

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 12 (2015)

Artikel: Robert Smithson et la nature de béton : Ruin in reverse, de-architected project, Concrete Pour
Autor: Rosellini, Anna
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984583>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

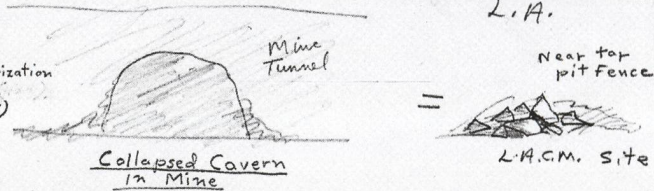
Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

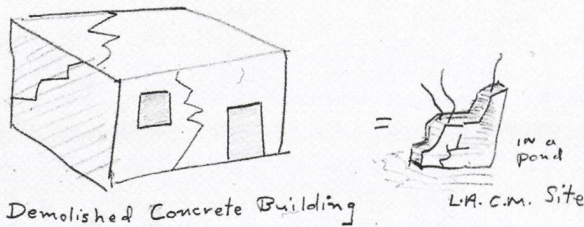
Portland Cement Sites A Dearchitected Project

R. Smithson 1969
L.A.

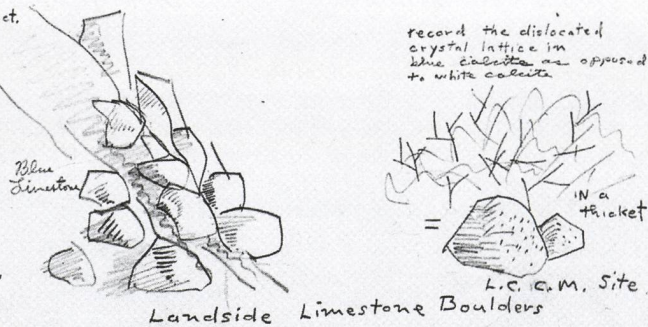
1. The 3 sites will be photographed during dearchitectorization process and mapped.
2. Photos and Map (4'x4') will be shown inside Museum.
3. 3 to 4 tons of Dearchitected material from each of the Portland Cement Sites will be placed on random sites on and in the region of the Museum.



4. The sites around the Museum will be mapped and photographed.
5. The maps of both sites will be shown together.
6. Aerial photo-maps may also be used to designate sites.



7. Material may also be tested and studied X rayed - carbon dated ect.
8. Ecological studies of "things" near the materials may be documented. This is an on-going process and could end in a book.



The Museum + Park will give limits to a widely displaced Non site.

No single focus but many focuses.

Robert Smithson et la nature du béton : *Ruin in reverse, de-architected project, Concrete Pour*

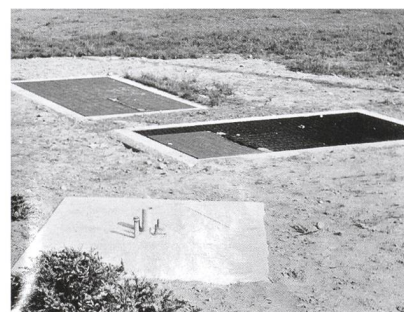
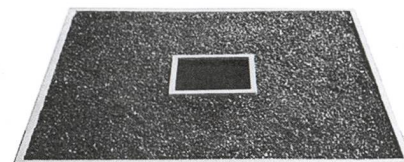
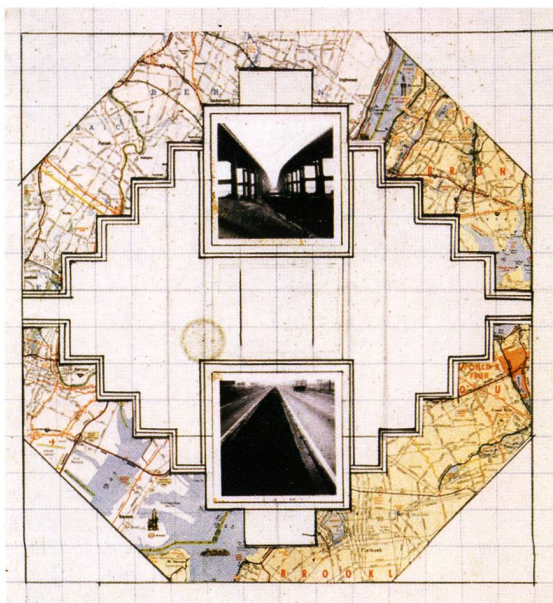
Anna Rosellini

Le « non-site » *Broken Concrete*, allégorie géologique du New Jersey

C'est la découverte, dans les zones périurbaines, des strates historiques du paysage américain, des composantes géologiques et minérales de ses matériaux, des dépôts d'objets et de ses entreprises, des routes et de ses viaducs, et des vestiges de la civilisation industrielle, qui pousse Robert Smithson à entreprendre une série de voyages à travers les Etats-Unis, voyages au cours desquels il se met à documenter scientifiquement, au moyen de cartes géographiques, de photographies et de relevés, tel un archéologue ou un minéralogiste, les diverses qualités des lieux parcourus – les « sites ». L'objectif de Smithson est de transférer l'essence de ces lieux dans des espaces d'exposition. Pour ce faire, il répertorie les pièces trouvées dans les paysages périurbains dans des boîtes métalliques spécialement conçues – les « non-sites » –, de manière à susciter chez le visiteur l'envie d'un voyage réel ou artificiel – le « non-trip ».

C'est dans son lieu de naissance, Passaic, dans l'Etat du New Jersey, que Smithson découvre les premiers paysages périurbains – dont certains étaient à l'abandon – avec, en arrière-plan, un Manhattan étincelant qu'il n'a jamais cessé d'observer avec circonspection. La lecture de l'essai de Brian Harold Mason, *Trap Rock Minerals of New Jersey*, lui permet de découvrir l'« essence cristalline » de ce paysage qui lui apparaît comme un fantastique « pays de cristal » dans lequel se trouvent également des ouvrages d'art : « Les grandes routes s'entrecroisent en traversant les villes et deviennent des réseaux géologiques en béton faits par l'homme. En fait, le paysage entier a une présence minérale. »¹ Déjà en 1966, les objets photographiés dans ces paysages périurbains inspirent ses œuvres, comme *Tar Pool and Gravel Pit*, réalisée avec des matériaux bruts, qui peut être lue comme la retranscription d'une bouche d'égout et d'une grille métallique².

Robert Smithson, 1969.
Dessin pour Portland Cement Site.



Certaines impressions de voyage dans le New Jersey se traduisent dans *New Jersey, New York*, œuvre construite en 1967 à partir de la découpe en forme de cristal d'une carte géographique de la région collée sur du papier quadrillé, et au centre de laquelle sont appliquées deux photographies de chaussée, dont l'une court sur un viaduc soutenu par des pylônes en béton armé, expression des « réseaux géologiques en béton ».

(gauche) Robert Smithson, 1967.
Dessin pour *New Jersey*, New York.

Les viaducs ainsi que certains ouvrages d'art grandioses en béton armé entrent dans la « site-selection » de Smithson grâce à sa collaboration avec le bureau new-yorkais Engineers and Architects – composé d'Ernest F. Tippetts, Robert W. Abbett, Gerald T. McCarthy, James H. Stratton –, dont il devient l'artiste consultant de juillet 1966 à juin 1967³, pour un projet d'œuvres d'art destiné au Dallas-Fort Worth Regional Airport. Smithson reçoit d'eux la photographie, datée de 1952, du chantier de la Pine Flat Dam, à Sacramento, en Californie, sur laquelle figure la muraille en béton armé, haute et massive, dont les parois sont encore partiellement enveloppées par des coffrages – il s'agit d'une réalisation du bureau Engineers and Architects⁴. L'absence d'eau prive de toute fonction le barrage qui devient alors pour Smithson l'expression artistique puissante d'une ruine énigmatique dans le paysage. « Ce barrage – écrit-il – est vu comme un mur sans fonction. Dès lors qu'il se mettra à fonctionner en tant que barrage il cessera d'être une œuvre d'art pour devenir un "outil". »⁵ Smithson possède aussi la photographie du chantier d'une grandiose fondation, également en béton, d'un autre barrage au Texas⁶. Le fait que les deux images représentent des chantiers n'est pas du tout secondaire. En effet, le caractère inachevé influe largement sur la manière de percevoir la signification de ces barrages, qui deviennent de véritables cristallisations en béton armé d'un événement purement a-fonctionnel. Comme Smithson le dit à pro-

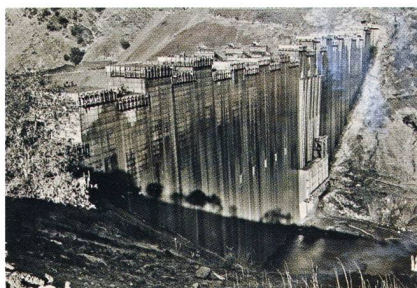
(droite) Robert Smithson, *Tar Pool and Gravel Pit*, Philadelphie, 1966.
Proposition pour un « earthwork » et photographie d'une bouche d'égout et d'une grille métallique.

pos du barrage au Texas : « Si on le regarde comme une "scène autonome", il apparaît comme une œuvre d'art abstraite qui disparaît en se construisant. »⁷ Et lorsqu'il verra la photographie aérienne du chantier du Dallas-Fort Worth Regional Airport publiée dans un quotidien, il écrira dans la marge de la page la même phrase que celle qu'il avait rédigée à propos du barrage texan.

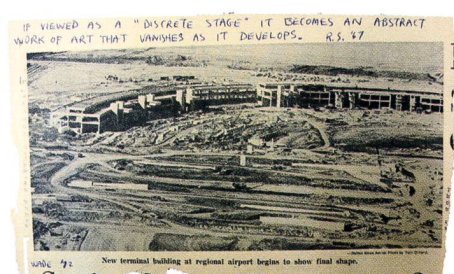
La question fondamentale relative à l'absence de fonction des barrages et des aéroports, lorsqu'ils sont en chantier, tire son origine des lectures que Smithson fait des essais de Roland Barthes⁸ et de Tony Smith⁹. Celles-ci lui servent à préciser la valeur qu'il attribue à la ruine comme moment au cours duquel le sens et le fonctionnement conventionnels d'une œuvre sont suspendus, jusqu'à révéler ce qui est « invisible » dans l'œuvre elle-même. C'est en tout cas ce qui résulte des considérations formulées par Smithson à propos du barrage hydroélectrique de Péligre, dans la République d'Haïti, « des contreforts hauts de 250 pieds » : « Cette structure massive, avec ses cascades artificielles et sa mise en forme symétrique, se tient comme une façade immobile. Elle transmet une échelle et une puissance immenses. En regardant de près les formes physiques de ce type de projet, on saisit des informations esthétiques inattendues. Je ne me préoccupe pas de la "fonction" originelle de ces projets massifs, mais plutôt de ce qu'ils suggèrent ou évoquent. [...] En extrapolant d'un site certaines connotations qui restent imperceptibles dans le cadre du langage rationnel, en s'adressant directement à l'apparence ou à ce que Roland Barthes appelle "le simulacre de l'objet", le but est de reconstruire un nouveau type de "bâtiment" pour faire un tout qui engendre des sens nouveaux. [...] Tony Smith semble avoir conscience de ce "simulacre" lorsqu'il dit qu'un "tarmac abandonné" est un "paysage artificiel". Il parle d'une absence de "fonction" et de "tradition". »¹⁰

Les photographies de chantiers sont emblématiques du concept que Smithson précise à la fin de l'année 1967 dans *A guide to the Monuments of Passaic New Jersey* (le terme « guide » du manuscrit deviendra « tour » dans la version publiée)¹¹, quand il énumère les cinq types de « monuments ». Le dernier type, nommé « *Ruin in reverse* », traite justement des chantiers des grandes constructions : « Toute construction neuve est destinée à être achevée. [...] C'est le contraire de "la ruine romantique" car le bâtiment ne tombe pas en ruine après être bâti, mais il s'élève plutôt comme une ruine avant d'être bâti », précise-t-il. La synthèse inédite qu'il découvre entre construction et ruine, grâce à l'absence, entre les deux phases de la vie d'un monument, de cette temporalité sou-

(gauche) Bureau Engineers and Architects, chantier de la Pine Flat Dam, Sacramento. Photographie envoyée à Smithson, 1952.



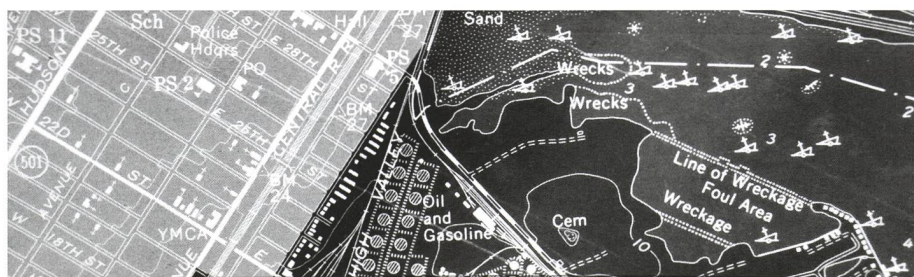
(droite) Photographie aérienne du chantier du Dallas-Fort Worth Regional Airport, publiée par un quotidien avec les notations de Robert Smithson.



vent séculaire qui distingue la « ruine romantique », deviendra le présupposé d'un acte créatif que Smithson expérimentera dans le cas du béton armé, et qui sera nommé « *de-architected project* ». La présence, dans sa collection d'images personnelles, de photographies du chantier de Central Park à New York, œuvre de Frederick Law Olmsted, confirme sa singulière conception des « *Ruins in reverse* »¹².

Il n'est pas surprenant qu'au cours de ses voyages parmi les ruines architecturales de la civilisation contemporaine, Smithson rencontre un projet particulier, lequel investit un lieu chargé de souvenirs, entre le New Jersey et Manhattan. Il s'agit du purgatoire artificiel d'Ellis Island, édifié derrière la Statue de la Liberté, ancien arsenal militaire qui, de 1892 à 1954, fut le lieu où les immigrants européens passaient leur période de quarantaine en arrivant à New York. C'est pour cette île artificielle que Philip Johnson réalise en 1966 un projet, une sorte de mausolée composé d'un grand vide autour duquel se développe une rampe permettant aux visiteurs de lire les 16 millions de noms des immigrants gravés sur les murs en béton¹³. De cette vision, qui fixe la mémoire du lieu en une sorte de musée Guggenheim « renversé », Smithson propose une lecture dans laquelle ruine et vide interagissent toujours au nom de la perte de fonction : « *Les bâtiments utilitaires qui se trouvent actuellement sur l'île seront transformés en "ruines stabilisées", évoquant non seulement les "espoirs des immigrants", mais aussi le nihilisme irrésolu et les peurs refoulées du XIX^e siècle. La structure principale que construira Philip Johnson pourra s'interpréter comme un "vide stabilisé".* »¹⁴

Les voyages de Smithson à travers les zones périurbaines du New Jersey, en vue de créer des « non-sites »¹⁵, se poursuivent selon les mêmes critères d'analyse que pour les « sites ». Les photographies prises en 1968 témoignent de son intérêt pour les roches et



(haut) Carte géographique de la partie du New Jersey en face de Manhattan, entre Bayonne et Palisades avec notations de Robert Smithson.

(bas) « Site of Non-Site (Line of Wreckage) 1968, Broken Concrete ». Carte géographique avec notations de Robert Smithson.



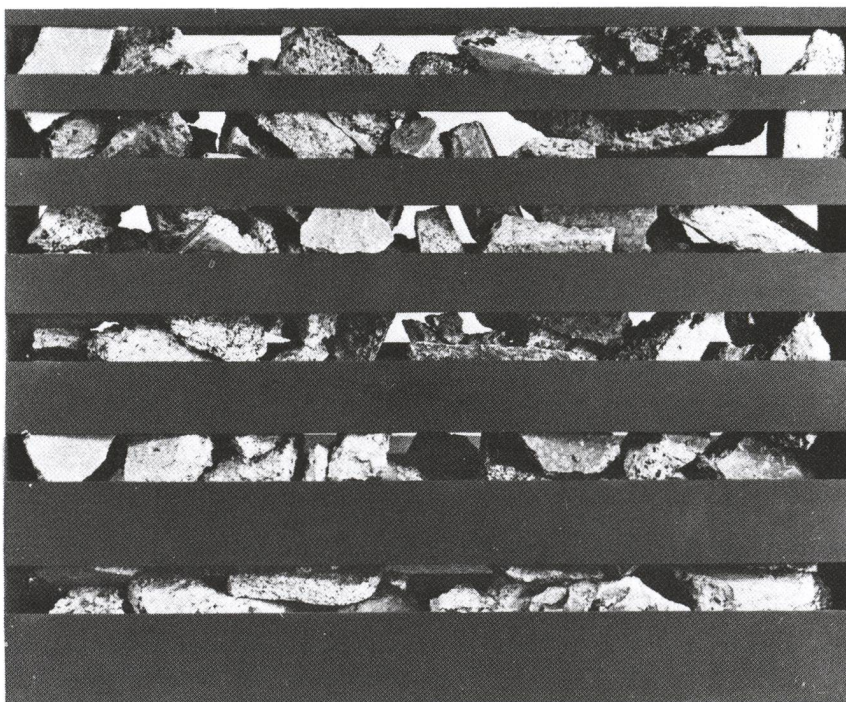
Robert Smithson, Bayonne, New Jersey, 1968. Photographies qui se rapportent au « non-site » Line of Wreckage.

les fragments de constructions en béton armé et en asphalte empilés dans les décharges. Sur la carte illustrant la partie du New Jersey faisant face à Manhattan, entre Bayonne et Palisades, Smithson trace en rouge la ligne de son voyage, le long de ces «sites», consacré à la recherche de fragments, dont font par exemple partie les blocs de béton prélevés dans la zone industrielle de Bayonne, blocs qu'il transporte dans le coffre de sa voiture. Ce coffre chargé de fragments de béton constitue déjà une première forme rudimentaire de «non-site»¹⁶. Ces fragments sont ensuite placés dans de véritables «non-sites» métalliques, puis sont exposés à la Dwan Gallery de New York, aux côtés d'autres «non-sites» remplis de matériaux récoltés pendant ce même voyage.

L'inscription *Broken Concrete* figure au dos de la *Map of Tour to Three Sites*, datée du 11 janvier 1969. Son «non-site», *Line of Wreckage*, tire son nom de la ligne dessinée sur cette carte géographique, ligne qui délimite une baie près de Bayonne¹⁷. La construction de ce «non-site» en métal de couleur rouille se réfère aux rayonnages métalliques utilisés dans les musées, dont les tablettes permettent d'exposer des collections d'invertébrés marins¹⁸. Les panneaux destinés à accueillir les fragments présentent une hauteur qui varie progressivement, et sont séparés par des ouvertures de hauteur constante par lesquelles il est possible d'observer les échantillons de béton. Le fait qu'il n'existe en réalité pas de tablettes et que les fragments soient empilés dans un vide continu confère une signification particulière à ce «non-site»: il est à la fois une séquence donnant l'illusion d'une perspective, dans la lignée des études de Smithson sur les questions de perception; un paysage allégorique comme celui peint en 1836 par Samuel F. B. Morse¹⁹; et la métaphore d'une stratification géologique présentant les pierres artificielles du paysage contemporain, «une sorte d'artifice géologique»²⁰. Il convient ici de se référer à l'article dédié à l'*Allegorical Landscape* de Morse, pour percevoir l'essence a-picturale du «non-site». Smithson en reproduit l'image dans *The Monuments of Passaic*²¹, là où est décrite l'exposition dans laquelle ce tableau est montré, et qui offre une vision de l'évolution du paysage new-yorkais et de ses alentours, depuis le goût gothique de Morse jusqu'à l'abstraction de Mark Rothko.

En évoquant *Broken Concrete*, c'est en ces termes que Smithson explique le «non-site»: «Votre perception est en quelque sorte faussée par l'étalement du matériau cassé, du fait qu'il s'agit de béton cassé. Autrement dit, le gros du matériau déversé là en tant que remblai c'est du béton, et il se trouve que ce béton provient d'une route cassée. On a donc une route périmée mise au rebut dans cette zone, ce qui fait qu'il y a dans ce site particulier une accumulation continue générée par la désagrégation. Tous ces rochers sont en équilibre, pourrait-on dire, et on voit à travers le tas. Les rochers sont jetés les uns contre les autres, c'est comme une coupe transversale du site. De ce fait, il s'agit d'une expérience mentale stratifiée traduite en [...] bandes qui figurent comme des strates mentales, lesquelles deviennent de plus en plus denses au fur et à mesure que l'on descend [...] c'est une accumulation sédimentaire.»²²

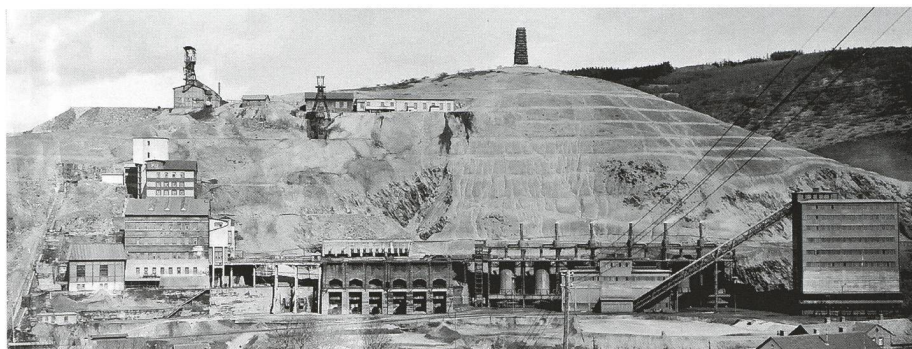
L'explication de Smithson quant à la manière de visiter l'exposition témoigne de la complexité des relations entre les objets exposés et leur lieu d'origine, au point que les fragments de béton ne sont plus autre chose que des appels incitant le visiteur à



abandonner les certitudes formelles des métropoles et à retracer l'exploration des ruines visibles dans les différents «sites» des zones périurbaines du New Jersey. «Le matériau n'est pas du minerai mais du béton cassé avec une couche d'asphalte sur le dessus. Le matériau est constitué d'éléments assemblés et il a été utilisé pour faire une route. Ensuite il a été cassé, "dé-créé", et il est devenu une sorte d'élément géologique fabriqué pour être rendu à la terre et remplir une fonction géologique. Smithson a choisi un système vertical pour mettre en scène ce matériau dans une forme artificielle. Le système est comme un plan fixe dans un film qui montre la terre en train de se soulever et de redescendre.»²³

La même opération artistique, divisée en deux temps – l'inspection des «sites» de décharges de matériaux de construction d'une part; puis la préparation des «non-sites» où sont exposés les fragments récoltés dans des conteneurs métalliques disposés selon des séquences en perspective d'autre part –, est réutilisée par Smithson lors de l'exposition *Nonsites (Ruhr-District)*, qui s'est tenue à Düsseldorf dans la galerie de Konrad Fischer du 20 décembre 1968 au 17 janvier 1969²⁴. Les photographies prises lors des visites dans les décharges de la Ruhr sont de nouveaux témoins exprimant la fascination de Smithson pour les fragments de construction éparpillés dans un paysage industriel. Sur certaines photographies, on le voit s'approcher de débris de murs en brique et de planchers en béton ou constitués de poutrelles métalliques, vestiges de bombardements empilés pêle-mêle, et désormais entourés d'une aura qui tend à les faire ressembler,

Robert Smithson, Bayonne, New Jersey, 1968. «Non-site» Line of Wreckage.



à ses yeux, aux ruines de la via Appia de Piranèse. D'autres images témoignent de sa curiosité géologique pour les pierres et de sa fascination pour les tas de cailloux et de gravier, utilisés pour la fabrication du béton²⁵. Les photographies illustrant les coulées de ciment sont particulièrement pertinentes grâce aux impacts qu'elles auront sur la définition des processus créatifs de Smithson. Les cadrages rapprochés et le choix des points de vue révèlent son intention d'isoler du paysage de la décharge ces phénomènes spontanés de la matière, ainsi que son attirance pour le pouvoir formel de l'effet produit par la solidification d'un matériau liquide laissé libre de s'étaler sur le sol²⁶. Ces photographies permettent de mettre en exergue, de manière évidente, les possibilités expressives de la matière, dont l'artiste deviendra réellement conscient, quelques mois plus tard, à travers un processus créatif non linéaire.

(haut) Bernhard Becher. Photographie d'une cimenterie.

(bas) Robert Smithson. Photographies dédiées aux coulées de ciment prises pendant les visites des décharges de la Ruhr.

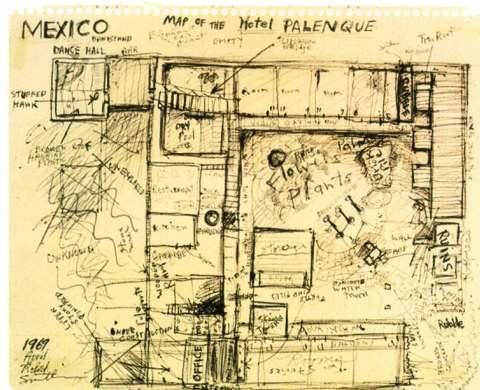
Smithson est particulièrement fasciné par les lieux de production du béton, l'un des matériaux lui offrant le plus de possibilités pour créer sa « *ruin in reverse* » de l'époque contemporaine. Preuve en est, la photographie prise par Bernhard Becher de Düsseldorf dans une cimenterie²⁷, laquelle fait partie de sa collection personnelle. C'est à partir d'œuvres comme les « non-sites », tels des guides de voyage à travers la « *ruin in reverse* », que débutera le processus créatif menant aux sculptures en béton armé d'Anselm Kiefer. Après ses études à Düsseldorf, Kiefer s'est ensuite passionné pour les gravats de béton armé issus de la démolition d'un tronçon de plusieurs kilomètres de la West Side Highway, le long du fleuve Hudson, à New York.

La géologie du ciment et sa «*de-architecturization*» : propositions pour l'American Cement Company

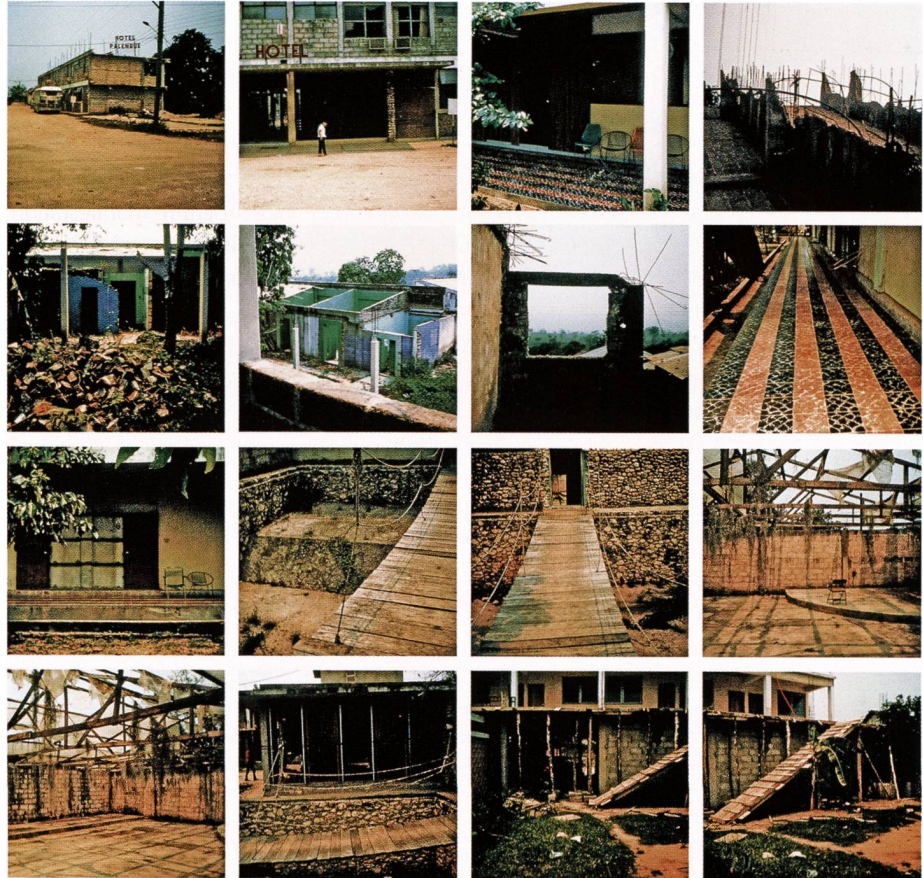
Les réflexions de Robert Smithson sur le ciment et ses dérivés ainsi que sur la conformation physique donnée aux constructions à travers ce matériau connaissent un moment décisif au printemps 1969, et plus précisément en avril, lorsqu'il est invité par le Los Angeles County Museum of Art pour prendre part à l'Art and Technology Program, manifestation lancée en 1967. Smithson connaissait le cadre théorique de cette initiative grâce à l'avis reçu, peut-être déjà en 1968, de Francis S. Mason Jr., président de l'Experiments in Art and Technology Incorporated, dont le siège se trouvait à New York. Dans cet avis, Mason Jr. indique que les buts de cette entreprise sont de faciliter les contacts entre l'industrie et les artistes intéressés «*par le travail avec des matériaux et des techniques industriels. [...] Dans le but d'augmenter les possibilités d'accéder à ces matériaux et de renforcer la pratique de collaborations financées par l'industrie, j'ai besoin de projets qui mettent ensemble un artiste et un ingénieur autour d'industries spécifiques, avec leurs produits, leurs ressources et leurs techniques.*»²⁸

Grâce aux promoteurs de l'Art and Technology Program, Smithson est mis en contact avec deux entreprises californiennes dont il visite les usines, et auxquelles il propose ensuite des œuvres d'art en acier et ciment: l'American Cement Company de Riverside et la Kaiser Steel de Fontana. Smithson veut comprendre l'origine, en termes scientifiques, du produit commercialisé par l'American Cement Company. Cette investigation lui permet de découvrir les qualités formelles spécifiques de la nature de ce produit, et lui offre la possibilité d'étudier son processus de fabrication. Ainsi, il est capable de déterminer si ce dernier comporte une faille sur laquelle il pourrait alors intervenir.

La visite des établissements de l'American Cement Company et ses propositions d'œuvres d'art en béton sont précédées par un voyage en avril à Palenque au Mexique. Si les touristes voyagent généralement dans cette région pour admirer les temples de la civilisation Maya, pour Smithson, ce voyage devient plutôt l'amorce d'un changement radical



Robert Smithson, Mexique, avril 1969. Map of the Hotel Palenque (gauche) et série de photographies prises pendant l'exploration de l'hôtel (droite).



d'objectif. En effet, une fois sur place, ce ne sont pas les ruines mayas qu'il examine soigneusement, mais l'hôtel Palenque, un bâtiment anonyme inachevé et laissé en grande partie à l'abandon. Sur son dessin restituant le plan de l'hôtel, il note la destination des différents locaux et des annexes, et écrit les mots «*ruins*» sur le segment d'une aile et «*unexplored*» là où il n'arrive pas à entrer. Ce relevé, ou carte archéologique d'un monument anonyme du XX^e siècle, rend même compte de la position des tas de gravats et de la nature des fragments : du remblai et, encore, du béton cassé. Sur les photographies prises pendant son exploration, Smithson semble être attiré par les piliers et les poutres en béton armé desquels sortent les fers de l'ossature inachevée, ainsi que par les tas d'éléments préfabriqués du chantier abandonné.

Après ce voyage au Mexique, il rejoint en mai Riverside pour se rendre au siège de l'American Cement Company, où il rencontre les représentants de l'entreprise à qui il fait part de ses propositions. La visite des établissements se déroule de manière insolite, démontrant une nouvelle fois son intérêt pour le produit fini et ses potentialités, mais aussi et surtout pour le processus de fabrication du ciment, à partir de la pierre²⁹. L'acte qui

exprime au mieux sa vocation expérimentale et son processus est sa visite de la mine de pierres calcaires de l'American Cement Company, là où se trouve le matériau à l'état originel, avant qu'un quelconque procédé artificiel ne le transforme en cette poudre légère nommée ciment.

L'œuvre artistique dédiée au ciment de l'American Cement Company, que Smithson propose à un technicien de l'entreprise, Kenneth Daugherty, aurait dû engendrer une série d'événements prévus en différents lieux, et aurait ainsi mené à la production de cartes géographiques et de documents photographiques et cinématographiques, ainsi qu'aux déplacements de certains matériaux. La mine, une baraque et un terrain en pente sont les trois «sites» de l'American Cement Company où se sont déroulés les phénomènes qui ont servi à enquêter sur les différentes formes, géologiques et artificielles, du ciment. Pour l'occasion, le Los Angeles County Museum of Art et son parc se voient transformés en laboratoire scientifique où est exposée la documentation relative à ces expériences, et deviennent ainsi un véritable observatoire. Une narration secrète lie les phénomènes mis en scène dans les «sites» en trois épisodes constituant une réflexion unique sur la matière. Les trois lieux sont indiqués par le nom du produit artificiel «Portland Cement Sites», et dans chacun d'eux se déroule une opération de destruction programmée que Smithson appelle de façon significative «*de-architecturization*» ou «*de-architectured*».

Dans le premier épisode, la mine, dont on extrait la pierre à calciner pour obtenir le ciment de l'American Cement Company, devient l'objet d'une déflagration de laquelle résultent l'effacement des traces évidentes de l'excavation et la production de déchets. Avec cet acte, Smithson met l'accent sur les modifications territoriales induites par la production du ciment, dont la forme artificielle et architecturale n'est autre que celle du «tunnel» de la mine. La déflagration ramène le «site» à son état originel et inaugure ainsi la série des «*de-architectured projects*», avec l'appellation de *Collapsed Cavern in Mine*.

Le deuxième phénomène consiste à démolir une baraque en béton armé, un simple cube nu – selon l'image la plus stéréotypée de la construction avec ce matériau – dessiné par Smithson et spécialement conçu par l'American Cement Company pour l'occasion. Il s'agit là de l'épisode central de ce triptyque, celui où la dénomination «*de-architectured*» devient éloquente. La démolition n'a néanmoins pas été poussée jusqu'à la fragmentation du matériau, ce qui aurait rendu possible son éventuel recyclage, mais produit des morceaux informes de mur desquels sortent des fers métalliques, similaires à ceux de l'hôtel Palenque. En effet, Smithson ne veut pas perdre la trace de l'artifice que le matériau géologique subit lors de sa transformation. La visite du chantier abandonné de l'hôtel Palenque lui a certainement suggéré l'idée de créer une ruine artificielle à travers une opération qui est l'antithèse de la construction, et qui, précisément pour cette raison, pose des interrogations cruciales sur le sens de cet acte : le «*de-architectured process*», tel que le définit Smithson. Ce n'est qu'avec le béton armé, et non avec les pierres ou les briques photographiées dans les décharges de la Ruhr, que Smithson peut éloigner définitivement des fragments le goût, à la manière de Piranèse, qui distingue la «ruine romantique», et mettre en scène la «*ruin in reverse*» avec toute la force de la contemporanéité qui lui vient du matériau choisi.

Dans le troisième épisode, Smithson décharge le long d'une pente des blocs informes d'une pierre spéciale, la «blue limestone», qui lui semble peut-être appropriée compte tenu de sa provenance, l'île de Portland en Angleterre, d'où est originaire la fabrication du ciment artificiel contemporain. Le produit de cette opération intitulée *Landside Limestone Boulders*, qui est la moins facile à classer dans la série des «*de-architected process*», ne semble pas aussi pertinent que dans les deux cas précédents. La note apposée par Smithson sur le dessin est énigmatique, mais laisse malgré tout entendre que dans ce «site», il s'agit d'accomplir une expérience visant à observer la structure géologique cristalline de la matière, comme si des fragments de pierre avaient dû être examinés avec un équipement sophistiqué permettant d'en déterminer la constitution géométrique³⁰. Il prescrit par ailleurs des études au microscope à rayons X et des analyses au carbone pour remonter à la datation des matériaux. «*Enregistrer la trame disloquée du cristal en calcite bleu à l'opposé du calcite blanc*», précise sa note. L'adjectif «disloqué» pourrait ici se rapporter au phénomène survenu exactement pendant la coulée des rochers.

Tous les produits issus de ces opérations accomplies dans les «sites» de l'American Cement Company deviennent un «*de-architected material*», et auraient dû être délocalisés dans le Los Angeles County Museum of Art, afin de donner lieu à des installations particulières, ou «non-sites». Tel est par exemple le cas du *Demolished Concrete Building*, où les fragments sont plongés dans un étang³¹.

Asphalt Rundown

Bien que l'American Cement Company ait refusé de financer l'œuvre, Smithson continue, dès 1969 et dans les années suivantes, à étudier les différentes manières d'utiliser le béton selon sa propre mise en œuvre, laquelle transcende celle des chantiers de construction. Les deuxième et troisième épisodes de la série de «sites» proposés à l'American Cement Company connaissent, durant cette période, des développements significatifs.



Robert Smithson, Rome, 1969.
Asphalt Rundown.



La première variante de *Landside Limestone Boulders* est mise en scène près de Rome, en octobre 1969, avec l'œuvre *Asphalt Rundown*. Pour réaliser cette dernière, Smithson loue un camion duquel il fait couler un chargement d'asphalte noir sur les pentes d'une colline de terre rougeâtre d'une mine abandonnée. Le contraste chromatique des matériaux est restitué par la photographie couleur. L'œuvre est exécutée puis exposée, selon les modalités habituelles de Smithson, dans la galerie d'art L'Attico, à Rome. En effectuant cette coulée, Smithson a considéré les deux états de la matière : l'état fluide de l'asphalte chaud et l'état solide une fois ce dernier refroidi. Dans ce second état, la forme de la coulée qui s'étale sur la pente est uniquement guidée par la force de gravité et par l'inclinaison du terrain. Pour expliquer ce phénomène, Smithson fait référence à la thermodynamique : « Dans un sens, il est très thermodynamique car il s'agit d'un matériau chaud en train de refroidir. »³²

Robert Smithson, Rome, 1969.
Photographie de la route asphaltée
créée pour l'œuvre *Asphalt Rundown*.

« *Asphalt Rundown*, Rome, Italie – explique Smithson –, c'est une pièce en site propre qui se réfère à elle-même ; elle se trouve dans une carrière de la banlieue de Rome. Elle ne fait que suivre les contours, mais elle met en œuvre le même principe d'étalement en éventail à partir d'un point central, de ce fait elle entraîne la même pensée. En interne, toutes les choses ont cet aspect, elles traitent de l'unification du double, l'aspect dual est réconcilié dans les parties, et reflète la dialectique à une échelle plus grande. Dans ce cas, il s'agit simplement de suivre la pente, de la dévaler et de se dissiper. »³³ La mise en scène de l'opération ne se limite pas à *Asphalt Rundown*. En effet, pour atteindre la falaise depuis le lieu où l'asphalte a été coulé, une route asphaltée est créée de façon rudimentaire : « J'ai dû construire cette route jusqu'en haut du promontoire »³⁴. Dans l'exposition à la galerie d'art L'Attico, Smithson montre les photographies de ce travail en les classant de *Dirt Road Leading to Asphalt Rundown*.

Ce n'est pas un hasard si Smithson choisit comme «site» une carrière, lieu dont le potentiel d'exploration géologique l'a toujours passionné, et dans lequel il a plus d'une fois imaginé produire des œuvres d'art. La carrière fait probablement partie de ce genre de lieux idéals pour des manifestations artistiques, comme les grottes, et qui, selon ce qu'il affirme, ne peuvent plus être cette «entité» qui se manifeste dans les «salles rectilinéaires de plus en plus pures, de plus en plus abstraites»³⁵.

Concrete Pour

Ce n'est qu'après l'expérience menée à Rome que Robert Smithson commence à considérer les deux états du béton. En 1969, il a l'occasion d'effectuer la même opération à Chicago, lors de l'exposition *Art by Telephone* organisée par le Museum of Contemporary Art, du 1^{er} novembre au 14 décembre. Jan van der Marck, directeur du musée, l'avait contacté au mois de juillet pour lui proposer de participer à cette exposition, selon les critères expérimentés par László Moholy-Nagy, à l'époque du Bauhaus, avec les *Telephone pictures*, une série de trois panneaux métalliques, de différentes dimensions, revêtus de porcelaine blanche émaillée et caractérisés par un dessin géométrique simple coloré en noir, rouge et jaune. Ces panneaux avaient été réalisés par un laboratoire de gravure en suivant des instructions transmises par téléphone par Moholy-Nagy, lequel avait précédemment dessiné la figure à graver sur du papier millimétré. L'idée de Moholy-Nagy était de prouver aux étudiants et à ses collègues que l'approche intellectuelle, pour créer une œuvre d'art, n'est en aucune manière inférieure à l'approche émotionnelle, en soulignant aussi que l'information visuelle peut être transformée en codes linguistiques et transmise par l'entremise de réseaux lointains³⁶. Pour réaliser



Robert Smithson, Chicago, 1969.
Concrete Pour.

L'œuvre présentée à l'exposition de Chicago, *Concrete Pour*, Smithson utilise à nouveau du béton. L'influence d'*Asphalt Rundown* sur ce choix est confirmé si l'on sait que, dans un premier temps, il avait imaginé produire une œuvre différente : «*Comme la plupart des gens répondent au téléphone en disant "allô", je voudrais bâtir une œuvre autour de ce mot. Trouver un tas de perroquets sachant dire "allô", les mettre dans une volière mesurant six pieds de côté (faite de grillage et de bois brut). Et lui donner pour titre Allô*»³⁷, avait-il écrit au directeur du musée.

La coulée de béton devait avoir le caractère d'une œuvre hydraulique permanente, visible par le public, à l'instar de celle que Smithson admirait sur les chantiers des «*ruins in reverse*». En effet, à l'origine, *Concrete Pour* aurait dû prendre place sur une rive du lac Michigan, en vue d'être transformée en un remblai solide et informe. Mais l'impossibilité d'investir un pan de cette rive contraint l'artiste à exécuter son œuvre dans une carrière abandonnée située dans les alentours de Chicago (après en avoir localisées plusieurs sur des cartes)³⁸ où s'entassent des tas de fragments de béton.

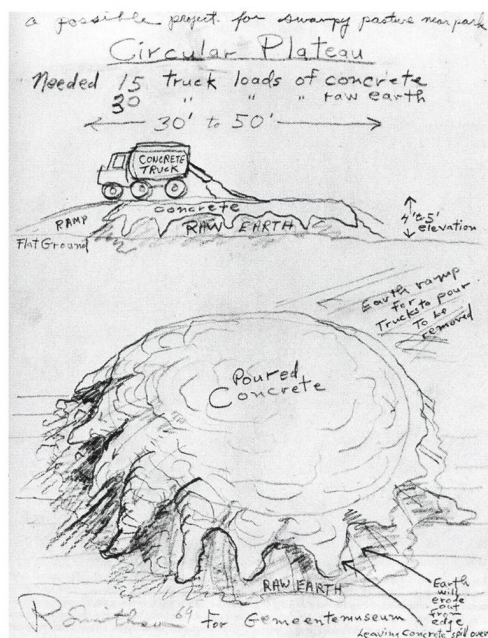
Le processus de coulage du béton le long de la pente abrupte est photographié et filmé par le réalisateur Jerry Aronson, qui produit une vidéo à projeter dans le musée. Dans *Concrete Pour*, la matière n'est plus contrainte d'assumer la forme prédéterminée par les coffrages, mais elle trouve sa propre forme à partir de forces invisibles qui agissent naturellement sur son état fluide avant la prise. La façon dont Smithson parvient à montrer cet état fluide va au-delà des grumeaux de Hans Hollein ou d'Alighiero Boetti, car il est désormais en train de s'orienter vers la génération automatique de formes résultant de la force de gravité, comme l'avait déjà expérimenté Jackson Pollock avec les couleurs projetées sur la toile – le «*dripping*». La force de la pression de la pierre à l'état liquide sur les jointures des coffrages, que Louis I. Kahn et Paul Rudolph ont contrôlée et exprimée chacun à sa façon, est finalement libre de générer des formes inclassables même dans le «*de-architected process*», et proches de l'«*Anti-Form*» théorisée et mise en œuvre par Robert Morris avec ses feutres suspendus, modelés par la force de gravité.

Au fond, *Concrete Pour* représente la découverte de l'acte créatif qui annule définitivement toutes les temporalités encore interposées dans le «*de-architected process*». Smithson ne doit désormais plus attendre la solidification de la matière coulée dans les coffrages pour démanteler la fonction et la forme de l'architecture imprimée à cette matière par le moule. *Concrete Pour* révèle donc les potentialités de l'état original du béton, une fois libéré de sa destinée architecturale. Avec la coulée, Smithson découvre l'essence géologique et minérale du béton, sans devoir nécessairement opérer le processus qui le reconduit à un «*de-architected material*», comme il l'avait prévu pour *Demolished Concrete Building*. Cependant, il est probable que la visite des établissements de l'American Cement Company et la compréhension de tout le processus de fabrication du ciment à partir de la roche extraite de la mine aient nourri l'intuition de Smithson quant à l'existence d'une analogie entre le béton et l'asphalte, et lui aient donc permis de découvrir l'expression artistique libérée de toute fonction, de la forme liquide et non architecturale du *Concrete Pour*, comme observé en Allemagne.

Concrete Pour n'existe qu'à travers la documentation photographique. Toutefois, compte tenu de la difficulté de photographier le site où l'œuvre a été réalisée, aucun point de vue ne permet de restituer l'effet « pour » de la coulée le long de la pente. Le 2 décembre 1969, Karin Rosenberg, assistante du Museum of Contemporary Art, informe Smithson des difficultés rencontrées par le photographe : « Je joins ici des tirages supplémentaires du coulage de béton avec les planches contact. Notre photographe m'a dit que ce n'était pas possible de faire des prises de vue d'en bas parce qu'on travaillait à la dynamite ce jour-là et que de toute façon la pente est trop raide. »³⁹ L'œuvre disparaît en peu de temps, enterrée sous d'autres coulées de débris.

Circular Plateau et Island of Broken Concrete

Après *Concrete Pour*, Robert Smithson est conscient d'avoir découvert une façon différente de mettre en œuvre le béton. Il se propose donc de réaliser des sculptures en utilisant ce procédé. Pour le parc du Gemeentemuseum à La Haye, toujours en 1969, il crée la sculpture *Circular Plateau*, dont la particularité est précisément la cristallisation de la nature liquide du béton par un processus de mise en œuvre reposant uniquement sur la force de gravité. A cette fin, il propose de créer une butte de terre haute de quatre ou cinq pieds, large de trente à cinquante pieds, et approximativement circulaire, à l'image de celle réalisée pour la maquette de la sculpture *Eroding Fountain* en 1968. Compte tenu de la platitude de ce parc hollandais, la butte, sur laquelle le béton coulé se modèle comme dans l'œuvre de Chicago⁴⁰, constitue ici la prémisses formelle indispensable pour l'exécution de l'œuvre.

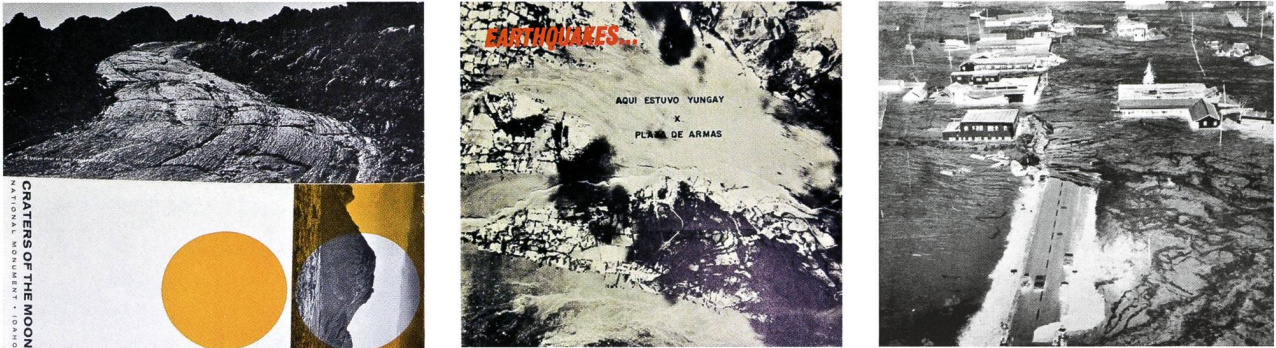


Robert Smithson, La Haye, 1969.
Dessin pour *Circular Plateau*.

Smithson s'interroge également sur les détails du processus de construction et il prévoit une rampe provisoire, toujours en terre, permettant à une bétonnière de monter jusqu'au sommet de la butte, là où commence la coulée de béton. Le dessin de Smithson montre que la coulée aurait dû rester dans un état informe au sommet de la butte, avant de prendre des allures arrondies le long des bords, formes résultant de la force de gravité et de l'adhérence au relief de la terre, et fondamentales pour exprimer l'état liquide originel. Grâce à ces vagues, le béton devait apparaître comme une concrétion naturelle, telle une coulée de lave⁴¹. Ce n'est donc pas un hasard si on trouve dans les archives de Smithson des brochures dédiées aux volcans et aux coulées de lave. Il collectionne aussi les pages d'actualité lui permettant d'interroger tous les sens du caractère «*pour*» de ses opérations, surtout quand la coulée assume, dans sa production artistique, la valeur d'un acte catastrophique, comme dans *Partially Buried Woodshed*. L'œuvre, réalisée pour le festival d'art de la Kent State University en janvier 1970, consiste en la destruction d'une cabane par de la terre poussée par un bulldozer. La photographie figurant sur la page d'un journal datant de l'été 1970, et illustrant l'immense avalanche de boue qui s'est abattue sur les villages péruviens de Yungay et Ranrahirca, le 31 mai⁴², est dans ce sens emblématique, au même titre que l'image montrant les montées des eaux qui ont submergé l'autoroute près de Yuba City, en Californie, en décembre 1955⁴³. Après *Concrete Pour* et *Circular Plateau*, Smithson ne se limite plus à questionner l'«*anti-form*» du béton à l'état fluide. En 1970, il considère à nouveau le deuxième épisode du «*de-architected project*» en réalisant des œuvres en béton armé à l'état solide, dans le but de les réduire en ruines, comme il l'avait déjà prévu avec *Demolished Concrete Building*. Il projette la réalisation d'une île à Vancouver faite de fragments de béton armé issus de la démolition d'un bâtiment – *Island of Broken Concrete* ou *Island of Dismantled Building*⁴⁴. Construction et démolition du bâtiment sont deux actes qui permettent d'étudier les potentialités expressives du béton armé à l'état solide, une fois libéré de



Robert Smithson, Eroding Fountain, 1968. Maquette.

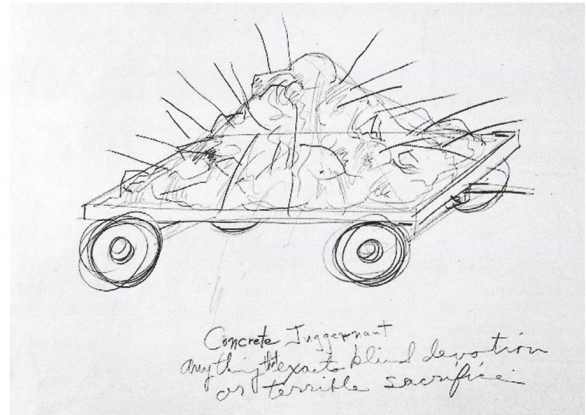
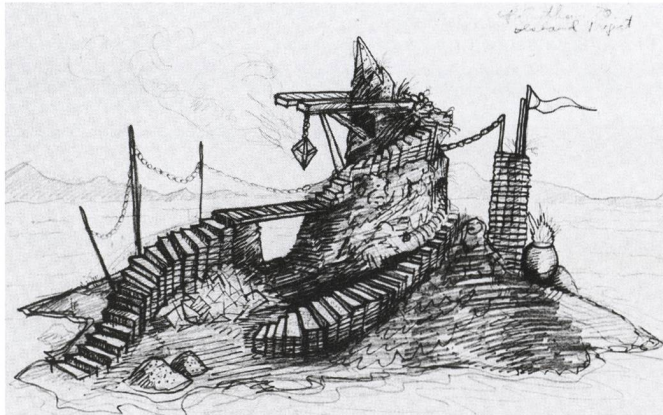


(de gauche à droite) Brochure dédiée aux volcans et aux coulées de lave ; Page de l'article « 1970 a year of Disaster! », *The Plain Truth*, juin-juillet 1970, p. 46 ; Photographie de la montée des eaux qui submerge l'autoroute près de Yuba City, en Californie, en décembre 1955.

la forme qu'il est contraint d'assumer par son modelage. Les états fluide et solide du béton, selon la vision de Smithson, semblent correspondre au magma et à la roche des ères géologiques de la création de la croûte terrestre. Le bâtiment devient pour lui une sorte de carrière artificielle, dont le matériau peut être extrait pour réaliser la fondation de l'île. Cette démarche est similaire à celle qu'il avait déjà prévue dans le parc du Los Angeles County Museum of Art. Créer une île avec des déchets issus de la démolition d'un bâtiment revient à reproduire sur un temps bref et déterminé, le processus de genèse d'une montagne, à travers une éruption de magma. Le fait que Smithson choisisse le béton pour cette œuvre confirme la valeur qu'il attribue à ce matériau, véritable emblème d'une création artificielle humaine possédant les potentialités d'une création géologique. Si on tient compte des déplacements des matériaux opérés par Smithson, d'un lieu vers une galerie d'art, pour que ces derniers soient exposés dans des conteneurs ayant la configuration des cartes géographiques qu'il a manipulées, alors l'île artificielle constituée des débris du bâtiment démolit n'est autre qu'une variante singulière de l'un de ses « non-sites » dédiés au béton armé. Pourtant, le projet *Island of Broken Concrete* reste également inachevé.

Comme pour confirmer la persistance du troisième épisode « *de-architected project* », Smithson fait couler un bidon de colle sur un terrain pentu en terre et en cailloux. Initialement, il avait imaginé faire couler le long de la pente de la boue, du ciment et de l'asphalte⁴⁵, pour réaliser cette œuvre présentée à l'exposition organisée par Lucy R. Lippard, à la Vancouver Gallery en 1970.

Toujours en 1970, il propose une autre variante de *Island of Broken Concrete*, intitulée *Island Project*. Cette fois, au lieu de débris de béton armé, Smithson imagine des tunnels labyrinthiques qui, dans son dessin, sont représentés par une texture de jointures faisant allusion à une maçonnerie de blocs de pierres ou de béton. L'effet de ces tunnels labyrinthiques semble s'inspirer des *Prisons* de Piranèse, référence qui sera, peu de temps après, évoquée par Smithson pour expliquer l'effet des ruines en béton armé qu'il admire⁴⁶. C'est probablement à la suite des études relatives à l'île artifi-



cielle que Smithson propose, pour l'exposition *Elements of Arts: Earth, Air, Fire, Water*, organisée au Boston Museum of Fine Arts en 1971, une œuvre également basée sur des ruines en béton armé, *Concrete Juggernaut*. Cette dernière n'est rien d'autre qu'une simple remorque servant à transporter, comme dans une procession, les reliques de la construction contemporaine. «Camion à remorque plate avec rochers lourds et béton coulé», lit-on sur le dessin⁴⁷.

(gauche) Robert Smithson, dessins pour *Island Project*, 1970.

(droite) Robert Smithson, dessin pour *Concrete Juggernaut*, 1971.

«Ruin» et «de-architectured project» coïncident désormais dans la vision théorique de Smithson sur l'acte de bâtir. Les décombres de béton armé qu'il a photographiés à l'hôtel Palenque deviennent à leur tour l'expression d'un «de-architectured project». Lors d'une leçon donnée aux étudiants de l'école d'architecture de l'université d'Utah en 1972, plutôt que de décrire le chantier abandonné de cet hôtel, il explique que les images projetées montrent un état de ruine obtenu par un lent processus de destruction et de déformation, rapprochant ainsi le béton armé de l'hôtel des pierres des temples mayas⁴⁸. C'est au cours de cette conférence que Smithson compare l'hôtel Palenque aux Prisons de Piranèse : «La diapo montre une situation intéressante. De toute évidence, à un moment donné, ils ont voulu construire d'autres planchers puis ils ont décidé que ce n'était pas une si bonne idée, alors ils les ont démolis en laissant cette touffe hérissée, irrégulière et en porte-à-faux qui sort du flanc du mur. Cela rappelle Piranèse. Je ne sais pas si vous connaissez la série dite des Prisons de Piranèse, on y voit beaucoup de bouts de planchers qui mènent nulle part et des escaliers qui disparaissent dans les nuages... Eh bien, cet effet de rupture d'une assez belle structure de mur au milieu de la terre mexicaine crée une sensation similaire – j'aime assez cette technique et je pense que c'est une sorte de de-architecturization ; on peut dire qu'il s'agit d'un arrachement de planchers superflus, dont on n'avait pas besoin après tout. Des planchers qui ne sont pas là pour que l'on se tienne debout dessus... Je veux dire que méditer sur cette partie spécifique de l'hôtel Palenque me plaît beaucoup. J'aime cette cassure, cette chute par hasard, on voit les marteaux en train de s'abattre pour faire sauter les morceaux de béton.»⁴⁹

Notes

Cet essai fait partie d'une recherche sur l'histoire du béton développée dans le cadre d'une bourse de l'European Research Council. Le texte a été traduit de l'italien au français par Angelica Bersano. Les citations ont été traduites de l'anglais au français par Ronny Corlette Theuil.

¹ «*The highways crisscross through the towns and become man-made geological networks of concrete. In fact, the entire landscape has a mineral presence.*» Robert Smithson, «The Crystal Land», in Jack Flam (éd.), *Robert Smithson. The Collection Writings*, Berkeley, University of California Press, Londres, Los Angeles, 1996, p. 8 (pp. 7-9) (également publié dans *Harper's Bazaar*, mai 1966). Sur l'œuvre de Smithson voir Ann Reynolds, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts, 2003; Eugenie Tsai (éd.), *Robert Smithson*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2005.

² Voir Paul Toner, «Interview with Robert Smithson», 4 avril 1970 (Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B2.50).

³ Voir Walther Prokosch, lettre à Robert Smithson, 20 juillet 1966 (Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B2.30).

⁴ Voir l'image conservée dans Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B5.62. L'image est publiée par Smithson dans «Towards the development of an air terminal (1967)», in Flam, *Robert Smithson. The Collection Writings*, op. cit., p. 53 (pp. 52-60) (également publiée dans *Artforum*, juin 1968).

⁵ «*This dam is seen as a functionless wall. When it functions as a dam it will cease being a work of art and become a "utility".*» Nancy Holt (éd.), *The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations*, New York University Press, New York, 1979, p. 40 (pp. 40-47).

⁶ Robert Smithson, «Towards the development of an air terminal (1967)», in Flam, *Robert Smithson. The Collection Writings*, op. cit., p. 55.

⁷ «*If viewed as a "discrete stage" it becomes an abstract work of art that vanishes as it develops.*» Holt, *The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations*, op. cit., p. 43. La même phrase a été écrite par Smithson sur une coupure de presse (voir la coupure de presse avec notes manuscrites datées de 1967, Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B2.35).

⁸ Voir Roland Barthes, *The Structuralist Activity*, 1960.

⁹ Samuel J. Wagstaff, Jr., «Talking with Tony Smith», *Artforum*, décembre 1966.

¹⁰ «*250-foot high concrete buttresses. [...] This massive structure, with its artificial cascades and symmetrical layout, stands like an immobile facade. It conveys an immense scale and power. By investigating the physical forms of such projects one may gain unexpected esthetic information. I am not concerned here with the original "function" of such massive projects, but rather with what they suggest or evoke. [...] By extracting from a site certain associations that have remained invisible within the old framework of rational language, by dealing directly with the appearance or what Roland Barthes calls "the simulacrum of the object", the aim is to reconstruct a new type of "building" into a whole that engenders new meanings.*

[...] Tony Smith seems conscious of this "simulacrum" when he speaks of an "abandoned airstrip" as an "artificial landscape". He speaks of an absence of "function" and "tradition".» in Holt, *The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations*, op. cit., p. 43 (également publié dans *Artforum*, juin 1967).

¹¹ «*Any new construction that will eventually be completed. [...] This is the opposite of "The Romantic Ruin" because the building doesn't fall into ruin after it is built, but rather rises into ruin before it is built.*» in Robert Smithson, *A Guide to the Monuments of Paissac New Jersey*, manuscrit (Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B3.46).

¹² Voir les images collectionnées par Smithson (Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B4.11).

¹³ Smithson conserve des photographies de la maquette du projet de Johnson (Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B5.62).

¹⁴ «*The utilitarian buildings now standing on the island are to be turned into "stabilized ruins", evoking not only the "hopes of the immigrants", but also the unresolved nihilism and hidden fears of the 19th century. The main structure to be built by Philip Johnson could be considered a "stabilized void".*» in Robert Smithson, «Colossal Nullifications» (Part I) (1966), in Flam, *Robert Smithson. The Collection Writings*, op. cit., p. 331.

¹⁵ Voir les photographies collectionnées par Smithson (Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B4.41).

¹⁶ Voir les photographies qui se

rapportent au «non-site» *Line of Wreckage*, Bayonne New Jersey (Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B5.2; B5.3; B5.4), et l'image d'un pont autoroutier prise lors d'un voyage dans la Pine Barrens au sud du New Jersey (Smithson, Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B5.8).

¹⁷ L'ouvrage est présenté par Smithson dans une lettre à Germano Celant comme «*Non-Site N.J. – Line of Wreckage, broken concrete*» (Non-Site, Mono Lake, California, cinders).

¹⁸ Voir l'image publiée dans Robert Smithson, «What is a museum? A Dialogue between Allan Kaprow and Robert Smithson (1967)», in Flam, *Robert Smithson. The Collection Writings*, op. cit., p. 49 (pp. 43-51).

¹⁹ Smithson conserve une coupure de presse avec l'image de l'*Allegorical Landscape* de Morse (Smithson, Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B4.40).

²⁰ Robert Smithson, lettre à Martin Friedman, 5 août 1968 (Smithson, Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B2.36).

²¹ Smithson, *A Tour of the Monument of Paissac* (1967), New Jersey, op. cit., p. 68.

²² «*Your perception is somehow scuttled by the distribution of the broken material, like this happens to be broken concrete. The concrete is, in other words, most of the material that's put there is fill, and this concrete happens to be from a broken up road. This is a disused road that's been dumped in this area, so that, there's just a kind of continual buildup of breakdown within this particular*

site. All these rocks are sort of balanced on, in other words, you can see right through this. The rocks are pitched onto each other, so it's like a cross section of the site. In that respect, it's a stratified mental experience translated into [...] the bands represent a kind of mental strata that's just getting more and more dense as it goes down towards [...] it's a sedimentary buildup.» Dennis Wheeler, interview avec Robert Smithson, 1969 (Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B2.49).

²³ «*The material is not ore but broken concrete with an asphalt layer on top. The material was built up from gathered elements and made into a road. It was then broken down, de-created and became a kind of manufactured geological element returned to the earth to perform a geological function. Smithson has chosen a vertical system to set up this material in an artificial form. The system is like a stop-frame in a movie of the earth's rising and falling.*» in Anthony Robbin, «Smithson's Non-Site Sights», *Art News*, février 1969, p. 53 (pp. 50-53).

²⁴ Voir Konrad Fischer, lettre à Robert Smithson, 31 juillet 1968 (Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B1.34).

²⁵ Voir les images contenues dans Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B5.19.

²⁶ Voir les images contenues dans Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B5.18-19.

²⁷ La photographie est conservée dans Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B11.31.

²⁸ «*In working with industrial materials and techniques. [...] To increase the possibility of access to these materials and to strengthen the case for collaborations funded by industry, I need joint artist-engineer projects that relate to particular industries, their products, resources and techniques.*» in Francis S. Mason, Jr., lettre à Robert Smithson (Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B1.32).

²⁹ Voir Kay A. Epstein, lettre à William D. Paul, Jr., 21 mai 1969 (Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B1.31).

³⁰ L'attention de Smithson pour la structure géologique et cristalline le mènera à indiquer dans le texte *Two attitudes toward the city: «The city as a crystalline structure»* (Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B3.57).

³¹ Robert Smithson, «Portland Cement Sites. A De-architected Project», feuille de notes, 1969, Collection Tony and Gail Ganz, Los Angeles (Flam, *Robert Smithson. The Collection Writings*, op. cit., p. 30).

³² «*In a sense its very thermodynamic in that it's a hot material that is gradual cooling down.*» in Dennis Wheeler, interview avec Robert Smithson, 1969 (Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B2.49).

³³ «*Asphalt Rundown, Rome, Italy, that is an on the site piece that relates to itself; it is in a quarry in the suburbs of Rome. It just follows the contours, but it has the same fanning out from a central point, so it is involved in the same thinking. All of the things internally have that aspect, they all are involved with the unification of the duplicity, the dual aspect is reconciled within*

the pieces, and reflects a greater scale of dialectic. In this case, just following the slope, running down, and dissipating itself.» Paul Toner, interview avec Robert Smithson, 4 avril 1970 (Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B2.50).

³⁴ «I had to build this road to the top of the promontory.» Wheeler, interview avec Smithson, *op. cit.*

³⁵ «Rectilinear room get purer and purer, more and more abstract.» *Ibidem.*

³⁶ Voir Jan van der Marck, lettre à Robert Smithson, 2 juillet 1969 (Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B2.8).

³⁷ «Since most people answer the telephone by saying "hello", I should like to build a work around that word. Find a bunch of parrots that sat "hello", put them in a 6 foot square bird cage (use a chicken wire and raw wood). Title the work Hello». in Robert Hobbs, *Robert Smithson: Sculpture*, Cornell University Press, Ithaca, Londres, 1981, p. 179.

³⁸ Voir les cartes géographiques avec la notation de l'emplacement des carrières (Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B4.16). Voir également les photographies de coulées prises par Smithson dans une carrière abandonnée à Kimberley avec les mêmes caractéristiques que celle située près de Chicago (Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B4.23). Voir

aussi Hobbs, *Robert Smithson: Sculpture*, *op. cit.*, p. 179.

³⁹ «I enclose additional prints of the concrete pouring along with proof sheets. Our photographer told me it was impossible to get shots from the bottom since they were blasting that day and the slope was too steep in any case.» Karin Rosenberg, lettre à Robert Smithson, 2 décembre 1969 (Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B2.8).

⁴⁰ Voir le croquis de projet dans Ingrid Commandeur, Trudy van Riemsdijk-Zandee (éd.), *Robert Smithson. Art in Continual Movement*, Alauda Publications, Amsterdam, 2012, p. 160.

⁴¹ Voir par exemple la brochure *Craters of the moon. National Monument, Idaho* (Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B5.47).

⁴² Voir l'article «1970 a year of Disaster!», *The Plain Truth*, juin-juillet 1970, p. 46 (Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B5.48).

⁴³ Voir l'image conservée dans Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B5.60.

⁴⁴ Commandeur, Van Riemsdijk-Zandee, *Robert Smithson. Art in Continual Movement*, *op. cit.*, pp. 185-186.

⁴⁵ Robert Smithson, croquis (Smithsonian Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B9.7).

⁴⁶ Eugenie Tsai, *Robert Smithson, Unearthed. Drawings, Collages, Writings*, Columbia University Press, New York, 1991, p. 184.

⁴⁷ «Flat back trailer with heavy rocks and poured concrete.» Hobbs, *Robert Smithson: Sculpture*, *op. cit.*, p. 203.

⁴⁸ Ivi, pp. 164-165.

⁴⁹ «The slide shows an interesting situation. At one point evidently they decided to build some floors and decided that wasn't a very good idea, so that they demolished them but they left this kind of spiky, irregular cantilvered effect coming off of the side of the wall. It sort of suggests Piranesi. I don't know whether you know of the prisons series of Piranesi but they're full of these floors that really go no where and stairways that just disappear into clouds and well this sort of just breaks off into the Mexican dirt and you're just sort of left with this rather handsome wall structure and I rather like this particular technique and its sort of a de-architecturization you might say it's a breaking away of unnecessary floors, after all you don't have to. Floors are not merely for standing on I mean in the Hotel Palenque meditating on this particular section it really appeals to me I like that sort of broken, chancey fall you know, you can just see the hammers coming down and taking away the pieces of concrete.» in Robert Smithson, *Hotel Palenque*, manuscrit (Robert Smithson and Nancy Holt papers, Smithsonian Archives of American Art, Washington, B3.14).

