HAL
open science

Robert Smithson photographe : les chantiers comme symptômes morbides ?

Catherine Chomarat-Ruiz

▶ **To cite this version:**

Catherine Chomarat-Ruiz. Robert Smithson photographe : les chantiers comme symptômes morbides ?. Jordi Ballesta et Anne-Céline Callens. Photographier le chantier. Transformation, Inachèvement, Altération, Désordre, Hermann, 2019, 9791037001610. hal-03846870

HAL Id: hal-03846870

https://hal.science/hal-03846870

Submitted on 21 Nov 2022

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

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

Robert Smithson photographe : les chantiers comme symptômes morbides ?

Catherine Chomarat-Ruiz

Le présent article interroge le sens des photographies de chantier que Robert Smithson, artiste et théoricien du Land Art, a réalisées ou fait produire. Sans détour, il s'agira de se demander s'il ne faudrait pas interpréter ces clichés comme autant de « symptômes morbides », selon l'expression empruntée à Antonio Gramsci. Dans ses *Carnets de prison*, ce théoricien politique explique que dans « l'interrègne » où un monde ancien meurt tandis « que le nouveau n'est pas encore né […] apparaît une grande variété de symptômes morbides[1] ». De tels troubles mortifères — qu'il faut comprendre, dans le cadre de l'art, comme autant de jeux formels avec l'idée de la mort — ont déjà été détectés en photographie. Tel fut par exemple le cas de l'œuvre photographique de Geoffrey James, aux prises avec les monuments français érigés entre la fin de l'Ancien Régime et le début de la Révolution[2].

Afin d'interroger ce que recouvre la catégorie, ou tout au moins le genre « photographie de chantier », on tentera de répondre à la question suivante : les photographies de chantier de Smithson fonctionnent-elles comme des symptômes morbides et traduisent-elles, de ce fait, un interrègne, l'agonie d'un monde ancien et la lenteur à naître d'un monde nouveau ? Sans prétendre clore le débat, dans la mesure où il s'essaie à une proposition en toute liberté, ce texte répondra en examinant trois — ou plutôt quatre — réponses possibles. Il puise ses images dans un corpus plus vaste qui, étudié lors d'un séminaire relatif au paysage post-industriel, correspond soit aux clichés que Smithson réalise, en amateur, pour illustrer ses articles ou ses conférences, soit aux photographies qu'il commande à des professionnels pour rendre compte d'une œuvre en cours de réalisation[3].

---

1. Dans ses *Quaderni del Carcere,* Gramsci écrit : « il vecchio sta per morire e il nuovo non può essere nato ; in questo interegno sorge una grande diversità di morbidi sintomi ». On peut traduire cela par : « L'ancien meurt et le nouveau n'est pas encore né ; dans cet interrègne apparaît une grande variété de symptômes morbides ». Ce point est souligné et commenté dans la « Postface » que Monique Mosser consacre à l'œuvre de Geoffrey James : MOSSER Monique, « Postface », in JAMES Geoffrey, *Morbid Symptoms : Arcadia and the French Revolution*, Princeton, Princeton University Press, 1986.
2. JAMES Geoffrey, *Morbid Symptoms: Arcadia and the French Revolution*, *op. cit*., p. 6.
3. Le corpus initial des textes et des images comprend tout ce qui a été publié en anglais et/ou en français du vivant ou après la mort de Robert Smithson. Ses textes et ses photographies sont consultables dans SMITHSON Robert, *The Collected writtings*, USA, University of California Press,

1. Première hypothèse

1.1. La « photographie-monument »

De l'usage que Smithson fait de la photographie, l'on retient souvent la volonté de montrer des constructions inachevées, des chantiers privés de leur propre fin. Il en est ainsi des six « monuments » de Passaic qu'il photographie et commente en tant que « ruines à l'envers » dans un article intitulé « Une visite aux monuments de Passaic, New Jersey[4] ». Ceux-ci ne sont en effet que bouches d'égouts, ponts chancelants, décharges de carrosseries de voitures, centres commerciaux désertés qui « s'élèvent en ruines avant même de l'être », privées du futur que confèrent aux « ruines romantiques » la patine du temps et de l'histoire[5]. On sait que, pour Smithson, l'extension des villes sous forme de banlieues engendre « un abîme circulaire entre ville et campagne, un lieu où les constructions semblent s'évaporer, se perdre dans une confusion tentaculaire ou dans l'oubli[6] ».

Eu égard au lexique de la ruine et grâce à l'ironie présidant chez lui à l'usage du terme de « monument », on comprend que Passaic ne fait pas exception à cet urbanisme de l'uniformité dans la mesure où ses édifices furent réalisés dans des matériaux de piètre qualité, sans aucune intention architecturale et aucun souci de pérennité. Ces faux « monuments » composent dès lors un projet architectural et urbain privé d'achèvement, un vaste chantier qui, de son commencement aux

---

edited by Jack Flam, 1979. Certains textes sont accessibles en français dans *Smithson Robert. Le paysage entropique, 1960/1973*, Musées de Marseille et RMN, 1994 mais ils sont parfois amputés des photographies qui les illustrent lors de leur parution. D'autres photographies et images (esquisses, dessins, collages) produites par Robert Smithson sont accessibles sur https://www.robertsmithson.com. Co-dirigé avec Jacques Leenhardt de 2009 à 2013, à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, le séminaire sur le paysage post-industriel a fourni la matière du *Précis de paysagétique*, livre publié par l'auteur aux Presses Universitaires de Valenciennes en 2014. Il a aussi inspiré la comparaison des pionniers du Land Art avec des artistes contemporains qui mobilisent les ressources du numérique pour interroger notre rapport aux paysages. De ce fait, le corpus textuel et iconographique tiré de Robert Smithson a également nourri le livre paru sous le titre de *Digital Land Art*, aux éditions Eterotopia, en 2018. Consacré au devenir esthétique des paysages post-industriels, un troisième ouvrage personnel intitulé *Paysages sans qualité* doit paraître aux éditions Loco début 2020.

4. SMITHSON, Robert, « Une visite aux monuments de Passaic, New Jersey » (1967), in *Robert Smithson. Le paysage entropique, 1960/1973*, *op. cit.,* p. 182.

5. *Ibid.* On peut voir les photographies dans SMITHSON Robert, *The Collected writtings*, *op. cit.,* p. 69-71. Elles figurent également dans le site internet de l'auteur https://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm, consulté le 30 avril 2019.

6. SMITHSON Robert, « Un musée du langage au voisinage de l'art » (1968), in *Robert Smithson. Le paysage entropique, 1960/1973*, *op. cit.,* p. 185.

années 1970, ne pouvait avoir d'autre fin que de se détériorer et de ce fait, rester en chantier.

Selon Smithson, les photographies des « monuments » de Passaic illustrent le principe d'entropie. Issu de la thermodynamique, c'est-à-dire de la branche de la physique qui étudie l'évolution thermique des corps, ce principe désigne le fait que, dans la nature ou dans les réalisations humaines, tout tend inexorablement à se détériorer et à disparaître. En matière de photographie, le protocole que Smithson mentionne dans son article est sans équivoque, même s'il n'y explicite pas plus sa relation à la photographie d'amateur ou d'auteur qu'il n'interroge l'intérêt de la couleur comparée au noir et blanc[7].

De facture volontairement médiocre, dans la mesure où elles furent réalisées avec un appareil bon marché — un Eastman-Kodak Instamatic 400 — et des pellicules des plus ordinaires — que Smithson rachète au premier buraliste venu quand elles viennent à manquer —, ces prises de vue donnent lieu à des tirages noirs et blancs, de format carré, qui ne relèvent pas d'une finalité artistique ou documentaire. Smithson ne cherche pas à observer et à renseigner avec une rigueur toute scientifique l'état critique de cette ville du New Jersey et de ses monuments. Il entend plutôt témoigner, de façon subjective et assumée, des effets délétères liés au passage du temps. C'est le lien entre mémoire et photographie qu'il travaille, et qui le pousse à réaliser ce qu'il conviendrait de caractériser comme des « photographies-monuments ». Selon cette hypothèse, ces photographies fonctionneraient comme un symptôme : elles constituent des signes maladifs, révèlent l'agonie du monde post-industriel et une esthétique du désastre. De quoi est-il question ?

1.2. Une esthétique du désastre

À propos des sites post-industriels du New Jersey, et de la pertinence de ces lieux dévastés pour le Land Art, Smithson écrit : « les meilleurs sites pour l'art tellurien sont ceux qui ont été bouleversés par l'industrie, par une urbanisation sauvage ou par des catastrophes naturelles[8] ». La qualité sensible propre à « l'art tellurien » et aux lieux requis par cet art-là tient à une forme de dévastation. La généralité du

---

7. Dans le passage qu'il consacre à ce protocole, ou au rachat des pellicules, tout est fait pour que la photographie, en tant qu'art, apparaisse comme n'étant pas au centre du propos poursuivi. Voir notamment les pages 181 (sur l'Instamatic) et 182 (pour le rachat de la pellicule), dans « Une visite aux monuments de Passaic, New Jersey » (1967), *op. cit.*
8. SMITHSON Robert, « Frederick Law Olmsted et le paysage dialectique » (1973), in *Robert Smithson. Le paysage entropique, 1960/1973*, *op. cit.,* p. 213.

propos autorise à penser que, pour Smithson, cet art tellurien relève d'une esthétique du désastre. Au demeurant, il ne constitue pas un cas isolé dans cette nébuleuse artistique et théorique que représente le Land Art. Il semble très proche du manifeste que Walter de Maria publie sous le titre *On the Importance of Natural Disasters* (1960)[9]. Ce dernier soutient :

> J'aime les catastrophes naturelles et je pense qu'elles constituent peut-être la forme artistique la plus élevée que l'on puisse rencontrer… Si seulement tous les gens qui fréquentent les musées pouvaient sentir un tremblement de terre. Sans parler du ciel et de l'océan. Or ce sont les catastrophes imprévisibles dans lesquelles se manifestent les formes les plus élevées d'art[10].

Il faudrait donc avancer que les photographies de chantier, comprises comme « photographies-monuments », s'inscrivent dans un interrègne. Elles relèvent d'un entre-deux, d'un monde ancien qui, marqué par l'industrialisation, les catastrophes naturelles subséquentes et un urbanisme défaillant, ne se résigne pas à laisser place à un monde *post*-industriel, réellement nouveau. De ce fait, elles renvoient bien à un courant artistique — le Land Art — qui rejoue ou mime ces désastres, semble se complaire dans cette situation ou, tout au moins, en témoigne. C'est en ce sens que ces photographies constituent les symptômes révélateurs d'une maladie contractée, au mitan de sa vie, par le XXe siècle.

2. Seconde hypothèse

2.1. La promesse d'une œuvre

Cette interprétation n'épuise pas la signification des photographies de chantier de Smithson. Il arrive aussi que celui-ci photographie, ou fasse photographier, diverses étapes d'une réalisation à laquelle il travaille — la *Spiral Jetty*, par exemple. Ainsi, les images que Gianfranco Gorgoni réalise de la célèbre spirale ne constituent pas des sortes d'épitaphes et ne travaillent pas la mémoire de monuments destinés à demeurer en chantier. Elles formulent plutôt, à travers les étapes de la construction,

---

9. Walter de MARIA, *Importance of Natural Disasters,* (1960) ; rééd. « Compositions essays, Meaningless Work, Natural Disasters », *in* YOUNG La Monte, MAC LOW Jackson, (éds), *An Anthology of Chance Operations, Concept Art, Anti-Art, Meaning-less Work, etc.*, New York, George Maciunas and Jackson Mac Low, 1963 ; Munich, Heiner Friedrich Galerie, 1970, non paginé.
10. La citation est reprise de TIBERGHIEN, Gilles A., *Land Art*, (1993) ; rééd. Paris, les éditions Carré, 2012, p. 75. Pour un éclairage sur Walter de Maria et cette esthétique du désastre, on peut se reporter au commentaire que Gilles A. Tiberghien en fait à la page 68 de ce même ouvrage. Sur le dépassement possible de cette esthétique du désastre, voir CHOMARAT-RUIZ Catherine, *Digital Land Art*, *op. cit.*, p. 76-81 et p. 81-90.

la promesse d'une œuvre qui deviendra effective[11]. Se pose alors la question de leur nature. Doit-on admettre que ces photographies ne sont pas des symptômes morbides ? Et, d'un même geste, doit-on convenir qu'elles échappent, elles et l'œuvre à laquelle elles renvoient, à la notion d'entropie pourtant si vive dans la pensée critique et l'œuvre artistique de Smithson[12] ?

2.2. La « photographie-document »

Dans la mesure où Smithson fait appel à un photographe professionnel, ces photographies ne sont pas réalisées, comme pour les monuments de Passaic, en suivant un protocole destiné à éliminer l'aspect artistique des images, à l'aide d'un appareil bon marché, de pellicules quelconques et pour des tirages que tout un chacun pourrait obtenir. En retraçant la construction de la *Spiral Jetty* — l'action des engins de construction, l'état des remblais et des déblais, la concrétion des cristaux qui composent la spirale — elles s'attachent à une création artistique qui se distingue du caractère délétère des banlieues tentaculaires, des catastrophes naturelles ou des lieux dévastés par un siècle d'exploitation industrielle. Elles ne paraissent plus soumises à l'esthétique du désastre dont témoigne Walter de Maria et dans laquelle Smithson s'est parfois complu.

Ce premier point éclaire partiellement la nature de ces photographies. Car il faut rappeler que leur finalité a changé sur la décision de Smithson. Leur qualité l'a poussé à les exposer, puis à les retirer de la vente[13]. De « photographies-d'auteur » qu'elles étaient, leur usage a été restreint à celui d'archives de chantier, documentant une œuvre en train de se faire. Elles sont devenues ce que — en reprenant la distinction foucaldienne entre monument et document, support de mémoire et trace matérielle — on pourrait appeler des « photographies-documents[14] ».

---

11. Jusqu'à récemment, les photographies étaient indexées sous le titre *Constructing the Spiral Jetty*, 1970-1986 et demeuraient visibles sur le site du photographe (www.gianfrancogorgoni.it). Elles sont désormais inaccessibles, le site de Gianfranco Gorgoni étant peut-être en restructuration. On peut voir certaines d'entre elles dans l'article que Robert Smithson publie sous le titre de « Spiral Jetty ». Le texte étant initialement paru dans l'ouvrage dirigé par KEPES Gyorgy, *Arts of the environment* (New York, George Braziller, 1972). Les photographies peuvent également être vues dans SMITHSON Robert, *The Collected writtings*, *op. cit.,* p. 143-153.
12. Sur l'omniprésence de l'entropie, voir l'interview que Robert Smitson accorde à Alison Sky en 1973 : elle est publiée sous le titre « Entropy made visible », in SMITHSON Robert, *The Collected writtings*, *op. cit.,* p. 301-310.
13. *Cf*. HOBBS Robert, *Robert Smithson : Sculpture*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, p. 197.
14. FOUCAULT Michel, « Introduction », in *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 6-7.

Il faut en outre ajouter que toute œuvre d'art, à peine terminée, sera soumise à l'entropie à laquelle rien de naturel ou d'artificiellement construit ne peut se soustraire. Ces photographies semblent dès lors participer du désir — voire du phantasme — de ralentir l'entropie en donnant à voir le chantier avant que l'œuvre artistique soit achevée. Si, en devenant des documents, elles renvoient à une œuvre non encore advenue, cette dynamique semble arracher ces signes à tout registre mortifère. Mais cette œuvre étant destinée à advenir et, par là-même, à être exposée au passage du temps, ces photographies-documents participent d'un interrègne propre à l'art, de l'entre deux demeurant entre l'œuvre en chantier entamé et achevé, entre l'œuvre à naître et l'œuvre née. Il faudrait donc penser que ces photographies-là, en documentant le chantier de l'art plus que le chantier urbain, ne relèvent pas d'une esthétique du désastre, ne composent pas des signes non mortifères, et participent d'un interrègne propre au temps artistique.

3. Troisième hypothèse

3.1. La désarchitecturisation

Il existe cependant une troisième sorte de photographies de chantier dans l'œuvre de Smithson. Dans une conférence qu'il prononce en 1972, à l'université d'Utah, devant des étudiants architectes, l'artiste commente les vingt-neuf photographies consacrées à l'Hôtel Palenque qu'il a découvert lors d'un voyage au Mexique[15]. Cette conférence est restée célèbre, son caractère provocateur ayant sans doute joué un rôle dans cette pérennité. Il fallait en effet être un peu joueur pour commenter, devant un public d'architectes, un édifice mi-achevé, mi-abandonné, soit un chantier prolongé tout en étant en suspens.

Quoi qu'il en soit du caractère provocateur de sa conférence, Smithson propose une visite virtuelle des différents espaces composant cet hôtel. Parfois, les commentaires sont brefs : c'est « intéressant », se borne-t-il à dire pour éclairer telle ou telle diapositive[16]. Parfois, le propos est plus élaboré : Smithson s'attarde sur le « Jardin de briques », « L'environnement de décombres », la « Violence du paysage », le « Rien-dire » de tel ou tel élément, les « Fissures »,

---

15. Le texte et les images de la conférence intitulée « Hôtel Palenque » sont publiés dans TIBERGHIEN A. Gilles, *Land Art, op. cit.*, p. 335-340.
16. Tel est le cas des diapositives 2, 6, 12, 13, 19, 23, 27 et 28.

l'« Extratemporel », « le Fragment », etc. Il s'attache ainsi à des espaces qu'il baptise de noms exprimant le caractère « inachevé » d'un chantier. Il en vient alors à qualifier ce lieu qui, demeuré à l'état de chantier, semble privé de toute cohérence spatiale : on ne sait où mène telle passerelle, où conduit tel escalier, à quelle fonction telle ou telle porte est destinée… D'après Smithson, l'Hôtel Palenque ressemble beaucoup aux gravures de Piranèse, aux fameuses prisons qui piègent le regard et l'imagination en un dédale d'escaliers, de portes et autant de fenêtres grillagées. Cet édifice illustrerait, à merveille, le devenir entropique du chantier d'architecture, soit le concept de « désarchitecturisation[17] ».

3.2. « Photographies-*dé*monstratives » et « pittoresque dialectique »

En intégrant l'entropie en architecture grâce à ce concept, on comprend que, selon Smithson, tout édifice — fut-il achevé et livré à son commanditaire — est voué à s'abîmer, voire à partiellement disparaître, c'est-à-dire à retourner à l'état de chantier que son achèvement semblait pourtant avoir laissé derrière lui. On admet, simultanément, puisque ce concept s'élabore à partir d'une visite virtuelle fondée sur une série de diapositives, que la désarchitecturisation inévitable d'un l'édifice peut avoir un pendant photographique. Comment nommer ce genre-là de photographies de chantier ? Fonctionnent-elles comme autant de symptômes morbides d'un interrègne qui peine à s'effacer devant un monde naissant ?

Ni photographies-monuments, ni photographies-documents dans la mesure où elles ne visent aucun travail de mémoire et ne servent aucune mise en archive de chantier, ces photographies ne relèvent pas pour autant de la catégorie des « photographies-d'auteurs[18] ». Leur qualité est en effet des plus inégales. Montrées lors de l'exposition *Smithson et le paysage entropique 1960-1973*, qui s'est tenue au Musée d'Art contemporain de Marseille en 1993, sous la direction de Bernard Blistène, elles sont accompagnées d'un fascicule où elles sont assimilées à des « photographies de vacances[19] ». Leur finalité est avant tout de servir la conférence de leur auteur, de permettre à Smithson d' « exploiter les stratifications de sa propre

---

17. Le terme apparaît à propos de la diapositive 12 : « Hôtel Palenque ». Voir TIBERGHIEN A. Gilles, *Land Art, op. cit.,* p. 336.
18. Pour créer le pendant avec les deux autres catégories évoquées dans cet article — photographies-monuments et photographies-documents — nous proposons « photographies-d'auteurs » et non « photographies d'auteur ».
19. Voir TIBERGHIEN A. Gilles, *Land Art, op. cit.,* p. 335.

pensée[20] ». Par conséquent, ce sont des « photographies-illustrations » ou, mieux, car Smithson ne les choisit pas au hasard mais en fonction de l'intérêt qu'il trouve à tel ou tel espace, ce sont des « photographies-démonstratives ».

Leur nature se révèle peut-être à travers un article qui, quasi-contemporain de la conférence sur l'Hôtel Palenque, constitue l'un des derniers textes de l'artiste mort en 1973. Dans « Frederick Law Olmsted et le paysage dialectique », Smithson explique que les paysages et les lieux les plus intéressants relèvent du « pittoresque dialectique[21] ». En voulant dépasser le théoricien du beau et du sublime — Edmund Burke — tout en actualisant le pittoresque d'Uvedale Price et de William Gilpin, il signifie par-là que les paysages post-industriels, qui attirent son attention et seraient dignes d'être peints ou plus largement représentés, photographiés, voire investis par une œuvre tellurique, ne relèvent ni de la douceur et de l'harmonie formelle, ni de l'asymétrie des formes ou du contraste des lumières[22].

Dès lors que les photographies-démonstratives de l'hôtel Palenque servent le propos théorique de Smithson, qu'elles montrent la désarchitecturisation à l'œuvre dans tout type de chantier, elles entrent dans la catégorie du « pittoresque dialectique » qui, elle, participe de l'esthétique de la dévastation théorisée par Walter de Maria. Ces photographies-là, destinées à démontrer le devenir entropique de tout chantier, célèbrent ainsi un interrègne sans achèvement possible. Elles louent de façon pathologique, dans une espèce de compulsion à répéter l'intérêt de ce type de lieu, un temps qui s'écoule, vecteur d'entropie, tout en ne passant pas au profit d'autre chose. C'est peut-être en ce sens qu'elles font figures de symptômes morbides.

---

20. *Ibid.*
21. SMITHSON Robert, « Frederick Law Olmsted et le paysage dialectique » (1973), in *Robert Smithson. Le paysage entropique, 1960/1973*, *op. cit.*, p. 211.
22. *Ibid*. Pour les auteurs cités par Robert Smithson, voir : BURKE Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, printed by R. and J. Dodsley, 1756 ; GILPIN William, « An Essay on Prints : containing Remarks Upon the Principles of Picturesque Beauty, the Different Kinds of Prints, and the Characters of the Most Noted Masters », in *Collecting Prints,* London, J. Robson, 1768 ; PRICE Uvedale, *Essay on the picturesque,* London, Robson, 1796-1798.

4. Pour ne pas conclure

On pourrait donc s'arrêter là et répondre positivement à la question de départ… Mais ces analyses recèlent un point aveugle. Tout au long de sa carrière, Smithson semble reculer devant « les photographies-d'auteurs ». En quoi cette posture fait-elle sens dans le cas des photographies de chantier ? Smithson renonce à ce genre photographique en ne voulant produire que des clichés qui, médiocres ou tout au moins ordinaires, correspondent aux photographies-monuments, aux photographies-illustrations ou aux photographies-démontrations. De façon plus éclairante encore, il cherche à éviter que la qualité artistique des clichés — ceux de Gianfranco Gorgoni, par exemple — ne détournent de leur fonction d'archive ce qu'il entend comme des « photographies-documents ».

Pour analyser le sens de ce geste, il faut rappeler qu'en 1968, tôt dans sa carrière d'artiste, Smithson, convié par Konrad Fischer alors directeur de la galerie à Düsseldorf, a rencontré Hilla et Bernd Becher. Il faut également souligner qu'il a visité en compagnie des Becher le site post-industriel d'Oberhausen, situé dans la Ruhr. S'il renonce à la photographie-d'auteur pour son propre compte et en imposant une semi-confidentialité aux travaux de Gorgoni, n'est-ce pas parce qu'il connaît le devenir esthétique et artistique d'une œuvre que les Becher voulaient documentaire et avaient dès lors produite en respectant un protocole strict, à savoir photographier les monuments de façon frontale, sans jeu de lumière, dans une logique sérielle d'archivage ? Reformulée dans des termes qui sont plus proches de nous et que Smithson n'a évidemment pas connus, la question devient la suivante : l'artiste et théoricien ne recule-t-il pas devant ce que Alain Roger, dans *Le court traité du paysage* (1997), nomme l' « artialisation », c'est-à-dire la capacité de l'art à nous faire percevoir, reconnaître et partant apprécier le paysage et, peut-être, n'importe quel paysage, fut-il dévasté[23] ?

Cette question laisse ainsi entrevoir une tension toute smithsonienne et un sens très particulier de la photographie de chantier. En se tenant à distance de la « photographie-d'auteur » de chantier, Smithson lutterait peut-être contre la pente esthétique que toute photographie peut prendre et, partant, il s'éloignerait de l'esthétique de la dévastation des paysages qu'il contribue pourtant à élaborer…

---

23. ROGER Alain, *Court traité du paysage,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1997.