
L'immersion dans les ruines de Passaic : le rôle créateur de la fiction dans la perception des monuments

Sur Les Monuments de Passaic (1967) de Robert Smithson

An Immersion in the Ruins of Passaic: the Creative Role of Fiction in the Perception of Monuments

Anaël Marion



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/293>

DOI : 10.4000/marges.293

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2012

Pagination : 47-59

ISBN : 978-2-84292-343-3

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Anaël Marion, « L'immersion dans les ruines de Passaic : le rôle créateur de la fiction dans la perception des monuments », *Marges* [En ligne], 14 | 2012, mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/293> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.293>

© Presses universitaires de Vincennes

L'immersion dans les ruines de Passaic: le rôle créateur de la fiction dans la perception des monuments

Sur Les Monuments de Passaic (1967) de Robert Smithson

Dans son livre *Robert Smithson: Sculpture*¹ datant de 1981, mais qui fait encore référence aujourd'hui, Robert Hobbs classe parmi les œuvres de l'artiste un de ses articles intitulé: « Les Monuments de Passaic », paru dans *Artforum* en décembre 1967. Le choix de l'inclure parmi les œuvres de l'artiste sous la classification de sculpture semble remettre en question aussi bien la notion d'œuvre que celle de sculpture. Or ce n'est pas tant le choix du critique que l'œuvre elle-même qui remet en cause, lors de cette année charnière, les catégories traditionnelles des objets d'art dans un mouvement – qualifié plutôt

¹ Robert Hobbs, *Robert Smithson: Sculpture*, New York, Cornell University Press, 1981.

/2 Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, (1973), Berkeley, University of California Press, 1997.

/3 Le texte s'intitulait initialement « A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey » (1967).

/4 Ann Reynolds, Robert Smithson, *Learning from New Jersey and Elsewhere*, Cambridge, MIT Press, 2003, p. 101.

/5 Robert Smithson, « A Guide to the Monuments of Passaic New Jersey », dans *Jan. 10, 1970 - Sept. 19, 1970 & Monuments of Passaic 1st Draft Notebook*, Smithson Papers, AAA, unfilmed, Archives of American Art, New York, cité dans Lynne Cooke (sld), *Robert Smithson Spiral Jetty: True fictions, False Realities*, New York, University of California Press, 2005, p. 153. (Je traduis. Il en sera de même par la suite lorsque le traducteur n'est pas mentionné).

inoportunément par Lucy Lippard – de « dématérialisation de l'objet d'art/2 ». L'artiste ne se contente plus de créer dans son atelier pour ensuite exposer dans le musée, il va au contraire créer directement dans le lieu d'exposition. Ce que le terme de « monument » semble illustrer à merveille, puisque le monument est en quelque sorte la mise en œuvre de la mémoire d'un lieu. Il n'y a alors plus d'un côté l'œuvre et de l'autre le lieu d'exposition, le musée ; les deux semblent naître consubstantiellement dans le monument. Avant de comprendre comment ces nouvelles constructions créées à partir de la matière même du lieu peuvent prendre la dénomination de monument, il nous faut revenir à l'article, forme finale que prend cette œuvre.

Le texte nous invite à suivre l'auteur, au courant du mois de septembre 1967, dans une visite des monuments de sa terre natale du New Jersey/3. Au début de l'article, plongés directement dans le récit qui commence à New York, nous n'en savons pas plus sur les intentions de l'auteur. Parti avec un journal, un livre, un cahier de notes et son appareil photographique, on présage rapidement qu'il n'est pas question d'une simple visite touristique. Effectivement, comme nous le dit Ann Reynolds en s'appuyant sur les archives, « le cahier n'était pas vide lorsque Smithson monta dans le bus à Port Authority. Il contenait déjà l'ébauche d'un article intitulé « Un guide des monuments de Passaic, New Jersey/4 ». Cette ébauche présente une théorie visant le classement des monuments plutôt que l'organisation d'un parcours. Mais un tel projet ne peut se faire sans une présence sur le terrain qui lui permet d'explorer les vestiges de manière presque archéologique par la marche. Plus que l'aspect affectif de ce territoire qu'il connaît bien puisque ses parents y habitent encore, Smithson est intéressé par la particularité géologique des paysages dévastés de Passaic, cette ancienne ville industrielle de la banlieue de New York : « Je suis intéressé par les vestiges matériels du monde actuel dont je tire mes motivations, plus que par l'exploration introvertie de fantasmes intériorisés/5. ». Répertoriant ce qu'il voit dans son cahier de notes, Smithson parcourt le paysage, où se mêlent des restes de friches industrielles et des strates géologiques mises à nu par un chantier autoroutier.

Cet article, rédigé à partir de notes, nous retranscrit son expérience sous la forme d'un récit illustré de six photographies, prises à l'aide de son Instamatic 400 lors de la visite, et d'une carte des lieux. L'œuvre, bien que plurielle, est avant tout un texte littéraire prenant la forme d'un récit de voyage. Les photographies nous montrent les monuments et attestent de la présence réelle de Smithson sur les lieux. Il peut ainsi sembler qu'elles assoient la rigueur référentielle du récit. Nous sommes alors en droit de nous attendre à des descriptions

précises des lieux visant à corroborer sa théorie des monuments. Mais c'est trop vite oublier toute la difficulté de retranscrire avec des mots la perception d'un paysage sur lequel le langage vient buter. Car tout récit, aussi méticuleux soit-il dans la description, est une reconstruction qui reste tributaire du vocabulaire et de l'ordre de la syntaxe, mais aussi des connaissances préalables qui forgent le regard. Smithson, en lecteur vorace, n'échappe pas à cette difficulté que la rédaction antérieure du *Guide* ne fait qu'accentuer. Ainsi, entre la réalité du paysage et la vue que nous restitue l'article, la perception de l'artiste, la prise de notes, puis leur mise en forme, sont autant d'étapes d'une création personnelle où l'imagination et le pouvoir des mots ont un rôle important à jouer. Nous ne nous proposons donc pas tant de questionner la réalité du paysage, que de comprendre le rôle de l'artiste dans l'élaboration d'une œuvre générant un rapport autre au paysage. Pour cela, il nous faut commencer par détricoter les différentes étapes qui tissent cette grille de lecture que Smithson applique au paysage en ruine. Grille de lecture qui, au lieu de lui donner toute la rigueur scientifique de la description formelle, va l'amener à faire un détour par la fiction pour mieux reconstruire ce paysage en donnant un rôle central aux monuments.

/6 Robert Smithson, « The Monuments of Passaic » [1967], dans Jack Flam (sld), *Robert Smithson: The Collected writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 69.

La mise en place d'une grille de lecture

L'exploration commence par un voyage en bus qui mène Smithson du centre – la ville de New York où il habite – à la périphérie – cette banlieue qu'est Passaic. Ce trajet dure environ trente minutes, le temps nécessaire pour franchir les onze miles qui séparent ces deux points sur la carte. Une fois dans le bus, muni du *New York Times* du jour et du roman de Brian Aldiss *Earthworks*, Smithson profite du trajet pour lire. Sans surprise, il parcourt tout d'abord « la rubrique des arts » du *Times*, balayant la page « en diagonale/6 », pour ne s'arrêter que sur les titres qui captent son regard. Défilent dans un premier temps les différentes expositions en cours, puis, quelques pages plus loin, il s'arrête sur la rubrique de John Canaday, n'oubliant pas de préciser le numéro de la page – moyen de localisation dans l'ensemble que constitue le journal. La lecture de cette rubrique de Canaday nous donne une seconde indication. Bien qu'attiré par la « reproduction floue du *Paysage allégorique* de Samuel F. B. Morse, placée en tête de la rubrique », Smithson poursuit la lecture par différents titres sur lesquels « ses yeux butaient ». Ceux-ci ne semblent plus faire sens dans le réseau d'une élaboration sémantique, mais surgissent de la page comme autant de signes de construction. Commentant un carton d'invitation de Donald Judd, Smithson dira l'année suivante que

/7 Robert Smithson,
« A Museum of Language
in the Vicinity of Art »
[1968], dans Jack Flam
(sld), *op. cit.*, p. 80.

/8 Robert Smithson,
« The Monuments of
Passaic » (1967), *op. cit.*,
p. 69.

/9 *ibid.*

/10 Marc Augé, *Non-lieux*,
Paris, Seuil, 1992, p. 110.

/11 Michel Butor,
« Le voyage et l'écriture »
dans *Répertoire IV*, Paris,
Minuit, 1974, p. 12.

« c'est comme si l'on attrapait des mots dans les yeux/7 ». Ce qui s'applique ici parfaitement à son expérience de lecteur. Survolant la surface de l'article, il prélève aussi bien des titres, des phrases, voire simplement des morceaux de phrases, s'imposant à lui, qu'il restitue ensuite dans son article.

Puis, Smithson nous raconte qu'en « traversant Secaucus, [son] esprit fut ébloui par d'autres perles de Canaday/8 ». Secaucus, ville dont nous ne savons rien, se trouve ainsi reliée dans une même phrase à l'article du journal que Smithson est en train de parcourir, et plus particulièrement à ces quelques « perles » : « Œuvre réaliste en cire représentant de la viande crue infestée de vermine (Paul Thek), "M. Bush et ses collègues perdent leur temps" (Jack Bush) /9... ». Le lien entre ces deux éléments ne semble pouvoir s'expliquer autrement que par la grande proximité temporelle des expériences visuelles. L'éblouissement, bien que métaphorique, accentue la fragmentation de la lecture. Durant l'arrêt qu'il produit, l'artiste détourne ses yeux du journal pour jeter un regard par la fenêtre, temps suffisant pour se situer dans l'espace. Ce faisant, la rapidité du déplacement en bus ne permet pas à Smithson de rendre compte précisément d'une perception du paysage. Et comme s'il sentait le lieu défaillir, il tente de se rattacher à un point fixe localisable sur une carte. Or ce point n'a pas davantage de réalité pour nous qu'il n'en a pour Smithson lors de son trajet. Cette perte d'identité de la réalité du lieu dont on est séparé lors d'un trajet en transport en commun est pour Marc Augé « l'archétype du *non-lieu*/10 ». Selon Michel Butor, « [...] le voyage est pour nous contemporains un lieu privilégié de lecture [...] Ce lieu qui se déplace fournit le retrait demandé par rapport aux enchaînements quotidiens, et le déplacement de ce que je vois par les hublots ou fenêtres entraîne le mouvement du récit, de la lecture même/11 ». Mais chez Smithson, plus que d'entraîner le récit, il vient le perturber.

Continuant notre analyse de l'article de Smithson, nous le voyons mélanger la lecture du journal – territoire d'écriture et d'illustrations – avec sa perception du paysage extérieur dont l'espace semble rabattu sur la vitre. Ainsi, seuls la ponctuation et les indices chronologiques présents dans son récit séparent la « symphonie en orange et bleu » que perçoit Smithson lors du passage d'une camionnette à l'extérieur du bus, d'une phrase en majuscule de la page 31 du journal concernant l'émergence d'un état policier en Amérique.

À proximité de Rutherford, plus très loin de l'arrivée, Smithson commence le roman *Earthworks*. Cette fois-ci, au sein d'une même phrase, il compare le ciel fictif du récit de Brian Aldiss avec le ciel réel de Rutherford qu'il peut voir à travers la fenêtre : « Au-dessus de Rutherford, le ciel était d'un bleu cobalt limpide, c'était une parfaite journée

d'été indien, mais le ciel dans *Earthworks* était un "immense bouclier noir et marron reluisant d'humidité" /12. ». L'emploi de la conjonction *mais* dans la comparaison fait apparaître une gêne, comme si le paysage fictif venait gâcher le paysage réel. Il n'y a donc plus seulement un rapprochement visuel, mais une interpénétration des espaces par la comparaison. Dès lors, Smithson ne fait plus de différence entre la fiction et la réalité qui viennent se confondre sur un même plan, dans une même continuité.

La narration de ce trajet propice à la lecture est pour nous riche d'enseignements. En faisant intervenir sa propre description en surimpression des fragments de texte qu'il cite, Smithson pointe de nombreux éléments qui anticipent sa lecture du paysage industriel dévasté de Passaic. Il note par exemple, à propos de la peinture de paysage, que « les édifices "gothiques" de l'allégorie avaient un air délavé » ou encore, à propos du roman, que « le livre avait trait à la *pénurie de sols* et [que] les *Earthworks* se référaient au processus de fabrication industrielle de sols artificiels/13 ». Mais plus que simplement descriptive, cette préfiguration se retrouve au sein même de la déréalisation de l'expérience causée par la lecture. Il en ressort un enchevêtrement des mondes et des modalités de la perception entre le texte du journal ou de la nouvelle, et le paysage qui défile de l'autre côté de la fenêtre. Par conséquent, le récit est la mise en forme d'une sorte de patchwork de lectures lacunaires s'entrechoquant : celle du journal est délibérée (lecture en diagonale), celle du paysage l'est beaucoup moins et semble plutôt causée par la rapidité du transport. Le récit du trajet en bus nous renseigne finalement bien plus sur le fonctionnement fragmenté de l'écriture-lecture dont il résulte, que sur le contenu du journal ou sur le monde extérieur qu'il traverse.

Si Smithson opte pour un récit narratif, la liaison entre les différents éléments reste approximative et conserve un aspect fragmentaire. Aspect qui n'est pas sans rappeler celui de *Mobile*/14, cette « étude pour une représentation des États-Unis » réalisée par Michel Butor quelques années auparavant, dont Smithson cite un extrait dans son article. Bien que la trame narrative reste plus traditionnelle chez Smithson, tous deux se heurtent à la nécessité de modifier les anciennes structures de l'écriture afin de pouvoir mieux restituer l'expérience perceptive. Pour répondre à la difficulté de restituer à la fois l'impression d'immensité et de changements foisonnants, répondant à Madeleine Santschi, Butor nous explique qu'il a « éprouvé le besoin de distendre la phrase le plus possible/15 ». Ce qui entraîne un éclatement de toute trame narrative, car « au lieu qu'il y ait des coordinations entre ces parties, il y a des juxtapositions. Elles produisent quelques fois des contrastes extrêmement violents/16 ». Contrastes

/12 Robert Smithson, « The Monuments of Passaic » [1967], *op. cit.*, p. 69.

/13 *ibid.*

/14 Michel Butor, *Mobile*, Paris, Gallimard, 1962.

/15 Madeleine Santschi, *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'âge d'homme, 1982, p. 52.

/16 *ibid.*, p. 58.

/17 « D'une certaine manière, l'article que j'ai écrit sur Passaic pourrait être considéré comme une sorte d'appendice au poème *Paterson* de William Carlos Williams ». Robert Smithson, « Conversation in Salt Lake City » (1972), dans Jack Flam (sld), *op. cit.*, p. 298.

/18 Madeleine Santschi, *op. cit.*, p. 55.

/19 Robert Smithson, « A Museum of Language in the Vicinity of Art » (1968), *op. cit.*, p. 78.

/20 Robert Smithson, « The Monuments of Passaic » (1967), *op. cit.*, p. 70.

aussi présents chez Smithson, mais pas aussi marqués visuellement. Finalement, multipliant la provenance de ses citations qui ne sont plus que des fragments décontextualisés, Smithson reconstruit un paysage textuel comme un collier de « perles » qu'il juxtapose de manière irrégulière sans pouvoir fermer la boucle du sens, sans pouvoir recréer un lieu. Cet article est ainsi très marqué par la tentative de Butor et peut être rapproché, nous dira l'artiste un peu plus tard, du poème de William Carlos Williams/**17**. Là où Butor et Williams cherchent à épouser leur perception de la réalité, celle d'un paysage où s'organise une vie humaine, Smithson tend à rendre habitable, à reconstruire, un paysage dévasté. Mais tous les trois partent de cette conscience énoncée par Butor, que la « modification du langage est une modification de la réalité, en effet, puisque nous connaissons la réalité avant tout par l'intermédiaire du langage... Pas uniquement bien sûr. Il y a beaucoup de choses que nous voyons directement/**18** ». Toute modification du langage est alors une nouvelle grille de lecture. C'est cet enchevêtrement entre lecture directe et modification du langage qui est à l'œuvre dans la seconde partie où Smithson marche dorénavant physiquement dans le paysage à la rencontre des monuments de Passaic. Smithson l'explique admirablement dans la première phrase de son article, paru l'année suivante (1968), dans lequel il interroge les écrits de ses contemporains : « Dans les Babels illusoire du langage, un artiste devrait peut-être avancer de manière à se perdre et à s'intoxiquer de syntaxes vertigineuses, cherchant des intersections bizarres de sens, d'étranges corridors d'histoire, des échos inattendus, des humeurs inconnues ou des vides de connaissance... mais cette quête est risquée, pleine de fictions sans fond, d'architectures interminables et de contre-architectures... à la fin, s'il y en a une, il n'y a peut-être que des réverbérations dénuées de sens/**19** ».

La marche dans le paysage et la fiction cinématographique

« L'autobus dépassa le premier monument. Je tirai le cordon de la sonnette et descendis à l'angle d'Union Avenue et River Drive. Le monument était un pont sur la rivière Passaic, reliant le comté de Bergen à celui de Passaic/**20**. ». Smithson arrive ainsi au terme de son trajet en bus. C'est à la vue du premier monument, et non par la reconnaissance d'un quelconque endroit de cette ville où il est né, que Smithson demande l'arrêt du bus et débute la marche dans le paysage. Or ce monument n'est pas reconnu comme tel selon des critères objectifs, seul le *Guide* qu'il a préalablement élaboré lui permet de le reconnaître. Si la taille du pont renvoie encore à une présence

monumentale, il fait néanmoins partie des quelques traces intactes d'un paysage sans mémoire, de ce site en plein chantier qui s'apprête à accueillir une autoroute. Le chantier, accentuant la sensation de délabrement, faisait perdre un peu plus à ce lieu toute identité, tout élément d'un passé reconnaissable. La marche devient le meilleur moyen d'explorer ce paysage, car elle lui permet de contrôler le rythme de ses mouvements, lui laissant la possibilité de s'arrêter sur les moindres détails. Ainsi relié physiquement au territoire, il peut laisser son esprit divaguer au gré de ses trouvailles. Et divaguant, il s'immerge dans ce monde à la fois réel et imaginaire. Que faut-il entendre par là ? Passaic serait-il un terrain propice à la rêverie ? Pourtant les photographies témoignent de son intérêt pour des monuments bien réels qui s'y trouvent. Il existe donc un lien entre cet intérêt pour le réel et la fiction qui en découle. La question est alors de savoir quel rôle joue la marche dans cette construction imaginaire à partir du lieu réel.

Tentant de se rapprocher du premier monument, Smithson est ébloui. Sa perception du lieu s'en trouve modifiée : « Le soleil de midi cinématise le site, transformant le pont et la rivière en une *image* surexposée. Le photographe avec mon Instamatic 400, c'était comme photographier une photographie. Le soleil était devenu une ampoule monstrueuse projetant dans mon œil une série de photographies de plateau à travers l'Instamatic/21. ». Le soleil zénithal de midi, ne créant que peu d'ombres susceptibles d'accentuer l'aspect sculptural des différents éléments, s'y reflétant, semblait plutôt les réduire à un paysage diaphane. L'œil de Smithson, malgré la médiation de l'appareil photographique, ne pouvait donc percevoir qu'une « image surexposée ». La profondeur abolie, le paysage sans aspérité ne semble pas plus réel qu'un décor de cinéma. Il ressemble étrangement aux paysages parcourus par les *bikers* dans le film de Roger Corman sorti en 1966 et que Smithson commente deux ans plus tard : « Les sites suburbains de *The Wild Angels* apparaissent avec un « éclat brillant et terrifiant » (Poe) et semblent ne pas exister, sauf à n'être qu'un artifice cinématographique spectral/22 ». Il n'est alors pas surprenant que l'eau de la rivière Passaic passant sous le pont lui apparaisse dans son mouvement comme un « énorme film de cinéma qui ne montre rien d'autre qu'un blanc continu/23 ». Ainsi, « complètement sous l'emprise de l'Instamatic », Smithson marche dans le paysage comme s'il faisait partie d'un film. Ce qui ne l'empêche pas de s'arrêter pour photographier ce paysage photogénique. Car le paysage est littéralement ex-posé de manière fragmentée aux yeux de Smithson, comme autant de photographies. C'est ce déplacement de l'artiste dans le paysage comme dans une exposition de photographies qui lui donne l'impression d'être immergé dans un film, de marcher dans des photographies.

/21 *ibid.*

/22 Robert Smithson, « A Museum of Language in the Vicinity of Art » (1968), *op. cit.*, p. 90.

/23 Robert Smithson, « The Monuments of Passaic » (1967), *op. cit.*, p. 70.

/24 Son œuvre *Grass Mound* réalisée à Aspen en 1955 peut être vue comme une prémisse des *earthworks*.

/25 Edward Steichen dans Olivier Lugon, « Des cheminements de pensée. La gestion de la circulation dans les expositions didactiques », *Art press* spécial, n° 21, « Oublier l'exposition », 2000, p. 20.

/26 Robert Smithson, « A Museum of Language in the Vicinity of Art » (1968), *op. cit.*, p. 91.

/27 « En effet, une illusion perceptive au sens technique du terme (c'est-à-dire une illusion qui résulte d'une erreur des modules perceptifs préattentionnels) continue à être opératoire même lorsque je suis parfaitement conscient du fait qu'il s'agit d'une illusion, c'est-à-dire lorsque je suis à même d'empêcher qu'elle se transforme en croyance perceptive (erronée). ». Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, 1999, p. 191.

/28 Robert Smithson, « A Cinematic Atopia » (1971), *op. cit.*, p. 141.

N'oublions pas, à ce propos, que les vues avant d'être développées viennent s'inscrire successivement sur le film photographique. Olivier Lugon, s'intéressant à la scénographie des expositions de photographies réalisées par Herbert Bayer/**24** dans les années 1930, précise parfaitement le rôle du déplacement en reprenant les mots d'Edward Steichen : « l'exposition est un film [...] dans lequel c'est vous qui bougez et où ce sont les images qui restent immobiles/**25** ». La marche met en mouvement ces images fixes, cadrées par l'appareil photographique, et donne ainsi au paysage cet aspect cinématographique. Dans l'article de 1968, Smithson sous l'intertitre « banlieues spectrales » nous dit que « l'apparence cinématographique se répandit complètement à un moment donné, à la fin des années 1950 ». Il y voit un mouvement positif permettant de faire face à la tendance trop réaliste de la philosophie. Ainsi, continue-t-il, « la "Nature" se réduit en d'*infinies séries* de "photogrammes" et l'on eut ce que Marshall McLuhan appelle "Le Monde du Film" [*The Reel World*]/**26** ». Jouant sur les mots, McLuhan pointe toute l'ambiguïté de cette perception filmique à la fois réelle et cinématographique.

Cette situation correspond parfaitement à l'une des définitions que donne Jean-Marie Schaeffer d'une « situation d'immersion fictionnelle », car bien qu'il soit conscient de son caractère fictif, Smithson se laisse tout de même prendre par cette vision cinématographique/**27**. Dans son article « Une atopie cinématographique » paru dans *Artforum* en 1971, il démontre qu'il sait pertinemment que « Dans les films, on ne peut situer les sites, ni leur faire confiance. Tout est hors de proportion. ». Mais c'est justement parce que ce site est insituable et hors de proportion que cette immersion est intéressante, car « plus longtemps on regarde à travers une caméra ou plus on observe une image projetée, plus le monde s'éloigne, et à ce moment-là on commence à mieux comprendre cette distance. Les limites circonscrivent l'illimité, jusqu'à ce que la source que l'on a découverte se transforme en flux/**28** ». La prise de distance par l'entremise de l'appareil photographique, si elle nous plonge tout d'abord dans un monde fictionnel, permet en retour d'avoir un regard plus créatif. Permettant d'entrer dans la fiction, le regard *cinémaïsant* donne plus de consistance et de poids aux mots qui rendent compte de cette perception du paysage. C'est pourquoi l'article de Smithson se déroule comme un film dont la narration organiserait les images. Cela n'est pas sans rappeler la construction du film de Chris Marker de 1962, *La Jetée*, qui ne laissera pas Smithson insensible. Les fragments de texte prélevés par Smithson entrent maintenant en résonance avec les photographies des lieux. Le texte narratif vient reproduire le mouvement de la marche pour assurer la continuité du mouvement dans la lecture des

photographies. Cependant, les photographies résultant de cette emprise du paysage, sont des photographies amateur dont la qualité et le cadrage n'ont rien des vues idylliques des guides de voyage, elles nous montrent plutôt « une espèce de monde de carte postale en pleine autodestruction/29. ». Le fond naturel est encore là, mais au centre, il ne reste qu'un paysage plein de trous et de débris. Ce lieu est défini par Smithson comme « abîme-type ou vide ordinaire/30 ». Le chantier est la cause de cette réduction du paysage à un panorama zéro. Seuls les quelques restes apparaissant sur les photographies donnent des accroches au regard. Ce fractionnement de l'expérience entraîne un basculement de la pensée dans la fiction pour pallier ces vacances. Ainsi, d'une image à l'autre se crée la trame d'un récit cinématographique imaginaire faisant peu à peu perdre à Smithson tout ancrage dans la réalité. Marchant sur le chantier de l'autoroute, Smithson court-circuite cette accélération, ouvrant une béance dans le temps : l'espace imaginaire d'une pensée. Seul le corps de l'artiste, que le mouvement des pas déplace d'un monument à l'autre, d'une image à l'autre, tel un parfait touriste, semble encore faire le lien avec la réalité. « Ainsi va le marcheur, nous dit Thierry Davila : il est tout autant aux prises avec une géographie physique qu'avec une cartographie psychique. Et ainsi va la cinéplastique/31 qu'il met en œuvre : elle participe d'un mouvement oscillatoire capable d'œuvrer entre intérieur et extérieur, elle se développe comme un mouvement dialectique, comme une *dialectisation*/32. ». Chez Smithson cette dialectisation est visible dans l'œuvre résultant de cette marche. Elle ne se situe pas seulement entre les photographies et le texte constituant l'article, mais aussi entre la matière du paysage (présence) et l'immersion fictionnelle (anticipation). C'est précisément parce que ces restes n'ont pas une présence réellement définie, qu'ils laissent entrouverte la possibilité de l'imaginaire, soit l'anticipation de toute définition future. Ainsi, si « ce panorama zéro paraissait contenir des *ruines à l'envers*, ce sont toutes les constructions qui seront éventuellement construites/33 ». Les ruines ne sont pas que restes, elles se présentent sous la forme d'un entre-deux et oscillent entre construction et destruction. Aussi comprend-on la difficulté de Smithson à imaginer cette « image mouvante/34 » dans laquelle il marchait. Ce n'est qu'à la vue du panneau expliquant qu'il s'agit d'un chantier autoroutier, pris par surprise, qu'il revient dans le réel, car il connaît maintenant la raison rationnelle de l'état du lieu. « Marcher est donc cette façon particulière d'*ouvrir* un espace et un sujet, d'exposer un sujet au risque d'une saisie supposée directe du donné, ou en tous cas au risque de la surprise, cette façon toujours neuve d'être *pris* par l'extérieur – par l'*autre* – et de remettre en jeu bien des façons de voir

/29 Robert Smithson, « The Monuments of Passaic » (1967), *op. cit.*, p. 72.

/30 *ibid.*

/31 Thierry Davila définit ainsi ce terme qu'il reprend à Elie Faure : « Telle est donc la *cinéplastique*, une façon de mettre en mouvement, de *déplacer*, pour produire, inventer des *surprises* et fracturer le réel, l'ouvrir à une nouvelle invention. Une façon de tracer des chemins pour donner forme à la mobilité et aux circonstances, pour *informer* le mouvement. ». Thierry Davila, *Marcher, créer*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 42.

/32 Thierry Davila, *op. cit.*, p. 22-23.

/33 Robert Smithson, « The Monuments of Passaic » (1967), *op. cit.*, p. 72.

/34 *ibid.*

/35 Thierry Davila,
op. cit., p. 42.

/36 Jean-Marie Schaeffer,
op. cit., p. 180.

/37 Robert Smithson,
« Art Through the
Camera's Eye » (1971),
dans Jack Flam (sld),
op. cit., p. 373.

et d'aborder, d'approcher un espace/35. ». Finalement, c'est le réel qui crée la surprise faisant sortir Smithson de ce flux cinématographique caractérisant sa perception du paysage. C'est maintenant la lecture qui le ramène à la surface. La relation hiérarchique entre perception intramondaine et imagination s'est inversée. Ce qui est bien la conséquence de l'emprise de la fiction pour Schaeffer, car tandis « qu'en situation "normale" l'activité imaginative accompagne l'attention intramondaine comme une sorte de bruit de fond, la relation s'inverse en situation d'immersion fictionnelle/36. ». Lors de la marche, la perception du paysage est l'occasion d'une immersion dans un paysage cinématographique fait de photographies de la réalité, mais soutenu d'un récit fictionnel que le texte vient troubler. Poursuivant cette lecture, butant sur les restes comme sur les mots, Smithson met en marche un processus créateur, entre réalité et fiction, qui peut prendre le nom de cinéplastique. Il nous reste à comprendre comment la cinéplastique permet de construire avec ces restes et en faire des monuments.

La cinéplastique des monuments

Malgré le pouvoir donné à l'imagination, la pensée de Smithson suit réellement le mouvement du marcheur, comme en témoigne la précision de sa prise de note. Dans ce mouvement il vérifie le bien-fondé de son *Guide* en nommant les monuments qu'il rencontre, les faisant ainsi entrer dans la cartographie d'une possible reconstruction. Le tri des débris s'effectue par la photographie, mais celle-ci n'est qu'une étape dans le processus initié par l'action du temps sur le paysage. Car « les photographies sont le résultat d'une diminution de l'énergie solaire, et l'appareil photographique est une machine entropique dans la mesure où elle enregistre la perte graduelle de la lumière/37 ». La photographie accentue donc l'action du temps tout en fixant un choix. Elle accentue la dégradation, ramenant tous les déchets sur la platitude du sol. Finalement, une fois isolés par la photographie, ce n'est que le langage qui est capable de projeter ces débris vers le futur en leur donnant une légende qui les fait entrer dans le champ des monuments. Or le langage nécessite la force d'un corps en mouvement pour se construire. La marche est en ce sens le moteur et le métronome de la pensée.

S'inspirant de Marcel Duchamp, Smithson rapproche le ready-made de *L'Évolution créatrice*, mettant en quelque sorte le "tout-fait" à l'œuvre pour faire du débris un monument. Citant Bergson, Smithson fait résonner le terme ready-made qui est utilisé dans la traduction anglaise, insistant par là sur la difficulté de tout déplacement

conceptuel: « L'histoire de la philosophie est là, et nous montre l'éternel conflit des systèmes, l'impossibilité de faire entrer de manière satisfaisante le réel dans les vêtements de confection [*ready-made*] de nos concepts tout faits [*ready-made*] et la nécessité de faire du sur-mesure/38. ». Plus que de restituer le réel, Smithson fait acte de création en faisant évoluer les paysages industriels de Passaic vers un futur indéfini par le biais de leur monumentalisation. Des vestiges ayant perdu tout le sens de leur nomination, se voient réanimés par leur accession au rang de monument. Selon l'acception courante du monument le liant à la question de la mémoire, cela peut paraître paradoxal. Or le déplacement créateur se joue justement dans le glissement définitionnel du concept. En renommant le vestige, il l'isole du passé qui tente encore de lui insuffler une signification. Détaché de l'Histoire, isolé dans la béance chronologique ainsi créée, le monument a une nouvelle signification à asseoir, une place à trouver dans cette esquisse d'un monde nouveau. Ainsi le pont devient *Monument-pont aux trottoirs de bois*, un tuyau reliant les berges à une tour de forage au milieu de la rivière *Monument aux pontons: tour de forage en train de pomper*, un tuyau longeant la berge *Monument au grand tuyau*, les tuyaux déversant un liquide pris selon deux vues différentes deviennent respectivement *Monument à la fontaine: vue en plongée* et *Monument à la fontaine: vue de profil*, et pour finir le bac à sable devient *Monument au bac à sable*, aussi appelé *Le Désert*. Ces vestiges entrent alors dans l'histoire, mais ce n'est pas l'histoire au passé, car pour elle ils n'ont plus aucune signification, c'est l'histoire au futur, une fiction (d'où aussi ce rapprochement avec la science-fiction), celle d'une re-construction. Ces monuments rencontrés par Smithson lors de son périple entrent dans une classification particulière de cette nouvelle cartographie qui s'esquisse.

Cette classification dont il a été plusieurs fois question se trouve dans le *Guide* et se présente de la manière suivante: « *Type A*: "le mémorial des sens épuisés" ou "ce que l'homme-de-la-rue considère être un monument"; *Type B*: certains bâtiments datant d'avant le krach de Wall Street (1929), que Smithson classe sous la dénomination "vieille banlieue"; *Type C*: certains bâtiments datant de la période qui a suivi la Seconde Guerre Mondiale, que Smithson appelle "nouvelle banlieue". *Type D*: les "endroits morts" ou les sites vides comme des piscines asséchées, des parcs de stationnement, et des tas de terre dégradée, qui "semble exister pour une durée de temps limitée", selon Smithson; et *Type E*: la "ruine à l'envers" – toute nouvelle construction qui pourrait éventuellement être complétée"/39. ». Cette classification sert de transition entre une première élaboration de la question dans l'article « L'Entropie et les nouveaux monuments »

/38 Robert Smithson, « Entropy and the New Monuments » (1966), dans Jack Flam (sld), *op. cit.*, p. 19, trad. C. Gintz, dans *Robert Smithson, le paysage entropique, 1960/1973*, Musées de Marseille/RMN, 1994, p. 165 (traduction modifiée).

/39 Ann Reynolds, *op. cit.*, p. 102.

/40 Robert Smithson,
« The Monuments of
Passaic » (1967), *op. cit.*,
p. 72.

/41 Le texte de 1967
gardera la formule
suivante : « en un sens,
ces trous sont les lacunes
monumentales qui
évoquent, sans le vouloir,
les traces-mémoire
d'un ensemble de
futurs à l'abandon ».
Robert Smithson,
« The Monuments of
Passaic » [1967], *op. cit.*,
p. 72.

/42 Robert Smithson,
*A Guide to the
Monuments of Passaic*,
op. cit.

/43 Robert Smithson,
« The Monuments of
Passaic » (1967), *op. cit.*,
p. 72.

paru dans *Artforum* l'année précédente et celle qu'il effectue ici. En 1966, la dénomination concerne plutôt les constructions de l'art dit « minimal », ce qui n'est plus le cas avec ces restes de la banlieue de Passaic. Néanmoins, cette préoccupation de Smithson pour les monuments se poursuit sans rupture durant ces années, le *Guide* faisant la transition entre les deux articles parus dans *Artforum*. Le *Type E* qui se définit par l'incomplétude assure la charnière. Mais que faut-il comprendre par cette incomplétude ?

Cela se joue autour de la définition de la *ruine à l'envers*. Dans *Les monuments de Passaic*, la définition de la ruine à l'envers (*Type E*), que le *Guide* définit encore comme « toute nouvelle construction qui pourrait éventuellement être complétée », devient « toutes les constructions qui seront éventuellement construites/40 ». On passe donc de l'incomplétude des nouvelles constructions héritées du minimalisme, à comprendre comme un manque les aspirant vers une perfection passée, au presque rien des monuments de Passaic. Contrairement à la densité des villes comme New York, la banlieue est pleine de trous, d'espaces vides, de *no man's land*, autant de caractéristiques qui rappellent à Smithson les paysages de science-fiction. De plus, « ces trous en un sens sont des lacunes monumentales qui définissent une trace sans aucun intervalle de temps ou de mouvement – c'est l'appréhension de la mémoire de la mémoire/41 ». Cette mise en abyme de la mémoire introduit une réduction de type phénoménologique visant à se pencher sur ses conditions de possibilité. Mais ne nous trompons pas, elle ne vise pas la mémoire d'un passé, mais celle d'un futur, car Smithson précise ensuite que « cette mémoire tend à glisser en avant plutôt qu'en arrière et le futur apparaît comme précédant le passé/42 ». Dans cette inversion du sens, le reste est la « réduction ». Car dans ce paysage « à l'abandon », il n'est pas question d'un passé détruit, mais d'une reconstruction à l'arrêt : le chantier figé le temps du week-end. Ainsi, dans le cadre de la ville, là où il n'y a pas d'espace vacant, le monument se définit par un manque, une incomplétude, ce manque dont il porte la mémoire. Mais dans la banlieue, et plus précisément ici celle de Passaic, le visiteur se trouve dans un « panorama zéro » où les quelques restes, vestiges ou décombres, ne sont la trace d'aucun manque. Car le chantier a tout effacé. Il n'y a plus de passé. Le panorama zéro n'implique aucune mémoire ; il n'y a que le futur qui soit encore possible : « Les banlieues existent sans passé rationnel et sans les "grands événements" de l'histoire. Oh, il y a bien quelques statues, une légende et quelques curiosités, mais pas de passé, seulement ce qui passe pour un futur/43. ». Le processus est bien inversé. De signifiant du manque, le vestige devenu monument, passe à l'idée d'anticipation : le futur comme possibilité de la re-construction des

espaces en friche. Ces quelques restes peuvent s'organiser suivant le sens de la fiction, créant ainsi l'esquisse, la carte, d'une nouvelle ville. Celle-ci, faite de ces traces au ras du sol, est l'ichnographie d'un futur dont « le plan, nous dit très justement Louis Marin, dessin primitif du projet de construction, est sa ruine/44 ». Smithson est ainsi le découvreur et le cartographe de *ruines à l'envers*. La cinéplastique qualifie de transformation ce mouvement, ce déplacement créateur, mettant la fiction en prise avec la réalité du temps. Ce que Smithson résume ainsi : « Quand une chose est vue à travers la conscience de la temporalité, elle est changée en quelque chose qui n'est rien. Ce sentiment de complet engoutissement donne un terrain mental à l'objet, si bien qu'il cesse d'être un simple objet et devient une œuvre d'art/45. ». Ainsi, en va-t-il des monuments. Les restes ne peuvent être transformés en monument que par la fiction que déroule le texte à partir de l'expérience perceptive.

Et Smithson de conclure cet article : « si le futur est "désuet" et "démodé", alors j'avais été dans le futur. J'avais été sur une planète où était tracée la carte de Passaic, une carte imparfaite, à dire vrai. Une carte sidérale marquée de "lignes" de la largeur des rues, de "carres" et de "blocs" de la dimension des bâtiments/46 ». Cette carte nous est donnée comme partie intégrante de l'œuvre parue dans *Artforum* : la carte de l'emplacement des monuments. Mais elle reste stérile sans les photographies – ces empreintes du passé détruit – et la narration qui tente de les revivifier. Ce n'est que dans sa pluralité que cette œuvre de Smithson trouve une forme qui peut être admise comme sculpture. Pourtant, le monument n'est plus que trace : anti-monument, car il n'a plus rien de monumental. Il est le signe de ce que Smithson nommera un peu plus tard la « dé-architecturisation/47 ». Car il n'est pas question de le raccommoder pour le maintenir en place, mais plutôt de se servir de cette destruction à l'œuvre comme d'un foyer de forces à diriger dans le sens de la création. Le dernier monument en est le symbole : « Le dernier monument était un bac à sable, un désert en miniature. Sous la lumière morte de cet après-midi à Passaic, le désert devint une carte de désintégration et d'oubli infinis. Ce monument d'infimes particules brûlait sous le soleil rougeoyant et morne. [...] Chaque grain de sable était une métaphore morte, en guise d'intemporalité, et pour déchiffrer pareilles métaphores, il aurait fallu traverser le faux miroir de l'éternité. D'une certaine manière, ce bac à sable se dédoublait en tombe ouverte, une tombe dans laquelle les enfants jouent joyeusement/48. ». Preuve de leur fertilité.

Anaël Marion

/44 Louis Marin, *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, 1998, p. 153.

/45 Robert Smithson, « A Sedimentation of the Mind : Earth Projects » (1968), dans Jack Flam (sld), *op. cit.*, p. 112.

/46 Robert Smithson, « The Monuments of Passaic » (1967), *op. cit.*, p. 73-74.

/47 Robert Smithson, entretien avec Alison Sky, « Entropy Made Visible » (1973), dans Jack Flam (sld), *op. cit.*, p. 304.

/48 Robert Smithson, « The Monuments of Passaic » (1967), *op. cit.*, p. 74.