

« Bricolage » et « modèle réduit » dans l'œuvre de Robert Smithson

Anaël Lejeune

(Aspirant FNRS – Université Catholique de Louvain)

Il s'agira ici de considérer, frontalement, le travail de l'artiste américain Robert Smithson à l'aune de la notion de « bricolage », et peut-être plus encore à l'aune de la notion concomitante de « modèle réduit », c'est-à-dire le résultat de l'activité du bricoleur. Ceci apparaîtra d'autant plus légitime qu'il convient aussitôt d'avouer, par honnêteté autant que par précaution historique, que l'évocation de la figure du bricoleur à l'endroit de cet artiste ne constitue sans doute pas un enjeu à proprement parler, pas plus qu'un abus anachronique. C'est que Smithson a lui-même fourni de son vivant les motifs d'une telle comparaison. Nous en voyons tout de suite au moins trois :

Premièrement, Robert Smithson, lecteur invétéré et erratique, connaît bien les écrits de Claude Lévi-Strauss qu'il cite à de nombreuses reprises¹, et notamment l'ouvrage *La pensée sauvage*. C'est-à-dire, l'ouvrage dans lequel on trouve la définition de la notion « bricolage » à laquelle ressortit l'argument de cette journée d'étude, de même que la définition de la notion de « modèle réduit ». Deuxièmement, Smithson déclara, et ce au moins à deux reprises, ne pas travailler en vue de fonder ou de créer des idées ou des systèmes strictement nouveaux, mais de prendre pour matière première des éléments ou des matériaux ayant déjà servi préalablement dans un autre système. Une attitude de récupération et de réemploi qui préside bien à l'activité du bricoleur. Et troisièmement, s'agissant du « modèle réduit », Smithson a suggéré à plusieurs reprises envisager l'œuvre d'art à partir d'un problème d'échelle, comme une version réduite, utilisant même à leur propos le terme de « miniature ».

Notre propos ou notre souhait serait alors le suivant : envisager l'une des inventions les plus originales de Smithson, à savoir le non-site, comme le résultat d'une activité de « bricolage » menant à l'obtention d'un « modèle réduit » du site, et en éprouver le parallèle.

1. Smithson et la figure du bricoleur :

Sans revenir entièrement à la définition du concept de bricoleur qu'a proposée Lévi-Strauss dans le chapitre « La science du concret », on rappellera que son activité se caractérise par le fait d'opérer à partir d'un univers instrumental limité, clos, ou, comme l'écrit Lévi-Strauss, avec les « moyens du bord ». C'est-à-dire : opérer à partir d'un ensemble instrumental constitué d'outils et de matériaux hétéroclites qui n'ont pas été rassemblés sciemment en vue d'une fin particulière, mais constitués en un stock au hasard de leur rencontre, au prétexte

qu'ils pouvaient toujours servir. Ces éléments sont choisis et récupérés en vertu d'une fonction qu'ils pourraient ultérieurement remplir ou d'un service qu'ils pourraient rendre dans un autre contexte ; cette fonction ou ce service pouvant, mais pas nécessairement, différer de celle ou de celui rempli dans le contexte d'origine, ceux-ci ne sont dès lors pas univoquesⁱⁱ.

Deux dimensions alors, qui caractérisent l'activité du bricoleur selon Lévi-Strauss, nous apparaissent pertinentes pour le sujet qui nous occupe. Premièrement, le bricoleur se repère en ce qu'il collectionne et récupère les reliquats ou les résidus d'autres ouvrages et d'autres systèmes. Or, comme nous l'avons suggéré dès l'introduction, Robert Smithson n'envisage pas son activité créatrice en d'autres termes. Ainsi, lors d'un entretien avec Paul Cummings, mais ce n'est pas là un témoignage unique, Smithson expliquait :

« - Robert Smithson : Cette façon de puiser dans un système qui a été mis au rebut [*discarded system*, système dont on s'est débarrassé] et de l'utiliser, vous savez, comme une sorte d'armature. Je suppose que cela a toujours été ma façon de concevoir le monde.

- Paul Cummings : Bien, pensez-vous dès lors que ce soit le système qui ait quelque valeur, ou l'utilisation que l'on en fait ?

- Robert Smithson : Non, le système est juste une commodité [*convenience*], pourrait-on dire. Il s'agit d'une autre construction sur le borbier [*on the mires*] de choses qui ont déjà été construites. De la sorte, ma pensée est, je crois, devenue progressivement dialectique. [...] Et c'est ainsi que j'ai créé la dialectique du site et du non-site »ⁱⁱⁱ.

Il s'agirait bien pour Smithson de créer – et le non-site notamment – à partir de matériaux recueillis, ayant déjà fait l'objet d'une utilisation^{iv}. Ce faisant, et c'est la seconde caractéristique annoncée du bricolage repérée par Lévi-Strauss : ce dernier s'élabore au moyen de « signes ».

En effet, puisque les éléments qui le composent ne sont pas vierges pourrait-on dire, mais ont déjà intégré préalablement un premier système ou une première construction, ils sont « précontraints », et renvoient de ce fait à un premier usage, à un premier message. Ils véhiculent un premier sens qu'a engendré leur fonctionnement au sein d'un premier système, d'une première structure. Par leur convocation, le bricolage consistera en une réorganisation de ces différents signes, créant une structure de sens différent. « ce sont toujours d'anciennes fins qui sont appelées à jouer le rôle de moyens, écrivait Lévi-Strauss : les signifiés se changent en signifiants, et inversement »^v. Ce principe de manipulation et d'agencement de signes mérite selon nous d'être retenu pour le non-site, nous le verrons.

Figure de bricoleur donc Smithson ? La chose a déjà été suggérée par plusieurs auteurs.

2. Le non-site comme « modèle réduit » :

Et l'activité du bricoleur alors, c'est au « modèle réduit » qu'elle ouvre, ainsi que Lévi-Strauss en désigne l'un des résultats. Et la *réduction*, qu'annonce l'expression de « modèle réduit », opère au niveau cognitif. Elle est affaire de connaissance. Il s'agit, selon Lévi-Strauss, d'une renonciation à certaines dimensions d'un objet qui en rendra l'appréhension moins intimidante et en permettra une compréhension accrue. Le principe auquel elle tient est qu'une chose quantitativement diminuée apparaisse qualitativement simplifiée^{vi}.

En quoi cette réduction tient-elle ? Elle tient d'une part, comme pour une œuvre d'art, dont chacune présente à quelque égard les caractères du modèle réduit selon Lévi-Strauss, à la diminution de taille, d'échelle ou de nombre que le modèle réduit implique par rapport aux propriétés d'une chose. Le modèle réduit est plus facilement manipulable et dominé, il est appréhendé d'abord comme un tout plutôt que par ses parties. Et d'autre part, la réduction tient à l'activité manuelle ayant présidé à la réalisation du modèle réduit. Sa construction, sa manipulation, constitue une véritable expérience sur l'objet, et ouvre de la sorte à une compréhension active de sa fabrication et de son fonctionnement. La vertu du « modèle réduit » est donc d'apporter une dimension supplémentaire par rapport à la chose qui est de l'ordre de l'intelligible, compensant par là la perte de dimensions sensibles^{vii}.

Or, à une occasion Smithson semble faire explicitement référence à une telle conception de l'œuvre d'art lorsqu'il déclare :

« Chaque forme d'art est vraiment une miniature, et quand la terre elle-même devient une miniature, vous pouvez la renverser. On peut regarder un grain de sable comme un rocher gigantesque ; c'est juste une question de savoir comment on veut le regarder en termes d'échelle »^{viii}.

Mais c'est plus encore à un autre concept que l'artiste s'en remet à diverses occasions afin de désigner une fonction de l'art qui vient recouvrir celle du « modèle réduit ». Il s'agit de la notion de « simulacre » que Smithson emprunte à l'essai « L'activité structuraliste » de Roland Barthes. Dans un article qu'il publie en juin 1967 intitulé « Towards the development of an air terminal site », Smithson écrit :

« En extrayant d'un site certaines associations restées jusqu'alors invisibles à l'aune d'un précédent cadre de langage rationnel, en s'occupant directement de l'apparence ou de ce

que Roland Barthes appelle “le *simulacre* de l’objet”, le but est de réélaborer un nouveau type de “construction”, en un tout qui engendre de nouvelles significations »^{ix}.

L’activité structuraliste, telle que la décrit Roland Barthes dans le texte qu’évoque Smithson, consiste en un travail de reconstruction, de répétition ou de reconfiguration de son objet d’étude, afin d’ajouter à cet objet de la compréhension ou de l’intellection. Il s’agit de prendre le réel, de le décomposer puis de le recomposer, et dans le temps de ces opérations est alors reconstitué l’objet de façon à manifester, par cette reconstitution, les règles de fonctionnement de cet objet. Cette structure ainsi reconstituée est dit Barthes : un « simulacre » qui fait apparaître quelque chose de l’objet qui précédemment restait invisible ou inintelligible. Comme il l’écrit, « le simulacre, c’est l’intellect ajouté à l’objet »^x.

En ce sens donc, l’« homme fabricant de sens » ou « l’homme structural » dont parle Barthes, œuvrent bien à travers le « simulacre », à des fins similaires à celles visées par le « bricoleur » de Lévi-Strauss à travers le « modèle réduit » – concept de « bricoleur » que connaît d’ailleurs Barthes et auquel renvoie en réalité ici implicitement^{xi}. Il s’agit de la reconfiguration ou la reconstitution d’éléments pris du réel afin d’y ajouter de l’intellect.

À titre d’illustration alors, notons que Smithson proposa, dans une première version non publiée de l’article « Towards the development of an air terminal site », un exemple de ce travail du simulacre dans le cadre de la création artistique, en évoquant le cas de Robert Morris. Ce dernier visita un jour le site de Stonehenge. Mais ce que retint l’artiste du site archéologique n’était pas l’agencement des pierres, les trilithes, mais bien l’aspect en forme de monticule circulaire des abords du site. À l’occasion alors d’une collaboration à laquelle l’invita Smithson, Robert Morris proposa de construire cet anneau de terre. Dès lors, son *earthwork* intitulé sobrement *Project in Earth and Sod*, réinvestit le site millénaire de Stonehenge pour en révéler un élément de la structure qui avait pu jusqu’alors passé inaperçu. Ce faisant, selon Smithson, Morris, grâce à l’attention qu’il porta à l’apparence générale du site, en dévoila une règle de fonctionnement^{xii}.

Or, cet exemple de Robert Morris que cite Smithson est notable à double titre. D’une part, il s’agit d’évoquer un *earthwork*, c’est-à-dire une œuvre – un « simulacre » ou une « modèle réduit », selon l’assimilation que nous proposons – qui par la conservation d’un ou de plusieurs éléments d’une situation initiale et d’un nouvel agencement de ceux-ci, produit un élément d’intelligibilité ; et ce, par rapport une construction environnementale de dimensions très importantes comme le seront les sites pour Smithson. Et d’autre part, cette œuvre fut proposée par Morris à Smithson dans le cadre d’un travail de consultance que ce dernier assura entre juillet 1966 et juin 1967 auprès d’un bureau d’architectes et d’ingénieurs new-

yorkais, lequel bureau était alors en charge du projet de construction d'un futur terminal d'aéroport près de la ville de Dallas au Texas. Or c'est précisément à l'occasion de cette singulière activité de consultance que Smithson allait élaborer sa dialectique du site et du non-site.

3. « Aerial art » et non-site :

Explicitons cette fonction de consultant très succinctement : il s'agissait pour Smithson de réfléchir, en artiste, sur ce que sont qu'un aéroport et un terminal, sur les implications ou potentialités de leurs usages. Cette réflexion mena dans un premier temps l'artiste à imaginer une forme d'art qui puisse être rendue visible pour les passagers à bords des avions décollant ou atterrissant. Il proposa donc de concevoir à l'abord des pistes d'atterrissage, le plus souvent à partir de relevés cartographiques et de photos aériennes, des œuvres de grande ampleur, visibles depuis les airs : des *earthworks* (dont la proposition de Robert Morris évoquée plus haut). Soucieux alors de permettre aux passagers d'en *prolonger expérience au sol*, Smithson travailla dans un second temps à la création d'un lien entre ces œuvres réalisées à l'abord des pistes et le voyageur à l'intérieur du terminal. Il imagina donc un système vidéo par lequel les *earthworks* seraient filmés et leurs images retransmises à l'intérieur du bâtiment via des écrans placés dans le terminal. C'est donc dans ce travail de médiatisation dans un espace intérieur d'une œuvre construite à l'extérieur, en bordure de pistes d'aviation, que s'origine le couple conceptuel site/non-site. Et c'est à l'occasion de sa seconde exposition personnelle à la Dwan Gallery à New York, en mars 1968, soit huit mois après le terme de son contrat, que Smithson exposa son premier exemplaire de non-site. Il s'agissait de *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey* (1968) développé à partir du site d'un autre aéroport, celui de Pine Barrens dans l'état du New Jersey. C'est bien dire l'importance de l'enjeu aérien.

4. Le non-site comme modèle réduit :

La relation dialectique site/non-site conceptualisée par Smithson s'instaure matériellement entre un site que visite dans un premier temps l'artiste et une installation qui y renvoie, réalisée dans un second temps dans une galerie ou un musée. Cette dernière se compose d'éléments divers, dont un élément sculptural géométrique constitué d'un ou de plusieurs réceptacles, réalisés en bois ou en métal, remplis d'échantillons de sol prélevés sur le site, une carte, des photographies, un texte éventuellement^{xiii}. Le non-site constitue, selon les propres termes de Smithson : une « carte abstraite en trois dimensions »^{xiv}, une « représentation abstraite » du site^{xv}, une « métaphore en trois dimensions » – concept de métaphore, soit dit

en passant, par lequel Lévi-Strauss désigne également le modèles réduit ^{xvi}, ou encore, l'expression de Smithson est importante, « un réseau de signes »^{xvii}. Des signes donc, qui pointent diversement vers le site en s'adressant à ses caractéristiques géographiques, topographiques, pétrographiques, etc. : c'est-à-dire ses signes distinctifs.

On pourrait donc décrire le non-site comme constitué d'éléments recueillis sur un site réel, réutilisés comme autant de signes de celui-ci, et reconfigurés en une re-constitution de ce site, une « re-présentation » écrit Smithson. Le non-site serait comme une maquette du site. Et se pourrait-il en être un « modèle réduit » ? Mais alors, à le tenir comme tel, à quelle intelligibilité sur le fonctionnement du site conduirait-il ?

L'élément sculptural du non-site, intitulé *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey*, épouse une forme hexagonale qui fut suggérée directement par la disposition concentrique des pistes d'atterrissage du champ d'aviation, formant une sorte d'étoile à six branches rayonnant autour d'un espace central et déterminant une vaste zone hexagonale bordée de sapins. Sur chacun des six segments triangulaires du socle sont disposés cinq boîtes trapézoïdales décroissant vers le centre, où est logée une boîte hexagonale. Cette forme hexagonale va également structurer les bords de la carte accrochée au mur dont le site de l'aéroport de Pine Barrens est pris comme centre visuel. Cette isomorphie de la sculpture et de la carte ne peut manquer d'indiquer clairement que l'élément sculptural, rempli d'échantillons de sable prélevés sur le site, correspond à une vue en plan, cartographique, du site, mais aussi surplombante, donc aérienne. D'autre part, quelques mois plus tard, Smithson écrit dans l'article « A sedimentation of the mind : earth projects » (1968), que ce premier non-site possède « six points de fuites qui se perdent [...] au centre du champ d'aviation hexagonal de Pine Barrens »^{xviii}. Or parler ainsi de points de fuite, c'est nécessairement, comme on va le voir, faire allusion à la convention de la perspective linéaire utilisée en peinture pour représenter le point de vue d'un sujet sur le monde. D'ailleurs, Smithson résumait l'année suivante (1969) :

« Les non-sites sont le résultat de ma réflexion sur l'implantation de grands *earthworks* aux bords d'un champ d'aviation, ensuite, je me suis demandé : comment puis-je transmettre cela vers le centre ? [...] j'ai pensé à installer des télévisions qui en retransmettrait les images [...]. Cela devint une sorte d'univers *en miniature* qui d'une certaine manière rencontrait mes préoccupations avec la *cartographie*. Et les lignes convergentes, les polarités correspondaient à un intérêt pour la *perspective* physique tridimensionnelle [*three-dimensional physical perspective*] »^{xix}.

C'est bien indiquer que les six segments rayonnants formant l'hexagone, et les conteneurs trapézoïdaux décroissant qui s'y trouvent, doivent être interprétés comme la matérialisation en trois dimensions d'un diagramme perspectif, c'est-à-dire de la pyramide visuelle – telle que Smithson en avait pu en montrer, empruntant le schéma à Edgar Allan Poe, dans l'article « Quasi-infinities and the waning of space » (1966)^{xx}. Ce faisant, Smithson intégrait dans son non-site la vue ou la perspective s'offrant du site au spectateur situé au sol, et non plus seulement dans les airs avec la carte. C'est là une perspective au sol que la photographie réalisée en 1968 par l'artiste de chacune des pistes d'atterrissage de l'aéroport de Pine Barrens depuis le dégagement central donne une idée^{xxi}.

Par ailleurs, cette interprétation de *A NonSite (an indoor earthwork)* comme la compénétration de deux points de vue, au sol et en survol, posés sur un unique objet se trouve corroborée par une série de dessins préparatoires à la réalisation de la sculpture *Leaning Strata*, exposée en même temps que le premier non-site à la Dwan Gallery, et dont l'affiche de l'exposition reprenait le principe en le nettoyant de certaines lignes de constructions. En fait, ces dessins démontrent clairement l'entrelacement ou le croisement des deux systèmes perspectif linéaire et du réseau cartographique des longitudes et latitudes qui aura bien présidé à la forme des œuvres présentées lors de cette exposition. Ainsi, sur l'un d'eux, une série de cercles concentriques intersectent un faisceau de lignes divergeant depuis un centre commun. Apparaît alors par surlignage, tissée dans ce réseau d'intersections, la silhouette de *Leaning Strata*. Ici donc, les lignes de fuite de la construction perspective correspondent, selon la logique du planisphère, aux lignes de longitude rayonnant depuis le pôle ; une correspondance qu'occasionne la coïncidence du point de fuite du premier système de représentation avec le centre polaire du second.

Il importe donc de bien comprendre le non-site comme faisant se rencontrer les deux points de vue surplombant (en vol) et immanent (au sol), symbolisés ici respectivement par la cartographie et la convention de la perspective linéaire centralisée. Le non-site pose donc fondamentalement une question de point(s) de vue. Et c'est là un élément essentiel : le non-site ne rassemble pas seulement, après leur récolte, les caractéristiques du site, mais il intègre également symboliquement, par le biais de la convention perspective, le point de vue que porterait sur lui le spectateur qui s'y rendrait. La construction perspective n'y est plus seulement ce ou le moyen à *travers quoi* l'on regarde, mais également *ce que* l'on regarde. Le non-site, dans une sorte de redoublement du regard, conduit donc la vision, la perception visuelle du site, à faire elle-même l'objet du regard du spectateur. Le non-site devient l'image visible d'une image visuelle. Et là s'imisce déjà selon nous l'intelligibilité sur laquelle ouvre le « modèle réduit ».

On pourra à présent considérer, afin de prolonger l'analyse, le second non-site que réalisa Smithson quelques temps après. Il s'agit de *A Nonsite (Franklin, New Jersey)*. Celui-ci permet de mettre en évidence deux éléments qui n'apparaissent peut-être pas aussi clairement dans le premier non-site.

1. Premièrement, on retrouve le même dispositif, à savoir cinq conteneurs trapézoïdaux de taille décroissante, recueillant les échantillons de sol. Les bords non parallèles des conteneurs convergent selon un angle de 70 degrés vers un point qui n'est pas matérialisé. L'élément sculptural ne se trouve donc plus réduit ici qu'à un seul segment (et non plus six), c'est-à-dire à un seul diagramme perspectif et donc, à un seul point de vue, puisque c'est comme cela que l'artiste nous invite à le comprendre. Mais il s'agit d'une perspective dont le point de fuite aura ici été tronqué.

Or, il s'agit là une problématique singulière dont Smithson avait justement traité dans un texte (non publié) de quelques mois antérieur à la réalisation des premiers non-sites (1968). Son titre, à l'étrangeté oxymorique, en était : *Pointless Vanishing Point*, c'est-à-dire, littéralement : point de fuite sans point. Il s'agit d'une sorte de traité de la perspective au cours duquel l'artiste dénonçait la ténacité du modèle perspectif linéaire et sa prévalence dans les arts. Ce que lui reprochait Smithson, était l'égarement auquel menait ce modèle, dans la mesure où, loin d'être tenu pour une simple représentation conventionnelle et donc, schématique et conjoncturelle de l'acte perceptif du monde, celui-ci se pouvait trouver abusivement érigé en modèle explicatif et donc objectif du phénomène de perception. Smithson dénonçait donc plus largement cette projection fréquemment faite, sur l'acte perceptif, d'un cadre mental et conceptuel schématique, dont résulte une compréhension illusoire, et de l'espace perçu et du phénomène de perception.

Il dénonçait ainsi la figure du géomètre :

« Les yeux ne voient pas un espace de ce type, mais ils perçoivent plutôt à travers un artifice mental [...] qui donne l'illusion d'espaces infinis. L'espace visuel naturel n'est pas infini. Le géomètre [*surveyor*] impose son espace artificiel au paysage qu'il observe, avec pour conséquence de produire des projections en perspective sur les élévations qu'il cartographie. En un sens tout à fait anti-illusionniste, il construit autour de lui une illusion, parce qu'il a affaire directement à des perceptions sensorielles qu'il transforme aussitôt en conceptions mentales »^{xxii}.

Il en va donc là, on le comprend, d'une critique de la façon dont nous projetons un cadre de pensée et de compréhension qui, telle la grille perspective, fait violence au monde en le faisant se conformer à une structure de pensée qui en réalité ne précède son expérience, mais

lui succède au contraire. Smithson, à travers cette critique, indique pour sa part vouloir en revenir à l'expérience des phénomènes de l'espace et du monde en deçà de toute conception ou de toute idéalisation qui pourrait en être faite. C'est-à-dire *surtout*, en deçà de la maîtrise géométrique ou mathématique que nous pourrions croire en posséder, et telle que nous encourageraient à le penser les représentations réglées de l'espace ou les cartes. Par exemple, comme y insiste Smithson, la vision n'est pas monofocale comme le suggère la construction perspective linéaire centralisée, mais bien bifocale. Raison donc du dédoublement du regard que met en œuvre le non-site, et que nous avons souligné juste avant. Ou encore, comme il le dit dans le fragment cité, l'infinité de l'espace ne peut à proprement parler faire l'objet de l'expérience perceptive. Ce n'est qu'au regard du système mental et artificiel de la perspective centralisée que l'infini possède une valeur : le point médian où se rejoignent les parallèles. Si donc l'infinité ne peut faire l'objet d'une expérience réelle, alors le point de fuite ne peut avoir de point. Et c'est là une chirurgie à laquelle se livra concrètement l'artiste avec la sculpture du même nom, amputant de leur point de convergence un faisceau de lignes de fuite. C'est donc cette amputation que l'on retrouve dans la plupart des non-sites, et qui y symbolise les conditions physiologiques de la vision du spectateur et surtout les limites que celles-ci lui imposent dans son appréhension du monde (ex : *Double Nonsite, California and Nevada* (1968), *Nonsite (Slate from Bangor, Pa.)* (1968) et *Nonsite (Mica from Portland, Connecticut)* (1968)).

2. Le deuxième élément que révèle avec plus d'évidence *A Nonsite (Franklin, New Jersey)* par rapport au premier non-site, est le jeu que déploie l'élément cartographique. Comme pour le premier non-site, carte et sculpture épousent la même forme : ici, cinq trapèzes aux bords convergents. Or sur la carte, l'agencement des cinq trapèzes, dont les bords marquent deux lignes convergeant du bas vers le haut, respecte en fait la convention perspective. Au point de pouvoir suggérer, pour un spectateur encore éloigné de l'œuvre, un creusement en profondeur de cette masse noirâtre sur un fond blanc. Cependant, cet effet de perspective, quoique hiératique sans doute, se trouvera bientôt bouleversé par la planéité de la carte et de ses indications, rabattues frontalement, perpendiculairement au regard. Serait donc *éprouvée visuellement* un *accident* ou une *tension* au sein de ce dispositif entre l'illusion de la profondeur, le creusement perspectif, et la planéité de la carte et donc du support. Or ceci, selon nous, n'a pas seulement pour fonction d'invalider la convention de la perspective en la reléguant au statut d'erreur ou de faute illusoire. Car en faisant de la sorte cohabiter, voire se compénétrer dans le même espace figural les signes de la vision subjective d'un site d'une part et ceux de la représentation objective planimétrique d'autre part, Smithson donne non seulement à comprendre, mais également, en raison de l'étrangeté éprouvée à la vue de

l'irréductibilité d'un mode de représentation à l'autre, à *sentir*, proprement, ce qui se joue au moment de l'expérience concrète du site lui-même.

Car c'est là mettre en œuvre une tension qui ne tient plus strictement au cadre de la réflexion aérienne qui a pu initier l'invention du non-site chez Smithson, mais qui vient plus fondamentalement rejoindre par exemple deux types de représentation par lesquelles toute une tradition de philosophes décrivent et conceptualisent l'appréhension de l'espace par un sujet. Il s'agit du couple de l'« espace géographique » et de l'« espace du paysage », initialement posé par Erwin Straus, et que l'on retrouve chez Maurice Merleau-Ponty, dans *La phénoménologie de la perception*, ou encore chez Henri Maldiney entre autres^{xxiii}. Nous n'avons pas le temps de développer la chose ici, mais il suffirait de dire que ces deux modalités d'appréhension de l'espace, sont constamment et tour à tour sollicitées au moment de l'expérience spatiale. L'espace géographique est espace fini, fermé, systématique et coordonné, où chaque chose est située par rapport à un repère fixe. Il correspond à la carte mais aussi au plan qu'on élabore mentalement. Il est l'instrument d'un espace dominé et maîtrisé. C'est l'espace où l'on s'y retrouve. Alors que l'espace du paysage est l'espace tel qui s'ouvre à un sujet incarné, dans les limites de sa perception. Un espace qui n'est jamais embrassé dans sa totalité, de manière panoramique, mais appréhendé de proche en proche. L'horizon y est continuellement changeant à mesure que l'on progresse. Il est l'espace où l'on se perd dit Erwin Straus. Il est l'espace tel qui s'ouvre au sujet-spectateur sur un site inconnu et dont la maîtrise lui échappe car il ne peut accéder, du fait des limites de sa condition, à un point de vue par lequel l'espace se présentera à lui immédiatement dans sa totalité, de façon omnisciente, cartographique, voire aérienne pourrait-on dire. Et ce, quoiqu'il le désire. Et là est la tension en jeu dans l'expérience du site dont c'est le ressort, que de convoquer et d'animer ces deux modes d'appréhension et de représentation, sans que ceux-ci puissent jamais s'unifier, sans que puisse jamais s'opérer leur réconciliation définitive et soulagée.

Il conviendrait alors d'évoquer, pour conclure, une déclaration que fait Smithson en 1969, déclaration qui pourra sembler sibylline à première lecture, mais qui s'éclairera peut-être à la lueur de tout ce que nous venons de dire. Il dit : « En d'autres termes, dans l'idée de non-site, il y a le container, et il possède les limites de mon expérience mentale plus le point physique »^{xxiv}. Qu'est-ce à dire, sinon que le non-site incarne le point physiquement matérialisé des limites de la perception du site par le spectateur, c'est-à-dire l'incapacité de ce dernier à adopter un point de vue qui en donnerait une totale compréhension, le point de vue cartographique par exemple. Dès lors, l'amputation du point où se rejoignent les deux droites tracées par les bords des containers du non-site, ne symbolise pas seulement l'impossibilité de représenter l'infini où se rejoignent les parallèles, le point de fuite dont il n'est jamais fait

réellement expérience. Il est également le symbole de l'impossibilité de la maîtrise du site, du caractère nécessairement lacunaire de l'expérience qu'en fera le spectateur. Et c'est bien là retrouver l'inévitable irréconciliation qu'annonçait, dans le dessin *Drawing for Leaning Strata* que nous avons commenté plus haut, l'absence ou plutôt l'effacement du centre qui liait ou rivait structurellement la vue au sol, c'est-à-dire en perspective, et la vue omnisciente, c'est-à-dire en plan. Ce point d'articulation, de fuite ou de vue aussi bien, c'est pareil, il n'y était pas rejoint par la sculpture car, en réalité, il n'est occupable en aucun lieu.

Et là serait l'intelligibilité qu'ajoute le non-site au site qu'il reconstitue, c'est-à-dire dont il est le « modèle réduit » ; et là serait le sens ou la règle de fonctionnement que dévoilerait le bricoleur. Le non-site n'imité pas seulement le site (la chose n'est pas possible). Il fait également voir les conditions de perception du spectateur, et les limites et lacunes que celles-ci lui imposent au moment de l'expérience du site, le privant d'une saisie et d'une maîtrise soulagée de ce site. Il est donc bien le « non- » qu'oppose au spectateur le site.

ⁱ Dans la bibliothèque de Smithson, on trouvait : *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, PUF, 1949 (dans sa traduction anglaise publié chez Beacon, de 1969) ; *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962 (dans sa traduction anglaise au *University of Chicago Press*, 1968) ; *Le Totémisme aujourd'hui*, Paris, PUF, 1962 (dans sa traduction anglaise publié chez Beacon, de 1968) ; *Tristes Tropiques*, Plon, Paris, 1955 (dans sa traduction anglaise publié chez Atheneum, de 1967). Smithson cite un extrait de la *Pensée sauvage* en exergue de son article « Incidents of Mirror-travel in the Yucatan » (*Artforum*, September 1969) ; il en cite les travaux à l'occasion de la première des « Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson » [1969], dans *The Collected writings*, Ed. by Jack Flam, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1996, p. 206 ; « Interview with Robert Smithson/Paul Toner » [1970], dans *Ibidem*, pp. 240-241 ; « "...the earth, subject to cataclysms, is a cruel master" » [1971], dans *Ibidem*, pp. 256-257 ; « Conversation in Salt Lake City. Interview with Gianni Pettena » [1972], dans *Ibidem*, p. 299.

ⁱⁱ « Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées ; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les "moyens du bord", c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec le résidu de constructions et de destructions antérieures. [...] les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que "ça peut toujours servir". De tels éléments sont donc à demi particularisés : suffisamment pour que le bricoleur n'ait pas besoin de l'équipement et du savoir de tous les corps d'état ; mais pas assez pour que chaque élément soit astreint à un emploi précis et déterminé ». Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 31.

ⁱⁱⁱ « Interview With Robert Smithson For The Archives of American Art/ Smithsonian Institution » (1972), dans *The Collected Writings, op. cit.*, pp. 294-295. Smithson déclarait en décembre 1969 : « Il y a également une autre façon de faire, par laquelle on peut se lancer dans le matériau ; d'une certaine manière il s'agit juste de présenter les matériaux [...]. Vous n'avez pas besoin de systèmes, vous n'avez pas besoin d'idées artistiques, vous n'avez pas besoin d'aucune de ces choses, parce que en fin de compte, ce qui importe c'est le matériau [...]. Et je m'intéresse à celui qui fait quelque chose à partir de ça... ». Robert Smithson : deuxième conversation avec Dennis Wheeler, le 15 décembre 1969, dans « Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson » [1969-1970], dans *The Collected Writings, op. cit.*, p. 215.

^{iv} « So his work is that of a *bricoleur*, an ingenious craftsman who operates with whatever materials come to hand, producing an astonishing assemblage out of other people's castoffs and garbage ». Gary Shapiro, *Earthwards. Robert Smithson and Art after Babel*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1995, p. 180.

^v Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 35.

^{vi} Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 38.

^{vii} Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, pp. 38-39. « Autrement dit, la vertu intrinsèque du modèle réduit est qu'il compense la renonciation à des dimensions sensibles par l'acquisition de dimensions intelligibles ».

^{viii} Robert Smithson : deuxième conversation avec Dennis Wheeler, le 15 décembre 1969, dans « Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson » [1969-1970], dans *The Collected Writings, op. cit.*, p. 211.

^{ix} Ce texte a paru pour la première fois dans le numéro de juin 1967 d'*Artforum*. Il est repris dans Robert Smithson, « Towards the development of an air terminal site » [1967], dans *The Collected writings, op. cit.*, p. 58. Roland Barthes, « L'activité structuraliste » [1963], dans Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 221-228. Ce texte a paru dans sa traduction anglaise sous le titre « The structuralist activity » dans le numéro de *Partisan Review* 34 n° 1 Winter 1967, pp. 82-88, que possédait Smithson. Voir aussi « A thing is a hole in a thing it is not » [1968], dans *The Collected Writings, op. cit.*, p. 96.

^x « L'activité structuraliste » [1963], dans Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 222-223.

^{xi} Pour un rapprochement entre l'activité structurale et la notion de bricolage chez Lévi-Strauss, voir Roland Barthes, « Littérature et discontinu » [1962], dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 192-193. Voir sur cette question en regard du travail de Smithson Ann Reynolds, *Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere*, Cambridge, Mass.-London, MIT Press, 2003, pp. 198-199.

^{xii} Robert Smithson, « The artist as site-seer ; or, a dintorphic essay » [1966-1967], dans *The Collected Writings, op. cit.*, pp. 340-341. Voir à ce sujet Ann Reynolds, *Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere*, Cambridge, Mass.-London, MIT Press, 2003, pp. 144-147.

^{xiii} Jean-Pierre Criqui, « Ruines à l'envers. Introduction à la visite des monuments de Passaic par Robert Smithson », dans *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 43, Printemps 1993, pp. 10-11.

^{xiv} Symposium at White Museum, Cornell University qui se tint le 6 février 1969 avec Oppenheim, Smithson, Neil Jenne, Gunther Uecker, Hans Haacke, Richard Long et le modérateur Thomas W. Leavitt, directeur du Andrew Dickson White Museum of Art à Cornell ; Robert Smithson, « Earth » [1969], dans *The Collected writings*, Ed. by Jack Flam, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1996, p. 181.

^{xv} « The nonsite is an abstraction that represents the site. It doesn't look like the site ; the nonsite isn't like the site although it points to it ». Première conversation, non daté, mais se déroulant sans doute en décembre 1969. Robert Smithson, « Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson » [1969-1970], dans *The Collected writings*, Ed. by Jack Flam, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1996, p. 199.

^{xvi} Robert Smithson, « A provisional theory of non-sites » [1968], dans *The Collected writings*, Ed. by Jack Flam, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1996, p. 364, et Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 39.

^{xvii} Robert Smithson, « The Spiral Jetty » [1972], dans *The Collected writings*, Ed. by Jack Flam, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1996, p. 153 n. 1.

^{xviii} Robert Smithson, « A sedimentation of the mind : earth projects » [1968], in *The Collected writings*, Ed. by Jack Flam, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1996, p. 111. Cet article a paru pour la première fois dans le numéro de septembre 1968 de *Artforum*.

^{xix} Seconde conversation, 15 décembre 1969. Robert Smithson, « Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson » [1969-1970], dans *The Collected writings*, Ed. by Jack Flam, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1996, pp. 211-212. Nous soulignons.

^{xx} Publié à l'origine dans *Arts Magazine*, November 1966 ; repris dans *The Collected writings*, Ed. by Jack Flam, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1996, p. 34.

^{xxi} Elles sont reproduites dans Robert A. Sobieszek, *Robert Smithson : Photo Works*, Los Angeles-Albuquerque, Los Angeles County Museum of Art-University of New Mexico Press, 1993, pp. 74-75.

^{xxii} « This centrifugal theory of vision seems to have returned to modern times in the guise of "kinaesthetic space" or what is sometimes called "surveyor's space". The eyes do not see this kind of space, but rather they perceive through a mental artifices of directions without determined distances, which in turn gives the illusion of infinite spaces. Natural visual space is not infinite. The surveyor imposes his artificial spaces on the landscape he is surveying, and in effect produces perspective projections along the elevations he is mapping. In a very anti-illusionistic sense he is constructing an illusion around himself because he is dealing directly with literal sense perceptions and turning them into mental conceptions ». Robert Smithson, « Pointless vanishing point » [1967], dans *The Collected writings*, Ed. by Jack Flam, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1996, pp. 358-359.

^{xxiii} Dans « The artist as site-seer ; or, a dionysian essay », Smithson écrit : « For them [J. G. Ballard, Roland Barthes, Tony Smith, Jorge Luis Borges] the environment is coded into exact units of order, as well as being prior to all rational theory ; hence it is prior to all explanatory naturalism, to physical science, psychology, and also to metaphysics ». Et dans la note appelée à la fin de la phrase on peut lire : « Phenomenology. Reality is enigmatic-inexplicable-baffling... ». Robert Smithson, « The artist as site-seer ; or, a dionysian essay » [1966-1967], dans *The Collected Writings, op. cit.*, pp. 340-343. Dans la bibliothèque de Smithson se trouvaient : Edmund Husserl, *Introduction générale aux Idées directrices pour une phénoménologie pure* et Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*.

^{xxiv} À propos du nonsite : « Right, because also the site isn't there. Here you are confronted with both a mental and a physical manifestation that purports not to be there, so that it's an effacement through the physical properties of both mind and matter. In other words, in the nonsite idea here is this container and it has the limit of my mental experience plus the physical point ». Première conversation, non daté, mais se déroulant sans doute en décembre 1969. Robert Smithson, « Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson » [1969-1970], dans *The Collected writings*, Ed. by Jack Flam, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1996, p. 204. Nous soulignons.