

# CHAPITRE 7.

## POURQUOI L'ART MARCHÉ SE PRÊTE-T-IL PARTICULIÈREMENT À L'ENGAGEMENT POLITIQUE ?

« Marcher dans la rue signifie être dans un constant réajustement du rapport de forces, accepter un code de conduite »

Francis ALÏS

La rue est le lieu par excellence où s'exerce la volonté organisatrice de l'autorité publique ; de multiples signes et panneaux expriment quelques-uns des règlements tatillons qui accompagnent nécessairement la vie en collectivité. En même temps, la rue est le seul espace où le citoyen peut faire valoir sa liberté, son autonomie et ses aspirations personnelles. Il n'est donc pas étonnant que la ville génère des ajustements permanents entre ces deux tendances et, faute d'y parvenir toujours, suscite des confrontations, pacifiques ou violentes, sans parler des manifestations populaires qui en sont la forme collective organisée. D'ailleurs, la vie des rues, pour peu qu'on y prête attention, nous renseigne sur l'état du monde. Il paraît que Victor HUGO montait à l'étage supérieur des autobus de Paris et parcourait la ville de bout en bout pour observer le mode de vie de ses contemporains. Pour établir une petite sociologie personnelle, rien de mieux que d'aller dans la rue, regarder l'attention que les gens se portent les uns aux autres, apprécier l'allure de leurs déambulations, remarquer ce qui traîne par terre, observer l'utilisation des passages piétons ou l'agglutinement des piétons face à certaines vitrines... L'espace public est une scène.

A l'inverse, l'artiste qui investit la rue perd son statut privilégié. Longtemps, l'art a été purement idéaliste, il reposait sur la quête de la beauté, sur la maîtrise de la technique, sur le pouvoir de l'imagination, et rien d'autre. Mais quand l'artiste sort de son atelier et prend la rue pour terrain de jeu, quand il cherche à faire du spectateur un complice plutôt qu'un simple regardeur, il s'expose lui-même, et accepte que la société porte sur lui un autre regard. Les rapports entre les artistes et les pouvoirs politiques n'ont jamais été faciles, ils deviennent inévitablement conflictuels quand l'espace public est au cœur des œuvres. Les artistes ont marché pour résister, pour dénoncer, pour rassembler ; trois actions dont la dimension politique est évidente et assumée.

Le seul fait de marcher dans la ville constitue un acte de résistance. On l'a évoqué à l'occasion des origines de la flânerie : quand la révolution industrielle a érigé la loi du rendement maximum et réduit les déplacements des ouvriers au strict inévitable, la marche est devenue l'acte gratuit par excellence. Elle a été considérée comme un art parce que nombre de ses adeptes l'ont revendiquée comme une protestation contre la nécessité d'être productifs. Depuis Charles BAUDELAIRE, les évolutions de la ville ont encore renforcé cette dimension de résistance. Les villes sont désormais organisées autour de bien d'autres usages que la promenade ; les priorités sont clairement attribuées à la fluidité de la circulation des voitures, à la vie des commerces, à la sécurité. Le marcheur est devenu une sorte de fanfaron des temps modernes, appelé à maintenir dans la ville l'une des fonctions essentielles de la vie, aujourd'hui bien négligée (1). Une autre caractéristique de la modernité, c'est la vitesse et l'accélération du temps, un concept que Paul VIRILIO avait identifié il y a plus de trente ans sous le terme de « dromologie (2) ». Alors que la vitesse aurait dû favoriser l'autonomie des individus, en les émancipant de contraintes matérielles et sociales, il apparaît que ceux-là sont de moins en moins les auteurs de leur propre vie, que, au contraire, ils piétinent sur place mais à un rythme effréné, ce que VIRILIO avait nommé « l'immobilité fulgurante ». Dans cette agitation érigée en vertu, marcher est apparu plus que jamais comme un moyen de proclamer sa liberté, de reconquérir la maîtrise de son propre rapport au monde (3). Les artistes brandissant le flambeau de la résistance introduisent dans la ville des perturbations symboliques, allant de la gêne à l'entrave.

Aux Etats-Unis, une loi du Connecticut spécifie ceci : « [You are not allowed to walk across the streets on your hands.](#) » / Il est interdit de traverser les rues en marchant sur les mains. Il a bien fallu que quelqu'un le fasse un jour pour que la réglementation décide de l'interdire. Ce serait d'ailleurs intéressant de rechercher tous ces arrêtés municipaux qui imposent des règles absurdes à la vie urbaine, on y trouverait une source d'inspiration inépuisable pour des interventions artistiques dans la rue. C'est en effet une tradition bien établie que les artistes créent des événements dans la rue pour y susciter une atmosphère de gêne. Guy DEBORD a prôné ce mode d'action, citant en exemples des situations qui ne sont pourtant pas particulièrement convaincantes, telles que « [des gens qui feraient du stop sans arrêt en se faisant conduire n'importe où pendant une grève des transports pour ajouter à la confusion, ou arriveraient déguisés dans la rue, ou publieraient les plans d'une maison qui serait abandonnée après sa crémaillère](#) ». L'idée de DEBORD est que ce type d'initiative parvienne à susciter le désir d'un mode de vie que le système actuel ne peut satisfaire, parce qu'alors les gens décideront de changer le système. Il faut donc, et c'est le plus difficile, « [faire passer dans ces propositions apparemment délirantes une quantité suffisante de séduction sérieuse](#) », de façon à jeter sur le marché une masse de désirs dont la richesse dépassera les moyens de la vieille organisation sociale (4). Son disciple Patrick STRARAM, dont on a déjà cité la superbe dérive, suggère à son tour des initiatives de ce type, d'origine inégale, telles que tourner en rond au carrefour Mabillon, ou enlever et remettre sa chaussette dans le métro (5).

Dans cette veine également, le mouvement Fluxus, animé par George MACIUNAS, a été à l'origine de manifestations éparpillées aux Etats-Unis, puis en Europe dans les années

1960. Fluxus s'attaquait au mythe de l'art en affirmant que tout pouvait être art et que n'importe qui pouvait faire de l'art ; il préconisait à ce titre des interventions dans la rue, comme celles-ci relevées dans les « Propositions d'actions de propagande pour le mois de Novembre 1963 » et répertoriées dans la rubrique « Propagande par le sabotage et les perturbations » :

« 1. Panne organisée d'une flotte d'autos Fluxus et de camions équipés de pancartes, d'œuvres, etc., au milieu des carrefours les plus fréquentés [...]. Les pannes peuvent être des pneus crevés, des moteurs qui calent, des marchandises répandues sur la voie publique (prospectus par grand vent, bouteilles remplies d'eau colorée, objets qui roulent, etc.).

2. Envahir des wagons de métro à l'heure de pointe avec des objets encombrants (comme de gros instruments de musique, contrebasses, tambours, boîtes de Walter de Maria, longues perches, grands panneaux annonçant les événements Fluxus, etc. (6) »

Toutes ces démarches constituent de petits défis à l'ordre établi. En jouant aux limites de la réalité, d'une façon ni sérieuse ni ambitieuse, elles n'ont rien d'ouvertement révolutionnaire, ni même de franchement politique. Néanmoins, en provoquant une gêne chez le spectateur involontaire, en suscitant en lui amusement ou irritation, elles visent à déclencher en lui une réaction, et, quelle qu'elle soit, cette réaction finira peut-être par briser des codes établis.

Un héritier de cette tradition rencontre un formidable succès, il s'agit du groupe IMPROVE EVERYWHERE, site Internet qui s'est donné pour objectif de répandre « [des scènes de chaos et de joie dans les lieux publics](#) (7) ». Le dimanche 10 janvier 2010, trois mille New-Yorkais ont surmonté le froid et leur pudeur pour participer à la neuvième édition du No Pants Subway Ride, consistant juste à prendre le métro sans pantalon et à constater les effets de cette pratique inhabituelle, légèrement provoquante, sur les usagers traditionnels. Dans un univers extrêmement codifié et rigide, il n'est pas trop surprenant que cette proposition ait suscité une forte adhésion, au point que quarante-quatre villes dans le monde y ont participé. Pas Paris, néanmoins...

L'ultime perturbation introduite par les artistes dans le fonctionnement de la ville, c'est l'entrave. La mobilité et la vitesse ont acquis un tel statut dans les organisations modernes qu'intervenir pour ralentir le rythme de la ville est aisément perçu comme sacrilège. Exercer une activité inefficace est suspect, attenter aux mouvements – forcément utiles – des autres est une provocation. Pourtant, l'artiste coréenne KIMSOOJA a su mener ce jeu avec une totale économie de moyens et une poésie singulière. Dans plusieurs villes du monde, elle a tourné des vidéos selon le même schéma, qu'elle a baptisé A Needle Woman : l'artiste elle-même se tient de dos, immobile, dans la foule qui doit dévier son flot pour l'éviter, et on peut lire dans les yeux des passants l'étonnement, l'interrogation que suscite cette présence fixe et muette, qui est également l'attitude la plus sereine et la plus gracieuse qu'on puisse trouver dans le chaos de la ville.



© Kimsooja

Dans une autre approche, Santiago SIERRA a mis en scène la vidéo d'une action menée dans la zone portuaire de Stockholm, *Person obstructing a line of containers*. Un homme, seul face aux camions, comme l'était le héros du soulèvement du mouvement de Tiananmen en 1989 face aux chars de l'armée, bloque le trafic du port. Il s'agissait de dénoncer le fait que la liberté de circulation des biens était mieux assurée que celle des hommes. Bien sûr, toute l'efficacité de l'intervention repose sur l'attitude solitaire et courageuse de celui qui a décidé de s'opposer au déroulement habituel des choses. Dans les sociétés, l'habitude crée une sorte d'ordre moral, devenu tellement naturel qu'il ne vient plus à personne l'idée de le contester ; mais qu'un artiste veille et soudain le dérèglement l'emporte.

Parfois, c'est le matériel qui est sollicité pour faire entrave. Veit STRATMANN a mis au point des machines sobrement nommées « *Éléments pour la rue* », et qui sont en fait d'énormes carénages en fer, montés sur des roulettes, et qu'on pousse devant soi, fonctionnant donc un peu à la façon des bulldozers, mais en même temps ces carénages sont très larges et, de ce fait, peu maniables. Ces « *éléments* » sont mis à la disposition des piétons et il leur appartient d'en déterminer l'usage : protection ou provocation ? barrage ou ramassage ? utilité ou futilité ?... En fait, cet outillage privé n'est qu'une réplique de celui que l'institution publique met en œuvre, avec des raffinements technologiques croissants ; il invite donc à s'interroger sur les outils que le pouvoir déploie pour assurer l'ordre. La photographe Sophie RISTELHUEBER est allée en Cisjordanie et, afin de rendre compte de la violence qui s'y exerce quotidiennement, elle a relevé les différents matériaux utilisés pour couper, barrer, détourner, les routes et chemins, et les formes auxquelles ces interventions ont donné naissance. Son travail est composé de cinquante-quatre photographies, il est intitulé « *WB* » pour West Bank. Son action constitue la plus simple et la plus implacable dénonciation de l'oppression que représente l'entrave à la libre circulation.

Dans la ville, la rue est également route, et la fluidité du trafic automobile a été érigée en dogme. Le collectif HeHe, créé en 1999 par Helen EVANS et Heiko HANSEN, a conçu une voiture en modèle réduit et télécommandée, qui dégage une épaisse fumée colorée pour symboliser la pollution, mais aussi pour devenir très voyante quand elle est lâchée sur la chaussée. Équipée d'une caméra, la voiture miniature se faufile au milieu des grandes, obligeant ces dernières à manœuvrer ou à piler pour l'éviter. Le film tiré de

cette manifestation s'intitule « *Toy Emissions* » (pollutions du jouet) et il est sous-titré « *My friends all drive Porsches* » ; avec des moyens dérisoires, il attire l'attention sur les dangers de la ville moderne et sur la dérive qui a été introduite dans son fonctionnement, aux dépens des piétons.

Evidemment, la manifestation d'entrave la plus efficace, et également la plus symbolique,



© Collectif HeHe

est la barricade. Dans sa conception historique, elle peut apparaître comme une illustration emblématique de deux caractéristiques fréquemment revendiquées par l'art contemporain, l'œuvre collective et l'œuvre éphémère. Jean-Jacques LEBEL en a fait le symbole de mémoire subversive en composant *L'Art de la barricade*, une série d'images d'archives sur les barricades de la Commune, de la Révolution espagnole, de la Libération de Paris, de Mai 68, de Sao Paulo en 2009. Fragile, puisque faite pour être prise (« *bientôt des ruines pittoresques* » annonçait un graffiti de 1968), complexe, du fait de la diversité des matériaux utilisés, spontanée, la barricade est « *un condensé de sculpture protéiforme, du Merzbau déboulant dans le champ social* (8) ».

Quand les communistes, en 1961, érigèrent le mur de Berlin, CHRISTO, lui-même réfugié d'un pays de l'Est, conçut l'idée de barrer la rue Visconti, une petite rue du quartier latin à Paris, avec deux cent quarante barils de pétrole, censés constituer à leur tour un rideau de fer. L'autorisation de monter officiellement ce projet ne fut jamais obtenue. L'artiste le réalisa néanmoins comme il l'avait prévu, avec l'aide de nombreux « *collaborateurs spontanés* », et la barricade tint huit heures dans la journée du 27 juin 1962. Au commissariat de police, CHRISTO dût répondre du délit bien nommé d'obstruction. Peu importe vraiment de savoir si les passants qui ont croisé cette œuvre à un moment de ses huit heures de vie ont compris l'allusion au Mur de Berlin. Ce qui importe, c'est qu'un jour, à Paris, dans la rue même, il y eut ce symbole et qu'il fût éphémère ; car cela témoigne que l'artiste a sa place dans la ville, pas seulement pour la décorer mais pour s'y exprimer en citoyen.

Etonnamment, c'est en effet un privilège et une responsabilité inhérents au statut d'artiste que d'être habilité à dénoncer. La question n'est pas celle de l'artiste engagé, comme on le met trop systématiquement en avant, elle réside plutôt dans la « valeur critique » des œuvres d'art. Cette notion a été particulièrement mise en avant par le sociologue Pierre BOURDIEU dans le livre retraçant ses entretiens avec le plasticien Hans HAACKE, un artiste qui depuis le milieu des années 1960 a toujours mêlé à ses recherches esthétiques une réflexion sur les conditions de la production artistique. BOURDIEU reconnaît aux artistes un avantage singulier sur les scientifiques. Les uns et les autres proposent une lecture de la réalité, ils sont donc naturellement au cœur de l'enjeu de l'action politique, qui est bien de transformer les manières de voir. Mais les artistes font passer leur analyse « dans l'ordre de la sensation », touchant la sensibilité et l'émotion, alors que la démonstration scientifique risque de ne susciter que de l'indifférence. C'est pourquoi, dit-il à HAACKE, « il faudrait que vous soyez une sorte de conseiller technique de tous les mouvements subversifs ». L'art critique l'emporte désormais sur l'art décoratif. Les artistes sont reconnus comme des spécialistes de « l'efficacité symbolique », ils sont les mieux placés pour créer dans la société une « provocation fructueuse », susceptible de toucher le plus grand nombre (9). Privilège ultime, à la différence de tous les autres intervenants dans la vie publique, politiques, experts, intellectuels ou journalistes, les artistes sont les seuls à qui il est permis d'avancer une proposition sans avoir jamais besoin de la démontrer.

Revenons encore à Francis ALÏS, car son habileté particulière est de traiter des thèmes politiques en recourant à des moyens poétiques. En soulignant le décalage ou l'étrangeté de certaines situations révélées au sein de la ville, il a pour ambition de modifier, même si ce doit être provisoire, la façon qu'a le spectateur de considérer la réalité. Et ce changement, très modeste, tout en surface, peut quand même ouvrir la voie à de profondes remises en cause. Le critique Mark GODFREY l'exprime très judicieusement : « Par le biais de la gratuité ou de l'absurdité de l'acte poétique, l'art provoque un moment de suspension de toute signification, un sentiment fugace de non-sens, qui [...] vous fait faire un pas en arrière ou un pas de côté, et vous amène à réviser vos présuppositions sur cette réalité (10). »



© Francis Alÿs

Un exemple parmi d'autres, il se poste le long des grilles de la cathédrale de Mexico avec des travailleurs qui attendent d'être embauchés, chacun portant un panneau précisant son métier ; lui a écrit « Turista » (touriste), soulignant la distance qui le sépare du monde du travail, mais plus profondément posant des questions politiques : Ceci est-il acceptable ? Est-ce inéluctable ? Ou bien, le jour des élections présidentielles mexicaines de 1994, il utilise des bannières portant les slogans des différents candidats pour composer un abri temporaire, dénonçant ainsi les promesses irresponsables des politiques tout en rendant hommage à l'ingéniosité des sans-abri (« Housing for all »).

A Jérusalem, en 2004, il se promène pendant deux jours en laissant derrière lui une traînée de peinture verte, allusion à la ligne d'armistice de 1948 sans cesse repoussée depuis. Il a donné pour titre à sa performance Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic. Pour Francis ALÏS, la vocation de l'artiste doit être de traduire les tensions sociales en récits, pour rendre visible ce qu'on s'efforce de ne plus voir. Il s'exprime ainsi : « Tandis que la société hautement rationnelle de la Renaissance éprouvait le besoin de créer des utopies, nous, en notre temps, devons créer des fables (11). »

L'inventivité des artistes dans ce registre est sans limite. J'aime particulièrement la vidéo réalisée par Mircea CANTOR en 2003 à Tirana et sobrement nommée The landscape is changing. Il avait organisé dans la capitale albanaise, à l'époque sous le joug d'une dictature étouffante, une manifestation d'une trentaine de personnes marchant silencieusement dans les rues en brandissant des pancartes sans slogans, mais couvertes de miroirs déformants qui renvoyaient donc des images fragmentaires et floues de la ville. C'est un cortège ambigu, néanmoins il n'est pas difficile de comprendre qu'il offre aux passants un message de défiance à l'égard des discours idéologiques ambiants. CANTOR qualifiait ce type d'actions de « micropolitiques ».

Micropolitique aussi avait été la manifestation développée par Jens HAANING en 1994, sur une place de Copenhague. Il a seulement diffusé par haut-parleur des histoires drôles en langue turque ; progressivement, un attroupement s'est constitué, composé d'immigrés turcs unis par un immense rire. Ce geste, désarmant toute agressivité, détourne les codes sociaux habituels d'une manière très efficace : ceux qui rient et ceux qui les regardent rire sont pareillement invités à réfléchir sur la façon dont ils vivent ensemble. Toutes ces actions présentent les mêmes caractéristiques : elles sont simples, éphémères, absurdes. C'est pourquoi nous les considérons poétiques ; elles sont politiques, mais sans prétention d'avoir un impact direct sur la situation qu'elles mettent en scène, elles ne sont pas dogmatiques. Elles répondent à ce pouvoir de l'art que Nicolas BOURRIAUD a défini, sa capacité à créer des événements : « L'évènement est une partie du réel que l'art vient isoler, un morceau du Tout qui nous environne transformé en objet mental par le regard que l'on porte sur lui. » La fin de l'art, explique-t-il, n'est plus « la délectation » mais « l'information », au sens de « donner une forme » en influençant nos comportements (12)

La dénonciation est-elle moins convaincante quand l'art quitte le domaine symbolique ? Krzysztof WODICZKO offre à cette question une amorce de réponse, car son œuvre a cristallisé bien des critiques. Cet artiste est réputé pour avoir travaillé sur les contraintes que doivent surmonter quotidiennement les plus pauvres des villes, les sans-abri. En 1988, il a créé des Caddies servant à la fois d'abri, pour la nuit, et de moyen de transport de toutes les possessions qu'un homme de la rue traîne derrière lui pendant la journée (Homeless vehicles) ; trois années plus tard, il a proposé un autre modèle d'habitation mobile, une sorte de bicyclette entourée (protégée ?) par un cône métallique, et drôlement intitulée Poliscar, à la fois abri, entrepôt et mode de transport pour répondre à l'ensemble des besoins des sans-abri.



© Krzysztof Wodiczko

Cette irruption de l'artiste dans la pauvreté extrême, le domaine de la ville qui constitue son plus grave échec, a suscité des polémiques. Écoutons par exemple Dominique BAQUE expliquant que l'art, « sous le prétexte d'activer le social, se dévoie en un humanitarisme qui, avec une culpabilité inavouée, tente en vain de racheter, de rédimier l'éternelle inefficacité de l'art, sa clôture sur ses propres problématiques, son enfermement dans les lieux circonscrits (13) ». La charge est violente : en renvoyant l'artiste au petit milieu où il lui est conseillé de rester confiné, la critique tente d'établir que s'il sort de la quête de la beauté, l'art est condamné à échouer. À l'appui de cette thèse, deux arguments principaux : d'abord, les intentions même de l'artiste sont contestables puisque, en rejetant « la collaboration avec la grande galerie de la ville, son théâtre idéologique et son système socio-architectural », il ne fait rien de plus que de gérer une simple critique de la culture à son seul usage et pour son seul profit ; ensuite, les réalisations de l'artiste ne sont pas efficaces, car ce sont des actions sporadiques et sans suite (par exemple, le fait que Poliscar n'ait été produite qu'à quatre exemplaires montrerait que ce travail est « une symbolique pure, compte tenu de l'énorme demande à laquelle il était censé répondre »). C'est évidemment oublier que l'art n'a jamais vocation à être efficace ; il peut juste être le témoin

de la complexité du monde et offrir au passage quelques alternatives critiques) (14). Krzysztof WODICZKO proposera ensuite un bâton pour les immigrés (Alien Staff), une longue tige sur laquelle figurent des éléments significatifs de moments de la vie de l'étranger, sa mémoire en somme, et tout en haut un écran, relié à une sacoche contenant un magnéscope, sur lequel est montrée son histoire. Le piéton étranger de la ville peut ainsi communiquer sans mot avec les passants qu'il croise, le bâton permet de briser sa chape de solitude, d'incompréhension ; marcher en ville reprend du sens. Réaction ulcérée de Dominique BAQUE : « cet appareillage extrêmement lourd, sophistiqué, loin de familiariser l'étranger, risque tout au contraire de le renvoyer plus radicalement encore à son irréductible altérité ». Je n'ose imaginer ce qu'elle a pensé de l'initiative de l'artiste Martin KIPPENBERGER, payant des gens pour aller mener en Afrique les missions humanitaires qu'il n'avait pas le temps de faire lui-même...

Heureusement, il y a une troisième fonction où l'art marché excelle, c'est celle de rassembler. Le plaisir est un formidable outil de rassemblement, bien plus efficace que tous les slogans, le jeu permet d'abolir les distances entre acteurs et spectateurs, l'imagination redistribue les pouvoirs, et l'art est un merveilleux condensé de ces trois ingrédients : le plaisir, le jeu et l'imagination. On regroupe parfois sous le vocable artivisme toutes ces initiatives tendant à ce que les artistes et le public œuvrent ensemble : la création devient une expérience partagée et non plus une production destinée à être consommée, le processus prime sur l'évènement et la façon de faire sur le résultat. Souvent, cette démarche est animée par des intentions de nature politique, elle est une manifestation de la résistance culturelle « parce qu'elle mobilise l'imagination, l'instinct, l'émotion, bref tout ce qui existe dans l'homme à l'état sauvage, la résistance culturelle suscite ce que la seule raison ne produira jamais : l'enthousiasme. Elle offre à ceux qui résistent des mythes auxquels s'identifier, des raisons de se rassembler et des moyens de se renforcer. Les Anglo-Saxons ont un mot pour ça : empowering. La résistance culturelle donne du pouvoir à ceux qui n'en ont pas, ou plus, ou pas assez (15) ». On se souvient de l'injonction de Guy Debord « rien ne peut dispenser la vie d'être passionnante ».



© Tadashi Kawamata

Un des artistes qui porte haut ces valeurs se nomme Tadashi KAWAMATA. Il utilise pour ses œuvres le matériau le plus banal qui soit : du bois brut. Il se voit artisan plutôt qu'artiste, il n'oublie pas ses racines japonaises profondément rurales. Il a lui aussi conçu des abris pour sans-abri, mais, loin de se référer à des adaptations technologiques complexes, il les a réalisés à partir d'amoncellements de bois et de débris de construction, suggérant ce qu'on a appelé une « [esthétique des favelas](#) ». En 2000, il a construit à Evreux une passerelle circulaire (en bois, bien entendu), reliant entre eux les rares bâtiments publics de la ville qui avaient échappé aux destructions de la guerre. L'installation est gigantesque, un sentier de 400 mètres de long déployé à 4 mètres de hauteur.

Les spectateurs sont ainsi appelés à devenir piétons et à regarder leur ville autrement, non seulement parce qu'ils circulent en hauteur, mais surtout parce que le périple fait référence à un passé qu'ils ont largement oublié (l'installation est intitulée Memory in progress). Plus significatif encore, l'œuvre est voulue par l'artiste comme une « [sculpture sociale](#) », car la seconde matière première après le bois, c'est le lien social : la construction a associé des étudiants et des ouvriers dans une même énergie ; l'abondance des visiteurs et les manifestations nocturnes organisées autour de l'installation ont ranimé un centre-ville habituellement très calme. Quand le démontage a eu lieu, les habitants ont été appelés à récupérer les planches pour construire leurs abris de jardins... Tout cela témoigne que l'action elle-même est plus importante que l'œuvre : la conservation est sans intérêt, seul compte le « faire ensemble ». L'art est le prétexte et l'outil d'une esthétique relationnelle originale.

C'est également ce que revendique le photographe JR qui réalise des portraits et les imprime sur d'immenses lés de papier pour les coller sur les murs. Son œuvre est moins dans l'image montrée, éphémère par nature, abandonnée aux intempéries, que dans ce qui l'a rendue possible : la collaboration avec les autres. « [Il s'agit de créer des ponts, mais aussi d'aider ceux que je rencontre, dit-il, à se réapproprier leur image, et de leur donner une parole, eux qui n'en ont pas](#) (16). »



© JR

David HAMMONS incarne une autre forme de rassemblement, en illustrant comment l'art peut constituer pour le peuple un outil de reconnaissance. Il a installé son atelier dans les rues mêmes de Harlem et il y produit des œuvres qui sont directement rattachées à la culture des Noirs américains, et pratiquement compréhensibles par eux seuls. Par exemple, il assemble des éléments pris dans la rue et compose des rébus à forte signification historique ; ou bien il ramasse des bouteilles vides et les place dans les arbres, comme les Noirs le faisaient dans les états sudistes pour se protéger du mauvais sort. Ces œuvres s'adressent donc à un public restreint mais elles vont le chercher là où il est, dans les rues de la ville, « [là où il se passe réellement quelque chose](#) », plutôt que de vouloir l'attirer dans les galeries. Ce qui compte vraiment, pour l'artiste comme pour ses spectateurs, c'est de « [rester enraciné dans ce qui fait ce que je suis](#) (17) ».

La marche est également une partie intégrante des défilés, des manifestations, quand elle devient un outil pour témoigner. Il y a tout un rituel de ces marches contestataires, dont Rebecca SOLNIT a noté quelques caractéristiques, « [la soudaine volubilité des inconnus et des murs](#) », « [la griserie des participants](#) », citant Raoul VANEIGEM : « [Les moments révolutionnaires sont des carnivals où la vie individuelle fête son unification avec une société régénérée](#) (18). » Soudain, il n'y a plus de frontière entre parler et agir, entre faire et représenter, le réel et le symbolique se rejoignent et se donnent la main. L'absence de barrières entre les individus est tellement rare, la force du groupe si rarement sollicitée, que bien des initiatives ont été lancées avec pour seul objet de récupérer la rue pour promouvoir une autre vie publique.

C'est notamment l'objet du groupe RECLAIM THE STREETS, qui a été fondé en 1995 à Birmingham pour organiser des manifestations festives, par exemple trois jours dans les rues de Liverpool avec les dockers en grève, ou le lancement d'un front révolutionnaire piéton lors de la présentation d'une voiture de luxe... En Juin 1999, presque dix ans avant la vraie crise financière, il a conduit un grand rassemblement dans la City pour dénoncer l'emprise mondiale de l'argent, « [qui humilie les dignités, insulte les honnêtetés et assassine les espérances](#) » ; la manifestation prenait la forme d'un carnaval sur un rythme de samba et tous ceux qui présentaient une allure de banquier étaient invités à faire la fête. Il ne s'agit pas de faire valoir une revendication, l'occupation de la rue est une fin en soi, « [ceux qui marchent ensemble sont déjà arrivés à leur fin](#) ».

En Espagne, le mouvement Precarias a la deriva a été inventé pour permettre à des travailleurs précaires, naturellement isolés et représentant des modes de travail fragmentés, informels, quasi invisibles, de se regrouper pour créer une sorte de mouvement social : ils sont partis en promenade dans les rues de la ville, organisant des tables rondes avec des passants aux carrefours importants... Aux Etats-Unis, en décembre de chaque année, l'International Cacophony Society organise une fête nommée Santa Rampage et rassemblant des centaines de personnes, toutes habillées en Père Noël, qui débarquent dans une ville du pays : « [Plus personne n'est Noir ou Blanc. Jeune ou vieux. Homme ou femme. C'est seulement un océan de velours rouge et de barbes blanches qui déferlent sur le centre. Ils picolent, ils chantent et ils font flipper la police](#) (19). »

L'art n'a pas pour vocation d'être politique, mais il l'est, et avec le plus d'efficacité, quand il montre que le monde ne s'arrête pas aux limites qui nous sont imposées, qu'il y a une réserve d'autres possibles et que le réel peut s'arranger différemment pour peu que l'imaginaire s'en empare. Bien sûr, ces modifications ont toutes chances d'être modestes, et elles seront sans doute éphémères, mais elles auront au moins montré que le monde n'est pas figé et immuable. Cela ne suffit peut-être pas, reconnaissons cependant que dans l'état actuel de nos sociétés, ce n'est pas rien. Et dire qu'il suffit parfois de sortir de chez soi et de marcher dans les rues...

1. Sous la direction de Jean-Jacques TERRIN sur la place faite aux piétons dans les grandes métropoles, *Le Piéton dans la ville. L'Espace public partagé* (Editions Parenthèses, 2011)
2. Paul VIRILIO, *Vitesse et Politique* (Galilée, 1977). Il est amusant de constater que les définitions de dromologie dans les dictionnaires font référence à la fois à l'étude du rôle joué par la vitesse dans les sociétés modernes et à l'étude de la langue des tambours parleurs.
3. La lenteur est maintenant devenue clairement une revendication politique, comme en témoigne par exemple le réseau Cittaslow, la vie lente, fondé en 1999 et qui réunit aujourd'hui plus de 140 villes et communes autour de 70 principes concourant à rendre la vie urbaine plus agréable ; faciliter la marche en ville est bien sûr en bonne position dans ce programme.
4. Guy DEBORD, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les Lèvres nues* (revue n° 6, septembre 1955), cité par Greil MARCUS, *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle* (Allia, 1998)
5. Patrick STRARAM, *Les bouteilles se couchent* (Allia, 2006)
6. Fluxus, *Révolution (L'Esprit du Temps, 2009)*
7. [www.improveeverywhere.com](http://www.improveeverywhere.com)
8. Catalogue de l'exposition « Soulèvements » organisée à la Maison Rouge, d'octobre 2009 à janvier 2010
9. Pierre BOURDIEU et Hans HAACKE, *Libre-échange* (Les Presses du Réel, coédition Seuil, 1993)
10. Mark GODFREY, « Politique / Poétique : le travail de Francis Alÿs » extrait du catalogue de l'exposition « A story of deception », à la Tate Modern de Londres de juin à septembre 2010
11. 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
12. Nicolas BOURRIAUD, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi* (Denoël, 1999-2003-2009)
13. Dominique BAQUE, *Histoires d'ailleurs. Artistes et penseurs de l'itinérance* (Editions du Regard, 2006)
14. Claire MOULENE, *Art contemporain et lien social* (Collection imaginaire : mode d'emploi, Editions Cercle d'Art, 2006)
15. Stéphanie LEMOINE et Samira OUARTI, *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle* (Editions Alternatives, 2010)
16. Idem
17. David HAMMONS, entretien avec Kellie JONES dans *Real Life Magazine*, automne 1986
18. Rebecca SOLNIT, *L'Art de marcher* (Acte Sud, 2002)
19. Chuck PALAHNIUK, *Le Festival de la couille et autres histoires vraies* (Denoël, 2005)