



Robert Smithson, *Broken Circle*, Emmen, Holland, été 1971, eau verte, bancs de sable blanc et jaune, \varnothing : 42,67 m, canal : env. 3,65 m d'ouverture, profondeur du lac de la carrière : 3 à 4,5 m, © Estate of Robert Smithson/ licensed by Adagg, Paris, courtesy James Cohan Gallery, New York / Shanghai

Paléofuturisme

Robert Smithson entre préhistoire et posthistoire

En 1971, répondant à une invitation du festival d'art de Sonsbeek, Robert Smithson réalise près de Emmen en Hollande *Broken Circle/Spiral Hill*, deuxième et avant-dernier de ses *earthworks*. Le site retenu par l'artiste est une sablière en activité. L'œuvre se compose de deux parties : un disque de terre sableuse qui paraît brisé en son milieu et dont une partie se projette en arc de cercle sur une étendue d'eau, et un monticule de sable recouvert de terre à la forme spiralée. Comme l'a fait remarquer Lucy Lippard, ces deux éléments esquissent des mouvements concentriques de sens opposés, le premier dans le sens des aiguilles d'une montre, le second dans celui inverse³. Smithson suggère ainsi la juxtaposition de deux temporalités, l'une qui avance vers le futur, l'autre qui coule à l'envers, en direction du passé. Un rocher posé sur le disque est le point focal de cet ensemble. Il s'agit d'une moraine datant des glaciations trouvée sur le lieu. Trop lourd pour être déplacé, ce témoignage de la préhistoire a d'abord gêné Smithson, sans doute en raison de son aura trop explicitement « primitiviste ». Dans un deuxième temps, l'artiste a cependant accepté sa présence, comparant la moraine à « une sorte de "cœur des ténèbres" glaciaire : un avertissement laissé par l'Âge de la glaciation² », marquant la rémanence des

temps les plus reculés dans le présent, en l'occurrence et de surcroît dans un cadre industriel.

« Notre futur tend à être préhistorique », déclarait l'artiste deux ans auparavant dans une formule qui résume tant son scepticisme à l'égard de la notion de progrès, en particulier technique, que sa conception de la préhistoire³. Smithson est loin d'être le seul artiste dans les années 1960-1970 à avoir trouvé une source d'inspiration dans la période préhistorique⁴. Plus qu'aucun autre cependant il a fait de la préhistoire un pilier de sa réflexion. Collages intégrant des images de créatures renvoyant à des espèces antédiluviennes, *nonsites* conçus à partir de matériaux géologiques témoins des grandes époques de formation de la Terre, *earthmaps* – ou cartes concrètes – reconstituant les contours de continents disparus, ces œuvres et beaucoup d'autres encore attestent avec les *earthworks* une obsession continue chez Smithson pour les temps les plus reculés. À travers la diversité de ces formes se retrouve toutefois la même association fondamentale entre la préhistoire et le futur le plus éloigné. Plutôt que de constituer une source originelle, un modèle, par exemple, d'une enfance de l'art, les temps préhistoriques sont en effet pensés par l'artiste dans une relation en miroir avec la posthistoire. En

conclusion de son article «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects» (1968), l'artiste préconise ainsi d'«explorer l'esprit pré- et post-historique [...] là où les futurs lointains rencontrent les passés lointains⁵.»

La thématique de la préhistoire est de fait indissociable chez Smithson d'une conscience très aiguë de l'imminence de la fin du monde. Pour désigner cette menace, l'artiste emploie une sorte de nom de code qu'il emprunte au vocabulaire de la physique : l'entropie. Seconde Loi de la thermodynamique, l'entropie pose que tout système tend vers un état d'équilibre ou d'inertie par un processus de déperdition d'énergie. Elle est également la base scientifique du concept de mort thermique de l'univers. Notion cardinale pour l'artiste, l'entropie fait son entrée officielle dans ses écrits conjointement avec la préhistoire⁶ à l'occasion de la publication de l'essai «Entropy and the New Monuments» (1966). Smithson y décrit les œuvres d'artistes associés de près ou de loin au minimalisme et dont il se sent proche tels Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt, Dan Flavin, les membres du Park Place Group, ou encore Ronald Bladen, Larry Bell, Peter Hutchinson et Paul Thek. Souvent de taille imposante, constitués de matériaux artificiels – plastique, aluminium, acier, tubes fluorescents, etc. –, toujours froids, impersonnels, statiques ces travaux lui paraissent exemplaires d'une conception entropique de la réalité dominée par le spectre de l'inéluctable disparition de notre planète. Simultanément, Smithson les rapproche de la préhistoire, précisant qu'ils «évoquent l'Âge de Glace plutôt que l'Âge d'Or». En effet, explique-t-il, ils confirmeraient la remarque de Vladimir Nabokov selon laquelle «le futur n'est que l'obsolete à l'envers». Ce sont en ce sens des anti-monuments qui, au lieu de nous rappeler le passé, «semblent nous faire oublier le futur»⁷.

L'entropie se présente de la sorte chez Smithson comme une involution dans laquelle le cours des choses se trouve renversé tout en adoptant le mode d'une progression⁸. Comme le savait parfaitement l'artiste, la Seconde Loi de la thermodynamique est aussi le fondement de la notion de flèche du temps. Il ne s'agit donc pas ici d'un fantasme de remontée du cours du temps⁹. En associant l'entropie et la période glaciaire, Smithson indique de fait que la préhistoire ne se tient pas derrière nous mais devant nous. Elle

hante notre présent non telle une trace du passé mais de façon prémonitoire comme le montre aussi «The Monuments of Passaic» (1967). Dans cet article, Smithson relate une journée passée à marcher dans et autour de Passaic, une morne bourgade du New Jersey. Il produit ainsi une sorte d'anti-guide touristique dans lequel le mobilier urbain, les chantiers de construction, et les pavillons qui composent le paysage de la banlieue américaine se seraient substitués, selon ses dires, aux monuments historiques de Rome. L'Histoire se trouve annulée ce qui permet du même coup d'envisager la métamorphose de la réalité la plus contemporaine en scène préhistorique. «Comme c'était samedi, écrit Smithson, la plupart des machines étaient au repos, et de ce fait ressemblaient à des créatures préhistoriques enlisées dans la boue ou, mieux encore, à des machines disparues – dinosaures mécaniques écorchés.» Des enfants se jetant des pierres complètent ce tableau d'un «Âge des Machines préhistoriques¹⁰». L'impression de télescopage entre deux âges est développée un peu plus loin avec la description de constructions à venir que l'artiste compare à des «ruines à l'envers», c'est-à-dire non pas des édifices qui tombent en ruines mais plutôt «s'érigent en ruines avant d'être construits»¹¹.

En appui à cette vision, Smithson renvoie entre autres aux «annonces naïves des films de science-fiction¹²». De même, avait-il auparavant introduit «Entropy and the New Monuments» avec une épigraphe tirée d'un roman de science-fiction, *The Time Stream* de John Taine (1931)¹³. Les paradoxes temporels qui accompagnent l'usage de la préhistoire chez l'artiste peuvent en effet s'éclairer de la comparaison avec la science-fiction¹⁴. Le parallélisme entre préhistoire et fin du monde est un trope de cette littérature que l'on peut faire remonter au moins jusqu'à *The Time Machine* de H. G. Wells (1895)¹⁵. Smithson, on le notera, avait d'abord envisagé la description de la visite de Passaic sur le modèle wellsien d'une plongée dans «une mémoire du futur¹⁶». J. G. Ballard a fourni à l'artiste plusieurs versions contemporaines de ce même thème, notamment avec «The Terminal Beach» (1964)¹⁷. Dans cette nouvelle, l'auteur anglais dépeint un homme, Traven, brisé par la disparition de sa femme et de son enfant, qui erre sur un atoll quasi désert ayant servi auparavant à des tests atomi-

ques. S'abritant dans des bunkers abandonnés, Traven aborde ce paysage minéral, préfiguration d'un univers postatomique, à travers le filtre de la préhistoire. Les empreintes fossiles laissées dans le sable par un véhicule à chenilles lui apparaissent de la sorte telles les traces de pas d'un « antique saurien¹⁸ », tandis que des graffitis sur les murs d'un bâtiment lui rappellent des « peintures rupestres¹⁹ ». Au centre de l'île, Traven se perd dans « un troupeau de mégalithes », labyrinthe de bunkers qui évoque de la même manière Stonehenge²⁰.

Une source peut-être plus pertinente encore à cet égard est *Cryptozoic!* (1967) de Brian Aldiss, un autre représentant éminent avec Ballard de la « new wave » en science-fiction. Smithson cite ce roman sans le nommer dans un entretien²¹. Pourtant, ce texte dont l'intitulé fait explicitement référence à la préhistoire, et dont Hutchinson et Dan Graham²², deux proches de l'artiste, signalent l'importance, semble bien avoir eu un impact sur Smithson. On peut établir en particulier des résonances entre *Cryptozoic!* et la visite des monuments de Passaic. L'action du livre se passe à la fin du XXI^e siècle, à un moment où les hommes ont réussi à maîtriser le voyage par la pensée vers le passé. Le héros, Edward Bush, est enrôlé par la dictature en place afin d'assassiner un dissident réfugié dans un temps révolu. Ce dernier, le docteur Silverstone, réussit toutefois à ranger Bush de son côté en lui révélant la vérité stupéfiante dont il est porteur : ce que nous considérons comme étant le cours du temps coule en réalité à l'envers. Ainsi, ce que nous prenons pour le passé n'est autre que le futur et l'humanité est soumise à une « progression rétrograde de l'univers²³ ». À vrai dire, Bush dans la première partie de l'ouvrage connaît une expérience qui anticipe sur la révélation de Silverstone. Dans cet épisode, le voyageur se promène dans le Jurassique, une région temporelle particulièrement prisée de ces touristes d'un nouveau genre que sont les arpenteurs du passé. Bush perçoit tout autour de lui ce qui lui semble être les « formes spectrales de bâtiments et d'habitants futurs » appelés à venir, des siècles plus tard, coloniser la région²⁴. Cependant, suite aux propos de Silverstone, on comprend rétrospectivement que ces fantômes du futur sont en réalité des ombres du passé, à l'instar des constructions fantomatiques

à venir du Passaic de Smithson, ces « ruines à l'envers » qui sont le produit fantastique d'une civilisation, celle de l'Amérique d'après-guerre, dont le temps avance à reculons alors même qu'elle semble engagée pleinement dans la voie du futur.

De façon significative, Aldiss a fait de son héros un artiste qui travaille dans une veine futuriste. Bush ainsi réalise des « groupages », c'est-à-dire des sortes de sculptures cinétiques. De fait, la thématique de la préhistoire tient dans les années 1960, ainsi que nous allons le voir, une place notable dans le discours de ceux qui prônent une alliance entre l'art et la technique la plus avancée. Smithson s'est clairement dissocié de cette tendance²⁵. Néanmoins, on aurait tort d'en conclure chez lui à un rejet pur et simple de la question technologique que viendrait conforter sa fascination pour la préhistoire. Sa relation complexe avec les théories de Marshall McLuhan permet de nuancer cette vision²⁶. Les écrits et les entretiens de Smithson contiennent plusieurs passages critiques à l'encontre du théoricien des médias. Un passage instructif est fourni par l'article « A Sedimentation of the Mind: Earth Projects » dans lequel l'artiste congédie l'optimisme technologique de McLuhan en s'appuyant spécifiquement sur une comparaison avec la préhistoire : « Parfois, les manifestations de la technologie sont moins des 'prolongements' de l'homme (l'anthropomorphisme de McLuhan), que des agrégats d'éléments. Même les outils et les machines les plus sophistiqués sont faits à partir des matières premières de la Terre. De ce point de vue, les outils de la technologie la plus pointue ne diffèrent pas tellement de ceux de l'homme des cavernes²⁷. » En même temps, cette remarque révèle une familiarité avec les conceptions de McLuhan, que Smithson n'a par ailleurs pas toujours considérées de manière aussi négative. L'artiste se réfère ainsi une première fois au théoricien dans « Entropy and the New Monuments », empruntant à *Understanding Media* (1964) la notion d'une « hébétude » ou d'une « torpeur » provoqués par les nouveaux outils technologiques de « l'âge de l'électricité »²⁸. Cette image permet à Smithson de cerner l'impression d'inertie qui se dégage des « nouveaux monuments » entropiques. Le renvoi à McLuhan dans ce texte où l'art contemporain est rapproché de l'ère glaciaire paraît d'autant plus judicieux que l'actualité



Robert Smithson, *Slate Circles on Flat Plain (2 Circles)*, 1972, crayon sur papier, 48,26 x 61, © Estate of Robert Smithson/ licensed by Adagp, Paris, courtesy James Cohan Gallery, New York / Shanghai

de la préhistoire est aussi un motif dans la réflexion du penseur.

Brièvement, McLuhan considère qu'avec l'électricité s'est ouvert un nouvel âge de l'humanité. Caractérisé par l'instantanéité des communications, cette époque voit s'accomplir l'abolition des distances spatio-temporelles avec pour effet que les parties les plus « primitives » de la planète se retrouvent subitement propulsées dans la période contemporaine. Il s'ensuit un état d'anachronisme dans lequel la préhistoire coexiste avec la modernité la plus avancée : « La vitesse de l'électricité mélange les cultures de la préhistoire et les débris des boutiquiers de l'ère industrielle, les analphabètes avec les demi-alphabétisés et les post-alphabétisés²⁹. » De façon plus intéressante, McLuhan postule que les nouvelles technologies entraînent simultanément une « retribalisation » des sociétés les plus modernes³⁰. Dans *The Gutenberg Galaxy* (1962), ouvrage qui précède *Understanding Media*, McLuhan renvoie plus clairement encore à la préhistoire, expliquant : « Il est essentiel de bien comprendre l'étroite interrelation de l'univers et de l'art de l'homme des cavernes et l'interdépendance organique intense des hommes de l'âge de l'électricité³¹. » Ces parallélismes sont en partie inspirés à l'auteur par des travaux contemporains dédiés à la préhis-

toire. Sa remarque sur la proximité entre l'homme des cavernes et l'homme de l'âge électrique trouve ainsi sa source dans le parcours de l'historien de l'art Siegfried Giedion, lequel fait paraître en 1962 *The Eternal Present*, un ouvrage consacré à l'art préhistorique, après avoir produit avec *Mechanization Takes Command* (1948) une étude du règne de la technique introduit par la Révolution industrielle³². McLuhan est de même redevable à Giedion de sa définition de l'espace nouveau qu'aurait créé la technologie électrique. Cet espace multidirectionnel, caractérisé par l'interaction des sens, emprunte à la définition que donne Giedion de la perception spatiale dont aurait été doté l'homme de la préhistoire³³.

Les idées de McLuhan ont trouvé un large écho dans les milieux artistiques soucieux d'adopter les nouvelles technologies. Tracer l'étendue de cette influence dépasse le cadre de notre étude. Cependant, un cas de « mcluhanisme » retient notre attention par la manière exemplaire dont il articule **préhistoire et futurisme**, permettant du même coup de préciser le contexte dans lequel se déploie la pensée de Smithson sur cette question. En 1970, Gene Youngblood, un critique de cinéma, publie *Expanded Cinema*. L'ouvrage est consacré au cinéma élargi, un ensemble de pratiques expérimentales dans le domaine de l'image animée (film, vidéo, diaporama), qui se développe aux États-Unis à partir du début des années 1960. Un des aspects les plus novateurs de ce courant est le traitement informatique de l'image alors à ses débuts. Aussi bien, pour Youngblood, l'« expanded cinema » relève-t-il ni plus ni moins du passage à une nouvelle ère de l'humanité fondée sur une mutation technologique. Pour qualifier ce nouvel âge, l'auteur forge un néologisme : « **paléocybernétique** ». Youngblood entend par cela la première étape dans la transition d'un âge industriel à un âge cybernétique, moment qui mêle encore primitivisme et sophistication technique tout en ouvrant sur un avenir grisant : « C'est l'aube de l'humanité : pour la première fois de notre histoire, nous allons bientôt être suffisamment libres pour découvrir qui nous sommes réellement³⁴. » La perspective radieuse d'un accomplissement du genre humain, il convient de le préciser, doit être prise à la lettre. Elle provient elle aussi du champ des études sur la préhistoire puisqu'elle s'appuie sur les écrits

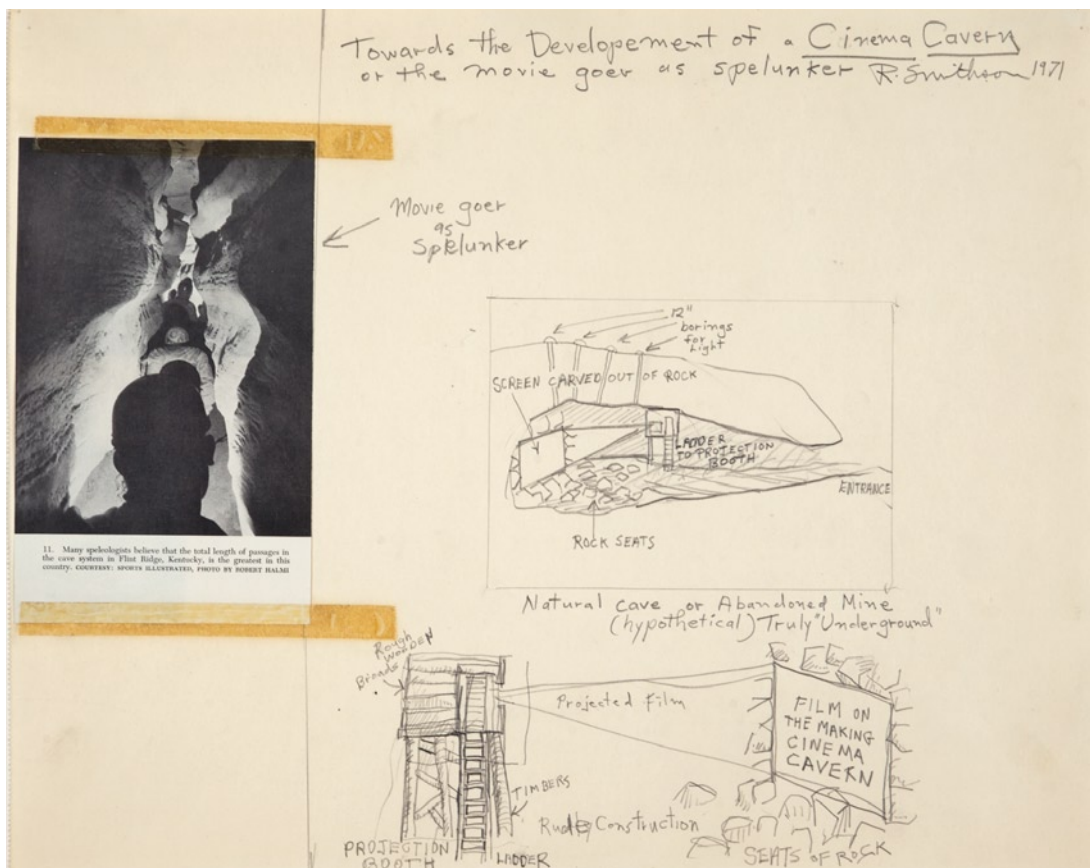
du paléontologue Pierre Teilhard de Chardin dont les notions de noosphère et de noogénèse³⁵ ont profondément marqué McLuhan et ses disciples³⁶.

Face à cette idée d'âge paléocybernétique, il est difficile de ne pas penser également à *2001: A Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick, film auquel Youngblood consacre deux chapitres³⁷. Le monolithe noir qui dans cette œuvre traverse toute l'histoire de l'humanité depuis des anthropoïdes jusqu'à la conquête spatiale à bord de vaisseaux contrôlés par des ordinateurs ressemble de même singulièrement aux anti-monuments de «Entropy and the New Monuments»³⁸. À vrai dire, l'association entre préhistoire et cybernétique est dans les années 1960 un thème à la mode. En 1963 et 1964, l'astronome Gerald Hawkins publie deux articles, «Stonehenge Decoded» et «Stonehenge: A Neolithic Computer», dans lesquels il démontre que le mystérieux monument serait un ordinateur néolithique ayant servi d'observatoire³⁹. Très controversées, ces thèses n'en ont pas moins eu un fort retentissement⁴⁰. Smithson, lui aussi, a été réceptif aux propositions de Hawkins comme le révèle un texte inédit de son vivant, «The Artist as Site-Seer; or, a Dintorphic Essay» (1966-1967). Dans ce manuscrit, l'artiste emploie les travaux de l'astronome pour cautionner sa vision antinaturaliste d'un environnement «codé» sur le mode du langage et de l'informatique⁴¹. Complicé et touffu, le texte mêle également les références à l'architecture funéraire égyptienne, à Ballard, au structuralisme, à la conception anachronique de l'histoire de l'art défendue par l'anthropologue George Kubler dans *The Shape of Time* (1962), aux télécommunications, et enfin à la cybernétique afin de proposer la vision d'un art rigoureusement abstrait⁴². Smithson actualise ici, pourrait-on dire, la conception worringerienne d'une abstraction inorganique en se fondant sur une approche techniciste de la préhistoire⁴³.

L'artiste a néanmoins fini par prendre conscience du caractère tout relatif de ce type de lecture et s'en démarquer. Il déclare ainsi en 1971 : «Les lignes de Nazca n'ont de sens que parce qu'elles ont été photographiées depuis des avions, du moins pour nos yeux conditionnés par le xx^e siècle. Tout ce que nous pouvons faire c'est d'utiliser nos ordres et nos systèmes pour enquêter sur elles, mais en général, on se

rend compte que ces approches sont erronées. C'est comme "Stonehenge Decoded". Stonehenge ne m'apparaît pas comme un ordinateur néolithique. Ce qui m'intéresse c'est de voir à quel point nous échouons dans nos tentatives pour comprendre des objets aussi éloignés de nous dans le temps⁴⁴.» De la même manière, et exactement au même moment, Smithson congédie les aspirations de Youngblood dans son article «A Cinematographic Atopia» (1971) : «Puis, il y a toujours l'*Expanded Cinema* ("le cinéma élargi"), le livre de Gene Youngblood [...]. On n'a pas de mal à imaginer le cinéma se répandant en une pâle abstraction assourdissante contrôlée par des ordinateurs⁴⁵.» Tout à l'opposé de Youngblood, Smithson conçoit alors un cinéma radicalement «techno-primitiviste»⁴⁶. L'artiste imagine de la sorte des projets de salles de cinéma souterraines qui associent l'imaginaire préhistorique avec les tendances les plus nouvelles de l'art cinématographique. Ainsi de *Towards the Development of a Cinema Cavern* (1971), dans lequel Smithson redéfinit non sans humour le spectateur en spéléologue explorant une grotte convertie en salle de cinéma véritablement «*underground*»⁴⁷.

Semblablement, l'artiste envisage la technique cinématographique elle-même sous un jour préhistorique. «Tout ce qui a trait à la fabrication des films est archaïque et fruste. On se trouve transporté par le biais de ce médium archéozoïque dans les âges géologiques les plus reculés que l'on connaisse», écrit-il au sujet de son film *Spiral Jetty* (1970), réalisé en même temps que l'*earthwork* éponyme⁴⁸. Forçant le trait, il se représente, ainsi que son collaborateur, le cinéaste Bob Fiore, tels des hommes de l'âge de pierre : «Fiore tirait du *movieola* des longueurs de film avec la grâce d'un homme de Néanderthal tirant les boyaux d'un mammouth abattu. De la fenêtre de son loft de la 13^e rue, on s'attendait à voir surgir une faune du Pleistocène, des soulèvements glaciaires, des fossiles vivants et autres merveilles préhistoriques. Comme deux hommes des cavernes, nous manigancions le moyen d'aller de New York à la *Spiral Jetty*⁴⁹.» Loin de la paléocybernétique, ce que dépeint Smithson est bien plutôt un âge «paléotechnique», pour reprendre un terme de Lewis Mumford. C'est ainsi que l'historien de la technique, dont on rappellera en même temps que les écrits ont été fondateurs pour McLuhan,

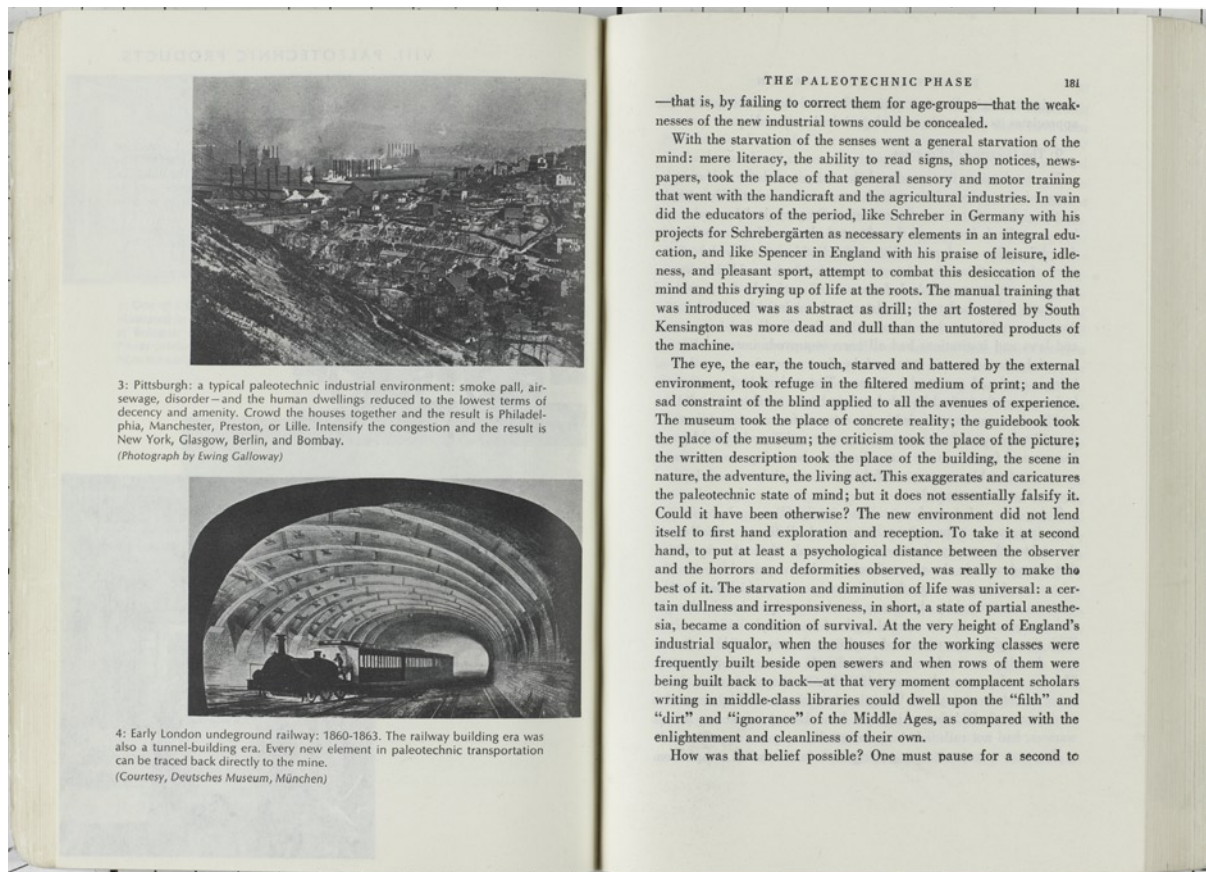


Robert Smithson, *Toward the Development of a Cinema Cavern*, 1971, crayon et collage, 33 x 40,64, © Estate of Robert Smithson/ licensed by Adagp, Paris, courtesy James Cohan Gallery, New York / Shanghai

rebaptise dans son ouvrage *Technics and Civilization* (1934/1962) la période de la Révolution industrielle⁵⁰. Fondée sur l'exploitation du charbon et des énergies fossiles, cette époque est décrite par l'auteur comme productrice d'un « capitalisme "carbonifère" », dont la brutalité renvoie aux pires représentations d'un monde antédiluvien dominé par la violence⁵¹. *Technics and Civilization* ne figure pas dans la bibliothèque de Smithson. Ce dernier cependant connaissait bien deux autres livres importants de Mumford, *The City in History* (1961) et *The Brown Decades* (1955), et il est très probable qu'il ait pu lire son histoire de la technique⁵². On notera de la sorte les coïncidences entre la description par l'artiste du site de forage à l'abandon aux abords de l'*earthwork Spiral Jetty* et la terminologie de l'historien : « La simple vision de tous ces débris pris au piège vous transportait dans

un monde de préhistoire moderne. Les produits d'une industrie du Dévonien, les restes d'une technologie silurienne, toutes les machines du Carbonifère supérieur gisaient abandonnées dans ces vastes dépôts de sable et de vase⁵³. »

En reprenant le vocabulaire des préhistoriens, Mumford visait à condamner les ravages de la civilisation industrielle, une intention que l'on peut aussi déceler chez Smithson. Cependant, les réflexions de l'artiste dans la période de conception et de production de *Spiral Jetty* indiquent en même temps une évolution sur ce point. C'est en effet le moment où Smithson commence à réfléchir aux *land reclamation projects*, c'est-à-dire des opérations de réhabilitation artistique de sites endommagés par l'industrie⁵⁴. *Broken Circle/Spiral Hill* sera le seul de ces projets menés à bien. Motivée en partie par la présence de la



Lewis Mumford, *Technics and Civilization*, New York, Harcourt, Brace & World, 1963, p. 180-181

moraine en son centre, Lippard a identifié une orientation «politique préhistorique» à l'œuvre dans cette phase du travail de l'artiste. D'après elle, en effet, la démarche de Smithson «se distingue de celui de "primitivistes" plus nostalgiques par son attachement avant-gardiste au "laid", aux marécages, aux terrains vagues industriels, aux paysages infertiles et dévastés, ainsi que par son engagement en faveur d'un travail concret de réhabilitation du paysage porté par une vision socio-esthétique originale. Ainsi l'intérêt de Smithson pour la préhistoire peut être vu comme un symptôme d'un pessimisme politique face aux ruines du "nouveau monde" en même temps qu'il peut être lu "dialectiquement" comme un acte de foi envers les nouveaux rôles et pouvoirs des artistes dans ce monde en ruines⁵⁵. » On peut s'interroger sur la manière dont Smithson aurait accueilli cette

lecture quelque peu idéaliste, lui qui affirmait dans une pirouette que la politique qui l'intéressait était celle du «triasique⁵⁶». Il n'en est pas moins vrai qu'il a vu avec l'expérience de Sönsbeek s'ouvrir «une direction vers quelque chose de plus social et de moins esthétique⁵⁷». Ainsi, dans les toutes dernières années de la vie de l'artiste, le thème de la préhistoire, sans cesser de servir à contrer un futurisme utopique, se trouve associé à une réflexion sur la possibilité de trouver une nouvelle manière d'aller de l'avant dans un monde malmené par la technique. Échappant à la dichotomie entre passéisme et foi aveugle dans le progrès, cette approche ne s'inscrit pas non plus tout à fait à l'intérieur de la symétrie en miroir entre préhistoire et posthistoire, signalant peut-être la volonté de Smithson de renouer avec le sens de l'Histoire⁵⁸.

Notes

1. Lucy R. Lippard, «**Breaking Circles: The Politics of Prehistory**», dans Robert Hobbs (dir.), *Robert Smithson: Sculpture*, Ithaca / Londres, Cornell University Press, 1981, p. 35.
2. Robert Smithson dans «**“...The Earth, Subject to Cataclysms, Is a Cruel Master.”**», entretien avec Grégoire Müller, *Arts Magazine*, septembre 1971; repris dans Jack Flam (dir.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 258 (notre traduction, ainsi que toutes les fois où il n'est pas fait mention du traducteur).
3. R. Smithson dans «**Fragments of an Interview with P. A. [Patsy] Norvell**», 1969, dans J. Flam (dir.), *Robert Smithson: The Collected Writings, op. cit.*, p. 194.
4. Pour une étude approfondie de cette question, cf. L. R. Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York, Pantheon Books, 1983.
5. R. Smithson, «**A Sedimentation of the Mind: Earth Projects**», *Artforum*, septembre 1968; trad. de l'anglais par C. Gintz, C. Marchand-Kiss et J. Tittensor sous le titre «**Une sédimentation de l'esprit: Earth Projects**» et repris dans Maggie Gilchrist et James Lingwood (dirs), *Robert Smithson. Une rétrospective. Le paysage entropique*, cat. d'expo., Marseille / Paris, Musées de Marseille / RMN, 1994, p. 197.
6. Au début de son article «**The Crystal Land**», Smithson évoque les «**roches sédimentaires triasiques de la série Newark**», mais sans s'étendre sur cette appellation (R. Smithson, «**The Crystal Land**», *Harper's Bazaar*, mai 1966; trad. de l'anglais sous le titre «**Le pays du cristal**» et repris dans *Robert Smithson. Une rétrospective, op. cit.*, p. 169).
7. R. Smithson, «**Entropy and the New Monuments**», *Artforum*, juin 1966; trad. de l'anglais par C. Anderes et V. Barras sous le titre «**L'entropie et les nouveaux monuments**» et repris dans Valérie Mavridorakis (dir.), *Art et science-fiction. La Ballard Connection*, Genève, Mamco, 2011, p. 180.
8. Smithson a également été frappé par la formule de l'historien de l'art et de la littérature Wylie Sypher selon laquelle «**l'entropie est l'évolution à l'envers**», formule qu'il cite dans «**Entropy and the New Monuments**» (*ibid.*, p. 185).
9. En conclusion d'un entretien sur l'entropie, Smithson précise : «**Je ne pense pas que les choses procèdent de manière cyclique. Je pense que les choses passent simplement d'un état à un autre, sans qu'il y ait réellement de retour.**» (R. Smithson, dans «**Entropy Made Visible**», entretien avec Alison Sky, *On Site #4*, 1973; trad. de l'anglais sous le titre «**L'entropie rendue visible**» et repris dans *Robert Smithson. Une rétrospective, op. cit.*, p. 219).
10. «**The Monuments of Passaic**», *Artforum*, décembre 1967; trad. de l'anglais par C. Anderes et V. Barras sous le titre «**Une visite aux monuments de Passaic, New Jersey**» et repris dans V. Mavridorakis (dir.), *Art et science-fiction, op. cit.*, p. 210.
11. *Ibid.*, p. 211.
12. *Ibid.*, p. 213.
13. R. Smithson, «**Entropy and the New Monuments**», art. cité, p. 179.
14. Sur ce point, cf. Thomas A. Zaniello, «**“Our Future Tends to Be Prehistoric”**: Science Fiction and Robert Smithson», *Arts Magazine*, mai 1978; trad. de l'anglais par V. Mavridorakis sous le titre «**“Notre futur tend à devenir préhistorique” : la science-fiction et Robert Smithson**» et repris dans *id.* (dir.), *Art et science-fiction, op. cit.*, p. 217-229.
15. Sur l'entropie, la science-fiction et la négation du futur, cf. V. Mavridorakis, «**Is There a Life on Earth? : la SF et l'art, passage transatlantique**», dans *id.* (dir.), *Art et science-fiction, op. cit.*, p. 37-44. Ce texte procure une excellente analyse du **futuro-pessimisme des années 1960**. Cependant, à la différence de l'auteur, et ainsi que nous le suggérons plus loin, il nous semble que les dernières années de Smithson esquissent un changement sur ce point.
16. R. Smithson, «**A Guide to the Monuments of Passaic New Jersey**», s. d., n. p., Robert Smithson and Nancy Holt Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, VC 23 B5, Boîte 2.
17. Cf. R. Smithson, «**The Artist as Site-Seer; or, a Dintorphic Essay**» (1966-1967); trad. de l'anglais par C. Anderes et V. Barras sous le titre «**L'artiste en visionnaire de site; ou, un essai dentorphique**» et repris dans V. Mavridorakis (dir.), *Art et science-fiction, op. cit.*, p. 197 et p. 200.
18. J. G. Ballard, «**La plage ultime**» [«**The Terminal Beach**»] (1964), dans *id.*, *La Plage ultime*, trad. de l'anglais par P.-P. Durastanti, Paris, J'ai lu, 1990, p. 153.
19. *Ibid.*, p. 170.
20. *Ibid.*, p. 162.
21. Cf. la version annotée des entretiens de Smithson avec Dennis Wheeler produite par Eva Schmidt («**Four Conversations Between Dennis Wheeler and Robert Smithson**», 1969-1970, dans J. Flam (dir.), *Robert Smithson: The Collected Writings, op. cit.*, p. 215 et note 28, p. 233). Smithson cite un chapitre du livre qu'il intitule par erreur «**Down the Entropy Slope**» («**en descendant la pente de l'entropie**»). Le titre exact est «**Up the Entropy Slope**» («**en remontant la pente de l'entropie**»).
22. Cf. notre conversation téléphonique avec P. Hutchinson, 12 janvier 2012; D. Graham, «**How I Learnt to Love Science Fiction: Alexandra Midal Interviews Dan Graham**», dans Alexandra Midal (dir.), *Tomorrow Now: When Design Meets Science Fiction*, cat. d'expo., Luxembourg, Mudam, 2007, p. 117; Mark von Schlegell, «**Dan Graham SF**», dans Bennett Simpson et Chrissie Iles (dirs), *Dan Graham: Beyond*, cat. d'expo., Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2009, p. 214-215.
23. Brian Aldiss, *Cryptozoic* [1967], Frogmore, Granada Publishing, 1979, p. 164.
24. *Ibid.*, p. 38.
25. Cf. notamment la lettre de Smithson à Gyorgy Kepes, 3 juillet 1969, dans J. Flam (dir.), *Robert Smithson: The Collected Writings, op. cit.*, p. 369.
26. Sur Smithson et McLuhan, cf. aussi Stefan Heidenreich, «**Nullifying: McLuhan, Smithson and the Future of a Museum**», dans Ingrid Commandeur et Trudy van Riemsdijk-Zandee (dirs), *Robert Smithson: Art in Continual Movement*, Amsterdam, Alauda Publications, 2012, p. 95-107.
27. R. Smithson, «**A Sedimentation of the Mind: Earth Projects**», art. cité, p. 192.
28. R. Smithson, «**Entropy and the New Monuments**», art. cité, p. 181; M. McLuhan, *Pour comprendre les média. Les prolongements technologiques de l'homme*

- [*Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964], trad. de l'anglais par J. Paré, Paris, Mame/Seuil, 1977, p. 24.
29. *Ibid.*, p. 35.
30. *Ibid.*, p. 390.
31. M. McLuhan, *La Galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique* [*The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, 1962], vol. 1, trad. de l'anglais par J. Paré, Paris, Gallimard, 1977, p. 131.
32. *Ibid.*
33. *Ibid.*, p. 132-134; S. Giedion, *The Eternal Present: A Contribution on Constancy and Change*, Londres, Oxford University Press, 1962, p. 513-538.
34. Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, E. P. Dutton & Co., 1970, p. 41.
35. P. Teilhard de Chardin, *Le Phénomène humain*, Paris, Éditions du Seuil, 1955.
36. M. McLuhan, *op. cit.*, p. 73-74. La notion de noosphère traverse tout le livre de Youngblood, *cf.* en particulier le chapitre « Popular Culture and the Noosphere » (G. Youngblood, *Expanded Cinema*, *op. cit.*, p. 57-58).
37. *Ibid.*, p. 139-156.
38. Sur ce monolithe et ses liens avec le minimalisme, *cf.* V. Mavridorakis, « *Is There a Life on Earth?* : la SF et l'art, passage transatlantique », art. cité, p. 31-33.
39. G. S. Hawkins, « Stonehenge Decoded », *Nature*, vol. 200, n° 4904, 26 octobre 1963, p. 306-308; *id.*, « Stonehenge: A Neolithic Computer », *Nature*, vol. 202, n° 4939, 27 janvier 1964, p. 1258-1261. En 1965, l'astronome publie un livre à partir de ses trouvailles (*id.*, *Stonehenge Decoded*, Garden City, N. Y., Doubleday, 1965).
40. *Cf.* L. R. Lippard, *Overlay*, *op. cit.*, p. 115.
41. R. Smithson, « The Artist as Site-Seer; or, a Dintorphic Essay », art. cité, p. 197-198.
42. *Ibid.*, p. 204-205. Sur les liens que fait Smithson entre Kubler et la cybernétique, *cf.* Pamela Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge (Mass.) / Londres, The MIT Press, 2004, p. 219-256.
43. Sur Smithson et Wilhelm Worringer, nous nous permettons de renvoyer à notre article, « La carte cristalline. Cartes et cristaux chez Robert Smithson », *Les Cahiers du Mnam*, n° 110, hiver 2009-2010, p. 62-85.
44. R. Smithson, dans « "...The Earth, Subject to Cataclysms, Is a Cruel Master." », entretien cité, p. 254-255. On peut comparer ces propos avec la position de Georges Bataille sur l'inintelligibilité de l'art préhistorique (*cf.* G. Bataille, « Lascaux ou la naissance de l'art » (1955), dans *id.*, *Œuvres complètes*, t. IX, Paris, Gallimard, 1979, p. 37, p. 49 et p. 55). Smithson possédait *L'Érotisme* de Bataille, livre auquel il se réfère dans ses entretiens avec D. Wheeler (entretien cité, p. 230).
45. R. Smithson, « A Cinematic Atopia », *Artforum*, septembre 1971; trad. sous le titre « Une atopie cinématographique » et repris dans *Robert Smithson. Une rétrospective*, *op. cit.*, p. 204.
46. Jean-Pierre Criqui, « Un trou dans la vie (Robert Smithson va au cinéma) », dans *Robert Smithson. Une rétrospective*, *op. cit.*, p. 61. Sur Smithson et le cinéma, *cf.* aussi Andrew V. Uroskie, « La Jetée en Spirale: Robert Smithson's Stratigraphic Cinema », *Grey Room*, n° 19, printemps 2005, p. 54-75; Eric C. H. de Bruyn et Sven Lütticken, « In the Vicinity of...: A Dialogue on Broken Circle/Spiral Hill and/as Cinema », dans I. Commandeur et T. van Riemsdijk-Zandee (dirs), *op. cit.*, p. 115-133.
47. R. Smithson, « A Cinematographic Atopia », art. cité, p. 205. Il est possible de comparer ce projet avec l'œuvre emblématique de l'*expanded cinema*, le *Movie-Drome* de Stan VanDerBeek (1965). Installé dans une construction en demi-sphère dont l'architecture rappelle les dômes « Dymaxion » futuristes conçus par Buckminster Fuller, cet environnement immersif peut évoquer en même temps une caverne préhistorique.
48. R. Smithson, « The Spiral Jetty », dans G. Kepes (dir.), *Arts of the Environment*, 1972; trad. sous le titre « Spiral Jetty » et repris dans *Robert Smithson. Une rétrospective*, *op. cit.*, p. 208.
49. *Ibid.* (trad. modifiée).
50. Lewis Mumford, *Technique et civilisation* [*Technics and Civilization*, 1934/1962], trad. de l'américain par D. Moutonnier, Paris, Éditions du Seuil, 1950, p. 141-193. La source de cette expression se trouve dans l'étude de Patrick Geddes, *Cities in Evolution* [1915] (*cf. ibid.*, p. 105).
51. *Ibid.*
52. Sur Smithson et *The City in History*, *cf.* Ann Reynolds, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*, Cambridge (Mass.) / Londres, The MIT Press, 2003, p. 202-203.
53. R. Smithson, « The Spiral Jetty », art. cité, p. 206.
54. Sur cet aspect de l'œuvre de Smithson, *cf.* Ron Graziani, *Robert Smithson and the American Landscape*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
55. L. R. Lippard, « Breaking Circles: The Politics of Prehistory », art. cité, p. 31.
56. *Cf.* Philip Leider, « How I Spent My Summer Vacation or, Art and Politics in Nevada, Berkeley, San Francisco and Utah », *Artforum*, vol. 9, n° 1, septembre 1970, p. 45.
57. R. Smithson, « Conversation in Salt Lake City », entretien avec Gianni Pettena, *Domus*, novembre 1972; repris dans J. Flam (dir.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, *op. cit.*, p. 297.
58. Jennifer Roberts, dans la conclusion de sa remarquable étude des liens de Smithson avec l'histoire, suggère une interprétation comparable. L'objet de son livre cependant est le rapport de Smithson à l'histoire passée et non à celle à venir (J. L. Roberts, *Mirror-Travels: Robert Smithson and History*, New Haven, Yale University Press, 2004, p. 139).

Larisa Dryansky est maître de conférences en histoire de l'art à l'Université Paris-Sorbonne. Parmi ses dernières publications : « Du ciel à la Terre. Les *earthworks* et la vue aérienne » (Angela Lampe [dir.], *Vues d'en haut*, cat. d'expo., Centre Pompidou Metz, 2013) et « Sartrean Phenomenology and Postminimalism: On Some Works by Mel Bochner and Dan Graham » (A. Lejeune, O. Mignon, R. Pirenne [dirs], *French Theory and American Art*, Sternberg Press, 2013). Sa thèse de doctorat, portant sur les usages de la cartographie et de la photographie dans l'art américain des années 1960/1970, est à paraître dans la collection « L'art et l'essai » des éditions de l'INHA et du CTHS.