

## 6. Que fait l'artiste de la rue quand il s'en empare ?

« la réalité est moins un espace connu en tous points qu'un ensemble complexe et partiellement inexploré : ensemble à éprouver, à parcourir, à visiter et revisiter, en se confrontant de manière répétée à un contexte en apparence connu, mais en apparence seulement. »

Paul ARDENNE

Alors que la fonction habituelle de l'artiste est de livrer à un public les produits de son imagination, la particularité de l'artiste marcheur est de partir du réel, de saisir les choses, peut-être de les transformer, en tous cas de les rendre à nouveau significatives. Il ne s'agit pas de refaire le monde, de reconstruire la ville, elle est telle qu'elle est ; mais à travers un récit nouveau, une fable urbaine, d'en proposer une lecture différente. A l'exact opposé de l'argent, qui établit des équivalences entre les choses, l'art crée de la différence, il met en valeur ; ironiquement, le marcher de l'art s'inscrit ainsi en contrepoint au marché de l'art. La ville a cette caractéristique particulière de ne jamais se livrer en entier, chacun en a une connaissance personnelle et parcellaire, elle reste toujours une réserve de possibles. Pour les artistes, le décor de la ville est donc un magnifique terrain de jeux et leur action va prendre deux formes essentielles : la plus simple, c'est de prélever les matériaux des rues, et par ce geste de leur conférer une puissance nouvelle ; mais au-delà, ce peut être aussi de s'approprier l'espace public, en bousculant la frontière, bien fragile et incertaine, entre les domaines publics et privés.

Orhan PAMUK raconte qu'enfant, il rapportait de chacune de ses excursions dans Istanbul, un objet quelconque, (« jeton de téléphone à la tranche déformée », « coin d'un morceau de brique tombé d'un mur millénaire », « poids de la balance d'un vendeur ambulancier », ...), non pas à la façon des « fouineurs obsessionnels et collectionneurs jusqu'au boutistes », mais juste pour éprouver la ville dans une « dimension objective et concrète ». (1) Les

éléments qu'on peut prélever dans les rues, généralement déchets ou rebuts, sont en effet les traces des activités de l'homme dans la ville et, à ce titre, méritent d'être reconnus.

Les pionniers du prélèvement urbain sont peut-être les fondateurs du groupe UNTEL (Jean-Paul ALBINET, Philippe CAZAL et Alain SNYERS) qui ont réalisé, à partir de 1975, des performances dans plusieurs villes de France. Une de leurs méthodes consistait à arpenter une zone délimitée dans la ville et à ramasser tout ce qui se trouvait au sol sur ce territoire ; ces éléments étaient emballés sous blister transparent et exposés avec une photo et un plan du site. A leur suite, Francis ALYS a réalisé dans les années 1990 plusieurs films animés de la même intention : dans « The collector », il tire derrière lui par une corde un petit chien animé contenant un fort aimant et collectant les objets métalliques croisés, qui finissent par le recouvrir complètement ; dans « Magnetic shoes », comme on l'a déjà vu, il arpente les rues de La Havane avec des chaussures aux semelles magnétiques, auxquelles s'attachent les résidus métalliques de la rue. Ce sont là des « fables » d'une simplicité confondante, mais elles touchent très directement « l'imaginaire social ». Au même moment, et ce n'est pas la première fois que nous relevons cette parenté d'inspiration, Gabriel OROZCO réalise « Piedra que cede », une sphère en plasticine d'environ 50 cm de diamètre et d'un poids égal à celui de l'artiste (autoportrait ?), qu'il fait rouler dans les rues en recueillant tous les débris qui jonchent le sol et qui deviennent la trace de ses trajets. Poètes du quotidien, ces piétons collectionneurs de l'infime, vont chercher dans le plus négligé de la vie urbaine les éléments d'une allégorie ; en marchant, ils laissent une trace légère mais claire dans le tissu de la ville et dans l'imagination collective de ses habitants.

Une autre méthode désormais célèbre de prélèvements urbains a été mise en oeuvre par Raymond HAINS et Jacques VILLEGLE, ces artistes qu'on a réunis sous le qualificatif de « décollagistes », parce qu'eux-mêmes se définissaient comme des « ravisseurs d'affiches lacérées. » Ainsi que l'a expliqué VILLEGLE (2), leur démarche consistait à « délaissier le faire pour le ravir », et on peut voir dans cette expression deux significations : s'emparer du déjà fait, une affiche que des mains anonymes avaient déjà détournée de leur message originel, mais également procéder à un rapt, c'est-à-dire sortir de son environnement un élément du décor de la rue pour l'installer ailleurs ; le changement de fonction engendre alors un changement de signification, une nouvelle « orchestration de signes ». La beauté et la poésie que nous ne savons pas reconnaître dans la rue nous apparaîtront-elles plus aisément dans un autre cadre ? Ces artistes ont apporté la preuve que le décor de la ville a toute la puissance de séduction dont nous avons besoin, qu'il suffit d'ouvrir les yeux et de porter attention à ce qui nous entoure, en imaginant le découpage que l'on pourrait un jour retrouver dans une galerie.

Toute autre est la démarche des artistes qui prélèvent dans la rue la matière première de leurs œuvres, mais pour la transformer et en modifier le sens. Le père fondateur de cette histoire est sans conteste Kurt SCHWITTERS. En 1919, alors que l'Allemagne est dans la crise profonde de l'après-guerre, il invente le mot « Merz » pour décrire l'acte de récupérer dans la rue toutes sortes de matériaux pour les assembler à des fins artistiques. SCHWITTERS est un flâneur infatigable ; tous les déchets qu'il glane dans les rues lui paraissent précieux et respectables. Il va progressivement les intégrer dans une gigantesque architecte-

ture, qu'il appelle le « Merzbau » et qu'il décrit ainsi : « Le Merzbau se nomme Cathédrale de la Misère Erotische, CME (...) Elle pousse à peu près selon le principe d'une métropole où, un immeuble devant être construit quelque part, les travaux publics sont censés veiller à ce que l'image de la ville ne soit pas complètement gâchée. Ainsi, trouvant un objet quelconque, je sais qu'il va avec la CME, je l'emporte, je le colle, je le peins, en respectant le rythme de l'ensemble, et un jour il s'avère qu'il faut prendre une autre direction qui passe entièrement ou en partie sur le cadavre de l'objet. C'est pourquoi il reste partout des objets qui se recourent entièrement ou partiellement, comme un signe précis de leur dévaluation en tant qu'unité propre. La croissance des côtés fait naître des vallées, des creux, des grottes, qui auront à nouveau leur propre vie au sein de l'ensemble. En reliant entre elles les lignes directrices croisées par des surfaces, des formes en spirale naissent. Sur le tout est répandu un système de cubes de forme rigoureusement géométrique, en passant par des formes tordues ou décomposées jusqu'à la décomposition totale. » (3) Ainsi, la ville fournit non seulement les matériaux mais également les principes d'élaboration de cette architecture gigantesque et constamment modifiée, profondément originale. Le plus surprenant peut-être est que personne n'a jamais vu cette œuvre, on ne la connaît que par des photographies. Commencée à Hanovre en 1923, elle fut abandonnée par l'artiste en 1937, quand il dut partir en Angleterre, et détruite par un bombardement en 1943. Il la recommença dans son exil jusqu'à sa mort dix ans plus tard.

Cette démarche maniaque, couvrant une vie entière, est sans équivalent. Elle a en revanche de nombreux héritiers. Des Dadaïstes aux Nouveaux Réalistes, la technique de l'assemblage a été utilisée par nombre d'artistes du XX<sup>ème</sup> siècle. Le plus célèbre est sans doute Robert RAUSCHENBERG qui, à partir de 1953, a réalisé des sculptures en recourant à des matériaux bruts et usagés. « Les objets que j'utilise sont la plupart du temps emprisonnés dans leur banalité ordinaire. Aucune recherche de rareté. A New York, il est impossible de marcher dans les rues sans voir un pneu, une boîte, un carton. Je ne fais que les prendre et les rendre à leur monde propre. » (4) Les rues de New York ont hélas bien changé, mais pour ce qui est de l'art de l'assemblage, une manière de brouiller les repères entre l'abstraction et la figuration, la relève est assurée. Thomas HIRSCHHORN, notamment, en porte haut le flambeau. Dans « Spin Off » par exemple, il attache sur une structure en carton ayant la forme d'un couteau suisse géant (symbole de la multifonctionnalité) des éléments issus directement de la rue ou recomposés sur des supports divers (dessins, photos, collages ...) et qui offrent une profusion de symboles ; à chaque spectateur d'introduire ses propres références dans ce chaos de propositions.

Quelques œuvres de Julien BERTHIER, également composées à partir d'éléments prélevés dans la rue, portent un autre type de message. Pour « Matière Première », l'artiste déambule dans la ville de Cologne, y repère des morceaux de tuyaux sans utilité pratique réelle, les prélève et soude les différents éléments recueillis pour en faire un tube d'acier de 6 mètres de long et de 48 millimètres de diamètre, les dimensions usuelles de ce type de matériau dans le commerce. L'artiste s'est fait magicien, il a créé une « ressource » à partir de « riens ». A moins qu'en ces temps de crise économique, il n'ait voulu montrer que l'art pouvait également participer aux solutions, n'être pas seulement ce poste budgétaire dispendieux qu'on dénonce facilement. Autre proposition avec « Monstre » ; c'est

le nom donné aux amas d'objets laissés sur la voie publique dans l'attente d'un ramassage programmé ; BERTHIER récupère en l'état un de ces assemblages et le fond en bronze, le matériau noble par excellence de la sculpture publique, avant de le redéposer dans la ville, auréolé de son nouveau statut. On entre avec lui dans ces interstices que l'artiste sait saisir ou provoquer pour montrer une autre dimension possible du décor de la ville ; prélever, transformer et rendre, avec au bout un point d'interrogation, d'exclamation, ou ... d'ironie.

Toutes les démarches artistiques déployées dans la ville portent un regard critique sur ce que signifie l'espace public. Souvent, l'intervention de l'artiste a pour effet de vivifier l'ordre des choses, qui ne reste ordre que pour autant que personne ne le bouscule. Mais tout marcheur en ville fait également l'expérience de l'appropriation des lieux, son regard recompose sans cesse l'horizon et sélectionne les éléments de l'espace public qu'il retient pour composer son univers personnel. Un écrivain américain a subtilement fait appel à Martin HEIDEGGER pour légitimer cette appropriation : le philosophe a remarqué que les hommes ont tendance à considérer ce qui les entoure comme « une réserve permanente de matériel dont il faut tirer parti. Un stock à transformer pour lui donner une valeur ajoutée. Les arbres en planche. Les animaux en viande. Il nomme cet univers de ressources naturelles brutes Bestand. Il semble inévitable que tous ceux qui n'ont pas accès aux puits de pétrole et aux mines de diamant du Bestand se rabattent sur le seul stock vraiment à leur portée – leur propre existence » (5), et donc leur cadre de vie.

Sophie CALLE a donné une belle illustration d'imbrication artistique entre l'espace privé et l'espace public. A plusieurs reprises, elle-même et Paul AUSTER ont croisé leurs expériences et sources d'inspiration avec une rare complicité, chacun inventant pour l'autre des scénarios et chacun se prêtant à réaliser les idées de l'autre. Dans la lignée de ces actions miroirs, Paul AUSTER a rédigé les « Instructions personnelles pour Sophie CALLE afin d'améliorer la vie à New York », et, parmi ses demandes, figurait celle-ci, dont je pense que tous les conseils municipaux devraient s'inspirer : « Adopter un lieu ». Il précisait : « Choisis un endroit dans la ville et mets-toi à y penser comme s'il t'appartenait. Peu importe où et peu importe quoi (...) Assume cet endroit comme si tu en étais responsable. Nettoie-le. Embellis-le. Penses-y comme à une extension de ce que tu es, comme à une partie de ton identité. » Sophie CALLE s'est exécutée. Elle a choisi une cabine téléphonique au carrefour des rues Greenwich et Harrison. Elle l'a décorée, y a ajouté des fleurs, un cendrier, une boîte de Kleenex, des chips, des cigarettes, du jus d'orange, des gobelets en carton, et une feuille de commentaires présentée ainsi : « Chers amis, merci d'avoir choisi cette cabine. Vos commentaires nous aideront à assurer le niveau de confort que vous attendez et méritez. » Le relevé des commentaires laissés par les passants est significatif des attentes, mais aussi des réflexes, des peurs et des provocations ambiantes. Il faut peu pour qu'un lieu banal devienne réellement vivant, juste une attention personnelle qui se substitue à l'anonymat public. Mais, quelques jours plus tard, des agents de la compagnie du téléphone interviennent, jettent ces aménagements inutiles et devenus pourtant essentiels, l'expérience s'achève, l'ordre est de retour. (6)

Francis ALYS s'est beaucoup interrogé sur ce que le piéton artiste fait dans la ville et ses

réponses sont contrastées. Dans une démarche qu'il a intitulée « Paradox of Praxis » et consacrée à l'espace public, il a illustré deux principes opposés. Dans une première œuvre, réalisée en 1997, il énonce « Parfois, faire quelque chose ne mène à rien » : il s'agit d'une vidéo qui le montre poussant dans la rue un bloc de glace aux dimensions impressionnantes (100 x 70 x 50 centimètres) pendant 8 heures, jusqu'à ce qu'il ait complètement fondu. On a attribué à ce geste toutes sortes de valeurs symboliques : un hommage à l'agitation, souvent inutile, de tous ces petits travailleurs des rues qu'abrite la ville de Mexico ; ou bien une critique de l'écart entre l'effort et le résultat, qui caractérise les initiatives de tous, mais notamment des gouvernants ; ou encore une parodie de l'art minimaliste ... En tous cas, il est significatif que cette mise en cause spectaculaire du principe d'efficacité ait lieu dans les rues de la ville. En contrepoint, il a tourné en 2001 une autre vidéo, intitulée « Looking up » et sous-titrée « Parfois, ne rien faire mène à quelque chose » : immobile sur une place, il regarde fixement un endroit dans le ciel ; progressivement, des passants s'arrêtent à ses côtés pour tenter de voir ce que scrute son regard ; alors, il s'éloigne discrètement, laissant les passants figés dans ce qui était à l'origine sa propre attitude. Non seulement il atteste qu'une action sans effort peut se révéler efficace, mais il rend sensible l'idée que l'espace est une création personnelle et que cette expérience est transmissible. La réalité ne nous est pas donnée comme un acquis, chacun de nous la façonne à sa mesure. « Zocalo », une vidéo réalisée en 1999, peut être également considérée comme une mise en valeur de l'espace public par l'usage privé : la place du Zocalo, gigantesque et sévère, utilisée pour tous les événements populaires, est un emblème de la ville de Mexico ; au centre est installé un mât ; pendant une journée entière, la caméra d'ALYS a enregistré le déplacement de l'ombre de ce mât et celui de la file des piétons qui s'abritent du soleil dans cette ombre, composant un discret ballet comme s'ils étaient guidés par un rituel inconscient. La ville, nous dit l'artiste, recèle un potentiel poétique inépuisable, mais il nous appartient d'aller le débusquer dans les endroits les plus inattendus. A l'opposé de ce registre, « Sleepers », également réalisée en 1999, est une série de photos montrant des sans-abri dans la rue ; mais ce n'est pas un document de plus sur la misère, c'est plutôt une illustration de l'ingéniosité et des moyens créatifs avec lesquels ces gens se sont appropriés l'espace public, en ont fait un lieu d'usage domestique, au mépris des règles d'ordre et d'hygiène qui caractérisent habituellement la ville.

Car l'espace n'est pas neutre. Regardez-le bien : c'est une forme traversée par des normes. Pour en prendre l'illustration la plus simple, le piéton des villes sait instinctivement reconnaître un ordre spatial fait de possibilités, d'interdictions et d'obstacles (passages piétons, sens interdits, barrières de chantier ...) ; mais, dans la liberté de son parcours, le marcheur ne les prend pas tous en compte ; en plus, lui-même en invente d'autres, des raccourcis, des détours ou des contraintes de trajet, par exemple s'arrêter le moins possible. Chaque marche dans la ville est une création, répétant la leçon qu'avait énoncée Roland BARTHES : « L'utilisateur de la ville prélève des fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret. » (7) La ville nous offre son décor ; à chacun de nous d'y prélever ce qui lui convient et d'y ajouter ce que son plaisir, ou son bien-être, réclame.

Elie DURING a fait de ce principe une présentation savante. Il explique que « les lieux ne sont pas de simples portions d'espace (endroits, positions, places), logées en lui comme

dans un cadre inerte. Les lieux sont produits, et parfois même institués. Ils se vivent, ils se disent, inséparables de l'espace social. » (8) Il prend pour exemple le monument de la Place Clichy à Paris : personne ne le connaît « parce qu'il se trouve au milieu du flot des voitures et que le piéton traverse ailleurs » ; ce n'est pas qu'on ne le voit pas, c'est qu'on ne l'adopte pas. Ce besoin d'appropriation alimente les œuvres de nombreux artistes. Tania MOURAUD (« Vitrites », 1981) redécouvre Paris en suivant les itinéraires touristiques du Guide Vert, et elle photographie systématiquement les devantures de magasins, dont elle dit qu'elles sont « des mises en scène offertes au désir », ou « des petits autels désuets dans lesquels s'étale l'univers du cadeau » (9) ; au total, 6 000 photos qui sont autant de mirages offerts à l'imagination du piéton, comme autant d'arrêts sur images, chacune d'elles étant un trait d'union possible entre les sphères privée et publique. Bertrand LAVIER, pour sa part, a photographié dans les rues parisiennes des vitrines provisoirement peintes au blanc d'Espagne, puis il a imprimé ses photos sur une toile à leur format original. La rue propose des images, des formes, elle est un intarissable vivier d'opportunités ; mais il appartient à chacun de les faire siennes. Pierre HUYGHE a plusieurs fois joué avec les façons de s'accaparer la réalité : il prenait la photo d'un lieu, d'une rue, et il l'affichait dans un format de quatre mètres sur trois à l'endroit même qu'elle représente. Cette façon de dédoubler le décor est une manière de le revendiquer pour soi-même, mais c'est aussi une offre faite aux passants de se l'approprier à leur tour. Elle dit que tout notre décor nous est prêté, et qu'il attend que nous l'utilisions, comme au théâtre.

Une autre piste artistique pour s'approprier l'espace public consiste à envahir la rue, à l'occuper de façon iconoclaste. L'artiste algérien Adel ABDESSEMED a mis en scène des animaux exotiques dans l'espace urbain, illustrant peut-être cette idée que la façade bien policée que nous nous efforçons de présenter à nos voisins est une illusion ténue. Le photographe pakistanais Bani ABIDI a illustré les façons dont des citoyens ordinaires pourraient utiliser la rue pour leur usage domestique : se coiffer, lire un journal, repasser du linge, réaliser une composition florale ... Ces actions intimes, réalisées au beau milieu d'un boulevard, constituent une appropriation déterminée, même si elle est fragile, de l'espace public ; elles ne contiennent aucune revendication, elles contribuent juste à ancrer chez le spectateur l'illusion d'un autre usage possible. Une telle approche répond à un besoin fréquemment ressenti de reprendre un certain contrôle de son environnement. En témoigne le succès rencontré en France par l'opération « Park(ing) day » : pendant un week end de Septembre, artistes et militants sont invités à transformer une place de stationnement en lieu créatif. Ce qu'on y fait : danser le tango, planter des tournesols, installer un atelier de fabrication de cocottes en papier ..., qu'importe pourvu que soit encouragée une réflexion sur l'usage de l'espace public, sur les façons de vivre ensemble ; pas question de révolution, d'ailleurs tous les participants acquittent le prix du stationnement à l'horodateur.

La palme de l'effet le plus complexe et le plus inattendu du dérèglement de l'espace public, je suggère de l'attribuer à Tomo SAVIC-GEAM, originaire de Croatie et vivant à Amsterdam. Il s'ingénie à inventer des systèmes complexes aux fins desquels une intervention dans le décor d'une ville provoque des conséquences dans un autre endroit du monde. Ainsi, les visiteurs qui entrent dans une exposition à Utrecht mettent en mouvement, à leur insu, un escalator fonctionnant dans une galerie commerciale de Zagreb ; ou bien, ceux

qui franchissent la porte d'un centre d'art d'Amsterdam contribuent à modifier, infiniment bien sûr, la température d'une piscine en Estonie. Au musée du Jeu de Paume à Paris, il a construit un immense cube blanc, et il a réalisé le même dans un musée de Bergen ; un mécanisme permet de rétrécir les dimensions de la salle en bougeant imperceptiblement les cloisons chaque fois qu'un visiteur entre ... dans l'autre espace, à 1 200 kilomètres de distance ; de cette façon, aucun spectateur ne peut réellement faire l'expérience de la modification que sa présence introduit dans le lieu où il se trouve, et pourtant il est informé que son influence n'en est pas moins réelle. N'est-ce pas le message même de la démocratie ? N'est-ce pas également une illustration possible de la nature de l'art, toujours situé dans un ailleurs ? Mais pour le piéton-spectateur, l'œuvre est avant tout un questionnement sur sa position et sur rôle qu'il joue dans le décor de la ville.

L'espace urbain regorge ainsi d'opportunités que jamais le marcheur ne parvient à épuiser : espace commun mais également intime, espace protégé mais avant tout partagé. Il est donc inévitable qu'à la simple dimension du décor, les artistes se soient employés à superposer une autre image de la ville, celle d'un lieu où s'exerce un permanent rapport de forces entre individus, voire entre classes sociales. On entre alors dans le domaine du politique.

1. Orhan PAMUK « Istanbul », Gallimard 2007
2. Cité par Isabelle de MAISON ROUGE « Salut l'artiste. Idées reçues sur les artistes », Le Cavalier Bleu 2010.  
Jacques VILLEGLE y déclare notamment : « La recherche de l'affiche passe par la promenade. Je suis comme le collectionneur qui part à la rencontre d'une œuvre, à la différence près que je provoque la rencontre. L'affiche trouvée devient une œuvre par la suite. Ce travail de collecte renonce à la subjectivité, à tout choix esthétique. Les affiches sont ramassées en faisant abstraction de mes goûts personnels. Je suis le metteur en scène de toutes ces affiches lacérées par des anonymes.
3. Cité par Brian O'DOHERTY « White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie », Ed jrp ringier, 2008
4. Cité par Bénédicte RAMADE « REHAB L'art de re-faire », catalogue de l'exposition présentée à la Fondation EDF, Gallimard 2010
5. Chuck PALAHNIUK « Les Festival de la couille et autres histoires vraies », Denoel 2005
6. Sophie CALLE « Gotham Handbook (New York mode d'emploi) », in « Doubles jeux », Actes Sud 1998
7. Cité par Michel de CERTEAU « L'invention du quotidien », Gallimard 1990
8. Cité dans « Airs de Paris », catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou, Avril-Août 2007
9. Cité dans le catalogue de l'exposition « Monument et modernité à Paris : art, espace public et enjeux de mémoire 1891-1996 », présentée en 1996 à l'Espace Electra par la Fondation Electricité de France