

Le dehors du paysage

Dialectique du pittoresque et de l'ordre naturel à travers deux écrits de Robert Smithson et quelques matières plus anciennes

Outside of Landscape – A picturesque and natural order' dialectic through two papers of Robert Smithson and some older matter

Philippe Louis Rousseau



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3158>

DOI : [10.4000/imagesrevues.3158](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3158)

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Philippe Louis Rousseau, « Le dehors du paysage », *Images Re-vues* [En ligne], 11 | 2013, mis en ligne le 11 janvier 2014, consulté le 01 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3158> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3158>

Ce document a été généré automatiquement le 1 février 2021.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Le dehors du paysage

Dialectique du pittoresque et de l'ordre naturel à travers deux écrits de Robert Smithson et quelques matières plus anciennes

Outside of Landscape – A picturesque and natural order' dialectic through two papers of Robert Smithson and some older matter

Philippe Louis Rousseau

« Il est remarquable qu'en dépit de l'opposition du poète Carmélite à l'épicurisme, manifeste dans ses références à Dieu et aux Saints, il évoque explicitement Lucrèce dans son répertoire de thèmes cosmiques par l'expression "terre curieusement façonnée" (daedala terra). »

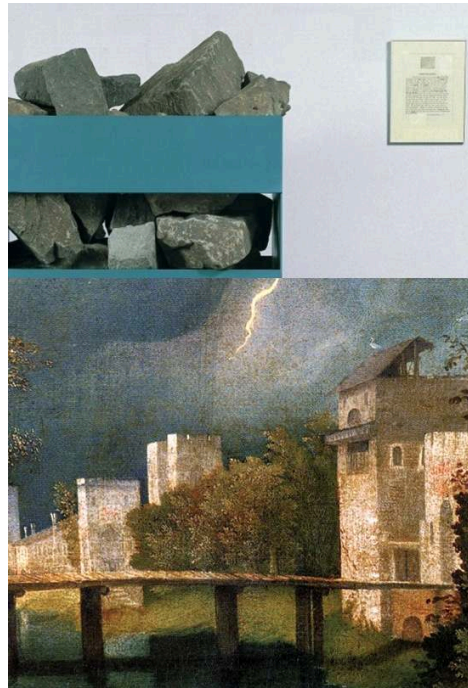
Stephen J. Campbell

« Une conscience de la boue et des royaumes sédimentaires s'avère nécessaire si l'on veut comprendre le paysage tel qu'il est. »

Robert Smithson

1. Situation¹

- 1 Aussi fameux que son « Land Art », les écrits de Robert Smithson « contextualisent » son travail de façon complexe et ouvrent un champ d'étude d'autant plus riche qu'il est délicat à aborder. Nous voudrions suivre ici un exemple de leur possible fonctionnement au détour d'une réflexion sur le genre-catégorie du « paysage ». (Compris depuis le sens général du terme qui informe largement tous les compartiments de notre culture jusqu'aux nécessités d'une utilisation qui cherche à en esquisser l'origine.²) L'importance de l'écrit pour l'artiste « plasticien » depuis le moment renaissant où il se déclare « libéral » apparaît comme une évidence. Et si cette pratique est courante depuis lors, c'est pourtant un euphémisme de dire qu'elle est chose importante durant les années



soixante et soixante-dix du vingtième siècle. Comme si les constants questionnements de l'œuvre, de son statut et de ses formes, poursuivis depuis la seconde moitié du dix-neuvième et parvenus alors à un point critique, forçaient le retour réflexif d'une « pratique théorique » qui à la fois installe le concept au cœur du matériau et appelle à explication ou remises en cause, de préférence radicales³. Parmi ce foisonnement favorisé par l'époque, les écrits de Robert Smithson gardent un lustre particulier : l'acuité de leurs propos et leur qualité littéraire provoquent le lecteur et ouvrent un accès privilégié sur une œuvre aux limites de l'utilisation du terme, qui traverse médias et mouvements et tend, dans cette histoire de l'art d'après-guerre qui va se construisant, à occuper une place singulière depuis son interruption accidentelle au milieu de 1973 (Smithson est mort à trente-cinq ans, avec son photographe et son pilote, dans l'accident de l'avion depuis lequel ils prenaient des images de son travail de terre en cours, *Amarillo ramp*). Accompagnant les propositions plastiques, ces écrits doteraient l'œuvre d'une sorte de « double articulation » visuelle et verbale qui lui confère sa puissance démonstrative ; ils fournissent de plus cet appareil de présentation de soi nécessaire à la théâtralité du monde de l'art moderne et contemporain – une « carte », atout explicatif ou schéma d'orientation, dans un jeu de médiation de soi grandissant en sophistication à mesure que précipitent, comme on le dirait en chimie, les mouvements qui affirment l'art contemporain.

- 2 Smithson n'a jamais travaillé par lui-même à une synthèse ou à un recueil de ses écrits et ceux-ci présentent une grande variété. Rassemblés par sa femme, Nancy Holt, et ses amis, quelques années après sa mort, en 1979 aux Presses de l'Université de New York, ils seront publiés à nouveau plus d'une quinzaine d'années plus tard par celles de l'Université de Californie. Cette deuxième édition s'avère plus scientifique et plus exhaustive que la première, plus manipulable⁴. Elle se décline selon un sobre format académique pourtant exempt de la glaciale mise en page fournie par Sol le Witt pour la première édition – mise en page dont la rigoureuse neutralité, minimale, indiquait

quelque chose de la position de retrait du catalogue, ou de l'artifice froid du mausolée, en contraste de cette forte éloquence orale et rhétorique du personnage souvent rapportée par ceux qui l'ont connu, et qui se devine encore entre les lignes ainsi publiées. Sans interroger immédiatement la façon dont fond et forme, œuvre et commentaires sur l'œuvre se mélangent⁵ à travers les éléments du recueil (et sans directement se demander non plus si l'objectivité du commentateur peut échapper aux conséquences de cet échange constant), il nous faut d'abord remarquer que le dépôt de ces écrits en un *corpus* unifié contraste avec la variété des destinations, styles et mises en forme propres aux moments de leur écriture/publications (ou non-publications)⁶ : notes pour soi-même ou pour des conférences dans des contextes divers, articles dans des revues variées et selon des tons changeants (de l'ironie légère d'un propos sur la décoration à la déclaration d'intention, en passant par la réponse polémique ou le journal de voyage), compte-rendus de projets, etc. Il faudrait, ensuite et de surcroît, comprendre comment, en suivant des indications que Smithson donne lui-même à différentes reprises, la « matière imprimée » peut adopter le comportement d'un matériau⁷. Ainsi, Jack Flam précise dans son introduction de l'édition californienne de 1996 que :

« (...) Smithson voyait les mots eux-mêmes comme empreints d'une physicalité cruciale (sinon habituellement négligée) qui, à travers un léger décalage de l'emphase perceptuelle, pouvait être comprise comme comprenant son propre réseau de significations : "Les mots et les pierres contiennent un langage qui suit une syntaxe de failles et de ruptures. Regardez n'importe quel *mot* suffisamment longtemps et vous le verrez s'ouvrir en une suite de fissures, en un terrain de particules dont chacune contient son propre vide." »⁸.

- 3 L'autre aspect remarquable des réalisations du praticien de ce que nous appelons aujourd'hui Land Art ressort de son utilisation du paysage. Outre l'écrit – matière première de l'historien « porteuse » de la « parole » de l'artiste (de même que l'interview est classiquement associée dans un second temps aux *Écrits*)⁹ –, l'autre pôle marquant du travail de Robert Smithson – compris depuis ce second terme essentiel à l'histoire de l'art, celui de la matérialité de l'œuvre, du médium sur lequel se fonde la classification des arts – se situerait dans l'originalité du support de ses derniers travaux. Utilisant la terre ou le terrain, les cartes, les carrières, des espaces plus ou moins naturels mais le plus souvent reculés ou abandonnés, Smithson est aujourd'hui considéré, depuis l'usage de ce matériau hors-galerie, comme un pionnier. Pour le dire selon un mot que Smithson a lui-même employé dans ses propos (pas tant pour qualifier ses « travaux de terre » que pour observer le phénomène lui-même), il travaillerait avec (/dans/à travers/contre) le « paysage », en son milieu. Et probablement, encore un peu plus aujourd'hui qu'il y a quarante ans, la notion est surdéterminée : ayant construit le goût à travers son genre peint et sa diffusion sociale par le tourisme aristocratique puis bourgeois, le paysage va à la foi(s) de soi depuis la singularité romantique pour s'étendre comme unité évidente d'une mesure qualitative de l'étendue, des sciences humaines à la science fiction, des techniques de transformation du biologique aux considérations du politique¹⁰. Toutefois, en-deçà de ce jalon historique élargi, de cette « unité computationnelle pluridisciplinaire » ou de cette matière première d'un mouvement dont Smithson porterait l'emblème depuis le moment où il « se » crée, sans que l'on sache s'il y aurait adhéré ou non, le paysage est mentionné (et possiblement défini) depuis différents moments de ce premier ensemble problématique que nous avons commencé à évoquer, ses écrits. Y revenir fournirait après tout un point de départ logique : nous resterions doublement sur une question

d'histoire de l'art puisque le paysage est d'abord une de ses sous-catégories les plus fameuse, genre ensuite filtré au crible de ces traces écrites produites par l'artiste et dont l'histoire fait nécessairement sa demeure pour éclaircir ce qu'elle lit dans l'image.

- 4 Se pose alors la question du choix de nos références. L'index scientifique de l'édition californienne ne recense que les noms propres ; il serait bénédictin de s'atteler à la récollection du terme « paysage » dans toutes les occurrences du volume puisqu'il faudrait d'abord, afin de respecter l'éclectisme du recueil que nous avons déjà remarqué, associer à chaque occurrence le « ton » (à définir correctement, et Smithson est un locuteur subtil) de son énoncé, la qualité de sa source. De plus, l'exhaustivité de la démarche serait encore conditionnée par l'artificiel de l'ensemble publié puisque les archives du couple Smithson-Holt conservées sur micro-films au *Smithsonian Archives of American Art* depuis 1986 comprennent certainement de nombreuses autres références, éventuellement plus pertinentes¹¹. Commençons aussi par écarter deux abords du paysage habituellement utilisés par la critique et trop immédiatement immersifs¹², à savoir d'une part la considération directe et spiraliq ue de l'emblématique Jetée du Grand Lac Salé et de l'autre l'aveu de la fascination de l'artiste pour un contre-modèle à l'expérience artistique fourni par le compte-rendu de Tony Smith d'une virée nocturne en voiture sur une autoroute en construction (l'architecte devenu sculpteur sur le tard, amis de Pollock et Newman, ayant narré son expérience de 1951 dans une interview publiée par *Artforum* quinze ans plus tard). Il nous reste donc à décider autrement comment « cerner » la façon dont Smithson évoque le paysage à travers ses écrits. Depuis les difficultés repérées, un critère du choix des éléments que nous allons être amené à explorer pourrait privilégier la stabilité – la « consistance », pour le dire de manière juridique – des textes considérés, prendre appui, au regard de nos préoccupations, sur la lisibilité de l'intention qui les oriente. (Il ne s'agit pas tant de reconstituer « la pensée de l'artiste », projet certainement improbable, que de déchiffrer, dans l'autre sens, la trace laissée par la *cohérence* ou « *agency* » d'une pensée dans la matière, plastique et/ou imprimée.) Ainsi : probablement l'un de ses premiers textes produit en prose (Smithson écrit de la poésie depuis plus longtemps) et le dernier article publié du vivant de l'artiste ; entre une première tentative « pour soi-même » quelque-part en 1962 et un article accompli du *Artforum* de février 1973¹³.
- 5 Dans le détail, « Frederick Law Olmsted et la paysage dialectique » s'impose de lui-même puisque l'article comporte (et est le seul à comporter) immédiatement associé à l'adjectif « dialectique », le terme « paysage » dans son titre. À l'occasion d'une exposition sur le New York de Frederick Law Olmsted qui s'était tenue au Whitney Museum à la fin de 1972¹⁴, Smithson se penche sur le travail et le grand-œuvre de l'architecte-paysagiste de Central Park ; il affine à cette occasion l'horizon entropique qu'il utilise pour orienter son travail depuis son redéploiement minimaliste du milieu des années 60 (ses « constructions cristallines minimales ») jusqu'à l'utilisation du hors-galerie qui a suivi (son « Land Art ») et semble ainsi tenter une redéfinition de l'assise de ses *earthworks*. Son propos est au premier abord moins polémique ou militant que d'habitude et semble suivre le fil neutre d'une analyse menée selon les acceptions de l'histoire de l'art. De l'autre côté, au début des années soixante et d'une carrière entreprise tôt et délibérément autodidacte, dans un texte à la fois plus obscur dans sa tonalité prophétique et pourtant moins masqué par la conscience des enjeux discursifs engagés par ses productions ultérieures, un Smithson âgé de vingt-quatre ans s'interroge sur les condition de possibilité de l'iconographie qu'il déploie dans une

peinture qui semble emprunter à l'énergie de l'expressionnisme abstrait tout en restant volontairement à la « figure » (à l'iconographie, donc). Peinture dont il va bientôt abandonner la pratique. Dans ce dernier cas, une telle « extension » de ses propos depuis la question des fondements de l'iconographie peinte jusqu'au paysage, qu'il ne pratique alors pas, se justifierait, outre l'éventuelle évocation d'une constance à rebours de ses préoccupations¹⁵, au delà de son activité propre, donc, par ce fait plus large et presque oublié que le paysage est (ou a été) d'abord chose peinte avant d'avoir été chose parlée (avec un poids suffisant pour faire genre ou catégorie, s'entend¹⁶) ou fabriquée. Car parler du pictural serait aussi parler du paysage.

2. Pittoresque

- 6 Dans son article de 1973, depuis une définition d'un genre ou catégorie qui s'articule à la pratique (plus qu'à l'établissement d'un champ sémantique ou disciplinaire propre, la notion de paysage comme matériau du Land Art, ainsi que la question peut se poser rétrospectivement) Smithson va s'attacher à préciser une notion du pittoresque. En prenant donc au mot (ou à l'attitude) l'artiste et en suivant le jeu qu'il propose lorsqu'il s'occupe d'histoire de l'art, nous pouvons d'abord tenter de comprendre ce qu'il entend par « dialectique » lorsqu'il parle du paysage de Central Park. Paysage déjà acteur d'une histoire de l'art qui investit son sens actuel et qui n'est plus seulement de peinture mais appliqué, activement construit comme participation à ce « nouveau monde » en débord de l'ancien, au cœur de sa ville emblématique toujours en construction. Smithson débute son article par une évaluation finement historique de l'usage d'un pittoresque alors redéployé par Frederic Law Olmsted dans la seconde moitié du XIXe siècle depuis ses sources anglaises élaborées au milieu du XVIIIe. Il souligne ensuite, par petites touches directement articulées sur cette première considération historique, comment cette leçon pas si lointaine, fournie par le co-inventeur du « recyclage » de ce rectangle de friche au centre de la mégapole en devenir, peut profiter à l'« artiste tellurien »¹⁷. Et conclut enfin par un compte-rendu de promenade *in situ et in MCMLXXII* où s'exemplifient les sujets discutés, au long d'un bon dernier quart de l'exposé. Compte-rendu dont voici quelques morceaux :

« Comme je continuais vers le sud, en bordure de la 5e Avenue, je passais devant l'une des dernières intrusion dans le parc, un "kiddy land" (paradis pour les petits). Dessiné par Richard Datter en 1970, cela à l'air d'un pastiche de Philip Johnson et Mark di Suvero. Une pancarte sur la palissade qui l'entoure, invitait le public à "enjoy", à en profiter. Encore plus mignon, le "kiddy zoo", avec sa baleine genre Walt Disney [une note de Smithson suggère à ce point l'existence d'un sous-genre antidémocratique, contraire au projet d'Olmsted, de mignon-payant]. Dans l'ancien zoo, des ouvriers en cage étaient en train d'installer un habitat artificiel.

« Dans le déversoir qui sort de la patinoire du Wollman Memorial, je remarquais un caddy de supermarché en métal et une boîte à ordures à moitié immergée. (...) L'entretien de l'étang semble avoir été longtemps négligé. (...) Une conscience de la boue et des royaumes sédimentaires s'avère nécessaire si l'on veut comprendre le paysage tel qu'il est.

« La magnitude des changements géologiques s'étend encore avec nous, de la même façon qu'elle le faisait il y a des millions d'années (...) »¹⁸

- 7 Alors que cette partie *travelogue* s'attache à décrire le paysage du parc à travers des détails traversés par le désordre, le télescopage des durées, leurs usages et obsolescences, de la même façon qu'on pu précédemment être décrits *La visite des*

monuments de Passaic ou les *Incidents d'un voyage de miroirs dans le Yucatan*¹⁹, Smithson évoque ici une promenade sur un site au plus proche de son environnement New-yorkais quotidien, et des *nonsites*²⁰ de galeries et musées par lesquels se justifie sa pratique artistique. Finissant son texte comme il l'a commencé, en évoquant l'érosion glacière sur laquelle se trouve le parc, ce n'est plus tant, selon sa fameuse formule joignant deux échelles temporelles, la rencontre sous le même toit (celui du *Museum of Natural History* qu'il appréciait tant) du *caveman* et du *spaceman* qui est mise en avant, qu'un parallèle fait au dehors, entre l'accident de l'incursion d'un espace de jeu pour enfant dans le parc et l'accident de l'incursion du parc sur la couche géologique avec laquelle il glisse. L'écart ici parcouru par la description part de l'abri du Muséum d'Histoire Naturelle, qui présente, dans la galerie décrivant la diversité de l'environnement régional proche, une vitrine qui explique le procès de stries et cannelures dues à l'érosion, jusqu'au trottoir d'en face de *Central Park West* : dans l'épaisseur de verdure qui recouvre les énormes blocs de schiste rainurés sur lesquels ont joué Olmsted et Vaux, sous plus de toit du tout sinon la ramure sous laquelle New York effectue aujourd'hui ses footings. Comme si se redéployaient plus précisément, exemplifié dehors, le radical des grandes articulations et des grandes polarités (préhistoire, science-fiction, exotisme...) qu'il convoquait jusque là.

- 8 Entre « kiddy land » et schiste strié, Smithson observe un *différentiel* de temporalités rencontrées dans le parcours d'un paysage, du géologique à l'anecdotique, et le pose en explication d'une généalogie historique de Central Park. Aussi, si l'on reste sur des identifications et une typologie des durées, l'attention à un « paysage dialectique » pourrait être expliquée (depuis le confort rétrospectif du plan large d'une histoire du passé proche) par le glissement des préoccupations de Smithson vers un *process art* que poursuivrait un certain minimalisme plus attaché à l'étendue d'une l'élaboration qu'à celle (par exemple cristalline) d'une non-éloquence. Pensons aux saisies répétitives et irrégulières de *Hand Catching Lead* filmées en 1968 par un Richard Serra qui accompagne alors Smithson dans des visites de carrières en dehors de New York²¹. Mais autrement qu'en se réclamant de ce qui lui est contemporain ou des lumières d'un futur de science-fiction, ainsi qu'il a pu le faire dans son article militant en faveur des réalisations minimalistes publié sept ans plus tôt dans *Artforum*, « L'entropie et les nouveaux monuments », c'est à l'interprétation d'une source historique propre à Olmsted que Smithson se réfère pour articuler les qualités de Central Park aux propriétés de ses propres travaux de terre. En effet, un certain travail du pittoresque compris comme attention à la conjonction des temporalités de l'accident et du milieu – accident amené d'une manière ou d'une autre à « cicatriser » après son avènement – conduit l'artiste à plus de liberté d'intervention selon la mesure même de la destruction ou des « ravages » subits par l'espace où il intervient. Ainsi, parmi les centres d'intérêt d'Olmsted, Central Park, construit sur le rectangle vide d'une friche, est-il plus remarquable et contrasté que la Vallée de Yosemite, déjà peuplée d'une faune et d'une flore à conserver auxquelles « il suffit » de permettre l'accès sans pourtant compromettre leur équilibre (paradoxe subtil qu'il est difficile de négocier sans verser dans un cliché ou l'autre du « naturel », isolé ou en carte postale). C'est donc à la mesure de ce travail « dans le réel » que doit se comprendre celui de l'artiste qui utilisera pour médium un paysage existant (ou encore mieux, « non-existant » selon nos critères de description et/ou de conservation).

- 9 Ce privilège de l'existant, « indifférent à tout idéal formel », s'oppose à une interprétation spiritualiste et formaliste sur laquelle se construit l'orthodoxie de l'histoire de l'art moderne. Il s'agirait de ne pas céder à la séduction d'interprétations symbolistes « à la Thoreau » (*imaginant* un océan depuis l'étang de Walden) ou à une polarisation (tendant à identifier forme et nature) issue des théories anthropologiques de Wilhelm Worringer qui contrebalancent l'empathie propre à une représentation « réaliste » (qui aurait cours depuis la renaissance avec la perspective et l'*historia*) par la puissance d'une abstraction plus ancienne et fondamentale – quelque-chose de plus « primitif » que nous partagerions tous et qui irait de soi, comme va de soi, à la fin du XIXe et au moins jusque dans l'entre-deux guerres, un tellurisme producteur d'identité entre art et pays ou paysage²². Prenant ses distances avec « "l'*intelligentsia* antidémocratique", y compris Windham Lewis, Ezra Pound, T.S. Eliot et T.E. Hulme » (*intelligentsia* qui a pu orienter la pente anglophile de l'artiste autodidacte et colorer sa première poésie), cercle sous l'influence de Worringer par le truchement de Hulme, Smithson trouve un ancrage théorique dans la façon dont Olmsted utilise le pittoresque pour élaborer Central Park.
- 10 Artiste, clergyman et professeur durant la seconde moitié du XVIIIe, né dans le Cumberland, juste en dessous de l'Écosse au nord-ouest de l'Angleterre, William Gilpin, qui apprécie plus les paysages de sa terre natale que ceux de l'Italie du grand *Tour*, cherche à définir le pittoresque comme troisième terme dialectique faisant suite à l'*anti-thèse* d'un sublime/irrégularité foncière qui impressionne et tranche (selon la définition de l'étude de jeunesse d'Edmund Burke qui passera ensuite à la politique pour ne plus y revenir) depuis l'agréable, le doux et l'équilibré propres à une *thèse* du beau, centrale pour l'ordre néo-classique qui s'élabore alors. Mais ce sont les théories d'Uvedale Price, « Premier Baronet » et propriétaire dans le comté d'Hereford, qui vont fournir un ancrage ferme à ce qui resterait autrement une philosophie devenue obsolète dans le moment-retard même de ses formulations et de sa fortune. En effet, à la différence de son ami et contemporain, plus théoricien et prescripteur du goût, Richard Payne Knight, Price, amateur plus qu'éclairé qui gère un domaine et y applique ses conceptions, insiste sur l'importance de composer et bâtir des paysages depuis les asymétries accidentelles déjà présentes plutôt que d'effacer au maximum le préexistant avant composition ainsi que l'a fait Lancelot « Capability » Brown au 18e siècle²³. Aussi précise Smithson :
- « Price et Gilpin apportent une *synthèse* avec leur formation du "pittoresque", pittoresque qu'un examen attentif révèle comme étant lié aux hasards et aux changements intervenants dans l'ordre matériel de la nature. Les contradictions du "pittoresque" se distinguent d'une vision formaliste et statique de la nature. Loin d'être un mouvement intérieur de l'esprit, le pittoresque est basé sur la réalité de la terre ; il précède l'esprit dans son existence matérielle extérieure. Dans cette dialectique, on ne peut adopter une vision à sens unique du paysage. Au lieu de considérer un parc comme une "chose en soi", on peut l'appréhender comme un processus continu de rapports et d'échanges existant dans un domaine physique : le parc devient une "chose pour nous". »²⁴
- 11 Cette insistance sur une « réalité de la terre » qui « nous » concernerait, insistance dont on pourrait s'inspirer pour établir une lecture heideggero-postmoderne du travail de Smithson²⁵, s'ancre d'abord dans une référence à une solution pratique des propriétés du pittoresque selon les prescriptions et les mises en œuvre de Price puis Olmsted. Les vertus, paradoxes et contradictions de cet « opérateur masqué par une emprise picturale » sont assez précisément détaillés dans l'article « Lieux et non-lieux du

pittoresque » de Johanne Lamoureux. Publié dans le *Parachute* de l'été 1985²⁶ à l'occasion d'une réflexion sur les modalités d'un retour de la peinture dans le champ du contemporain, autrement qu'en de simples tableaux qui discréditeraient un art conceptuel de plus en plus considéré comme étouffant, déplacé et vain (pour dire vite ce qui fait alors querelle), Lamoureux cherche à lire un retour différent du pictural dans une expression du pittoresque paradoxalement photographique et qui filtrerait à travers le format de l'installation. Elle souligne une première circularité du terme en citant ce qui est depuis devenu le passage le plus fameux de l'article de Smithson sur Olmsted :

« Un arbre frappé par la foudre, par exemple, était autre chose que simplement beau ou sublime ; il était "pittoresque". Ce mot a été lui aussi, à sa façon, frappé par la foudre au fil des siècles. Comme l'arbre, les mots peuvent soudain s'effondrer ou être abattus, mais une telle déformation, un tel abattage, ne peut être réalisé par de timides académiciens. »²⁷

- 12 Du pittoresque ruiné ne resterait plus qu'une ruine pittoresque. Paradoxal du « naufrage » de la notion dans la contradiction d'une « indésirable banalisation », issue « singulièrement ironique puisque à son aboutissement, le pittoresque est défini comme un antonyme de "banal". Mais il a alors sombré dans la désuétude. Il s'est noyé dans une théorie de définitions ; il a perdu sa valeur » nous dit encore Lamoureux. Cette circularité d'une pensée de l'entropie consciente d'elle-même – à travers ce devenir d'une dégradation cherchant à utiliser ce dans quoi elle sombre, le pittoresque se retrouvant moins style qu'« opérateur » nous permettant d'apprendre à parler de peinture et de styles au moment où naît la critique d'art – se double de l'indécidable d'une position entre original et reproduction puisqu'il s'étend entre « à la fois ce qui est relatif à la peinture ou la rappelle (la Nature copie la peinture) aussi bien que ce qui est digne d'être peint (la peinture copie la Nature) »²⁸.
- 13 Selon le jeu d'une lecture « de fond » qu'essaye de suivre et illustrer l'ensemble de notre article, selon l'exemple que nous fournit Smithson avec le sien, nous « remontons » du fil d'un propos à son contexte, aux références et aux définitions qu'il propose. C'est donc à un moment de forte désorientation, de « crise des systèmes forts, des "grands récits", des "catégories franches" », que Johanne Lamoureux décrit, sous « des allures de concept charnière », le fonctionnement d'un effet de « trop » qui « en rajoute sans toujours éclaircir les enjeux, satisfait en quelque sorte de leur simple redistribution ou de leur nouvel enchaînement. » Reconduction de l'indécidable dans un « effet de fond », une « affaire de liaison picturale » qui induit un flâneur qui passera dans « ce que Hubert Damisch appellerait la question du "système entre les tableaux" »²⁹ ; un flâneur qui visiterait des installations déployées dans la première moitié des années 80. Outre une référence au photographique (un travail de l'indice qui traverse la peinture par transparence du sujet à l'irrégularité de l'objet) tel que Rosalind Krauss vient de le définir depuis quelques années³⁰, Lamoureux souligne comment le pittoresque s'avère relever d'un jeu de cohésion des éléments entre eux tout autant qu'avec un fond et un cadre, jeu formant un tableau par essence mobile et déplaçable. Mais pour elle ce jeu ne s'invaliderait pas tant, dans sa banalisation, à travers l'instantané du foudroiement de la formule smithsonienne qu'à travers l'échelle de temps, longue, qui décompose et fabrique une ruine en réinjectant de l'identité dans ce qui en avait abandonné, à travers ce qui transforme les définitions d'une notion à la dérive. Toutefois, pour Smithson, le foudroiement de l'éclair et la ruine d'une notion durant la période moderne demeurent probablement aussi instantanés l'un que l'autre

si on les considère à l'aune du glissement d'une couche géologique sur une autre – selon ce différentiel des durées qui l'intéresse, l'éclair serait à la ruine ce que la ruine serait à l'ère géologique sinon que la causalité destructrice s'inverse entre chaque cas.

- 14 Aussi cernons-nous peut-être l'enjeu pittoresque du paysage dialectique depuis cette équivalence entre éclair et ruine. Le raisonnement appartient à la radicalité précédant le moment instable de l'étude de Lamoureux et, si Smithson cherche à affiner la question entropique³¹ qu'il utilise jusqu'alors en une granularité plus fine que fournirait le pittoresque, il s'attache à dégager un principe dialectique indépendant du goût ou du théâtre contemporain (auquel il participe déjà largement, pensons par exemple à son amitié avec Philip Leider qui dirige *Artforum* et aux publications militantes ou polémiques qu'il y produit). Ce serait dans la recherche d'un contre-pied, prise ou assurance comme on le dirait en escalade, que Smithson distingue les théories d'Uvedale Price, dans la mesure même du pragmatique de leur porte-à-faux avec les théories de Knights. Théories (de Knights) qui tendent à relocaliser le pittoresque de l'objet au sujet, « le pittoresque ne [renvoyant] plus à ce qui serait peint mais à ce qui rappelle la peinture », entraînant, parallèlement à la déchéance du terme, une « coïncidence (...) avec l'enjeu [l'autonomie du médium] autour duquel s'est étranglé le modernisme » nous dit Lamoureux. (Nous retrouvons ici l'écart de la position de Rosalind Krauss en recherche d'un nouveau cadre de référence, indiciel ou photographique, qui prene la relève de la critique moderniste qui a accompagné l'expressionnisme abstrait.) Price doit composer les paysages de son domaine (et il serait curieux de mesurer ce que cette liberté doit au départ des paysans vers les villes et les emplois ouvriers, aux conséquences d'un premier « trauma industriel » qui purge la campagne anglaise) : si le détour par la peinture demeure tel et ne masque en rien les priorités de la tâche à accomplir, l'appréciation et la connaissance que fournit le pittoresque, malgré qu'elles ne puissent égaler celles du peintre lui-même, sont une nécessité afin de pouvoir construire et affiner son jugement pour cette fabrication « réelle »³². Ainsi doivent se hiérarchiser l'art et la vie, car à la différence des tableaux où le peintre compose depuis son imagination et dispose librement les accidents du pittoresque, il faut, pour celui qui travaille avec la terre, composer avec des réalités existantes. C'est aussi ce que revendiquera Olmsted pour établir la dialectique de ses constructions paysagères, et Smithson à sa suite. Ou, précisément, c'est ce que Smithson lit et dégage chez Olmsted et Price en citant des extraits de la correspondance du premier qui insiste sur cette qualité du second, sur cette importance de l'ordre de l'enchaînement des choses.

3. Nature

- 15 Avant d'évoquer la seconde source définissant le paysage depuis les *Écrits*, explorons cet horizon entropique de l'observation tel que nous en rencontrons la racine chez Smithson, le « fond » ou l'origine de son déploiement. De la même façon que la notion d'entropie prédit la tendance irréversible des échanges de chaleur ou de potentiels d'un système fermé selon une pente qui aboutit à un état indifférencié, le pop relèverait peut-être d'un certain pessimisme (ironie ou passivité) qui lirait, sous l'appétit et les couleurs de la consommation, le rébarbatif de l'ordre qu'ils impliquent (ainsi le *Homes for America* publié par Dan Graham dans *Arts Magazine* en 1967 et que Smithson reprendra dans ses articles³³). Sans détailler ici la chose par manque de

place³⁴ il serait paradoxalement possible d'identifier la période « silencieuse » de 1962 qui sépare le passage de Smithson de la peinture à la « sculpture » comme sa « période » (« sous influence ») pop et comme moment d'élaboration de ce concept-clé d'entropie qu'il utilisera dès 1966 pour défendre « les nouveaux monuments » du minimalisme. Artiste précoce et autodidacte, spectateur new-yorkais de l'accélération succédant au triomphe de l'expressionnisme abstrait, il utilisera le biais entropique, qu'il élaborera sur plus d'une dizaine d'années, pour intercaler son wagon dans le déraillement du train des mouvements de l'art moderne. Utilisée de façon parfois floue mais selon l'horizon de mortalité de tout système (à partir du moment où il est fermé, c'est à dire identifié), mécanique ou vivant, naturel ou artificiel, selon une durée cosmologique, géologique ou instantanée, on peut alors comprendre cette pente entropique, dans la simplicité de l'annonce d'un dénouement plat et sans surprise, comme manifestation d'un temps indifférent, dégagé de ce qui fait autrement histoire ou discours et dicte le masque de son intention à l'interprétation du cours des choses ; temps dont « la nature », l'irréversible de ce qui s'y succède, peut ainsi servir de matière-étalon-horizon au travail artistique (et grilles, structures, ou cristallin consistent en la curiosité temporaire d'un ordre figé, en attente de décomposition ou, mieux, déjà « géométriquement décomposé » dans son inertie). Le pittoresque donnerait, depuis cette condition entropique large d'une finalité indifférenciée, la traduction ou la lecture d'une « tranche » de cette progression selon l'échelle locale d'un milieu, dans la prise en compte de ce qui s'y accide et s'y régule, par le *détour* de ce que nous ont appris à regarder peinture et tableaux : transparence de la référence picturale aux accidents du paysage, ce photographique que remarque Lamoureux suivant Krauss et qui se manifeste ici à travers la simple persistance de la cicatrice. Voilà ce que nous pourrions comprendre des positions de Smithson, du viatique qui a organisé son expérience minimale depuis un moment pop souterrain jusqu'à la définition d'un paysage dialectique et son recours au pittoresque explicité à l'occasion de son article sur Frederic Law Olmsted.

- 16 Une conclusion similaire quant à cette sorte « d'ordre naturel » entre la cause, l'effet et une issue indifférenciée pourrait aussi être trouvée de « l'autre côté » de la définition du pittoresque, depuis ce concept subjectif et pictural que défend Knight ; au cœur de l'explication du pittoresque que nous fournit Lamoureux se retrouve une remarque sur sa « définition » que nous pourrions continuer vers une analyse « de la nature » d'un « paysage », ancien et emblématique, effectuée par Stephen J. Campbell. Une telle progression de notre démonstration, à l'« imitation » du Smithson historien d'art, préciserait un ordre de la découverte et de l'observation. Comme nous le signalions dans une note en début de texte, nous conservons ainsi l'interrogation catégorielle depuis l'intérieur de l'exploration de la notion de paysage afin de ne pas avoir à poser, a priori, l'établissement de « conditions d'existence » (typologiques) dont nous nous apercevons peu à peu des modalités. C'est donc en restant sur une définition par effets de couleurs et de fonds – depuis ce versant d'une primauté du pictural qui s'opposerait à la transparence dialectique des expériences de Price et Olmsted, à l'exigence directe du terrain – que se construit la définition de Richard Payne Knight que nous propose Johanne Lamoureux. Ainsi,

« la plus concise et la plus affinée des formulations du pittoresque, [établie] en 1805 : "Tels sont les objets et les compositions d'objets que nous appelons pittoresques à proprement parler et nous trouvons que le style de peinture qui les distingue comme tels fut inventé par Giorgione au début du XVI^e siècle et porté à sa

perfection par Titien vers le milieu du siècle : peu après le mot fit son apparition, en italien en premier, je crois, de toutes les langues." »³⁵

- 17 Knight souligne comment l'invention est d'abord picturale avant que n'apparaisse le terme. Cette invention engagerait les éléments que met en avant Lamoureux : le flâneur qui traverse les installations du début 1980, l'éclair dont le foudroiement atteindrait tout autant ce dont traite la notion que la notion elle-même, ou plutôt la ruine dont les transformations lentes rendraient mieux compte de la banalisation de ce concept qui l'anime. Car nous préoccupant de Giorgione, de paysage et de pittoresque, nous pourrions peut-être alors jeter un coup d'œil à *La Tempête*, voir, à travers un exemple qui engage flâneur, ruine et éclair, ce qu'il en est de ce pictural, de « cette sorte de flou vague que l'on n'observe pas dans la réalité », de cette qualité vénitienne de peinture dont Lamoureux note que Payne Knight la pose comme origine. L'exercice de la détermination d'une « source » historique vaut peut-être le *détour* puisque, au long de ces jeux de renvois jusqu'à l'indécidable qui devraient nous dissuader de trop nous attacher à une question de « l'origine », celle-ci semble, à suivre l'exemple concret démontré par l'article que nous allons maintenant lire, à même de nous proposer *et* un fonctionnement dialectique *et* une compréhension de « l'existant ». Ces termes mêmes que Smithson remarque d'un autre côté de la définition, chez Olmsted et Price.
- 18 Affrontant la multiplicité des interprétations déjà formulées comme la latitude interprétative que déploie « le sujet » du tableau lui-même, Stephen Campbell, en singularisant la commande qui a voulu la peinture (figure 1), entre 1506 et 1508, pour la collection de la « petite chambre des antiquités » (*camerino* ou *studiolo*) de Gabriele Vendramin, identifie le programme de l'œuvre peinte à la *pratique* de la lecture du *De Rerum Natura* de Lucrèce alors répandue dans quelques cercles humanistes.

Figure 1



Giorgione, *La Tempête*, circ. 1508, Gallerie dell'Accademia, Venise.

- 19 Nous ne re-parcourons pas les étapes de cette impressionnante identification, mais nous insisterons sur la remarque que « *La Tempête* n'est pas simplement le *produit passif* [je souligne] d'une culture de la collection propre à une élite, mais [qu']elle est elle-même *productrice active* de l'identité culturelle de son propriétaire, l'expression sous une forme visuelle et tangible des valeurs [thérapeutiques et morales] de la lecture, de la collection et de la contemplation. » (304-305)³⁶ Il ne s'agit pas, comme nous pouvons le faire aujourd'hui, de retirer simplement pour le consulter un livre de poche³⁷ du rayon littérature ancienne (ou philosophie, suivant le classement) : si *La Tempête* se réfère à la lecture de Lucrèce, c'est précisément à l'endroit de sa pratique active dans un contexte particulier. Ainsi, de la théorie grecque et ésotérique d'Épicure au spectaculaire du poème latin de Lucrèce, des conditions sociales et politiques difficiles du premier siècle avant notre ère qui invalident la participation désintéressée du stoïcisme qui servait Rome jusqu'alors, aux considérations humanistes parmi les querelles des villes, princes, royaumes, de la course à (ou du mépris de) l'habit blanc du Vatican, fraye la pratique d'une lecture active qui semble tirer une force dialectique du « terrain accidenté » où elle est pratiquée. Et, de la culture de soi par la lecture à la contemplation d'un tableau peint pour ce lieu précis où se cueille, dans le luxe du retrait d'une pièce dédiée, le fruit de cette lecture, « Le principe courant est que l'observation du conflit ou des bouleversements – entre des parties du cosmos ou de soi – conduit à une forme de compréhension qui procure l'arrêt de la perturbation mentale, qu'elle aie été provoquée par les excès de la passion ou du désir, ou par la peur irrationnelle. » (317)
- 20 Le jeune flâneur avec son bâton (*wanderer*), habillé selon le code précis d'une *compagnie* vouée aux découvertes et aux plaisirs parfois excessifs de la fine fleur de l'aristocratie urbaine, peut être le relais de l'observation *des choses de la nature* pour Vendramin, lecteur d'Épicure à travers Lucrèce ; il pourrait tout aussi bien personnifier la curiosité vagabonde du philosophe qui observe la foudre et ses résultats à travers les proches ruines d'un temple (car quel Dieu intervenant dans notre monde serait suffisamment stupide ou aveugle pour foudroyer son propre sanctuaire s'interroge Lucrèce pour démontrer la non intervention directe du divin dans la nature ?)³⁸ ; ou encore l'aventureux poète qui se charge de transformer la philosophie obscure en vers et dont la fontaine mythique de l'inspiration serait, en accord avec sa considération de la nature, cette rivière/plan d'eau qu'enjambe le pont vers la ville. Ou, finalement, ce flâneur peut tout autant incarner l'attention du peintre aux choses et à ce qui les lies (liaison que « symboliserait » une Vénus profane et charnelle) afin qu'il imite lui aussi l'effort de traduction du poète, et suive la pratique d'une méditation épicurienne qui avait déjà lieu parmi les lettrés. Cette imitation engagerait précisément :
- « (...) la profonde implication du poème avec la vision elle-même. Son soucis de la vision se manifesterait à travers une théorie élaborée de la perception et de la cognition, de la nature de la couleur, des relations entre la sensation visuelle et l'imagination, et avec le caractère propre et visuellement frappant du texte, une qualité pénétrante et picturale qui a permis au premier commentateur de 1511 [Pio, sur le *De Rerum Natura*], de se référer à ce qui est “dessiné et peint selon les vrais pigments de l'éloquence.” » (316)
- 21 Le pittoresque se situerait donc originairement dans les jeux de reflets et de séduction proposés par le poème latin pour « rendre » les propos complexes du philosophe ; et, en un sens, le pittoresque du peintre ne ferait que *rendre* celui du poète dans le même mouvement d'une « conformation » de l'observation à une philosophie. Ainsi,

« Il est frappant que ce mélange autrement inquiétant des éléments ressorte du royaume de la sensation optique que Giorgione recherchait à travers sa technique picturale distinctive. *L'interaction et le flux lucrétien des éléments est figuré par l'unité tonale de l'atmosphère pour laquelle le peintre est si souvent encensé.* » (318, je souligne)

- 22 Si, comme l'y incite le pictural, la technique même par laquelle est réalisé le tableau et à laquelle nous a conduit une définition de l'origine du pittoresque de Payne Knight signalée par Lamoureux, le spectateur de *la Tempête* médite suffisamment sur les conséquences de l'atomisme épicurien de Lucrèce, il sera conduit à réfléchir sur la destruction et la naissance de la personne et des choses selon des modèles générationnels qui s'appuient sur l'irréductibilité de l'atome et la nécessité du vide qui en permet les jeux ; du météorologique au géologique, jusqu'au vivant, le « regardeur » pourra vagabonder dans l'image et considérer la façon dont ces mêmes atomes dont il est fait, passent de l'air à l'eau, de l'eau à la terre, de la terre aux plantes, des plantes à l'humain par la nourriture, de la mère à l'enfant par son lait, etc. Considération apaisée du réel pour ce qu'il est, hors des culpabilités associées aux plaisirs ou des craintes associées aux Dieux.
- 23 Au delà du saisissant de l'effet de transparence ou de « collusion de fonds » que propose ces coïncidences du pittoresque, comment intégrer ce constat d'une pratique philosophique, poétique et picturale de l'observation à notre question de la définition du paysage selon les écrits de Smithson ? Est-ce à dire que sa poursuite du pittoresque comme *moment* de l'inéluctable décomposition de l'existant suivrait la voie d'une philosophie épicurienne ? Ou, selon une échelle historico-humaniste large du devenir de l'humain (hégélienne ?), que nous pourrions lire les transformations du phénomène artistique de Lucrèce à Smithson en passant par Giorgione ? Quoiqu'il en soit de ces considérations qui peuvent être jugées trop générales et que nous n'affronterons pas ici, ce qui se dégagerait du jeu de superposition des fonds que nous venons de suivre, c'est le rapport entre le fonctionnement d'une compréhension, dialectique, et la hiérarchie de ses termes selon un sens allant de l'existant à la représentation, c'est à dire selon les nécessités de l'observation – un primat du réel sur la métaphore ou l'imaginaire, ainsi que nous avons vu Smithson l'évoquer. Cet aspect « positiviste »³⁹ est probablement chevillé à son travail depuis sa découverte du Musée d'histoire naturelle comme premier espace d'exposition visité, admiré et « étendu » dans le sous-sol de la maison familiale durant son enfance⁴⁰. Et s'il apparaît fondamental pour comprendre l'intrication de sa pensée et de son travail, il est un *trait* qui ne subsume pas directement à une religion de l'humanité ou à un positivisme logique explicites. Plutôt, maintenu dans le champ entropique, il insisterait sur la « dialectique réelle » qui inscrit le spectateur dans le paysage, entre l'indétermination du *Site* (la terre, l'accident, le « réel », le territoire) et le cordon ombilical des systèmes de représentation propres au *Nonsite* (la culture, la galerie ou la carte, pour le dire vite)⁴¹ – et fournirait une « anticipation positive » du premier à l'étranglement théorique que risque d'imposer le second (figure 2). Malgré que nous soyons certainement toujours déjà pris dans quelques systèmes de références ou de représentations, pour que nous puissions encore les altérer ou les vérifier par l'observation, il faut bien que ceux-ci soient précédés d'un avantage du « réel » ou du « dehors » que l'on puisse remarquer – selon des moyens et des fins picturaux, dans et depuis le paysage, pittoresque s'il nous faut le dire.

Figure 2

Site	Nonsite	
1. Limites Ouvertes	Limites Fermées	
2. Un Déploiement de Matière	Une Série de Points	[opposition inversée]
3. Coordonnées Extérieures	Coordonnées Intérieures	
4. Soustraction	Addition	
5. Certitude Indéterminée	Incertitude Déterminée	
6. Information Dispersée	Information Contenue	
7. Reflet	Miroir	
8. Bord	Centre	
9. Quelque-part (physique)	Nulle-part (abstrait)	
10. Plusieurs	Un	

Champ de convergence
Le champ de convergence entre Site et Nonsite revient à une suite de hasards, à un double chemin fait de signes, de photographies et de cartes qui appartiennent à la fois au deux côtés de la dialectique¹. Les deux côtés étant présent et absent au même moment. Le terrain ou le sol du Site est placé dans l'art (Nonsite) plutôt que l'art soit placé sur le sol². Le Nonsite est un contenant à l'intérieur d'un autre contenant – la pièce, la parcelle ou le mètre du dehors sont encore un autre contenant. Les choses en deux et trois dimensions échangent entre elles leurs places dans un champ de convergence³. L'échelle large rapetisse. L'échelle serrée s'agrandit. Un point sur la carte s'étend à la taille de la terre. La terre se contracte en un point. Est-ce que le Site est un reflet du Nonsite (miroir), où est-ce le contraire ? Les règles de ce réseau de signes se découvrent au gré d'une piste incertaine, à la fois mentale et physique.



Non-site (Palisades-Edgewater, N.J.)
1968, Whitney Museum of American Art

1 Toutes les définitions que j'ai pu consulter classent « Un Déploiement de Matière » comme Nonsite et « Une Série de Points » comme Site : il me semble pourtant, à suivre cette répartition, que la « Matière » appartient au Site et le « Point » au Nonsite (à moins que « Déploiement de Matière » ne se réfère strictement à l'œuvre-conteneur positionnée dans la galerie telle qu'il était ci-dessus, mais la qualité abstraite de « Point » le subordonnerait malgré tout au Nonsite, ou alors la mention de « Une Série » ne le réfère qu'à l'arbitraire ou l'errance de son appartenance).

2 Smithson fournit cette définition en note de *Spiral Jetty* (le texte de 1970) et se réfère aux médias qui documentent l'accès à ce travail sculptural élargi : il souligne la qualité exploratoire du jeu terrain-document, qualité qui, pour chacun et selon des significations variables, ouvre l'incertitude d'une « piste (...) physique et mentale ».

3 La « nature » ferait Site et la « culture » Nonsite, en gardant à l'esprit que la seconde produit la première tandis que la première fournit ses « données » à la seconde : sans autre hiérarchie que cette circularité qui les unit.

4 Il faudrait considérer « les choses en 2 et 3D » à la fois comme matériaux en soi et support-relais de la représentation, « convergent » dans l'esprit qui les échange, tributaires de la circularité nature-culture.

Exemple (1968) et définition (1970) du Site/Nonsite par Robert Smithson et commentaires explicatifs (montés pour l'occasion)

- 24 Sans chercher à immédiatement ranimer une querelle des universaux, nous pourrions avancer que le réalisme de Smithson, sa compréhension positive de l'existence en soi des qualités observées, le préserve d'un enfermement nominaliste (ou tout autant d'une stricte dénonciation de l'enfermement du nominalisme)⁴² qui a peut-être conduit à l'impasse une certaine tendance de l'art conceptuel qui se consacrerait à ce type de discussion (pensons à *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth). Mais l'alternative entre ouverture au réel et « confinement » culturel que l'articulation *site / non-site* dialectisera partiellement avant qu'elle ne se précise au cœur de la question pittoresque forme déjà, inversé, le cœur du problème de l'un des premiers textes en prose proposé par le recueil ; texte-complexe d'idées, d'images et de références mais qui pose pourtant clairement l'alternative dès ses premières lignes. Entre sacré mélangé au « réel » (ou au « dehors ») et profane sécrété par la référence ou la culture (une conclusion partielle de la leçon lucrétienne, plus ontologique que méthodologique, aurait été trop bien assimilée !), s'ouvre le questionnement iconographique de savoir « quoi représenter » qui passera, en cours d'article, d'une apparente déploration d'une perte du religieux (de son domaine ou de sa souveraineté) au constat d'une indifférenciation indépassable et, conséquemment, à assumer ; passage préfigurant à la fois le penchant entropique⁴³ et le statut que pourra prendre « la nature » offerte à l'artiste par la matière-paysage du dehors, avec ses accidents, et dans laquelle s'est perdu ou dispersé, « coule » le sacré :

« Tout effort pour reprendre [to regain, nous resterions sur une question « de rendu »] l'iconographie depuis l'enchevêtrement total du sacré et du profane doit créer un courroux qui propulsera l'artiste suppliant depuis le terrier du lapin

jusque dans la Désolation, là où Tout est perdu et dispersé, *en dessous de la croyance.* » (TCW 320)

4. Enchevêtrement

- 25 En continuant notre « remontée » au long de ce qui semble faire fil ou couture de l'explication, cette fois à l'intérieur du corpus des textes de Smithson, nous pouvons rencontrer les prémisses de cette observation-intégration qui fait écho aux préoccupations d'Olmsted quant à l'utilisation du pittoresque, ou de Giorgione quant à la compréhension des choses de la nature. Car s'il faut encore se charger de peindre pour un moment, au moyen de ce pictural qui a aussi le premier, théoriquement, énoncé le paysage, et peindre des sujets religieux, il s'agira de constater la disparition de la sphère qui leur est propre, et de se lancer vers cette réalité profane que Lucrece cherchait, de son côté, à contempler avec sérénité. Mais s'y lancer pour alors y déchiffrer l'indémêlable d'une Désolation à laquelle seule la misère d'un terrier pourrait nous soustraire. Désolation de « l'en dessous de la croyance » à laquelle nous soumet, dans la mesure où il nous faut la « regagner », une iconographie qui puisse encore ouvrir la représentation depuis l'enchevêtrement inextricable du sacré et du profane – malgré « (...) les incantations contraceptives, les discours du non-art, la gueule de bois du Futurisme et le monde de l'amusement et du profit », ainsi que l'énonce selon un élan prophétique proche des poèmes jusqu'ici produits, ce texte non-publié de 1962.
- 26 Au delà de l'impasse formaliste et des « frissons de la plasticité » cubistes, ou de l'égaré duchampien dans la quatrième dimension⁴⁴ – entreprises européennes empêtrées dans les rets d'une histoire chargée –, Smithson loue la tentative de Pollock et de l'*Action Painting* de « restaur[er] quelque-chose de la vie rituelle de l'art » qui « traduit[se] (...) les incarnations informes d'un animisme primordial se cachant sous une forme sacramentelle ». Cette interprétation de la valeur « gestuelle » selon le sacré, c'est à dire rituelle, s'oppose et condamne d'autant l'enfermement de l'interprétation greenbergienne qui n'y lit par principe qu'un travail de la peinture sur elle-même, l'auto-sacrement de l'œuvre d'art par son médium. En se tournant vers le dehors et l'existant pour comprendre l'enchevêtrement, il s'agit de comprendre sans exclure : par exemple « Entre la cathédrale du Sacré Cœur et le *Colonnade Park* de Mies van der Rohe, à Newark, New Jersey, [où] coulent les rêves de Miss Cœursolitaire, complétés d'une Apocalypse d'acier inoxydable, et d'une Byzance pour femme mariée et active. » Et il peut suffire (pour comprendre par échantillon ou exemplification ce qui ne peut être entièrement cerné théoriquement⁴⁵) de regarder à quoi correspondent ces deux termes, coextensifs d'une même banlieue peuplée de fantasmes plus ou moins hétérogènes, ici associés à l'architecture et l'urbanisme, pour commencer de mesurer l'ampleur de la Désolation⁴⁶ (figure 3).

Fig.03



Extérieur et intérieur de la cathédrale du Sacré Coeur (1899-1954), et *Colonnade Park* de Mies van der Rohe (1960), Newark, New Jersey (juxtaposés pour l'occasion)

- 27 Cette Désolation serait conditionnée par la perte, depuis notre continuum spatio-temporel esseulé, de « la Révélation » qui dépend d'un « monde dans lequel nous ne vivons pas [et qui] est libre de l'existence des sens et des dimensions ». (Nous remarquerons comment, à ce point, les considérations de Smithson évoquent un espace souverain du religieux séparé de la Nature où nous évoluons, pour en souligner l'oubli, là où Lucrèce cherche à effectuer cette séparation depuis une « omniprésence » du sacré qui préviendrait une compréhension profane de la Nature devenue aujourd'hui évidente, chaque problématique travaillant d'un côté ou de l'autre de la même hétérogénéité.) Il précise : « L'absence de consolation dans l'art produit la désolation. Les façons sensibles de considérer les œuvres d'art se sont perdues avec l'Esprit Saint, alors que la pression des religions bas-de-gamme séduit les âmes faibles sur la pente de l'absence de Salut. Depuis que toute opinion humaine ne crée que de l'aveuglement économique, Maria Desolata a liquidé sa propre Conception. » Où se séparent la foi du croyant et le fantôme du mariage princier dans un gothique d'opérette ? Quelle continuité établir entre la pureté pour tous des lignes de l'architecture modernistes et les fantasmes consuméristes un peu veules du prestige de classe qu'elle abrite ? Et peut-on concilier spiritualité chrétienne et matérialisme moderniste ou bien les décorums de chacun s'unifieront-ils plus facilement dans les reflets d'une scénarisation « soap » de la vie ? Depuis la disparition de l'espace propre au sacré qui entretenait l'horizon profane d'une recherche, l'intrication de ces « valeurs » est indémêlable, et c'est cette dernière qualité que Smithson nous enjoint d'affronter. Mais si ces questions ressortent des aspirations et des goûts particuliers d'une période et d'une génération confrontée aux bouleversements des usages de la consommation et des médias⁴⁷, il se pourrait, de la même façon que nous avons déjà effectué une « remontée à la source », historique, épicienne et picturale, que l'indémêlable de leurs clivages ait déjà fréquenté, par le passé et suivant une sophistication des circonstances, des objets qu'étudie l'histoire de l'art.
- 28 Entre l'antique difficulté à émanciper le profane depuis l'écrasante souveraineté du sacré et la difficile survie de ce dernier depuis notre perte actuelle des grands récits, entre « l'entropie sociale » de la Rome de Lucrèce, les accélérations de l'Europe renaissante et nos contradictions néo-libérales, nous pourrions retrouver quelques

qualités de mélange et d'instabilité. En particulier parmi ces débuts d'un modèle moderne qui voit naître le paysage dans ses peintures et dont l'art contemporain du temps de Smithson constaterait les limites, parmi le questionnement de l'étendue de la représentation peinte ou du partage des souverainetés qui la traverse⁴⁸, dans l'interrogation du poids de l'iconographie qui l'articule, une force de la couleur et une irruption du réel ne sont pas sans continuer de rappeler cette « origine » du pittoresque qui nous sert de viatique. Car s'il nous faut évoquer, depuis la question iconographique, peinture et enchevêtrement du sacré et du profane, il est évidemment difficile de passer à côté de ce *topos* de l'histoire de l'art où le détail le plus trivial et le plus anecdotique semble éclairé (ou non) par la lumière la plus spirituelle : si Le Caravage, puisque c'est évidemment de lui dont nous parlons, a probablement vu la peinture de Giorgione à Venise, sans chercher à ajouter ici quelques traits au corpus encombré (et qui nous dépasse) des études concernant ce carrefour majeur d'une discipline, nous remarquerons les très probables passage et transformation d'un pictural l'autre. Comme références nous permettant de comprendre cet enchevêtrement, transporté du spectacle de la Nature dans l'intérieur de scènes en clair-obscur, mentionnons seulement les observations de l'article de Todd P. Olson, « Pitoyables Reliques : le Martyr de saint Matthieu du Caravage », qui soulignent précisément la variété, les « réalités » et les tensions des contrastes sociaux qui informent la trame des tableaux du Caravage, et la communication récente de Wolfram Pichler à l'INHA qui détaille topologiquement (et de façon extrêmement convaincante) les clivages, charnières, articulations et structures diptyques qui semblent donner « corps » à ces contrastes⁴⁹. Selon une compréhension inverse de la prémisse d'une sortie hors de la ville, puisqu'elle « vient » après Giorgione, et en ne pouvant « éviter » (le plus souvent) la commande religieuse, la peinture du Caravage explorerait les expériences urbaines et sociales qu'a du rencontrer le flâneur en tenue de *compagnie* parti de la cité pour continuer d'explorer la Nature dans *La Tempête*. En posant frontalement, sans presque faire d'histoires, cette question simple et épineuse de la présence ou de l'inadéquation de Dieu au paysage, à la pièce, à nos corps, au coin de rue ou de table, une peinture risquerait sa destruction ou sa désolation.

- 29 Pour rester sur la question de l'origine du paysage avant que de revenir à une désolation du pictural, à suivre l'une des études les plus classiques sur le sujet, *L'Art du Paysage* de Kenneth Clark, les « paysages » de Giorgione appartiendraient à la catégorie des « paysages idéalisés »⁵⁰. à ce moment où, au delà du plaisir de l'imitation des premiers « paysages réalistes » (simplement placés en arrière-plan d'autres sujets, et qui s'éteindraient au XVIIe pour laisser place à ce nouveau moment) et avant de devenir genre de par ses qualités propres avec Constable ou Turner, ils composent et accompagnent le discours ou l'historia : de Giorgione, Titien et Véronèse à Claude et Poussin, les paysage-acteurs du déploiement narratif prétendent désormais au plus haut genre, à la peinture d'histoire. *La Tempête* telle que l'analyse Stephen Campbell confirmerait (puisque la peinture établit une composition poétique par l'observation en se conformant à la pratique de Lucrèce) et infirmerait à la fois (puisque la fin du tableau, son dessin, par l'atmosphère colorée, est philosophique et cherche à décrire non pas le particulier d'une histoire mais « les choses de la nature ») le recours au « littéraire » du paysage idéalisé. En deçà de ce statu-quo définitionnel, nous ne pouvons que suggérer que les « paysages » précédant ou contemporains de Giorgione fonctionnent peut-être, majoritairement, selon une logique toute autre que celle conduisant au « paysage-acteur de la délectation de l'histoire » (idéaliste) tel qu'il

s'unifie par le tableau chez Poussin ou Claude. Que ces « prédécesseurs » n'ont peut-être « de paysage » qu'une appellation anachronique et rétrospective malgré que le mot soit déjà occasionnellement utilisé⁵¹. (Et les mécanismes du pittoresque que nous avons suivi à la suite de Johanne Lamoureux, les mouvements de déportement du sens qui « assiéraient » la notion dans la mesure de ses dérapages, sa diffusion vers le banal, renforceraient le jeu de cette occultation.)

- 30 Toutefois, pour souligner ce clivage possible entre Giorgione et Poussin, tous deux locataires d'une sous-catégorie du paysage selon Clark mais praticiens du pictural aux méthodes divergeantes, il nous serait possible de suivre, nous l'anticipons à vrai dire depuis deux paragraphes, la faille ou l'opposition qu'ausculte Louis Marin entre Caravage et Poussin. Le premier, selon les dires du second qui « remontent » vers le passé (signe de l'établissement d'une discipline qui étendrait ses critères et sa légitimité au-delà de son moment de fonctionnement, masquant peut-être d'autant les « raisons anciennes » qui la précèdent quant à la scénographie ainsi réquisitionnée), paraît né pour « détruire » cette peinture que s'attache à pratiquer à son plus haut niveau de délectation le second. À ce point (ou « cette touche ») que l'enchevêtrement « médusant » des peintures du Caravage, bien qu'elles ne soient pas de paysage, ferait argument pour finir de rompre l'unité de cette catégorie qui ne le concerne pas directement en conduisant une « puissance de la peinture » contre ce qui voudrait l'unifier et faire histoire :

« Toute la critique du Caravage (en prenant cette expression au double sens objectif et subjectif : la "critique" effectuée pratiquement par le Caravage et la critique faite au Caravage par l'Académisme) consistera à désengager, à décaler l'effet de force de la couleur des autres parties fondamentales du tableau et du système de la peinture, à savoir l'Idée, la grâce, le décorum, l'architecture, la perspective qui sont les propriétés mêmes du dessin ou de la ligne, à renverser l'ordre des parties, à faire jouer pour lui-même, l'effet de force de la couleur comme l'effet-Méduse de la représentation. »⁵²

- 31 Il semble bien à lire cet extrait que nous parlions encore de « matière pittoresque », d'une puissance ici démonstrative et immobilisante, au plus près de l'éloquence de la matière pigmentaire lorsqu'elle évoque échanges, clivages, surfaces, coutures ou aspérités qui fabriquent le monde. Une fois encore, nous interrogerions le monde « donné », préexistant à la représentation – ou tout autant tissé de représentations innombrables, de structures et de matières qui probablement nous fabriquent déjà entièrement, sur le canevas de qualités existantes que pourra rendre le pigment. Mais Marin s'attache plus, selon la logique de l'auscultation de cette faille entre deux peintures déclarée par le producteur de la seconde, au système de la représentation institué par les tableaux de Poussin et à ce qu'y contredit le Caravage (par un fonctionnement médusant qui en déjoue le discours), qu'au hors-tableau, qu'à ce « reste » que la représentation classique réduit entièrement « dans ce va-et-vient sans résidu du tableau à l'histoire et de l'histoire au tableau ». Que pourrait-on alors trouver sous l'habitude du regard que nous donne (impose?) cette représentation classique ? Il est certainement difficile d'évaluer ce dehors du « circuit enchanté entre le tableau-regard et le spectateur-œil » que convoque le Caravage et que laisserait deviner en négatif la clôture de la représentation classique sur le point de débiter. Difficile de dire à quel spectacle, quelle préoccupation spirituelle ou sensuelle, révoltée ou respectueuse des dogmes et des lois appartient (s'il appartient d'ailleurs à une et pas nécessairement

à plusieurs de ces raisons) ce supplément picaresque qui échappe à l'économie équilibrée de la représentation.

- 32 Mon hypothèse est que cette difficulté à nommer ce « reste » peint en dessous du souci classique dans les tableaux du Caravage est peut-être due à ce même enchevêtrement du sacré et du profane qu'affronte Smithson lorsqu'il se donne encore pour tâche de peindre et déployer une iconographie, hors ce penchant interprétatif d'une économie moderniste du tableau qui chercherait toujours à le voir fonctionner sans restes. Il faudrait ex-poser le tableau au dehors de l'abri d'une autonomie de fonctionnement / conscience repliée sur elle-même de l'œuvre, dans ce qu'il en appelle, dès lors qu'il y a souci iconographique, de Désolation. On remarquera alors que Marin, à l'articulation de sa description du clivage Poussin-Caravage, pour pointer une certaine « universalité » de l'auto-référentialité mise en jeu dès le moment où il y a représentation, débute la seconde partie de son texte par une « introduction méthodologico-critique » qui cite précisément Michael Fried (au milieu des années 1970, moment où la mention de cette position n'a rien d'un truisme⁵³) dans un aspect fondateur de sa doxa moderniste : est mise en avant une tendance auto-critique de la peinture durant plus de deux décennies précédant les expériences des années 60, constante sur laquelle s'appuie Fried pour justifier le développement d'une esthétique historiquement fondée sur l'exploration et l'« approfondissement » des propriétés du médium par l'œuvre. Précisément le développement de cette position « picassoïde » dont Smithson réfute la pertinence dès son texte de 1962.
- 33 Dans le numéro d'*Artforum* de juin 1967, Fried publie son fameux *Art and Objecthood* qui défend ces valeurs modernistes contre une « théâtralité » des réalisations de l'art minimal. Réalisations qui condamnent l'autonomie de l'œuvre en la conditionnant à la « présence » du spectateur. Smithson, y étant (secondairement, avec Donald Judd, Robert Morris, Tony Smith et quelques autres) mis en cause, répond par une *Lettre à l'éditeur* publiée dans le numéro d'octobre de la même revue. Conscient de l'effet dialectique de sa réponse, il évoque l'ouverture d'un « nouveau-théâtre » (*anti-theater*) équivalent au « nouveau-roman » (*anti-novel*) français, dont la scène se subdiviserait en millions de petites scènes, chacune contenant son Michael Fried depuis une première division de celui-ci en deux personnes, « atemporelle » et « temporelle ». Selon la matérialité que peut « emprunter » l'écrit pour Smithson et son souhait de voir en retour la matière douée d'expression, il serait important à ce point de considérer de façon « sédimentaire » l'ironie évidente de cette assertion. Puisque, plus de quarante-cinq ans plus tard, l'espace de notre texte ici écrit et lu, en évoquant une énième fois le sujet, constituerait typiquement une de ces petites scènes subdivisées si courantes aujourd'hui, alors que s'institue dans la compréhension académique de l'art américain d'après-guerre ce moment initial de la « querelle du minimalisme et du modernisme ».
- 34 Il faut alors souligner comment, à ce sujet, dans ce qui est finalement pour Smithson la continuité d'une dispute déjà entreprise dans son texte non publié, il se réfère spécifiquement à un réseau de références judéo-chrétiennes⁵⁴ – ainsi le « désenchevêtrement » de la persona friedienne entre temporel et atemporel. Il évoque ainsi la création *ex-nihilo* d'un « schisme complet » avec tous les attributs de la « rage simulée » (selon les termes de Thomas Carew, poète anglais du XVIIe dans la continuité de John Donne) et compare l'attitude de Fried au Puritanisme le plus stricte en insérant notamment l'extrait d'un poème de Jonathan Edwards (1703-1758 : missionnaire, théologien et pasteur américain intransigent, fondateur de Princeton, auquel il est

déjà fait référence dans *l'Iconographie de la Désolation*) qui évoque l'horreur exquise d'une contemplation à la durée illimitée et qui absorbe toute pensée (cette citation serait le prologue d'une sorte de *sitcom* dont Fried serait le héros). A ce point, Smithson observe que Fried nous donnerait avec grand retard « une sorte de parodie ready-made de la guerre entre le classicisme Renaissance (la modernité) contre l'anti-classicisme Maniériste (le théâtre). »⁵⁵ Le cœur de cette « réfutation » de deux pages se situe probablement dans cet argument qui reprocherait à Fried de réserver « présence⁵⁶ et grâce » à l'intérieur du tableau ou de la sculpture sans les appliquer à sa propre position, selon une « adhésion » concrète à l'œuvre qui prévient tout recul autorisant ces considérations. L'application sélective de critères à l'intérieur du tableau ou de la sculpture à l'exclusion du reste deviendrait ainsi paradoxale puisqu'elle prêterait au critique un comportement puritain sans autre ministère que de préserver l'autonomie de l'œuvre à travers celle de son médium, en ignorant cet enchevêtrement du sacré et du profane qui (in-)forme fondamentalement notre condition moderne au détriment de la grâce, enchevêtrement dont le parcours récent du critique moderniste, délaissé au bénéfice de son versant historien, s'étend aussi jusqu'au Caravage pour y lire les jeux de « l'absorbement » et du « décollement » de l'œuvre⁵⁷.

- 35 Pour attirer l'attention sur un détail de l'enchevêtrement qui concernerait « la matière » avec laquelle se fabrique le texte « présent », j'aimerais conclure sur une remarque méthodologique concernant la façon dont deux études actuelles de l'histoire de l'art, que nous employons directement et indirectement ici, justifient la nouveauté de leurs lectures et réussissent peut-être à traverser et utiliser cette qualité vers une anamnèse salutaire, pour le dire « en dessous de la croyance ». Stephen Campbell justifie la singularité convaincante d'une lecture de *La Tempête* qu'il est le premier à fermement établir de la même façon que le fait Giovanni Careri quant à la nouveauté de sa lecture du double geste du Christ-Apollon qui articule l'ensemble de la fresque du Jugement dernier et « interpelle », pour le dire gentiment, le spectateur de la Sixtine⁵⁸. Chaque œuvre met en action son spectateur selon des raisons qui ont été réprochées par un pouvoir religieux pouvant tendre vers l'autoritaire et la provocation du schisme. La contemplation épicurienne d'une nature dénuée de la présence directe du divin à travers l'imitation du poème de Lucrèce apparaît tout autant « dérangeante », selon des critères religieux instables et prescripteurs⁵⁹, que la considération directe, pour le spectateur levant la tête vers la fresque, des conséquences de ses actes (enregistrés sur ces livres ouverts et pour l'instant vierges que présentent des anges) et de son destin (qu'illustre la façon dont les participants de la fresque intègrent ou non dans leurs postures la figure serpentine), face au jugement divin, hors truchement de l'Église dont Pierre est en train de rendre les clés. Ces positions proscrites ou réprochées ont, sur le moment pour la « fresque incontournable » de la Sixtine, probablement de façon plus discrète en ce qui concerne le « petit paysage sur toile » de Giorgione, été laissées de côté pour faire place à des analyses qui s'attachent à décrire la nouveauté et la richesse des formes « mises en œuvre ».
- 36 Et, plus que le « génie épiphanique » du regard de l'historien d'art, c'est un retour sur l'affleurement de ces questions autrefois dérangeantes à travers la tradition de leur répression qui permet alors de justifier ces nouvelles lectures. Il semble que nous touchions là à quelque limite épistémologique de l'histoire de l'art puisque celle-ci, dans son procès d'analyse des œuvres, en vient à percevoir des indices historiques suggérant que sa formation s'établirait, en tant que discipline pour laquelle le *Jugement Dernier* et *La Tempête* constituent des éléments incontournables et

formateurs, sur le masque d'une « discussion neutre » des questions liées à la forme⁶⁰. Évitant ainsi le « politiquement polémique » lié à l'usage ou aux démonstrations initiales d'images qu'il aurait autrement fallu cacher ou supprimer, une historiographie s'ouvre en réprimant ce qui constituera pour elle les raisons de sa recherche. Et ce serait seulement, depuis la réalité grise, apaisée et « désolante » de l'enchevêtrement du sacré et du profane que procurent aujourd'hui nos sociétés, depuis ce paysage particulier où il nous faut pourtant déployer sans boussole (parce que sans pôles souverains explicites et extérieurs) quelque-chose de nos croyances ou de nos convictions, que ces deux lectures peuvent être faites – que nous pourrions essayer de les suivre pour tenter, à notre tour, d'affronter la Désolation et ses accidents, au lieu de rester au chaud au fond du terrier.

NOTES

1. Je tiens particulièrement, à l'entrée de ce texte, à remercier Catherine David pour ses quelques années de cours à l'École du Louvre durant lesquelles elle a exploré, sans les simplifier, la luxuriance de travaux qui n'avaient alors pas encore reçus toute l'attention qu'ils focalisent aujourd'hui ; je dois à cet enseignement l'inspiration initiale d'un intérêt qui ne se tarit pas ; je remercie aussi, pour leur relectures attentives, Tania Vladova et Giuseppe Di Liberti.
2. Nous nous proposons de suivre l'exemple de ce déploiement (ou « resserrement », en l'occurrence) du sens plutôt que d'en discuter ici la condition en nous embarquant *directement* dans la recherche d'outils à même de soutenir la gageure d'une saisie pertinente de la catégorie par elle-même, sa raison typologique.
3. Selon le sens de « relatif à la racine » plutôt que selon la connotation d'extrémisme souvent associée au terme, ainsi que cette double signification est décrite en 1972 dans l'introduction d'un recueil de textes questionnant le rapport entre art et politique, recueil assemblé par Lee Baxandall, *Radical Perspectives in the Arts*, (Harmondsworth, Eng. : Penguin, 1972), 9-14
4. Édition-clé-de-voûte des études smithsonniennes depuis sa parution, c'est aussi celle que j'utilise le plus souvent ici et à laquelle je me référerai sous le sigle de TCW : Robert Smithson, *Robert Smithson, the Collected Writings* (Berkeley : University of California Press, 1996).
5. Cf. par exemple : Jessica Prinz, *Art discourse, discourse in art* (New Brunswick, NJ : Rutgers Univ. Press, 1991).
6. Cette diversité ne marquerait pas seulement le hasard des possibilités ou impossibilités éditoriales, mais la situation quasi-théâtrale qu'a été conduit à emprunter l'artiste dans le New-York des années soixante, selon une sorte de position maniériste structurellement assez proche (sinon que marché et mouvements remplaceraient cour, patron et prescriptions contre-réformatrices) de celles décrites dans l'article de Stephen Campbell sur la grande fresque du Martyre de St Laurent de Bronzino, traduit dans ce même numéro d'Images Re-vues. Ainsi pourrait être lue la nécessité de cette anecdote de Dan Graham, dans une (auto)biographie sous forme de Manga, qui raconte comment, « la première fois que j'ai rencontré Smithson, il avait des manières efféminées et parlait comme Andy Warhol » Marianne Brouwer, Dan Graham, and al. *Dan Graham Œuvres 1965 - 2000* [Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 21 juin - 30 sept. 2001] (Paris : Paris-Musées, 2001), 379.

7. Matériau dont la question demeurerait de savoir s'il appartient à l'œuvre, comme l'affirme Craig Owens à l'occasion d'un article commentant la publication des *Écrits* en 1979, ou non, comme Jean-Marc Poinot tend, une vingtaine d'années plus tard, à réfuter la nécessité d'une telle inclusion pour en comprendre le lieu ; Craig Owens, « Earthwords », *October* 10 (1979) : 121-130. ; Jean-Marc Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés* (Dijon : Les Presses du Réel, 2008).

8. TCW, xvii, 78, la citation de Smithson est fameuse et, hélas, peut-être plus citée que prise en compte. Elle appartient autrement à un article particulièrement polémique, copieux et digressif, aujourd'hui associé à cette catégorie paradoxale de « la critique institutionnelle » dont on voudrait que Smithson, après le *Land Art*, soit l'un des hérauts, « Un musée du langage au voisinage de l'art », publié dans le numéro de mars 1968 d'*Art International*. L'article se retrouve notamment dans le recueil d'Alexander Alberro and Blake Stimson, *Institutional Critique : An Anthology of Artists' Writings* (Cambridge, Mass. : MIT Press, 2009). Je me permet de souligner comment les termes « physicalité », « particules » et « vide » lancent comme un écho anticipé aux considérations épiciuriennes de la partie 3 de ce texte.

9. « Parole » peut-être souvent trop facilement citée depuis l'évidence de sa source et « réduite », au regard des particularités de sa sédimentation, par l'évidence d'un *classement* rationalisant son inorganisation (ou le circonstanciel de son organisation) – il faudrait se demander selon quels accidents se déploie la « chance », le « pittoresque » ou la « répétition » de la citation ?

10. Signalons le riche tribut que nous devons au séminaire de Jacques Leenhardt à l'EHESS sur la représentation du paysage, particulièrement en ce qu'en trahissent ses infiltrations littéraires et philosophiques du XIXe et du XXe. Image Re-vues devrait publier bientôt un article de Jacques Leenhardt sur Smithson et le paysage, présentation qui construirait le paysage en effectuant un « zoom » plus large et largement plus élégant que la déconstruction par laquelle tâtonne le présent article.

11. Je ne poursuivrai pas ici une discussion de la nature historique du document et de sa « découverte » / « création » en ce qui concerne le domaine ambiguë de l'histoire du contemporain (ou du passé très proche en l'occurrence) – là où ce « tri des restes » qui ferait le fond de l'activité historique ressort plus d'une gestion de l'abondance, et des préférences qui y sont inévitablement associées, que d'un effort archéologique qui reconstitue le parcellaire de traces trop rares.

12. Cette qualité, essentielle, oblitérant tout autre déterminant dès lors qu'elle devient centrale dans l'explication.

13. « The iconography of Desolation », TCW 320-327 et « Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape », TCW 157-171.

14. Elizabeth Barlow Rogers, William Alex, and Whitney Museum of American Art, *Frederick Law Olmsted's New York*. (New York : Praeger, in association with the Whitney Museum of American Art, 1972).

15. Selon ce trope de l'inversion qu'il affectionne tant et qui, par exemple, le voit lire, dans des chantiers de bâtiments en construction, des « ruines à l'envers » (expression bien connue mentionnée dans « Une visite des monuments de Passaic », TCW 72).

16. A consulter le Littré en ligne, paysage ne signifie qu'« Étendue du pays que l'on voit d'un seul aspect » Son usage de façon étendue, au delà du « morceau de pays », est observable simplement par les exemples donnés (<http://www.littre.org/definition/paysage>), et ne se fera que par le relais de la représentation peinte dont l'appellation se verra appliquée à son « dehors », entre autre par le relais du pittoresque que nous détaillons dans la partie suivante de notre développement.

17. Pour reprendre, tout en la distinguant du tellurisme essentialiste de l'entre-deux guerre évoqué dans la note 22 ci-dessous, la jolie traduction de *earth work artist* par Claude Gintz dans son introduction aux textes traduits à l'occasion de la rétrospective de Marseille en 1994 : IVAM,

Centre Julio Gonzalez , Palais des Beaux-Arts , MAC, Galeries Contemporaines des Musées de Marseille , *Robert Smithson : Une Rétrospective : Le Paysage Entropique 1960-1973*. [exposition] (Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1994), 161.

18. TCW p.170, RS - *Le paysage entropique*, op. cit. p.215 ; je me permet de retraduire les deux dernières phrases pour essayer de rendre les ambiguïtés du jeu sur l'expression *a consciousness of mud* et l'horizontalité que peut dégager le encore/calme/allongé du « *still with us* ».

19. (TCW 68-99 et 119-133), selon des *travelogues* (en anglais, du journal de voyage au film documentaire) qui proposent une exploration de terrain aujourd'hui banale pour un art contemporain probablement marqué par les exemples que fournit Smithson.

20. Cette polarité sur laquelle nous reviendrons est d'abord associée à des réalisations plastiques de la seconde moitié des années soixante pour être ensuite élargie à une notion dialectique complexe, cf. fig.2 ci-dessous.

21. Mais comme le remarque Yves-Alain Bois en introduction de son article autour de *Clara-Clara* publié par le centre Pompidou en 1983, Serra admet ne pas très bien comprendre ce que Smithson entendait par « pittoresque » et cherchait alors à s'éloigner de toute influence du pictural (« Promenade pittoresque autour de Clara-Clara » dans le catalogue *Richard Serra*, (Paris : Centre Georges Pompidou, 1983). L'importance du geste, du procès, de l'installation, de la performance ou du « flux » est certainement, de façon générale, déterminante pour la définition des œuvres de l'époque – et fait certainement écho, plus problématiquement que jamais si l'on pense à ce qui s'y instaure de performance et de répétition, de répétition de la performance, dans les travaux des artistes d'aujourd'hui. J'empreinte l'exemple de *Hand Catching Lead* au Rosalind Krauss de *Passage in Modern Sculpture* (dans l'introduction de « The Double Negative : a new syntax for sculpture », 244), (Cambridge, MA : MIT Press, 1977), avant qu'elle ne développe ensuite la notion d'index et de trace sur laquelle nous revenons ici.

22. Une telle liaison « tellurique » entre l'art et le paysage peut par exemple se retrouver de façon systématique dans les introductions des catalogues des expositions de la section des Écoles étrangères contemporaines du Musée du Luxembourg, au Jeu de Paume, entre les deux guerres. Il ne s'agit pas tant, ici, de faire strictement coïncider ce tellurisme (qui verrait in fine l'énergie du sol « influencer » le sang ou l'art) avec la tendance à l'abstraction décrite par Worringer que de souligner comment ces deux identifications s'appuient sur ce qui fait « lieu commun » jusqu'à la seconde guerre mondiale pour expliquer le fait artistique contemporain.

23. Outre l'article de Johanne Lamoureux sur lequel je reviendrai, je me permet de renvoyer simplement à une *lecture parallèle* des notices Wikipédia de ces différents acteurs (personnes comme notions), elle est déjà amplement informative et peut nous épargner la mention d'une bibliographie complexe que je ne maîtrise pas, et qui nous entraînerait, de surcroît, de l'histoire du paysage à celle des jardins, autre dialectique.

24. TCW p.159-160 et RS - *Le paysage entropique*, op. cit. p.211 pour la traduction.

25. Ainsi la première monographie publiée à son propos et qui ne soit pas un catalogue d'exposition : Gary Shapiro, *Earthwards : Robert Smithson and Art after Babel* (Berkeley :University of California Press, 1995).

26. Consultable dans l'anthologie : Johanne Lamoureux, *L'art insituable : de l'in situ et autres sites* (Montréal : Centre de diffusion 3D, 2001), 19-48.

27. Je me tiens ici à la traduction de Lamoureux citant Smithson. Cette citation, tellement reprise aujourd'hui, serait presque emblématique des positions de Smithson, particulièrement en ce qu'elle pourrait laisser transparaître d'une « usure » des études smithsoniennes sur le modèle du pittoresque qu'il évoque, un peu comme ce qui a pu arriver à Duchamp dès les années 60. C'est ce que semblait signaler la « partie américaine » du récent colloque du Centre Pompidou (du 26 et 27 septembre 2013) : Ann Reynolds qui a rédigé l'une des monographies les plus denses autour de Smithson est désormais passée à d'autres sujets, tandis qu'Alexander Nagel, lors d'une discussion,

se sentait obligé de préciser comment Smithson est aujourd'hui, aux États Unis, une référence quasi sur-exploitée.

28. *L'art insituable... op.cit.ici p.22.*

29.

L'art insituable... op.cit.

Lorsque les articles cités ne sont pas trop labyrinthiques, je me permet de ne pas systématiquement renvoyer à une page particulière (ou une ligne de toutes façons non-indexée) en ce qui concerne des citations à répétition issues du « corps » de textes dont j'essaye de restituer une partie de la silhouette.

30. Notion développée dans son fameux « Notes sur l'index » où il s'agit de s'appuyer sur le caractère physique et inéluctable de ce qui ressort de l'empreinte (« l'index » selon C.S. Peirce) au contraire du choix symbolique, dépendant de l'arbitraire du jugement, qui construit habituellement le pictural.

31. Notion clé du travail post-pictural de Smithson décrite un peu plus loin (selon l'inversion qui voit notre démarche essayer de « remonter » vers son sujet).

32. Il est possible de trouver sur le web le pdf de l'ouvrage de Price *Sur le pittoresque*, dont la « Preface to the first essay » (et déjà le titre complet !), vii-xi, développe précisément ces questions ;

Uvedale Price,

An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful; and on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape,

(London : J. Robson, 1794) ; <<http://archive.org/details/essaysonpictures01priciala>>

33. C'est probablement ce même intérêt qui conduit Smithson vers les expériences d'un J.G. Ballard (auteur de la Nouvelle vague anglaise de science-fiction, proche de l'Independent Group et des débuts, eux aussi anglais, du pop), souvent cité dans les *Écrits* et qui transformera l'érotisme de l'accident de voiture, ses cicatrices de tôles ou de chaires, en Bel-art. Le rébarbatif de *Homes...* n'est pas sans rappeler l'alignement de baraquements de camps, en l'occurrence japonais en Chine, milieu que Ballard décrira, en 1984, comme le cadre des débuts de son adolescence dans *L'Empire du Soleil* (titre qui se réfère aussi aux éclairs d'Hiroshima et Nagasaki que Ballard croit avoir vu depuis son lieu d'internement, signes de sa libération dans le monde absurde de la consommation de l'après-guerre).

34. Je me permets de renvoyer à ma comparaison des « conversions » de Smithson et Fabro de la peinture à la « non-sculpture » dans l'article « Pourquoi Luciano Fabro n'est pas Robert Smithson », in Bernhard Rüdiger et al., *Luciano Fabro : habiter l'autonomie* (Lyon : École nationale des beaux-arts de Lyon, 2010).

35.

L'art insituable... op.cit.

p.23. La traduction de la citation incise de William Gilpin étant celle de Johanne Lamoureux.

36.

Stephen J Campbell, «

Giorgione's "Tempest", "Studiolo" Culture, and the Renaissance Lucretius », *Renaissance Quarterly* 56, no. 2 (2003): 299–332. Pour passer à travers la densité et la taille de l'article sans multiplier à outrance les appels de note, je mettrai entre parenthèses la page d'où est issue la citation dans le cas des citations les plus riches, tout en rappelant que l'essentiel de ce que j'avance ici sur le tableau provient de toute façon de ce même article.

37. Remarquons toutefois la qualité de la présentation, de la traduction et des notes de José Kany-Turpin chez GF Flammarion, *De la nature - De rerum natura* (Paris : Flammarion, 1997).

38. Campbell souligne l'importance récurrente de la foudre dans les démonstrations de Lucrèce quant aux réalités de la nature ; pour évoquer directement le ton du texte lucrétien : « Enfin, pourquoi le ciel n'est-il jamais totalement pur / quand Jupiter lance sur terre la foudre et le tonnerre ? / Attend-il les nuages pour y descendre en personne / et régler de plus près la direction de ses traits ? (...) Enfin, pourquoi d'un trait funeste Jupiter renverse-t-il / les temples sacrés des Dieux et ses demeures superbes ? / Pourquoi brise-t-il les œuvres d'art, les statues

divines, / outrageant ses propres images par d'affreuses blessures ? », *De la Nature, op. cit.*, p.419, Livre 6, v.410-420.

39. Je remercie Gilles Tiberghien d'avoir attiré mon attention sur ce point lors de ma soutenance de mémoire de Master sous la direction de Giovanni Careri et qui portait déjà sur « La matière dont sont faites les œuvres de Robert Smithson ».

40. Voir « Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art / Smithsonian Institution » (1972), TCW, p.270-271.

41. Si elle n'est pas directement évoquée dans son article sur Frederic Law Olmsted, la dialectique « site-nonsite » est l'autre référence/apport fondamental de la « maturité » du travail Smithsonien : et, de même que l'entropie, sa définition plutôt succincte (une occurrence tardive est posée à l'occasion de la première note du texte de 1970 sur *Spiral Jetty*, elle consiste en deux colonnes opposant dix termes et un paragraphe fascinant intitulé « Range of Convergence ») voit, à l'usage, s'ouvrir la pertinence et l'ampleur de son champ d'application, s'enrichir l'observation. Je la donne ici en « illustration » traduite selon mes termes et remarques, accompagnée de l'un des exemples plastiques qui lui donne d'abord occurrence, avant son déploiement théorique.

42. Terry Smith, historien australien qui a participé à *Arts and langage* de 1972 à 1976, observe que le conceptualisme pourrait être situé entre réalisme et nominalisme, ainsi qu'il démarre son article (qui semble exemplifier de lui-même les difficultés de cette oscillation) « One and Three Ideas : Conceptualism Before, During, and After Conceptual Art », paru dans *e-flux* #29 de novembre 2011 : <http://www.e-flux.com/journal/one-and-three-ideas-conceptualism-before-during-and-after-conceptual-art/>

43. La conclusion de l'article, avant son poème-prière final, semble déjà évoquer l'entropie à travers la (l'absence de) « couleur » grise d'un support sur lequel sont progressivement peints, à une vitesse suffisante, des zéros eux aussi gris : « Une faible pression et traction sur la surface grise. L'icône sombre dans une grande cuve de peinture grise et il n'y a rien à faire que d'en contempler le naufrage comme le veilleur surveille la nuit. » (TCW 327)

44. Smithson « condamne » une durée (*duration*) profane et mesurable là où la « quatrième dimension » serait seulement compréhensible depuis les ruines des trois premières considérées selon une mortification visuelle ; ainsi, explique-t-il au même endroit, « Marcel Duchamp a tôt arrêté de peindre car il *perdait* son art dans l'espace et le temps. La Durée l'a coupé de la révélation, confinant ainsi la grâce à l'échiquier. La quatrième dimension est le courroux de Yahvé contre une humanité maudite. » (TCW, p.322 pour cette extrait mais, encore une fois, je ne détaillerai pas chaque page-ligne de chaque citation, sa situation dans le corps des huit pages de l'article, pp.320-328, préférant l'évocation d'une « silhouette » et d'un sens un peu trop souvent éludés.)

45. Un peu comme il rend-compte de l'expérience du flâneur à Central Park dans son article sur Olmsted, Smithson va faire passer son texte « par la pratique » en démarrant, selon la forme d'une sorte de machine célibataire pop, un « iconoscope » qui broiera intensément du cliché sur tout le dernier quart de l'article, clichés que l'on peut « picorer » de la même façon « qu'un clochard effectue sa sélection dans une poubelle ». « [l'iconoscope] doit pouvoir pardonner le divorce du ciel et de l'enfer et clignoter devant nous au bénéfice de nos grâces sélectionnées. »

46. Signalons, en ce qui concerne la perception du New Jersey par Smithson, la belle analyse d'Ann Reynolds qui re-déploie sa notion de « reflected *ready-made* » pour aboutir, de façon ballardienne, à une vibration cristalline et *médusante* (issue du paysage de banlieue lui-même) qui noierait dans le souvenir celui qui s'y consacre. Ann Reynolds, *Robert Smithson : Learning from New Jersey and Elsewhere* (Cambridge Mass. : MIT Press, 2003), p.79-80 et suivantes. Soulignons comment à travers ce « *Elsewhere* » ou un « *Remoteness* », sujet de sa communication au colloque du Centre Pompidou en septembre dernier, Ann Reynolds énonce des propositions proches du « dehors » que nous décrivons.

47. Alors que ses parents et sa tante, protestant pour l'un et catholiques pour les autres, pouvaient peut-être suivre plus facilement une pratique religieuse simple s'ils le désiraient ; voir note 54 pour les références.

48. Mentionnons, en écho moderne aux problèmes de souveraineté qui traversent les réalisations maniéristes et baroques, la communication de Ralph Ubl au séminaire commun de l'INHA le 11 février 2011. Il y a observé comment, de David à l'impressionnisme en passant par Delacroix, les jeux de la lumière, ceux-là même qui, unifiés, caractérisent la peinture de paysage, sont à même d'exprimer *picturalement* l'évolution d'une question de la souveraineté, c'est à dire, depuis la Révolution, sa perte.

49. Je ne soulignerais évidemment jamais assez la dette que doit cette recherche au suivi des cours de Giovanni Careri à travers Michel-Ange puis Le Caravage aujourd'hui, sans compter l'ensemble des invités qu'il a accueillis, dont Stephen Campbell il y a quelques années, Ralph Ubl il y deux ans ou Wolfram Pichler ce printemps-ci ; Todd P. Olson, « Pitiful Relics: Caravaggio's Martyrdom of St. Matthew », *Representations* 77, no. 1 (February 2002): 107-142; <<https://www.youtube.com/watch?v=X0djjvqER14>> ou <<https://www.youtube.com/watch?v=WJtYWxsQWmA>>

50. Kenneth Clark, *Landscape into Art* (Londres : John Murray Publisher, 1949), traduction française par André Ferrier et Françoise Falcou, *L'Art du Paysage* (Paris : Arléa, 1988).

51. Concernant les détails de cette condition première où le paysage embrasse une fonction extérieure à sa définition dans le tableau, voir *Le Paysage sacré : Sacred Landscape (Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité, actes du colloque, Paysage sacré et exégèse visuelle au XVIème et XVIIème siècle, Paris, INHA, 29-30 juin 2007)*, dir. Denis Ribouillault et Michel Weemans (Florence : Olshki, collection "giardino e paesaggio", 2011).

52. Louis Marin, *Détruire la peinture* (Paris: Flammarion, 1997), 140.

53. Marin a écrit, l'année précédant la publication de *Détruire la peinture*, une « Note de présentation » à la traduction de *Three American Painters* publiée en 1976 dans le premier numéro de la Revue d'Esthétique, trouvable à l'adresse suivante: <http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/Esthetique2.pdf>; il y souligne la précision et les conditions du « discours sur la peinture » que fournit Fried, et conclut en proposant une relecture de ce texte à la mesure du *Visible et de l'invisible* de Merleau-Ponty, « entre Lacan et Lyotard ».

54. Remarquons la subtilité du savoir théologique dont fait preuve Smithson, la chose est entre autres explicable, ainsi que le remarque Thomas Crow dans son article discutant de « L'exil cosmique : le tournant prophétique dans la vie et l'art de Robert Smithson », par le fait que la mère et la tante de Smithson étaient catholique et son père protestant : catalogue de l'exposition du MOCA de Los Angeles, Robert Smithson and Museum of Contemporary Art (Los Angeles, Calif.) ; Dallas Museum of Art. ; Whitney Museum of American Art., *Robert Smithson [exposition]* (Berkeley: University of California Press, 2004).

55. Il faut toutefois souligner ici un aspect, depuis mon point de vue, extrêmement « salutaire » de l'intransigeance de Fried qui, si elle autorise la réplique un peu systématique du motif d'une vieille querelle (question probablement plus complexe qu'il n'y paraît au regard de son formidable travail d'historien), permet un découpage et une lecture nette des choses là où l'enchevêtrement des considérations d'une critique d'art actuelle se superpose, sans pour autant s'ouvrir, à l'enchevêtrement de la Désolation (critique qui surnagerait dans les marais d'une indistinction du jugement grâce à la forte densité du politiquement correct qu'elle y dissout).

56. « *presentness* », que nous ne traduirons pas par « présentité » ou « présentitude », mais à laquelle nous essaieront, un tant soit peu, de conserver l'occurrence d'un enchevêtrement du sacré, puisqu'en ce sens la présence première et « *fond-amentale* », pour le dire picturalement, serait la divine (ou le « dehors », ce « sentiment océanique » que Smithson reproche à Fried d'ignorer).

57. Michael Fried, *The Moment of Caravaggio* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2010).

58. Voir, récemment sorti, Giovanni Careri, *La Torpeur des Ancêtres* (Paris : Editions de l'EHESS, 2013).

59. Pensons à l'élection ratée du cardinal anglais « progressiste » (pour décrire de façon anachronique l'écart entre Réforme et Contre-réforme) Reginald Pole en 1549 et à celle réussie du « conservateur » et particulièrement népotique Paul IV en 1555 ; voir par exemple, Alexander Nagel, *Michelangelo and the Reform of Art* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2000).

60. Neutralité aussi perceptible dans « l'opposé » de son action entre la *Tempête* et le *Jugement*, puisqu'elle évacue l'excès d'une lecture athée dans un cas et l'excès d'une foi qui marginalise l'Eglise dans l'autre ; et ce, selon la pente douce et inexorable d'un devenir entropique qui entraînerait la société vers l'enchevêtrement du sacré et du profane, résultat de notre condition moderne.

RÉSUMÉS

Robert Smithson est considéré comme un artiste pionnier du Land Art. Aussi remarqué pour son style littéraire, ses textes éclairent ses réalisations plastiques. Si le paysage peut constituer le médium de ses travaux de terre, Smithson a aussi écrit à propos de cette catégorie-genre proliférante. Nous assignant à définir une notion du paysage au prisme du corpus des écrits smithsonniens — tâche moins évidente qu'il n'y paraît à première vue —, nous choisissons d'étudier deux textes. Un premier suit une démonstration proche de l'histoire de l'art et se penche sur la façon dont Frederick Law Olmsted s'inspire des théories du pittoresque d'Uvedale Price pour construire les paysages de Central Park. Un second, interrogeant la condition iconographique à laquelle doit faire face celui qui cherche encore à peindre un sujet religieux, décrit sur un ton plus prophétique un paysage moderne de l'art comme tributaire d'un indémêlable enchevêtrement de sacré et de profane. Une liaison entre ces deux positions se dessinera à suivre les « jeux de fonds » d'un pittoresque tels que Johanne Lamoureux les lit revenir une décennie après la disparition de Smithson, au milieu des années 80. Depuis une primauté de l'accident et de la cicatrice jusqu'à une définition plus subjective liée à l'image, s'approfondie, à suivre son origine, une qualité du pictural qui prendrait source dans *la Tempête* de Giorgione, selon l'exercice d'une lecture épicurienne de la Nature que retrace Stephen Campbell. Ainsi un « ordre naturel » de l'observation nous enseignerait le monde et ses résistances, une connaissance du dehors.

Robert Smithson is stated to be one of the artists who initiate Land Art. Also an amazing writer, his texts cast a singular light upon his visual work. If we can consider landscape as a medium for his earthworks, Smithson has also wrote about this genre/category that spread all across the modern era. As we're making for a definition of landscape through his writings — an obvious task at first sight, a difficult one when getting closer —, we chose two papers. One text follows a demonstration close to art history while studying the way Frederick Law Olmsted reads the picturesque theoretical work of Uvedale Price in order to build Central Park landscapes. The other, from the iconographical standpoint of painting some religious topic, describes with a more prophetic tone how sacred and secular matters are entangled together through the issue of producing modern art. A link between those two statements is to be found among the "background games" that characterize a picturesque which, according to Johanne Lamoureux, is coming back in the middle of the eighties, ten years after Smithson death. From a concept of accident and scar to a more subjective definition attached to the image, a picturesque quality can root itself into Giorgione *Tempest*, according to an epicurean reading of Nature traced back by Stephen Campbell. Some "natural order" of observation should teach us about the world and its strengths, a knowledge of the outside.

INDEX

Mots-clés : Robert Smithson, paysage, pittoresque, Frederick Law Olmsted, Uvedale Price, Richard Payne Knight, Central Park, dialectique, Johanne Lamoureux, Stephen Campbell, Giorgione, Caravage, Michael Fried

AUTEUR

PHILIPPE LOUIS ROUSSEAU

Membre du comité de rédaction d'Images Re-vues et doctorant sous la direction de Giovanni Careri, Philippe Rousseau s'intéresse aux outils historiques, anthropologiques et conceptuels nécessaires à une analyse des paradoxes de l'histoire de l'art moderne et contemporain.