Misunderstandings et « Babels illusoires » : penser avec Mel Bochner et Robert Smithson

Misunderstandings and « illusory Babels » : Thinking with Mel Bochner and Robert Smithson

Nina Leger

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1082>

DOI : 10.4000/marges.1082

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 22 avril 2016

Pagination : 36-49

ISBN : 978-2-84292-529-1

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Nina Leger, « *Misunderstandings* et « Babels illusoires » : penser avec Mel Bochner et Robert Smithson », *Marges* [En ligne], 22 | 2016, mis en ligne le 22 avril 2018, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1082> ; DOI : 10.4000/marges.1082

Misunderstandings et « Babels illusoires » : penser avec Mel Bochner et Robert Smithson

/1 Harold Rosenberg,
« Hans Hofmann :
Nature into Action »,
ARTnews, vol. 56,
n° 2, mai 1957, p. 35.

/2 Sol LeWitt,
« Paragraphs on
Conceptual Art »,
Artforum, vol. 5, n° 10,
juin 1967, p. 79.

En 1957, dans *ARTnews*, Harold Rosenberg met en garde l'artiste contre toute « liaison dangereuse » avec « la putain conceptuelle », liaison dans laquelle « la passion [serait] diluée dans la discussion »/1. Dix ans plus tard, Sol LeWitt, publie dans *Artforum* un texte qui s'ouvre par ces mots : « Le rédacteur en chef m'a écrit qu'il était favorable au rejet de "l'idée selon laquelle l'artiste serait une sorte de grand singe qui devrait être expliqué par le critique civilisé". Voici une bonne nouvelle, tant pour les artistes que pour les grands singes. Fort de cette assurance, j'espère justifier sa confiance/2. ». Entre 1957 et 1967, tout a changé.

Le moment moderniste reposait sur une double séparation. Une séparation interne, qui distinguait les pratiques artistiques selon leur médium ; une séparation externe, qui démarquait la production artistique de sa théorisation. Clement Greenberg était un défenseur de la première distinction et une incarnation de la seconde : c'est lui et d'autres critiques, mais non des artistes, qui constituèrent le corpus critique du modernisme américain. Puis vinrent les *sixties*. En s'élevant

contre la séparation interne des médiums, les artistes du mouvement qui fut dit minimal renversent de fait la séparation externe. Formés à l'université (Syracuse, Columbia ou Hunter College), diplômés des Beaux-Arts, mais aussi d'histoire ou de philosophie, ils écrivent eux-mêmes la théorie de l'art qu'ils entendent fonder. « Specific Objects », signé par Donald Judd en 1965 (*Arts Yearbook*) ou « Notes on Sculpture », que Robert Morris fait paraître en 1966 (*Artforum*), ont ainsi valeur de discours de la (nouvelle) méthode artistique.

La réunification de la figure de l'artiste et de celle du théoricien réactive un archétype à la longue généalogie : l'artiste-théoricien. Au fil de l'Histoire, la figure a connu bien des avatars, mais c'est à son origine que nous voudrions nous référer ici, afin de poser avec précision les objets dont nous allons traiter. L'artiste-théoricien naît à la Renaissance, à la faveur d'un double contexte. Il est d'abord le fruit de l'aspiration des artistes à voir leurs arts intégrer la catégorie des arts libéraux, jusqu'alors réservée aux arts du langage et aux productions de l'esprit. Pour justifier cette ambition, plusieurs artistes écrivent et publient des traités expliquant les techniques de leur art, mais démontrant qu'il implique aussi une poétique et même une éthique. C'est ce que fait, par exemple, Leon Battista Alberti avec son *De Pictura* (1435), ouvrage dans lequel il présente la peinture comme un ensemble de techniques, mais surtout comme une science dont la connaissance servira les âmes bien nées. « La théorie commence vraiment avec le *De Pictura*/3 », écrit Édouard Pommier, avant de préciser que selon le portrait qu'en dresse Alberti, « le peintre est d'abord un savant, *doctus*, qui doit posséder une culture complète [...]. Le niveau culturel exigé du peintre est doublé par un niveau moral et social : le peintre doit être un homme de dialogue capable de tenir un rang dans la vie de la cité, un homme d' "humanité"/4 ». Un homme d'humanité : l'expression nous indique le second élément de contexte qu'il nous faut mentionner. L'artiste-théoricien apparaît alors que se développe le mouvement humaniste et il peut être considéré comme une des incarnations du modèle de l'homme savant en tout domaine qu'élabore cette tradition de pensée. Alberti figure d'ailleurs en bonne place dans la liste des grands humanistes aux côtés d'artistes (comme Léonard de Vinci), mais aussi de puissants (Laurent de Médicis) ou de philosophes (Pic de la Mirandole et, un siècle plus tard, René Descartes). Ces hommes sont des modèles de l'humanisme précisément parce qu'ils dépassent les étiquettes sous lesquelles nous venons de les désigner. L'humaniste n'est pas un spécialiste, c'est un homme de science universelle (*mathésis universalis*). C'est ce modèle qu'Alberti demande au peintre de suivre lorsqu'il déclare : « je désire que le peintre, pour maîtriser parfaitement tout cela [l'art de la peinture], soit avant tout

/3 Édouard Pommier, *Comment l'art devient l'art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2007, p. 92.

/4 *ibid.*

/5 Leon Battista Alberti, *La Peinture*, Paris, Seuil, 2004, livre III, § 52, p. 177.

/6 Ce sont notamment ses propriétés formelles qui firent du *De Pictura* le premier ouvrage de théorie : « La rhétorique [...] vient prêter à la peinture le secours d'un Art libéral, comme l'ont montré les historiens qui depuis de nombreuses décennies se montrent fort sensibles au rôle joué par le modèle rhétorique dans l'instauration d'une première théorie de la peinture. ». Thomas Golsenne, Bertrand Prévost, Yves Hersant, « Introduction », dans *ibid.*, p. 19.

/7 Jack D. Flam (sld), *Robert Smithson : the Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996.

/8 *Arts magazine*, novembre 1966, repris dans *ibid.*, p. 34-37.

un homme de bien et versé dans toutes les disciplines libérales**/5** » ; c'est ce modèle qu'il incarne en ne se contentant pas d'écrire un *De Pictura*, un *De Statua* ou un *De re aedificatoria*, mais aussi une *Descriptio Urbis Romæ*, une grammaire de la langue toscane, des poèmes, des ouvrages de mathématiques, un traité sur la famille, etc. Alberti, humaniste, est artiste *et* théoricien, et non pas seulement théoricien de l'art. La théorie n'est pas seulement le vecteur d'une réflexion sur la pratique artistique, mais celui d'une extension des disciplines.

Mais une origine historique ne permet pas de faire l'économie d'une définition. Qu'entend-on par le terme de « théorie » ? On se réfère d'abord à un espace spécifique : la théorie existe dans sa différenciation d'avec la sphère pratique. À l'engagement matériel de celle-ci, elle oppose une distance réflexive qui lui permet de poser en objets les éléments qu'elle considère. La théorie s'extrait de l'espace et du temps d'énonciation de la pratique, elle ménage un espace et un temps autres qu'elle investit de son médium propre : le discours. Celui-ci se doit d'être ordonné. Sa rhétorique est précise, didactique, elle expose de manière systématique les parties du sujet constitué en un ensemble cohérent et clos**/6**. Il y a une topographie du discours théorique. Celle-ci vaut par son homogénéité, sa circonscription, sa structuration hiérarchisée : la théorie va des prémisses à la conclusion, ou encore de la périphérie au centre où converge le réseau des énoncés. Enfin, la théorie s'énonce dans des lieux spécifiques, lieux de légitimation où son discours peut être inscrit et recueilli, lieux institutionnels tels que le livre, l'université, etc.

Accompagnés de cette origine et de ces définitions, nous voudrions interroger les évidences qui font des années 1960-1970 un moment de retour de l'artiste-théoricien. Deux artistes seront nos pierres de touche : Mel Bochner (né en 1940) et Robert Smithson (1938-1973).

Amis, l'un et l'autre se distinguent par l'ampleur de leur production discursive. Le recueil des écrits de Smithson comporte presque 400 pages de textes publiés ou inédits, dont la rédaction intervint en l'espace de huit années seulement, entre 1965 et 1973 – cela si l'on excepte la production poétique et quelques textes en prose écrits entre 1962 et 1964, qui occupent moins de dix pages du volume**/7**. Parmi ces écrits, nombreux sont ceux qui peuvent prétendre au titre d'essais, par leur forme et par leur érudition. Un coup d'œil à l'inventaire de la bibliothèque de Smithson atteste la diversité des disciplines qu'il parcourt – allant de l'anthropologie et de la linguistique jusqu'à l'économie, de la religion jusqu'aux *comic books*, à la physique ou à l'astrophysique. Smithson exploite ces ouvrages dans ses écrits. Dans l'article « Quasi-Infinities and the Waning of Space**/8** » nous trouvons notamment des références à l'*Eurêka* d'Edgar Allan Poe, à Kepler, aux

écrits de George Kubler et à ceux du physicien Max Jammer, à Heidegger, à l'égyptologie, au paradoxe de Zénon et bien sûr à une dizaine d'artistes parmi lesquels Claude-Nicolas Ledoux, Eva Hesse, Alberto Giacometti ou encore un certain « Jackson Pollack » (sic). Les écrits de Bochner font, eux, référence à des philosophes logiciens (Gertrude E. M. Anscombe, Wittgenstein, A. J. Ayer), à des psychologues (James J. Gibson), à des auteurs (Bertold Brecht, Jorge Luis Borges, Michel Butor, Lewis Carroll, Thomas E. Hulme), etc.

À première vue, il semble donc que l'un et l'autre soient des figures de cet artiste « versé dans toutes les disciplines libérales/9 » qu'espérait Alberti l'humaniste. Signalons d'ailleurs que, dans un texte intitulé « Secrets of the Dome », Bochner qualifie Smithson de « polymathe/10 ». Ce terme, utilisé dans le monde anglo-saxon, désigne précisément la figure humaniste de l'homme savant en tout.

Or, une question doit être posée : le terme de théorie capte-t-il efficacement la spécificité de leur production discursive ? Et, de manière corollaire : la différenciation entre théorie et pratique sur laquelle repose la définition même de la théorie demeure-t-elle applicable dans leur situation ?

Plus jeunes que les précurseurs cités plus haut (LeWitt, Judd ou Morris), Bochner et Smithson interviennent dans le contexte du post-minimalisme, à un moment où l'activité discursive de l'artiste n'est plus un fait nouveau, mais où elle se transforme. D'abord par son contenu : il ne s'agit plus d'imposer la définition d'un art nouveau opposé au modernisme, mais de « dé-définir/11 » cet art trop tôt rattrapé par des catégories sclérosantes et d'opérer l'avènement de formes non répertoriées. En outre, l'activité discursive se modifie également : si elle procédait par manifestes dans la première partie des années 1960, en revanche, avec des artistes comme Bochner et Smithson, elle cesse de s'exercer dans un espace spécifique et tend à se confondre avec la production artistique elle-même. La situation n'est plus seulement celle d'artistes prenant en charge, en marge de leur pratique, une activité théorique. Elle est celle d'un entremêlement de la pratique et de la théorie. Cet entremêlement peut-il advenir sans que soient remises en cause les catégories qu'il bouleverse ? Pour en juger, il va nous falloir remettre en cause quelques évidences.

/9 Leon Battista Alberti, *op. cit.*, p. 177.

/10 Mel Bochner, « Secrets of the Dome », dans *Solar Systems & Rest Rooms, Writings and Interviews, 1965-2007*, Cambridge, MIT Press, 2008, p. 199.

/11 Harold Rosenberg, *La Dé-définition de l'art*, trad. C. Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

Quand la pratique s'empare de la théorie : ironie et scepticisme

Prenons le temps du récit. La scène est à New York. En 1967, après que son travail a été exposé pour la première fois à la Dwan Gallery, Mel Bochner participe à l'exposition « Monuments, Tombstones,

/12 Museum of Contemporary Crafts, 17 mars-14 mai 1967.

/13 Mel Bochner, entretien avec l'artiste, 20 septembre 2014.

/14 Craig Owens, « Earthwords », dans *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 44.

/15 Mel Bochner, « Misunderstandings (A Theory of Photography, 1967-1970) », (2000), dans *Solar System & Rest Rooms*, op. cit., p. 180.

/16 En 1967, Bochner proposa *Misunderstandings* à *Artforum*. Phil Leider refusa, arguant que la photographie n'avait rien à faire dans un magazine d'art. En 1970 Marian Goodman, alors directrice de Multiples Inc., inclut l'œuvre dans la boîte de multiples *Artists & Photographs. Misunderstandings* fait aujourd'hui partie de la collection de nombreux musées.

and Trophies/12 ». Il réalise *Photograph-Blocks*: trois photographies d'un jeu de cubes noirs disposés sur une grille, accompagnées d'une modélisation diagrammatique de leur agencement.

En découvrant l'œuvre, le commissaire de « Monuments » est perplexe. Il demande à Bochner un texte qui expliciterait l'œuvre et l'accompagnerait : il faut énoncer en toutes lettres ce que la visibilité des photographies n'articule pas assez clairement. Bochner fait alors imprimer quatre citations sur un panneau de format identique à celui des photographies et l'intègre directement à leur série, inscrivant au sein de l'œuvre ce qui devait être son commentaire et abolissant ainsi la frontière entre l'objet et son explicitation. Après avoir pris connaissance de ce panneau supplémentaire, le conservateur retourne voir Bochner et lui demande d'expliquer l'explication. L'artiste refuse de céder à la farce d'une régression spéculative à l'infini et coupe net : « Il n'y a pas de mal à ne pas comprendre/13. ». Le geste de Bochner témoigne d'une nouvelle articulation entre l'œuvre et son complément discursif. Dans « Earthwords » (un texte consacré à Smithson), Craig Owens affirme que les écrits des artistes des années 1960 « ne sont pas des éclairages, des explications ou même des extensions de leur travail, et vice-versa. Leurs écrits et les œuvres ne se situent pas [...] dans une relation de complémentarité qui permettrait de pallier leurs déficits respectifs/14. ». Le geste de Bochner pousse à l'extrême ce refus de faire du texte le complément extérieur et l'éclairage de l'œuvre. L'incompréhension du commissaire d'une part, et la décision de Bochner de court-circuiter les logiques classiques de l'explicitation d'autre part, font signe vers une question cruciale : au milieu des années 1960, dans un contexte de dé-définition des pratiques artistiques, quelles pouvaient être la place, la nature et les fonctions d'une théorie de ces pratiques artistiques ?

Toujours en 1967, Bochner réalise *Misunderstandings (A Theory of Photography)*. C'est la première fois que le terme de « théorie » apparaît dans sa production et c'est en complément d'un titre principal : *Misunderstandings* – soit « malentendus » ou « mécompréhensions », « méprises » Plutôt qu'instrument de vérité, la théorie est donc présentée comme le support d'erreurs.

Qu'est-ce donc que cette *Theory of Photography* ? En 1967, le médium photographique est encore neuf pour Bochner, qui décide de consulter la littérature théorique sur le sujet. La conclusion est sans appel : rien qui vaille n'a été écrit sur la photographie, les textes disponibles oscillant entre exaltations esthétiques et compilations monographiques. En réaction, Bochner entreprend une sorte d'anti-théorie de la photographie, une théorie par antiphrase destinée

à « suggérer l'impossibilité d'une "théorie" de la photographie¹⁵ ». Pour ce faire, Bochner compile des citations empruntées à Wittgenstein, Sartre, Gibson ou encore à l'*Encyclopedia Britannica*. Sur des fiches, il rédige neuf citations, comme autant d'hypothèses non développées. Mais seulement six d'entre elles sont vraies. Les trois autres sont fausses. Aucun signe ne les distingue et cette présence subreptice du faux fait planer un doute sur l'ensemble du corpus. Le *misunderstanding* se joue donc à un double niveau : dans le rapport du discours à son objet (la photographie) qu'il ne parvient pas à saisir ; dans la nature même du discours, présenté comme vrai mais possiblement faux et, partant, sujet à méprises.

Le geste de Bochner relève d'une forme de critique institutionnelle. Par l'usage du *fake*, il exploite et détourne une triple légitimation : la légitimation sémantique que confère le terme de théorie qui qualifie l'ensemble de citations ; la légitimation institutionnelle que concède le mur du musée ou l'estampille de l'éditeur qui exposent ou diffusent l'œuvre¹⁶ ; et la légitimation auctoriale qu'accordent les noms auxquelles les citations font référence. Or, ces trois légitimités sont garantes de la véridicité de l'énoncé qu'elles reproduisent ou accompagnent. L'acte de « suspension d'incrédulité », élaboré par Coleridge dans le registre de la fiction poétique, peut être appliqué à celui de la communication des savoirs : si ceci est présenté comme relevant de tel type de discours, si ceci est écrit ou montré ici, si ceci est signé par telle autorité, alors ceci doit être considéré comme vrai. En dynamitant de l'intérieur ce triple cadre de légitimation, Bochner suspend la posture de crédulité réglée et d'absorption sans discrimination dans laquelle ces cadres placent le spectateur¹⁷.

Misunderstandings problématise également la frontière qui sépare l'espace de l'œuvre et celui de la production discursive. Ce brouillage, déjà à l'œuvre dans *Photograph-Blocks*, atteint un sommet dans le projet commun de Bochner et Smithson : « The Domain of the Great Bear ». Publié à l'automne 1966 dans le magazine *Art Voices*, ce texte est un « canular littéraire¹⁸ », qui ne procède pas en intégrant de faux énoncés, mais en devenant lui-même un faux énoncé. « Pourquoi ne pas camoufler l'œuvre en article de magazine pour l'introduire dans le flux médiatique de manière subreptice¹⁹ ? » : tel était le projet de Smithson et Bochner. Il s'agissait, en « publiant » une œuvre, de se passer de l'intermédiaire « galerie », mais aussi de court-circuiter le support exploité (le journal), qui devait ignorer les intentions des auteurs et avoir la certitude de publier un article informatif sur le Planétarium de New York. Ce sujet, choisi par Bochner et Smithson, n'était que le « leurre parfait qui détournerait l'attention de notre visée politique, qui était de poser une bombe

¹⁵ Ce type de sabotage, Bochner l'a déjà pratiqué en 1966 avec « Less is Less (for Dan Flavin) » compilation de citations publiée dans *Arts and Artists* en décembre 1966. L'ensemble était truffé de faux dont certains, trop beaux pour n'être pas vrais, furent pris pour argent comptant et réutilisés dans d'autres publications : « En un clin d'œil ces fausses citations se sont mises à réapparaître dans les endroits les plus saugrenus, par exemple dans *Time Magazine* qui a reproduit la fausse citation de Matisse : "Un jour, tout art viendra à la lumière." ».

Mel Bochner, « Entretien avec Christophe Cherix et Valérie Mavridorakis », dans *Spéculations. Écrits, 1965-1973*, trad. T. Dubois, Genève, Mamco, 2003, p. 313. Par leur seule circulation, ces faux gagnèrent le statut de « vrais », menaçant de l'intérieur les discours naïvement construits sur leurs peu fiables énoncés.

¹⁸ id., « Secrets of the Dome », dans *Solar Systems & Rest Rooms*, op. cit., p. 199.

¹⁹ *ibid.*

/20 id., « Entretien avec Christophe Cherix et Valérie Mavridorakis », dans *Spéculations*, op. cit., p. 315.

/21 id., « Thoughts on Reinstalling *A Theory of Sculpture* », dans *Solar Systems & Rest Rooms*, op. cit., p. 145.

/22 id., « Trois déclarations pour *Data Magazine* », dans *Spéculations*, op. cit., p. 250.

à retardement conceptuelle au cœur du système de l'art/20 ». Œuvre ou article de journal : quel est donc le statut du « Domain » ? Celui-ci figure dans les recueils d'écrits de Smithson et dans ceux de Bochner où il est présenté comme un texte. Mais il compte aussi parmi les collections de musées, comme l'Art Institute de Chicago, où il est classé parmi les œuvres (*art works*) du département « Prints and Drawings » : efficace trouble dans le genre.

Mais revenons à la théorie et à ses apparitions explicites dans le travail de Bochner. Au cours des années qui suivent *Misunderstandings*, Bochner, l'homme qui voulait ne pas faire la théorie de la photographie, développe son projet. À *Misunderstandings (A Theory of Photography)*, succèdent *The Theory of Painting*, *The Theory of Boundaries*, *Ten Aspects of the Theory of Measurement*, ainsi que *A Theory of Sculpture (incomplete)*, ultime théorie poursuivie entre 1968 et 1973 et composée de plusieurs « démonstrations ». La série vise à analyser les conditions minimales de chaque pratique artistique. On peut s'étonner de voir Bochner si proche de la démarche greenbergienne dont l'essentialisme, inspiré du Kant de *La Critique de la raison pure*, exigeait de chaque médium qu'il analyse ses propres conditions de production et s'y tienne. Mais le spectre greenbergien s'éloigne lorsqu'on découvre que c'est, par exemple, avec des feuilles de journaux que Bochner fait la théorie de la peinture. Autre tradition moquée par antiphrase : celle de la théorie artistique, car voici des théories qui abandonnent l'ordre du discours, pour s'incarner en pratique et devenir elles-mêmes des œuvres. Cette superposition incite à éclairer la manière dont, selon Bochner, la théorie et ses objets s'articulent.

Dans un texte intitulé « Thoughts on Reinstalling *A Theory of Sculpture* », Bochner écrit : « Paradoxalement, sans objet, il n'y aurait pas d'idée, mais sans idée, il n'y aurait pas d'objet. [...] *A Theory of Sculpture* organise une confrontation entre la matière (des matériaux "bruts") et l'esprit (catégories de pensée). [...] Alors qu'ils semblent démontrer une même chose, il existe une rupture entre eux. La carte n'est pas le paysage. Un gouffre immense sépare l'espace des propositions de celui des objets. *A Theory of Sculpture* est faite dans l'intention de ne pas combler ce gouffre/21. ».

Bochner – ainsi qu'il l'écrit par ailleurs – considère la théorie comme relevant exclusivement de « la connaissance par opposition à la pratique/22 » et, contrairement à ce que l'on pourrait croire, le dispositif qu'il élabore avec la série *Theory* ne vise pas à fondre théorie et pratique en un objet neuf et hybride, mais, au contraire, à rendre visibles leurs antagonismes, à manifester le « gouffre » qui séparerait le système et le réel qu'il prétend modéliser. « Le sujet de mon travail, écrit

encore Bochner, est la contradiction entre l'espace physique et l'espace mental. Comment nos concepts du monde diffèrent-ils du monde/**23** ? ». Après la théorie comme erreur, elle apparaît ici comme un écart ; après l'approche ironique, voici l'approche sceptique, l'une et l'autre poursuivant une même pensée de l'inadéquation de la théorie à ses objets. En 1971, Mel Bochner publie un livret intitulé *Notes on Theory* dans lequel sont reproduites des fiches manuscrites rédigées par l'auteur. Sur la première, on lit : « Nous tirons nos pensées des décombres de tout instant singulier de notre état mental et les faisons entrer dans les formes qui conviennent au discours/**24**. ». Et plus loin : « construire/prendre une position défendable revient à éliminer la qualité stratifiée de la pensée/**25** ». Le discours aurait un double effet simplificateur. En aval, dans son application, il arase les hétérogénéités et les contradictions propres au monde physique qu'il prétend expliquer. Mais en amont, dans sa production, il aplanit la pensée qui était son origine et annihile sa « qualité stratifiée ». Or, c'est par la mise en forme et la suppression des accidents de pensée qu'un discours théorique – opérant selon un vocabulaire, une syntaxe et une rythmique uniformes et communes – peut remplir sa fonction didactique. L'inadéquation entre la théorie et son objet fut un des sujets de préoccupation de Mel Bochner, mais cette autre inadéquation, celle qui distingue la nature de la pensée de la construction du discours fut aussi un enjeu crucial, enjeu que Bochner partagea avec Smithson. Cet enjeu se manifeste notamment dans leurs productions discursives : pour spéculatives qu'elles soient, elles déployaient toutes des stratégies de résistance contre l'ordonnancement qui les constituerait en édifices théoriques.

/23 id., « ICA Lecture (juin 1971) », dans *Solar Systems & Rest Rooms*, op. cit., p. 92.

/24 id., « Notes sur la théorie », dans *Spéculations*, op. cit., p. 225. Le livret fut publié pour une exposition organisée à l'Université de Rhode Island (26 avril-14 mai 1971).

/25 *ibid.*

Ruiner l'ordre du discours : l'écrit d'artiste comme « Babel illusoire »

Retournons à « *Secrets of the Dome* », où Bochner décrit le temps passé, avec Smithson, dans les librairies du Village, à New York. « Pour nous, fourrager (*foraging*) dans les livres était comme une chasse au trésor : neufs et d'occasion, perdus et trouvés, lus et abandonnés, il y avait une montagne de culture sur le présentoir des invendus, un monde infini d'idées à passer au crible, à débattre, et, bien avant que le terme ne soit forgé, à "s'approprier". Nous avions une passion spéciale pour les ouvrages de mathématiques abscons. Il n'était d'aucune importance que nous ne les comprenions pas ; c'était leur mise en page et leurs diagrammes qui nous excitaient et que nous cannibalisions. Nous nous délections de trouver une page couverte de nombres indéchiffrables, ou une rivière d'équations répandue de part et d'autre du sillon d'une double page. [...] Nous

/26 id., « Secrets of the Dome », dans *Solar Systems & Rest Rooms*, op. cit., p. 199.

/27 René Descartes, *Discours de la méthode* (1637), dans *Œuvres et lettres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1953, p. 132-133.

/28 id., *Règles pour la direction de l'esprit* (1701), dans *ibid.*, p. 52.

/29 *ibid.*, p. 53.

/30 *ibid.*

trouvions un plaisir vertigineux à ces découvertes, parce que nous sentions que nous étions en train de cartographier les points de références d'un monde nouveau/26. ».

Cet extrait est symptomatique du rapport de Smithson et de Bochner aux savoirs qu'ils abordent – et « aborder » est le juste terme car on ne peut qu'être frappé par les accents de conquête de ce passage ; conquête légendaire, où la recherche de livres devient une chasse au trésor que clôt un festin cannibale ; conquête qui réactive les récits des grandes explorations. Mais lorsque les deux aventuriers pénètrent en *terra incognita*, à l'inverse de colons soumettant à leurs lois un territoire récemment conquis, à l'inverse de l'esprit comprenant – et possédant – ce qui lui était incompréhensible, Bochner et Smithson s'emparent de ce territoire sans le domestiquer, sans le mettre au carreau pour en faire un champ clair et maîtrisé, quadrillé par les chemins de la raison. Lorsqu'ils empruntent à des disciplines complexes, Bochner et Smithson en extraient quelques points de tension et rompent les liens qui rattachaient ceux-ci à un tissu démonstratif. De ces pratiques d'appropriation, Smithson a laissé une trace matérielle dans les ouvrages de sa bibliothèque. Dans nombre d'entre eux, il piste une notion unique et souligne les passages qui lui sont consacrés. Ces soulignements dressent une cartographie de savoirs explorés – îlots plutôt que continents – le reste de l'ouvrage demeurant « *uncharted* ». Smithson utilise ensuite ces notions dans ses propres textes, cite à la diable, déplace sans vergogne. Nous sommes ici aux antipodes du clairvoyant et rationnel polymathe qui, par le pluriel des savoirs, vise la compréhension unifiée de la *mathesis universalis*.

À l'orée de son *Discours de la méthode*, Descartes annonce son intention de « rebâtir [son] logis » intérieur. C'est-à-dire qu'il entend reconstruire son esprit en s'inspirant de l'observation selon laquelle « les bâtiments qu'un seul architecte a entrepris et achevés ont coutume d'être plus beaux et mieux ordonnés que ceux que plusieurs ont tâché de raccommorder, en faisant servir de vieilles murailles qui avaient été bâties à d'autres fins/27 ». Pour mener à bien son entreprise, Descartes reprend depuis le départ la chaîne des choses apprises durant sa vie, avec le projet de ne plus rien accepter qui n'ait auparavant démontré sa vérité, selon un principe posé très explicitement par la cinquième des *Règles pour la direction de l'esprit* : « Toute la méthode consiste dans l'ordre et la disposition des choses vers lesquelles il faut tourner le regard de l'esprit, pour découvrir quelque vérité/28 ». Cet ordre conduit des « natures pures et simples/29 » vers les « choses relatives [...] et cette règle doit être non moins suivie par qui veut entrer dans la connaissance des choses, que le fil de Thésée par qui veut pénétrer dans le labyrinthe/30 ». L'espace labyrinthe

se présente pour être élucidé ; le désordre a pour vocation d'être réordonné ; la pensée est une bâtisseuse qui construit – dans le respect de l'ordre des raisons – l'édifice théorique le plus solide qui soit. À l'inverse des principes posés par Descartes, Smithson et Bochner pénètrent le labyrinthe du savoir en préférant, au fil d'Ariane, une inextricable pelote qui inverse l'ordre des raisons : c'est par les voies du plus complexe, de l'« abscons » et de l'« indéchiffrable », qu'ils commencent leur parcours.

Si la démarche cartésienne était à ce point structurée, c'est qu'elle avait une fin – la vérité – et une condition – le principe de non-contradiction. Quand Bochner et quand Smithson écrivent, la vérité n'est pas une fin et la non-contradiction n'est pas une condition. Les *Misunderstandings* fondaient leur efficace sur la fausseté de trois de leurs énoncés : le doute insufflait une dynamique qui empêchait que le sens de l'œuvre ne se fige et ne se dise. Chez Smithson, la contradiction est une poétique. Son écriture même en porte la trace. Sa prose est contorsionniste : en conflit avec la syntaxe, elle procède par brisures, progresse sans souci d'exposition rhétorique ni de démonstration logique, se satisfait d'intenables contradictions.

Bochner décrivait comme une chasse au trésor la plongée dans les livres des librairies du Village. La découverte du trésor n'était pas découverte de la vérité mais, au contraire, mise au jour de l'abscons et de l'incompréhensible. Smithson développe une pensée exactement similaire au sujet des textes d'artistes (et donc des siens propres) : ce n'est pas la vérité qu'il faut y chercher, c'est l'incompréhension : « La chasse au trésor nous emmène au fond des mers. Nous ne trouverons rien dans les écrits des artistes, seulement des énigmes stupéfiantes et des surfaces déconcertantes/31. ». Une énigme stupéfiante, une surface déconcertante : c'est exactement ce à quoi ressemblent les écrits de Smithson.

Le discours n'a pas pour fonction de mettre en forme la pensée ni d'ouvrir à une vérité/32. Dès lors, pourquoi devrait-il se conformer à un ordre des raisons ? L'idée de vérité n'est, pour Smithson, que la fable d'un point fixe, l'espoir d'un pôle qui structure la pensée et le discours. Contre cette aspiration centripète, il pense un processus centrifuge et prévient : « Où sont le point, l'axe ou le pôle centraux, l'intérêt dominant, la position fixe, la structure absolue ou l'objectif assigné ? D'irrésistibles trajectoires précipitent perpétuellement l'esprit vers les limites extérieures et le mènent au vertige/33. ». La centricophobie qui anime les écrits de Smithson traverse l'ensemble de son œuvre. Ses *Enantiomorphic Chambers* – stéréoscope désaccordé opérant une schize de la vision binoculaire –, les *field trips* (sorties de terrain) au gré desquels il écume carrières et mines à l'abandon

/31 « Fiction and Language in Art », texte inédit, Archives of American Art, Nancy Holt and Robert Smithson Papers, bobine 3834, plans 0429 à 0448. Ce long essai demeure inédit s'ouvre par cette phrase : « En un sens je me préoccupe de l'inverse de ce qu'on considère généralement comme un bon écrit ou une bonne critique. ».

/32 Ce renoncement à la mise en forme se retrouve chez Bochner, qui rédige une série de *Notecards* qu'il considère comme « la trace graphique de faux départs, de platitudes, de tâtonnements, de contradictions, de fourvoiements, d'impasses... autrement dit une carte du fatras qui encombre ma tête ». Mel Bochner, « Entretien avec Christophe Cherix et Valérie Mavridorakis », *op. cit.*, p. 314. Plutôt que d'ordonner la pensée aux exigences du discours, c'est le fatras de l'esprit qui donne sa forme (ou plutôt son *informe*) au discours.

/33 Robert Smithson, « A Museum of Language in the Vicinity of Art », dans *Robert Smithson : the Collected Writings*, *op. cit.*, p. 94.

plutôt que les galeries d'art, sa dialectique *site/non-site*, son intérêt pour le tissu urbain lâche du New Jersey par opposition à la densité orthonormée du centre new-yorkais sont autant de gestes qui problématisent l'évidence et/ou l'attente d'un centre (qu'il soit optique, géographique, institutionnel, rhétorique, etc.).

Lorsque Smithson use d'analogies architecturales pour décrire les processus cognitifs et leur retranscription dans le discours, il oscille entre trois figures : le labyrinthe, la ruine et la tour de Babel. Cette troisième image (souvent utilisée au pluriel par Smithson : des Babels) conjoint l'inextricable du labyrinthe et le désagrègement de la ruine. Au sujet des écrits d'artistes contemporains, il imagine que : « Dans les Babels illusoires du langage, un artiste pourrait avancer de façon à se perdre et à s'intoxiquer de syntaxes vertigineuses, cherchant de bizarres intersections de sens, d'étranges corridors d'histoire, des échos inattendus, des humeurs inconnues ou des vides de connaissance... [...] à la fin, s'il y en a une, il n'y a peut-être que des réverbérations dénuées de sens. Ce qui suit est une structure en miroir constituée d'ordonnancements micros et macros, de reflets, de Laputas critiques, de dangereux escaliers de mots, un branlant édifice de fictions flotte sur des combinaisons syntaxiques renversées. Ici le langage "couvre" plutôt qu'il ne "découvre" ses sites et ses situations. Ici le langage "ferme" plutôt qu'il n'"ouvre" les portes qui donnent sur des interprétations utilitaires et des explications/34. ». Le discours n'est pas démonstratif, il est « miroirique » (le miroir n'étant qu'une autre forme du labyrinthe) : sans point de fuite, sans échappatoire hors du signifiant vers l'évidence d'un signifié, le langage se désigne. Si l'on pense ensemble le refus d'un centre ou d'une visée qui organise le discours et la structuration en miroir de celui-ci, une influence possible vient à l'esprit, celle du courant de pensée que certains de ses adeptes américains nommèrent, dans les années 1970, la *theory*. *Theory* pour *French Theory* – terminologie sous laquelle structuralisme et post-structuralisme s'exportèrent aux États-Unis à partir de 1966. Cette année-là, Richard Macksey et Eugenio Donato organisèrent, à l'Université John Hopkins de Baltimore, des rencontres intitulées « The Language of Criticism and the Sciences of Man » qui rassemblèrent entre autres Jacques Derrida, Roland Barthes, Jacques Lacan ou Tzvetan Todorov et dont les actes furent publiés en 1972 sous le titre *The Structuralist Controversy*. Lors de ces rencontres, Jacques Derrida prononça « La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », intervention qui prend pour sujet la reconfiguration récente de la notion de structure. Derrida explique ainsi que, alors que le centre avait toujours été considéré comme cela même qui commandait la structure, le structuralisme avait « commencé

à penser qu'il n'y avait pas de centre, [...] que le centre n'avait pas de lieu naturel, qu'il n'était pas un lieu fixe mais une fonction, une sorte de non-lieu dans lequel se jouaient à l'infini les substitutions de signes. C'est alors que le langage envahit le champ problématique universel/**35** ». Le centre s'évide en un non-lieu (un *non-site*) qu'envahit le jeu incessant du langage.

The Structuralist Controversy figure dans la bibliothèque de Smithson en compagnie d'autres grands textes de la *French Theory*. Smithson ne se réfère jamais à Derrida dans ses écrits, mais son approche des faits de pensée et de discours est imprégnée du déconstructivisme de la *French Theory* tel que décrit par Derrida, un déconstructivisme qui conduisit à l'élaboration de modes de pensée et de théorisation nouveaux, contraires à la forme théorique entendue au sens classique, au sens humaniste du terme.

Smithson livre à la tradition humaniste la même guerre que le structuralisme, lui qui déclare : « Toutes les fausses Renaissances sont dégonflées, des histoires entières disloquées, de banals mythes s'autodétruisent/**36**. ». La plupart des écrits de Smithson ont un ennemi : l'esprit rationnel, celui qui constitue le sens comme l'objet du discours là où, selon Smithson, le langage lui-même doit l'emporter sur ce qu'il pourrait désigner.

« Tout le dispositif de la grammaire n'est pas compris en terme de "vérité", d'affirmations correctes, ou de principes vrais, mais plutôt comme des compositions syntaxiques ou bien comme des humeurs, qui pourraient être vraies ou pourraient être fausses, mais sont probablement fausses. Toute compréhension doit mener à la mécompréhension. Le langage est semblable à n'importe quelle matière première. La seule chose vraie est le langage qui "couvre" plutôt qu'il ne "découvre"/**37**. ». Désigner comme théories les « Babels illusoires » élaborées par Smithson, ce serait les envisager comme des structures de découverte là où elles sont des édifices d'opacité.

Matière première

Nous l'avons vu, Bochner a entrepris d'élaborer des théories – quand bien même l'entreprise se faisait par antiphrase. On ne trouve pas d'entreprise semblable chez Smithson, à l'exception d'un texte intitulé « A Provisional Theory of Non-Sites », rédigé en 1968. Cette « théorie provisoire », Smithson la destine à une pratique qui lui est propre, celle du *non-site*, cet objet dialectique dont l'inscription dans un musée (par le biais d'une carte, d'une photographie, de minerais prélevés, etc.) est l'index d'un site extérieur. Le texte est bref et il est demeuré inédit du vivant de Smithson, comme si l'artiste

/35 Jacques Derrida, « La Structure, le signe et le jeu », dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 411.

/36 Robert Smithson, « Fiction and Language in Art », Archives of American Art, Nancy Holt and Robert Smithson Papers, *op. cit.*

/37 *ibid.*

/38 Robert Smithson, « A Provisional Theory of Non-Sites », Archives of American Art, Nancy Holt and Robert Smithson Papers, bobine 3835, plan 0240.

/39 id., « A Sedimentation of the Mind: Earth Projects », dans *Robert Smithson: The Collected Writings*, op. cit., p. 100.

/40 Paul Cummings, « Oral History Interview with Robert Smithson, 1972, July 14-19 », Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C. [<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-smithson-12013#transcript>], consulté le 6 janvier 2014.

avait renoncé au projet d'explicitier ses productions dans un écrit programmatique. Bochner fragilisait l'idée de théorie en l'associant à celle de « *misunderstanding* ». Smithson fait de même en qualifiant sa théorie de « provisoire ». Il développe ce terme au bas de son manuscrit, ajoutant, au crayon à papier, les mots suivants : « Cette petite théorie est provisoire et pourrait être abandonnée à tout moment. Les théories, comme les choses, sont aussi abandonnées. Qu'elles soient éternelles est douteux. Les théories disparues constituent les strates de bien des livres oubliés/38. ».

Ce passage s'ouvre sur un aveu de modestie – comme si l'artiste n'osait revêtir les habits du théoricien – et se termine sur une attaque en règle contre le régime de temporalité putatif de la théorie : voici la théorie rattrapée par un temps qui est celui de la matière et non des choses de l'esprit.

Considérant que le langage est une matière première comme les autres, Smithson établit une physique de la pensée qui rend impossible toute distinction entre le spirituel et le matériel. Dans « A Sedimentation of the Mind. Earth Projects », il écrit : « L'esprit d'un individu et la terre sont en état d'érosion constant ; des rivières mentales usent des rives abstraites, des vagues venues du cerveau ébranlent des falaises de pensée, des idées se décomposent en cailloux d'ignorance, et des cristallisations conceptuelles se brisent en dépôts de raison graveleux. [...] Ce déplacement semble immobile, pourtant il écrase le paysage de la logique sous des rêveries glaciales. Ce lent débordement démontre la turbidité de la pensée. Glissements, débris en chute, avalanches : tout ceci a lieu à l'intérieur des limites fissurées du cerveau/39. ».

Bochner unissait le théorique et le physique pour révéler l'inadéquation de l'un à l'autre. Smithson pousse la démarche plus avant : il fait chuter le spéculatif dans la matière, il le chasse des édens théoriques. Le cerveau n'est plus la chambre lumineuse où se tisse patiemment la chaîne des raisons, c'est un *no man's land* semblable aux carrières où Smithson trouve les matériaux de ses *non-sites* : « J'ai plus pensé l'écriture comme un matériau à assembler que comme une sorte de guide pour l'analyse/40 », explique-t-il.

Prises dans un mouvement centrifuge, rattrapées par la temporalité de la matière organique qui les conduit à leur disparition, articulées selon leurs propriétés matérielles et non plus suivant un fil logique, les productions de l'esprit chutent dans la matière. Loin d'exister dans une sphère protégée à la temporalité immobile et éternelle, les théories sont périssables et les mots qui les composent ne sont qu'un matériau organique. En témoigne *A Heap of Language*, superbe terril de mots, Babel de l'ère industrielle et post-structurale, que Smithson

compose en 1966. Sur une feuille quadrillée sont inscrits des dizaines de termes, tous associés à la question du langage tels que « *word* », « *syllabe* », « *hieroglyphic* », « *speech* », mais aussi « *dead* », « *humanities* », « *dumb* », « *malapropism* ». Dominant le monticule, le mot « *Language* » lui-même. *A Heap of Language* se tient à l'entrecroisement du très matériel « *earthwork* » et de cet art de l'idée que Lucy Lippard voulut qualifier d'« immatériel » : l'art conceptuel. Il n'est pas exceptionnel qu'en 1966, une œuvre utilise l'écriture manuscrite. Mais, dans la plupart des cas, l'écriture se fait limpide. Elle se décline généralement en majuscules d'imprimeries, afin que le style personnel n'entrave pas la lecture – on connaît les belles et régulières lettres majuscules de Sol LeWitt, de Carl Andre, mais aussi de Mel Bochner. Le *Heap of Language*, au contraire, est rédigé d'une écriture cursive, parfois empâtée, souvent ramassée, et difficilement déchiffrable, comme si Smithson avait tenu à ce que la matérialité du mot passe avant son déchiffrement/⁴¹. Il ne s'agit pas d'exploiter le langage pour élever l'art à la dignité de l'idée, mais d'employer l'art pour ramener le langage à sa matérialité.

/41 D'ailleurs, si « *Language* » domine le monticule, aux deux extrémités de sa base se trouvent « *Hieroglyph* » et « *cipher* », soit « hiéroglyphe » et « code secret ».

Nina Leger