



HAL
open science

Robert Smithson, Paysage après l'épuisement, à propos de Spiral Jetty

Pierre Guislain

► **To cite this version:**

Pierre Guislain. Robert Smithson, Paysage après l'épuisement, à propos de Spiral Jetty. L'Esthétique environnementale entre Orient et Occident, 2021. halshs-03779755

HAL Id: halshs-03779755

<https://shs.hal.science/halshs-03779755>

Submitted on 17 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Robert Smithson, Paysage après l'épuisement, à propos de Spiral Jetty

Construite en 1970 par Robert Smithson, *Spiral Jetty*, une des œuvres les plus emblématiques du *Land art* se trouve dans une zone désertique des bords du Grand Lac Salé, dans l'Utah, à l'ouest des Etats-Unis. A deux heures de route de la grande ville la plus proche, Salt Lake City, l'œuvre constitue une sorte d'enclave territoriale édifiée sur le fond peu profond du lac. Le site n'est accessible au visiteur qu'après avoir quitté l'espace géographique ordinaire, pour cheminer à travers un *désert*, au sens le plus général, d'espace aride, quasiment dénué de végétation, presque inhabité. Il y a donc dans l'accès à cet immense remblai de terre et de roches de 457 m de long, qui s'enroule sur lui-même en spirale au-dessus de l'eau, un principe de « boîte dans la boîte », ou de « poupées russes » : d'abord aller ou, comme autrefois les anachorètes et autres asociaux, *fuir au désert* ; puis dans cet écart, trouver et parcourir cette *jetée* qui, à partir de la berge, amène au point central de la spirale ; de là, repartir dans l'autre sens, retraverser le désert, en sortir.

Dédifférenciation

Robert Smithson utilise souvent pour définir son travail sur *Spiral Jetty* le terme de *dédifférenciation*, qu'il emprunte à un livre qui a beaucoup influencé les artistes américains à la fin des années 1960, *L'ordre caché de l'art* d'Anton Ehrenzweig¹. Le désert est le produit de la dédifférenciation des composants du paysage, de l'espace géographique. Ce n'est pas espace vide. Tout y est. Mais du fait de la faiblesse de la végétation, du peu d'activités humaines, de l'omniprésence d'une nature minérale, inorganique, « tout se ressemble ». C'est particulièrement le cas dans la zone qui entoure la *Spiral Jetty*. Sur ce plateau rocheux situé à 1200 mètres d'altitude, il n'y a quasiment aucun relief et, en conséquence, aucun repère permettant de s'orienter. Le désert dédifférencie l'espace, mais aussi les rythmes du temps, qu'il ralentit, étire. C'est ce que disaient les premiers anachorètes, les *Pères du désert* : le temps qui s'écoule dans le *monde*, le *siècle*, n'est pas le temps des contre-espaces que sont, depuis toujours, les zones de désert. Notre perception du temps est indissociable de notre expérience du mouvement, de l'estimation de la durée d'un déplacement (à pied, en voiture, peu importe) d'un lieu à un autre. L'uniformité du désert, l'absence de repères visuels, du plus proche au plus lointain, en atteignant notre capacité d'intuition des distances altère celle d'évaluer le temps.

¹ Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art* (1967), trad. de l'anglais par F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient » (1974), « TEL », 1982.

Comme on le voit dans le film qu'a réalisé l'artiste et qui fait partie intégrante de l'œuvre, constituant sa part immédiatement accessible², la présence de l'eau ici est loin de rompre l'uniformité du paysage. Le Grand Lac Salé, et particulièrement à l'endroit choisi par Smithson pour son œuvre, fait partie de ces lacs où la très forte salinité de l'eau – on ne parle d'ailleurs plus d'eau mais, à ce stade, de *saumure* – entraîne la formation de croutes de sel. Bien qu'il soit immense, le Grand Lac Salé est le vestige d'un lac préhistorique bien plus grand encore (le Lac Bonneville apparu il y a 32000 ans) qui, comme d'autres lacs ou « mers » similaires (la Mer d'Aral), s'assèche inexorablement et laissera place un jour – sauf changement radical dans la pluviométrie, ou une remontée considérable du niveau des océans – à un désert de sel. Sur de plus courtes périodes, le niveau du lac peut varier en fonction de l'équilibre entre quantité de pluie et évaporation liée à l'ensoleillement. Ainsi, pendant quelques années, l'œuvre recouverte par le niveau du lac fût elle-même absorbée dans l'uniformité du paysage, *dédifférenciée*, avant de réapparaître.

Comme on le voit aussi dans le film, le site de la jetée se trouve dans la partie du Lac Salé dont les eaux sont de couleur rouge. Ce phénomène est lié au développement d'une algue qui prolifère dans la partie nord du lac, séparée de sa partie sud par le remblai de la ligne de chemin de fer transcontinentale (traversant les Etats-Unis de l'Atlantique au Pacifique). Cette couleur inhabituelle dédifférencie terre et eau sur le plan visuel, cela d'autant plus que la profondeur de l'eau reste très faible sur des dizaines de mètres à partir de la berge. Le sel est partout, dans l'eau comme dans la terre (effet des variations de niveau depuis l'époque du « lac originel »). Les importantes surfaces de croutes de sel, qui se forment lorsque la saturation de l'eau produit une cristallisation, accentuent encore cette dédifférenciation entre deux des états de la matière, liquide et solide.

La construction de *Spiral Jetty* a accéléré à son voisinage immédiat et dans les sortes de canaux que forme le remblai en spirale la formation de grappes cristallines. La forme créée par l'artiste joue ainsi la fonction d'« amorce », analogue à celle du « cristal d'ensemencement » dans le processus de cristallisation provoqué artificiellement.

² Ce n'est pas un documentaire, ou une « trace », mais un film conçu comme partie de l'œuvre, sur le principe *site / non site*. Ce film 16 mm, couleur, sonore, d'une durée de 35 minutes, est visible régulièrement dans des galeries, musées ou cinémas (par exemple, assez récemment, dans l'exposition *Préhistoire, une énigme moderne*, du Centre Pompidou à Paris – 8 mai 2019 - 16 septembre 2019).

Echelles multiples

Spiral Jetty, lorsqu'on la regarde sur une photographie, vue avec assez de recul, en hauteur, prolongeant le cailloutis de la berge dans l'eau rose-rouge du lac, d'abord dans une longue rampe rectiligne, puis s'incurvant dans une première courbure, qui se redouble ensuite vers son centre, *Spiral Jetty* a la beauté simple, irréfutable d'un monolithe préhistorique. Et, puisque la spirale est un signe, une forme symbolique, l'une des plus anciennes créées par l'homme, on pourrait dire aussi qu'elle a cette beauté bouleversante des peintures et gravures rupestres géométriques, ou des mains négatives.

Cette échelle dans la perception de l'œuvre a été pensée par l'artiste. Mais elle n'est pas la seule. Car la jetée est faite pour être parcourue, réellement ou à travers la dramatisation/fictionnalisation qu'opère le film. C'est à cette condition que le rapport purement optique, *scopique*, qui rapproche toujours plus l'œuvre d'art de l'objet de consommation ordinaire, peut être dépassé. Impliquer le corps tout entier dans l'expérience de l'œuvre – seul moyen de passer, selon les mots de Deleuze, d'une « logique du sens » à une « logique de la sensation » – revient à induire, écrit Smithson, « une sensation d'échelle qui résonne dans l'œil et dans l'oreille en même temps³. »

La jetée – jetée sans embarcation possible, jetée vers nulle part – confond pour celui qui l'emprunte la terre et l'eau, puisqu'elle fait marcher sur l'eau, comme sur la terre. Par son travail, l'artiste ne fait qu'accentuer, pousser à son terme, et ainsi *rendre visible* la dédifférenciation déjà à l'œuvre dans cette zone désertique. Il rend présente la très longue durée du temps géologique, temps antérieur à l'apparition du vivant et qui, sans doute, se prolongera après sa disparition.

L'œuvre met en jeu une temporalité plus étendue encore, plus anhistorique ou préhistorique : celle de la formation des solides, et parmi les solides, ceux qui ont une place centrale dans l'œuvre de Smithson, les cristaux. Kant, dans la *Critique de la Faculté de juger*, réfléchissait la genèse des formes dans la nature à travers l'exemple de la formation du cristal par différenciation entre liquide et solide :

« Par libre formation de la nature, j'entends celle par laquelle, à partir d'un fluide en repos, par volatilisation ou par séparation d'une de ses parties (parfois simplement la matière calorique), le reste prend, à travers sa solidification, une forme ou un tissu (une figure ou une texture) déterminé, qui se différencie selon la diversité spécifique des matières et qui est exactement le même quand la matière est identique. [...] La formation s'accomplit alors par

³ Robert Smithson, *The Collected Writings*, University of California Press, 1996. Traduction française partielle dans *Robert Smithson : une rétrospective : le paysage entropique 1960-1973*, Marseille/ Paris, RMN, 1994.

précipitation, c'est-à-dire par une soudaine solidification, sans passage graduel de l'état fluide à l'état solide, mais pour ainsi dire par un saut - lequel passage se nomme aussi *cristallisation*. L'exemple le plus commun de ce type de formation est celui de l'eau qui gèle [...]. La matière fluide est, selon toute apparence, en général plus vieille que la matière solide, et aussi bien les plantes que les corps des animaux se sont formés à partir d'une matière alimentaire fluide, dans la mesure où elle-même se forme en repos. »⁴

Ce qui n'est ni solide ni liquide, ou à la fois solide et liquide, ce qui est le cas, à des degrés divers, d'une grande partie de la matière dans l'univers et sur la Terre, est désigné en physique par la notion d'état visqueux, ou viscosité. La « matière fluide » originelle de Kant correspond bien à l'existence, théorisée par la science, d'un état visqueux de la matière, antérieur à la formation des solides ; et donc aussi aux « véritables » liquides qui constituent le « reste » du solide au cours, par exemple, d'un processus de cristallisation. La saumure qui emplit le bassin du Grand Lac Salé a une viscosité bien supérieure à l'eau des océans et plus encore à l'eau pure. Cette viscosité exceptionnelle (qui fait que le corps humain flotte sans pouvoir s'enfoncer) est l'effet de la très forte salinité du lac. C'est lorsque la proportion de sel dans l'eau augmente jusqu'à un seuil critique de saturation que se déclenche, exactement comme Kant l'explique, le « saut » de la cristallisation du sel.

La forme du cristal apparaît, c'est le point essentiel qui intéresse Smithson, de façon *spontanée* : comme « libre formation de la nature », dit Kant. Pour un physicien comme Etienne Klein, la capacité d'un ensemble d'éléments (un *système*) à changer d'état *spontanément* est mesurée par son niveau d'entropie⁵. Un système qui est devenu inerte, incapable d'évoluer *par lui-même* (sans apport d'énergie extérieure) correspond au plus haut degré d'entropie.

Apparemment, tout l'espace désertique incluant le site du Grand Lac Salé où se trouve désormais la *Spiral Jetty* correspond à cet état d'entropie maximum. Mais, dans la mesure où s'y produit régulièrement et à grande échelle une cristallisation du sel, phénomène de changement spontané d'état – de « libre formation de la nature » – on peut considérer tout au contraire que l'entropie s'y maintient à un niveau très faible. Comme le contraire de l'entropie est l'énergie, disponible, immédiatement utilisable, l'ordre, comme stabilité dynamique, évolutive, opposée à la fois au chaos et à l'immobilité, le site de Smithson est, à une autre échelle, à la fois rempli d'énergie, très stable mais aussi très dynamique. Tous ces aspects existant, c'est un point important, indépendamment de la présence du vivant, au niveau

⁴ Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Renaut, Paris, Garnier Flammarion, 2015, § 58.

⁵ Etienne Klein, « L'énergie », Conférence *Parenthèse Culture 22*, Institut Français de Gestion (<https://www.youtube.com/watch?v=bFoSmr8TISg>).

beaucoup plus élémentaire de la *nature inorganique* qui constitue la base du travail de Smithson⁶.

Dans le film/ œuvre *Spiral Jetty*, l'artiste lit à un moment donné, intégré à toute une trame de textes juxtaposés, un extrait d'un livre scientifique sur les cristaux qui souligne l'ambition d'impliquer, dans cette réalisation, l'échelle des processus atomiques. Il y est justement question de spirale, et même de spirale qui, comme la jetée lorsqu'on la parcourt, change de sens de rotation. La croissance d'un cristal – en termes scientifiques *croissance cristalline* ou *cristallogenèse* – s'effectue selon un mouvement en spirale. Mais plus précisément encore, l'artiste le souligne dans son vrai-faux documentaire ou film pédagogique, « à l'état d'équilibre, il apparaît que la spirale effectue une rotation. » En effet, au-delà de ce que les physiciens appellent *point de dislocation*, la croissance du cristal va se prolonger dans les deux sens, *aiguille d'une montre* et *inverse des aiguilles d'une montre*⁷. Au niveau microcosmique, on retrouve donc exactement le même double mouvement induit, au niveau macrocosmique, par le remblai de roches et de terre en spirale : d'abord, en s'éloignant de la berge, du sol ferme, ce mouvement centripète de concentration du parcours de la spirale jusqu'à une de ses extrémités, son point central ; puis le mouvement inverse, centrifuge, de retour, par cercles successifs, vers la rive.

Dans le film, tout un niveau de récit est produit par les séquences filmées depuis un hélicoptère (présence elle-aussi objectivée par le bruit, les effets d'irisation de l'eau par l'air propulsé) où l'on voit l'artiste marcher et courir pour atteindre le centre de la jetée puis en revenir. Les mouvements de l'hélicoptère, tournoyant lui aussi pour suivre sa progression, variant les angles de prise de vue, s'approchant, s'éloignant alternativement, dramatisent (fictionnalisent) ce parcours. L'alternance de course et de pas au milieu des vrombissements semble celle d'un homme traqué qui accomplit pour quelque raison mystérieuse ce double mouvement d'enfermement/ extraction, concentration/ expansion dans l'inversion du parcours de la spirale.

« L'échelle de *Spiral Jetty*, explique Smithson avec son humour illuminé, tend à fluctuer selon l'endroit où le regardeur se trouve être. La dimension détermine ce qu'est un objet, mais

⁶ Smithson oppose le *cristallin* à l'organique : « J'ai sans aucun doute une attirance plus forte pour l'inorganique que pour l'organique. » in *RS, The Collected Writings*. Désormais noté *RSCW*.

⁷ «The crystal steps will actually wind itself into a spiral during growth, at the steady state the spiral will appear to rotate. The right-and-left-handed dislocations give rise to clockwise and anti-clockwise spirals.» Extrait de Ajit Ram Verma and P. Krishna, *Polymorphism and Polytypism in Crystals* (1966), lu dans le film.

l'échelle détermine l'art. Une fissure dans un mur si elle est vue en termes d'échelle, pas de taille, peut être appelée le Grand Canyon. Une salle peut être conçue pour abriter l'immensité du système solaire. L'échelle dépend de notre capacité à être conscient des réalités de la perception. Quand on refuse d'adopter l'échelle plutôt que la dimension, on se retrouve avec un objet ou un langage qui *semble* certain. Pour moi, l'échelle opère par incertitude. Être dans l'échelle de la *Spiral Jetty* c'est être en dehors d'elle⁸. »

Paysage après l'épuisement

Spiral Jetty, le film, qui retraite donc toute une matière documentaire en la transformant en fiction (il y a ici encore *dédifférenciation* entre deux langages cinématographiques), montre le processus de conception, de réalisation, jusqu'à ce qu'on appelle maintenant post-production (la réalisation du film qui reste le principal moyen d'accès à l'œuvre). Dans beaucoup de séquences, c'est la réalité du travail, de l'énergie, mécanique ou corporelle, dépensée pour produire qui est soulignée avec insistance. L'œuvre contredit ainsi elle-même l'illusion de son surgissement *ex nihilo*, dans un paysage, une nature vierge. Beaucoup d'œuvres liées au Land art ne sont visibles que sous une forme achevée. Dans ce cas, tout ce qui est lié au processus de construction, impliquant généralement de gros moyens, l'emploi de techniques tout aussi « agressives » pour la terre et polluantes que celles d'autres chantiers, est gommé dans le résultat final. Ce n'est pas le cas dans *Spiral Jetty* où, comme dans d'autres œuvres de Smithson, les engins de chantier, pelleteuse et camion benne déversant les monceaux de blocs de basalte, dans des bruits de moteur et d'éboulement, sont traités comme les protagonistes d'un récit qui englobe aussi, par exemple, l'établissement du cadastre, le contrat rédigé pour la location du terrain.

Comme l'artiste le rappelle avec insistance, ce paysage, à la fois ingrat, hostile, surprenant, n'avait, contrairement à d'autres zones désertiques du continent américain, rien de préservé. L'entropie liée aux activités des hommes – aux aménagements et constructions qui uniformisent les espaces, à mesure qu'ils sont transformés – s'ajoute ici à celle qui résulte des processus naturels. Le lac est, on l'a mentionné, coupé en deux depuis la fin du 19^e siècle par le remblai de la ligne de chemin de fer qui traverse d'est en ouest les Etats-Unis. Conséquences : les deux parties du lac ont des niveaux différents (la partie sud est plus élevée de 15 à 60 cm que la partie nord). Et c'est ce qui provoque aussi, on l'a dit, l'étrange aspect de l'eau : rouge au nord, du fait de la prolifération de microalgues qui restent prisonnières du remblai ; transparente au sud.

⁸ RSCW.

Malgré son isolement, le site a été transformé par de nombreux projets industriels ou miniers, souvent pharaoniques : plusieurs grands projets de pompage des eaux du lac pour l'alimentation des villes et l'irrigation (tous abandonnés en cours de chantier), l'exploitation intensive des ressources en minéraux, ainsi que d'une importante nappe de pétrole. Toutes sortes de structures en ruines et de vieux engins de chantier sont abandonnés aux alentours de la portion des berges et du lac que Smithson avait loué pour vingt ans : « ce site témoigne de toute une succession de systèmes produits par l'homme qui se sont embourbés dans les espérances perdues⁹ », écrit-il. Le projet de *Spiral Jetty* vient *après* toutes ces tentatives. Il vient en quelque sorte *en bout de course*, à un moment où l'espace naturel, violenté, exploité, puis abandonné, par des générations successives, paraît ne plus contenir aucune virtualité, aucune ressource cachée.

Le site choisi par l'artiste, à cause de ses caractéristiques physiques, climatiques, à cause aussi de cette eau qui n'offre aucune réelle possibilité d'utilisation, ni pour l'alimentation des habitats en eau potable, ni pour la baignade ou les sports, restait néanmoins épargné par la forme la plus destructrice d'entropie : l'uniformisation des territoires par l'urbanisation galopante, notamment celle liée au tourisme, à l'expansion infinie du monde du loisir.

Ce qu'on pourrait appeler l'entropie urbanistique est beaucoup plus rapide et irréversible encore en Amérique qu'en Europe, du fait de l'absence de lieux suffisamment façonnés par l'histoire pour résister, au moins partiellement, aux transformations liées à l'activité économique, la consommation, le tourisme, etc. Cela est dû à la « jeunesse » du pays, mais aussi – la génération des artistes à laquelle appartenait Smithson était la première à en tenir compte – à toutes les formes de déculturations, et en particulier la destruction des cultures indiennes, l'esclavage, l'oppression des minorités ethniques non protestantes anglophones, qui ont permis aux Etats-Unis de se constituer comme nation régnant sur les destinées du monde. En continuant à arraser toutes les différenciations culturelles, à effacer toutes les mémoires collectives, l'Amérique ne peut plus trouver sous les clichés qui fondent son unité factice que ce qui a en elle de plus archaïque, une *préhistoire*.

Dans *Spiral Jetty*, c'est cette strate temporelle primordiale qui est en quelque sorte exhumée. Elle surgit dans une ambivalence fondamentale : comme menace et comme promesse, comme trouble.

⁹ *Idem.*

Tourbillon

Dans la bande-son du film, ce qui tient lieu de commentaire, parfois sur le mode du direct, résulte d'un agencement de bribes de textes existants dont l'hétérogénéité formelle, les multiples niveaux de sens obligent le spectateur à renoncer à toute interprétation univoque de ce qu'il voit et entend. A un moment, l'extrait d'un guide de géologie de la région permet d'évoquer une légende concernant le lac : la présence, attestée par divers « témoins oculaires » au cours du 19^e siècle, d'un immense tourbillon, marquant l'entrée d'une galerie souterraine faisant communiquer le lac avec l'Océan Pacifique. Cette mythologie, suscitée sûrement par l'étrangeté du site, l'immensité de ce réservoir de « mauvaise eau » (c'est le nom qu'auraient donné au lac les Indiens Shoshones), intervient au moment où apparaît à l'image une carte du Lac Bonneville, disparu depuis des dizaines de milliers d'années.

Il ne s'agit là que d'un élément à l'intérieur de ceux qui viennent constituer une sorte de fonds légendaire du projet (à partir aussi d'une mythologie personnelle, l'implication de souvenirs d'enfance). Mais dans la genèse de ce que Smithson décrivait comme une sorte de « séisme assoupi », la figure *littéraire* du *vortex*, du tourbillon marin aspirant et engloutissant l'imprudent, occupe forcément une place à part.

Comme beaucoup d'autres artistes américains, Robert Smithson a une affinité toute particulière avec l'univers d'Edgar Allan Poe. La symbolique de l'effondrement, au centre d'un autre projet réalisé la même année 1970, *Partially Buried Woodshed* (abri partiellement enterré), fait écho aux nombreuses références à *La Chute de la Maison Usher* présentes dans un long texte programmatique rédigé un peu avant. *Une descente dans le maelstrom*, nouvelle également citée dans les écrits de Smithson, pourrait de même, à côté de d'autres éléments (impliquant *d'autres échelles*), éclairer les enjeux de *Spiral Jetty*.

L'histoire est celle d'un marin pêchant avec ses frères au voisinage d'un tourbillon géant, le *Moskoe-Strom*, qui existe vraiment à proximité d'un archipel au nord de la Norvège. Un jour, leur bateau est pris dans une terrible tempête qui arrache les deux mats et emporte le plus jeune frère. A la dérive, dans une mer en « pleine fureur », l'épave est bientôt aspirée, avec les deux frères survivants, dans le vortex qui, chaque jour, avec les marées, se creuse, avant de se résorber avec le reflux. Le héros du conte, Poe y insiste, n'est pas seulement terrifié par l'imminence d'une mort atroce, il est aussi fasciné, « possédé de la plus ardente curiosité relativement au tourbillon lui-même. Je sentis positivement le *désir* d'explorer ses profondeurs, même au prix du sacrifice que j'allais faire. » Comme dans l'œil d'un cyclone, le personnage se sent aussi protégé, comme apaisé après avoir subi les déchainements de la tempête. Emporté

toujours plus profondément « dans la gueule du terrible entonnoir, dont l'intérieur, aussi loin que l'œil pouvait y plonger, était fait d'un mur liquide, poli, brillant et d'un noir de jais », le marin serait perdu s'il n'avait choisi d'abandonner l'épave, ce que son frère refusera de faire, malgré ses exhortations. Ainsi, tout se joue, dans le conte de Poe, sur la capacité d'intuition et de décision que conserve l'homme confronté à des situations extrêmes. Ayant observé le mouvement et l'aspect d'une multitude de débris, de tailles et de formes les plus diverses, à l'intérieur du tourbillon, le pêcheur s'attache avec une corde à un tonneau. Il ralentit ainsi la course fatale l'entraînant vers un fond rocheux où tout ce que le tourbillon aspire vient se fracasser. Cela suffit à lui permettre d'attendre le moment où avec l'inversion de la marée, le vortex commencera à se résorber, le ramenant finalement jusqu'à l'air libre.

Comme le notait Marshall McLuhan¹⁰, c'est à l'intérieur même de la fascination qu'exerce sur lui l'horreur, qu'émerge chez le naufragé une sorte de contre-fascination : « un pouvoir d'observation détaché qui se transforme en intérêt scientifique pour l'action du tourbillon. Et c'est cela qui révèle le moyen de s'échapper. » Au-delà de la terreur, l'homme en effet contemple, écrit Poe, avec « un étrange intérêt les nombreux objets qui flottaient en [sa] compagnie. Il *fallait* que j'eusse le délire, — car je trouvais même une sorte d'*amusement* à calculer les vitesses relatives de leur descente vers le tourbillon d'écume. » A mesure que s'approche l'issue fatale, son attention se concentre de façon exclusive sur les *formes*. Tout d'abord dans leur rapport à l'*informe*. Il voit des débris ou des objets encore identifiables « déchirés de la manière la plus extraordinaire, — éraillés, écorchés, au point qu'ils avaient l'air d'être tout garnis de pointes et d'esquilles. — Mais je me rappelais distinctement alors qu'il y en avait quelques-uns qui n'étaient pas défigurés du tout. » Quelques-unes des choses qui tournent avec lui dans l'inférieure spirale ont gardé leur *manière d'être*, allant à leur *guise* (« *not disguised at all* »). Mais ce premier constat l'amène aussitôt à considérer, de façon tout aussi désintéressée, d'autres aspects *formels* des objets qui l'entourent : « Je fis aussi trois observations importantes : la première, que — règle générale — plus les corps étaient gros, plus leur descente était rapide ; — la seconde, que, deux masses étant données, d'une égale étendue, l'une sphérique et l'autre de *n'importe quelle autre forme*, la supériorité de vitesse dans la descente était pour la sphère ; — la troisième, — que, de deux masses d'un volume égal, l'une cylindrique et l'autre de *n'importe quelle autre forme*, le cylindre était absorbé le plus lentement. »

¹⁰ Marshall McLuhan, *Footprints in the Sand of Crime*, The Sewanee Review, 1946.

C'est parce qu'il s'intéresse exclusivement aux caractéristiques formelles, on pourrait dire aussi abstraites, des objets, leur fonctionnalité, leur valeur d'usage étant de toute façon sans intérêt dans l'inexorable catastrophe, que le marin, contrairement à son frère, abandonne *le signe* que représente l'épave et choisit d'enchaîner son destin au cylindre d'un tonneau qui tourne à ses côtés. La résistance qu'oppose la *flottabilité* du volume à la force d'aspiration a, on l'a vu, cet effet de simple ralentissement du mouvement qui suffira à sauver le naufragé.

On a rencontré dans l'analyse de l'œuvre de Smithson cette même métaphore ou ce même paradigme de l'entropie contrariée, et même inversée, *localement*, à une *autre échelle*, par un processus spontané, libre. Ce qui, dans le conte de Poe, est appréhendé en termes de résistance du volume à l'aspiration vers la profondeur (du fait de la *flottabilité*) peut l'être tout autant, inversement, en terme de résistance qu'oppose le liquide à l'absorption du volume. On retrouve la notion de *viscosité*, dont on a évoqué l'intérêt pour pénétrer plus avant dans l'imaginaire de l'artiste.

Dans le récit d'Edgar Poe, l'aspiration à l'intérieur du tourbillon marin n'intervient que dans un second temps, après l'irréparable du naufrage durant la tempête. C'est l'évènement survenu à l'intérieur du monde qui produit l'expérience-limite, qui, elle, se déroule hors de l'espace et du temps ordinaires. Fatal lorsqu'il fait « toucher le fond », le mouvement de la spirale coïncide dans son double moment, descendant puis ascendant, avec un processus d'individuation.

Ralentir le temps

A l'inverse de Lévi-Strauss, qui assimile l'entropie seulement à « l'inertie », Smithson y voit un processus potentiellement aussi créateur que destructeur. Dans un de ses textes programmatiques les plus importants, *L'entropie et les nouveaux monuments*, il cite le physicien Percy Bridgman (prix Nobel de physique en 1946) : « comme l'énergie, l'entropie est avant tout la mesure de ce qui se produit lorsqu'un état se transforme en un autre. »¹¹

Dans quel sens peut-on dire que l'entropie n'est pas seulement destructrice mais aussi créatrice ? Ce n'est possible qu'à condition de distinguer deux moments, celui où l'entropie ayant atteint son maximum, un système devient inerte, et celui où même un très fort niveau d'entropie permet encore, en utilisant l'énergie qui subsiste, de faire évoluer le système. En fait, *Spiral Jetty* est une sorte de vérification par l'expérience de la possibilité de transformer un système, grâce à l'énergie résiduelle qu'il contient.

¹¹ RSCW p.21

Concrètement, le projet a été réalisé avec extrêmement peu de moyens. Tout ce qui a permis la construction de la jetée a été trouvé sur place : camion et pelleteuse, l'homme qui a conduit les engins, les blocs de basalte ont été pris dans les alentours. C'est d'ailleurs seulement la persistance de *vestiges* de l'activité industrielle et minière dans cette zone qui a rendu possible ce qui n'était au départ qu'un dessin sur une feuille de papier, et qui n'a jamais donné lieu à aucune « étude de faisabilité ». Feindre de revenir au temps zéro du paysage, à la nature d'un avant anthropocène, en dissimulant toutes traces des blessures et déjections de l'ère industrielle sous les plantations des nouveaux parcs paysagers est, Smithson le disait avec raison dès 1970, condamner définitivement tout rapport authentique à la terre. Toujours dans *L'entropie et les nouveaux monuments*, il affirmait que les artistes de sa génération, certains de l'inéluctable désintégration de la technologie – tout ordre autoritaire finira dans un désordre à la mesure de ses excès – s'employaient désormais « à élever des monuments en hommage à, ou contre, l'entropie. » « Au lieu de nous remémorer le passé comme le font les monuments anciens, les nouveaux semblent, notait-il, nous faire oublier l'avenir. » Le temps que convoque les œuvres dans leur rapport à l'espace est désormais « un temps stationnaire et immobile ; il ne va nulle part, il est anti-newtonien, instantané, et il s'oppose à l'horloge de la pelleteuse¹² ».

Pour que l'espace nous redevienne familier, il n'y a en effet désormais qu'un moyen : l'arracher à la mainmise du temps chronologique, que ce soit celui des urgences simulées du présent ou des moments sélectionnés d'un passé dont l'œil, directement ou à travers les clichés des médias, de la publicité, des guides de voyage, doit sans fin absorber les signes. Il faut retrouver ce que Michel de Certeau appelle le « temps accidenté », antithèse du « temps programmé¹³ » de la technostucture, du monde sans finalité de la consommation et du loisir, d'un monde aussi de plus en plus voué à la commémoration et à l'autocélébration (oublier, dit Nietzsche). Il faut créer un « angle mort » empêchant de connaître déjà le futur avant qu'il se produise – futur dès lors fatal, quel qu'il soit. C'est à ce voyage vers un autre temps qu'invite l'embarcadère sans destination de la *Spiral Jetty*.

Pierre Guislain

¹² Ibid. p. 11

¹³ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.