



C'est depuis le temps des nomades, où il fallait garder en mémoire les lieux de pâture, que l'on surestime ainsi la question de l'endroit où l'on est¹.

Le catalyseur du présent article fut la lecture de « Outline for Yale symposium : Against Absolute Categories » (1968) de Robert Smithson². Plutôt que d'un texte rédigé, il s'agit d'un ensemble de notes présentées sous la forme de propositions numérotées (trente deux au total) qui reprennent, tout en le détournant, le style affirmatif du conceptualisme analytique, en vogue à l'époque. Fidèle à la tendance de l'artiste de mêler des strates différentes du discours³, la réduction en objet stylisé d'un langage qui se présentait comme neutre et transparent est accusée par l'opposition qui ressort entre la forme pseudo-analytique et l'argument anti-formel et anti-rationnel du texte⁴.

1. Robert MUSIL, *L'Homme sans qualités*, t. 1, Ph. Jaccottet (trad.), Paris, Seuil, 2004, p. 28.

2. Dans Jack FLAM (éd.), *Robert Smithson : The Collected Writings*, Berkeley, Los Angeles/Londres, University of California Press, 1996, p. 360-361. Toutes les citations extraites de ce texte sont traduites par nos soins.

3. Cf. *The Collected Writings*, *op. cit.* et, plus particulièrement, « Interpolation of the Enantiomorphic Chambers », p. 39-40. Il s'agit d'un court texte initialement publié en 1966, qui se réfère à une pièce du même titre que l'artiste avait réalisée deux ans auparavant. Divisé en deux parties, ce texte juxtapose le ton descriptif et analytique du langage conceptuel, cette fois avec un « Paragraphe d'un journal d'artiste fictif » (*Paragraph from a Fictive Artist's Journal*), de facture plutôt borgésienne, consistant en un compte-rendu d'un ouvrage imaginaire intitulé « L'épuisement de la vue, ou comment devenir aveugle tout en voyant » (*The Exhaustion of Sight or How to Go Blind and Yet See*), traitant de « la vue qui se voit elle-même » (*seeing sight*).

4. Cf. notamment les propositions n° 21 et 28. Il n'est peut-être pas sans intérêt de remarquer que la proposition finale (n° 32) « Le problème, c'est qu'il n'y a pas de problème », lorsqu'elle est lue sous la lumière de la proposition n° 21 (« La condition de l'art est inconnaissable »), se donne comme un détournement ironique de la proposition conclusive du *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgen-

L'espace, le sujet, le langage

DÉRIVE AUTOUR DE QUELQUES NOTES DE ROBERT SMITHSON

Cette fin des années 1960 coïncide avec l'émergence et le développement d'un ensemble de pratiques expérimentales (Land Art, happening, performance, photographie conceptuelle, film d'artiste) qui amplifient et radicalisent la critique phénoménologique de l'expérience esthétique amorcée par le minimalisme et poussée par l'art conceptuel jusqu'à la dématérialisation de l'œuvre d'art. Or, si la transformation de l'œuvre en proposition linguistique semble avoir délié l'art des données sensibles, elle a également ouvert la voie à une réévaluation de l'expérience corporelle en tant que matériau de base de l'acte créatif⁵. D'une part, elle désigne un mouvement d'abstraction qui consiste dans le déplacement de l'objet vers le concept ; d'autre part, elle renvoie à un intérêt renouvelé pour le corps, sa matérialité, ses limites et les conditions immanentes qui déterminent sa place dans le monde.

Partant de quelques notes extraites de « Outline for Yale symposium » notre objectif est d'interroger le lien entre ces deux tendances dans la

stein « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence », et du positivisme logique dont elle est l'aboutissement. Cf. Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus* (1922), G.-G. Granger, (trad.), Paris, Gallimard, 1993, p. 112. On retrouve une attitude similaire chez d'autres artistes de cette génération, notamment Sol LeWitt, ami et collaborateur de Smithson, qui commence ses « Positions » par les propositions suivantes : « 1. Les artistes conceptuels sont des mystiques plus que des rationalistes. Ils en viennent à des conclusions qui échappent à toute logique./2. Les jugements rationnels engendrent les jugements rationnels./3. Les jugements sans logique ouvrent de nouvelles expériences. » Sol LEWITT, « Sentences on Conceptual Art », *0 to 9*, n° 5, janvier 1969, p. 3-5, trad. fr. sous le titre « Positions », dans Charles HARRISON et Paul WOOD, *Art en Théorie 1900-1990* (1992), Paris, Hazan, 1997, p. 913-914.

5. Le travail d'Allan Kaprow est l'exemple le plus représentatif de cette tendance. Cf. Allan KAPROW, *L'Art et la vie confondus*, J. Donguy (trad.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

démarche de Smithson ainsi que les modalités selon lesquelles ce dernier déconstruit l'opposition entre l'intelligible et le sensible en revenant à son principe sous-jacent : le sujet. Sous ce prisme, l'entreprise cartographique, chère à l'artiste américain, se donne à voir comme tentative (impossible) d'articulation des deux sens du mot « sens », l'un discursif, lié au langage et l'autre directionnel, lié à l'espace et à l'orientation. Cependant, il faut préciser que ceci n'est ni un article sur le Land Art, ni sur l'œuvre plastique de Smithson¹. La pensée de l'artiste américain, et plus particulièrement sa conception de l'espace, sert ici comme point de départ d'une approche phénoménologique de l'expérience esthétique qui vise le rapport entre le langage et la sensibilité, entre la discursivité et la corporéité plutôt que la production d'un méta-discours sur la sculpture américaine des années 1960² – même si un tel méta-discours est inévitable, ne serait-ce que comme point de départ de la réflexion. En ce qui nous concerne ici, plutôt que de réfléchir *sur* Smithson il s'agit de réfléchir *avec* lui, prendre à bras le corps ses péré-

grinations « dans les illusoirs Tours de Babel du langage », refaire le chemin et avancer, comme lui, « dans le but spécifique de se perdre³ ».

Entre l'idée et l'action

Tout d'abord, il convient d'esquisser l'arrière-fond théorique sur lequel se pose la question du rapport, dans le post-minimalisme, entre l'abstraction conceptuelle et la matérialité corporelle. Cet arrière-fond renvoie au statut problématique de la notion de dématérialisation, telle qu'elle a été introduite par Lucy Lippard, en tant que point de convergence, au sein de l'art conceptuel, de « l'art comme idée » et de « l'art comme action » (*Art as Idea/Art as Action*)⁴.

Pour la critique américaine, la notion de dématérialisation rend compte de la tendance cérébrale, austère, anti-hédoniste, voire « puritaine⁵ » d'une partie de l'art des années 1960, caractérisée par le primat de l'idée sur la forme matérielle de sa réalisation, primat qui rend cette dernière contingente, « secondaire, légère, éphémère, bon marché, sans prétentions⁶ ». Liée autant à la critique de l'art en tant que marchandise qu'à des préoccupations relatives à l'expérience et à la perception, cette attitude propose de remplacer la conception contemplative de la sensibilité par une conception active. Le refus d'attribuer un quelconque statut esthétique à l'objet⁷ est ainsi accompagné par le transfert de ce statut au concept, idée, système ou protocole – ce que Lippard appelle l'« esthétique

1. De nombreuses recherches ont été consacrées à ces sujets, offrant une bibliographie consistante qu'il serait trop long de développer ici. Nous nous bornerons à renvoyer le lecteur intéressé par le Land Art aux ouvrages de Gilles TIBERGHEN, *Land Art*, Paris, Carré, 1993 et Jean-Paul BRUN, *Nature, art contemporain et société : Le Land Art comme analyseur du social*, 3 vol., Paris, L'Harmattan, 2006-2007. Sur l'œuvre de Robert Smithson en particulier, voir, entre autres, Craig OWENS, « Earthwords » et « The Allegorical Impulse : Toward a Theory of Postmodernism », dans *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 40-51 et 52-69, respectivement et Jean-Pierre Criqui, « "Ruines à l'envers", introduction à une visite des monuments de Passaic par Robert Smithson », *Les Cahiers du MNAM*, n° 43, printemps 1993, p. 4-15 et « Actualité de Robert Smithson », dans *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, Paris, Centre Pompidou, 1986, p. 318-321. Quant à la cartographie et ses implications dans les arts visuels, voir Gilles TIBERGHEN, *Finis terrae : Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, 2007 et Teresa Castro, *La Pensée cartographique des images*, Lyon, Aléas, 2011.

2. Benjamin BUCHLOH, « Construire (l'histoire de) la sculpture », dans *Essais historiques I*, Cl. Gintz (trad.), Villeurbanne, Art édition, 1992, p. 127-171 et Rosalind KRAUSS, « Sens et sensibilité » et « La sculpture dans le champ élargi », dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, J.-P. Criqui (trad.), Paris, Macula, 1993, p. 31-61 et 111-127, respectivement.

3. Robert SMITHSON, « A Museum of Language in the Vicinity of Art » (1968), dans *The Collected Writings*, op. cit., p. 78, nous traduisons.

4. Lucy LIPPARD et John CHANDLER, « The Dematerialization of Art », *Art International*, vol. 12, n° 2, 1968, p. 31-36, partiellement repris dans Alexander ALBERRO et Blake STIMSON, *Conceptual Art : A Critical Anthology*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 1999, p. 46-50. Voir également Lucy Lippard, « Escape Attempts », dans *Six Years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1973, p. ix.

5. Lucy LIPPARD, « Escape Attempts », art. cit., p. xvi.

6. *Ibid.*, p. vii.

7. Cf. Robert MORRIS, *Statement of Aesthetic Withdrawal*, 1963.

du principe » (*the aesthetic of principle*)¹. Cependant ce transfert n'élimine pas le problème de la présentation du concept et du statut de cette présentation, bien au contraire². Qui plus est, son opérativité dépend d'un double présupposé : d'une part la réduction de l'expérience sensible à la seule visualité (« il n'y a pas assez à voir³ »), et d'autre part l'identification de la réalisation/présentation du concept à la production d'objets matériels. (Les deux aspects sont intimement liés, dans la mesure où la matérialité de l'objet esthétique – et par là, son statut marchand – sont conçus principalement en termes visuels, conception dont l'art conceptuel hérite du modernisme greenbergien auquel par ailleurs il s'oppose⁴).

La distinction entre idée et action est reprise par Allan Kaprow à la fin d'un dialogue avec Robert Smithson, mais dans un sens différent⁵. Kaprow, tout comme Smithson, partage avec Lippard le souci de remettre en question l'autonomie de l'art et les frontières qui le séparent de la vie, dans une tentative d'échapper des « sacro-saintes tours d'ivoire et des mythologies héroïques et patriarcales », le syndrome « cadre et socle⁶ » qui

prévalait dans les années 1960. D'où, selon lui, deux portes de sortie : d'une part l'idée (que l'artiste associe à l'inertie, c'est-à-dire à la non-réalisation), d'autre part l'activité (terme auquel Kaprow attribuait un sens particulier⁷). Or, ces deux issues sont néanmoins considérées comme deux extrêmes : la première opère à l'intérieur du système de références artistiques et institutionnelles, se fondant sur le préalable du concept d'art, qui, malgré (ou plutôt grâce à) sa déconnexion de sa présentation matérielle, constitue toujours un principe apriorique ; tandis que la seconde, se situant délibérément en dehors de ce système, selon Kaprow, est dépourvue d'un statut esthétique déterminé⁸. Pour le dire autrement, les deux portes de sortie ne sont pas du même côté de la salle et la salle elle-même existe comme l'intervalle entre elles⁹.

Cette polarité ne fait pas partie de la vision de Lippard, qui associe divers médias allant du texte, de la photographie et de la vidéo à la performance et au happening, ne retenant que leur précarité (leur caractère « bon marché, éphémère, convivial

1. Lucy LIPPARD et John CHANDLER, « The Dematerialization of Art », dans Alexander ALBERRO et Blake STIMSON, *Conceptual Art : A Critical Anthology*, op. cit., p. 48. Jeff Wall va dans le même sens quand il remarque, à propos du travail de Douglas Huebler : « La partie créative, artistique, de ce travail n'est évidemment pas la photographie, la fabrication d'images [...]. Ce qui est créatif dans ces œuvres, ce sont les commandes écrites, ou programmes. Tout élément qui pourrait rendre les images "intéressantes" ou "bonnes" selon les critères de la photographie d'art, est systématiquement et rigoureusement exclu. [...] ». Jeff Wall, « "Marques d'indifférence" : aspects de la photographie dans et comme art conceptuel », dans *Essais et entretiens : 1984-2001*, Paris, École nationale supérieure des Beaux Arts, 2001, p. 293.

2. Comme le note Ian Burn, de *Art and Language*, en 1968 : « La présentation est un problème parce qu'elle est susceptible de devenir une forme en soi et ceci peut induire en erreur. J'opte toujours pour le format le plus neutre, qui ne déforme ni n'interfère avec l'information. » Cité par LIPPARD dans « Escape Attempts », art. cit., p. xx, nous traduisons.

3. « Not enough to look at. » Lucy LIPPARD et John CHANDLER, « The Dematerialization of Art », art. cit., p. 46, nous traduisons.

4. *Ibid.*, p. 49.

5. Robert SMITHSON et Allan KAPROW, « What is a Museum ? » (1967), dans *Robert Smithson : The Collected Writings*, op. cit., p. 43-51.

6. Lucy LIPPARD, « Escape Attempts », art. cit., p. vii et viii.

7. Le terme « activité » a été attribué par l'artiste à un ensemble de performances qu'il a réalisées au début des années 1970 axées sur un certain nombre d'instructions écrites (ou scénarios) et caractérisées par l'absence de tout public, leur déroulement en dehors du cadre artistique et institutionnel et le refus de produire des comptes rendus de l'événement. La différence entre compte rendu et mode d'emploi est significative chez Kaprow, dans la mesure où elle permet de distinguer son rapport au langage de celui d'autres artistes qui ont eu recours au document, dont Smithson. Comme le note Jonathan Crary, les scénarios de plusieurs activités de Kaprow « ont été diffusés sous forme de livre accompagné de photographies d'une simulation de l'œuvre. Kaprow insiste sur le fait que ce document n'est pas un compte rendu, qu'il n'est qu'illustratif, à la manière d'un mode d'emploi. » Voir Jonathan CRARY, « Allan Kaprow's Activities », *Arts Magazine*, vol. 75, n° 1, 1976, p. 78-79 ; traduit partiellement dans Catherine GRENIER (éd.), *Los Angeles 1955-1985*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 254, 8 mars – 17 juillet 2006.

8. Robert SMITHSON et Alan KAPROW, « What is a Museum ? », art. cit., p. 51.

9. « Au moment où nous nous inscrivons entre ces deux extrêmes, nous nous faisons accrocher [*we get hung up*] (dans un musée). » *Ibid.*, nous traduisons. Le terme « *hung up* », employé par Kaprow, connote le fait d'être obsédé et/ou inhibé, fixé (au sens de « faire une fixation sur »), ce qui est difficile de rendre en français.

[*unintimidating*¹]) ») comme caractéristique commune qui déçoit l'attente d'une expérience sensible centrée sur un objet visuel autonome. Kaprow, en revanche, vise à déconnecter la réalisation de l'idée ou concept de la production de traces matérielles, en la déplaçant vers l'« activité » comme catégorie de l'expérience sensible qui ne soit pas d'ordre visuel. Si la dématérialisation désigne le double fait de la dissociation de la forme et du contenu et du primat du concept sur la sensibilité, chez Kaprow, cette dernière, une fois chassée de la forme, revient comme contenu.

Les aspects problématiques de la notion de dématérialisation acquièrent un intérêt particulier chez Smithson, d'autant plus que l'attitude de celui-ci se distingue autant de « l'art comme idée » que de « l'art comme action ». D'une part, l'artiste évite d'attribuer quelque primat que ce soit à l'idée, système ou programme². Contrairement à des artistes comme Sol LeWitt ou Lawrence Weiner³, la réalisation d'objets, au lieu de se limiter à

la présentation optionnelle et subsidiaire d'un concept, occupe une place centrale dans sa démarche, transformant « les idées en faits solides⁴ ». D'autre part, les objets produits (sculptures, photographies, films, cartes), loin de prétendre à une quelconque autonomie esthétique, restent souvent liés à des actions effectuées dans des sites périurbains désaffectées ou naturels (*non-sites*⁵), sans pour autant les documenter au sens strict du terme comme un compte rendu ou une trace matérielle⁶, ainsi qu'à un ensemble de textes qui, eux non plus, n'ont de vocation strictement programmatique ou documentaire. Contrairement à Kaprow, le contenu de l'œuvre ne consiste pas en l'action ou l'événement lui-même, que Smithson rapproche de l'esthétique expressionniste⁷, à laquelle il s'oppose, mais dans un rap-

wrence-weiner/>, consulté le 08/07/2014, traduction revue.

4. Robert SMITHSON, « From Ivan the Terrible to Roger Corman or Paradoxes of Conduct in Mannerism as Reflected in the Cinema » (1967), dans *The Collected Writings, op. cit.*, p. 352.

5. Le terme de « non-site » renvoie au titre générique attribué par Smithson à partir de 1968 à nombre de ses projets intégrant interventions dans le paysage naturel, sculptures, cartes, photographies et textes. Voir *Robert Smithson : The Collected Writings, op. cit.*, p. 364 ; Jean-Pierre Criqui, « “Ruines à l'envers”, introduction à une visite des monuments de Passaic par Robert SMITHSON », art. cit. ; Suzanne PAQUET, « Robert Smithson. D'autres figures du “déplacement” : Quelques monuments incongrus », *Espace Sculpture*, n° 72, 2005, p. 11-13.

6. Commentant *Untitled (Six Stops on a Section)* (1968), Craig Owens tient à renverser le statut documentaire de la photographie chez Smithson et sa subordination habituelle à l'événement qu'elle est censée véhiculer : « Nous nous trompons quand nous supposons que l'“œuvre” consiste dans ce cas en une action performée [...] et que l'image est transparente par rapport à cette action qu'elle conserve dans la temporalité particulière à la photographie, celle de l'“avoir-été-là”. [...] De sorte que l'action performée par Smithson se donne comme un simple instrument, et non pas l'objet de la signification. La photographie est l'œuvre. » Craig OWENS, « Photography *en abyme* », trad. fr. dans *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 11, Paris, 2013, p. 172.

7. Robert SMITHSON, « From Ivan the Terrible to Roger Corman or Paradoxes of Conduct in Mannerism as Reflected in the Cinema », art. cit., p. 351. Le passage qui concerne l'événement (*happening*) prend appui sur « Le visage de Garbo », où Barthes juxtapose la représentation cinématographique de l'actrice suédoise avec celle d'Audrey Hepburn en ces termes : « Comme langage, la singularité de Garbo était

1. Lucy LIPPARD, « Escape Attempts », art. cit., p. xi.

2. Dans son entretien avec Paul Cummings, juste après avoir marqué son intérêt pour Borges, Smithson répond à la question de savoir si c'est le système abstrait ou sa mise en œuvre qui constitue le centre de son travail, de la manière suivante : « Non, on pourrait dire que le système est juste une commodité. C'est juste encore une construction dans le borbier des choses déjà construites. De sorte que ma réflexion est devenue, je crois, de plus en plus dialectique. [...] Ainsi j'ai créé la dialectique du site et du non-site. Le non-site existe comme une sorte de carte abstraite tridimensionnelle qui désigne un site spécifique sur le globe. Et ceci est indiqué par une sorte de processus cartographique. » Paul CUMMINGS, « Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art / Smithsonian Institution » (1972), dans *Robert Smithson : The Collected Writings, op. cit.*, p. 295, nous traduisons.

3. Cf. Sol LEWITT, « Positions », art. cit., dixième proposition : « Les idées à elles seules peuvent être des œuvres d'art ; elles font partie d'une chaîne de développement susceptible de trouver une forme. Toutes les idées n'ont pas besoin d'être matérialisées. » Weiner, pour sa part, note, dans sa fameuse déclaration d'intention : « 1. L'artiste peut construire le travail. / 2. Le travail peut être fabriqué. / 3. Le travail peut ne pas être réalisé. / Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur au moment de la réception. » Lawrence WEINER, *Statements*, New York, The Louis Kellner Foundation/Seth Siegelau, 1968, trad. fr. dans *Statements Collection Public Freehold*, <<http://labibliothequefantas.free.fr/index.php?/projects/la>

port dialectique entre le site (concret) et le non-site (abstrait), matérialisé à travers l'opération cartographique. Ce souci anti-expressionniste explique peut-être pourquoi Smithson, tout en maintenant le lien de ses objets avec une action/intervention délocalisée qui déborde les conditions de leur visibilité dans l'espace institutionnel, a toujours évité de mettre en avant la dimension performative de son travail et sa propre présence physique¹. (Exception faite peut-être d'*Hotel Palenque* [1969-1972], une des premières conférences-performances, dont la forme initiale consistait en une projection de diapositives accompagnée des commentaires de l'artiste².)

d'ordre conceptuel, celle d'Audrey Hepburn est d'ordre substantiel. Le visage de Garbo est Idée, celui de Hepburn est Événement. » Voir Roland BARTHES, « Le visage de Garbo », dans *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 67. Dans son texte, Smithson, qui cite de mémoire, confond Hepburn avec Brigitte Bardot, en ajoutant : « Ou le visage-Idée est une *image maniériste* tandis que le visage-Événement est une peinture *expressionniste*. » C'est Smithson qui souligne.

1. Faudrait-il rapporter le contexte dans lequel Smithson effectue le rapprochement entre la notion d'événement et l'esthétique expressionniste (contexte qui est celui d'une mise en parallèle de la peinture et du cinéma), à celui de la naissance du happening en tant que forme (non)artistique et à l'importance qu'ont revêtu pour Kaprow les photographies et le film de Hans Namuth sur Jackson Pollock, sorti en 1951. Comme le note Harold Rosenberg « à un certain moment, le support pictural commence à être considéré par un nombre croissant de peintres américains comme une arène dans laquelle il faut agir – plutôt que comme un espace dans lequel il faut reproduire, re-dessiner, analyser ou “exprimer” un objet réel ou imaginaire. Ce qui devait se passer sur la toile n'était pas une image mais un événement ». Harold ROSENBERG, « The American Action Painters », *Art News*, vol. 51, n° 8, 1952, repris dans *Tradition of the New*, New York, Horizon Press, 1959, p. 25, nous traduisons. Or, pour Barbara Rose, « ce que Kaprow a vu [...] et je pense qu'il l'a vu dans les photos de Namuth et non pas dans les œuvres délibérément contrôlées de Pollock, c'était la possibilité libératrice d'une action sans contraintes – catharsis à travers l'art ». Barbara ROSE, « Hans Namuth's Photograph and the Jackson Pollock Myth : Part One : Media Impact and the Failure of Criticism », *Arts Magazine*, vol. 53, n° 7, 1979, p. 114, nous traduisons.

2. Smithson apparaît certes dans ses films, notamment *Spiral Jetty* (1970), mais sa présence recouvre la fonction dépersonnalisée de balise spatiale et temporelle plutôt qu'elle ne renvoie à une expérience corporelle propre.

Ni œuvre plastique autonome, ni présentation d'un concept, ni documentation d'une action/événement, le statut incertain de l'objet chez Smithson reste inséparable de celui du langage, vers lequel se déplace inmanquablement la problématique de la dématérialisation. Car si le langage se donne pour bon nombre d'artistes conceptuels comme un véhicule neutre, objectif et transparent, identifié à sa fonction informative et communicationnelle (c'est la perspective adoptée par Lippard), pour Smithson il constitue un objet plastique à part entière, doté de sa propre consistance et matérialité – ce qui le distingue autant du compte rendu que du mode d'emploi tout en le rapprochant de la spatialité abstraite de la carte³.

La carte impossible

Dans *Le Postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Fredric Jameson clôt le chapitre consacré à la culture en avançant la notion de cartographie cognitive (*cognitive mapping*) comme forme politique possible du postmodernisme⁴. Cette forme viendrait remplir la faille ouverte par la définition althusserienne-lacanienne de l'idéologie, reprise par le philosophe américain, entre ce qu'il appelle l'expérience existentielle (la position empirique d'un sujet concret) et la connaissance scientifique et abstraite de sa rela-

3. Voir notamment Robert SMITHSON, « Language to be Looked At and/or Things to be Read » (1967), dans *Robert Smithson : The Collected Writings*, op. cit., p. 61. Signé Eton Corrasable et publié initialement sous forme de revue de presse pour la galerie Dwan, ce texte est accompagné dans l'édition des *Collected Writings* à laquelle nous nous référons par la déclaration suivante : « J'appréhende le langage comme matière et non pas comme idée – c'est-à-dire comme “matière imprimée” [*My sense of language is that it is matter and not ideas – i. e., “printed matter.”*]. » Dans son entretien avec Cummings, Smithson revendique – contre la *lingua franca* de l'art conceptuel – cette conception du langage comme « entité matérielle », « information qui a une sorte de présence physique », voire « quelque chose qui n'était pas investi de valeur conceptuelle », jusqu'à construire « [ses] articles de la même manière qu'[il aurait] construit une œuvre ». Paul CUMMINGS, « Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art / Smithsonian Institution », art. cit., p. 294, nous traduisons.

4. Fredric JAMESON, *Le Postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Florence Nevoltry, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2007, p. 100-104.

tion au monde dans sa totalité¹. Or, pour Jameson, la nouvelle totalité au sein de laquelle l'individu doit représenter sa place – « l'espace monde du capital multinational » – peut faire l'objet d'une connaissance, mais pas encore d'une représentation. La cartographie cognitive serait ainsi une tentative de représenter ce qui se donne comme irréprésentable, d'assurer la coordination des données existentielles avec les conceptions abstraites, de synthétiser dans une image le vécu concret et la connaissance objective, bref, de *donner forme à une structure destinée à un usage*.

Cette conception de la représentation comme articulation des contraires n'est pas originale en soi. Ce qui l'est beaucoup plus, en revanche, c'est le cheminement particulier dont elle résulte et la fonction spécifique qu'elle est appelée à revêtir. En effet, dans l'économie du texte en question, elle permet à l'auteur de détacher la représentation de l'idéologie en la rapprochant du Symbolique lacanien². Ce faisant, elle déplace le problème de la mimésis en le mettant en parallèle avec le problème de l'orientation dans l'espace et de l'abstraction, à travers une approche quasi-historiciste de l'évolution de la science cartographique (laquelle, comme l'auteur le rappelle, est aussi un art). En s'appuyant sur l'ouvrage de Kevin Lynch, *The Image of the City (L'Image de la cité)*³, Jameson renvoie ainsi la problématique de la représentation de l'irréprésentable aux trois phases ou dimensions de la cartographie. De cette manière les opérations précartographiques de

relevé subjectif du terrain, tels les diagrammes et les itinéraires, correspondraient aux « données existentielles » ; par la suite, le compas et les autres instruments d'orientation auraient introduit la « relation à la totalité », posant la question de l'articulation des données précédentes avec l'abstraction objectivante du langage et de la science ; mais ce serait avec l'invention de la projection Mercator et les autres tentatives de transposition de l'espace courbe du globe sur des cartes planes que le problème de « la nature des codes représentationnels » proprement dits devient central.

Même si dans ce schéma tripartite (cher au philosophe américain et directement emprunté à Ernest Mandel) la troisième phase se donne comme la synthèse des deux précédentes, on ne saurait trop souligner le fait que la « dialectique représentationnelle » qu'elle présuppose est d'emblée bâtie sur une faille, un écart, un *nulle part*⁴. Si d'un côté la cartographie cognitive se propose d'assurer la liaison entre le concret et l'abstrait, de l'autre elle ne peut s'empêcher de confirmer le divorce de la représentation et de la connaissance. Autrement dit, ce qui l'interdit, c'est aussi ce qui la rend possible : son côté appliqué, pratique, destiné à un usage concret. De toute façon, « il ne peut exister de cartes exactes⁵ ».

L'abstraction faite espace

Situé dans cette perspective théorique, « Outline for Yale Symposium » esquisse une critique du modernisme greenbergien et de ses présupposés catégoriques d'inspiration kantienne. Dans cette critique, le processus de catégorisation esthétique, fondé sur la spécificité de chaque médium, est rapporté à la question de la spatialité d'une manière qui met en avant le caractère *anthropocentrique* (Smithson écrit « pathétique » [*pathetic*],

1. Pour Althusser, l'idéologie est la « représentation des relations *Imaginaires* du sujet avec ses conditions d'existence *Réelles* ». *Ibid.*, p. 101. Cf. Louis ALTHUSSER, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », dans *Positions (1964-1975)*, Paris, Les Éditions sociales, 1976, p. 67-125.

2. « Mais le système lacanien est triple, et non dualiste. À l'opposition marxienne-althussérienne de l'idéologie et de la science ne correspondent que deux des fonctions tripartites de Lacan : respectivement, L'Imaginaire et le Réel. Notre digression sur la cartographie, avec sa révélation finale d'une dialectique proprement représentationnelle des codes et des capacités des langages et médiums individuels, nous rappelle que nous avons jusqu'à présent omis la dimension de la Symbolique lacanienne. » Fredric JAMESON, *Le Postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit., p. 104.

3. Kevin LYNCH, *The Image of the City*, Cambridge, MIT Press, 1960.

4. Ce « nulle part » est la spatialisation négative de ce qui, dans le texte de Jameson, revêt les allures de « ce vide structural [lacanien] appelé *le sujet supposé savoir* ». Fredric JAMESON, *Le Postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit., p. 103.

5. *Ibid.*, p. 102.

au sens de « investi d'un *pathos*¹ ») du type de réflexivité artistique qui, selon l'auteur, caractérise autant la conception classique que celle, moderniste, de l'espace pictural. Nous n'avons pas ici la place de traiter directement la question de la réflexivité chez Smithson, ce qui nécessiterait des développements qui déborderaient le cadre restreint de ce texte². Néanmoins nous nous permettons la remarque suivante : loin de rejeter toute opération d'ordre réflexif, l'anti-humanisme de Smithson en propose une version particulière, qui vise à déconstruire le principe métaphysique de l'identité préalable sur lequel se fonde la réflexivité moderniste. Un des objectifs du présent article est d'adresser le rôle de l'expérience de l'espace et de l'orientation dans ce processus de déconstruction, dans lequel la réflexivité se donne sur un mode pour ainsi dire négatif, qui déconnecte la conscience de soi de la notion d'identité comme coïncidence³.

L'auto-localisation du sujet dans l'espace se fait au moyen d'impressions kinesthésiques qui lui permettent de s'orienter dans son environnement immédiat (niveau local) ainsi que par rapport aux quatre points cardinaux, les parallèles et les méridiens qui lui attribuent une place définie dans le monde (niveau global). La droite est ma main droite, la gauche est ma main gauche, mais l'est se trouve toujours à l'orient et l'ouest à l'occident. Si « le moi est une fiction que beaucoup prennent pour la réalité⁴ », sa localisation dans l'espace, qui

fonctionne simultanément comme preuve de son existence physique – puisque celle-ci peut être vérifiée empiriquement – s'opère dans et à travers l'espace perspectif (la pyramide optique), une organisation visuelle de l'espace qui, si elle remonte à la Renaissance, se perpétue à travers la photographie et le cinéma dans la sphère contemporaine des représentations. L'« ici » du sujet est délimité à travers cet acte cartographique où le local et le global affirment leur compatibilité à l'intérieur d'un espace continu dont la garantie est apportée par la présence du sujet lui-même.

Si « l'espace est séparé de l'abstraction [...] [qui] est une propriété mentale et non visuelle⁵ », et si « l'organe optique ne voit rien sans l'artifice de l'esprit ou ce que d'autres appellent le cerveau⁶ », il s'ensuit que l'auto-localisation du sujet dans l'espace, sa proprioception, ne peut s'effectuer que sur la base d'une abstraction cognitive préalable. Comment je peux dire « je suis ici », sans avoir simultanément l'impression qu'il ne s'agit pas de tout d'une évidence et que pour faire ce genre d'affirmation je dois accepter de me soumettre préalablement à une convention, à une abstraction, qui est précisément celle du « je », pourtant réputé concret, naturel et individuel ? Car où est « ici » ? Si le lieu est le sol, comment peut-on lier avec certitude ce lieu, ce sol, cette terre, avec cet « ici » faussement concret du langage ? Cet index qui pointe, qui n'a de sens qu'accompagné du geste déictique qui lui est consubstantiel et qui se blanchit dans la mousse de cette grossière synthèse du champ optique et kinesthésique qu'on appelle réalité ? Quand on dit que quelque chose s'est passé « ici » il y a longtemps, comment peut-on définir la place de cet « ici », comment peut-on mesurer la quantité et l'épaisseur des strates de terre qui nous en séparent ? Où est-il, sous quelle pierre, quelles sont ses coordonnées, quelle longi-

1. Robert SMITHSON, « Outline for Yale symposium : Against Absolute Categories », art. cit., proposition n° 9 ; cf. également les propositions n° 6, 11, 19 et 29.

2. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur intéressé par cette question, notamment dans ses liens avec l'image photographique, à Vangelis ATHANASSOPOULOS, « The Image by Itself : Photography and Its Double », in Carla TABAN (éd.), *Meta- and Inter-Images in Contemporary Visual Art and Culture*, Louvain-la-Neuve, Leuven University Press, 2013, p. 133-148.

3. « Une conscience dépourvue d'auto-projection. » Robert SMITHSON et Allan KAPROW « What is a Museum ? », art. cit., p. 45, nous traduisons. L'écart ainsi produit se donne comme étant d'ordre spatial et la déconstruction de la réflexivité qu'il opère comme expérience de déterritorialisation.

4. « The self is a fiction which many imagine to be real. » Robert SMITHSON, « Outline for Yale symposium », art. cit.,

proposition n° 25.

5. « Where ever the eye sees space there is no abstraction. Space is apart from the abstract which is all mental. » « Abstraction is a mental, not a visual property. » *Ibid.*, propositions n° 17 et 22.

6. « The physical eyes see nothing, without the artifice of the mind or what others call the brain. » *Ibid.*, proposition n° 23.

tude et quelle latitude sillonnent son espace ? Car tout en le montrant, on ne peut le toucher, le palper comme Thomas l'incrédule, parvenir à racher le péché originel du langage et remplacer une fois pour toutes le pont symbolique qu'il fournit entre les êtres et les choses par leur contact physique. On peut le situer d'une manière générale, à partir des points cardinaux, à l'intérieur d'un continent, d'un pays, d'une région, d'une agglomération, d'une ville, d'un quartier, d'une rue, on peut le définir à partir d'autres choses qui lui sont proches ou lointaines, c'est-à-dire négativement. Mais lorsqu'on s'en approche, lorsqu'on essaie d'aller voir si effectivement il est là, lorsqu'on tente de le posséder positivement et d'une manière microscopique en utilisant notre propre corps comme balise, il se dérobe, il se retire, il se rend transparent. De loin, il se perd dans un ensemble de coordonnées abstraites ; de près, il devient invisible. L'« ici » est une notion qui indique la place de celui qui montre plutôt que celle de la chose montrée.

Mais on prend ici les mots pour des choses. Car, en même temps, il n'y a pas plus concret qu'« ici », plus réel que le lieu à partir duquel le sujet perçoit et parle et qu'il transporte à chacun de ses déplacements. Il ne faudrait pas se méprendre en voyant dans la polarité que Smithson établit entre l'espace et l'abstraction une expression des divisions métaphysiques que ses écrits et son œuvre plastique visent précisément à défaire. Bien que pour l'artiste l'abstraction soit une propriété purement mentale, non-visuelle et non-spatiale, l'image mentale elle-même n'est, dans sa forme primaire, qu'un conglomérat de rapports spatiaux sans objet déterminé. Si l'œil ne saurait voir autre chose que de l'espace, l'esprit, lui non plus, ne saurait bâtir son édifice abstrait que sur un fondement d'ordre spatial, une analogie pure ou une sensation de distance. L'intelligence ne s'oppose pas à la sensibilité ; ou, pour reprendre Nelson Goodman, les émotions fonctionnent cognitivement : penser est un mode de sentir et sentir est une manière de penser¹. Les processus sensibles et

cognitifs opèrent par des images mentales qui sont progressivement affinées. Ceci veut dire que dans leur forme la plus « abstraite » même, ils naissent comme relations d'espace. Non pas des relations qui existent dans un espace, mais des relations qui déterminent un espace, qui *sont* cet espace. Ce n'est que par la suite que ces rapports spatiaux deviennent abstraits (signes d'eux-mêmes mais dont le sens initial – spatial – est perdu), pendant le processus de leur analyse et compréhension, organisation et classification². On peut revoir sous ce prisme la série de dessins que Sol LeWitt a réalisés entre 1974 et 1976, tautologiquement construits à partir d'un réseau de lignes droites accompagnées de textes qui précisent leur localisation sur le papier à travers leurs relations spatiales mutuelles³. L'espace ainsi cartographié n'est pas exactement abstrait mais le seuil inférieur du concret, là où la construction mentale commence à prendre forme comme système de relations spatiales non-objectives (non-anthropocentriques). Le texte vient prendre ici la place laissée vide par l'espace, l'abstraction du langage vient remplacer l'abstraction spatiale avérée impossible. En ce sens, et malgré la différence d'attitude, déjà évoquée, qui distingue LeWitt de Smithson, on peut retrouver dans ces pièces du premier l'intérêt qu'il partage avec le second⁴ pour le langage envi-

2. On pense ici aux pages consacrées par Nietzsche à la métaphore et à son rapport à l'abstraction rationnelle dans *Le Livre du philosophe*, où la critique du concept de vérité vise à révéler l'enracinement du processus de conceptualisation dans l'intuition sensible. Voir Friedrich NIETZSCHE, « Introduction théorétique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral », dans *Le Livre du philosophe*, A. Kremer-Marietti (trad.), Paris, Flammarion, 2014, p. 115-140. « Tout ce qui distingue l'homme de l'animal dépend de cette capacité de faire se volatiliser les métaphores intuitives en un schème, donc de dissoudre une image dans un concept. » (p. 124)

3. Sol LEWITT, *Lines from the Center of Other Lines. Lines from the Ends of Other Lines*, 1974, encre de Chine et traces au crayon sur papier, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris ; *The Location of a Line*, 1975, encre sur acétate, LeWitt Collection, Chester, Connecticut ; *Lines from the Midpoints of Lines*, 1975, gravure à l'eau forte, National Gallery of Australia, Canberra ; *The Location of Straight, Not-Straight & Broken Lines and All Their Combinations*, 1976, New York, John Weber Gallery, non paginé (livre d'artiste).

4. Cf. Robert SMITHSON, *A Heap of language*, 1966, crayon

1. Nelson GOODMAN, *Langages de l'art*, J. Morizot (trad.), Paris, Hachette Littératures, 2005, p. 290.

sagé comme outil plastique¹.

Si le sujet est une fiction et si cette fiction est construite dans l'espace, visible autant que mental, si l'abstraction mentale est déjà un espace, la véritable abstraction est repoussée plus loin, là où il n'y a plus aucun espace, c'est-à-dire aucun sujet. Dans sa forme la plus extrême, l'abstraction touche le sujet lui-même rendant son « ici » incertain et instable. Les « non-sites » de Smithson ne sont pas des espaces abstraits, puisque ceci serait une contradiction, mais des espaces négatifs, visuels certes mais d'où manque ce lieu même autour duquel l'espace positif est structuré : le sujet tel qu'il est défini et vécu à l'intérieur de la grille anthropocentrique. Certes, c'est toujours un sujet ou groupe de sujets qui fait l'expérience de l'œuvre, et un sujet qui l'a produite. Mais celui qui est construit par l'œuvre elle-même n'évolue plus dans l'espace balisé par la perspective mathématique et la rationalité cartographique, mais dans les méandres du langage compris comme *par-cours* plutôt que comme *dis-cours*. Un espace négatif est un lieu déplacé, un « ici » transposé – *métaphorisé* – « là », où la continuité jadis assurée entre l'« ici » et le « là » n'est plus de mise ; le « non-site » ne se trouve en fait nulle part, sur aucune projection de Mercator, de Peters, de Fuller ou autre².

sur papier, Museum Overholland, Niewersluis.

1. Smithson qualifie ce type de démarche de « cartographie abstraite », y retrouvant certaines de ses propres préoccupations. Robert SMITHSON, « A Museum of Language in the Vicinity of Art », art. cit., p. 92. Voir aussi *infra* p. 75-76. Tout comme chez Smithson, la tautologie conceptuelle est tournée en dérision par LeWitt d'une manière très sérieuse, l'abstraction linguistique étant simultanément contredite dans les dessins en question par la disposition spatiale des textes qui, en formant des plans, renvoient visuellement à des tableaux constructivistes et suprématises. Il serait effectivement très intéressant de comparer ces pièces avec les *Tableaux non-objectifs* qu'Alexandre Rodtchenko a réalisés en 1919, deux ans avant d'abandonner la peinture pour la photographie. Nous réservons cette comparaison à une étude ultérieure.

2. Smithson note, à propos d'un de ses « non-sites », *Neuf déplacements de miroirs*, Yucatan, 1969 : « Si vous visitez les sites (ce qui est improbable) vous ne trouverez que des traces de mémoire, car les déplacements de miroirs ont été démontés juste après avoir été photographiés. Les miroirs sont quelque part à New York. La lumière réfléchie a été gommée. Les souvenirs ne sont que des chiffres sur une

L'opération métaphorique, comprise au sens spatial, transforme ainsi le langage en vecteur de désorientation³. S'orienter est se référer à un centre, arbitraire autant qu'indispensable et s'appropriant progressivement l'espace environnant en l'y annexant. Se perdre est perdre ce centre, cette référence, errer incapable d'établir la correspondance entre le local et le global⁴. Pour Gilles Deleuze, chez Lewis Carroll, la contestation de l'identité personnelle, la perte du nom propre est l'aventure qui se répète à travers toutes les aventures d'Alice⁵. Perdre le nom propre, c'est ne plus pouvoir se reconnaître dans le miroir, c'est se déposséder de cette capacité que seuls les êtres avec une âme possèdent, vain privilège qui se paie par l'enfermement dans ce sas étanche et pressurisé qu'on appelle « moi ». Le « non-site » n'est pas un espace géographique mais le lieu – l'interstice – de cette discontinuité, un lieu où l'on ne saurait affirmer avec assurance notre « ici », à

carte, une mémoire vide rassemblant les terrains insaisissables dans une proximité effacée. C'est la dimension de l'absence qu'il reste à découvrir. La couleur disparue qu'il reste à voir. Les voix fictives des totems ont épuisé leurs arguments. Le Yucatan est ailleurs. » Robert SMITHSON, « Incidents of mirror-travel in the Yucatan », *Artforum*, n° 8, 1969, p. 33, nous traduisons. On peut mieux comprendre maintenant la différence entre Smithson et Kaprow dans leur rapport au langage et au document : en envisageant le langage comme mode d'emploi plutôt que comme compte rendu, Kaprow cherche à remplacer l'usage passif du document (enregistrement d'une action déjà faite) par un usage actif (scénario d'une action à faire) ; tandis que chez Smithson, l'ensemble du matériel documentaire convoqué (cartes, textes, photos, films) tourne autour de l'impossibilité de localiser positivement le « non-site », se donnant dès lors comme *inutile*, dépourvu d'usage effectif (au sens de la représentation destinée à l'orientation).

3. Sur la spatialisation de la métaphore et les discontinuités qui en découlent au niveau de la théorie de la représentation, voir Vangelis ATHANASSOPOULOS, « Le bouclier, le miroir et le masque. Chronotopologie d'un mythe », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 9, Paris, 2012, p. 131-139.

4. Au tout début de « A Museum of Language in the Vicinity of Art », art. cit., p. 78, Smithson reprend à son compte la vision pascalienne de la nature en tant que « sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part », y voyant le paradigme de son propre rapport au langage. Blaise PASCAL, *Pensées*, dans *œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1954, p. 1105.

5. Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 11.

moins d'être capable de déconnecter cet « ici » du sujet qui le profère.

Smithson se réfère directement à Carroll dans la dernière partie de « A Museum of Language in the Vicinity of Art », où les cartes décrites dans *La Chasse au Snark* (une carte qui ne contient rien) et *Sylvie et Bruno* (une carte qui contient tout) sont mises en parallèle avec les opérations de « cartographie abstraite » qui, selon l'auteur, caractérisent le travail de Carl Andre, Sol LeWitt et Jo Baer¹. Si l'on fait le rapprochement entre la « cartographie abstraite » dont il est question dans ce texte et la « phénoménologie abstraite² » revendiquée dans « Outline for Yale symposium », on peut mieux saisir le lien entre la question de l'espace et celle de l'identité – entre la carte et le miroir. À la cartographie sans espace correspond une phénoménologie sans sujet, la carte devient un miroir où « le centre est partout, la circonférence nulle part ». La carte qui ne contient rien et celle qui contient tout sont les deux versions extrêmes de l'identification entre l'espace représenté et sa représentation, où l'« ici » devient une convention en dérive entre le « partout » et le « nulle part³ ». On peut revoir *Enantiomorphic Chambers* (1965) sous ce prisme⁴ : composée de deux structures en acier et surfaces réfléchissantes juxtaposées sur le mur, cette pièce annule le reflet du spectateur quand celui-ci se trouve entre les deux miroirs. Or, si le miroir est censé montrer ce qui est effectivement là, le fait que je ne puis apercevoir mon reflet dans la glace ne manque pas d'induire un sérieux doute sur ma conviction intime que je suis « là » (que « je » est présent en face du miroir).

1. Robert SMITHSON, « A Museum of Language in the Vicinity of Art », art. cit., p. 91-94.

2. Cf. Robert SMITHSON, « Outline for Yale symposium », art. cit., proposition n° 27.

3. Des deux cartes évoquées, seulement la première est illustrée (par Henry Holiday dans l'édition originale : Lewis CARROLL, *The Hunting of the Snark : An Agony in Eight Fits*, Londres, MacMillan and Co. Limited, 1876) et cette illustration est reprise dans *Robert Smithson : The Collected Writings*, op. cit., p. 92. Quant à la seconde carte, elle est par définition irréprésentable, puisqu'elle coïncide avec le territoire qu'elle représente.

4. Cf. Robert SMITHSON, *Enantiomorphic Chambers*, acier et miroir, 1965, Museet for Samtidskunst, Oslo.

La séparation entre espace et abstraction, qui constitue l'échine argumentative de « Outline for Yale symposium », a déjà été formulée par Kant dans *Prolégomènes à toute métaphysique future*⁵. Dans ce texte (§ 13), le philosophe vise à démontrer que le temps et l'espace ne sont pas des propriétés intrinsèques aux choses mais de simples formes de notre sensibilité. Or, pour illustrer sa thèse, Kant a précisément recours aux exemples du miroir et de la main droite/gauche et ceci en affirmant l'impossibilité de conceptualisation pure de l'inversion spéculaire⁶. Des figures incongruentes de Kant aux chambres énantiomorphes de Smithson en passant par les mondes paradoxaux de Carroll, le miroir se donne comme défi pour la conscience venant marquer la limite de l'entendement. N'empêche que la cartographie et la phénoménologie « abstraites » de l'artiste américain vont à l'encontre de ces mêmes « catégories absolues » qui constituent le socle de la philosophie de Kant – à savoir le sujet transcendantal et son corrélat, la chose en soi. Car là où le concept

5. Cf. Emmanuel KANT, *Prolégomènes à toute métaphysique future*, trad. L. Guillermit, Paris, Vrin, 1993.

6. « Que peut-il avoir de plus semblable et de plus égal en tous points à ma main ou à mon oreille que leur image dans le miroir ? Et pourtant je ne puis substituer une main vue dans le miroir à son modèle ; car si c'est une main droite, dans le miroir c'est une main gauche et l'image de l'oreille droite est une oreille gauche qui ne peut en aucune façon se substituer à la première. [...] Or il n'y a pas ici de différences internes qu'un entendement pourrait, à lui seul, penser ; et pourtant, autant que les sens l'enseignent, les différences sont intrinsèques, car on peut bien trouver égalité et similitude entre main gauche et main droite, il n'en reste pas moins que l'on ne peut pas les enclorre dans les mêmes limites (elles ne sont pas congruentes) : on ne peut pas mettre le gant d'une main à l'autre main. [...] Or quelle est la solution ? Ces objets ne sont en rien les représentations des choses telles qu'elles sont en elles-mêmes, et telles que le seul entendement les connaîtrait ; ce sont des intuitions sensibles, c'est-à-dire des apparitions dont la possibilité repose sur la relation entre certaines choses, en elles-mêmes inconnues, et quelque chose d'autre : notre sensibilité. [...] De là vient également qu'aucun concept n'est à lui seul capable de nous permettre de rendre concevable la différence entre deux choses qui tout en étant semblables et égales n'en sont pas moins incongruentes (par exemple des escargots dont l'enroulement est inverse), nous ne pouvons le faire qu'en recourant au rapport à la main droite et à la main gauche, rapport qui est du ressort immédiat de l'intuition. » *Ibid.*, p. 49-50.

de raison garantit l'unité, la continuité et l'identité du sujet kantien, l'abstraction telle qu'elle est envisagée par Smithson traite le sujet en tant que convention spatiale déconstruite dans le langage comme parcours physique et expérience de décentrement¹.

« Vous n'êtes pas ici »

Devant un plan détaillé d'arrondissement parisien, comme ceux qu'on rencontre souvent dans les rues de la capitale et qui font le bonheur des touristes étrangers désorientés par le génie haussmannien, on s'attendrait à être soulagés par la prévenance du cartographe qui a pris la peine d'y indiquer notre place par un point rouge encerclé : « vous êtes ici » (encerclés, c'est-à-dire fixés, circonscrits, pris dans un réseau de coordonnées qui vous localise et vous surveille). Cette place est la vôtre, la place du spectateur, la place de celui qui lit en ce moment ce plan, l'endroit où se tient dans l'image celui qui reste normalement en dehors d'elle. En fait, ce genre d'indexation renvoie initialement à l'emplacement du plan à l'intérieur de la ville – celle-ci étant partiellement représentée à l'intérieur du plan, la cible rouge revient finalement à localiser le plan (en tant qu'objet réel) par rapport à lui-même (en tant qu'espace représenté) – et non pas à celui du spectateur. Mais, en même temps, tout ceci ne peut être déclenché que grâce à la présence physique du spectateur devant le plan, présumé inférentiel fondamental qui rend possible la représentation mais pour cela même ne saurait en faire partie – présumé existentiel aussi, qui est à la base de la sensation absurde que je ne suis pas *là* (à la place que la carte m'assigne), je ne puis l'être. Comment saurais-je y être, puisque je suis *ici*, (à la place que mon corps occupe) ? À vrai dire je ne saurais y être que dans l'éventualité d'une carte qui serait contenue dans une autre et ainsi de suite, chacune venant raccourcir un peu plus la distance qui sépare la précédente de l'espace qu'elle est

censée représenter, jusqu'à ce que la carte couvre tout le territoire². Après tout, pour reprendre Rousseau, les définitions pourraient être bonnes si l'on n'employait pas des mots pour les faire³. Je ne peux être sûr que je suis « ici », et que cet « ici » est le même avec celui indiqué sur la carte, je ne peux établir la correspondance entre eux, nécessaire à l'orientation – au sens –, que si la carte fait partie d'elle même et que si je fais partie de la carte. Éventualité dans laquelle il n'y aurait plus de carte, à proprement parler. Ce que celle-ci ne peut représenter, c'est cette distance – physique, concrète – entre mon propre « ici » et celui qu'elle m'attribue, cet espace indispensable à la visibilité.

Il y a une discontinuité ici qui ne peut être suturée que grâce au préalable du sujet et de sa continuité à lui, qui exclut la possibilité d'être à deux endroits différents. Si les deux endroits ne font qu'un seul, s'ils sont les deux faces d'une même monnaie, le seul qui peut assurer leur parfaite superposition et garantir la continuité du local et du global, de l'espace vécu et de l'espace représenté, c'est celui dont le lieu propre même (concret, physique – y a-t-il plus inséparable du « je » qu'« ici » ?) est en jeu, celui qui fait de la question une réponse. Je ne peux établir l'équation entre l'« ici » de la carte et l'endroit où je me trouve que grâce à ce « je », préalablement localisé dans l'« ici », qui du coup se trouve impliqué dans le processus même de sa définition. Car on ne peut valablement supposer qu'il y aurait un sujet « quelque part » dont l'« ici » serait un attribut décerné *a posteriori* : il n'y a pas de « je » sans « ici », ni l'inverse. Une présence physique concrète est préalablement requise pour remplir cet embrayeur vide qu'est l'« ici » et la détermination spatiale de celui-ci constitue *a priori* indispensable à la constitution du sujet. Il n'y a pas plus concret qu'« ici », mais en même temps cet « ici » n'est qu'un trou noir qui ne peut être localisé en tant que tel que comme relation à l'intérieur d'un ensemble de coordonnées locales et globales. Ce qui devient abstrait ici (c'est-à-dire proprement sans espace, sans espace propre),

1. Cf. notamment Robert SMITHSON et Nancy HOLT, *Swamp* (1969), film 16mm en couleur et son, 6 min., MoMA, New York.

2. Cf. Jorge Luis BORGES, « De la rigueur de la science », dans *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 1999.

3. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile*, dans *Œuvres complètes*, t. 4, Paris, Gallimard, 1969, p. 341.

c'est le sujet (le « je » est aussi un embrayeur) comme trait de liaison, pont et passeur d'un « ici » à l'autre, un sujet qui ne peut exister que comme rapport de ces paramètres mêmes dont il garantit l'équation. Si l'on peut être certain qu'« ici » n'est pas partout, ni n'importe où, il n'est pas aussi sûr qu'il ne soit nulle part, le seul « nulle part » possible dans ce monde.

Vangelis ATHANASSOPOULOS