

ROBERT SMITHSON ET LES MOUVEMENTS ÉCOLOGISTES :
AUTOUR DU PROJET
ISLAND OF BROKEN GLASS (1970)

Maud Maffei

Entropy is beauty

Robert Smithson

Nature is never finished

Robert Smithson

Au début de l'année 1970, Robert Smithson (1938-1973) est un des artistes les plus dynamiques et prolifiques de la jeune scène artistique new-yorkaise, ayant à son actif une œuvre singulière et abondante à la fois sculpturale et écrite. Il est proche des artistes minimalistes sans toutefois être accepté par ces derniers, son œuvre restant trop étrange comme s'en souvient son ami Dan Graham.¹

Trois ans et demi plus tôt, Smithson a écrit l'un des textes qui permettent de saisir le mieux les enjeux sur lesquels travaillent les artistes rattachés au minimalisme. Il s'agit de *Entropy and the New Monuments*, publié en juin 1966 dans la revue *Artforum*. « Entropy » : le terme en lui-même fascine Smithson et plusieurs de ses camarades artistes. Deuxième loi de la thermodynamique, l'entropie caractérise une diminution de l'énergie dans la matière. Dans son article, Smithson montre comment les œuvres aux formes inertes et cristallines des artistes minimalistes font écho à ce principe, de par leur présence indifférente à celle du spectateur, leur vie à l'énergie basse à l'opposé de tout pathos expressionniste.

En ce début d'année 1970, Smithson met en place ce qui doit être sa première œuvre pérenne au sein d'un environnement extérieur. *Island of Broken Glass* intègrerait dans sa conception même la question de sa dégradation sur le long terme. Cette œuvre entropique se distingue clairement des œuvres minimalistes auxquelles il s'attache

¹ Dan Graham, In *Interview with Eugenia Tsai*, New York, October 27, 1988, in *Robert Smithson: Zeichnungen aus dem Nachlass*, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1989, p. 12.

dans *Entropy and the New Monuments*. Sa réalisation est prévue sur un îlot inhabité, un gros rocher émergent de l'eau, au large de l'île de Vancouver au Canada, à environ trente kilomètres de la ville du même nom (Fig. 1).² Il est question de recouvrir l'îlot d'une centaine de tonnes de plaques de verre brisées qui au fil du temps se dégraderaient pour redevenir progressivement, au bout d'une centaine d'années, du sable.

En faisant revenir un matériau raffiné industriellement à sa forme brute et naturelle, l'œuvre aurait représenté un exemple formidable et précurseur de recyclage à des fins artistiques des matériaux industriels. Elle se trouve cependant empêchée par ceux mêmes qui déclarent défendre la « nature » ou « l'environnement ». En effet, le travail n'est pas réalisé du fait de la pression de plusieurs groupes locaux, pour la majeure partie des organisations écologistes.³

Le projet fait d'abord l'objet d'une couverture médiatique enthousiaste en amont de l'œuvre, et consécutivement à l'opposition manifestée, il se trouve pris en dérision par une partie de la presse (Fig. 2 et 3).⁴

A la suite de cette œuvre avortée, Smithson entreprend une analyse mordante des mouvements écologistes. Ceux mêmes qui agissent au nom de la nature ne la regarderaient-ils pas avec des œillères comme un objet figé ?

A l'opposé, Smithson cherche à faire saisir les transformations que la nature implique sur la durée. *Island of Broken Glass* est le fruit d'une attention murie à son processus, que l'artiste développe par la suite à travers d'autres œuvres et textes. Ce qui devait être la première œuvre pérenne en extérieur de l'artiste reste un moment pivot de sa pensée. Elle met en jeu des problèmes qui se révèlent particulièrement actuels aujourd'hui dans les années 2010. Nous répondrons ici à ces questions :

- Quels sont les enjeux du projet pour *Island of Broken Glass* dans le contexte artistique et social des années 1960-1970 ?

² Je me réfère à Grant Arnold dans *Robert Smithson in Vancouver, a fragment of a greater fragmentation*, ed. by Grant Arnold, Vancouver Art Gallery, 2003, qui explique que beaucoup d'informations erronées ont circulé quant à l'emplacement de l'îlot.

³ Pour une liste des groupes de protection de l'environnement s'opposant au projet, je renvoie à Grant Arnold, in op. cit, p. 24 ainsi qu'à Philipp Ursprung in *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art*, University of California Press, 2013, p. 182 qui écrit que la future organisation Greenpeace (fondée en 1971) fait parti de ces groupes.

⁴ Dans le *Vancouver Sun*, la journaliste Moira Farrow intitule son article *Jewel-like creation of top artist*. A la suite de la polémique que suscite le projet, la reporter se déplace sur l'île et écrit un nouvel article en défense du projet, sans succès.

- Quels sont les enjeux de la critique des mouvements écologistes qu'élabore Smithson à la suite de l'avortement du projet, notamment à travers des textes restés jusqu'aujourd'hui inédits ?
- Quelle est l'approche des œuvres d'art sur le long terme que propose Smithson à la suite de ce projet, approche qui tient compte des spécificités d'un lieu et de la dégradation et transformation de ses matériaux ?

I- Le projet *Island of Broken Glass*

1- Memento entropie

Le projet *Island of Broken Glass* est mis en place par Robert Smithson en collaboration avec Douglas Christmas, le directeur de la Ace Gallery à Vancouver et Los Angeles. Ce projet devait être réalisé au même moment que l'exposition 955,000 organisée par Lucy Lippard à la Vancouver Art Gallery pour laquelle Smithson réalise le 8 janvier 1970 son *Glue Pour*, œuvre hors les murs de l'exposition.⁵

Smithson choisit de réaliser *Island of Broken Glass* sur Miami Islet, l'îlot le plus laid de la région selon les souvenirs de Douglas Christmas, situé au large de l'île de Vancouver. L'autorisation pour la réalisation de l'œuvre est organisée par la Ace Gallery et celle-ci se charge de l'acheminement du verre de la Californie au Canada, qui arrive dans deux wagons de train jusqu'à la frontière canadienne.

Pour *Island of Broken Glass*, Smithson avait demandé à ce que le verre soit coupé de telle manière à ce que la réflexion de la lumière sur celui-ci crée une couleur verte.

Ainsi, lorsque les cent tonnes de verre auraient été déversées sur Miami Islet selon ses souhaits, elles seraient de loin apparues comme une masse scintillante flottant sur l'océan, telle une émeraude géante, « *an enormous jewel* » s'enthousiasme la journaliste Moria Farrow dans le *Vancouver Sun*, paysage digne de nouvelles et films de science-fiction dont Smithson et plusieurs de ses camarades artistes de l'époque étaient friands.⁶

L'originalité d'*Island of Broken Glass* réside en ceci : l'œuvre prend en compte sa dégradation et sa transformation sur le long terme. Imaginons-nous l'île selon le

⁵ Le déversement du verre sur l'île est prévu le 2 février 1970.

⁶ Dans *Entropy and the new monuments*, Smithson explique avec humour combien les films de science-fiction constituent une influence déterminante pour l'art minimaliste dans les années 1960.

projet de Smithson : juste après son déversement sur l'île, la masse de bris de verre est d'un vert vif et scintillant. Au fil des années, le verre se polit et perd progressivement de sa teinte. Au bout d'environ cent ans, il redevient sable. Sur l'île, le verre, matériau raffiné industriellement, dont la première vie aurait en l'occurrence pu être des vitres ou des parois de bâtiments de Mies van der Rohe, reviendrait progressivement à sa forme première.

L'œuvre pense poétiquement la question de la dégradation inéluctable d'un matériau. Avec elle, « la beauté, c'est l'entropie », « *entropy is beauty* ». Smithson écrit cette phrase en annotation d'un passage de *The Human Use of Human Beings : Cybernetics and Society* (1950) du théoricien de la communication Nobert Wiener. Cette phrase devient dès lors le *motto* de son travail.⁷

Island of Broken Glass constitue aussi un « *memento entropie* » de tous les objets de verre de l'industrie : « souviens toi que tu te dégraderas », ou « souviens toi que tu retourneras à ta forme première ». En d'autres termes, pour reprendre l'expression de la Genèse, « souviens-toi que tu es poussière et que tu retourneras en poussière » (*Genèse 3, 19*).⁸

Le déversement de bris de verre que constitue *Island of Broken Glass* est à situer dans la continuation de deux types d'œuvres que Smithson développe précédemment.

2- Les cartes matérielles hypothétiques

En premier lieu, *Island of Broken Glass* poursuit une œuvre intitulée *Map of Broken Glass (Atlantis)* que Smithson réalise à Loveladies sur Long Beach Island, New Jersey, dans le cadre d'une exposition organisée par Philip Simkin sur quatorze hectares (trente-cinq acres) d'un terrain en friche et à laquelle participent également quinze autres artistes (Fig. 4 à 6).⁹

⁷ In Robert Smithson and Nancy Holt Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C.

⁸ Dans notre thèse, *Robert Smithson et la Cybernétique : langage, technologie et abstraction*, nous analysons l'œuvre comme l'aboutissement du questionnement de l'intemporel religieux que mène Smithson dans ses peintures et textes entre 1960-1963. L'intemporel religieux qu'il s'attachait alors à démonter devient un intemporel indifférent, celui du processus entropique de la matière. *Island of Broken Glass* constitue une image du passage d'un intemporel à l'autre : la réverbération de la lumière sur le verre produit un éblouissement qui rappelle la lumière divine. Cette lumière se meurt au fil de la dégradation du verre.

⁹ Pour une description de l'exposition, nous renvoyons à Ann Reynolds in *Learning from New Jersey and Elsewhere*, The MIT Press, 2003, p. 215. Smithson y présente deux *earth maps* : *Map of Broken Glass* et *Urination Map of the Constellation Hydra*. *Map of Broken Glass* est aujourd'hui dans la collection de la Dia Art Foundation.

Map of Broken Glass (Atlantis) fait partie de la série d'œuvres que Smithson appelle *earth map* ou *material map*, et qu'il met en place durant son séjour au Yucatan en 1969. Ces cartes matérielles consistent en la reconstruction à échelle miniature de continents aujourd'hui disparus ou encore de continents imaginaires.

Au Yucatan, Smithson réalise *Earth Map, The Hypothetical Ice Cap of Gondwanaland*, une reconstruction à échelle miniature et en pierre calcaire du continent Gondwana, qui rassemblait il y a des millions d'années nos cinq continents (Fig. 7 et 8). Il explique qu'une telle carte d'un continent aujourd'hui inexistant est « perdue dans le temps » tant la forme du continent qu'elle représente nous est éloignée. En ceci elle pointe des « sites inexistantes ».¹⁰

L'œuvre tend à convoquer un changement qui s'est produit sur une très longue durée et qui est non seulement infigurable mais presque inconcevable tant ces millions d'années nous sont éloignées. Smithson caractérise la prise de connaissance de cette carte aujourd'hui comme une « collision » temporelle : il s'agit d'un choc qui crée une intemporalité car ce changement est si démesuré, si colossal que l'on ne peut le saisir — tout en sachant qu'il existe.¹¹

Le processus de transformation géologique dans le temps ne peut être qu'imaginé, il est représenté par une carte dans un livre, que Smithson tend à matérialiser.

Avec *Map of Broken Glass (Atlantis)*, Smithson choisit un continent mythique, l'Atlantide. Le continent est décrit par Platon dans le *Timée* et le *Critias* et au fil des siècles suscité des débats quant à son existence : existence de pure fiction pour certains, existence se rapportant à des faits réels pour d'autres.¹² Comme pour le

¹⁰ “They’re completely lost in time. So that the earth maps point to inexistent sites” In *Interview with Patricia Norvell*, in *Recording conceptual art*, University of California Press, 2001, p. 128. — Il décrit en détail ce qu'est la “carte hypothétique” de Gondwana ainsi: “On this same site, the great Ice Cap of Gondwanaland was constructed according to a map outline on page 459 of Marshall Kay’s and Edwin H. Colbert’s *Stratigraphy and Life History*. It was an “earth-map” made of white limestone. A bit of the carboniferous period is now installed near Uxmal. That great age of calcium carbonate seemed a fitting offering for a land so rich in limestone. Reconstructing a land was that existed 350 to 305 million years ago on a terrain once controlled by sundry Mayan gods caused a collision in time that left one with a sense of timeless. (...) Gondwanaland is a kind of memory, yet it is not a memory, it is but an incognito land mass that has been unthought about and turned into a Map of Impasse. You cannot visit Gondwanaland but you can visit a “map” of it.” In *Incident of Mirror Travel in the Yucatan, Second Mirror Displacement*, in *Robert Smithson: The Collected Writings*, edited by Jack Flam, The University of California Press, 1996, pp.121-122.

¹¹ Smithson pointe ici un type d'infra-temps, une sorte de « reconnaissance tactile » pour reprendre les termes de Marcel Duchamp. Pour des développements sur les liens de Smithson à Marcel Duchamp, je renvoie à ma thèse, *Robert Smithson et la Cybernétique*.

¹² Sur ses croquis, Smithson se réfère à Lewis Spence et William Scott-Elliot deux auteurs occultistes anglais qui ont écrit respectivement *The story of Atlantis* (1896) et *The lost Lemuria* (1904). Grant Arnold note que les deux proposent des connections entre les civilisations de l'Atlantide et du Yucatan.

Gondwana, son existence est si enfouie dans le passé qu'elle a ce même statut d'entre-deux hypothétique, oscillant entre la fiction et un réel possible.¹³

En 1969, Smithson écrit que l'espace est le dépôt matérialisé, le sédiment du temps :

*Space is the remains, or corpse, of time, it has dimensions.*¹⁴

Map of Broken Glass (Atlantis), carte matérielle d'un lieu hypothétique, serait-elle la tombe d'un tel lieu ? Son mémorial ?

Island of Broken Glass poursuit *Map of Broken Glass (Atlantis)* maintenant à l'échelle réelle d'une île. Elle se situe ainsi bien entre le réel matériel et la fiction à laquelle ramène Atlantide. Le verre, matériau qui renvoie à l'immatériel, est choisi pour faire saisir ce caractère d'entre-deux, la couleur émeraude devant offrir à l'île un caractère surnaturel. Le titre offre également une double compréhension : il envoie à l'idée de ruine d'une cité d'un autre monde aussi bien qu'à une décharge de verre.¹⁵

De par sa référence à l'Atlantide, *Island of Broken Glass* offrirait à celui qui la contemple l'expérience d'un voyage mental dans un temps reculé mythique. De par sa dégradation lente, l'île rendrait aussi possible un voyage mental dans l'autre direction du temps : vers un futur où elle ne serait plus que sable. De par cette double projection vers un temps reculé et hypothétique à un autre temps inconnu et à venir, l'œuvre constitue ce que Smithson appelle un « site de temps » (*site of time*). Il forge l'expression en 1968 dans *A sedimentation of the mind* lorsqu'il écrit :

*The gardens of history are being replaced by sites of time.*¹⁶

Un site de temps devrait faire prendre conscience de la dimension temporelle d'un lieu, permettant de faire saisir des éléments de son passé lointain, préhistorique, aussi bien que de son futur.¹⁷

3- Les *flow works*

¹³ En 1969 Smithson réalise en tout quatre cartes de continents hypothétiques qui convoquent chacune de manières différentes la réalité de lieux fictifs. Les deux autres sont *Hypothetical continent in shell: Lemuria* à Sanibel Island, Floride et *Hypothetical continent in stone: Cathaysia*, à Alfred, New Jersey.

¹⁴ In *Incidents of Mirror Travel in the Yucatan, Third Mirror Displacement*, in *Writings*, p. 122.

¹⁵ Notons qu'à la suite de l'empêchement du projet, Smithson propose un projet de bâtiment en ruine sur l'île, *Island of the dismantled building (concrete)*, qui est refusé.

¹⁶ *A sedimentation of the mind : earthprojects*, in *Writings*, p. 105.

¹⁷ Nous reviendrons sur les développements par Smithson de l'idée de site de temps. L'idée est à l'œuvre dans son travail dès 1968 avec la mise en place du concept de nonsite, à la suite de son travail sur le projet d'aérogare pour l'aéroport de Dallas Fort Worth. Smithson ne cesse d'insister sur la dimension temporelle de ses œuvres en rapport au lieu.

Island of Broken Glass se situe par ailleurs dans la continuation des *flow works* de 1969-1970 que Smithson met en place avec *Asphalt Rundown*, œuvre réalisée en octobre 1969 dans la partie désaffectée d'une carrière près de Rome. De l'asphalte avait été déversée d'un camion-benne à partir du haut de la carrière. Avec ce type de travail, Smithson traite du passage d'un matériau de l'état de liquide à l'état cristallin, le laissant ensuite à sa dégradation ultérieure (Fig. 9).

L'historien de l'art Robert Hobbs voit l'œuvre comme une transposition du geste de l'*action painting* de la toile au plein air, ce qui agit comme une parodie d'un tel type d'œuvre et anéantit le fondement même de l'*action painting*.¹⁸ La trace du geste artistique, en l'occurrence le déversement de l'asphalte sur la pente de la carrière qui remplace ici le déversement de la peinture sur la toile, est laissée à sa dégradation par les éléments naturels plutôt que conservée comme « relique » dans un intérieur de musée ou dans le salon d'un amateur d'art.

A la suite d'*Asphalt Rundown*, Smithson réalise *Concrete Pour* à Chicago en novembre 1969, où comme l'asphalte, le ciment est laissé à l'érosion. La *Glue Pour* qu'il réalise le 8 janvier 1970 pour l'exposition 955,000 de Lucy Lippard à la Vancouver Art Gallery est de la colle soluble à l'eau qui, d'après Dennis Wheeler, disparût pratiquement le lendemain de son déversement (Fig. 10). Ainsi avec les *flow works*, Smithson utilise des matériaux plus ou moins raffinés et qui se dégradent dans l'environnement sur une durée plus ou moins longue.

Smithson réalise une coulée d'un autre type à la Kent State University, Ohio en 1970 : *Partially Buried Woodshed*. La charge de vingt camions remplis de terre est déversée sur une vieille cabane jusqu'à ce que la poutre centrale s'effondre. Smithson fait ainsi revenir à la terre un habitat humain archaïque.

Les *flow works* questionnent aussi bien l'emprise de l'homme sur un environnement naturel que son emprise sur ses propres constructions dans un tel environnement, les faisant revenir à la terre. Ils se révèlent proches dans leurs effets des phénomènes naturels que sont les tempêtes : ils perturbent un environnement en laissant une trace qui à son tour se dégradera, ou encore ils détruisent une construction humaine.

¹⁸ Hobbs note combien *Asphalt Rundown* "literalizes the fact that the resultant work of art is not a tribute to the act, it is an incidence of entropy." In *Robert Smithson: Sculpture*, Cornell University Press, 1981, p. 174. L'historien de l'art Philip Ursprung remarque qu'en refroidissant *Asphalt Rundown* devient une « impression de l'érosion »: "it became an imprint of the erosion and brought that process to a halt, since it was Smithson's intention that this work should last for some time." In Philip Ursprung, *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art*, op. cit., p. 181.

Island of Broken Glass devait poursuivre les *flow works* à une échelle plus importante, par le déversement du verre sur Miami Islet. Avant ce projet, les *flow works* choquent déjà la plupart des mouvements écologistes émergents, en dépit du fait que certains des matériaux soient naturels, tel l'asphalte.

Pourquoi choquent-ils ? Est-ce la violence du geste ?

En transposant la gestuelle expressionniste de l'*action painting* de l'isolement de l'atelier à un environnement naturel isolé mais public, Smithson crée des œuvres qui sont perçues comme violentes sur l'environnement.

Sur ce point, notons leur portée : la transposition de la gestuelle de l'*action painting*, si violente soit-elle, de la sphère privée de l'atelier à un environnement public en plein air rend possible son questionnement des points de vue des différents champs sociaux. Celle-ci se trouve maintenant mise au cœur du débat public, alors qu'elle restait dans la sphère fermée de problèmes artistiques liés au modernisme Greenbergien.

Cependant, les travaux de Smithson sont-ils si violents ? Avec les *flow works*, il semble justement que l'artiste questionne ce que l'on perçoit et conçoit en soi comme « violent ». Les *flows* sont réalisés calmement et discrètement — ce ne sont pas des spectacles à la différence des œuvres de Fluxus à la même époque — le liquide coule doucement le long de la pente de la carrière d'*Asphalt Rundown*.

Smithson parle de son travail comme d'une « catastrophe tranquille de l'esprit et de la matière » (*a quiet catastrophe of mind and matter*).¹⁹ La tranquillité des *flows*, leur indifférence, nous obligeraient à décharger la matière de l'esprit, en la libérant de toute association métaphorique, de tout pathos ou identification intellectuelle. Smithson réalise ceci de manière littérale en déchargeant un matériau de son contenant (boîte ou camion-benne), le laissant maintenant à sa gravité.

Aussi indifférentes à l'homme que les catastrophes naturelles, les *flow works* apparaissent comme violentes aux yeux des écologistes en premier lieu car elles présentent un détachement vis-à-vis de l'humain, laissant de côté l'identification de l'homme à la nature. C'est sur cet aspect bien plus que sur une « pollution » de l'environnement qu'elles dérangent, car les œuvres de Smithson ne sont pour leur majeure partie pas toxiques pour l'environnement.

II Une critique croisée des mouvements écologistes et du modernisme Greenbergien

¹⁹ In *Interview with Patricia Norvell*, op. cit. p. 131.

1- La crise de l'humanisme dans les années 1960-1970

Le refus de l'identification de l'homme à la nature et l'indifférence qu'affirment Smithson et ses camarades artistes est un élément caractéristique des années 1960-1970 dans le monde artistique et philosophique. Alors qu'artistes et penseurs dans l'après-guerre rattachaient leur art ou leur pensée à un « humanisme » (« l'existentialisme est un humanisme » dit Sartre), réaffirmant l'être humain après les horreurs de la seconde guerre mondiale, les nouvelles tragédies (Vietnam, Algérie) montrent que le concept même d'humanisme est en crise. En 1966, dans *Les mots et les choses*, Michel Foucault déclare que « l'homme est mort ». Plus tôt, en 1963, Alain Robbe-Grillet écrit dans *Nature, humanisme, tragédie* que « les choses sont les choses et l'homme n'est que l'homme », s'exclamant ensuite « le monde est l'homme. A quel prix ! ». ²⁰

A l'opposé de l'empathie sur laquelle se fonde l'expressionnisme, une partie de la jeune génération d'artistes dans les années 1960 tend à répondre à cette question que pose Alain Robbe-Grillet : « que serait, en d'autres termes, une œuvre inhumaine ? ». ²¹ Contre l'énergie de l'expressionnisme abstrait les artistes développent des œuvres à l'aspect froid. ²²

Smithson construit sa critique de certains mouvements écologistes en parallèle de sa critique du modernisme artistique Greenbergien. ²³ Selon lui, le problème chez les deux vient d'une même source à savoir l'empathie : l'identification de l'homme à son objet d'intérêt. La nature pour les écologistes, l'œuvre d'art pour la critique moderniste.

Dans *Art through the camera's eye* (1971), Smithson écrit :

²⁰ Alain Robbe-Grillet, *Nature, humanisme, tragédie*, in *Pour un nouveau roman*, Les éditions de Minuit, 1963.

²¹ Ibidem.

²² Smithson lit très attentivement Alain Robbe-Grillet : les textes de *Pour un nouveau roman* et *L'année dernière à Marienbad* que l'on trouve dans sa bibliothèque sont considérablement soulignés et annotés.

²³ Smithson traite abondamment du problème des mouvements écologistes. Plusieurs de ses textes sont aujourd'hui encore inédits. On trouve notamment dans ses archives un texte intitulé *Ecology and the incest taboo*, un autre *Pathopolis*, intitulé dans un premier temps *The great pollution hysteria*. Son texte *Island of Broken Glass* réagissant à la censure de son œuvre est particulièrement incisif. On trouve ensuite des remarques dans *From Ivan the terrible to Roger Corman or paradoxes of conducts in mannerism as reflected in the cinema* et *Art through the camera's eye*, inédits de son vivant, et de manière moins directe dans *Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape*, publié en 1973 dans *Artforum* ainsi que dans *Cultural Confinement*, publié en 1972. Il en traite dans plusieurs entretiens, notamment avec Paul Toner, 1970, et dans *Entropy made visible* avec Alyson Sky, 1973.

*As it turns out, ecology is the latest notion of humanized nature, or what used to be called “naturalism”. Confidence in “human nature” has gone sour, the unproblematic sense of being human in the midst of a naïve anthropomorphic pantheism leaves mother nature wading through polluted rivers. But how human is a flood or a hurricane?*²⁴

La nature humanisée résulte d’une identification empathique de l’homme à la nature. Lorsqu’il analyse la critique moderniste, Smithson la qualifie à plusieurs reprises de « naturaliste », disant notamment qu’elle développe un « naturalisme expressif ».²⁵ Le naturalisme du XIX^{ème} siècle serait selon lui la transformation de l’humanisme de la Renaissance en individualisme :

*With the rise of naturalism in the arts, the artist began to pose or play the role of hearty individualist, who had no manners or principles, but lots of feelings and natural desires. The 19th century myth of the Renaissance is based on the sensibility of naturalism, and is opposed to manners and conventions. (...) The art object became in the naturalist’s mind the direct expression of his own feeling and not the result of a convention or manner, thus began the belief in expressive art.*²⁶

2- Individualisme, authenticité, « drame existentiel » : l’angoisse de la « perte de l’ego »

Il semble que Smithson comprend les liens entre les problèmes du modernisme et ceux des écologistes grâce à un ouvrage de Wylie Sypher que l’on retrouve dans sa bibliothèque : *Loss of the Self in Modern Literature and Art* (1954). Dans cet ouvrage, Sypher s’attache à l’étude de la transformation de la notion d’ego dans la littérature depuis le XIX^{ème} siècle pour saisir en quoi cet ego devient problématique au XX^{ème} siècle. Il pose cette question :

²⁴ In *Art through the camera eye*, *Writings*, p. 375.

²⁵ In *From Ivan the Terrible to Roger Corman or paradoxes of conduct in Mannerism as reflected in the cinema*, *Writings*, p. 349. Il qualifie Michael Fried de naturaliste dans sa lettre à l’éditeur d’*Artforum*, en réaction à *Art and Objecthood* : “he is a naturalist who attacks natural time”.

²⁶ In *From Ivan the terrible to Roger Corman or paradoxes of conduct in Mannerism as reflected in the cinema*, in *Writings*, p. 349. Nous voyons dans notre thèse combien il situe Fried et Greenberg dans une lignée classique, que vient ronger le maniérisme abstrait qu’il met en place pour démonter les principes de la critique moderniste.

*Is it possible, while the individual is vanishing behind the functionary throughout the technological world, to have any sort of humanism that does not depend upon the older notions of the self, the independent self that is out-dated or at least victimized by the operations of power on its present scale?*²⁷

A travers l'étude de diverses œuvres, Sypher montre combien l'ego humaniste est profondément reformulé à l'époque romantique en individualisme : le romantisme « créa l'ego et le détruisit » écrit-il.²⁸ Puis il explique que la quête de liberté de l'ego romantique se transforme par la suite en quête d'authenticité, « en quel sens nous avons une existence qui soit vraiment 'la nôtre' », soit ce qu'il appelle un « drame existentiel. »²⁹ Par « perte de l'ego » Sypher entend que celui-ci prend un caractère contingent, incertain — d'où le besoin de l'affirmer avec d'autant plus d'insistance, sur fond de vacuité. L'ego se trouve en effet profondément bouleversé par les développements de la mécanisation dans tous les domaines de la société, dès lors que la machine, notamment la photographie, peut produire un objet sans presque aucune intervention de l'homme.

L'analyse de Sypher est importante pour Smithson, qui comprend bien en quoi l'ego contemporain de l'artiste ou du critique résulte d'un mécanisme complexe incontrôlable par lui-même, fruit de la transformation de la société, où la séparation des tâches et les spécialisations toujours plus poussées ne laissent que trop difficilement possible une compréhension des liens entre les différents champs.

Il montre à son tour combien l'« authenticité » de cet ego est artificielle :

*Puritan economics puts both the artist and capitalist in a cell of selfhood far from the forces of nature. (...) The artist who treats the "self" as an object may imagine he has freedom — but that is an illusion. Man abstracted as a mark on a canvas.*³⁰

²⁷ Wylie Sypher, *Loss of the Self in Modern Literature and Art*, Random House, 1962, p. 14.

²⁸ "It created the self and destroyed the self."

²⁹ "In spite of the disaster that befell the romantic self, the deeper drama of the 19th century was still to be played: the existential drama. For the romantic problem of freedom led directly into the more searching and private problem of authenticity—in what sense we have an existence that is really 'ours'." Ibidem, p. 28. Dans son exemplaire de l'ouvrage, Smithson souligne ce passage. Un peu plus loin, p. 29, Sypher explique bien le passage du *moi* romantique au *moi* existentiel : "the romantic quest for freedom changed into the existential quest for an authentic self capable of being identified and sustained amid the average. If the romantic rebellion was against God and kings, the existential rebellion was at first against 'the others'. An existential self must be earned against banal majority."

³⁰ In *Economics of the self in nature and art*, in Robert Smithson and Nancy Holt Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, reel 3834.

En parallèle de son analyse de la construction de l'ego moderne, Smithson comprend similairement les revendications d'un certain écologisme réactionnaire comme les conséquences d'un puritanisme en crise identitaire, angoissé par un manque d'« authenticité ». Il voit cet écologisme comme le revers coupable du libéralisme économique le plus centré sur soi.

3- Le « drame existentiel » des écologistes

Dans une note pour son texte inédit *Ecology and the incest taboo*, Smithson écrit :

*The word ecology derives from the greek oikos meaning house. One might say it is the guilty side of the word economic which also has to do with housekeeping, and places of confinement. The ecology solution is seen as an economic solution.*³¹

Dans la ligne critique de Wylie Sypher, il voit un certain écologisme réactionnaire comme une conséquence de l'abstraction créée par la séparation des activités dans la société, ayant rendu la nature abstraite. Il s'agit alors pour l'ego d'essayer de se situer par rapport à cette abstraction. Smithson estime que ces écologistes prennent la voie la plus facile, à savoir, la religion et recherchent un sauvetage d'ordre religieux :

*The crisis of nature abstracted finds its order in the humanist science of ecology – the latest wrinkle in religion gone blind. The metaphysics of capitalism tries to find abstraction in the material world by trying to purify its own wastes. This is very economic but the origins of wealth remain a secret.*³²

Le sauvetage d'une nature pourtant abstraite, idéalisée, se pose comme la rédemption de la catégorisation toujours plus spécialisée de la société depuis les débuts de l'ère industrielle (du romantisme), l'espérance en une unité idéale — un leurre dont Smithson ramène la cause à la perte de l'ego.³³

³¹ Robert Smithson and Nancy Holt Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, reel 3834.

³² In *Economics of the self in nature and art*, in Robert Smithson and Nancy Holt Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, reel 3834. Dans son entretien avec Paul Toner (1970), il dit : “In a technological society, the values have dissipated, and the ecology thing is a way of delivering one from death. Sin is like pollution. (...) the ecology thing represents moral confusion, and a need to continue. It is a media issue, like ‘the war on poverty’.” In *Writings*, pp. 236-237.

³³ Smithson développe ce problème dans le texte *Island of Broken Glass* que nous citons plus bas.

Dans son texte *Pathopolis* tout comme dans *Island of Broken Glass*, il compare les mouvements écologistes réactionnaires aux nazis qui, dit-il, prennent racine dans l'idéalisme allemand :

*German idealism sent millions to the gas chambers! Weak minds always need scapegoats in order to purify their self proclaimed health and normality; and make their fear look like reason. Hitler claimed that the Jews were polluting German blood. Now, there are some that say that art is polluting the landscape. As an artist, I can only say this is a terrible predicament, I can give no answer or 'final solution' to the present dread. But I do see that something awful is taking place under the banner of what appears to be a "good cause". Not only is the environment in danger, but so is the human psyche.*³⁴

La recherche d'une pureté de la race et celle d'une pureté du paysage se rejoignent. Les deux sont les effets distincts d'une même source que Smithson comprend comme une crise de la notion d'« individu » au XX^{ème} siècle. Le populisme nazi comme le populisme écologiste viendraient de cette crise : ils se fondent sur la création d'émotions décuplées. De telles émotions, bien qu'artificielles, font croire à tout individu qu'il existe.

Dans son texte *Island of Broken Glass*, écrit à la suite de la censure de son projet, Smithson montre en termes tranchants à quel point certains mouvements écologistes apparaissent comme une « religion facile », confirmant ainsi combien ils sont le versant coupable de l'économie de marché capitaliste, la recherche à tout prix d'une rédemption aussi vague soit-elle, un geste aveugle, un « faux sauvetage ». Ce texte mérite ici d'être cité en entier :

The Nazis enlisted scientists to rationalize their "cause", now some of the "militant preservationists" are distorting ecology to suit their end. The militant groups are using the "pollution panic", so they can take political power from the industries and they are using my art as a "symbol" for their propaganda. All the guilt about slaughter houses, and butchered animals, accidents, and gas poisoning is being put into my island. There are ever some who are suffering from a nationalist castration complex.

³⁴ In *Pathopolis*, in Robert Smithson and Nancy Holt Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, reel 3834.

“We don’t want any American beer bottles dropped on the island.” This is one lie that was quickly reported about my intentions.

*Cowards are quick to spring for cheap religion when they can’t understand the world. And now ecological cowards want to surpass my art because they need a scapegoat. A Hypocrite ran stamps out an art work, then he can eat his bloody steaks, and drive his poisonous car with a clear conscience. The island is not meant to save anything or anybody, but to reveal things as they are. The phony “salvation” put forth in so much ecological propaganda, has less to do with saving the land, than losing one’s mind. Now every crack-pole can play god — now that he’s dead. The sick smell of dead religion hangs over the ecological mania. Home sickness. It is not for us to judge the island, but for the island to judge us.*³⁵

A travers ces deux textes, Smithson fait saisir combien l’art est le premier bouc émissaire de mouvements qui agissent sans conscience du pourquoi et comment de leurs gestes mais du fait d’une peur imprécise qui cherche à se justifier.

Les revendications des écologistes canadiens refusant l’entrée de verre états-unien sur leur territoire apparaissent dérisoires : en quoi le verre sur un îlot presque perdu au large les aurait dérangés ? Alors que Smithson s’était assuré en amont du projet que celui-ci ne perturberait pas l’environnement et sa faune, les opposants au projet réussirent à l’empêcher en prétextant qu’il dérangerait la vie des oiseaux susceptibles de se poser sur l’île.

Ces revendications sont pour lui des voiles sur le regard, le refus de regarder la nature telle qu’elle est, à savoir un processus en constante transformation suivant son cours indépendamment de l’homme qui la regarde. Ces écologistes font preuve d’un conservatisme : vouloir une nature figée, c’est-à-dire, une nature morte, la préserver comme on préserve des reliques. En faire un idéal et une abstraction absolue.

A l’opposé, Smithson considère la nature dans ses oppositions et contradictions, il défend alors d’une « dialectique de la nature » :

a dialectic of nature that interacts with the physical contradictions inherent in natural forces as they are - nature as both sunny and stormy. Parks are idealizations of nature, but nature in fact is not a condition of

³⁵ *Island of Broken Glass*, in Robert Smithson and Nancy Holt Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, reel 3834.

*the ideal. Nature does not proceed in a straight line, it is rather a sprawling development. Nature is never finished.*³⁶

Cette dialectique de la nature où se confrontent danger et merveille est esquissée pour un autre projet d'île en 1970 : *Island of Sulfur*, que Smithson pense pour la Dollar Bay au Texas (Fig. 11). Il est question d'acheminer par péniche le soufre d'une carrière jusqu'à un îlot de la baie. Le projet est un jeu ironique sur le nom de la baie, la couleur jaune éclatante du soufre rappelant celle de l'or. De manière similaire à *Island of Broken Glass*, l'île aurait une apparence scintillante surnaturelle. Le soufre étant un matériau naturel pouvant se révéler dangereux, l'île pourrait se présenter aussi bien comme un paradis qu'un enfer.

Comment à la suite du projet d'*Island of Broken Glass* Smithson pense-t-il des œuvres qui prennent en compte le processus de la nature ?

Comment développe-t-il l'idée de « site de temps », à savoir un travail du lieu qui s'attache à faire émerger une conscience de sa dimension temporelle ?

III- Les sites de temps

Smithson décrit *Island of Broken Glass* comme l'aboutissement de ses quatre cartes hypothétiques de 1969. Il parle de la succession de ces œuvres comme étant les éléments d'une spirale dont l'île de verre serait l'extrémité :

*There are elements of spirals in this work, mental abstract spirals (...) you have a string of hypothetical islands that finally find their result in an actual island. The hypothetical islands all terminate in this Island of broken glass, which is in fact something that is completely illusive, being made materially manifest...*³⁷

Tandis que le projet *Island of Broken Glass* se trouve avorté au tout début de l'année 1970, Smithson réalise en avril 1970 sur le grand lac salé d'Utah ce qui reste comme son œuvre phare : *Spiral Jetty*.

³⁶ In *Cultural Confinement*, 1972, in *Writings*, p. 155.

³⁷ In *Interview with Dennis Wheeler*, *Writings*, p. 200.

L'intérêt de Smithson pour les îles est lié à son intérêt pour les cartes et les changements d'échelles qu'il développe dès 1967 à la suite de son projet pour l'aérogare de Dallas Fort-Worth. Une île peut paraître gigantesque ou minuscule en fonction de l'échelle. L'île et le voyage vers elle impliquent aussi des changements d'échelle temporelle qu'il commence à développer dans ses nonsites dès 1968.

Island of Broken Glass aurait été le lieu réel où « les futurs lointains rejoignent les passés lointains »³⁸, ce que réalise la *Spiral Jetty*. Trois ans plus tard, son analyse de Central Park envisage une autre articulation de cette rencontre des temps lointains.

1- La *Spiral Jetty*

La *Spiral Jetty* reconsidère la forme archaïque et symbolique du renouveau perpétuel, du cycle, du processus de transformation qui est celui de la nature. Smithson montre avec cette œuvre qu'une spirale renvoie à un processus où se confrontent chocs et tensions. Il explique qu'il s'intéresse à la forme telle que s'y réfère Lénine pour caractériser la dialectique :

*In Lenin you get this description of dialectics: he speaks of it as a "development, so to speak, that proceeds in spirals, not in a straight line, a development by leaps, catastrophes and revolutions, breaks in continuity, the transformation of quantity into quality, inner impulses toward development imparted by contradiction and conflict, and various forces and tendencies acting on a given body or within a given phenomenon. And dialectical philosophy itself is nothing more than a mere reflection of this process." (...) and Lenin says also, "for dialectical philosophy nothing is final, absolute, sacred".*³⁹

Par ailleurs, la forme de la spirale se caractérise par un double mouvement d'expansion et de contraction : expansion qui est à comprendre en l'occurrence comme un mouvement vers le futur, contraction, comme un mouvement vers l'origine.⁴⁰

³⁸ "The present cannot support the cultures of Europe, or even the archaic or primitive civilizations ; it must instead explore the pre- and post-historic mind ; it must go into places where remote futures meet remote pasts." In *A sedimentation of the mind : earthprojects*, in *Writings*, p. 113.

³⁹ In *Talking with Robert Smithson*, Kenneth Baker, in *Robert Smithson, Spiral Jetty : true fictions, false realities*, Dia Art Foundation/University of California Press, 2005, p. 155.

⁴⁰ Ce mouvement de contraction-expansion de la spirale est à l'œuvre dans les nonsites dès 1968 : nous développons ce point dans notre thèse. Le mouvement de contraction-expansion est essentiel dans la sauvegarde et transmissions des données informatiques et en théorie de la communication.

L'œuvre se compose de trois formes interdépendantes les unes des autres : l'*earthwork*, le film retraçant la construction de la spirale, le texte. Dans son texte *The Spiral Jetty*, Smithson présente la spirale comme l'œil d'un cyclone, un trou d'intemporalité dans le sens où toute notion de rapport linéaire et historique au temps y est étrangère. Il parle du site de l'*earthwork* comme d'un « cyclone immobile », « un rond-point qui s'enfermait dans une immense rondeur ». ⁴¹ De par son mouvement d'expansion et de contraction infinie, la spirale est présentée dans le texte aussi bien que dans le film comme une forme qui nous fait tourner jusqu'à la préhistoire — le film commence avec des squelettes de dinosaures dans le Musée d'histoire naturelle — puis les tournolements de l'hélicoptère autour de la spirale visent, telle la machine à voyager dans le temps de H. G. Wells, à nous projeter dans un futur lointain. Smithson fait une allusion à la machine à voyager dans le temps lorsqu'il considère que la structure de tout film, dont la forme est en spirale, rappelle l'archaïque. Il se réfère en même temps à ses *material maps* :

Everything about movie and movie making is archaic and crude. One is transported by this Archeozoic medium into the earliest known geological eras. The movieola becomes a "time machine" that transforms trucks into dinosaurs. Fiore pulled lengths of film out of the movieola with the grace of a Neanderthal pulling intestines from a slaughtered mammoth. Outside his 13th street loft window one expected to see Pleistocene faunas, glacial uplifts, living fossils, and other prehistoric wonders. Like two cavemen we plotted how to get to the Spiral Jetty from New York City. A geopolitics of primordial returns ensued. How to get across the geographies of Gondwanaland, the austral sea, and Atlantis became a problem. ⁴²

Dans la continuation des *material maps*, *Spiral Jetty* est un « site de temps » faisant converger en un même point le contemporain et l'archaïque. Comme l'aurait été *Island of Broken Glass*, l'*earthwork* est laissé au processus de transformation de la nature. Elle fut submergée sous le grand lac salé peu de temps après sa construction, pour ré-émerger au début du XXI^{ème} siècle à la suite d'une sécheresse (Fig. 12 et 13). Comme avec *Island of Broken Glass*, la dimension de science-fiction est

⁴¹ "As I looked at the site, it reverberated out to the horizon only to suggest an immobile cyclone while flickering light made the entire landscape appear to quake. A dormant earthquake spread into the fluttering stillness, into a spinning sensation without movement. This site was a rotary that enclosed itself in an immense roundness. From the gyrating space emerged the possibility of the Spiral Jetty." In *The Spiral Jetty*, in *Writings*, p. 146.

⁴² In *The Spiral Jetty*, *Writings*, p. 150.

essentielle à l'œuvre. En revanche, lorsqu'il s'attache à l'analyse de Central Park et pense les enjeux contemporains du paysage en 1973, Smithson quitte cette référence à la science-fiction jusqu'alors si forte dans son œuvre, pour se concentrer maintenant autrement sur le temps du lieu.

2- Central Park : premier site de temps moderne

Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape est le dernier texte de Smithson publié de son vivant, paru en février 1973 dans *Artforum*. Smithson y présente Central Park tel qu'il fut conçu dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle par Frederick Law Olmsted et Calvert Vaux comme le premier site de temps moderne.

Retraçant avec virtuosité une histoire du paysage, Smithson voit le parc américain comme la mise à jour moderne et démocratique de l'esthétique du pittoresque développée dans les parcs européens depuis le XVIII^{ème} siècle. Son texte fait suite à sa visite de l'exposition sur Central Park du Whitney Museum en l'honneur du cent cinquantième anniversaire de la naissance du célèbre architecte.

En quoi Central Park est-il un site de temps ? Smithson l'indique dès le début de son article lorsqu'il remarque :

*Back in the 1850's, Frederick Law Olmsted and Calvert Vaux considered that glacial aftermath along its geological profiles. (...) Olmsted and Vaux studied the site topography for their proposed park called "Greensward". In Greensward presentation sketch No. 5 we see a "before" photograph of the site they would remake in terms of earth sculpture. It reminds me of the strip-mining regions I saw last year in southeastern Ohio. This faded photograph reveals that Manhattan Island once had a desert on it—a manmade wasteland.*⁴³

Les architectes pensèrent la construction du parc à partir du terrain existant, de son passé géologique et de ses possibilités. Smithson est particulièrement marqué par la documentation des travaux du parc permettant de saisir au fil des photographies les transformations successives du terrain. Il voit ainsi en Central Park un précurseur de l'art processuel aussi bien que du *land art* qui se développent à l'époque et déclare :

⁴³ In *Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape*, in *Writings*, p. 158.

*Olmsted's parks exist before they are finished, which means in fact they are never finished; they remain carriers of the unexpected and of contradictions on all levels of human activity, be it social, political or natural.*⁴⁴

Central Park est un site de temps car l'on peut y saisir ou imaginer ce que le lieu garde de l'époque préhistorique. Si ceci est possible, c'est parce que, évacuant des tonnes de terre, les architectes y ont fait réapparaître des strates géologiques de l'époque post-glaciaire qui étaient enfouies sous la friche à partir de laquelle ils ont travaillé. En effet, quand on pénètre dans Central Park par certaines entrées, on descend, on retrouve un âge géologique ancien. Central Park apparaît alors comme un site archéologique naturel mis en forme grâce aux techniques de manutention du XIX^{ème} siècle. Olmsted et Vaux ont utilisé la photographie à ses tout débuts pour retracer ces transformations, ils présentent ainsi un « développement continu » du site, Smithson parle d'un « processus continu de rapports et d'échanges existant dans un domaine physique ».⁴⁵

Les photographies montrent différents moments historiques des transformations du lieu afin de faire saisir comment celui-ci retrouve ses fondements préhistoriques. Dans Central Park, l'expérience des masses rocheuses de l'époque glaciaire retrouvée doit être confrontée aux photographies et cartes documentant la transformation du site. Ces documents des états antérieurs du site nous invitent à considérer non plus seulement la préhistoire du lieu mais l'histoire relative à ces instants figés. En ceci le texte de Smithson se présente comme une promesse pour une nouvelle approche du paysage.⁴⁶ On pourrait alors dire que « l'histoire existe à nouveau », revenant ainsi sur ce que l'artiste déclarait avec Mel Bochner dans *The Domain of the Great Bear* en 1966 : *History no longer exists*.

⁴⁴ Il poursuit : "The maps, photographs, and documents in catalogue form and recently on exhibition at the Whitney Museum of American Art are as much part of Olmsted's art as the art itself. The catalogue's illustrative portfolio by William Alex, and an informative text by Elisabeth Barlow make one aware of an ongoing development of Central Park as a dialectical landscape. Here the documentary power of the photograph discloses a succession of changing land masses within the park limits. The notion of the park as a static entity is questioned by the camera's eye. The portfolio brings to mind Dziga Vertov's documentary montages, and suggests that certain still photographs are related to the dialectics of film." Ibidem, p. 160.

⁴⁵ Ibidem, p. 211 — "a process of ongoing relationships existing in a physical region".

⁴⁶ Notons qu'en 1965, l'artiste Allan Sonfist propose son œuvre *Time Landscape*, réalisée en 1978, qui consiste autrement à retrouver un temps ancien d'une zone de New York. Il s'agit d'un rectangle de végétation d'environ 7,62 x 12,19 mètres situé à l'angle nord-est de La Guardia Place et de West Houston Street. Elle consiste en la plantation de végétations indigènes à la zone de New York City, présentes en masse à l'époque pré-coloniale avant l'établissement de la ville. On y retrouve cette question de la projection dans un temps reculé. C'est d'une certaine manière aussi un site de temps, bien qu'il n'y ait pas la dualité entre le site et les divers matériaux photographiques et cartes permettant de saisir les transformations du terrain.

Dans son article sur le parc, Smithson juxtapose des photographies de vues prises durant la construction de Central Park en 1862 et plus tard en 1900, à des vues des mêmes endroits photographiés par lui-même en 1972 (Fig. 14). Les photographies anciennes que Smithson choisit ont été réalisées avec un appareil stéréoscopique, c'est à dire prenant deux photographies en même temps dont les points de vue sont légèrement décalés. A l'époque, ces photographies du parc — le fruit des dernières prouesses technologiques et d'une grande curiosité — étaient destinées à être vues dans un stéréoscope, permettant ainsi de leur donner un effet tridimensionnel. Smithson retire l'image de droite et la remplace par la sienne prise en 1972. Si l'on devait voir ces images dans un stéréoscope, il y aurait bien entendu une collision, on ne pourrait avoir l'effet tridimensionnel du fait de la distance temporelle les séparant. La superposition de ces images, créée par la synthèse de la vision des deux yeux, serait une compression temporelle. Dans l'article de Smithson, la juxtaposition des deux images nous permet de compléter en imagination l'intervalle qui les sépare. Ceci constitue en soi une esquisse pour un autre type de site de temps.

L'analyse de Central Park par Smithson pose les fondements pour une œuvre qui mette en place « un contact d'un âge à un autre » en considérant la géologie et l'histoire du lieu. Un *contact* qui pour l'artiste représente le point essentiel de tout grand art :

*I think the strongest art really projects you over millennia now; it really encompasses a lot of time and not just somebody's specious idea of history that you're living up to. It's getting away from a kind of humanist idea of history too, you know, man-centered history. I think that the more your work can be made to resonate or suggest, the stronger it, and so it's simply a matter of personal talent. You know talent is cheap, there are thousands of talents. It's a matter of setting up that contact with age upon age, and any way one can arrive at that is satisfactory to me.*⁴⁷

⁴⁷ In *Talking with Robert Smithson*, Kenneth Baker, in *Spiral Jetty: True fictions, false realities*, op. cit. p.158.

Bibliographie

Robert Smithson and Nancy Holt Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D. C.:

- *Ecology and the incest taboo*
- *Pathopolis (the great pollution hysteria)*
- *Island of Broken Glass*

Ouvrages par auteur

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966.

HOBBS, Robert, *Robert Smithson: Sculpture*, Cornell University Press, 1981.

NORVELL, Patricia, *Recording conceptual art*, University of California Press, 2001.

REYNOLDS, Ann, *Learning from New Jersey and Elsewhere*, The MIT Press, 2003.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Nature, humanisme, tragédie*, in *Pour un nouveau roman*, Les éditions de Minuit, 1963.

SMITHSON, Robert, *Robert Smithson: The Collected Writings*, edited by Jack Flam, The University of California Press, 1996.

SYPPER, Wylie, *Loss of the Self in Modern Literature and Art*, Random House, 1962.

URSPRUNG, Philip, *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art*, University of California Press, 2013.

Ouvrages collectifs

ROBERT SMITHSON IN VANCOUVER, A FRAGMENT OF A GREATER FRAGMENTATION, ed. by Grant Arnold, Vancouver Art Gallery, 2003.

ROBERT SMITHSON, SPIRAL JETTY: TRUE FICTIONS, FALSE REALITIES, Dia Art Foundation/University of California Press, 2005.

ROBERT SMITHSON: ZEICHNUNGEN AUS DEM NACHLASS, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1989.