

# CHAPITRE 4.

## COMMENT DISTINGUER L'ARTISTE-MARCHEUR DU BANAL PIÉTON ?

« Flâner est une science, c'est la gastronomie de l'œil. Se promener, c'est végéter ; flâner, c'est vivre. »

Honoré de BALZAC  
*Physiologie du mariage*

Si vous m'avez suivi jusque-là, vous avez déjà la réponse à la question que pose le titre de ce chapitre : le piéton est un promeneur indifférent à son environnement, seule une catastrophe avérée peut retenir son attention ; l'artiste, au contraire, est un marcheur aux aguets, le regard en alerte permanente : il déchiffre dans la ville des mystères que le piéton ne remarque pas. L'habitude nous empêche de voir et de sentir. Marcher en artiste, c'est savoir susciter un dépaysement et, grâce à cela, reprendre possession de soi en recomposant le monde autour de nous. Pour le marcheur, il s'agit de se débarrasser d'un quotidien sans surprise afin de quêter l'inattendu, l'incertain, l'intense ; l'attention portée à ce qui l'entoure lui permet de mettre du neuf dans son regard et dans sa vie. Georges BATAILLE utilisait l'expression *se désinsérer* pour signifier « *se dégager de la trame du temps, se détacher des contraintes et des espoirs du quotidien, se rendre absent au monde des habitudes* ». Il s'agit donc maintenant de comprendre comment peut se composer une telle transformation, de regarder tout ce qui est susceptible de favoriser son éclosion, et enfin de se demander quelle trace doit laisser une marche pour être qualifiée d'œuvre.

A l'origine, il faut une foi dans le merveilleux du quotidien. Louis ARAGON avait déploré que ce sentiment soit si difficile à préserver : « *Je le vois qui se perd dans chaque homme qui avance dans sa propre vie comme dans un chemin de mieux en mieux pavé, qui avance dans l'habitude du monde avec une aisance croissante, qui se défait progressivement du goût et de la perception de l'insolite* (1). » Voilà bien le défi essentiel : rajeunir le regard, le régénérer et, au contact des vieilles façades de la ville, de ses rues sacrifiées et de ses foules indifférentes, participer – au moins pour soi, seul – au réveil d'un enchantement évanoui ; considérer le décor au sein duquel on évolue habituellement avec l'œil du voyageur égaré dans une ville qu'il n'avait pas l'intention de visiter. L'artiste-marcheur a cette capacité de se rendre totalement disponible pour laisser le monde entrer en lui ; non pas le monde marchand des

« sollicitations utilitaires », mais celui de l'aventure : « une aventure personnelle de chaque instant, tissée de sourires dérobés à l'éclat soudain d'une vitre, de projets amoureux formés au hasard des visages tendrement brouillés par la pluie... par la pluie dont nul ne saurait dire à quel moment elle a commencé à tomber (2) ».

Ensuite, toutes les méthodes sont bonnes pour parvenir au résultat recherché. Il n'y a pas de prosodie pour le poète du quotidien, rien qui puisse brider son imagination aventurière. Suivons l'exemple de Thomas CLERC, qui a parcouru toutes les rues du Xe arrondissement en portant une attention vigilante aux « objets d'art involontaires » qu'elles contiennent, comme ces accumulations : « ventilateur sur télévision Grundig + planches en équilibre sur landau sans roue », « 2 wagons SNCF juchés sur plates-formes mobiles garées contre trottoir », « pull trempé en forme de chien de caniveau », « grosse valise en faux cuir sur laquelle repose en équilibre un carton à sangles », « plume de pigeon + résistances sur frigidaire tchèque », « Caddie SNCF en position couchée extrapolé de son lieu d'origine » (3)...

Si vous n'êtes pas sensible à cette approche poétique des déchets, consultez donc le site Internet de l'artiste peintre Cali REZO, elle a notamment composé un très bel alphabet à partir d'objets et de paysages dont elle a éliminé la notion d'échelle (4).



© Cali Rezo

Tout est propice à un inventaire artistique, comme l'a démontré Gabriel OROZCO. En 1997, il a marché dans les villes de New York et d'Amsterdam en filmant ce que suivait son regard, des faits urbains minuscules, des rencontres fugaces et des objets dérisoires, tous additionnés dans l'ordre même de la vision, sans aucun montage. Cela donne, par exemple : « From green glass to Federal Express / From flat tyre to airplane / From container to Don't Walk / From cap in car to atlas / From dog shit to IrmaVep [...] ». OROZCO précise qu'il recherche « la liquidité des choses », celle que crée la fluidité du regard. Mais au-delà de cette démarche, l'addition d'images négligeables a pour effet de métamorphoser le réel, car chaque détail devient un moyen d'aiguiser la perspicacité et suscite une façon plus aigüe d'être au monde. La même année exactement, Francis ALÿS a réalisé *Bottle*, une vidéo

retraçant la vie d'une bouteille en plastique vide abandonnée sur une place et ballottée par le vent et les pieds des passants. Le film donne de la ville une vision inhabituelle, il la transforme en un monde fragile, imprévisible. Si ALÿS et OROZCO ont placé les incidents du quotidien au centre de leur œuvre, c'est qu'ils comptent sur ce que la vie urbaine offre de hasards et de paradoxes pour nourrir leur poésie.

L'expert Thierry DAVILA les a qualifiés « d'historiens-chiffonniers » : ils ne révèlent qu'une partie infime de l'histoire, puisqu'ils ne prennent en compte que des éclats dérisoires du contenu de la ville, « les rebuts de l'existence urbaine » ; mais, agissant ainsi, ils réveillent le regard (5). Autrement dit, l'histoire ne justifie peut-être pas qu'elle soit retenue, mais elle mérite à coup sûr d'être regardée.

Porter attention à ce qu'habituellement on néglige, et s'apercevoir que le simple regard peut conférer du sens au banal, Georges PEREC nous en a laissé un témoignage littéraire particulièrement convainquant (6). Entre le vendredi 18 et le dimanche 20 octobre 1974, à diverses heures de la journée, l'auteur, attablé à un café ou assis sur un banc, observe la place Saint-Sulpice et raconte ce qu'il voit. De ce lieu, tout a déjà été « décrit, inventorié, photographié, raconté ou recensé », mais PEREC, lui, s'intéresse à ce qui ne se remarque généralement pas, plus précisément à « ce qui se passe quand il ne se passe rien ». Il note donc le quotidien, en prenant bien soin de ne rien avancer qui ne soit purement factuel, ce qui justifie par exemple des suppositions improbables, comme « une petite fille, encadrée par ses parents (ou par ses kidnappeurs) pleure ». Cette objectivité n'empêche pas quand même quelques jugements de valeur, du type : « La redingote de la vieille dame est belle, mais le bougeoir qu'a acheté une autre dame est moche. » Cependant il s'agit bien de décrire la réalité, non de la romancer. Au fil de ces menues observations, simplement relatées, apparaissent subrepticement quelques interrogations (sur l'heure de levée des boîtes à lettres, ou sur l'élément déclencheur d'un envol de pigeons), des descriptions un peu approfondies (la ressemblance d'un bébé à un oiseau), des débuts de statistiques (sur les gens dont une main au moins est occupée, ou sur le sens de la rue qui enregistre le plus de passage), des débuts de listes, l'inventaire de tous les autobus qui passent avec leur indice de remplissage, et même le projet d'une classification des parapluies. L'inconscient, confronté à une réalité des plus banales, ne peut s'empêcher de l'organiser et de la rendre signifiante. Parfois, de loin en loin, l'observateur laisse percer ses propres sensations : lassitude des lieux, lassitude des mots, fatigue, curiosité inassouvie. Mais c'est fugace, il revient vite à son sujet, à savoir : le décor, les voitures, les passants, les touristes, la vie minuscule d'une grande ville qui pourrait être, « en ne regardant qu'un seul détail [...] et pendant suffisamment de temps, toutes les autres villes ». En achevant son récit ainsi : « Quatre enfants. Un chien. Un petit rayon de soleil. Le 96. Il est deux heures. », ce qu'atteste l'écrivain, c'est qu'on ne peut épuiser la réalité d'un lieu, mais que chaque élément qui le compose a un sens, et que ce sens est propre à chacun. Un auteur mexicain a écrit un recueil de poèmes dont le titre m'a frappé : *Le cœur est un chien qui se jette par la fenêtre* ; j'y pense souvent quand je vais marcher en ville.

Une autre initiative artistique mérite toute notre gratitude, celle qui consiste à introduire dans nos paysages urbains des signes susceptibles d'attirer l'attention du piéton potentiellement artiste et de l'inciter, par ce biais, à s'interroger sur ce que représente sa déambulation. Révéler est une vocation de l'art, c'est en tout cas ce que suggérait Hanna ARENDT quand elle écrivait que toutes les choses peuvent être vues, mais que « [seules les œuvres d'art sont faites avec pour unique but l'apparaître](#) ». L'exercice qui nous occupe ici est cependant d'ambition modeste. Il se réfère plutôt à une théorie qu'avait développé Roland BARTHES à propos de la photographie : en cherchant à définir ce qui fait l'attrait d'une photo pour lui, il recourt au « [principe d'aventure](#) » (telle photo m'advient, telle autre non) et qualifie cet attrait du terme animation : « [La photo elle-même n'est en rien animée \(je ne crois pas aux photos «vivantes»\) mais elle m'anime : c'est ce que fait toute aventure](#) (7). » La ville est emplie de signes déposés par ces artistes « animateurs » pour aiguillonner la perception du piéton.

Gabriel OROZCO a donné un bel exemple de la discrétion que peut revêtir une telle intervention : pour une œuvre intitulée Home Run, il a juste disposé des oranges derrière les bow-windows de l'immeuble qui fait face au musée d'Art moderne de New York. Le geste est banal, le signe simple, l'édifice sans intérêt particulier ; il ne peut s'agir d'un spectacle. La seule motivation de cette création, qui ne peut être remarquée que par des flâneurs particulièrement attentifs, est d'être un appel, une invitation à susciter une relation, même fugace, avec ces quelques spectateurs.

Dans le même esprit, Gordon MATTA-CLARK, architecte de formation, a entrepris de dévoiler les structures cachées dans l'ordre urbain. Son travail le plus réputé est constitué de découpes pratiquées dans des bâtiments auxquels il a enlevé des morceaux de planchers ou de murs pour révéler ce qui est habituellement dissimulé : d'anciens papiers peints, des gravats, des tuyauteries... Une série de photographies, réalisée en 1975 dans un immeuble de la rue du Renard mitoyen du Centre Georges-Pompidou alors en construction, est particulièrement significative de cette démarche ; il l'a intitulée Conical Intersection. Elle incite le marcheur des villes à guetter dans son décor ces éléments d'arrière-plan et à les transformer en autant d'images artistiques que son imagination recomposera pour son propre usage.



© Gordon Matta-Clark

Tous les rebelles du street art, les peintres de l'art urbain, interviennent selon ce même principe ; SOPHIE, qui colle des photos d'animaux dans les rues, l'énonce ainsi : « [Mon but est d'interpeller le passant, de le faire s'interroger et sortir un instant de son quotidien](#) (8). »

C'est aussi l'ambition du groupe AGRAFMOBILE qui s'efforce d'introduire dans la rue des repères poétiques ou humoristiques accompagnant les pas du marcheur dans la ville. Il part du constat que les messages affichés pour les passants sont purement administratifs ou commerciaux, qu'ils génèrent ennui et lassitude, parfois un soupçon de colère. Avec le concours des habitants, le groupe conçoit donc des messages de tout autre nature, des appels, des suggestions, des clins d'œil poétiques, stimulant le regard du promeneur appelé à entrer à son tour dans le jeu.



© Agrafmobile

Cette action peut mettre à contribution tous les sens, y compris ceux auxquels nous prêtons peu d'attention. Les sons, par exemple. Le monde urbain est fait de telle sorte que l'on puisse s'y déplacer sans prêter attention aux bruits de la ville. Il suffit de voir le nombre de passants avec des écouteurs dans les oreilles pour se convaincre que le bruit est traité comme une pure nuisance. Autour des années 1970, le compositeur Max NEUHAUS a fait s'échapper d'une bouche d'aération de Times Square, à New York, une sonnerie de cloches que le bruit de la rue empêchait pratiquement de distinguer ; il voulait juste interroger le passant sur « [ce qu'il fait de son oreille en ville](#) ». Par la suite, il a d'ailleurs organisé des marches baptisées « Ecoutez », car elles avaient pour seul objet de rendre les participants attentifs aux bruits de la ville.

Depuis 1996, Akio SUZUKI dessine sur les trottoirs de diverses villes du monde des cercles à l'intérieur desquels figurent schématiquement deux oreilles, invitant le passant à s'arrêter dans ce cercle et à écouter.

L'ouïe est un sens passif. On peut choisir ce qu'on regarde, mais pas ce qu'on entend. En revanche, écouter peut être une action créatrice, donnant aux sons la signification de

leur origine, effectuant un classement dans leur diversité et recherchant les informations que leur flot rend d'abord indistinctes. Et ce que j'entends sera sûrement différent de ce qu'entendent les autres, de la même façon que nous ne reconnâtrons pas dans cette rue les mêmes signes visuels. Moi, quand je marche dans les rues, j'aime particulièrement saisir au vol des bribes de phrases énoncées par d'autres passants et, les prolongeant, les déformant, m'en faire un petit discours à usage intime, qui préserve néanmoins l'accent des autres.

Il en va de même des odeurs, car il y a une poésie des odeurs dans la ville. Un vieil amoureux de Paris l'exprimait ainsi : « Pas toujours coquette ni bien mise, la rue est une femme qui se reconnaît à son parfum. [...] Odeurs de Paris, personne ne peut les saisir toutes à la fois. Les rues qui les cernent semblent en être jalouses et s'en imprègnent de tous les pores de leur chair. Alors l'air devient lourd, tout chargé de promesses (9). »

Plus scientifiquement, Sissel TOLAAS, une chimiste artiste norvégienne installée à Berlin, a fait des odeurs urbaines le centre de son œuvre. Avec un headspace, sorte de petit aspirateur, elle capte les odeurs, dont elle décrypte ensuite le message olfactif grâce aux techniques de spectrographie et de chromatographie utilisées en parfumerie. Ayant ainsi identifié la composition chimique des molécules, elle peut reproduire les odeurs à l'infini et les mettre en scène dans des dispositifs variés. Par exemple, dans l'installation *The In-Betweens*, des tours ornées des plans de villes et d'un diffuseur d'odeurs permettent de reconstituer les essences olfactives d'un quartier. TOLAAS invente des mots étranges pour qualifier ces odeurs, Oranj (mélange de corps chauds et de machines brûlantes), Ptiish (rue très polluée aux maisons inhabitées), Posier (sable, poussière et pavé), etc. Vocabulaire de l'odorat aussi générique que les couleurs caractérisant la vue.

Que le regard également ait été revivifié par les artistes, les exemples abondent : Krzysztof WODICZKO, quand il illumine les façades de bâtiments publics, précise que son intention est bien d'aider « les citoyens à se parler et à rester sensibles aux vibrations de la ville » ; Danielle VALLET KLEINER recouvre de feuilles d'argent des lieux occultés ou voués à la destruction ; CHRISTO emballe ponts et bâtiments pour qu'on ait envie à nouveau de les voir ; Robert MILIN glane dans la rue des expressions et les inscrit dans des caissons lumineux qu'il fixe sur des façades d'immeubles (l'œuvre est intitulée *Mon nom signifie Septembre*).



© Robert Milin

Une autre méthode utilisée par les artistes pour aiguïser l'attention des marcheurs consiste à introduire dans le décor un élément étranger qui pousse le spectateur à réfléchir à son environnement. La ville est une réalité, mais elle n'est pas bornée, l'artiste peut y ajouter des éléments supplémentaires, des « outils visuels » pour reprendre l'expression de Daniel BUREN. Il avait disposé dans Paris des affiches composées de bandes noires et blanches, à l'opposé donc de ces messages de séduction commerciale auxquels le passant est habitué, à l'opposé également des slogans ou des inscriptions revendicatives que les murs accueillent régulièrement. Ces affiches appelaient juste à une « redéfinition de la vision », elles questionnaient notre curiosité, notre capacité à intégrer cet élément étranger dans notre appréhension de la ville, dans la vision personnelle et unique que chacun a de la ville.

Catherine GROUT a suivi la démarche de quelques-uns de ces spécialistes de l'irruption de la surprise (10). Elle cite notamment l'œuvre de Bogomir ECKER, qu'il a intitulée *Territory B*. Dans un endroit retiré au bout d'une rue, à l'intérieur d'un petit espace que délimitent trois bornes peintes en blanc, l'artiste a déposé une forme cylindrique en aluminium, percée et entourée d'une barrière. L'objet n'est pas directement visible pour le marcheur pressé, il faut vraiment le découvrir. Une fois repéré, il n'est pas vraiment compréhensible, mais en même temps il ne peut être confondu avec aucun des objets que l'on trouve habituellement sur la voie publique ; il pose question. Bientôt l'interrogation s'étend au lieu tout entier : « Que se passe-t-il ici ? » Et si on approfondit les recherches, le titre même va encore étendre le champ des questions, car s'il est *Territory B*, cela suppose qu'il y a eu un *Territory A*, et laisse entendre qu'il pourrait y avoir un *Territory C*... Autre initiative, le très prolifique Tadashi KAWAMATA, pendant plusieurs années à partir de 1984, a disposé dans différentes villes des petites structures étranges, composées de matériaux récupérés sur les lieux mêmes des objets devenus sans utilisation et qui gagnaient alors une nouvelle existence. On aurait dit qu'elles avaient toujours été là, abandonnées et sans but précis ; à la limite, on ne les distinguait pas immédiatement, tant elles faisaient corps avec ce qui les entourait ; elles étaient fragiles aussi, délibérément précaires, leur édifice allait s'effondrer naturellement en quelques jours, les morceaux seraient dispersés. Le seul objet de ces œuvres, qui symbolisent bien la ville elle-même, toujours changeante et imprévisible, est de « déconditionner » notre appréhension du décor, de nous faire prendre conscience de ce qui est là et qui n'est pas perçu, bref de nous révéler ce que, par habitude et monotonie, nous oublions de voir.

Ou bien l'artiste met en question l'organisation de la ville. L'espace urbain est jalonné de signes, panneaux indicateurs, feux de circulation, règles de stationnement, arrêts d'autobus, lampadaires, boîtes à lettres, etc., et chacun de ces signes a son propre support. On ne se rend plus compte à quel point nos trottoirs sont envahis par ces supports. Julien BERTHIER a présenté une installation, nommée *La Concentration des services*, où il a imaginé de regrouper tous ces signaux sur un même réceptacle. Il en a profité pour modifier légèrement ces décors qui nous sont si familiers : le toit de l'abribus est incliné et végétalisé, il accueille une mangeoire pour les oiseaux... Car, au passage, il n'est pas mauvais de dénoncer la triste uniformité du mobilier urbain qui recouvre toutes les villes des mêmes oripeaux. Mais plus fondamentalement, la vraie fonction de cette œuvre est que le spectateur devienne attentif à tous les signes qui le sollicitent, et se demande à son tour si une telle prolifération est

bien utile, si on ne pourrait pas faire plus simple, plus harmonieux. Bref, qu'il ne subisse plus passivement son environnement. L'art n'est pas que de la beauté offerte, il peut être aussi une question ouverte. Alors, l'important n'est pas ce que l'on voit, mais ce qu'on fait de ce qu'on a vu.



© Julien Berthier

Cela peut même prendre la forme d'un jeu. Les parcours sonores, proposés de plus en plus fréquemment par des artistes, s'efforcent d'offrir aux participants une manière originale de voir et d'écouter la ville. Il s'agit de se munir d'écouteurs, ou de télécharger un fichier sur son téléphone, et de suivre un parcours composé par l'artiste, mêlant généralement des éléments historiques et architecturaux du quartier parcouru à des souvenirs intimes ou à des romances imaginaires. J'ai suivi celui proposé par Hervé LELARDOUX au théâtre Sylvia Montfort en octobre 2009, c'était impressionnant. Le décalage entre les bruits enregistrés, qui ne correspondent pas à ceux que notre vue recompose (« [Dans la rumeur de la ville se cache un silence](#). » peut-on entendre), l'attention portée aux détails des immeubles (« [Imaginez le passé, mais aussi le futur des lieux](#). » suggère-t-il), le fait d'être laissé en attente, sans direction, dans un lieu improbable et où jamais personne ne s'arrête, provoquent un dépaysement complet et réveillent l'attention. Cela m'a permis de découvrir, à l'angle de la rue Fizeau et de la rue du Sommet-des-Alpes, une discrète et bien émouvante inscription peinte sur la chaussée : « [Ici chaque matin avait lieu un câlin, 2006](#) ».

Revenons à l'artiste-marcheur, celui donc qui, à la différence du banal piéton, spontanément ou assisté, porte attention à son environnement. Dans l'esprit commun, une œuvre doit être attachée au statut d'artiste. Quelle trace peut donc porter témoignage de l'aventure personnelle qu'il a vécue en marchant ? Est-il même utile qu'il y ait trace pour qu'on puisse considérer qu'il y ait œuvre ? A ces questions éminemment importantes pour leur pratique, les icônes du land art, hérauts de l'art marché dans la nature, ont apporté des réponses disparates.

Richard LONG est un anglais, né à Bristol en 1945, qui a tellement aimé la marche quand il était petit qu'il a décidé d'en faire son métier. Il est devenu artiste. Son art consiste à faire de petites interventions dans le paysage, déplaçant des pierres d'un lieu à l'autre, ou laminant le sol de ses pas pour y figurer un sentier, ou poursuivant la course d'un nuage dans le ciel. De toutes ces actions il garde trace : il photographie ses sculptures éphémères, il compose des légendes indiquant le lieu, la date, la durée de la marche ou son thème, il annote des relevés topographiques, il récolte des mousses dont il barbouille les murs du musée ou encore il dessine avec des bottes crottées un parcours en spirale sur le sol d'une galerie pour représenter une distance équivalente à celle de la marche effectuée. La trace par moment devient purement symbolique : en 1967, il se rend en auto-stop de Londres au sommet Ben Nevis et en revient par le même moyen. Le voyage a duré six jours. Chaque jour, à 11 heures, il a pris deux photos, l'une straight up (le ciel), l'autre straight down (le sol) ; ces photos sont les seuls témoignages de son aventure, elles constituent l'œuvre intitulée Ben Nevis Hitch-Hike.

C'est dire à quel point la trace compte peu, l'œuvre se situe à un tout autre niveau et Richard LONG l'explique dans des termes que le marcheur des villes peut aisément s'approprier : « [Mon art est dans la nature des choses. J'aime l'idée de faire quelque chose de rien. Je peux marcher tout un jour et dormir toute une nuit en suivant une idée. J'utilise l'espace sans avoir besoin de le posséder. Mon travail est fait de mouvement et d'immobilités, d'endroits où marcher et d'autres où s'arrêter, je peux soit passer, soit laisser une marque. J'utilise l'intuition et le hasard, le corps et l'esprit, le temps et l'espace. J'utilise le monde tel que je le trouve](#) (11). »

Il faut comprendre les traces que constituent les œuvres de Richard LONG comme des tentatives pour associer mentalement le spectateur à son expérience, sans bien sûr l'illusion qu'il puisse y participer réellement mais en le maintenant à distance aussi délicatement que possible. L'œuvre réelle est dans la marche, pas dans la trace. Celle-ci peut juste stimuler l'imagination du spectateur et, peut-être, le convaincre de partir à son tour.

Hamish FULTON est également anglais et quasi contemporain de Richard LONG. Ils ont été amis et pendant longtemps ils ont marché ensemble. Puis chacun a précisé son style, la solitude pour Richard, le groupe pour Hamish, qui a aussi privilégié les destinations les plus exigeantes physiquement, en particulier l'Everest. Surtout, ils ont divergé sur la matière de leurs œuvres : FULTON n'appose aucune empreinte dans la nature, il veut seulement partager avec le public l'émotion que la marche a suscitée en lui. Ses compositions artistiques sont très dépouillées, leur compréhension exige souvent une connaissance du contexte et donc une certaine intimité avec l'artiste. Un simple trait peut suffire à reproduire le profil d'une marche, la forme restant de toute façon un substitut à l'action qui, elle, nous demeure impénétrable.

Ce qui compte pour lui, plus que l'objet de l'œuvre, c'est l'attitude. Par exemple, en mai 2002, avec vingt-deux autres marcheurs, il a entrepris de rallier à pied le domaine de Chamarande à Notre-Dame de Paris. Cette performance n'avait pas été documentée, mais

quand il a été invité à exposer à Paris en mai 2010, Hamish FULTON s'est remémoré cette expérience et a composé une photo-texte intitulée *Walking to Paris*, tirée à trente-cinq exemplaires, chacun vendu 2 000 euros. L'œuvre est datée 2002, sa manifestation n'apparaît que huit ans plus tard, démontrant à quel point la trace (mais peut-être pas l'argent) est pour lui de peu d'importance.

Autre figure emblématique du land art, Andy GOLDSWORTHY (encore un anglais, décidemment...) ajoute à la nature des éléments sculptés dans les matières mêmes de l'environnement ; ses œuvres sont donc destinées à s'intégrer dans le paysage, n'y ajoutant qu'une ponctuation infime et le plus souvent temporaire. Dans le film *Rivers and Tides* (12), on le voit s'imprégner du décor dans le cadre où il va intervenir, puis, avec une patience infinie, agencer des pierres ou des morceaux de bois, des feuilles ou des fleurs, pour produire une œuvre que la mer va recouvrir ou la rivière emporter. Il commente la disparition avec sagesse : « *Ce qui donne vie à une œuvre est aussi ce qui cause sa perte.* » Alors où situer l'œuvre, comment la retenir ? Dans la photo, que prend l'artiste de son installation ? Non, ce n'est que la trace, « *la véritable œuvre, dit-il, c'est le changement* ».



© Andy Goldsworthy

La leçon de ces expériences réside dans la mise en garde de Michel de CERTEAU : « *Les relevés de parcours perdent ce qui a été : l'acte même de passer* (13). » La notion d'œuvre devient ainsi une réelle question pour les artistes, et celui qui a donné la réponse la plus extrême est sans doute le jeune créateur anglo-allemand Tino SEHGAL. Ses travaux sont des « *situations construites* », dans lesquelles un ou plusieurs acteurs adoptent un comportement qui a été conçu par l'artiste, mais qui doit s'adapter aux attitudes du spectateur. Par exemple, *This objective of that object*, réalisé en 2004. Dans une pièce nue, cinq acteurs énoncent la règle du jeu : « *L'objectif de cette œuvre est de devenir l'objet d'une discussion* » ; si aucun spectateur ne réagit, lentement les acteurs se laissent tomber sur le sol et font mine de s'endormir ; mais si l'un d'eux élève la voix, alors les acteurs engagent avec lui une conversation. L'originalité profonde de Tino SEHGAL est qu'il refuse tout enregistrement ou toute image de l'évènement, il n'accepte aucune publicité et ne conserve aucune archive. Il n'y a donc aucune trace tangible des performances qu'il a organisées. Mais l'œuvre existe cependant, puisqu'elle se vend sous forme de cession orale : il suffit d'aller chez un notaire spécifiquement désigné, de lui raconter ce qu'on a vu, il l'enregistre et on devient propriétaire du protocole, aux termes d'une transaction

officialisée par acte (14). Difficile d'imaginer un procédé plus immatériel ; néanmoins, cette expérience me semble bien illustrer la conviction que sans trace, il n'y a pas d'histoire.

Jiri KOVANDA, dont nous avons précédemment évoqué quelques interventions minuscules, apporte à ce débat une réponse qui me paraît convaincante : ce qui rend l'action œuvre d'art, c'est qu'elle est présentée comme art. « *Cela signifie que si l'action a un public, l'art apparaît tout de suite. Mais si aucun spectateur n'a été invité, je pense qu'il ne prendra place que plus tard, dans l'espace artistique – en d'autres termes, soit dans une exposition, ou par une photo, peu importe. Bref, quand l'action est présentée comme art* (15). »



© Jiri Kovanda

Si on suit cette approche, alors la marche dans la ville, potentiellement artistique, ne le deviendra réellement qu'au moment où viendront la légitimer une trace et une reconnaissance. Peu importe la forme que prendra la trace, toutes les initiatives sont permises. Personnellement, j'ai trouvé une idée de Francis ALÏS très pertinente : en 2005, dans une œuvre intitulée *Knots*, il a enregistré les incidents de l'une de ses marches par des nœuds sur une corde : « *Je tourne à gauche, nœud de papillon, je démarre, nœud de pendu, je trébuche, nœud en huit, je fais demi-tour, nœud de chaise, je saute, nœud de pêcheur triple, etc.* » En hommage à Paul NIZON, qui a décrit « *l'errance du marcheur qui se perd dans la ville pour ensuite cueillir ses propres traces comme des fruits* (16) », j'envisage à mon tour de fabriquer des confitures dont les ingrédients seront liés aux aléas de la marche. Il me reste à convaincre des galeries d'art, situées de préférence dans le quartier où la marche aura été effectuée, de mettre en vitrine mes pots de confiture.

1. Louis ARAGON, Le Paysan de Paris (Gallimard, 1926)
2. Georges HENEIN, L'Esprit frappeur, in Revue Tango « Fous de Paris » n° 2 (novembre 2010)
3. Thomas CLERC, Paris, musée du XXe siècle. Le dixième arrondissement (L'Arbalète/Gallimard, 2007)
4. [www.calirezo.com](http://www.calirezo.com)
5. Thierry DAVILA, Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives, dans l'art de la fin du XXe siècle (Editions du Regard, 2002)
6. Georges PEREC, Tentative d'épuisement d'un lieu parisien (Christian Bourgois, 1975)
7. Roland BARTHES, La Chambre claire. Note sur la photographie (Editions de l'Etoile/Gallimard/Seuil, 1980)
8. Trespass. Une histoire de l'art urbain illicite (Taschen, 2011)
9. Robert GIRAUD, Paris, mon pote (Le Dilettante, 2008). Sans être vraiment rabat-joie, je me demande si cet hommage aux odeurs de Paris n'appartient pas à un temps révolu, quand on considère le nombre de murs utilisés comme pissotières.
10. Catherine GROUT, Pour une réalité publique de l'art (L'Harmattan, 2000)
11. Richard LONG, catalogue de l'exposition « Heaven and Hearth » (Tate Publishing, 2009)
12. Rivers and Tides, film réalisé par Thomas RIEDELSHEIMER (2004)
13. Michel de CERTEAU, L'Invention du quotidien (Gallimard, 1990)
14. Il paraît que sur les dix dernières années, le coût d'acquisition de ces protocoles serait passé de 10 000 à 100 000 euros.
15. Jiri KOVANDA, entretien avec Jan MANCUSKA, Frieze Magazine (13 mars 2008)
16. Paul NIZON, Les Camets du coursier (Actes Sud, 2011)