

CHAPITRE 3.

POURQUOI LA PRATIQUE DEVANCE-T'ELLE AUTANT LA THÉORIE ?

« Il ne faut pas oublier ceci : il y a dans toute entreprise une part de supercherie qui, une fois le résultat atteint, se transforme en vérité. »

Nicolas BOUVIER
Le Vide et le Plein

Pendant des siècles, les hommes ont marché par devoir : soit parce que leurs activités l'exigeaient, soit parce qu'ils participaient à des pèlerinages. Les pas sont restés liés au travail ou à la religion. Pourtant, le lien entre marcher et penser avait été établi dès l'Antiquité. ARISTOTE, dans son école, avait fait bâtir une promenade, nommée « peripatos », qui conduisait aux temples et permettait à ses élèves de préparer leur esprit à la rencontre des dieux. Les philosophes issus de cette école furent appelés les « péripatéticiens ». Au passage, quand on se demande pourquoi il n'y a pas de féminin à flâneur, peut-être ferait-on bien de se rappeler que celui donné à péripatéticien en a exagérément déformé le sens... Mais cet exemple n'a pas suscité les amples développements qu'aurait pu provoquer la reconnaissance de cette alchimie particulière qui relie le pied à l'esprit. Se promener, aller où bon vous semble et pour le plaisir seul, est une notion qui n'est vraiment apparue qu'au XV^e siècle. Et il a fallu attendre longtemps encore avant qu'un artiste novateur, Jean-Jacques ROUSSEAU en l'occurrence, ait pu écrire : « *Ma vie entière n'a été qu'une longue rêverie divisée en chapitres par mes promenades de chaque jour.* » Il est vrai que, par la suite, les artistes ayant lié à la marche leurs sources d'inspiration, ou le fond même de leurs œuvres, vont être très nombreux. Rebecca SOLNIT, qui les a traqués avec dévotion, conclut son brillant inventaire en reconnaissant que « *la marche est une des constellations clairement identifiables dans le ciel de la culture humaine* », et en rendant hommage à tous ceux qui ont jalonné l'histoire de cet art des pieds, « *ces poètes, ces philosophes, ces révolutionnaires et ces rebelles, qui traversent obstinément hors des clous, ces amoureux des rues, ces pèlerins, ces touristes, ces montagnards et ces vagabonds par vocation (1)* ».

La liste de tous ces pionniers – Søren KIERKEGAARD, Friedrich NIETZSCHE, Franz KAFKA, James JOYCE, Fernando PESSOA... – a été établie à de nombreuses reprises, et leur message commun est celui-ci : la marche éloigne de soi pour ouvrir au monde,

mais elle renvoie également sur soi ; elle n'est pas seulement l'exercice physique applicable sur ordonnance, elle est, du moins elle peut être, une expérience existentielle complète. Il demeure cependant un mystère : pourquoi tant d'artistes se sont-ils engagés dans ce chemin et pourquoi ont-ils été si peu à répondre à la question que posait déjà Honoré de BALZAC en 1833 : « **N'est-il pas réellement bien extraordinaire de voir que, depuis le temps où l'homme marche, personne ne se soit demandé pourquoi il marche, comment il marche, s'il marche, s'il peut mieux marcher, ce qu'il fait en marchant, s'il n'y aurait pas moyen d'imposer, de changer, d'analyser sa marche (2) ?** » Force est de reconnaître que ce qui a été un jour nommé « l'obsession ambulatoire » a envahi progressivement notre espace mental sans susciter beaucoup de réflexion sur les origines, la nature, l'intérêt de cette pratique. Ce n'est en fait qu'à partir de la révolution industrielle que la marche a cessé d'être un geste banal et quotidien pour s'ériger en manifestation, c'est-à-dire un acte délibérément choisi, une réaction contre la vitesse et l'aliénation qui caractérisent la vie moderne.

L'artiste qui perçoit le mieux cette évolution, et lui donne ses premières lettres de noblesse, est sans conteste Charles BAUDELAIRE. En 1863, à travers l'évocation du peintre Constantin GUYS (que n'avait-il choisi Edouard MANET, la postérité l'en aurait sûrement mieux reconnu !), il présente les fondements d'une esthétique nouvelle : la modernité (3). « **Le beau, énonce-t-il crânement, est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion.** »

A l'opposé de ces artistes parqués dans leur atelier et confinés dans leur spécialité (« **des intelligences de village, des cervelles de hameau** »), BAUDELAIRE fait donc l'éloge de « l'homme du monde », entendu au sens strict du terme : celui qui s'immerge au sein de ses semblables pour les observer et absorber « **la vie multiple et la grâce de tous les éléments de la vie** ». Cet artiste-là, cet homme du beau moderne, il l'appelle « un flâneur » ; « **sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule** ». Son travail essentiel se déroule dans la rue, en marchant. « **Il part ! et il regarde couler le fleuve de la vitalité, si majestueux et si brillant. Il admire l'éternelle beauté et l'étonnante harmonie de la vie dans les capitales, harmonie si providentiellement maintenue dans le tumulte de la liberté humaine.** » On a dit travail, car la flânerie baudelairienne n'est surtout pas de l'oisiveté, elle est action et cette action est créative. Le flâneur est au milieu des autres pour en percevoir les élans et la sensibilité, que son tableau restituera ensuite aux spectateurs ; il puise « **dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini** » de la ville, la compréhension du monde moderne ; il guette dans la foule le choc d'une rencontre, l'expérience d'une vision, qui sont les sources incontournables de la poésie.

Plus tard, Walter BENJAMIN s'est attaché à donner au flâneur les éléments plus précis d'un statut social et artistique (4). Il explique en effet que la condition première pour flâner est d'avoir du temps libre, autrement dit de se sentir peu encombré par une vie familiale ou professionnelle. Flâner suppose aussi du détachement et de la sensibilité. Le flâneur doit ainsi cumuler aisance financière et culture ; on reconnaît là le portrait du dandy.



© Walter Benjamin

C'est un oisif – à l'inverse du bourgeois contraint aux horaires de bureau –, il oppose sa force d'inertie aux exigences de la productivité industrielle. Quant à son allure, elle n'est ni celle d'un promeneur indécis ni celle d'un marcheur déterminé, elle allie un pas décidé et une attention portée à tout ce qui l'entoure ; le flâneur est un « **entomologiste amateur** », parti « **herboriser sur le bitume** ». Que cherche-t-il ainsi en parcourant la ville ? BENJAMIN répond : dénoncer « le fétichisme » de la consommation, comprendre « **comment les marchandises sont transformées sensiblement dans leur présence immédiate et deviennent des fantasmagories** ». C'est pourquoi ses terrains de prédilection seront les passages, symboles même de la culture de la consommation qui s'est mise en tête de gouverner le monde.

A leur tour, les surréalistes vont s'emparer avec avidité de ce concept en lui donnant une tout autre orientation. Pour eux, la fonction de l'art est de révéler ou de décoder la réalité, ce qui importe donc réellement c'est la créativité et non l'œuvre, qui peut être aussi bien un tableau, un poème, une fête, pourquoi pas une marche. C'est ainsi qu'ils vont entreprendre dans les années 1920 toutes sortes d'errance dans la ville. Leur but cependant n'est pas d'observer, ni de critiquer, mais bien de transformer la vie quotidienne. La poésie s'alimente à la vie même, c'est l'inconscient qui se charge de digérer tous les éléments perçus pour mettre en valeur les hasards et les coïncidences, pour créer des juxtapositions signifiantes. La divagation dans les villes est donc une très riche source d'inspiration, elle est le moyen d'aller débusquer dans le quotidien le plus banal les fondements d'une interprétation poétique. Les témoignages littéraires de cette démarche abondent. C'est André BRETON qui, dans Nadja, part en quête de faits sans intérêt propre, mais dont la valeur réside dans « **leur caractère absolument inattendu, violemment incident, et le genre d'associations d'idées suspectes qu'ils éveillent** » (par exemple, passer du fil de la vierge à la toile d'araignée) et qui « **présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste de quel signal (5)** ». Ou bien c'est Philippe SOUPAULT qui s'empare d'un thème cher aux surréalistes consistant à mêler la ville et la femme dans une même sensualité : « **Cette nuit-**

là, tandis que nous poursuivions ou, mieux, filions Georgette, je vis Paris pour la première fois. La ville n'était donc pas la ville. Elle se dressait au milieu des brumes, tournant comme la terre sur elle-même, plus féminine que de coutume. Et Georgette elle-même devenait une ville (6). »

ARAGON, lui, raconte la promenade qu'il entreprend en 1924 avec André BRETON et Marcel NOLL aux Buttes-Chaumont : « Enfin nous allions détruire l'ennui, devant nous s'ouvrait une chasse miraculeuse, un terrain d'expériences, où il n'était pas possible que nous n'eussions mille surprises, et qui sait ? une grande révélation qui transformerait la vie et le destin. ». L'auteur reconnaît que cette démarche repose sur « un espoir immense et naïf », mais il y voit également un signe de l'époque en quête de romanesque, « les trois amis s'avancent avec le sentiment fugitif de la bizarrerie et un désir qui tient à l'essence du monde (7) ».

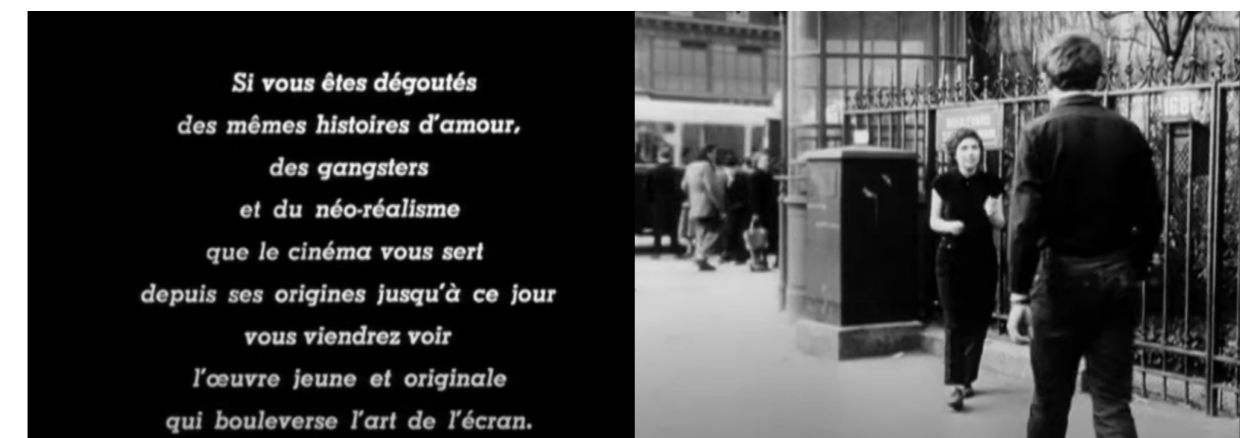
C'est d'ailleurs en hommage à ce message là que j'ai formé le projet d'aller déposer, à la nuit tombée, une rangée de bougies allumées dans chacun des jardins publics de la ville ; ce serait aussi une manière d'attirer l'attention sur la fermeture de tous les parcs parisiens la nuit (à l'exception du parc de la Villette), signe de ces petits abandons de liberté que nous subissons sans même les remarquer.

Pourtant, ces diverses appropriations artistiques de la marche ne constituent pas encore des approches conceptuelles organisées ; elles sont des traits d'union entre individualités plus que des systèmes de pensée stricts. Raymond QUENEAU cite bien un certain baron d'ORMESAN (8) qui aurait inventé l'amphionie, un nouvel art ainsi nommé en référence au fils d'Antiope et de Zeus, Amphion, qui a construit les murailles de Thèbes en jouant de la lyre, « les pierres venaient se placer d'elles-mêmes à l'endroit voulu ». L'amphionie consiste à « parcourir une ville de façon à exciter des sentiments ressortissant au beau et au sublime, comme le font la musique, la poésie, etc. ». La marche est ainsi élevée au rang d'art, merci monsieur le Baron, mais il nous faut reconnaître que les modalités de cet art original sont restées bien confidentielles. En fait, c'est à l'occasion des réflexions engagées sur l'art cinématographique que va se formaliser vraiment la réflexion sur le lien entre marcher et créer. Rien d'étonnant à cela : il faut bien que l'art ait pu s'emparer du mouvement dans toute sa dimension pour que la marche puisse entrer dans son champ d'analyse. Cette étude a été nommée « cinéplastique » par Elie FAURE vers 1920 (9). Elle consiste à dire que le mouvement n'est pas une simple affaire de mobilité, il a un sens, il est « un moyen de production et de vision, un outil d'invention » ; l'artiste peut donc se l'approprier et le mouvement par lui-même peut constituer une œuvre. Marcher est ainsi appelé à devenir un moyen privilégié de comprendre et de figurer le monde qui nous entoure, l'artiste est encouragé à y laisser une trace, que l'agitation incessante de la ville digèrera sûrement, mais que peut-être des spectateurs auront relevée et interprétée à leur tour. « Manières de voir, manières de faire, manières de faire voir », tel pourrait être le catalogue-défi de cette cinéplastique. Et dans son sillage, deux théoriciens me paraissent valoir une particulière attention : Guy DEBORD est le premier à introduire la marche dans la ville comme une sociologie militante, aux forts accents révolutionnaires ; à l'opposé du

spectre, Lucius BURCKHARDT, l'inventeur de la promenadologie, établit une psychologie de la marche, non dénuée de romantisme.

Guy DEBORD est un homme précieux. De son vivant, il a été accusé de tout, essentiellement d'avoir perverti une génération d'adolescents qui ont porté ses écrits en bannière pendant leur simulacre de révolution, mais aussi, par exemple, d'avoir assassiné son ami, protecteur et éditeur, Gérard LEBOVICI. Quand il a été mort, ou plutôt quand l'évolution de la société a permis de remiser ses idées sur le rayon encombré des utopies sans danger, il est devenu de bon ton de le célébrer. En 2008, un gouvernement de droite a classé ses archives trésor national, il en aurait étouffé de rire !

Guy DEBORD a donc, entre autres mérites, inventé le situationnisme, une théorie qui constitue avant tout un style de vie, mêlant l'art et la révolution et prônant la reconquête par chacun de son environnement. Le fondement de sa doctrine repose sur la conviction que les règles et les intérêts qui ont présidé à l'industrialisation ont non seulement privé de sens les gestes du travail, mais également perverti la vie privée. « L'usage de la vie quotidienne, au sens d'une consommation de temps vécu, est commandé par le règne de la rareté : rareté du temps libre ; et rareté des emplois possibles de ce temps libre [...] La vie privée est privée de quoi ? Tout simplement de la vie, qui en est cruellement absente (10). » Combattre le système commence donc pour chacun par la recherche d'une technique de libération du quotidien, afin d'échapper à « l'insoutenable misère de la vie quotidienne », faite « d'indigence matérielle et de moralisme archaïque ». La recette, si elle existe, sera de faire en sorte que « la part de la créativité l'emporte toujours sur la part répétitive ».



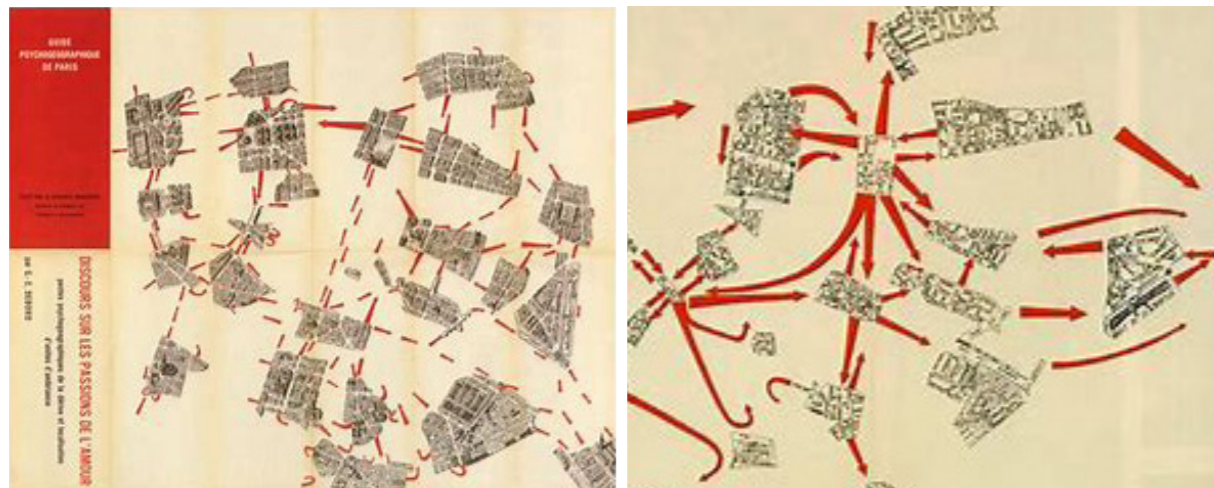
© Traité de Bave et d'Eternité d'Isidore Isou

C'est dans cet esprit que, à partir de 1953, la « tribu » des marginaux qui constitueront la base de son mouvement va expérimenter « la dérive » : une errance dans les rues de la ville à la recherche de signes que chacun peut s'approprier. « La formule pour renverser le monde, nous ne l'avons pas cherchée dans les livres, mais en errant. C'était une dérive à grandes journées où rien ne ressemblait à la veille ; et qui ne s'arrêtait jamais. Surprenantes rencontres, obstacles remarquables, grandioses trahisons, enchantement périlleux, rien ne manqua dans cette poursuite d'un autre Graal néfaste, dont personne n'avait voulu (11). » Guy DEBORD

a défini la dérive comme « une technique de passage hâtif à travers des ambiances variées », et c'est à cette occasion qu'il a élaboré le concept de la psychogéographie que nous avons croisé au chapitre précédent : une appréhension personnelle « des lois exactes et des effets précis du milieu géographique [...] agissant directement sur le comportement affectif des individus ». A l'origine de cette révélation, il a cité une étude du sociologue Paul-Henry CHOMBART DE LAUWE montrant la perception très étroite que chaque individu a de la ville qu'il habite. Dans cette étude, en effet, figure « le tracé de tous les parcours effectués en une année par une étudiante du XVI^e arrondissement ; ces parcours dessinent un triangle de dimension réduite, sans échappées, dont les trois sommets sont l'Ecole des Sciences Politiques, le domicile de la jeune fille et celui de son professeur de piano (12) ».

Pour retrouver la maîtrise de son existence, la première initiative qu'énonce Guy DEBORD est donc de s'arracher à l'habitude, à ces trajets où nos activités nous ramènent constamment, et de rechercher dans le décor qui nous entoure des signes d'attraction ou de répulsion qui nous soient propres. « Désormais la ville changerait comme un plan que l'on dessine au fur et à mesure. Désormais votre vie serait un livre dont vous seriez l'auteur (13). »

En chacun de nous, l'errance dans les rues de la ville est censée instiller les germes de la révolution, car elle rend soudain le milieu urbain ludique et passionnant, et non plus simplement utilitaire. Ce changement de perspective est décisif, plus efficace sans doute que les initiatives idéologiques traditionnelles pour reconquérir sa place dans le monde.



© Guide psychogéographique de Paris de Guy Debord

Souvent, les œuvres d'un artiste sont moins révélatrices de ses intentions que les récits, d'apparence plus anodine, livrés par son entourage. Michèle BERNSTEIN, alors épouse de Guy DEBORD, a publié en 1960 un livre intitulé Tous les chevaux du roi, où le personnage principal, Gilles, est le portrait sans équivoque de DEBORD. A un moment, une amante de Gilles lui demande : « De quoi t'occupes-tu au juste ? », et il répond : « De la réification. » La jeune fille insiste et idéalise : « C'est un travail très sérieux, avec de gros livres et beaucoup de papiers sur une grande table. » Mais Gilles dément : « Non, je me promène. Principalement je me promène (14). »

Guy DEBORD reconnaît que le procédé aujourd'hui est loin d'être parfait : « Les difficultés de la dérive sont celles de la liberté. Tout porte à croire que l'avenir précipitera le changement irréversible du comportement et du décor de la société actuelle. Un jour, on construira des villes pour dériver. On peut utiliser, avec des retouches relativement légères, certaines zones qui existent déjà. On peut utiliser certaines personnes qui existent déjà. » L'avenir radieux se fait attendre, la révolution est au bout d'un chemin qui paraît interminable, mais la dérive nous met sur la voie. A cet effet, son initiateur donne quelques indications essentielles pour en assurer le succès. D'abord, les participants : « On peut dériver seul, mais tout indique que la répartition numérique la plus fructueuse consiste en plusieurs groupes de deux ou trois personnes parvenues à une même prise de conscience, le recouplement des impressions de ces différents groupes devant permettre d'aboutir à des conclusions objectives. » Le groupe n'a d'ailleurs pas pour seul objet de privilégier la convivialité, il doit également contribuer à éliminer toute vanité d'auteur. L'important est dans la démarche, non dans le résultat. Yves KLEIN l'avait déjà dit : « Mes œuvres sont les cendres de mon art. » Pour la durée des dérives, Guy DEBORD est libéral, ce serait une journée en moyenne, mais certaines peuvent être de brefs instants et d'autres se poursuivre plusieurs jours sans interruption ; on retiendra cependant que « les dernières heures de la nuit sont généralement impropres à la dérive ». Le climat compte également : l'orage est propice alors que les pluies prolongées sont néfastes. Le champ spatial est variable, avec une étendue maximum qui serait constituée par « l'ensemble d'une grande ville et de ses banlieues » (pas question bien sûr d'y inclure le moindre bout de campagne), et au minimum « une petite unité d'ambiance : un seul quartier, ou même un seul îlot s'il vaut la peine (à l'extrême limite la dérive statique d'une journée sans sortir de la gare Saint-Lazare) ». Enfin, il faut prendre en compte le rythme de la déambulation : il est contenu dans la définition même de la dérive, « un passage hâtif », réclamant des participants une implication physique qui la distingue clairement de la simple promenade.

Dans l'appréciation de ce concept, il ne faut sans doute pas négliger une dimension importante de la personnalité de Guy DEBORD : il est alcoolique. Jean-Yves JOUANNAIS, dans l'inventaire qu'il a dressé de l'idiotie dans l'art, le classe dans la rubrique des « Faux Plongeurs », et son argument ne manque pas de pertinence. DEBORD avait annoncé son intention d'écrire, dans Panégyrique, une œuvre permettant de saisir le non-sens de notre époque ; mais voilà, « tout dans l'esbroufe de son annonce, son auteur en épuisera cyniquement l'élan en 80 courtes pages (15) ». Des pages vibrantes, emplies de magnifiques formules, mais loin en effet de la somme romantique annoncée. Et Guy DEBORD en reconnaît bien volontiers la raison principale, qu'il nomme « ivrognerie ». Il précise même : « Je suis d'ailleurs un peu surpris, moi qui ai dû lire si fréquemment, à mon propos, les plus extravagantes calomnies ou de très injustes critiques, de voir qu'en somme trente ans, et davantage, se sont écoulés sans que jamais un mécontent ne fasse état de mon ivrognerie comme un argument, au moins implicite, contre mes idées scandaleuses (16). » Pirouette ultime, il tentera de faire de l'ivresse un attribut d'artiste : « On conçoit que tout cela m'a laissé bien peu de temps pour écrire, et c'est justement ce qui convient : l'écriture doit rester rare, puisqu'avant de trouver l'excellent il faut avoir bu longtemps. »

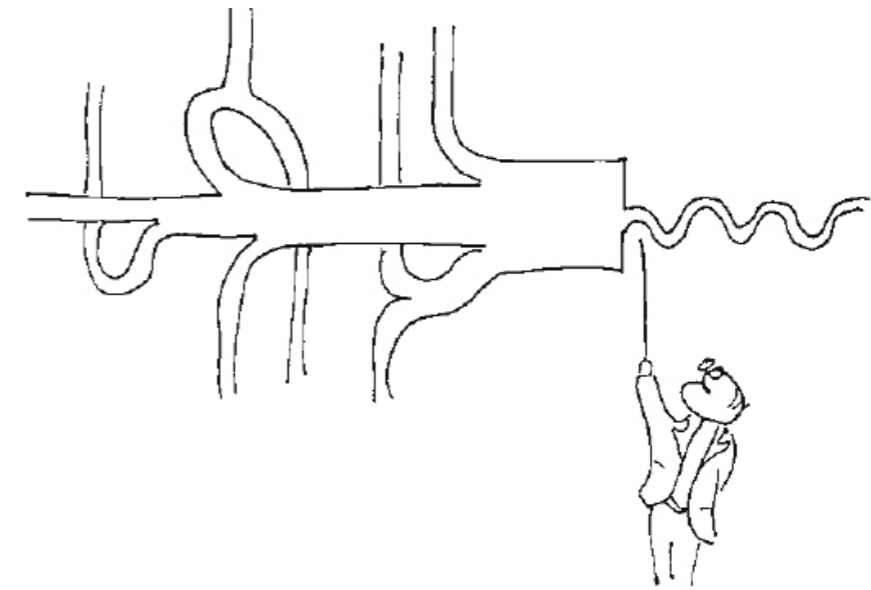
Si la théorie de la dérive n'a jamais inclus aucune recommandation en la matière, force est de reconnaître que ses pratiquants ont largement validé l'intérêt d'un haut degré d'alcoolémie. Il suffit pour s'en persuader d'entendre Jean-Jacques LEBEL parler des promenades qu'il effectuait, au début des années 1960, avec François DUFRENE, Raymond HAINS et Camille BRYEN : « La ville était soudain transformée, en particulier grâce au génie discursif de Raymond, en œuvre d'art. C'était une forme d'épreuve physique, de poésie directe et d'expérience hallucinogène. François, qui buvait beaucoup, improvisait, bourré, des poèmes sublimes, criés en montant sur des voitures (17). » On imagine l'ambiance ; le temps où l'opium, l'éther, la mescaline, ouvraient aux artistes les portes des paradis artificiels est bien révolu, le trivial alcool a pris le relais, avec les mêmes intentions et des effets comparables. Guy DEBORD sait néanmoins trouver à ces usages exubérants une autre justification : « On a assez interprété les passions, il s'agit maintenant d'en trouver d'autres » et de multiplier « les objets et les sujets poétiques, malheureusement si rares actuellement que les plus minimes prennent une importance affective exagérée (18) ». Il y aura donc désormais les spectateurs, contemplateurs passifs de la « société du spectacle », et les viveurs, constructeurs de situations. La marche met ses pratiquants dans le camp des viveurs, elle leur ouvre les portes du situationnisme.

On décèle des relents manifestes d'alcool et de poésie dans le très émouvant témoignage qu'a laissé Patrick STRARAM, l'un des piliers des dérives situationnistes qui débutaient généralement du café Chez Moineau ; le manuscrit retrouvé après sa mort débute ainsi : « Nuit. Rues tressées de lucioles mécaniques, volumes transparents, tétraèdre, pentaèdre, octaèdre, dodécaèdre, icosaèdre, clignotements, pas de porte vomis, barricades, tournesols montés en étoile jusqu'au cancer, un homme titube, une voiture projette ses batteries rue de Buci, cloportes, je marche seul, contacts, la ville roule, un flux inconscient, se cabre, meurt du côté de Javel, une étoile ficelée au tronc du ciel vert de gris, comètes (19). »

On regrette que les récits de dérives aient été si rares, celui-ci laisse en tout cas entrevoir le pouvoir poétique des marches en ville menées sous de tels auspices.

Moins célèbre, mais également provocateur, l'autre théoricien de la marche s'appelle Lucius BURCKHARDT, il a créé la promenadologie ou la science péripatique. Extraordinaire personnage ! Suisse d'origine, né en 1925, il a suivi des études d'économie politique, avant de s'investir dans l'urbanisme, les sciences du paysage et l'architecture. Il avait projeté de donner pour titre à son mémoire Je réfléchis avec les pieds, maxime que tout marcheur consciencieux peut prendre pour devise...

Enseignant décalé, il a néanmoins donné des cours de 1973 à 1997 à l'université Gesamthochschule de Cassel, en Allemagne, sur l'économie des systèmes urbains et l'esthétique du paysage. Il a longtemps rêvé de construire en Suisse une ville qui épouserait le métabolisme d'un être vivant, où toutes les parties seraient solidaires et où la nature des échanges commanderait l'agencement des différentes cellules entre elles. Evidemment, cette ville n'a jamais vu le jour, et Lucius BURCKHARDT s'est reconverti dans l'insignifiant, dans l'imperceptible. Il s'est défini lui-même comme un « scientific-wanderer, seeking the ever ordinary », traquant l'au-delà du visible.



"And this part of the master plan is intended to ensure people understand the need for the highway." Drawing: Lucius Burckhardt

La promenadologie est une méthode destinée à décrypter les paysages, à reconnaître ce qui passe habituellement inaperçu. « La perception passe, selon moi, par des signes plutôt que par des réalités (20). » Le paysage n'existe pas en lui-même, il ne nous est pas donné, il n'apparaît qu'à partir de ce que nous reconnaissons et gardons en mémoire. Pour illustrer sa théorie, BURCKHARDT emmène un jour ses étudiants dans un champ de manœuvres abandonné par l'armée Suisse, en lisant à haute voix un ouvrage du botaniste et ethnologue Georg FORSTER, compagnon de route du capitaine COOK lorsqu'il était à Tahiti, comme si c'était la description de l'endroit où ils se trouvaient. « La promenadologie montre que la perception est une addition artificielle de choses retrouvées, qui se mêlent à des choses que l'on connaît déjà à travers des prospectus, des publicités, des photographies familiales, etc. » En 1998, il a créé l'agence de voyage Medicis, qui proposait dix promenades hors des sentiers touristiques mais composant une narration urbaine concrète, qu'il qualifiait de « plus quotidienne qu'éternelle ». Car chaque promenade doit être conçue comme une expérience, la conquête d'un fragment du réel qu'on n'épuise jamais. On peut juste apprendre à lire les signes, à les reconnaître au-delà de la vue (« l'odeur de la pluie sur le trottoir, la montée d'une pente... »), et ensuite à en reconstituer pour soi la sensation, comme une « humanisation des événements rencontrés ». Il écrit cette jolie formule : « Le paysage, c'est ce qui se forme dans ma tête, une fois rentré à la maison, lorsque j'ai oublié qu'un chat gris a croisé mon chemin, et qu'au fond de l'étang, une boîte de Coca Cola brillait au soleil (21). »

Marcher, nous dit BURCKHARDT, c'est une façon de reconnaître que la totalité est trompeuse, et que la vérité ne peut être que dans le détail, « la petitesse merveilleuse du réel au milieu du vacarme urbain ». Chacun a pu en faire l'expérience : on a beau être passé souvent à un endroit de la ville, on s'étonne d'y faire encore des découvertes. Si on veut bien abandonner les images convenues, que des considérations politiques ou commerciales s'efforcent de nous imposer et qui brouillent notre perception, si on sait se construire un

œil neuf et toujours avide, alors, et c'est une perspective enthousiasmante, on découvrira que la marche en ville pourrait bien nous rendre un peu plus humains...

Pour passionnants et emblématiques qu'ils soient, force est de reconnaître que les penseurs de la marche en tant qu'acte de création ne sont pas très nombreux. La raison est peut-être simplement qu'il y a peu à en dire. Francis ALÿS, un artiste qui a mis la marche au centre de son œuvre (on reviendra sans cesse à lui), s'est interrogé sur ce que représente l'acte de marcher, et sa conclusion s'énonce ainsi : « **Il n'y a pas de théorie de la marche, juste une conscience de la marche. Mais il peut y avoir une certaine sagesse qui accompagne l'acte de marcher. Il s'agit plutôt d'une attitude** (22) », et pour lui cette attitude est un état qui permettrait de conjuguer deux qualités, être à la fois attentif à l'environnement et perdu dans ses pensées. Dans une œuvre de 1992, intitulée *As long as I'm walking*, Francis ALÿS a dressé la liste de tout ce à quoi la marche permet de renoncer facilement, qu'il s'agisse de tentations, de sentiments, ou de productions, longue litanie : « **I'm not choosing, I'm not smoking, I'm not loosing, I'm not making, I'm not knowing, I'm not falling, I'm not painting...** » Alors la marche serait peut-être un art du vide, un art pour mieux s'affranchir de l'art ; la pointe ultime de l'art avant sa disparition...

1. Rebecca SOLNIT, *L'Art de marcher* (Acte Sud, 2002). Pour apprécier l'ampleur des références à la marche dans l'histoire artistique, on consultera également avec profit Daniel ARASSE à travers son livre *La Meilleure Façon de marcher* et son introduction à une histoire de la marche dans le catalogue de l'exposition « Les Figures de la marche, de Beuys à Nauma » au musée Picasso d'Antibes en 2000.
2. Thierry DAVILA, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives*, dans *l'art de la fin du XXe siècle* (Editions du Regard, 2002)
3. Cette citation et les suivantes sont de Charles BAUDELAIRE et extraites de son livre *Le peintre de la vie moderne*.
4. Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle* (Gallimard, 1991)
5. André BRETON, *Nadja* (Gallimard, 1963)
6. Philippe SOUPAULT, *Les Dernières Nuits de Paris* (Gallimard, collection L'Imaginaire, 1997)
7. Louis ARAGON, *Le Paysan de Paris* (Gallimard, 1926)
8. Postface d'Emmanuel SOUCHIER au recueil des articles de Raymond QUENEAU *Connaissez-vous Paris ?* (Gallimard, 2011)
9. Thierry DAVILA, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives*, dans *l'art de la fin du XXe siècle* (Editions du Regard, 2002)
10. Guy DEBORD, « Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne », conférence rédigée pour un colloque de sociologie au CNRS en mai 1961 et publiée dans *Enregistrements magnétiques* (Gallimard, 2010)
11. Guy DEBORD, *Mémoires*
12. Guy DEBORD, *Les Lèvres nues* (revue n° 9, décembre 1956). C'est une notion que Julien GRACQ avait également soulignée, en écrivant dans son livre *La forme d'une ville* : « Habiter en ville, c'est y tisser par ses allées et venues journalières un lacs de parcours très généralement articulé autour de quelques axes directeurs. »
13. Greil MARCUS, *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle* (Allia, 1998)
14. Jean-Marie APOSTOLIDES, *Les tombeaux de Guy Debord* (Editions Exils, 1999)
15. Jean-Yves JOUANNAIS, *L'Idiotie* (Beaux-Arts Magazine, 2003)
16. Guy DEBORD, *Panegyrique* (Gallimard, 1993)
17. Catalogue de l'exposition « Hors Limites - L'Art et la Vie, 1952-1994 » au Centre Georges-Pompidou, de novembre 1994 à janvier 1995
18. Guy DEBORD, « Message de l'Internationale Situationniste », in *Enregistrements magnétiques* (Gallimard, 2010). Ce texte a été composé en avril 1959 pour une manifestation organisée à Amsterdam et qui devait comporter quelques dérives (en prévoyant d'ailleurs un salaire individuel de 50 florins par jour de dérive)
19. Patrick STRARAM, *Les bouteilles se couchent* (Allia, 2006)
20. Extrait de « Paroles sur la ville », interview réalisée par Thierry PAQUOT, professeur à l'Institut d'Urbanisme de Paris (1998)
21. Lucius BURCKHARDT, *Le design au-delà du visible* (éditions du Centre Georges-Pompidou, 1991)
22. Citation de Francis ALÿS extraite du catalogue de l'exposition « A story of deception », à la Tate Modern de Londres de juin à septembre 2010