



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Grand Lac Salé, Utah, cristaux de sel, pierres, eau, 427,20 x 4,57 m. DIA Center for the Arts, New York, photo Gianfranco Gorgoni, courtesy James Cohan, New York

De Rome à l'Utah, de l'Incarnation au Fossile

La relève du christianisme par la géologie
dans l'œuvre de Robert Smithson

Dans l'État de l'Utah, non loin du monument de Golden Spike, qui commémore la convergence des deux premières lignes de chemin de fer reliant les côtes Est et Ouest des États-Unis en 1869, l'artiste américain Robert Smithson réalise en 1970, au bord du Grand Lac Salé, sa désormais légendaire jetée en forme de spirale. Comme son nom l'indique, le lac regorge de sel, son eau est lourde et quasi immobile. Mais ce que son nom n'indique pas, c'est sa couleur, d'un rouge profond, provenant des bactéries et des algues qui l'habitent. Smithson choisit de construire sa *Spiral Jetty*, qui mesure presque 500 mètres de long et 5 mètres de large, à l'un des rares points où l'eau du lac peut déborder sur la berge. Prolongement d'un sentier creusé au pied d'une colline qui surplombe le lac, la jetée hélicoïdale est faite de terre prélevée sur le site puis transportée par un bulldozer; sa couleur rouge est presque identique à celle du lac. À cette terre rouge ont été ajoutées des pierres de basalte, elles aussi exhumées sur place. Avec le temps, l'eau, en submergeant la jetée durant des périodes plus ou moins longues, a déposé sur la spirale de grands cristaux de sel.

Au milieu des années 1960, quand Smithson se tourne franchement vers la géologie pour y ancrer sa

pratique artistique, il est convaincu que la « seconde nature » a remplacé pour de bon la nature proprement dite. Le philosophe marxiste de la première moitié du XX^e siècle Georg Lukács avait recouru au syntagme de « seconde nature » pour désigner la réalité historique moderne qui, bien que produite par l'homme, le rejette hors de son sein. La seconde nature n'est pas d'une nature « muette » ou « étrangère » comme la première, précisait Lukács, mais une nature vécue comme un « complexe de sens figé, incapable d'éveiller à nouveau l'intériorité », car elle est elle-même « un ossuaire d'intériorités mortes »¹. Pour autant, l'artiste américain a rarement, ou de manière sélective, recouru à des objets pour signifier cette nature qui, aussitôt créée, se fossilise. Fondamentalement, il se projetait dans un temps où tous les fossiles issus du monde des hommes auraient été assimilés à une matière « dédifférenciée »². Après la Seconde Guerre mondiale, le progrès de la technique et le capitalisme mondialisé avaient suscité, par les kyrielles de produits consommés dans la vie quotidienne, le sentiment d'une accélération inédite du temps; les bombes atomiques envoyées par les États-Unis sur le Japon avaient aussi démontré, le temps de deux éclairs, que la domestication de la nature par

l'homme pouvait s'achever par leur fossilisation commune. Lecteur vorace de livres de cybernétique, de géologie et d'anthropologie, Smithson y avait découvert le concept flottant d'« entropie ». Réapparue depuis le XIX^e siècle, moment où elle fut théorisée et définie, par Carnot et Clausius notamment, l'entropie contredisait la loi physique de la conservation de l'énergie en postulant au contraire sa déperdition irréversible³. François Jacob expliquera plus tard l'entropie comme l'idée selon laquelle « tout être vivant reste en quelque sorte branché en permanence sur le courant général qui emporte l'univers en direction du désordre. Il représente une dérivation locale et transitoire, qui entretient l'organisation et lui permet de se reproduire⁴. »

La conscience historique de l'époque pouvait facilement projeter ses craintes sur cette désintégration virtuelle du monde naturel et du monde artificiel, pour peu que cette distinction eût encore un sens. Comme Claude Lévi-Strauss, Smithson est convaincu que « le monde a commencé sans l'homme et [qu'] il s'achèvera sans lui⁵ ». L'anthropologue ne décèle chez l'homme aucune posture prométhéenne visant à « s'opposer vainement à une déchéance universelle » ; il voit l'homme au contraire comme simple rouage de la machine du monde, travaillant, à sa manière – c'est-à-dire par ses institutions et ses créations –, « à la désagrégation d'un ordre originel et précipitant une matière puissamment organisée vers une inertie toujours plus grande et qui sera un jour définitive⁶ ». La complexification et la sophistication croissantes des institutions et des informations humaines n'étaient en aucun cas sur la voie de s'améliorer indéfiniment, comme l'avait prédit l'évolutionnisme du XIX^e siècle, qui, par le truchement des plumes du naturaliste Alfred Russel Wallace et du préhistorien John Lubbock, transposait le jardin d'Éden dans le futur : « On peut prévoir le temps où la terre ne produira plus que des plantes cultivées et des animaux domestiques, où la sélection de l'homme aura supplanté la "sélection naturelle", où l'Océan sera le seul domaine sur lequel puisse s'exercer dorénavant cette puissance, qui, depuis d'innombrables cycles d'âges régnait en arbitre suprême sur la terre⁷. » Déplorant, dans ses *Tristes tropiques* (1955), cette dynamique irréversible de domestication totale de la nature, Lévi-

Strauss n'y voit que la manifestation concrète de la loi de l'entropie. Si bien que, à la fin de son livre, il peut suggérer de remplacer le terme d'« anthropologie » par celui d'« entropologie » – une proposition que Robert Smithson ne se lassera pas de citer dans ses entretiens⁸. Bien qu'issue d'un héritage intellectuel remarquablement divers et très sophistiqué, *Spiral Jetty* est une configuration plastique de matière inerte qui a pour vocation ultime de disparaître en se confondant avec celle-ci. Si l'anthropologie d'alors désintègre son objet par l'analyse des invariants culturels communs aux différentes sociétés humaines, l'art, pense Smithson, doit suivre le même chemin. Nous prendre nous-mêmes pour la mesure de l'art, c'est selon lui nous priver des infimes ressources dont nous disposons pour vivre dans un monde qui nous ignore souverainement.

L'histoire et le temps

La pensée de Smithson, dans son fonctionnement et sa constitution les plus intimes, répond à la conviction que l'unique élément distinguant l'humain des autres espèces est la capacité de l'homme à fabriquer des fictions. Ces fictions ne sont pas infinies en nombre et s'avèrent plus ou moins efficaces et plus ou moins intéressantes. Ainsi, la projection par l'homme occidental de sa propre échelle dans l'art, dans le temps et dans l'histoire est-elle une fiction qui n'avait que trop fait ses preuves. Dans son élan prophétique, l'homme ne venait-il pas de se projeter sur la Lune pour se donner l'illusion d'annexer le cosmos⁹? Pour ce qui est de l'art, il était inutile de remonter à l'anthropomorphisme grec revisité par la Renaissance : l'auto-imitation s'était glissée jusque sous le masque de l'abstraction la plus radicale, comme en témoigne l'expressionnisme abstrait d'un Jackson Pollock et d'un Barnett Newman. Smithson fustigeait la « métaphore biologique¹⁰ » qui s'était insinuée autant dans leurs œuvres que dans le discours normatif qui les avait promues : on décrétait qu'un art mourait (l'art européen) et qu'un autre naissait (le leur), alors que « l'art existe dans le temps » : « on s'en souvient ou on l'oublie, mais lui-même n'est jamais ni mort ni vivant¹¹. » Sur le plan de la forme, l'anthropomorphisme masqué de l'abstraction américaine passe, selon Smithson, par la volonté d'expression de



Barnett Newman, *The Stations of the Cross, First Station*, 1958, Magna sur toile, 198,1 x 153,7, National Gallery of Art, Washington, D.C., Robert and Jane Meyerhoff Collection, photo Bruce White, courtesy Barnett Newman Foundation

l'artiste et par son empathie avec son tableau. Il relève par exemple que l'apothéose de l'espace abstrait est fondamentalement, selon Clement Greenberg, l'apothéose de « nos corps¹² ». Et lui-même reconnaissait dans les très abstraites *Stations of the Cross* de Barnett Newman la même anthropomorphisation de l'espace : « Au lieu de représenter des événements picturaux, il représente des événements spatiaux à une échelle empathique : l'homme est la mesure de l'espace¹³ », ajoute-t-il dans une phrase où l'homme mesure de toute chose, le Christ de la passion et la peinture abstraite deviennent interchangeable.

Pour cet artiste du Land Art, le christianisme s'est heurté aux limites inhérentes au dogme de l'Incarnation et à la clôture des temps par le retour au Paradis des humains qui le mériteraient. Le christianisme est une double concession à l'échelle humaine : celle d'une divinité ayant emprunté l'image et la vie de l'homme, et celle d'un temps non seulement par-

faitement adéquat à l'intelligence humaine, mais lui étant de plus téléologiquement destiné. « Si seulement les géologues voulaient me laisser tranquille, tout irait bien. Mais ces épouvantables marteaux! Je les entends frapper à la fin de chaque cadence, de chaque verset de la Bible¹⁴! ». Cette phrase de Ruskin n'a pas échappé à Smithson, qui ajoute : « Avant l'avènement de la géologie, la vision du monde était dominée essentiellement par des valeurs judéo-chrétiennes, jusque, disons, le XVIII^e siècle. La géologie a bouleversé tout cela. Notre sens du temps est devenu bien plus vaste. Nous n'avons plus affaire à la civilisation classique¹⁵. » En allongeant prodigieusement le « sens du temps » de l'humanité, la géologie réduit l'histoire humaine, et plus encore les « classicismes », à des entités insignifiantes. C'est pourquoi Smithson distingue soigneusement les notions d'histoire et de temps : chaque fois que l'histoire fait irruption dans son discours, elle est strictement humaine, tandis que le temps est au contraire ce qui permet à l'homme de sortir de la place étroite qui lui est assignée – et donc aussi de son histoire. L'histoire a des contours, le temps est une force plastique : « L'histoire est représentative, tandis que le temps est abstrait¹⁶ » ; « L'histoire est naturelle, le temps est artificiel¹⁷ ». Tels sont les énoncés auxquels Smithson parvient grâce à la géologie, s'affranchissant du même coup tout à la fois de l'histoire, du christianisme et des effets de réification que le capitalisme produit sur les objets, y compris les œuvres d'art.

Rome : le cauchemar de l'histoire

Désignant sous la plume de Smithson tout ce qui est fait et à faire par l'homme, l'histoire recèle pour lui deux grandes significations : celle de la réification des formations et des artefacts, symboliques et usuels, qui se sont accumulés au fil des millénaires ; celle de l'action, que l'existentialisme de Jean-Paul Sartre venait de définir comme la seule nature assignable à l'homme – jamais achevée et toujours à construire¹⁸. Pour Smithson, comme pour beaucoup d'artistes de sa génération, l'action, malgré son caractère processeur, pas plus que les objets, n'échappe au pouvoir de réification du capitalisme et de l'histoire. Cette dernière se présente comme « un facsimilé d'événements tenus ensemble par une frêle information

biographique¹⁹». En 1961, alors qu'il se trouve à Rome pour une exposition personnelle, l'artiste écrit une lettre à Nancy Holt, sa future femme, sur laquelle il dessine au stylo Bic, le long de la page, la chute à la fois paniquée et enjouée de plusieurs figures dégringolant les unes sur les autres dans ce qui peut être, indistinctement, le puits du temps ou celui de l'Enfer. On y trouve là des colonnes antiques brisées, une croix et un sceptre chancelants, un grotesque baroque et plusieurs figures mythologiques dont la louve romaine, le tout inspiré à la fois de l'imagerie pop, de William Blake et de Michel-Ange : « Romulus et Remus ont abandonné le fantôme. La louve est folle. Rome s'enfonçe dans la fange²⁰. » Une autre fois, il lui parle du « vide luxuriant » qui s'empare de lui : « C'est le XX^e siècle et le monde entier est en tournée pour inspecter les restes pourrissants d'un âge disparu²¹. » Une troisième lettre conclut que bien des gens qu'il rencontre se consacrent « à faire l'inventaire d'un monde qui s'efface rapidement ou qui attend que la bombe explose. Après tout, le monde a besoin d'un peu plus de matériel tragique d'une grandeur comparable à celle de la guerre de Troie²². » Comme d'autres avant lui, Smithson s'invente une Rome furieusement éclectique, figée dans un interminable déclin, jusqu'à imaginer, en ces temps de guerre froide, l'événement tragique qui pourrait y mettre fin. Pour lui, Rome est la synecdoque de l'histoire occidentale en son pouvoir mortifiant, histoire à laquelle n'échappent même pas ses propres tableaux, exposés aux yeux des passants comme des « papillons » morts dans la vitrine de la galerie²³.

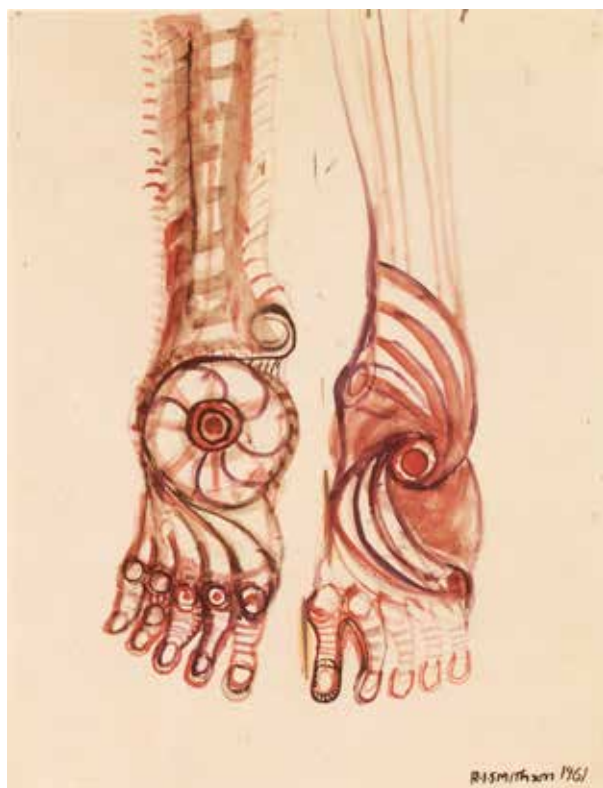
Smithson parle néanmoins dans le même temps de ses œuvres comme d'« icônes » faites pour échapper au capitalisme et à l'histoire. Il recourt à une iconographie proprement christique, bien que ses Christ soient totalement désincarnés et artificiels, entre la rigidité des icônes et celle des parodies²⁴. Même leurs stigmates ont une franche allure mécanique, comme si ces Christ avaient été crucifiés non avec des clous, mais des vis. C'est du reste le corps entier du Christ qui souvent s'enroule comme une vis ou qui se trouve littéralement écrasé par la croix qu'il porte sur son dos. Dans ses collages enfin, Smithson n'hésite pas à poser tout autour de la croix des reproductions de voitures et de femmes, survivances paradoxales des

figures rassemblées aux pieds du Crucifié. Comme l'a montré Jennifer Roberts dans sa superbe étude sur le rapport de Smithson à l'histoire, tout se passe comme si la passion de ses Christ leur était infligée par l'histoire humaine – vaine, corruptrice et éphémère²⁵. Son oscillation entre foi et désenchantement, besoin de dogme et scepticisme est le résultat d'une « crise intérieure », explique-t-il encore dans ses lettres à son galeriste romain, l'américain George Lester²⁶. Ces lettres sont susceptibles de jeter une lumière inattendue sur le tournant géologique de Smithson, à comprendre comme la relève d'une religion « trop humaine ».

Excédé par l'action permanente de plus d'un siècle d'expérimentations dans l'art et dans la société occidentale en général, Smithson affirme à Lester, dans une lettre de six pages, que, par le recours à l'univers de la « passion » propre à la religion, il souhaite y mettre un terme²⁷. Tout se passe donc comme s'il tentait de sortir de l'histoire grâce aux ressources de la religion chrétienne, poursuivant en cela une tradition remontant au romantisme d'un Novalis, soit une tradition aussi vieille que la modernité elle-même²⁸. Adoptant l'un des tropismes de la pensée conservatrice du XX^e siècle, élaborée notamment dans les années du « retour à l'ordre », Smithson, dans une lettre importante, s'adonne à la critique des *-ismes* qui s'étaient succédé dans la première moitié du siècle. Koselleck a vu dans ces suffixes qui ont fait irruption au XIX^e siècle les signes d'une histoire en transition permanente, se consumant pour ainsi dire avec son propre carburant²⁹. C'est très précisément cela qui dérange l'artiste américain, qui voit dans le cortège des *-ismes* les avatars successifs de l'individualisme et de l'esthétisme de la Renaissance. Après-guerre – et désormais sur le continent américain –, ces *-ismes* se diluaient encore en *actions* et en *happenings*. Ce qui avait eu un nom propre jusqu'au cubisme, au futurisme et au dadaïsme s'était dissous dans des concepts universels, signes de la sécularisation achevée de l'art. L'autonomie de ce dernier finissait en son contraire, à savoir l'hétéronomie la plus radicale : l'art s'identifiait désormais à de simples fragments et rebus trouvés sur les trottoirs ; l'art « se passait », tout simplement, en même temps que la vie et par les mêmes gestes, dans un présent pour ainsi



Robert Smithson, *Untitled (INRI - Christ on Crucifix)*, 1961, encre et gouache sur papier, 60,96 x 45,72. The Menil Collection, Houston, photo courtesy James Cohan, New York



Robert Smithson, *Feet of Christ*, 1961, gouache sur papier, 45,72 x 35,56. Estate of Robert Smithson, photo courtesy James Cohan, New York

dire tautologique : « Aujourd'hui et à notre époque, on ne peut pas "agir" en accord avec son "temps". L'action laisse l'esthétisme se déchaîner. Beaucoup de soi-disant artistes voient de l'"art" partout dans ce monde. Cette orgie d'esthétique, telles les textures aux bords des trottoirs, des formes intéressantes sur les boîtes aux lettres et des dieux dans des machines, doit être stoppée, sinon l'artiste mourra de son propre art. L'artiste devrait mortifier ses yeux mortels par l'ascétisme et rester loin de l'esthétisme. Regarde la nouvelle vogue de "Happenings", balayant le règne des Beatniks à NYC, où l'art est avalé par l'action. Les happenings sont simplement le "Black Mass" pour les attendris et devraient être arrêtés. Parfois, je souhaite que quelqu'un nous libère de la liberté³⁰. »

Se faire délivrer, par « quelqu'un », de sa liberté, c'est se soumettre volontairement à des formes transcendantes et absolues, qui réduisent la crise, la décision et l'action humaines à de simples vani-

tés. C'était faute d'avoir su contraindre leur liberté que Picasso ou Pollock avaient échoué, le premier en cultivant la distorsion gratuite, le second en laissant libre cours à ses démons par le *dripping*. Joseph Beuys dira quelque chose de similaire, en comparant son propre travail de « plastique sociale » à la peinture indéterminée de l'artiste américain : « Pollock, par exemple. Je me suis intéressé à Pollock, parce qu'il donne une indication sur ce que je viens d'appeler "l'énergie non dirigée". Chez lui, ce principe règne en maître absolu. La grande "électrification" de la toile par l'énergie indéterminée³¹. » Aux yeux de Smithson, Pollock a payé son échec du prix de sa propre vie : « L'effet mortifère du désespoir fait s'effondrer ou se distordre, comme chez Picasso, toute vision, en confondant le divin et le mondain dans un borborygme horrible. Les démons l'emportent finalement – si l'esprit est trop faible – en conduisant l'artiste à glorifier son désespoir. Jackson Pollock, par exemple, est

mort de possession démoniaque moderne. Toute la psychanalyse du monde ne l'a pas sauvé. La peinture d'action est l'art du désespoir³². Rappelons que «peinture d'action» (*action painting*) était le nom que le critique Harold Rosenberg avait donné à l'expressionnisme abstrait d'un Pollock, comparant le tableau à une «arène» où l'on peut «agir» et voyant dans les «gestes sur la toile», un «geste de libération» à valeur «politique, esthétique et morale»³³. Smithson inverse complètement cette logique, en affirmant plus loin : «L'action est contre la passion. L'action conduit à la matière morte, tandis que la passion conduit à l'esprit de la vie³⁴.» Alors que l'existentialisme sartrien avait permis à certains artistes de comprendre la peinture d'action comme une affirmation symbolique de la liberté, Smithson voit dans cette «action» et ses produits de la «matière morte», une référence tout à la fois à la réification de l'art et à la chute chrétienne de la chair.

À cette époque, Smithson s'inspire directement du modernisme réactionnaire à l'œuvre dans la Grande-Bretagne des années 1910-1940, trouvant dans la tradition religieuse les formes contraignantes capables de le soulager de sa liberté. Il commence à soupçonner les ressorts existentiels d'une passivité volontaire et de la contemplation d'une éternité inaccessible. Inspiré par le philosophe T. E. Hulme, il abhorre comme lui la Renaissance pour avoir initié l'eudémonisme humaniste, l'individualisme, le matérialisme, et la sécularisation modernes. Smithson se tourne alors vers Byzance, ce temps où l'on détruisait les icônes par foi excessive non par esthétisme : «L'exposition que je t'ai envoyée est née d'une crise intérieure, qui a ses racines dans la pré-Renaissance. Les icônes brisées de Byzance m'ont inspiré plus que toutes les figures chevalines insipides des Florentins. Les "croyants" ont vénéré ces play-boys de Galilée pendant les quatre siècles derniers; les -ismes modernes sont le résultat de l'échec de l'humanisme de la Renaissance³⁵.» Hulme a dans sa courte vie exercé une grande influence sur l'art britannique, notamment sur le vorticisme, mais aussi sur la pensée de façon générale, en propageant notamment la théorie de Wilhelm Worringer sur l'abstraction et en traduisant les *Réflexions sur la violence* de Georges Sorel. Blâmant l'incapacité

de reconnaître «l'écart entre le domaine des affaires vitales et humaines et celui des valeurs absolues de l'éthique et de la religion», Hulme fustige, dès avant la Première Guerre mondiale, l'appropriation de la notion de «perfection» par l'homme, alors que celle-ci «appartient proprement au divin». La croyance au progrès n'est que l'une des manifestations fâcheuses de cette confusion : «Comme nous sommes douloureusement conscients que rien d'*actuel* ne peut être *parfait*, nous imaginons que la perfection se trouve non pas là où nous sommes, mais à une certaine distance³⁶.» Le philosophe insiste alors sur le fait que l'absoluité de la religion a été remplacée au cours des temps modernes par une histoire téléologique, qui a mis le progrès à la place de la Providence. Cependant, l'histoire, cette activité à laquelle le XIX^e siècle s'était furieusement adonné, ne témoigne, par son relativisme et son pluralisme, que de son inconsistance, de sa chute. C'est à ce titre uniquement que l'histoire est utile. Le pessimisme quant à la valeur de l'homme – pessimisme qui recèle un certain sens du tragique – est l'élément qui allait retenir l'attention de Smithson³⁷. Mais Smithson se heurte vite à cette question : comment peut-il à la fois relativiser la valeur de l'homme et recourir à une religion dont le dogme central est l'Incarnation? Comment Smithson peut-il sortir du «cauchemar de l'histoire³⁸» en recourant à l'un de ses monstres?

«L'objet terrifiant»

C'est principalement par la géologie que Smithson parvient à s'échapper hors des limites imposées par le dogme de l'Incarnation et par l'histoire; c'est la notion d'entropie qui absorbe sa méfiance vis-à-vis du progrès. Comme il se plaît à le répéter, il abandonne les «jardins de l'histoire» au profit des «sites du temps»³⁹. Quintessence de la nature domestiquée et archétype de l'eschatologie judéo-chrétienne sous la forme de l'Éden, le jardin, avec Smithson, est absorbé dans le site géologique. Anciennes mines, carrières, coupes géologiques, franges urbaines où la nature recouvre les constructions éphémères des hommes : tels sont les sites où il va exercer sa dialectique de l'histoire humaine et du pouvoir érosif du temps. Avec le pressentiment que «l'Europe [a] épuisé sa culture», Smithson abandonne l'idée de

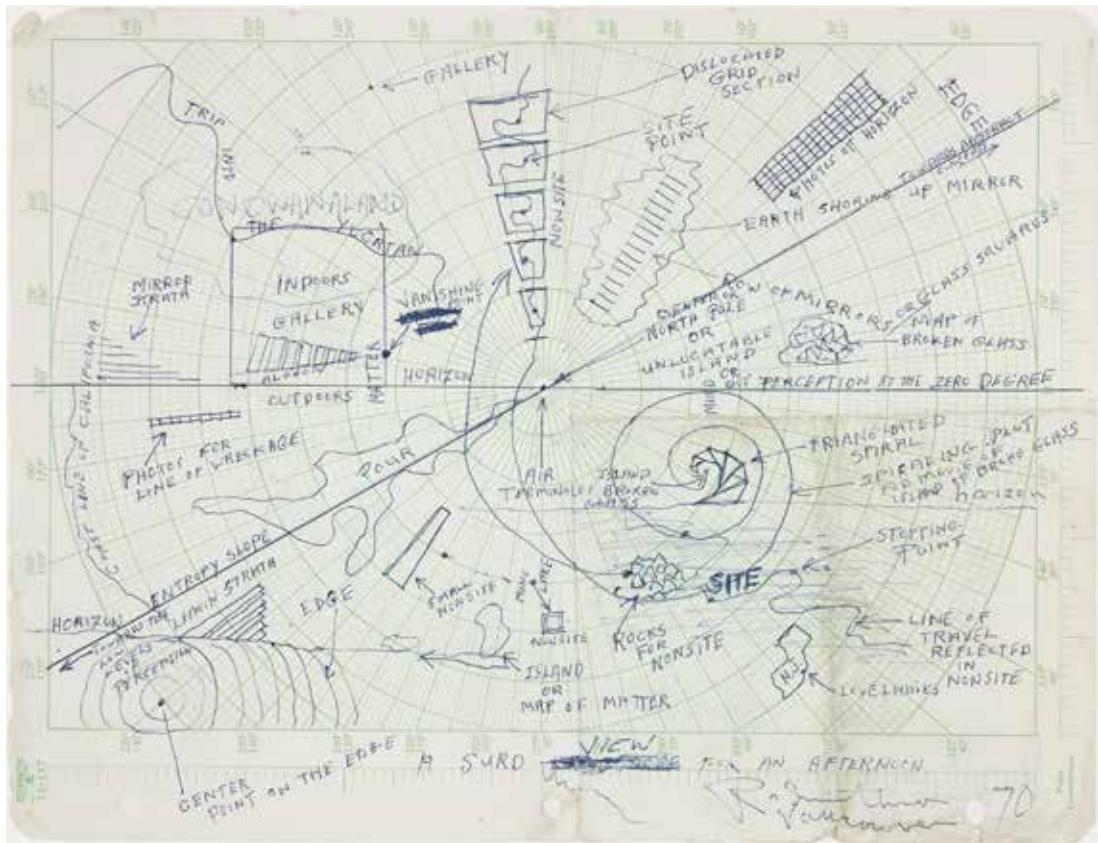
«rétablir l'œuvre d'art traditionnelle au sens d'Eliot-Pound-Wyldham Lewis», et commence à s'intéresser à la «structure de la matière»⁴⁰. «Aussi, ajoute-t-il, l'histoire entière de l'Occident s'[est]-elle engloutie dans cette pensée de la préhistoire et des grandes épopées préhistoriques, commençant avec l'âge des pierres [...]. Le triasique et le jurassique et toutes ces différentes périodes ont subsumé en quelque sorte tous les efforts des civilisations qui m'[ont] intéressé⁴¹.» Smithson tire avantage des deux faces de la géologie, l'échelle temporelle souveraine et transcendante, mais aussi la matière. Comme le Christ, la géologie s'incarne dans le sensible, mais sans se plier à l'échelle humaine. Désormais, c'est cette transcendance-là, enterrée et en grande partie inaccessible, qui va fournir à l'artiste l'absolu dont il a besoin : «Je pense, affirme-t-il encore en référence à quelques artistes ayant investi de diverses façons le sol terrestre, que nous sommes pour la plupart conscients de l'échelle géologique, de la grande somme de temps coulé dans la sculpture de la matière. Prenez un Anthony Caro : il exprime une certaine nostalgie pour la vision du monde comme jardin d'Éden, tandis que moi-même, je pense en termes de millions d'années, y compris le temps où les humains n'étaient pas là. Anthony Caro n'a jamais pensé au sol sur lequel se tient son travail. En fait, je vois son travail comme du cubisme anthropocentrique. Il doit encore découvrir l'objet terrifiant. Puis le laisser. Il a encore un long chemin à faire⁴².»

«L'objet terrifiant» : en investissant implicitement l'opposition entre le beau et le sublime, Smithson signifie la nature de *pharmakon* de la géologie. Sur son versant actualiste et uniformiste, élaboré par Charles Lyell dans les années 1830, la géologie creuse le gouffre du temps, mais empêche le vertige qu'il provoque en affirmant que ce qui s'est passé il y a des milliers des siècles n'est en rien différent de ce qui est en train de se passer *maintenant*. Contre le récit accélérationniste et catastrophiste du temps d'un Cuvier, lequel conçoit un passé géologique irrémédiablement perdu et définitivement inconnu, Lyell instaure la lenteur du temps comme un présent à l'échelle géologique, un présent qu'il est donc possible d'observer⁴³. En outre, par la périodisation et la classification des sédiments qu'elle entreprend

depuis le xviii^e siècle, la discipline géologique est venue au secours de l'imagination, alors impuissante devant l'informe et l'illimité : Buffon n'écrivait-il pas dans les premières lignes de ses *Époques de la nature* que «remonter aux différents âges de la Nature» revenait à «fixer quelques points dans l'immensité de l'espace, et [à] placer un certain nombre de pierres numéraires sur la route éternelle du temps. Le passé est comme la distance; notre vue y décroît, et s'y perdrait de même, si l'Histoire et la Chronologie n'eussent placé des fanaux, des flambeaux aux points les plus obscurs»⁴⁴? Cependant, le rationalisme optimiste d'un Lyell n'est pas plus crédible que souhaitable pour Smithson, qui ne cherche qu'une seule chose : rester au bord du gouffre. Son imagination, non pas illogique mais «alogique»⁴⁵, pour reprendre ici l'un de ses termes, se saisit parfaitement de la nature contradictoire de l'«objet terrifiant». Indifférente à l'échelle humaine, la géologie assigne à l'homme des limites tranchées; mais elle lui procure par la même occasion la matière du tragique dont il a besoin pour nourrir ses fictions et ne pas succomber au vertige. «Surd» est le nom de ce bord de gouffre fictionnel; Smithson emprunte ce terme mathématique à une fiction littéraire, *L'Innommable* de Samuel Beckett (1953). Une fois entré dans la zone du «Surd»⁴⁶, les catégories de la raison – proportions, grilles, étalons et mesures de toute sorte – se révèlent inutiles, prêtes à sombrer, comme tous les produits de l'histoire, dans le gouffre du temps.

Surd

Spiral Jetty est, par son isolement, une zone *surd*, lointaine et incertaine au point d'obliger parfois ses visiteurs, qui l'ont longuement cherchée dans des espaces désertiques, par des chemins menant à des impasses, à faire marche arrière⁴⁷. Elle est *surd* également par sa position intermédiaire, entre la terre et l'eau du lac qui a immergé sa structure hélicoïdale pendant plusieurs années. Non seulement cette œuvre n'est pas «abstraite» comme les sculptures de Caro, entités inaltérables et indépendantes de tout contexte, mais *Spiral Jetty* est faite de la même matière que le sol qui la porte, jusqu'à se laisser engloutir comme un continent préhistorique ou une construction archaïque. *Spiral Jetty* est une zone



Robert Smithson, *A Surd View for an Afternoon*, 1970, encre sur papier, 21,6 x 27,9. Vancouver Art Gallery, Acquisition Fund, photo Vancouver Art Gallery

surd enfin et surtout en tant que dispositif formel, appelant la projection, puis l'éloignement de ceux qui s'y trouvent ou regardent le film homonyme tourné par Smithson :

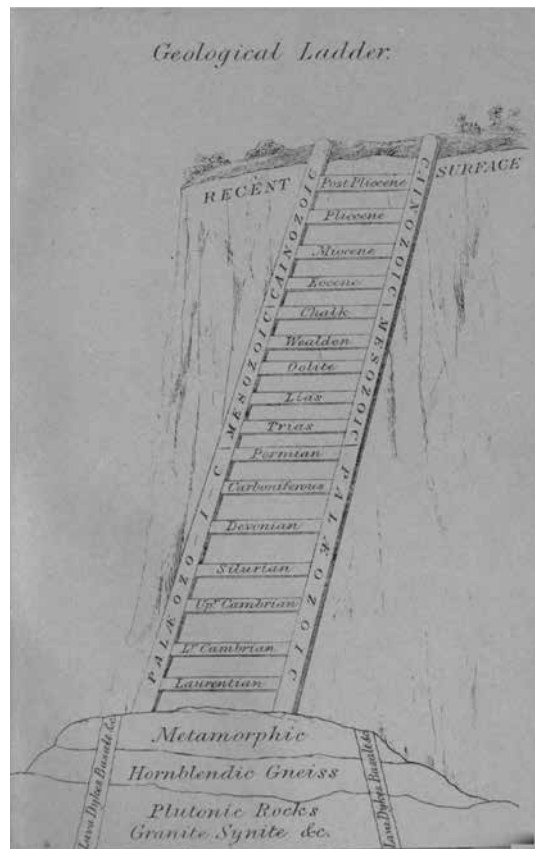
Après un certain point, les pas mesurables (« scale skal n. it. or L; it. Scala; L scala ordinairement scalae pl., originairement une échelle; un escalier; donc, un moyen d'ascension) descendent dans l'« état surd ». La rationalité de la grille d'une carte s'abîme dans ce qu'elle est supposée définir. La pureté logique se trouve soudain dans une tourbière et accueille l'événement inattendu. La réalité « courbe » de la perception sensorielle opère à l'intérieur et à l'extérieur des abstractions « droites » de la pensée. La masse flottante de rocs et de terre de Spiral Jetty pourrait être attrapée par une grille de segments, mais ces segments auraient existé dans la tête et sur le papier seulement. Bien sûr, il est possible aussi de traduire la spirale mentale dans une

succession tridimensionnelle de longueurs mesurées impliquant zones, volumes, masses, moments, pressions, forces et tensions; mais à Spiral Jetty, le *Surd* l'emporte et nous conduit dans un monde qui ne peut pas être exprimé par le chiffre ou la rationalité. Les ambiguïtés sont admises plutôt que rejetées, les contradictions sont augmentées plutôt que diminuées – l'alogos sape le logos⁴⁸.

Pour comprendre ce qu'est l'échelle de Smithson, il est nécessaire de s'arrêter sur son contraire absolu, qui se trouve reproduit en frontispice du livre de **W. S. Symonds, *Old Stones*** (éditions 1880/1884). On peut y voir une échelle inclinée contre une haute falaise. Sur les marches de l'échelle sont gravés les noms des âges géologiques emmagasinés juste derrière elles dans la masse rocheuse. La précision et la régularité impeccables de cette échelle sont brouillées par l'espacement plus grand de ses marches inférieures.

Cette disproportion est le signe d'un temps qui perd ses signes distinctifs en se dilatant et en s'enfonçant de plus en plus dans le passé. Au-dessous de l'échelle se trouve le fond pierreux amorphe de la terre, matière primitive réfractaire à toute métaphorisation. En 1854, on avait aussi décrit ces « roches vastes et indatables » comme « la région qui est plus vieille que la mort »⁴⁹ et, un siècle plus tard, Francis Ponge écrivait de l'« aïeul énorme » de tous les rocs : « La raison ne l'atteint qu'amorphe et répandu parmi les bords pâteux de l'agonie⁵⁰. » Impuissant à pénétrer ce fond, l'échelle en frontispice s'en sert toutefois comme d'un socle solide. À l'autre bout, la marche supérieure donne sur un paysage dont on entrevoit quelques arbres minuscules ainsi que la masse d'un roc. C'est le règne du vivant, qui surgit et respire sur un sol que l'illustrateur qualifie de « surface récente ». Comme l'insondable fond de la terre, cette surface récente échappe elle aussi à la métaphorisation, mais pour des raisons diamétralement opposées : susceptible de supporter et d'alimenter *directement* la vie humaine, elle ne nécessite pas la médiation de métaphores, elle n'est pas (encore) devenue une marche de l'« échelle ». Le présent et le passé – récent, profond et amorphe – composent le temps géologique dans toute sa densité. Transposée du langage à l'image, la métaphore de l'« échelle du temps » est élevée à la deuxième puissance, elle se littéralise et se réifie, mais dans un registre noétique et quasi métaphysique qui se retrouvera plus tard dans les tableaux métaphysiques de De Chirico, où toute vie humaine est absente. En transposant l'univers quotidien des hommes au sein d'une matière impénétrable, le champ d'utilité de l'échelle s'inverse et s'élargit à la fois : les espaces inaccessibles qu'une échelle devrait permettre d'atteindre sont aussi telluriques. Mais le retour au point de départ est garanti comme avant : c'est le paysage familier et parfaitement adapté à l'humain – le temps présent.

C'est cette logique qui s'inverse chez Smithson. Extrêmement rationnelle dans ses mécanismes et ses étapes, la logique de Smithson rayonnera comme « *alagon* ». Tout se passe chez lui comme si c'était le fond primitif qui, de façon cohérente et rationnelle, gagnait le présent. Comme si la raison se laissait envahir par **l'inconscient géologique**. Du



William Samuel Symonds, *Old Stones*, nouvelle édition, Londres/Marvell/Tewkesbury, Simpkin, Marshall and co./Woods and co, William North., 1884, frontispice, photo courtesy Bodleian Libraries, University of Oxford

coup, la « surface récente » qui, dans le frontispice du XIX^e siècle est censée porter et nourrir le présent, devient chez Smithson aussi indistincte que les couches géologiques les plus enfouies. La loi de conservation à laquelle était soumis le présent se convertit du même coup en loi d'entropie⁵¹. Déployée sur l'horizontalité de la terre, dont elle s'est approprié la matière jusqu'à se laisser submerger, *Spiral Jetty* confirme tous ces renversements déclenchés par la poussée du bas vers le haut. Voilà comment la métaphore de *Surd* se substitue à celle de l'échelle aux marches bien taillées et aux intervalles toujours plus réguliers. Au demeurant, aucun objet singulier n'aurait pu, à lui tout seul, contenir *Surd* – pas même la spirale.

Car *Surd* exige une mise en œuvre, un procédé et même – nous le verrons – un drame. Plutôt qu'une

seule échelle, droite et solide, la zone *surd* requiert ce que Smithson appelle un « rapport » ou une « dialectique » d'échelles : « L'échelle de *Spiral Jetty* tend à fluctuer selon la place où se trouve le spectateur. C'est la taille qui détermine un objet, mais c'est l'échelle qui détermine l'art. Une lézarde dans le mur, vue en termes d'échelle et non de taille, aurait pu être appelée Grand Canyon. La forme d'une pièce pourrait avoir l'immensité du système solaire. L'échelle dépend de la capacité à être conscient de l'actualité phénoménologique de la perception. Lorsqu'on refuse de séparer l'échelle de la taille, on reste avec un objet ou avec un langage qui paraît certain. Pour moi, l'échelle opère par incertitude⁵². » Les objets ont une taille définitive dans deux mondes : le vieux monde physique de Newton et le monde humain des marchandises. Mais l'art doit être un monde *incertain*, où les objets les plus terrifiants et les plus anodins perdent leurs valeurs fixes et peuvent, grâce à leurs analogies et à leurs inversions, se convertir en leurs contraires afin de tisser de nouveaux rapports. Si la géologie constitue l'horizon inéluctable de l'homme, son échelle peut être flexible et maniable dans les fictions que cet homme construit. Telle est l'action minimale que Smithson se permet : disjoindre et assembler volontairement les échelles du temps, non pas à l'aveugle comme le fait la nature, mais afin de produire du sens. Cette action minimale, il l'appelle aussi « dialectique » : « On est obligé d'avoir cette dialectique, sinon on a la vision tragique où tout est soumis à la fatalité, tandis qu'avec cette dialectique, tu peux aller en avant et en arrière, en tendant vers l'impersonnel⁵³. » Le premier dialecticien, selon Smithson, c'est Pascal, théoricien de la « duplicité » de l'homme. Plutôt que de se conformer au cartésianisme d'un univers mécanique, Pascal choisit de s'affronter aux « espaces infinis » qui l'effraient⁵⁴ : « Qu'est-ce que l'homme dans la nature? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout. Infiniment éloigné de comprendre les extrêmes, la fin des choses et leurs principes sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable, également incapable de voir le néant d'où il est tiré et l'infini où il est englouti⁵⁵. » Pascal recourt à un jeu d'échelles qui fait de tout, même de l'infiniment petit, un abîme. « Milieu » entre le rien

et le tout, l'homme de Pascal trouve naturellement sa place dans l'espace fictionnel de Smithson. Aux espaces infinis de Pascal – ceux du cosmos, héliocentriques et multiples depuis Copernic –, est venue s'ajouter l'épaisseur géologique remplie de prophéties futures. L'avenir se révèle étrangement identique à la vaste préhistoire de la terre et des êtres. Chaque fois qu'il s'y est projeté, Smithson a découvert que l'avenir « s'était perdu quelque part dans les dépôts du passé non historique⁵⁶ » et que, « toujours à rebours⁵⁷ », cet avenir révélait l'« identité de la pré- et de la post-histoire⁵⁸ ». Que signifie cette identité de la pré- et de la post-histoire? Elle signifie trois choses quant à son expérience du temps.

Préhistoire

Pour Smithson, la préhistoire est tout d'abord un exercice de pensée, une projection métaphorique, un jeu d'échelles qui rend le monde présumé fixe et le présent présumé objectif étranges et provisoires. La préhistoire est *surd* : elle correspond à des systèmes rationnels qui paraissent « alogiques » à ceux qui vivent encore dans l'histoire. Elle s'immisce dans le présent pour ébranler son corps sclérosé et y substituer « l'actualité phénoménologique de la perception ». Alors qu'il se trouve pour la première fois au Grand Lac Salé et qu'il remarque des plateformes pétrolières abandonnées ainsi qu'une cabane sur pilotis (qui aurait pu être celle du « chaînon manquant »), Smithson raconte que « la vue de toutes ces structures incohérentes » suscite en lui un « grand plaisir »⁵⁹ : « Ce site témoignait de la succession de systèmes fabriqués par l'homme, embourbés dans des espoirs abandonnés ». Il note en somme l'équivalence très pascalienne des systèmes cognitifs inventés au cours des siècles : aucun n'est fixe et tous sont probables. Formulée négativement, cette thèse revient à dire que, depuis la préhistoire, tous les systèmes enfantés par la pensée humaine se sont effondrés les uns après les autres.

Passons ensuite à l'usage anachronique que fait Smithson de la préhistoire, usage fondé sur la probabilité pascalienne. Si, depuis ses premiers usages modernistes, le retour de la préhistoire implique un temps non-linéaire, cyclique ou hétéroclite et incohérent, il fallut attendre les années 1950 pour que le

parti-pris de l'anachronisme soit affirmé clairement par divers penseurs et artistes. L'une des raisons de ce relatif retard réside dans le fait que la communication et la diffusion de la culture de masse ont rendu les ères historiques toujours plus interchangeables et la totalité de l'histoire toujours plus simultanée. Si passé et futur étaient devenus équivalents, rien n'interdisait leur substitution mutuelle. Dans sa version optimiste, cette interchangeabilité a produit le « Musée imaginaire » d'André Malraux, ou bien encore la croyance de Marshall McLuhan en une nouvelle ère de nomadisme et d'oralité, dans laquelle l'humanité serait entrée : « La vitesse de l'électricité mélange les cultures de la préhistoire et les débris des boutiquiers de l'ère industrielle, les analphabètes avec les demi-alphabétisés et les post-alphabétisés⁶⁰. » Foncièrement optimiste en effet, la vision de McLuhan enfante l'idée d'une post-histoire humaine, unissant émancipation et fraternité. À ce retour à un âge d'or postindustriel, Smithson oppose sa propre vision, infiniment désenchantée : « Ce sens du passé et du futur extrême trouve partiellement son origine dans le Musée d'histoire naturelle ; là, l'homme des cavernes [*cave-man*] et l'homme de l'espace [*space-man*] peuvent être vus sous le même toit. Dans ce musée, toute la nature est embaumée et interchangeable⁶¹. » Aux anachronismes iréniques et humanistes de McLuhan, Smithson oppose ses anachronismes sarcastiques et réifiant.

Enfin, et c'est le troisième aspect de son usage temporel, ce pessimisme attribue aussi à la préhistoire une valeur prophétique : « Le monde a commencé sans l'homme et il s'achèvera sans lui » (Lévi-Strauss). La préhistoire de Smithson est donc en somme tout autant force cognitive qu'image objectivée et spatialisée du futur, chassant au loin, très loin, le « jardin d'Éden » des évolutionnistes britanniques.

Lecteur avide des romans de science-fiction de J. G. Ballard et de Brian Aldiss, Smithson est parfaitement conscient que l'accélération du temps a fini par rattraper la lenteur géologique, son absolu contraire. Dans *La Plage ultime de J. G. Ballard*, une fiction qui se déroule sur une île dédiée aux essais nucléaires, le héros préfigure le dernier homme et n'entretient plus de rapports qu'avec sa mémoire,

un cadavre et l'espace environnant : « Les essais nucléaires avaient fondu le sable en couches, et les strates pseudo-géologiques condensaient les brèves époques, d'une durée qui se comptait en microsecondes de temps thermonucléaire. L'île retournait typiquement la maxime du géologue : « La clé du passé réside dans le présent. » Ici la clé du présent résidait dans le futur. L'île était un fossile du futur, et ses bunkers et ses blocs illustraient le principe selon lequel le fossile n'est qu'armure et exosquelette⁶². » Pour Smithson, ce régime d'accélération proprement géologique a gagné les zones ordinaires de l'activité humaine. Moins fulgurante que sur l'île dystopique de Ballard, l'accélération géologique se diffuse néanmoins méthodiquement sur le continent du présent, s'emparant des objets et de leurs configurations dans l'espace.

Dans une fiction documentaire intitulée « Une visite des monuments de Passaic, New Jersey », Smithson décide d'endosser le rôle de « l'agent géologique⁶³ », mais pour explorer les strates du présent dans une banlieue de son enfance. Il photographie des lieux où anciennes et nouvelles constructions fusionnent « pour ne plus former qu'un seul et même chaos⁶⁴ ». Il détourne le caractère prétendument « documentaire » et « réaliste » de la photographie afin de présenter les objets comme des « fossiles du futur » : « Étant donné que c'était samedi, un grand nombre de machines ne fonctionnaient pas, et pour cette raison elles ressemblaient à des créatures préhistoriques enlisées dans la boue ou, mieux encore, à une race disparue de machines – à des dinosaures mécaniques écorchés vifs⁶⁵. » Quand s'arrête l'action humaine, les objets qui étaient ses outils sont gagnés par une inertie dont le prototype est, là encore, la préhistoire fossile. Le même besoin d'inertie avait conduit Smithson en Utah, où le Grand Lac Salé, saturé de sel, compromettait toute navigation humaine. Sous le règne de l'inertie, les machines inactives deviennent des formations aussi abstraites que la *Spiral Jetty*. Ce sont des « simulacres », des « objets structuraux » qui, comme le dit Roland Barthes, cèdent leur fonctionnalité au profit de leur intelligibilité et de leur profondeur métaphorique⁶⁶. Smithson écrit pareillement que les « objets sont des fantômes de l'esprit, aussi faux que les anges », ce qui



Robert Smithson, *The Great Pipes Monument*, extrait de *Monuments of Passaic*, 1967, six photographies et une carte Photostat coupée, dimensions variables, The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, photo Robert Smithson, courtesy James Cohan, New York



Robert Smithson, *Monument with Pontoons : The Pumping Derrick*, extrait de *Monuments of Passaic*, 1967, six photographies et une carte Photostat coupée, dimensions variables, The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, photo Robert Smithson, courtesy James Cohan, New York

devenir évident lorsqu'ils sont au repos : à Passaic, les objets sont « des métaphores figées »⁶⁷. Quant à *Spiral Jetty*, vue d'en haut elle prend la forme d'une fleur : son inutilité ornementale préfigure son inertie future, tout en exhibant le geste héroïque de sa gratuité. Comme l'écrit Gustave Flaubert, cité également par Smithson : « L'art est la recherche de l'inutile ; il est à la spéculation ce qu'est l'héroïsme à la morale »⁶⁸. »

Utah : la dissipation du temps

Avec Smithson, l'infime espace que l'homme tragique peut occuper dans un univers entropique est strictement fictionnel. Si, depuis Schelling et Hegel, la pensée du tragique a légitimé l'histoire comme affirmation de la liberté humaine contre la nécessité, constituant même la matrice conceptuelle de la dialectique, Smithson désolidarise cette dialectique de toute action politique, et la désengage d'un quelconque rapport avec ses semblables⁶⁹. La lente action de la terre lui suffit⁷⁰, écrit-il, et si nombre d'artistes s'intéressent à ce qui « se passe » (*happening*), lui-même s'intéresse à ce qui « ne se pass[e] pas »⁷¹. Convaincu que l'action est « la source de toute

misère »⁷², il en conclut que « l'artiste devrait être un acteur qui refuse d'agir »⁷³. C'est pour cette raison que Smithson n'aurait jamais pu se ranger du côté de l'existentialisme de Sartre, héritier de la dialectique du tragique et penseur de l'homme responsable de sa liberté. Plus proche de Lévi-Strauss (qui avait engagé une polémique fameuse contre Sartre et son idée d'une dialectique comme matrice universelle de l'histoire⁷⁴), l'artiste pense en termes de structures impersonnelles et archétypales, dont les variations selon les lieux et les siècles restent infimes⁷⁵. C'est ainsi que Smithson peut pleinement se reconnaître dans les deux phrases qui respectivement ouvrent et ferment un texte de Jorge Luis Borges intitulé « La sphère de Pascal » : « Peut-être l'histoire universelle n'est-elle que l'histoire de quelques métaphores » ; « Peut-être l'histoire universelle n'est-elle que l'histoire des diverses intonations de quelques métaphores »⁷⁶. Ainsi la liberté de l'homme se résume-t-elle dans la variation presque insensible « des diverses intonations ». Et, tout comme Borges fait de son texte un miroir de la sphère de Pascal, condensant en trois pages la longue durée

d'une métaphore, Smithson fait de *Spiral Jetty* le miroir du rapport non seulement transhistorique, mais aussi atemporel de l'homme avec le monde.

Dans le film *Spiral Jetty* qu'il réalise pendant et juste après la construction de sa jetée, Smithson se représente lui-même parcourant la spirale de la jetée, comme fasciné par son vortex, dans une aveuglante lumière rouge et le bruit assourdissant de l'hélicoptère d'où il est filmé : « Notre sang est analogue à la composition des mers primordiales. En prenant les pas de la spirale, nous retournons à nos origines, nous retournons à un protoplasme pulpeux, à un œil flottant à la dérive dans un océan antédiluvien⁷⁷. » Chancelant, l'estomac complètement retourné, les yeux saturés de lumière rouge provenant du lac et brûlés au contact des rayons du soleil, il se compare à « une faille géologique qui gémi[t] à l'intérieur de son corps⁷⁸ ». Smithson a fustigé l'engagement politique des artistes, dont « les pires et les meilleures actions convergent et nous tournent autour dans l'inertie du tourbillon », leur opposant implicitement sa propre « plongée dans la conscience de la misère et de la futilité »⁷⁹. Sa plongée virtuelle dans le vortex de *Spiral Jetty* est la relève dialectique de cette futilité, la fusion phénoménologique du sujet et de l'objet : « Et in Uta ego. Je glissais encore en dehors de mon corps, me dissolvant dans un commencement unicellulaire, essayant de localiser le nucléus à la fin de la spirale⁸⁰. » Ce lecteur des écrits vorticistes est loin d'ignorer que le vortex symbolise pour ses poètes et artistes le tumulte moderne qui enferme en son centre immobile, tel un cyclone, l'éternel présent, inaccessible aux altérations du temps. C'est cette fuite hors du temps et la douloureuse dissociation entre le sujet et l'objet que Smithson joue dans son film, vers un centre à la fois fin et origine. La subjectivation du temps géologique trouve alors des expressions dont la cohérence et la radicalité ont rarement été égalées. Tout comme la métaphore géologique désintègre et absorbe dans ses œuvres l'histoire de bien des métaphores humaines, lui-même, dans son cerveau et dans son corps, devient métaphore géologique : par son incroyable érudition, son cerveau est parcouru par la mémoire culturelle du monde, tandis que son corps s'ouvre aux failles géologiques de ses propres sites. Smithson conçoit un temps



Photogramme extrait de *Spiral Jetty*, film de Robert Smithson, 1970, 32', 35 mm, couleur, photo Electronic Arts Intermix

qui, après avoir désintégré l'histoire, se désintègre lui-même : « En ce qui concerne mon travail, il est totalisant [*comprehensive*] parce qu'il ne renie pas le passé, mais conduit encore plus au fond de lui. Il est ultratraditionnel, à ce point traditionnel que même les traditions n'en savent rien⁸¹. » En se dilatant de plus en plus, les contours formels et chronologiques de l'histoire s'effritent. Ce faisant, l'histoire elle-même se déprend définitivement de son caractère de « métaphore biologique » pour se transformer en une tautologie fossile, elle-même toujours plus éloignée de sa ressemblance indicielle avec les objets du passé. Le temps à rebours de Smithson renverse littéralement le temps de l'Incarnation. C'est pour cette raison même que la matière minérale correspond parfaitement à son projet d'une « décréation », un art aspirant non pas à se reproduire et à se perpétuer, mais à se situer au sein d'un monde constamment sapé dans ses assises. C'est également pourquoi l'artiste peut greffer son travail au processus désintégrateur de l'entropie dont parlait Lévi-Strauss. Dans son univers fictionnel, où les objets deviennent des « métaphores figées » et où les métaphores se déversent dans le réel, l'« ultratradition » est pensée par Smithson comme celle de **la terre elle-même, dont les strates sont comparées aux pages d'un livre.** Le « livre de la nature » s'ancre dans le sol. Dans les années 1850, le révérend **Edward Hitchcock, fondateur de l'ichnologie, avait rendu la métaphore du livre littérale, en reliant avec des fils métalliques, de façon à former un**



Edward Hitchcock, livre de traces de *Platypterna concamerata*, extrait de la Stony Library books de E. Hitchcock, Hitchcock Ichnology Collection, photo Beneski Museum of Natural History, Amherst College

livre, quatre ou cinq pierres portant des empreintes de pas de dinosaures⁸². En conséquence, il donna à l'espace de son cabinet – le Appleton Cabinet à Amherst, dans le Massachusetts –, où il exposait les empreintes d'animaux éteints qu'il avait collectionné par centaines, le nom de « Stony Library ». Dans *Modern Painters*, John Ruskin recourt également, pour expliquer la façon dont les hautes montagnes s'étaient élevées, à la métaphore d'une rangée de livres qui seraient tombés les uns sur les autres⁸³. Et Darwin rendra célèbre la métaphore de Lyell, celle des « archives de la terre comme une histoire du globe incomplètement conservée », car écrite « dans un dialecte toujours changeant, et dont nous ne possédons que le dernier volume traitant de deux ou trois pays seulement. Quelques fragments de chapitres de ce volume et quelques lignes éparses de chaque page sont seuls parvenus jusqu'à nous⁸⁴. » De même, le préhistorien français Émile Cartailhac accablait les textes étriqués sur lesquels travaillent les philologues, en les comparant au « sol », « le plus complet » et « le plus vrai des livres », ce qui venait prouver de l'« infériorité de l'histoire écrite »⁸⁵.

Contemporain de Smithson, l'artiste conceptuel On Kawara a réactivé la métaphore du livre dans son œuvre *One million years* (Un million d'années), poussant celle-ci jusqu'à l'absurde. Entre 1970 et 1998, il confectionne 24 dossiers de 200 pages chacun, chaque page contenant 500 ans répartis à leur tour en 100 colonnes et 50 lignes, le tout suivant un protocole d'une rigueur implacable⁸⁶. L'œuvre d'On Kawara est composée de deux parties : un million d'années passées, où les chiffres s'empilent en décroissant, et un million d'années futures, où les chiffres se succèdent en augmentant. Les années passées sont celles qui précèdent d'un an la fabrication de la première partie des livres ; les années futures commencent symétriquement un an après la fabrication de la seconde partie. On Kawara exprime non seulement l'absolue symétrie entre passé et futur dans l'univers de la vaste préhistoire, mais également la faille ou le hiatus du présent : dix années, entre 1971 et 1980, ne sont pas représentées, faisant défaut dans l'enregistrement du temps. Cette faille, l'artiste l'a comblé d'une autre manière, par ses *Date Paintings*, pour lesquels il a suivi pendant plusieurs décennies un protocole tout aussi rigoureux, consistant à peindre la date du jour de leur fabrication. Tout en mimant les listes de chiffres de la bureaucratie moderne, les tableaux rappellent les premières tablettes scripturaires de la protohistoire sumérienne et déconstruisent la rationalisation du temps long entrepris par la géologie. Mais On Kawara signifie aussi, tout comme Smithson, l'identité de toutes les années – ultimement soumises au même pouvoir dissolvant du temps. La métaphore d'On Kawara passe par le livre et par le chiffre, premiers instruments inventés par la pensée humaine pour s'appropriier le temps informe.

Quant à Smithson qui traçait ses métaphores directement sur le livre de la terre, il semble qu'il ne leur souhaitait pas de meilleure fortune qu'un définitif engloutissement. Après avoir pulvérisé l'histoire, le temps s'est arrêté au centre de son vortex.

Notes

Je tiens à remercier la Terra Foundation for American Art, qui a soutenu très généreusement ma recherche dans les archives Robert Smithson, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington (mars 2016).

1. Georg Lukács, *La Théorie du roman* [1916], trad. de l'allemand par J. Clairvoye, Paris, Gallimard, 1989, p. 58.
2. Robert Smithson était très intéressé par le concept de « dédifférenciation » exposé par Anton Ehrenzweig dans son ouvrage *L'Ordre caché de l'art* (1967, trad. de l'anglais par F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, Paris, Gallimard, 1974).
3. Sur l'entropie et la façon dont elle a affecté la conception du temps, en particulier chez Robert Musil, voir le très bon article de Laurence Dahan-Gaida, « Entropie, histoire, récit : l'exemple de Musil », *Romantisme*, n° 72, 1991, p. 109-123.
4. François Jacob, *La Logique du vivant. Une histoire de l'hérédité*, Paris, Gallimard, 1970, p. 273.
5. Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 447.
6. *Ibid.*
7. Alfred R. Wallace, « The Origin of Human Races and the Antiquity of Man Deduced from the Theory of "Natural Selection" », *Journal of the Anthropological Society of London*, 1864, vol. 2, p. CLXVIII, cité dans John Lubbock, *L'Homme avant l'histoire, étudié d'après les monuments et les costumes retrouvés dans les pays de l'Europe. Suivi d'une description comparée des mœurs des sauvages modernes*, trad. de l'anglais par E. Barbier, Paris, Germer Baillière, 1867, p. 495.
8. Entretien de R. Smithson avec Paul Cummings, pour les *Archives of American Art*, juillet 1972, dans R. Smithson, *The Collected Writings*, Jack Flam (éd.), Berkeley, University of California Press, 1996, p. 299.
9. R. Smithson, « A Sedimentation of the Mind : Earth Projects » (1968), *ibid.*, p. 101.
10. *Id.*, « Quasi-Infinities and the Waning of Space », *ibid.*, p. 2 (sauf mention contraire, toutes les traductions des écrits et lettres de Smithson sont de l'auteur).
11. *Id.*, « A Refutation of Historical Humanism » (1966-1967), *ibid.*, p. 336-337.
12. *Id.*, « The Pathetic Fallacy in Esthetics » (1966-1967), *ibid.*, p. 337-338.
13. *Ibid.*
14. John Ruskin, lettre à Henry Acland le 24 mai 1851, *The Works of John Ruskin* Vol. 36. *The Letters of John Ruskin : 1827-1869*, Library Edition, Edward Tyas Cook et Alexander Wedderburn (éds), Londres, George Allen, 1909, p. 115.
15. R. Smithson, entretien avec Moira Roth (1973), dans Eugenie Tsai, Cornelia Butler (dirs), *Robert Smithson*, cat. d'expo. Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 2004, p. 90.
16. *Id.*, « Some void Thoughts on Museums » (1967), *The Collected Writings*, op. cit., p. 41.
17. *Ibid.*, p. 41.
18. Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme* [1946], Paris, Gallimard, 1996.
19. R. Smithson, « Some Void Thoughts on Museum », art. cité, p. 41.
20. « Romulus and Remus have given up the ghost. The She-Woif is mad. Rome is sinking into the mire » (R. Smithson, lettre du 29 juillet 1961 à N. Holt, *Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, bulk 1952-1987, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington* [abrégé plus loin en « R. S. and N. H. Papers »]).
21. « This is the 20th century and the whole world is on a tour inspecting the rotting remains of a vanished age » (R. Smithson, lettre du 24 mars 1961 à N. Holt, R. S. and N. H. Papers).
22. « Many are engaged in taking an inventory of a world that is quickly fading or waiting for the Bomb to go off. After all the world does need a little more tragic material of a grand nature such as the Trojan War » (R. Smithson, lettre du 1^{er} août 1961 à N. Holt, R. S. and N. H. Papers).
23. « My paintings are on display across the street, exposed like the private parts of butterflies against the walls of ice cubes » (R. Smithson, lettre non datée à N. Holt, R. S. and N. H. Papers).
24. Eugenie Tsai a fait un travail important de redécouverte de cette période « christique » de Smithson, voir notamment Eugenie Tsai, *Robert Smithson Unearthed. Drawings, Collages, Writings*, New York, Columbia University Press, 1991.
25. Voir Jennifer L. Roberts, *Mirror-Travels. Robert Smithson and History*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2004, p. 13-35.
26. La *correspondance de Smithson avec Lester* est consultable sous forme de microfilms dans les Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington.
27. R. Smithson, lettre non datée à George Lester, R. S. and N. H. Papers.
28. Novalis, « La Chrétienté ou l'Europe », dans *Petits Écrits*, trad. de l'allemand par G. Bianquis, Paris, Aubier, 1947.
29. Reinhart Koselleck, « La sémantique des concepts de mouvement dans la modernité », dans *Le Futur passé*, trad. de l'allemand par J. Hoock et M.-C. Hoock-Demarle, Paris, Éditions de l'EHESS, 1993, p. 263-305.
30. « In this day and age, one wouldn't be "acting" in accordance to his "times". Action causes aesthetics to run riot. Many so called artists see "art" everywhere, in this world. This orgy of aesthetics, such as textures on the side walks, interesting shapes on the mail boxes, and gods in machines must be prevented, or else the artist will die in his own art. The artist should mortify his mortal eyes with ascetics, and kept away from aesthetics. Witness, the new vogue of "Happenings" [sic] sweeping n. y. c.'s Beatnik realm, where art is swallowed up by action. The Happenings are simply "The Black Mass" for the retarded, and should be stopped. Sometimes, I wish somebody would free us from freedom. » (R. Smithson, lettre non datée à G. Lester, R. S. and N. H. Papers, p. 3.)
31. Irmeline Lebeer, « Entretien avec Joseph Beuys », *Les Cahiers du Mnam*, n° 4, 1980, p. 170-193, repris dans *Id.*, *L'Art ? C'est une meilleure idée ! Entretiens 1972-1984*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, ici p. 84.
32. « The Deadly effect of despair breaks down or distorts, ie. Picasso, all vision, confounding divine and wordly into a horrible mire. The démons finally



triumph – if the spirit is too weak – by getting the artist to glorify his despair. Jackson Pollock, for example, died of modern demonic possession. All the Psychoanalysis in the World couldn't save him. Action painting is the art of Dispair.» (R. Smithson, lettre non datée à G. Lester, R. S. and N. H. Papers, p. 4.)

33. Harold Rosenberg, «Les peintres d'action américains», *La Tradition du nouveau*, trad. de l'américain par A. Marchant, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962, p. 23-38.

34. «Action is against Passion. Action leads to Dead matter, while Passion leads to the life spirit» (R. Smithson, lettre non datée à George Lester, R. S. and N. H. Papers, p. 4).

35. «The show that I sent you was born out of an inner crisis, that has it's [sic] roots in the Pre-Renaissance: the broken icons of Byzantium inspired me more than all the insipid équine figures of the Florentines. The "faithful" have worshiped these playboys of Galilee for the last 4 hundred years; moden lsms are the result of the failure of the "humanism" of the Renaissance.» (*ibid.*, p. 1). Parlant de cette période de son travail, Smithson le qualifiait d'«iconique», tendant vers «une sorte de rapport byzantin», ce qui coïncidait, comme il ajoutait aussitôt, avec son «intérêt pour T. E. Hulme», dans son entretien avec Cummings, *The Collected Writings*, op. cit., p. 283.

36. Thomas Ernest Hulme, «Humanism», *Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, Herbert Read (éd.), Londres/New York, Routledge & Kegan Paul, 1924, p. 32-33.

37. Un pessimisme que le vorticisme lui-même devait beaucoup à Georges Sorel, dont Hulme fut le traducteur en anglais.

38. Cette métaphore connue de James Joyce a été employée plusieurs fois par Smithson, voir par exemple son entretien avec Cummings, *The Collected Writings*, op. cit., p. 286.

39. R. Smithson, «A Sedimentation of the Mind», art. cité, p. 105.

40. *Id.*, entretien avec Cummings, *The Collected Writings*, op. cit., p. 288.

41. *Ibid.*

42. *Id.*, dans un entretien avec Heizer et Oppenheim, New York, décembre 1968-janvier 1969, repris dans *The Collected Writings*, op. cit., p. 248.

43. Voir. Daniel Katz, «Where

now? A few reflections on Beckett, Robert Smithson, and the local», *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 22, 2010, p. 329-340.

44. Louis Leclerc comte de Buffon, *Des époques de la nature* [1778], Jacques Roger (éd.), Paris, Mémoires du Museum d'histoire naturelle, t. X, 1962, introduction, p. 1-2.

45. La pensée de Smithson ne diffère pas sur ce point de la pensée «zaoum» du cubo-futurisme russe, peinture, poésie et musique confondues.

46. Substantivé, nous écrivons «Surd» avec une capitale initiale; comme adjectif, nous l'écrivons tout en minuscules.

47. Ce fut le cas de Tacita Dean, qui avait entrepris une première visite à la Spiral Jetty et dut rebrousser chemin, ce qui donna lieu à son œuvre sonore *Trying to Find Spiral Jetty* (1997).

48. R. Smithson, «The Spiral Jetty» (1972), *The Collected Writings*, op. cit., p. 147.

49. *Routledge's guide to the Crystal Palace and park at Sydenham*, Londres, Routledge, 1854, p. 204.

50. Francis Ponge, «Le galet», dans *Le Parti pris des choses*, dans *id.*, *Œuvres complètes*, Bernard Beugnot, et al. (éds), Paris, Gallimard, 1999, p. 104.

51. Voici comment Henri Bergson analysait l'entropie (la jugeant qualitativement supérieure à la conservation dans l'intuition de l'élan vital) : «Elle dit que les changements visibles et hétérogènes les uns aux autres se dilueront de plus en plus en changements invisibles et homogènes [...]. Tel, un homme qui conserverait ses forces mais les consacrerait de moins en moins à des actes, et finirait par les employer tout entières à faire respirer ses poumons et palpiter son cœur. Envisagé de ce point de vue, un monde tel que notre système solaire apparaît comme épuisant à tout instant quelque chose de la mutabilité qu'il contient. Au début était le maximum d'utilisation possible de l'énergie; cette mutabilité est allée sans cesse en diminuant.» H. Bergson, *L'Évolution créatrice* [1907], Paris, PUF, p. 147.

52. R. Smithson, «The Spiral Jetty» (1972), art. cité, p. 147.

53. «Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson» (1969-1970), *The*

Collected Writings, op. cit., p. 211.

54. *Ibid.*, p. 207.

55. Pascal, *Pensées*, Paris, Librairie Générale Française, 1962, p. 50 [Les deux infinis].

56. R. Smithson, «A tour of the Monuments of Passaic, New Jersey» (1967), *The Collected Writings*, op. cit., p. 74; trad. de l'anglais par B. Trotignon, «Une visite des monuments de Passaic, New Jersey», *Les Cahiers du Mnam*, n° 43, printemps 1993, p. 21.

57. *Id.*, «Fragments of an Interview with P. A. Norvell» (1969), *The Collected Writings*, op. cit., p. 194.

58. *Id.*, «A Museum of Language in the Vicinity of Art» (1968), *ibid.*, p. 85.

59. *Id.*, «Spiral Jetty», art. cité, p. 146.

60. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les média. Les prolongements technologiques de l'homme* [1964], trad. de l'anglais par J. Paré, Paris, Le Seuil, 1977, p. 35.

61. R. Smithson, «Entropy and the New Monuments» (1966), *The Collected Writings*, op. cit., p. 15.

62. J. G. Ballard, *La Plage ultime*, trad. de l'anglais par Pierre-Paul Durastanti, Paris, J'ai lu, 1990, p. 156.

63. R. Smithson, entretien avec Gianni Pettena (1972), *The Collected Writings*, op. cit., p. 298.

64. *Id.*, «Une visite des monuments de Passaic, New Jersey», art. cité, p. 19.

65. *Ibid.*

66. Roland Barthes, «Sémantique de l'objet», *Œuvres complètes* (1962-1967), Paris, Seuil, p. 817.

67. R. Smithson, «Une visite des monuments de Passaic, New Jersey», art. cité, p. 22.

68. Gustave Flaubert, cité par Smithson dans «What is a Museum?» (1967), *The Collected Writings*, op. cit., p. 47. Smithson se réfère souvent à Flaubert. Il admire Salammbô et avait lu l'essai très intéressant de Victor Brombert «Epic of Immobility» (1966) (*Hudson Review*, XIX, n° 1, printemps 1966, p. 24-43).

69. Sur la pensée du tragique, voir Peter Szondi, *Essai sur le tragique*, trad. de l'allemand par J.-L. Besson, M. Gondicas, P. Judet de La Combe, J. Jourdeuil, Belval, Circé, 2003; Pierre Judet de La Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques? Théâtre et théorie*, Paris, Bayard, 2012.

70. R. Smithson, dans un entretien avec



Heizer et Oppenheim, art. cité, p. 251.
 71. R. Smithson dans un entretien avec Allan Kaprow, « What is a Museum? », art. cité, p. 44.
 72. R. Smithson, « A Refutation of Historical Humanism », art. cité, p. 336.
 73. *Ibid.*, p. 337.
 74. Développée notamment dans J.-P. Sartre, *Critique de la raison dialectique*, t. 1, Paris, Gallimard, 1960.
 75. Lévi-Strauss critique la vision sartrienne de l'histoire, limitée à une dialectique dont les Occidentaux auraient l'exclusivité, dans le dernier chapitre de *La Pensée sauvage* (1962). La réponse de Sartre est venue sous forme d'entretien dans « Jean-Paul Sartre répond », *L'Arc*, numéro spécial « Sartre aujourd'hui », octobre 1966, p. 87-96. Le philosophe reconnaît dans le structuralisme un « refus de l'histoire », évident selon lui dans

Les Mots et les Choses de Michel Foucault, qu'il décrit comme « une géologie » : « la série des couches successives qui forment notre "sol" », qui ignore toute praxis.
 76. Jorge Luis Borges, « La sphère de Pascal », *Autres inquisitions, Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1993, p. 676-679.
 77. R. Smithson, « Spiral Jetty », art. cité, p. 148.
 78. *Ibid.*
 79. R. Smithson, « The Artist and Politics : A Symposium » (1970), *The Collected Writings*, op. cit., p. 134.
 80. *Id.*, « Spiral Jetty », art. cité, p. 148.
 81. *Id.*, entretien avec Paul Toner (1970), *The Collected Writings*, op. cit., p. 236.
 82. Voir Nancy Pick, *Curious Footprints. Professor Hitchcock's Dinosaur Tracks and Other Natural History*

Treasures at Amherst College, Amherst, Amherst College Press, 2006.
 83. John Ruskin, *Modern Painters*, vol. IV (Of Mountain Beauty), chapitre XII, project Gutenberg, <http://www.gutenberg.org/files/31623/31623-h/31623-h.htm>.
 84. Charles Darwin, *L'Origine des espèces au moyen de la sélection naturelle ou La lutte pour l'existence dans la nature*, trad. de l'anglais par E. Barbier, Paris, Éditions Alfred Costes, 1951, p. 390.
 85. Émile Cartailhac, *L'Âge de pierre dans les souvenirs et les superstitions populaires*, Paris, Reinwald et Cie, 1878, p. 95.
 86. Sur On Kawara, voir le bon et récent catalogue d'exposition *On Kawara – Silence*, Jeffrey Weiss (dir.), New York, Guggenheim, 2015.

Maria Stavrinaki est maître de conférences HDR à l'université Paris I-Panthéon-Sorbonne. Elle a publié récemment : *Le Sujet et son milieu. Huit essais sur les avant-gardes allemandes* (Genève, Mamco, 2018) et *Contraindre à la liberté. Carl Einstein, les avant-gardes, l'histoire* (Paris/Dijon, Centre allemand d'histoire de l'art/Les presses du réel, 2018). Avec Cécile Debray et Rémi Labrusse, elle prépare au Centre Pompidou une exposition sur la préhistoire et la modernité, qui se tiendra en mai 2019.