographies allaient et venaient en un instant », dans *Robert Smithson : Une rétrospective, le paysage entropique, 1960-1973*, p. 170.

⁴¹ Elle est réalisée à partir d'une photocopie en noir et blanc d'un quadrangle de Weehawken dont l'artiste a surligné la structure en damier et qui porte le titre « carte négative montrant la région des monuments le long de la rivière Passaic ».

⁴² Cette carte n'indique pas la plupart des lieux mentionnés dans le récit. En outre, son échelle et son cadrage ne coïncident pas avec territoire que délimite le récit.

⁴³ « Une visite aux monuments de Passaic, New Jersey », dans *Robert Smithson : Une rétrospective, le paysage entropique, 1960-1973, op. cit.*, p. 182.

De même, les photographies sont celles d'un paysage qui n'est lui-même qu'une photographie surexposée⁴⁴ : des photographies d'une photographie dont le référent aurait disparu. La ville et ses « monuments » voient ainsi leur réalité se dissoudre au fil de la progression du récit :

Sous la lumière morte d'un après-midi à Passaic, le désert devint une carte de désintégration et d'oublis infinis. Ce monument d'infimes particules flamboyait sous la lueur d'un soleil morne. Il évoquait la dissolution maussade de continents entiers, l'assèchement d'océans ; disparues les forêts vertes et les hautes montagnes : tout ce qui avait existé n'était plus que des millions de grains de sable, un immense amas d'os et de pierre pulvérisés⁴⁵.

La description du dernier monument – un bac à sable que le récit transforme en une maquette de désert – achève ainsi de pulvériser la réalité urbaine en particules : la ville de Passaic, réduite à une image, se métamorphose en un lieu quasiment imaginaire, une « utopie sans fond » qui est hors du temps et hors de l'espace.

UNE CARTOGRAPHIE HÉTÉROTOPIQUE

Cartes et textes nous transportent ainsi dans un univers où réalité et imaginaire se mêlent pour parfois se confondre. Des déplacements de miroir que Smithson a réalisés dans le Yucatan, il ne subsiste qu'un récit illustré, des photographies, une carte qui sont la mémoire de ces interventions éphémères dans le paysage. Les neuf arrêts décrits dans ce « récit d'espaces » renvoient aux chiffres inscrits sur la carte qui indiquent les lieux où ont été placés les miroirs⁴⁶. Contrairement aux cartes des *Non-sites* qui permettent au spectateur de localiser le site où il peut se rendre, les sites sont présentés ici comme des lieux où il n'y a rien à voir que l'absence :

⁴⁴ « Le soleil était devenu comme une monstrueuse ampoule projetant dans mon œil une série de plans fixes à travers l'Instamatic. En marchant sur le pont, c'était comme si je marchais sur une énorme photographie faite de bois et d'acier ... », *Ibid.*, p. 180.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 182.

⁴⁶ Il y a complémentarité entre la carte qui localise un lieu, marque les arrêts et la narration qui les relie dans une forme de continuité. Voir M. de Certeau : « là où la carte découpe, le récit traverse. Il est "diégèse" dit le grec pour désigner la narration : il instaure une marche (« il guide ») et il passe à travers (il « transgresse »). L'espace qu'il foule est fait de mouvements : il est *topologique*, relatif aux déformations de figures, et non *topique*, définisseur de lieux » (*L'Invention du quotidien*, tome 1, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 189).

Si vous visitez les sites (une probabilité douteuse), vous ne trouverez rien que des traces de mémoire, car les déplacements furent démontés juste après avoir été photographiés. (...) Les souvenirs ne sont plus que des chiffres sur une carte, des mémoires vides constellant des terrains intangibles en proximités effacées. C'est la dimension de l'absence qui reste à découvrir⁴⁷.

Des actions éphémères, il ne reste que des chiffres, symboles abstraits disséminés sur la carte, traces d'un parcours dans une contrée qui semble hypothétique comme le suggère l'avertissement énigmatique achevant le récit : « le Yucatan est ailleurs ». Quel est cet « ailleurs », ce « lieu » de l'absence ? Renvoie-t-il à la carte, aux photographies ou au récit de l'artiste ? On a souvent considéré le travail de Smithson comme relevant du processus de « dématérialisation » qui caractérise l'art des années 60⁴⁸ mais c'est à la condition de préciser que sa démarche ne vise pas tant à délaisser un art perceptuel au profit d'un art conceptuel⁴⁹ qu'à faire de l'immatériel le nerf de son travail : « les lourdes illusions de la solidité, la non-existence des choses, voilà ce que l'artiste prend pour "matériaux" » affirme-t-il⁵⁰. Le recours abondant aux documents dans son travail pose néanmoins la question du statut de l'œuvre et de son lieu : ces « montages » de cartes, de textes et de photographies sont-ils des œuvres ou des traces d'œuvres désormais disparues⁵¹ ? Où sont les œuvres : dans les sites réels ou dans les *Non-Sites*, dans la galerie d'art ou le magazine ? Sans lieu assigné, ces œuvres se partagent entre l'*in situ* des interventions et le hors site des lieux qui en conservent les traces et la mémoire : elles sont à la fois matière et concept.

Avec les « cartes de matière » (*earthmaps*), on retrouve cette double polarité : à chacune correspond, en effet, un montage qui réunit une carte imprimée, un croquis et des notes rédigés de la main de l'artiste. *The Hypothetical Continent of Lemuria* comporte des observations recopiées par l'artiste sur l'hypothèse forgée au XIXe siècle

⁴⁷ « Incidents au cours de déplacement de miroirs dans le Yucatan », dans *Robert Smithson : Une rétrospective, Le paysage entropique, 1960-1973, op. cit.*, p. 203.

⁴⁸ Lucy R. Lippard, *Six Years : the Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1973.

⁴⁹ Comme le revendique Douglas Huebler : « Le monde est plein d'objets, plus ou moins intéressants ; je ne souhaite pas en ajouter davantage. Je préfère me contenter d'énoncer l'existence des choses en termes de temps et/ou de lieu. (...) Parce que l'œuvre se situe au-delà de l'expérience perceptuelle directe, la prise de conscience de l'œuvre dépend d'un système de documentation. La documentation prend la forme de photographies, de cartes, de dessins et de descriptions verbales », *January 5-31* (dir. Seth Siegelaub).

⁵⁰ « Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatan », *Ibid.*, p. 203.

⁵¹ Ainsi, les deux textes « Une visite aux monuments de Passaic » et « Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatan » font partie des œuvres du catalogue *Robert Smithson : Sculptures, op.cit.*, 1981.

à propos de ce continent, un croquis de son emplacement supposé dans l'Océan Indien à la période éocène et un fragment de carte imprimée qui indique l'emplacement sur les rivages de l'île de Sanibel en Floride de la carte de matière éponyme réalisée avec des coquillages collectés sur place. Ce montage propose ainsi une traversée de l'histoire des représentations cartographiques : Smithson y donne à voir, dans une sorte de retour du passé dans le présent, de l'imaginaire dans le réel, les transformations réelles ou fictives qui affectent la représentation des territoires et déplacent les relations de l'inconnu et du connu. Condensant une cartographie évolutive, il trace le contour mobile et changeant de la carte du territoire hypothétique de la Lémurie.

L'originalité de ces cartes matérialisées tient à ce qu'elles renvoient à des continents mythiques : situées dans des lieux bien réels, ces cartes réalisées avec des coquillages (*The Hypothetical Continent in Shells : Lemuria*), des galets de calcaire blanc disposés sur le sol rouge du Yucatan (*Hypothetical Continent : Limestone Map, Gondwanaland-Ice Cap*), des galets (*The Hypothetical Continent in Stone : Catheysia*) ou des fragments de verre (*The Map of Glass(Atlantis)*)⁵² sont exposées aux forces destructrices de la nature et vouées à disparaître. Dans ce chassé-croisé où les cartes imaginaires sont matérialisées tandis que les territoires réels semblent perdre leur réalité, les frontières entre fiction et réalité, nature et artifice semblent se dissoudre.

A Surd View for an Afternoon, un dessin de 1970⁵³, témoigne aussi de ce brouillage. Saturé de croquis de ses travaux – sculptures, *earthworks*, *Non-sites* – et de légendes griffonnés de la main de l'artiste, ce dessin semble obéir à la même « logique autodestructrice » que le schéma illustrant le carton d'invitation de l'exposition de Sol LeWitt dont Smithson propose un commentaire : LeWitt « submerge le plan orthogonal de son installation sous une avalanche d'indications d'apparence manuscrite. Le plan disparaît sous le poids oppressant d'une écriture "sépia". C'est comme si on attrapait des mots dans les yeux »⁵⁴. C'est un effet semblable que produit ce dessin de Smithson :

⁵² *The Hypothetical Continent in Stone : Catheysia* a été faite à New York au printemps 69, *The Map of Glass (Atlantis)* a été réalisée sur l'île de Loveladies dans le New Jersey pour une exposition qui s'est tenue entre le 11 et le 31 juillet 1969.

⁵³ Robert Smithson a réalisé ce dessin au cours de l'une des quatre conversations qu'il a eues avec Dennis Wheeler entre décembre 69 et février 70. Voir « Four conversation between Dennis Wheeler and Robert Smithson », dans *Robert Smithson : The Collected Writings, op. cit.*, pp. 196-233.

⁵⁴ « Un Musée du langage au voisinage de l'art », dans *Robert Smithson : Une rétrospective, Le paysage entropique, 1960-1973, op. cit.*, p. 184.

l'entrelacs des croquis et des inscriptions qui envahissent la surface de la feuille gêne la lisibilité de cette carte atypique. Sur fond de papier quadrillé, le relevé des œuvres se présente comme une topographie chaotique qui défie les codes de la représentation cartographique. On cherche en vain un sens aux contiguïtés spatiales et une échelle commune aux différents croquis des œuvres dont les titres remplacent les toponymes. Ce ne sont pas des repères géographiques qui organisent cette « carte » mais des concepts⁵⁵ et des références théoriques : Smithson construit un « paysage » mental qui offre des repères pour rendre compte de sa démarche⁵⁶.

Si les travaux figurant sur ce dessin ont tous un rapport avec le processus cartographique, son titre suggère pourtant que l'œuvre de Smithson échappe à la rationalité cartographique et se refuse à une vision structurée ou unifiée⁵⁷. Une tension entre le mouvement centrifuge que forment les cercles concentriques des méridiens autour du point central vide, figurant le terminal aérien – la seule œuvre demeurée à l'état de projet – et le mouvement centripète des lignes de fuite que dessinent les flèches situées à chacune des extrémités de l'axe oblique qui coupe la carte structure le dessin. Symétriquement opposés, « les bas niveaux de perception », degrés inférieurs d'une perception synthétique et indifférenciée qui caractérise la « vision profonde »⁵⁸ et « les concepts abstraits », auxquels les travaux de Smithson ne peuvent d'ailleurs jamais être réduits, constituent les deux pôles autour desquels s'articule son œuvre toujours partagée entre la matière et le concept.

⁵⁵ Ainsi, les concepts d'« entropie », de « dislocation », de « *Non-site* » qui ont un rôle clé dans la réflexion de Smithson.

⁵⁶ Par exemple, « Entropy Slope » fait écho au titre d'une nouvelle de science fiction « Up the Entropy Slope » de Brian W. Aldiss dont Smithson est un lecteur assidu et la mention « low level of perception » (bas niveaux de perception) est une référence à *L'Ordre caché de l'art* de A. Ehrenzweig qu'il cite souvent.

⁵⁷ Le terme *surd* désigne le nombre irrationnel, ce qui ne se ramène à aucune mesure.

⁵⁸ Voir A. Ehrenzweig : « la perception indifférenciée peut saisir en un seul acte indivis de compréhension des données qui seraient incompatibles pour la perception consciente », dans *L'ordre caché de l'art*, trad. de F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, Paris, Gallimard, 1974, p. 66.

« Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir » : selon Deleuze et Guattari, il y a dans le livre « des lignes d'articulation ou de segmentation, des strates, des territorialités ; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de territorialisation et de déstratification »⁵⁹. Les textes de Smithson sont constitués de strates de significations littérales et métaphoriques : « les mots et les roches, dit l'artiste, contiennent un langage qui suit une syntaxe de fentes et de ruptures »⁶⁰.

Cartes et textes participent ainsi, dans une relation dialectique qui joue de leurs similitudes et de leurs écarts, à une nouvelle cartographie de l'art. Ils s'échangent leurs fonctions et leurs champs : si les textes fonctionnent parfois comme des images, les cartes sont les signes d'une syntaxe qui reste à déchiffrer.

Car « les cartes, dit Smithson, sont choses bien insaisissables »⁶¹. Entre visible et lisible, entre duplication et déformation, entre réalité et imaginaire, elles sont des images complexes et équivoques. Configurations éphémères et mouvantes, les cartes sont une représentation appropriée de ces nouvelles *terrae incognatae* de l'art qui sont des mondes soumis à dislocation. Il y a ainsi une tension entre le système homogène des longitudes, des latitudes, des méridiens et des parallèles proposant un espace clos et quadrillé et l'œuvre de Smithson qui dessine des modes de spatialisation de l'art instables et mobiles et investit davantage des non-lieux que des lieux.

Si les cartes et les textes indiquent que l'art s'est déplacé vers de nouveaux territoires, qu'il s'est déterritorialisé, on observe qu'aucune reterritorialisation ne succède à ce déplacement : l'art demeure suspendu dans l'entre-deux de la présence et de l'absence, du centre et de la périphérie, de la matière et du signe. Les territoires de l'art représentés par les cartes qui en donnent une restitution abstraite sont des espaces mentaux. À travers ce réseau de cartes et de textes se constituent de véritables « hétérotopies », des lieux que Foucault définit comme « des sortes de contre-

⁵⁹ G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁰ « Un Musée du langage au voisinage de l'art », *op. cit.*, p. 195.

⁶¹ « Discussion entre Michael Heizer, Dennis Oppenheim et Robert Smithson », dans *Land Art*, Gilles A. Tiberghien, Paris, Editions Carré, 1993, p. 281.

emplacements réels, des sortes d'utopies effectivement réalisées (...), des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient localisables »⁶².

En définitive, Smithson ne dresse qu'une impossible cartographie de l'art : comme la carte vierge de *La Chasse au Snark*, elle laisse carte blanche à ses lecteurs, les invite à un voyage dont le but se dérobe. L'artiste a bien compris le conseil de la divinité aztèque Tezcatlipoca qui fait entendre sa voix dans les fabuleuses contrées du Yucatan : il faut aller à l'aventure et risquer de se perdre, « c'est le seul moyen de faire œuvre d'art »⁶³.

⁶² *Dis et Écrits*, t. IV, Gallimard, Paris, 1994, p. 755.

⁶³ « Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatan », dans *Robert Smithson : Une rétrospective, le paysage entropique, 1960-1973*, op. cit., p. 199.