

Benoit Pype



VOYAGE ET DÉPLACEMENT :
L'ARTISTE CONTEMPORAIN ET SES EXPÉDITIONS

Directeur de mémoire : Catherine Strasser

Art-espace
ENSAD 2010

VOYAGE ET DÉPLACEMENT : L'ARTISTE CONTEMPORAIN ET SES EXPÉDITIONS

Benoit Pype

VOYAGE ET DÉPLACEMENT :
L'ARTISTE CONTEMPORAIN ET SES EXPÉDITIONS

Directeur de mémoire : Catherine Strasser

Art-espace

ENSAD 2010

Tous mes remerciements à :

Ma famille

Catherine Strasser

Yann Pavie

Jean-Christophe Gadrat

Bérénice Serra

AVANT-PROPOS

Séduit par la simplicité exaltante du « voyage » et sans aucun doute par la promesse d'une fascinante exploration, je me suis engagé spontanément dans l'aventure. Sans détour donc, j'ai formulé mes premières questions touchant à une certaine pratique du voyage dans l'art contemporain. J'ai ainsi progressivement mené ma réflexion vers les notions spécifiques d'aventure et d'expédition chères à « l'artiste-explorateur » dont je me propose ici en quelque sorte d'en faire un portrait.

Bien qu'ayant mené intuitivement l'énoncé du sujet, ce dernier ne s'est pas immédiatement présenté dans toute son évidence. Soucieux de mettre au clair l'origine de mes motivations afin de répondre positivement à cet acte de sincérité que propose la rédaction du mémoire, je me suis interrogé plus en profondeur sur la nature du lien rapprochant ma démarche en tant qu'étudiant, du domaine d'étude circonscrit par mon sujet. En effet, comment établir un dialogue constructif et cohérent entre les questions qui motivent mes recherches plastiques, et celles induites par un sujet touchant au cœur de mes préoccupations, dont on ne perçoit pourtant pas les signes dans ma pratique ? Presque à la manière d'une confidence, ce dialogue silencieux mais néanmoins éloquent a rassemblé en une étonnante équation mon intérêt spontané pour les questions relatives au voyage et leurs absences manifestes dans mes recherches plastiques.

Ce dialogue, après réflexion, s'est avéré beaucoup moins énigmatique que ce qu'un premier regard a pu laisser paraître. J'ai choisi de détailler ici les raisons de mon choix quant à un tel sujet. Cela m'a permis par la suite d'éclaircir mon propos et d'en nourrir la singularité en évitant de le diluer dans une approche par trop générale et impersonnelle sur ce grand et vaste domaine de recherche que constitue le voyage et les déplacements qui l'alimentent.

En témoin attentif aux mutations de mon cadre de vie, je cultive dans mes déplacements de tous les jours le goût de l'observation. Je mets un point d'honneur à me frotter au dehors, à travers la pratique de la marche notamment. Mon propre corps devient alors le véhicule privilégié d'un voyage à ma mesure, muant en expérience ce que d'aucuns accomplissent quotidiennement dans l'indifférence : le déplacement. Lorsque le temps du déplacement s'accorde pour ainsi dire avec le temps du corps, une relation de proximité s'instaure et encourage alors le promeneur à sonder les battements de la ville, à en saisir les infimes variations.

Sans entrer dans des considérations touchant à l'urbanisme qui dépassent ici le cadre de mon propos, j'ai peu à peu forgé la conviction qu'une certaine perception de l'espace, associée à une qualité particulière de déplacement, réveille vraisemblablement une zone de l'esprit propice à l'imagination, alimentant par là même le désir d'aventure.

Cette attitude que je développe actuellement s'est probablement constituée à travers mes déménagements successifs depuis plusieurs années et revêt en cela la qualité de ces expériences authentiques imprégnées de vécu. La singularité de cette trajectoire qui m'est personnelle tient au fait que je me suis graduellement déplacé d'un environnement des plus calme, marqué par une proximité avec la nature, vers la métropole parisienne que j'ai rejoint il y a maintenant plus de six mois. J'ai ainsi mesuré sur une durée relativement étendue, les différentes qualités de déplacements possibles dans des territoires variés révélant une conception à chaque fois différente du corps en mouvement, de la circulation et par extension, de l'espace.

Dès mon arrivée dans la capitale, j'y ai délibérément transposé mon rythme de vie provincial, privilégiant les longs trajets du marcheur aux transports rapides de la ville. Ainsi de me placer volontairement en observateur décalé, à contretemps de la cadence pour le moins énervée de la cité, et d'opposer aux pulsations déstabilisantes de la très grande ville une certaine lenteur revendiquée. Cette lenteur même qui fait du déplacement plus qu'une simple translation, conformément à l'idée défendue par le philosophe allemand Karl Gottlob Schelle, selon laquelle « *la promenade engage avec elle quelque chose de l'esprit* ».

Mon sujet constitue assurément le point de rencontre entre ce rapport intime à l'espace et au déplacement, patiemment construit sur le mode du vécu, et cette écriture « du lointain » portée entre autres par Jorge Luis Borgès et Italo Calvino, dont la lecture m'a définitivement conquis aux géographies insaisissables, à cet ailleurs qui reprend volontiers le motif du labyrinthe, de l'infini et des parcours hallucinés. Cette littérature découverte sur le tard m'a profondément bouleversé et m'a réveillé au lointain, au dehors, conjointement à une vision personnelle se dessinant peu à peu, celle-là même de « l'artiste-explorateur » dont les expéditions et autres explorations constituent le fond de mon étude, et m'encouragent à formuler à mon tour la possibilité d'une aventure.

S O M M A I R E

INTRODUCTION	13
I. LA FASCINATION DE L'AILLEURS	15
1. APPROCHE HISTORIQUE	17
2. SORTIR DE L'ATELIER	27
II. LE VOYAGE COMME UNE ÉPREUVE	35
1. ÉPROUVER UNE DURÉE : PROCESSUS ET DÉROULEMENT DE L'OEUVRE	37
2. DÉRACINEMENT, EXIL : ÉPROUVER LA DISTANCE	47
3. SE METTRE EN DANGER	55
III. TRAVERSER DES LIEUX	73
1. LA FORME PASSAGE	75
2. DIFFÉRENTES VITESSES	92
3. APPRENDRE À SE PERDRE	100
4. FRONTIÈRES	114
IV. RACONTER LE VOYAGE : LES TRACES DU DÉPLACEMENT	123
1. LE RÔLE DE LA PHOTOGRAPHIE	125
2. LES VESTIGES DU VOYAGE	140
3. LA FORME TEXTE	157
CONCLUSION	165
BIBLIOGRAPHIE	169

INTRODUCTION

Partir à l'aventure, aller chercher ailleurs ce que l'on ne peut trouver ici. Le voyage au sens fort du terme constitue sans aucun doute ce moment remarquable où l'on est poussé, par le désir ou par la contrainte, à s'exposer au dehors, à ses promesses et à ses dangers. L'étymologie du terme nous rappelle qu'il a pour racine « via », signifiant « route », et qu'il s'agit alors en tout premier lieu de tracer un chemin, de se déplacer selon un principe de mobilité.

Je me propose dans mon mémoire d'étudier les idées de voyage et d'itinérance dans les pratiques artistiques contemporaines. Je veux interroger la trajectoire de ces artistes en déplacement, à la recherche de l'autre, du lointain, de l'inconnu et de ses impondérables. Comment sont abordées les notions d'exploration, d'expédition et d'aventure dans l'art contemporain ? La question du voyage étant vaste, j'aimerais l'envisager sous cet angle particulier en introduisant ces notions plurivoques et fréquentes dans le champ de la création contemporaine. Mon étude s'articulera alors autour de la question du déplacement physique de l'artiste, en ce qu'il manifeste cette volonté irréductible d'accéder à un territoire inexploré, d'introduire une distance à parcourir, une épreuve à surmonter, ou encore de témoigner d'un parcours.

Que promet le voyage ? La rencontre avec l'autre, ou au contraire le retour sur soi ? À vouloir trop s'éloigner, ne comporte-il pas le risque de s'y perdre définitivement ? Dans une pratique artistique contemporaine, que signifie « voyager », « explorer », partir à « l'aventure », à l'ère du tourisme de masse et de la culture de l'instantanéité ? À notre époque où la planète est entièrement connue, « quadrillée », « macadamisée » selon l'expression de Louis Aragon, que reste-t-il à explorer pour « l'artiste-aventurier » ?

Si les grandes explorations des époques antérieures ont achevé de « quadriller » la planète dans un désir de contrôle, pourquoi ne pas à présent construire notre capacité à nous perdre ? À quelles fins l'artiste adopte cette attitude qui consiste à éprouver une durée, à revaloriser l'épreuve, l'attente, voire l'ennui ? Quel rapport entretiennent ces pratiques à la finitude ? L'arrivée, la fin, est-elle d'ailleurs vraiment le but de ces démarches ? Ne cherchent-elles pas au contraire un moyen d'échapper au résultat fini, inerte ? L'intérêt ne réside-t-il pas dans l'œuvre en permanence actualisée, en train de se faire et par là même en train de montrer son « faire » ? Comment l'œuvre rend-elle compte d'une forme de déplacement dans son processus de création ? Enfin, quelles sont les traces du voyage ? Comment ces diverses pratiques restituent-elles les traces de l'aventure, ce qu'il faut retenir de l'expédition ? Comment percevoir le voyage, le déplacement lorsqu'il est achevé, lorsque l'aventure a eu lieu, que le corps de l'artiste s'est retiré et demeure absent ?

Mon étude se donne ainsi pour objectif d'introduire et d'agencer des éléments dessinant une réponse possible à ces questions cruciales que soulève une certaine pratique du voyage dans l'art contemporain.

I

LA FASCINATION DE L'AILLEURS

Cette première partie introductive, loin de prétendre à une généalogie exhaustive du rapport des artistes au déplacement, propose un regard transversal sur l'histoire, ponctué d'œuvres ou d'évènements significatifs d'une certaine pratique du voyage.

Les éléments introduits dans cette partie sont nécessaires à une meilleure compréhension des notions d'expédition, d'exploration et d'aventure dans les pratiques artistiques contemporaines abordées par la suite.

1. APPROCHE HISTORIQUE

Aux origines du voyage

Le voyage tel qu'il est appréhendé à ses origines est moins une expédition volontaire qu'une longue errance forcée. L'exode du peuple élu sous la conduite de Moïse dans l'Ancien Testament inaugure les déplacements contraints d'un peuple rompu de son humanité et forge ainsi la figure séculaire du « juif errant ». Le Nouveau Testament relate plus tard la fuite de la sainte famille en Egypte. Les Évangiles, d'une manière plus significative encore, témoignent de la représentation du Christ en marcheur, jusque dans l'ultime procession de la Passion. Marc 6:6 (« *Il parcourait les villages à la ronde en enseignant* ») et Luc 13:22 (« *Il cheminait par villes et villages, enseignant et faisant route vers Jérusalem* »).

Par ailleurs, et antérieurement aux textes sacrés, Homère est considéré comme l'auteur du premier grand récit de voyage de la littérature occidentale : *l'Odyssée*. « Le Poète » fonde en Occident le genre de l'épopée. Le récit homérique fait du voyage un mythe originel violent et fantastique lorsqu'il met en scène le périple éreintant de son héros, Ulysse.

Déracinement, sentiment de culpabilité et de perte, au mieux de nostalgie : le voyage dans son sens premier est impitoyable. Accablés par le châtement divin, Adam et Ève sont condamnés à la déréliction. Dominique Baqué nous rappelle à juste titre ce qui distingue l'errance de l'exil :

« *Si l'errance procède d'une perte de la terre natale, réelle ou fantasmatique, [...] L'exil se définit par l'obligation juridique enjointe à un sujet de quitter sa terre d'origine pour n'y jamais revenir et trouver ailleurs son lieu d'ancrage.* »¹

1. Dominique Baqué, *Histoires d'ailleurs*, Paris, Regard, 2006, p. 113.



Masaccio, *Adam et Ève chassés du paradis*, 1425-1428.

Depuis l'an mil jusqu'au XIV^e siècle, la pérégrination de l'humanité sur terre est une réalité sociale qui ne cesse de s'amplifier. Par le culte rendu aux martyrs fondateurs Pierre et Paul, l'errance de l'homme étranger sur terre trouve un but.

Marco Polo incarne peut-être plus que tout autre la figure inaugurale de l'explorateur. Avant les grandes découvertes de la Renaissance, il traverse l'Asie au service du Grand Kubilaï Khan et écrit sur la base de son périple *Le Devisement du monde*, récit de voyage fondateur.



Retour de Marco Polo à Hormuz. Miniature médiévale anonyme.

Le XV^e siècle, celui des grandes explorations, marque un tournant dans l'histoire. Le voyage connaît progressivement un changement de paradigme. Le sujet médiéval, pèlerin faiblement individualisé qui s'engage dans un long périple hautement spirituel est peu à peu supplanté par le modèle du voyageur « moderne », tandis que les grandes expéditions à travers le monde se multiplient (Christophe Colomb, Vasco de Gama et Magellan entre autres). Le sujet individualise progressivement son parcours et se soustrait à la mémoire collective chrétienne. À la fin du XVI^e siècle, même s'il reste spirituel, le voyage n'est plus motivé par un caractère sacré mais par le désir irréductible d'explorer le monde. Comme le souligne Daniel Arasse :

« Dans le dernier tiers du XVI^e siècle, la marche récente de l'histoire humaine, chaotique et aveugle, a ébranlé les certitudes de l'imitatio Christi : la voie du Christ s'est divisée pour suivre des chemins divergents et antagonistes. La figure du marcheur marchant pour donner un sens à l'histoire humaine sur terre ne retrouvera sa prégnance qu'au XIX^e siècle, quand, tournant le dos à Dieu, certains affirmeront que cette histoire trouve son sens dans son propre devenir, son propre mouvement. »²

La Renaissance est marquée par le désir de l'homme d'étendre sa connaissance au-delà des limites connues, de s'ouvrir à la perception de l'extérieur. Le médiéviste Paul Zumthor dit de l'homme occidental à cette époque qu'il prend « *la mesure du monde* ».

Les artistes et le voyage à l'époque moderne

L'écrivain Jean de Léry est certainement l'un des tout premiers voyageurs « modernes ». Il est l'auteur en 1578 d'un récit délesté des préjugés ethnocentristes, *Histoire d'un voyage faict en terre de Brésil*. Il ouvre ainsi la voie au récit de voyage dix-neuviémiste, avant le fameux *Voyage autour du monde* de Louis Antoine de Bougainville, publié en 1771.

2. Daniel Arasse, *Les figures de la marche, un siècle d'arpenteur* (cat.), Antibes, musée Picasso, 2001. p. 44-45.

Rome à cette époque constitue un haut lieu culturel et devient bientôt la destination phare des voyages d'apprentissage. J.-F. Dubost de nous rappeler :

« À partir des guerres d'Italie de l'époque de François 1er, puis durant tout le XVI^e siècle et le XVII^e siècle, et en particulier vers la fin des années 1620, les échanges politiques, économiques, religieux, culturels et artistiques entre Rome et Paris ont été fréquents et intenses, ce qui fait dire que la France était même devenue italienne. »³

Les déplacements s'intensifient et alimentent de nouveaux horizons dans le domaine des arts. Marc Bayard parle d'échanges culturels réciproques entre Paris et Rome et insiste sur les voyages d'artistes :

« Ainsi, depuis le voyage d'artistes français à Rome et leur séjour plus ou moins long (Simon Vouet, Nicolas Poussin, Jacques Stella, Charles Le Brun...), jusqu'au voyage d'Italiens en France (Orazion Gentileschi...), les artistes et les commanditaires, les marchands et les collectionneurs n'ont eu de cesse de faire dialoguer les arts des deux pays dans les années 1630 [...] Il se dégage une forte tendance, dès cette époque, à une internationalisation des échanges et des débats d'idées. Et cette tendance sera officiellement reconnue par la monarchie française grâce à l'institution en 1666 de l'Académie de France à Rome comme siège romain du transfert culturel de l'art, de Rome vers la France et Paris. »⁴

La fin du XVI^e siècle voit naître un phénomène socioculturel décisif : le « Grand Tour ». Ce voyage hautement spécifié, presque ritualisé, prend toute son ampleur aux XVII^e et XVIII^e siècles, notamment chez les Anglais et les Allemands. Il concerne les jeunes étudiants en formation.

3. J.-F. Dubost, *La France italienne : XVI^eme-XVII^eme siècles*, Paris, 1997.

4. Marc Bayard, *Rome-Paris 1640*, Rome, Villa Médicis, 2008, p. 17-18.

Accompagnés d'un précepteur, ils s'en vont découvrir Rome, ou « Urbs », la « ville d'entre toutes les villes », à travers sa grandeur et sa décadence. Le Grand Tour demeure toutefois un voyage soigneusement organisé et éminemment formaté, les contacts avec la population locale restent très réduits. Ce circuit encourage toutefois les artistes à renouveler leur méthode d'observation nous dit Gilles Bertrand :

« Le voyage des artistes a à son tour connu dans les dernières décennies du XVIII^e siècle des transformations qui ont entraîné une mise à jour des règles à suivre. Le peintre P.-H. Valenciennes prie le jeune artiste de voyager à pied ou à cheval plutôt qu'avec les voitures de la poste afin de bien voir le paysage, de saisir « prestement les détails qu'il pourra réunir, à la première halte, parce qu'il aura la mémoire encore fraîche des objets qu'il aura rencontré ». Ce programme valorise l'observation d'après nature dans les pays lointains et accorde aux voyages accomplis par des jeunes gens dans la force de l'âge un rôle majeur de formation au contact des paysages naturels et des restes de l'Antiquité. »⁵

Le Grand Tour prépare en quelque sorte le voyage en Orient, qui constitue un genre littéraire à part entière au XIX^e siècle.

La fascination de l'Orient

En 1842, Edgar Quinet parle d'une « Renaissance orientale ». Voyager pour renaître, pour reconquérir une identité qui menace de se dissoudre, de se perdre. Affichant une conscience aiguë de la rupture, le voyage des « orientalistes » est l'opposé du Grand Tour et rejoint en cela « l'épreuve » médiévale de l'itinéraire vers Jérusalem. Hommes de lettres, peintres et photographes s'engagent alors dans un véritable corps-à-corps avec l'Orient, à la recherche d'une origine fondatrice, de la patrie originelle, le « Vrai Lieu ».

5. Gilles Bertrand, *Le grand tour revisité*, école française de Rome, 2008, p. 50.

Cette quête initiatique dure parfois de longues années et verse volontiers dans l'excès et l'improvisation, au risque parfois de s'y abîmer. Dominique Baqué nous rappelle qu'ils sont peu à résister à l'altérité absolue de l'Orient. Rares sont les peintres à ne pas s'éparpiller dans un pittoresque laborieusement appuyé. Le peintre Gustave Guillaumet développe en cela une œuvre exemplaire en préférant la réalité brute du quotidien aux harems à l'orientalisme surcodé. Flaubert a su lui aussi maintenir avec l'Orient la juste distance et livrer une vision sans complaisance de la vie locale. Il serait bien sûr impossible de constituer une liste exhaustive de ces peintres et écrivains qui rapportèrent leur témoignage de ce voyage vers le Levant. Chateaubriand, Gérard de Nerval ou encore Théophile Gautier en demeurent certainement les exemples les plus remarquables.



Gustave Guillaumet, *Laghoutat*, huile sur toile, 122 x 181 cm, 1879.

La photographie, dont on évoquera plus loin les applications dans le champ de l'art contemporain, joue dans les voyages en Orient un rôle capital. Quelques mois à peine après l'invention du daguerréotype en 1839, les expéditions des peintres en Orient accueillent souvent la présence d'un photographe. Tandis qu'une protestation est signée à Paris en 1862 par « *les grands artistes* » contre « *toute assimilation de la photographie à l'art* », elle cohabite pacifiquement avec la peinture au sein de l'orientalisme et y tient un rôle particulièrement important lors des missions archéologiques. Les travaux de Maxime Du Camp, qui accompagne Flaubert en Égypte de 1849 à 1851, montrent bien le rôle nouveau de la photographie dans cette quête de l'exactitude. Elle renseigne aussi sur les conditions du voyage et permet, par son regard sans indulgence sur la réalité, de nuancer la vision idéalisée de l'Orient qui ressort des peintures. Christine Peltre, dans un ouvrage consacré aux orientalistes, nous en dit un peu plus sur la portée de la photographie lors du premier voyage de Bartholdi en Egypte en 1856 :

*« Cet instantané de la vie itinérante, qui sans elle resterait très abstraite, témoigne de l'apport réaliste de la photographie. Il semble qu'elle écarte le voile de la mémoire qui donne du voyage de peintre une vision délibérément positive, conjurant toute imperfection. »*⁶



Maxime Du Camp, *le palais de Karnak à Thèbes et Colosse du Spéos de Phré*, 1850.

6. Christine Peltre, *Les Orientalistes*, Paris, Hazan, 1997, p.85.

L'influence du « regard photographique » chez certains peintres est incontestable. Dans l'observation de la lumière, la peinture n'hésite plus à transcrire des impressions violentes, jusqu'alors atténuées. Théophile Gautier dira en 1859 à propos de la *Digue au bord du Nil* de Léon Belly :

« La lumière, arrivée au plus haut point d'intensité, brûle les couleurs comme dans les épreuves photographiques. »



Léon Belly, *Femmes fellahs au bord du Nil*, 1863.

Cet exemple montre bien à quel point certains artistes remettent en questions leurs certitudes au contact du nouveau médium photographique. Le voyage permet ici clairement un rapprochement inattendu entre les disciplines, sans qu'aucun métissage ne soit établi à l'avance, et infléchit en cela les pratiques de manière décisive. La peinture montre ici sa perméabilité au médium photographique, tandis que là-bas, à Paris, les peintres intransigeants se refusent à reconsidérer leurs démarches et ne connaissent pas cette évolution patente amorcée par le voyage.

2. SORTIR DE L'ATELIER

Requalifier le rapport de l'artiste à la nature

Bien qu'ils s'engagent presque tous physiquement dans l'aventure, les « *orientalistes* » entretiennent continuellement un rapport d'intimité à l'atelier. Christine Peltre à propos de la *Grande Odalisque* de 1814 d'Ingres, nous dit :

*« Inspiré et développé par les périples lointains, l'orientalisme garde donc aussi sa nature d'aventure intime, vécue dans le secret de l'atelier [...] C'est un Orient d'atelier suggéré par un artiste qui n'a pas cédé à la tentation du voyage. »*⁷

La notion d'atelier comme lieu unique de production ne tarde pas à se défaire quand les peintres investissent le paysage et peignent « sur le motif ». Daniel Arasse nous rappelle :

*« Pendant longtemps, les lointains de la nature sauvage, qui ont constitué une des sources de la poésie propre de la peinture de paysage, demeurent des lieux inquiétants que l'on se garde de parcourir sans y être contraint. La marche dans la nature ne devient une pratique sociale établie qu'avec la seconde moitié du XVIII^e siècle [...] Les peintres ne s'aventuraient pas davantage dans la nature [...] À l'opposée du pèlerin, le randonneur est une espèce récente. Hommes et femmes [...] mettront du temps à se rendre en pleine nature sans y être forcés. »*⁸

7. Christine Peltre, op. cit, p. 184.

8. Daniel Arasse, op. cit, p. 45.

Chateaubriand, en exil en Angleterre en 1795, conseille aux jeunes peintres, dans sa *Lettre sur le paysage en peinture*, de prendre au milieu des campagnes leurs premières leçons. Sous l'influence des philosophes des Lumières, les préceptes entraînent une transformation du regard sur le monde et sur la nature. Jean Jacques Rousseau fait de la promenade la condition même de la rêverie, de l'écriture et de la réflexion. Pour les artistes, la nature devient le lieu de l'expérience.

*« Plusieurs événements favorisèrent le rassemblement des artistes épris de liberté dans les futaies bellifontaines et barbizonnières ; l'utilisation des tubes de peinture, inventés dès 1834, leur permit de disposer d'une autonomie de travail pour s'isoler « sur le motif » une journée entière. »*⁹

Pierre Cabane nous dit clairement ici que, contrairement à une idée reçue, la peinture « sur le motif » est bien antérieure à l'impressionnisme. L'école de Barbizon participe de cet élan vers la nature. Un de ses plus illustres représentants, le peintre Théodore Rousseau, anticipe cet engouement pour le travail en plein air en allant directement pratiquer en extérieur. L'artiste désormais se fond dans la nature et son œuvre est directement conditionnée par ses déplacements et ses observations sur les lieux. Même s'il reste dans la représentation, la tradition de la mimésis, l'artiste accorde une attention supplémentaire à ses déplacements en remettant en cause l'atelier comme lieu classique de production.

Les premières escapades urbaines

Le XIX^e siècle voit apparaître la figure baudelairienne du « flâneur ». La société urbaine en pleine industrialisation stimule ces promeneurs-observateurs dans leur désir d'excursion citadine. En allant à contre-courant d'un impératif de productivité, le flâneur s'exerce au déplacement pratiqué pour lui-même, pour le plaisir d'une promenade désœuvrée. Walter Benjamin a donné une description complète du flâneur, celui qui *« va oisif comme un homme qui a une personnalité et proteste ainsi contre l'activité industrielle des gens. »*¹⁰

9. Pierre Cabane, *Les peintres de plein air*, Paris, l'amateur, 1998, p. 9.

10. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 2002, p. 81.

La figure du flâneur prépare sans aucun doute de nouvelles attitudes chez les artistes au début du XX^e siècle, introduisant la question du corps mobile au cœur de la création plastique. La flânerie comme matière même de l'expérience plastique.

Les déambulations nocturnes des surréalistes et les escapades urbaines organisées par des dadaïstes aventuriers préfigurent les expéditions et autres explorations d'artistes voyageurs dans le champ de l'art contemporain qui nous intéresse ici. Le dadaïste allemand Walter Mehring déclare avoir eu l'initiative de cette forme de création ambulatoire, qui fut parmi les premières processions d'artistes dans la ville. André Breton, quant à lui, réunit quelques comparses un jeudi 14 avril 1921, à 15 heures, devant l'église Saint-Julien-le-Pauvre de Paris dans le but d'éprouver l'errance de manière expérimentale.



Le gang Dada dans les dépendances de l'église Saint-Julien-le-Pauvre, 14 Avril 1921.

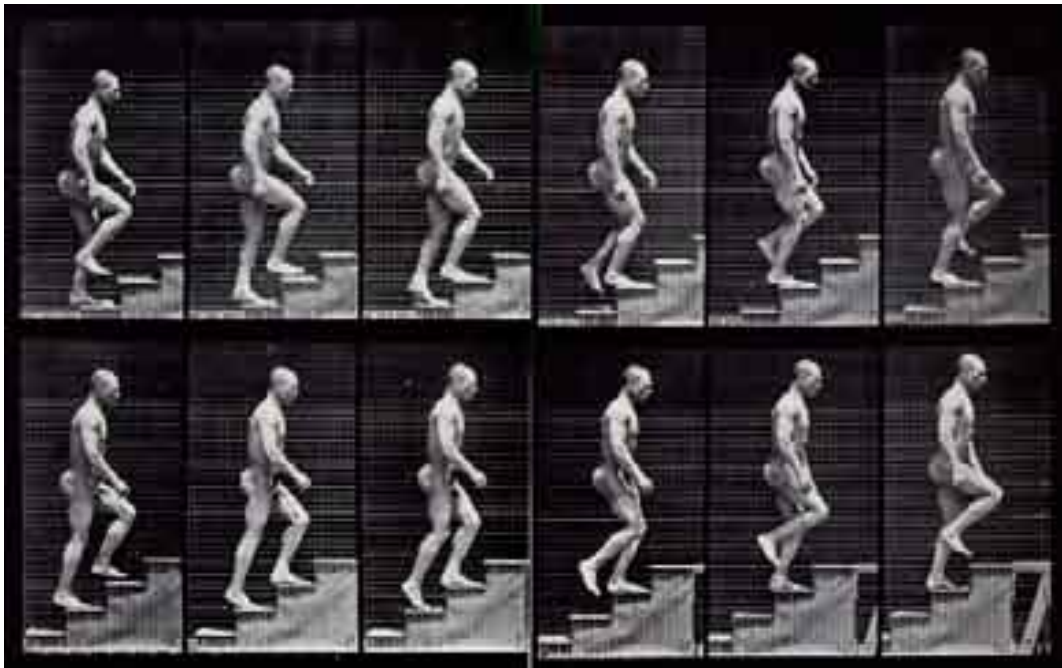
De la représentation à la présentation

À la fin du XIX^e siècle, les mouvements et les déplacements du corps humain deviennent le sujet de nombreuses études scientifiques. En développant la technique de la chronophotographie, les travaux d'Eadweard Muybridge et Étienne-Jules Marey procèdent à une analyse phénoménologique du trajet. Un grand nombre d'artistes vont alors s'intéresser aux découvertes considérables qui en résultent. Les travaux des futuristes, ainsi que le célèbre *Nu descendant un escalier* réalisé en 1912 par Marcel Duchamp, bouleversent les codes de représentations de l'homme en mouvement. Cependant, Patricia Falguières nous fait remarquer qu'ici encore, c'est la représentation de la marche qui fait œuvre, et non la marche elle-même, la marche pour elle-même :

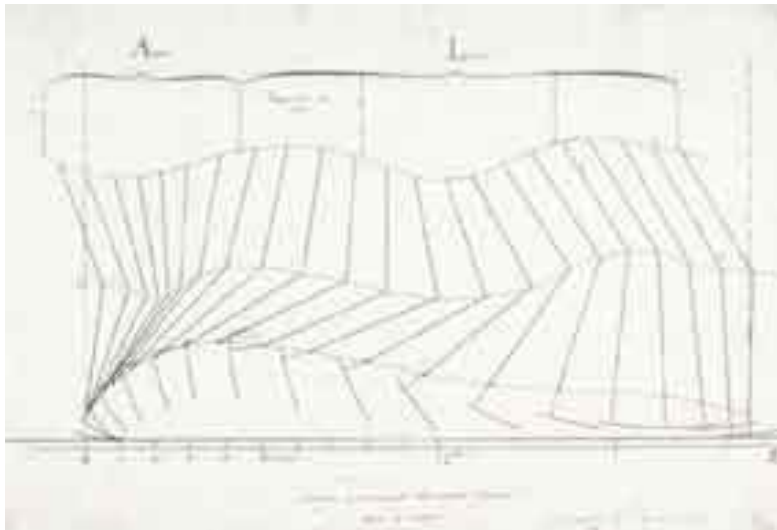
« Une première méprise veut qu'on restreigne la figure du marcheur précisément à une question de représentation. Attirés comme lui (Marcel Duchamp) par l'extraordinaire corpus photographique livré par les expériences de Marey, les futuristes demeuraient, au regard de Duchamp, rivés à leur fascination et incapables d'en tirer davantage qu'un renouvellement iconographique. En somme, ils ne reconnaissaient dans le marcheur qu'un nouvel objet à peindre. Et c'est bien ainsi que nombre d'analyses évoquent le Nu descendant l'escalier de Duchamp lui-même, comme une sorte de réplique picturale aux prouesses photographiques de Muybridge. »¹¹

À quelle généalogie appartiennent les artistes arpenteurs de la fin du siècle ? La grande majorité des pratiques et des œuvres que je suis amené à introduire dans mon étude doivent beaucoup à la révolution amorcée par Jackson Pollock dans le cadre de l'histoire de la peinture. Dans les années cinquante, l'intérêt pour la gestuelle dans la peinture des expressionnistes américains ou les happenings, dont la séance au black Mountain College en 1952 passe pour l'origine, la participation d'artistes plasticiens à des représentations théâtrales, chorégraphiques ou musicales, le passage d'un médium à un autre, introduisent une forme de théâtralité dans les pratiques artistiques, dénoncée par Michael Fried.

11. Patricia Falguières, *les figures de la marche, un siècle d'arpenteurs* (cat.), Antibes, musée Picasso, 2001, p. 69.



Eadweard Muybridge, *Homme montant des escaliers*, 1884-1885.



Étienne-Jules Marey, *Locomotion humaine*, vers 1870.



Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier*, 1912.

« L'historiographie de la modernité accorde à Jackson Pollock un rôle décisif dans cette irruption du corps agissant et créant [...] parce que l'espace dans la peinture, comme l'espace dans la marche, commence très bas. »¹²



Jackson Pollock photographié dans son atelier par **Hans Namuth**, 1950.

12. Thierry Davila, *Les Figures de la marche, un siècle d'arpenteur* (cat.), Antibes, musée Picasso, 2001, p. 282.

Thierry Davila nous dit ici que les déplacements du peintre autour de la toile et la prise en compte de la translation du corps sont autant d'éléments qui amènent les artistes des générations suivantes à envisager la figure de l'arpenteur non plus comme une image, une représentation, mais en tant que phénomène, pour une approche processuelle du déplacement. Le temps de l'action remplace le temps de la contemplation, et le rejet du modèle de l'image fixe, dominant depuis l'âge classique, poursuit cette dynamique qui pousse les artistes à fuir l'espace confiné de l'atelier, pour agir au cœur des choses. C'est bien cette attitude qui nous intéresse pour la suite de mon propos.

Comme le fait remarquer Gilles A. Tiberghien très justement, « *les artistes qui voyagent ne sont pas nécessairement des artistes qui marchent* »¹³. La pratique de la marche comme forme artistique marque cependant une étape déterminante pour une définition possible de « l'artiste-explorateur » dans le champ de l'art contemporain.

13. Gilles A. Tiberghien, *Les Figures de la marche, un siècle d'arpenteur* (cat.), Antibes, musée Picasso, 2001, p. 241.

II

LE VOYAGE COMME UNE ÉPREUVE

En engageant son propre corps dans l'expédition, l'« artiste-aventurier » instaure un nouveau rapport au temps. L'œuvre s'accomplit désormais dans le déplacement. Nous verrons d'abord comment le déploiement du corps dans l'action convoque une durée tour à tour extensible ou compressible, révélant diverses postures quant à la « finitude » de l'œuvre. En quoi l'expérience de la durée constitue-t-elle une épreuve ? La notion de survie semble être un élément de réponse que l'on mettra en exergue à travers l'étude de quelques œuvres significatives. Cela nous amènera ensuite à évaluer les difficultés du voyage, entre déracinement et exil. L'on en viendra finalement à s'interroger sur les limites physiquement supportables au-delà desquelles l'« artiste-voyageur », candidat à une pratique extrême de l'escapade, risque sa vie. Nous terminerons sur ces expéditions teintées d'autodérision qu'entreprennent des artistes employés à désosser les concepts d'aventure et d'exploit.

1. ÉPROUVER UNE DURÉE : PROCESSUS ET DÉROULEMENT DE L'OEUVRE

Un nouveau rapport au temps

Les travaux artistiques actuels témoignent d'une grande diversité des approches quant à une certaine pratique du voyage dans le champ de l'art contemporain. Les notions d'aventure et d'expédition que recouvre cette pratique et qui nous intéressent ici plus particulièrement convoquent cependant une donnée immuable : le déplacement. Il s'agit en effet pour l'artiste-explorateur de rendre compte d'un parcours effectué à un moment donné, à un endroit donné. L'artiste déploie son propre corps dans l'espace et s'inscrit par là même dans une trajectoire. En souscrivant à ce principe de mobilité, l'œuvre se change en acte aventureux et engage une temporalité particulière. L'artiste va d'un point à un autre de l'espace, et puisqu'elle embrasse la totalité du mouvement, l'œuvre s'accomplit dans la durée propre à ce dernier. Le temps de la réalisation s'en trouve comme dilaté, étiré. L'artiste-arpenteur réalise l'œuvre à chaque instant, il l'actualise sans cesse et s'applique ainsi avant tout à revaloriser la durée, à la prolonger dans le déplacement et à l'opposer en cela au régime traditionnel de l'image fixe.

Cette nouvelle dynamique met l'accent sur le déroulement de l'œuvre, qui affiche désormais une forme d'instabilité et met en évidence sa fabrication. Une telle transparence du processus de création accorde la primauté à l'occasion devant la destination : l'action artistique importe au moins autant que le résultat obtenu. Ainsi que Paul Ardenne nous le fait remarquer, « *l'œuvre comme objet fini s'efface devant l'œuvre-en-cours* »¹.

1. Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, p. 51.

Hamish Fulton n'intervient que très rarement sur le paysage, il se contente de le parcourir. Cette posture traduit bien la prééminence de l'action sur le résultat, l'objet fini. « *No walk, no work* » : les tout premiers mots que Colette Garraud choisit pour introduire son analyse sur le travail de l'artiste renvoient à une de ses déclarations devenue emblématique de sa démarche. Cette annonce sonne comme un code de conduite, une devise implacable. Elle nous informe sans détour que l'action, en l'occurrence la marche, fait œuvre et que les traces exposées dans l'espace muséal ou en galerie sous formes de photographies et d'éditions n'en constituent qu'un fragment. « *Ce qui compte, pour lui, plus que l'objet ou la forme qu'elle pourrait devenir, c'est une attitude* »².

« *Plus que tout autre, Hamish Fulton subordonne entièrement son travail à la marche. Significativement, lorsqu'on lui demande en 1981 combien de photographies il a réalisées depuis ses premiers travaux, il ne sait pas répondre mais se montre beaucoup plus précis sur la longueur des randonnées.* »³

Hamish Fulton est l'un des premiers artistes à s'aventurer dans les grands espaces naturels à la fin des années soixante. « *Je devrais être capable de travailler n'importe où, excepté dans un environnement urbain, pour n'importe quelle durée, depuis quelques minutes jusqu'à quelques semaines* », dit-il. Le temps de l'œuvre se montre tour à tour extensible et compressible. Le titre de ses créations insiste par ailleurs toujours sur la durée, sur le déroulement dans le temps. Celle-ci est toujours signifiée, inscrite sur la photographie, devant l'image. Hamish Fulton développe depuis plusieurs années des procédés variés pour transcrire ses randonnées. Nous nous intéresserons par la suite à ces divers moyens de raconter le voyage.

2. Gilles A. Tiberghien, *Les Figures de la marche, un siècle d'arpenteur* (cat.), Antibes, musée Picasso, 2001, p. 246.

3. Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994, p. 127.



Hamish Fulton, *A Two Days 59 Miles Road Walk*, Canada, 1976.

Gilles A. Tiberghien d'ajouter :

« Ainsi une même image, selon le contexte, est un moment à l'intérieur d'une séquence temporelle dont le titre nous indique la longueur et les modalités, ou au contraire la représentation synthétique d'un processus condensant la série d'images qui en ponctuent le déroulement. C'est dire que le paysage photographié est intimement lié au temps dont il produit la contraction ou la dilatation. »⁴

4. Gilles A. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 103.

Bien que Hamish Fulton poursuive d'une manière remarquable cette dynamique qui consiste à mettre l'accent sur l'action, le « faire » de l'œuvre, le spectateur n'en perçoit jamais la totalité. En effet, l'artiste ne peut que transcrire ponctuellement son expérience physique du voyage, à l'aide du texte, de la photographie et du dessin, et échoue par là même à rendre visible le processus de création dans sa totalité. Tout en affirmant la prédominance de la nature processuelle de son œuvre, il ne nous en donne pas les mises à jour permanentes. Colette Garraud dit à propos de cette défaillance que « *l'on ne pourra jamais que solliciter l'imaginaire du spectateur en instaurant le manque* ». André Cadere formule dans ses écrits la même impossibilité de retranscrire la totalité de l'œuvre-en-cours :

« ... le tout constituant une activité quotidienne et insaisissable. Par sa quotidienneté même, cette activité ne peut être relatée. »⁵

The Loser/the Winner de Francis Alÿs est en cela une métaphore efficace du processus donnant à voir son déroulement puisque la pièce consiste en une action pendant laquelle l'artiste « déroule » littéralement son pull au cours d'une escapade entre deux musées de Stockholm. Alÿs entame une marche en laissant derrière lui l'extrémité d'un fil de laine par lequel se défait, pendant sa progression, son tricot. Lorsque la déambulation prend fin, le pull a entièrement disparu et n'importe quel badaud peut suivre, à la trace, le trajet parcouru par l'artiste en cheminant dans la ville le long du fil, vestige de l'habit tricoté.

La pièce *Sans titre (le fil rouge)* du Canadien Patrice Loubier est assez proche de l'œuvre de Francis Alÿs. L'artiste dévide une bobine de fil rouge de cinq mille mètres pendant une nuit entière à travers la ville haute de Québec, de manière à marquer la ville d'une présence simple, éphémère et presque imperceptible. Sylvette Babin dira de cette pièce que « *la finalité se trouve dans le processus même* »⁶.

5. André Cadere, *Histoire d'un travail (1977-1978)*, Gand, Herbert-Gewad, 1982, p. 12.

6. Sylvette Babin, *Inter art actuel*, n°59, 1994, p. 32.



Francis Alÿs, *The Loser/the Winner*, 1998.



Patrice Loubier, *Sans titre (Le fil rouge)*, 2000.

Jusqu'où la durée, la temporalité de l'œuvre peut-elle être étirée ? Peut-on envisager une « œuvre-voyage » dans un état de progression permanente, une œuvre sans fin ? Le concept de *Work in progress*, « travail en cours d'élaboration », forgé par James Joyce, et les chantiers *Merz* de Kurt Schwitters, entre autres, introduisent l'idée d'une œuvre en permanence actualisée, qui ne connaît pas de fin, une création supposée interminable. Mais, tout en affirmant la primauté du déroulement et du processus de réalisation, l'artiste peut aussi, au contraire, programmer une fin à l'expérience dès le départ, ou envisager un événement perturbateur soumis aux règles du hasard. Nous évacuerons dans un premier temps les questions liées au hasard, interrogeant une certaine pratique de l'errance et de la dérive abordée plus loin.

Dans le cadre d'une pratique du voyage dans l'art contemporain, la fin d'un périple, quand il en admet une, prend souvent la forme d'une rencontre.

Rencontres

La rencontre est un des moteurs du voyage et de l'aventure. Dans son sens premier : rencontre entre deux altérités, entre deux personnes. Le rendez-vous, mode de rencontre programmée, est à la fois le motif du déplacement et son point final, son accomplissement. Dans les œuvres abordées ci-dessous, la fin importe toutefois au moins autant que l'acte qui a mené jusqu'à elle, la réalisation. La rencontre est un moyen de « terminer » l'œuvre sans pour autant diminuer l'importance du trajet parcouru au préalable.



Marina et Ulay, *The Great Wall Walk*, 1988.

En 1988, le couple Marina Abramovic et Ulay scénarise la fin de sa relation : une marche de deux mille kilomètres chacun, pendant quatre-vingt-dix jours, sur la muraille de Chine : *The Lovers, the Great Wall Walk*. Marina part de l'Est, aux abords de la mer jaune. Ulay part de l'Ouest, du désert de Gobi. Jusqu'à se retrouver pour « *se séparer et se dire adieu* ». La marche est filmée, photographiée du début à la fin. Les déplacements nous parviennent ainsi image par image, actualisés à chaque instant, et définissent en cela le rythme lent et progressif du voyage.

« L'attention portée à la durée propre au regard, à l'expérience du corps se déplaçant, a réinscrit dans nos habitudes esthétiques une certaine conception de l'attente, de la rencontre et de la trouvaille à laquelle les surréalistes, en leurs temps et dans un autre contexte, furent si attentifs, mais que notre mode de vie urbain a bannie des cités de cette fin de siècle. »⁷



Francis Alÿs et Honoré d'O, *Duett*, 1999.

7. Gilles A. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 207.

La pièce *Duett*, produite à l'occasion de la 48^e biennale de Venise consiste en un rendez-vous fixé entre les artistes Francis Alÿs et Honoré d'O. Le voyage devient un jeu et revêt un caractère humoristique : les deux protagonistes viennent à Venise, l'un par le train, l'autre en avion. Ils ont chacun une partie d'un tuba (l'instrument de musique), et ignorent la localisation de l'autre. Ils marchent deux jours avant de se rencontrer. C'est alors qu'ils rassemblent les deux parties du tuba et se mettent à jouer une note. Ils créent une apparition, une brève rencontre, dont un simple passant ne pourrait expliquer les origines et les conséquences. Une photographie a été réalisée : nous pouvons voir les deux personnages de dos en costume de marin, avec chacun une part du tuba.

Ces exemples définissent deux modes de rencontres bien distinctes : l'une en appelle au ressort sentimental, l'autre, plus légère, est teintée d'humour. Ces deux œuvres nous montrent néanmoins un artiste-voyageur capable de programmer une fin à son expédition avant même de partir. Mais il est une autre forme de voyage accordant toute sa prééminence au processus de réalisation et au déroulement de l'œuvre : celle qui s'envisage d'emblée inachevée, sans aboutissement prévu, en perpétuelle remise à jour.

L'œuvre-voyage envisagée comme interminable

Dans cette pratique qui consiste à mettre en exergue l'exécution, plusieurs rapports à la « finitude » sont observés. Certains prônent l'inachèvement permanent, la fin indéterminée de l'œuvre. D'autres y inscrivent une limite. Dans tous les cas, il s'agit de mettre en valeur l'œuvre en cours de réalisation.

Appartenant à une série illimitée, chaque *Selected Recording* de Melik Ohanian (que l'on pourrait traduire par « enregistrements choisis ») ne porte qu'un numéro l'identifiant. Les tirages photographiques sont tous de même dimensions (125 x 187 cm) et la quasi-totalité présentent un format paysage, tel un cadrage « cinématographique ». Aucune information géographique ou temporelle ne renseigne ces images.



Melik Ohanian, *Selected Recording*, 2005.

L'œuvre prend la forme d'une série et se présente comme définitivement inachevée, interminable. Ce qui nous intéresse ici, c'est bien le processus dans sa durée, étirée jusqu'à l'indétermination. L'œuvre prend littéralement la forme d'un voyage sans fin programmée. La consigne que l'artiste établit à l'avance est précisément de ne pas achever le voyage. La démarche ici s'oppose à l'errance qui ne prévoit pas de fin également, mais dont le voyageur sait qu'elle peut surgir à n'importe quel moment, sa dérive étant soumise aux aléas du hasard.

La notion de surgissement propre à l'errance et à la dérive n'est pas introduite dans ce travail : il s'agit bien pour Melik Ohanian d'évacuer tout élément susceptible de perturber l'étirement indéterminé de la durée propre à la réalisation de l'œuvre. Il lui faut contrôler cet allongement de la durée qui tend vers l'infini. Le voyage est maîtrisé mais il ne connaît pas de fin.

La série a été entamée au début des années 2000 et demeure in progress. Il existe actuellement plus de deux cents photographies de ce type. Aucune information n'est explicitement lisible sur l'image, ni de lieu, ni de temps, presque aucun repère, pas de narration. À quelques exceptions près. Certains des *Selected Recordings* font office de « *road book* » du travail de Melik Ohanian. *Selected Recording #082* renvoie par exemple à sa pièce *Island of an Island (1998-2001)*. Pour le reste, il est impossible de retrouver l'histoire de chacune de ces micro-histoires. Suspendus dans le temps, ces photographies expriment le déplacement et le voyage et font irrémédiablement appel à une mémoire collective.

2. DÉRACINEMENT, EXIL : ÉPROUVER LA DISTANCE

Intéressons-nous à présent au voyage en ce qu'il comporte de difficile, de douloureux. Le voyage est aussi un déracinement, un éloignement de ses origines. La rencontre avec l'autre, l'ailleurs, est souvent douloureuse, voire vertigineuse. Car se rapprocher de l'autre, de l'étranger, de l'inconnu, c'est prendre le risque de s'éloigner de soi, c'est mettre son identité à l'épreuve du déplacement. Le voyage et ses obstacles renvoient à la difficulté d'être soi dans le mouvement et questionnent immanquablement le rapport à l'autre qui n'est pas évident. L'errance, lorsqu'elle naît d'un vacillement de l'identité collective, est une épreuve pénible. Nous reviendrons sur ces notions d'errance et de dérives, proches du déracinement et de l'exil, mais pour les envisager par la suite comme expérience volontaire plus intime, dans un désir d'expérimenter et d'apprendre à se perdre.

Nomadisme et culture de la route

Il est une « *mythologie de l'ailleurs* »⁸, selon les termes de Dominique Baqué , que l'Amérique des années cinquante a sut cristalliser. Il convient d'évoquer ici brièvement les figures marquantes issues de ce grand bouleversement des mœurs conduit par la « *Beat Generation* ». L'Amérique est le berceau d'une nouvelle forme de voyage, un voyage qui désormais ne vaut que pour lui-même. L'ambivalence de cette puissante révolution des comportements est d'être fondée sur un désir de lointain et d'ailleurs, une traversée pacifique du continent, et en même temps de manifester un violent rejet de l'Amérique bourgeoise et puritaine.

8. Dominique Baqué, *Histoires d'ailleurs*, Paris, Regard, 2006, p. 58.

Sans entrer dans les détails, cette authentique contre-culture est portée par les figures tutélaires de Jack Kerouac, Allen Ginsberg et William Burroughs, qui vont relater dans leurs écrits devenus cultes leur propre expérience du voyage au fin-fond de l'Amérique.



Jack Kerouac, *Sur la route*, 1957.

L'imaginaire du paysage américain trouve ses origines dans la traversée du territoire, par les premiers colons : les pionniers. L'identité nationale se construit avant tout dans le mouvement, la conquête, notamment à travers les figures du cow-boy et du vagabond : le « Hobo ».

Le cinéma voit naître dans les années soixante le genre du *road-movie*. Le film culte *Easy Rider* réalisé par Dennis Hopper a donné une figuration visionnaire aux déclassés et autres marginaux racontés par Kerouac et ses acolytes.

« La recherche de l'Amérique est au cœur du voyage mais celle-ci est devenue introuvable. *Easy Rider* affiche d'emblée son lien avec le passé mythologique de l'Amérique tout en l'affirmant impossible. Une ambiguïté qui explique en partie la fascination qu'exerce ce film : le voyage et son absence, la quête identitaire et son impossibilité, l'excitation de la vitesse et l'errance. »⁹



Peter Fonda et **Dennis Hopper** dans *Easy Rider*, 1969.

9. Extrait de la présentation de la programmation consacrée au road-movie par le forum des images en 2006.

L'artiste expatrié

Face à l'immensité du territoire à parcourir, les personnages désœuvrés d'*Easy Rider* ne voient plus le temps passer. La dimension temporelle de l'épreuve s'efface devant l'étendue de l'espace : l'épreuve est géographique. Il s'agit ici d'éprouver une distance, « d'avaler » un espace. L'inconnu, l'ailleurs, est difficile à domestiquer. Dans l'exil, la durée n'a plus d'importance, on se préoccupe davantage de la distance à parcourir, de la quantité d'espace absorbé depuis le départ, que du temps ou de la durée devenus flous.

J'ai découvert cette année lors de l'exposition « *Je reviendrai* » au Mac/Val de Vitry-sur-Seine le travail d'une artiste Coréenne : Kim Sooja. Son œuvre renvoie aux difficultés de l'exil et du déracinement. L'artiste Coréenne s'engage physiquement dans de très longues performances au cours desquelles elle trace un itinéraire symbolique, soigneusement choisi. La vidéo *Bottari truck-Migrateurs* rend compte de son parcours réalisé en novembre 2007 entre le Mac/Val à Vitry et l'église Saint-Bernard à Paris. L'arrivée à l'église Saint-Bernard rappelle la situation toujours tragique aujourd'hui des sans-papiers dans notre pays.

Les Bottari sont des ballots de tissus caractéristiques des maigres bagages vite rassemblés par les populations migrantes, souvent obligées à des déplacements non désirés et décidés dans l'urgence. Constitués à la fois de tissus occidentaux et de tissus typiques coréens, ils « tissent » les images de situations analogues à travers les différents continents. À l'occasion de ses diverses expositions, Kim Sooja fait voyager ses Bottari à travers le monde. Ces ballots de tissus anciens qu'elle assemble deviennent des abstractions de l'histoire et de la société contemporaine. Kim Sooja fait converger des mœurs, des cultures, et poursuit en cela une œuvre engagée.



Kim Sooja, *Bottari truck-Migrants*, 2007.



Kim Sooja, *Cities on the Move: 2727 Kilometers Bottari Truck*, 1997.

Bien qu'il ne mette pas en jeu son propre corps et ne fasse pas de ses déplacements le fond de sa démarche, Krzysztof Wodiczko s'adresse lui aussi aux figures malheureuses de l'errance et de l'exil. La question du déplacement et de la difficulté du voyage est récurrente dans son travail. Censé rétablir le dialogue entre le natif et l'immigré, le *Bâton d'étranger* évoque le bâton du pèlerin et n'est pas sans rappeler la barre de bois polychrome qui accompagnait André Cadere dans tous ses déplacements. Un premier modèle a été réalisé puis testé à Barcelone en Juin 1992 ; un second, élaboré avec un design différent, en 1993 à Brooklyn.



Krzysztof Wodiczko, *Bâton d'étranger*, 1992.

Habiter dans le déplacement

L'artiste israélien Eshel Meir, connu sous le pseudonyme d'Absalon, se considère comme un nomade. Avant sa mort en 1993, Absalon envisageait de répartir ses six prototypes d'habitation, qu'il occuperait réellement en fonction de ses déplacements, dans six villes différentes du monde. Il souhaitait en implanter une dans chaque métropole qui représentait pour lui un centre d'intérêt artistique, notamment Paris, Tel Aviv, Francfort et Zurich.

J'ai rencontré son travail pour la première fois il y a de cela quelques années à Marseille. En effet, l'une de ses cellules est disposée de manière permanente à l'entrée du Musée d'Art Contemporain de la ville, mais l'on ne peut accéder à l'intérieur. J'ai pour la première fois visité l'un de ces espaces à l'occasion de l'exposition « *Dead Line* » présentée cette année au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. L'habitat n'étant pas à mes mesures, j'ai à l'intérieur éprouvé une forme d'étouffement doublée d'une sensation d'inconfort certainement désirée par l'artiste.

Plus proches de la tente et de la caravane que de la maison traditionnelle, ces cellules lui auraient permis de changer de lieu sans véritablement changer d'espace. La domesticité incarnée ici n'est pas sédentaire mais alternative et mobile : un questionnement permanent et pertinent sur l'habitat et ses limites. De dimensions variables entre 4 et 9 m², chaque prototype d'habitation est différent en apparence mais contient les mêmes éléments de base, minimum vital nécessaire à une seule personne : une kitchenette, un coin travail, un placard-penderie qui sert également de lit, une étagère, une douche et un WC.

Les deux seuls prototypes existants seront réalisés comme prévu aux mesures d'Absalon, sur un espace restreint, pour n'admettre que les gestes nécessaires aux besoins de la vie quotidienne.



Absalon, cellule n°2 (Pour Zürich), cellule n°1 (Pour Paris), 1993.

3. SE METTRE EN DANGER

La cellule d'Absalon, sorte d'habitat réduit à ses fonctionnalités élémentaires, impose à son hôte un mode de vie pour le moins draconien. La question de la survie, par extension, conduit à s'interroger sur les risques que l'artiste est prêt à prendre pour mener à bien son projet. Est-il prêt à mettre en péril sa propre personne dans l'expédition ? Envisage-t-il une limite à ne pas franchir ? Mesure-t-il les risques encourus lors de son périple ? Voyons donc à présent les attitudes adoptées par certains artistes, exemplaires d'une mise en danger de leur propre personne. Révélant un sens d'abord hautement politique, les démarches assument plus tard une certaine dose d'autodérision.

Survivre

La célèbre action de Joseph Beuys *Coyote : I like America and America likes me* à la galerie René Bock en 1974 relève sans aucun doute d'une forme de mise à l'épreuve. L'homme met en jeu son intégrité physique dans un dialogue éprouvant avec l'animal. Mais revenons dans un premier temps sur les spécificités du trajet qui a précédé le face à face avec le coyote. Il est important de préciser qu'il s'agit à cette occasion du second voyage de Joseph Beuys aux Etats-Unis. Il avait en effet présenté l'hiver précédent à New-York, Chicago et Minneapolis son *Plan Énergie pour l'homme de l'Occident*, dont l'objectif était de contribuer à une « *mobilisation active de la créativité latente en tout individu ; puis, à partir de là, au modelage d'une société du futur, fondée sur l'énergie globale de cette libre créativité individuelle.* »¹⁰

10. Caroline Tisdall, *Joseph Beuys/Coyote*, Paris, Hazan, 1988, p. 8.

Son second voyage, non moins ambitieux, est motivé par un désir profond de renouer avec les puissances naturelles que symbolise le coyote. Les conditions du voyage, révélatrices du rôle démiurgique qu'il entend incarner, nous intéressent ici plus particulièrement. Colette Garraud nous rappelle à ce propos les différents moments du projet :

« L'action se déroule en plusieurs temps. Beuys, enveloppé de feutre et couché sur une civière, se fait conduire en ambulance de son domicile jusqu'à l'avion, puis de l'aéroport Kennedy à la galerie New-yorkaise René Block, où l'attend le coyote récemment capturé. Il repartira dans les mêmes conditions, une semaine plus tard ». Joseph Beuys dira qu'il a voulu « se concentrer uniquement sur le coyote, s'isoler, se protéger complètement, ne rien voir d'autre de l'Amérique que le coyote. »¹¹

Joseph Beuys n'a donc pas posé le pied sur le sol américain à cette occasion.

« L'artiste-chaman » adopte pendant les trois jours sur place une série de postures visant à instaurer progressivement un dialogue avec l'animal. En représentant d'une humanité blessée, signifiée par l'ambulance, la civière et la couverture de feutre, il engage progressivement la communication. Munis d'instruments spécifiques, il applique une gestuelle bien réglée, à laquelle s'oppose le comportement changeant du coyote. Tour à tour inquiétant, énervé, impassible, l'animal se montre imprévisible tandis que les gestes de l'homme se veulent au contraire mesurés et réguliers. Beuys ne craint pas le rapprochement, il est justement ici pour réconcilier l'homme moderne et civilisé avec la nature et ses forces primitives trop longtemps négligées. L'artiste « survit » ainsi pendant trois jours, dans une certaine promiscuité avec un animal menaçant dont il va peu à peu canaliser les excès, donnant en cela tout son sens à une action hautement symbolique.

11. Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994, p. 103.

Le voyage au sens où l'entend Joseph Beuys, on l'aura compris, est un programme ambitieux où chaque geste effectué par l'artiste affiche une portée symbolique, politique. Il ne s'agit à aucun moment de se dépasser physiquement ou de provoquer l'affrontement, mais au contraire de pacifier la situation, de formuler la possibilité d'un échange. Il ne s'agit pas non plus d'expérimenter le déplacement pour lui-même, mais au contraire de le remplir de symboles, de lui donner une consistance politique dépassant le cadre de l'expérience intime.



Joseph Beuys, *Coyote : I like America and America likes me*, New York, 1974.





Joseph Beuys, *Coyote : I like America and America likes me*, New York, 1974.

En 2007, l'artiste britannique Lucy Orta a développé en collaboration avec son mari, Jorge Orta, un projet ambitieux : *Antarctica*. Leur travail affiche clairement des prises de positions fortes sur l'humanité, l'individualité et le collectivisme, prolongeant en cela les questions soulevées auparavant par Joseph Beuys selon des modalités différentes. Lucy Orta n'implique que très rarement sa propre personne dans le voyage. Le projet a ceci de remarquable qu'il présente l'expédition éprouvante des artistes, accompagnés d'une équipe de scientifiques, depuis Buenos Aires jusqu'au continent désertique et glacé de l'Antarctique, en vue d'y installer un campement très particulier. Le groupe part en hélicoptère puis poursuit le voyage à pieds sur des kilomètres dans des conditions extrêmes avant de trouver un site adéquat. L'œuvre éphémère *Antarctic village – no borders* est en effet au centre du projet *Antarctica*.



Lucy et Jorge Orta, *Antarctic Village - No Borders*, installation éphémère en Antarctique, 2007.

Sur place sont installés cinquante « *Dome dwellings* » conçus pour l'occasion, un genre de tentes de survie traditionnelles aux couleurs de tous les drapeaux du monde symbolisant la diversité des peuples. Ils constituent l'« *Antarctic village* ». Il s'agit en fait d'accueillir les populations migrantes et les réfugiés sur un territoire libre symboliquement situé en Antarctique, continent neutre où l'activité militaire et les armes sont interdites, laissant la place à la recherche scientifique et environnementale. Un village-refuge pour les victimes de conflits politiques et sociaux dans leur pays d'origine.

Antarctica est à la fois une expédition réelle et symbolique au bout du monde, dans un environnement aux conditions de survie très difficiles. Le projet a donné lieu à des expositions, présentant les œuvres réalisées pendant un séjour sur place. Le corpus rassemble des vidéos de l'expédition, de nombreux objets et des dessins.

« L'œuvre de Lucy Orta se concentre autour de la nature éphémère de ces liens sociaux en inscrivant leur réseau au cœur de systèmes d'habitations qui créent la communauté et le sentiment d'appartenance. »¹²



Lucy et Jorge Orta, *Antarctic Village - No Borders*, 2007.

12. Jade Dellinger, *Lucy Orta Body Architecture*, Silke Schreiber, Munich, 2003.

Les artistes ont aussi mis en place un « *Antarctica World Passport* » délivré au réfugié désirant devenir citoyen du continent libre. En retour, chaque nouveau citoyen se voit confier certaines responsabilités : lutter contre les actes de barbarie, la pauvreté, soutenir le progrès social, protéger l'environnement, sauvegarder la dignité humaine et les droits inaliénables à la liberté, la justice et la paix dans le monde. Le travail de Lucy Orta a pour vocation de « *de provoquer une véritable prise de conscience par rapport à certaines questions posées par la société* », selon ses propres termes.

Le voyage ici est envisagé comme un grand projet collectif visant à rassembler les individus autour d'une somme d'idées fortes, à négocier les liens sociaux. L'artiste en expédition part en quête d'un nouveau territoire à investir, un espace à repeupler, en adoptant une démarche positiviste teintée d'utopie.



Lucy et Jorge Orta, *Antarctic Village, Dome dwellings*, 2007.

Prendre des risques

Si le voyage de l'artiste est jusqu'à présent étroitement lié à la notion de survie, il est aussi par extension le lieu du dépassement de soi, de la prise de risque maximum. Bien loin de l'expédition comme vecteur d'une pensée positiviste, animée par un désir de renforcer les liens entre les hommes, il est pour certains artistes l'occasion d'un défi à relever, d'une performance physique voire d'un exploit à accomplir. Le danger à ce moment là prend la forme d'un surgissement : plus que « tenir », « résister » au voyage, il faut « braver » ses obstacles, être plus offensif encore, aller vers l'écueil à surmonter. Quelles sont les limites acceptables pour l'artiste-explorateur au-delà desquelles le risque devient trop grand ? Qu'est-il prêt à endurer ? Que nous disent ces artistes lorsqu'ils flirtent avec le danger ?

Après plusieurs périples aventureux en mer, L'artiste néerlandais Bas Jan Ader s'établit à Los Angeles en 1963 au terme d'un voyage de onze mois à bord d'un voilier cargo, parti du Maroc. Il devient par la suite un membre actif de la scène artistique californienne. Il meurt précocement à trente trois ans lors de son ultime performance *In Search of the Miraculous II*. Parti de Cape Cod aux États-Unis, il entreprend en solitaire la traversée de l'Atlantique à bord d'un petit voilier qui doit l'amener à Land's End en Grande Bretagne. À son arrivée aux Pays-Bas, une exposition prévue au musée de Groningen devra rendre compte de ses travaux réalisés au cours de ce voyage.

« Ader évolue vers le risque et l'erreur mortels inhérents à toute recherche du miraculeux, ou de l'expérience du sublime. »¹³

Bas Jan Ader, dans sa pratique extrême du voyage, expérimente le corps et ses limites. Les questions qu'il pose sont à l'époque partagées par un grand nombre d'artistes conceptuels développant des démarches parfois autrement radicales, tel Chris Burden, Bruce Nauman et bien d'autres.

13. Bruce Hainley, *Legend of the Fall*, Artforum, mars 1999.



Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous*, 1975.

Poursuivant cette pratique du voyage comme principe aventureux, le laboratoire Stalker, collectif d'artistes et architectes italiens, travaille sur le « refoulé » de la ville rationaliste : terrains vagues, zones et autres territoires résiduels. Le groupe organise de grandes marches dans les marges de la ville : les « *transurbances* », durant lesquelles ils éprouvent physiquement le terrain avant d'en retranscrire une vision subjective à l'aide de nombreux moyens plastiques. Nous reviendrons plus précisément sur la démarche du collectif Stalker. Ce qui nous intéresse pour le moment, ce sont les spécificités de leurs expéditions à travers ces zones en pertes d'identité. Ces artistes-aventuriers sont en effet amenés à franchir des obstacles et à prendre un certain nombre de risques. En effet, selon les termes de Dominique Baqué : « *Cette invention n'est pas le seul fait de la marche : elle requiert aussi le franchissement de seuils et de limites* »¹⁴.

14. Dominique Baqué, op. cit, p. 243.



Stalker, *Franchissements*, photogrammes extraits d'une vidéo de la transurbance de Rome, 1998.

Les photogrammes extraits d'une vidéo tournée durant la *transurbance* de Rome témoignent clairement d'une prise de risque, d'un défi à relever : mettre son propre corps à l'épreuve de l'obstacle. La volonté d'éprouver la ville physiquement, d'en arpenter les recoins les moins visibles, justifie une mise en danger. Car il faut vivre intensément l'exploration des zones en perte d'identité afin d'en retranscrire une cartographie subjective plus complète et authentique, fondée sur l'expérience du corps et non motivée par un désir d'ordonner le territoire, de le rendre par trop abstrait comme le font les cartes géographiques traditionnelles.

Échecs et exploits

Ces considérations sur les notions de survie et de dépassement de soi dans l'effort nous amènent à regarder de plus près comment certains artistes contemporains échouent délibérément dans leur projet de monter une expédition ambitieuse. À notre époque où la planète est entièrement « quadrillée » et où le tourisme de masse bat son plein, le personnage de l'explorateur tombe quelque peu en désuétude. Les artistes résolus à entreprendre une escapade coûte que coûte ironisent alors sur la figure galvaudée de l'aventurier en développant une démarche non dénuée d'humour, empreinte d'autodérision. Super-héros ou super-zéros ?

Le duo d'artistes Tixador et Poincheval montre un penchant pour les aventures décalées, entreprenant des expéditions aussi radicales qu'incongrues. Ils adoptent, sur un mode quelque peu burlesque, la posture flatteuse mais périmée de l'aventurier. Au sérieux de l'action entreprise s'oppose une mise à distance. Ici, malgré l'énergie mise en œuvre et la détermination visible des artistes, tout montre l'échec inévitable de l'initiative. Il s'agit pour eux de revivre des expériences à présent déclassées, que la vie moderne a rendues absurdes, qui n'existe plus que sous la forme du divertissement de masse, du spectacle voyeuriste. De l'aventure, ils n'en gardent en fait que la dimension fantasmatique.

Dans *North Pole*, Laurent Tixador montre le caractère basement publicitaire de l'acte inaugural en réalisant l'opération du premier artiste au Pôle Nord, un peu comme on le ferait du « premier boucher », ou « première Miss France ». À quoi bon s'imposer à notre époque de telles épreuves tandis que rien ne nous-y oblige ? Ces aventuriers à la petite semaine désossent ainsi en quelque sorte les concepts d'aventure et d'exploit, qui prennent alors une tournure loufoque. Paul Ardenne nous éclaire quant à la signification de l'exploit :

« Le culte de l'« extrême » caractérisant la culture occidentale – plus fort, plus intense, plus radical, plus violent, plus vite, etc. – fait de l'exploit un acte logique. Pas d'exploit, pas d'« extrême ». Il faut qu'une limite soit forcée, sinon quoi ? L'acte routinier, l'acte quelconque, l'acte plébéien, désespérément sans intérêt. »¹⁵



Laurent Tixador, *North Pole*, 2005.

15. Paul Ardenne, *Extrême - Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, chapitre 1.

Le voyage semble être pour eux l'occasion de produire du nouveau, de mettre l'accent sur ce qu'ils n'ont encore jamais expérimenté en tant qu'artiste. « *C'est un truc que je n'ai jamais fait, donc j'ai envie de le faire* », répond un jour Laurent Tixador à une journaliste qui l'interroge sur le pourquoi de ses expéditions. Ne pas chercher à être le premier à tout prix, comme le veut la culture de l'acte pionnier, mais envisager la nouveauté pour soi-même et comme vecteur de connaissance, plutôt. Il s'agit donc bien de faire de l'art en « apprenant » le monde plutôt qu'en le représentant.

Journal d'une défaite enfonce le clou quant à leur propension à cultiver l'échec, à faire de chaque expédition entreprise une victoire dérisoire. Les deux artistes avaient en effet prévu de faire le tour de France à vélo en suivant un cercle parfait. Un itinéraire allant de Nantes à Nantes. Ils abandonnent finalement au bout de quinze jours de périple. J'ai rencontré le duo d'artiste lors d'une conférence donnée à l'école des Beaux-arts de Montpellier. Ils nous ont confié à cette occasion que « *l'expérience quotidienne du vélo leur est apparue aussi déprimante qu'abêtissante* ». Voilà un exemple paradoxal d'une défaite bien réussie : les artistes, dans leur amateurisme revendiqué, se sont finalement abimés à Verdun, haut lieu d'une certaine débâcle.



Laurent Tixador et **Abraham Poincheval**, *Journal d'une défaite*, 2006.

Nathalie Talec montre également dans son travail une fascination pour les grandes expéditions fondatrices. Mêlant fiction et réalité, son travail se construit aux frontières de la science et des récits et affiche une constante autobiographique. À l'exception de celle réalisée au Groenland en 1987, les expéditions de Nathalie Talec ne sont que des fictions dont les figures empruntent leurs attributs à de célèbres explorateurs polaires, Paul-Emile Victor ou Knud Rasmussen. Dans un entretien avec Claire Le Restif, elle explique sa conception de l'exploration polaire comme métaphore de l'expérience artistique :

« Je pense qu'il y a une grande proximité entre la figure de l'explorateur polaire et le personnage de l'artiste. L'un comme l'autre aborde des territoires inconnus, lance des défis au réel, selon des postures de découverte, de tentative de survie et d'exploration de l'inconnu [...] Cela n'a rien à voir avec le corps et sa résistance. Plutôt avec ce qui constitue l'homme dans son environnement, dans ses sensations, ses déplacements, sa pensée. »

Elle réalise à Cologne sa première performance un 14 décembre 1983 et l'intitule *5 minutes sur la route du Pôle*. Les fictions de Nathalie Talec sont des possibles, qui ne prétendent pas être mis en œuvre. Elle a conçu ainsi des dizaines de projets très documentés, sortes de protocoles d'actions jamais réalisées : *archives du pôle, Projets, Notes d'une sédentaire (1984-1986)*. Elle dit d'ailleurs à ce propos : « *le réel ne m'intéresse pas. La réalisation de l'idée n'est qu'une vérification du fonctionnement de l'imaginaire* »¹⁶.

16. Claire Bernstein, *Nathalie Talec, un défi au réel*, Artpress n°139, 1989, p. 148.



Natalie Talec, *Cinq minutes sur la route du pôle*, 1983.

Il ne s'agit donc pas pour elle d'éprouver physiquement le voyage mais d'élaborer progressivement un récit qu'alimenterait le concept d'aventure. En ne partant que « 5 minutes » vers le pôle nord, elle démonte la notion d'exploit non sans une certaine dose d'autodérision pour n'en garder que l'amorce pour une possible fiction.



Nathalie Talec, *Cinq minutes sur la route du pôle*, Polaroids, 1983.

C'est paradoxalement au moment où disparaissent l'aventure et les territoires vierges à conquérir que croît le prestige de l'aventurier. L'aventure qui n'a plus pour finalité la découverte de lieux inconnus devient une modalité poétique de l'existence. Alors que l'imaginaire et la fiction motivent ou imprègnent les voyages de l'explorateur, le récit de voyage participe à la construction du mythe de l'explorateur, qui devient lui-même un personnage de roman.

« J'en suis arrivé à la conclusion que la mystique moderne de l'aventure fut d'abord une réaction nostalgique face au sentiment de la disparition des mondes lointains - les figures de l'aventure étant toutes des figures de la nostalgie, les pratiques de l'aventure étant toutes des pratiques nostalgiques de l'espace. »¹⁷

17. Sylvain Venayre, *L'avènement de l'aventure. Les figures de l'aventure lointaine dans la France des années 1850-1940*. Thèse de doctorat en histoire, 2002.

III

TRAVERSER DES LIEUX

« L'introduction de l'éphémère dans l'art est une donnée des années soixante qui ne relève pas nécessairement de l'idée de nature. On assiste en fait à la convergence de deux courants de pensée : d'une part, l'avènement d'un art de l'instant – intervention, actions, « performances » se déroulant « ici et maintenant » –, la mise en cause, déjà évoquée, des circuits marchands, la contestation de l'idée de pérennité de l'objet artistique ; et d'autre part, l'observation des cycles naturels où règnent l'éphémère, le transitoire. »¹

1. Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994, p. 74.

1. LA FORME PASSAGE

Qui sont ces premiers « artistes-nomades » à s'investir dans le voyage, à marquer subrepticement les grands espaces naturels par leurs passages éphémères ? Comment ces artistes « *fracturent-t-ils* » le réel, pour reprendre l'expression de Thierry Davila ? En d'autres termes, quel vocabulaire de gestes développent-ils afin de progresser dans leur déplacement ? Comment se positionnent les « piétons planétaires » des années quatre-vingt-dix par rapport à leurs aînés ? Nous détaillerons aussi à la suite de ces questions les multiples usages des métaphores mises en œuvre par certains artistes pour introduire la notion de passage dans une pratique du déplacement et par extension, du voyage.

Se frayer un chemin

Aussi divers soient leurs terrains d'action, depuis les vastes espaces naturels jusqu'aux grandes métropoles surencombrées, ces artistes qui n'hésitent pas à s'engager dans l'aventure, à mettre leur propre corps à l'épreuve du dehors, développent une « esthétique du passage », de la forme qui vient, puis fuit. Gilles Deleuze désigne ainsi un « *art hodologique* », quand la sculpture devient elle-même un chemin, un voyage. « *Il s'agit à ses yeux d'un art des « lieux de passages », à l'opposé d'un art commémoratif. Ce sont des chemins que la sculpture aménage, elle est elle-même un voyage* »², nous dit Gilles A. Tiberghien, avant d'ajouter à la suite de son commentaire :

« *Il me semble que l'on a dès lors tout à gagner, non à ajouter mais à soustraire, à créer du vide où il y a du trop-plein, à rendre visibles les zones intermédiaires [...] Il faut retrouver l'idée de passage...* »

2. Gilles A. Tiberghien, *Les Figures de la marche, un siècle d'arpenteur* (cat.), Antibes, musée Picasso, 2001, p. 220.

L'artiste, conformément à la vision qu'exprime ici l'auteur, obéit dans ses déplacements à un principe d'instabilité et de circulation. L'œuvre telle qu'il la conçoit, c'est-à-dire en tant qu'expérience, révèle sa nature immatérielle et se constitue dans l'immédiateté et le local. Elle est comme décentralisée à chaque instant et affirme en cela son caractère transitoire et éphémère. En affichant la volonté d'agir hors des lieux habituellement dévolus à l'art, nos « artistes-explorateurs » remettent en question l'autorité muséale et sa sédentarité.



La vidéo *Swamp*, tournée en 1971 par Nancy Holt avec l'aide de son mari Robert Smithson est une œuvre fondatrice. Nancy Holt progresse à travers un champ de roseaux, tout en filmant l'expérience caméra au poing. Elle est guidée par la voix de Robert Smithson. Les deux artistes traversent ainsi la nature inhospitalière en se frayant un passage et en écartant les obstacles rencontrés sur le chemin. La pièce est en cela emblématique de la vision développée plus haut par Gilles Deleuze et commentée par Gilles A.Tiberghien. On retrouve ici les spécificités du marcheur tel que Thierry Davila le décrit :

« Le marcheur est simultanément celui qui donne un profil à son chemin, ouvre ou trace une voie, et celui qui adapte ce trajet à un contexte, le construit en fonction des accidents et des contraintes du parcours... »³.

Il nous dit ici que le déplacement s'inscrit tout entier dans une dialectique « structurel/accidentel ».

Nancy Holt et Robert Smithson *Swamp*, 1971.

3. Thierry Davila, *Marcher, Créer*, Paris, Regard, 2002.

« Les marches les plus récentes, se démarquant par là très nettement des « mouvements » apparus à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix (Land art, Earth art), sont essentiellement urbaines [...] il s'agit moins de se déplacer au milieu de la nature qu'à l'intérieur d'un ensemble de signes... »⁴

Sans ajouter de commentaire superflu à la récurrente dichotomie « ville/nature » évoquée par Thierry Davila, attardons-nous néanmoins quelques instants sur ces artistes qui, à la fin des années soixante, et plus d'un siècle après les impressionnistes décidés à peindre « sur le motif », s'en vont à leur tour investir les grands espaces naturels. Ils sont communément regroupés sous les appellations « Land art », ou « Earth art » selon des critères plus ou moins variables. Il n'y a pas lieu ici d'explicitier la distinction entre ces diverses dénominations, mais de repérer plutôt les protagonistes susceptibles de rejoindre la grande famille des « artistes-voyageurs », pour lesquels les notions d'expédition et d'aventure recouvrent un sens privilégié. D'aucuns sont effectivement plus concernés que d'autres par une pratique active du voyage et de l'escapade. Il va de soi par ailleurs que tout artiste intervenant en extérieur n'observe pas nécessairement une pratique de l'expédition.

Laissons à Colette Garraud le soin de différencier les « artistes-arpenteurs » activement impliqués dans une pratique du voyage, ces aventuriers de la trajectoire furtive et autres défricheurs de passages :

« ... il y aurait deux conceptions, non seulement différentes, mais rigoureusement antinomiques du geste artistique en milieu naturel, l'une américaine, l'autre européenne. La première serait caractérisée par une attitude prométhéenne et la volonté d'imposer sur le site, avec des moyens empruntés à l'industrie du bâtiment, des réalisations colossales, l'autre, au contraire, respectueuse de la nature, s'en tiendrait à des interventions « douces », voire éphémère. Les Américains apposeraient leur marque sur un lieu de façon arbitraire, alors que les Européens seraient plus soucieux d'instaurer une complémentarité entre le paysage et l'œuvre, les uns en somme [...] travailleraient « dans la nature », les autres « avec la nature ». »⁵

4. Thierry Davila, *Les Figures de la marche, un siècle d'arpenteurs*, Antibes, musée Picasso, 2001, p. 254.

5. Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994, p. 46.



Hamish Fulton, *A Four Days Coastal Walk*, 1980.

Il apparaît que l'appellation spécifique « Land art Anglais » employée un peu plus loin par Colette Garraud regroupe des pratiques artistiques essentiellement fondées sur la déambulation et le nomadisme. « *On peut parler d'un véritable engagement du sculpteur anglais dans le paysage à partir des années soixante ; nomade avec des artistes comme Long ou Fulton...* ». Cette distinction relayée ici par Gilles A. Tiberghien est clairement revendiquée par certains artistes, dont Richard Long qui « ... très vite, refusera d'être confondu avec les artistes américains [...] qui interviennent avec un matériel lourd pour creuser et édifier des œuvres monumentales, considérant qu'ils défigurent la nature et transforment ainsi outrageusement le paysage »⁶.

6. Gilles A. Tiberghien, op. cit, p. 105 et p. 171.

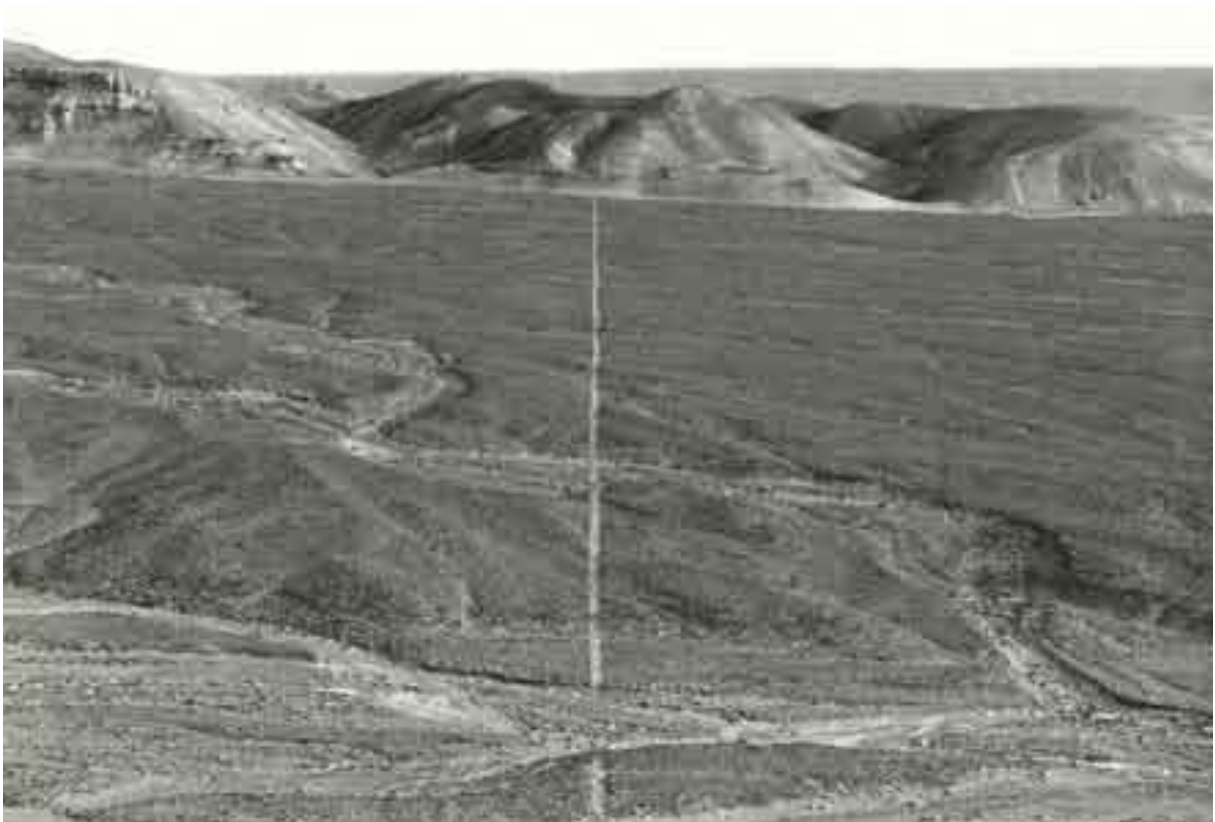
Les artistes anglais du Land art, tels Hamish Fulton et Richard Long, on l'aura compris, cherchent moins à transformer la nature qu'à la parcourir, la traverser, en disséminant ça et là les traces discrètes de leur passage. En effet, poursuit Gilles A Tiberghien, « *certain artistes, n'ont pas hésité à entamer de grands travaux en transformant le site en œuvre, comme Heizer ou Smithson. D'autres, Long, Fulton ou Goldsworthy, par exemple, souvent critiques envers les premiers, se sont contentés de quelques traces laissées à la surface du paysage ...* ».

La notion de passage, de transit, est au cœur de leurs pratiques : Hamish Fulton et Richard Long circulent dans le paysage, ils « passent ». Dans *Walking a line in Peru*, Richard Long traverse un paysage en décrivant une ligne droite jusqu'à un point limite quasi-imperceptible. La trace qu'il laisse au sol rend compte d'une géométrisation du parcours.

Les artistes américains évoqués plus haut interviennent plus volontiers sur un site spécifique et manifestent une volonté de transformer le lieu en un point localisé. Ainsi de la fameuse *Spiral Jetty* réalisée par Smithson sur les bords du Grand Lac Salé dans l'Utah en 1970, ou *Double Negative* de Michael Heizer, situé à Mormon Mesa depuis 1969. « *Aujourd'hui, les artistes les plus convaincants – Smith, De Maria, Andre, Heizer, Oppenheim, Huebler, pour ne citer qu'eux – se préoccupent de l'emplacement (place) ou « site »⁷* » nous dit Robert Smithson . Rappelons à ce propos que tout son travail se structure autour de la dialectique « site » et « non-site ». Son célèbre voyage dans le Yucatán, sur lequel nous reviendrons toutefois, fait certainement de lui le plus aventurier des artistes du Land art américain.

7. Robert Smithson, *Art in America*, sept-oct 1966.

Ainsi cette génération d'artistes et plus particulièrement les « nomades » anglais Richard Long et Hamish Fulton convoquent brillamment cette « esthétique du passage ». Ils se distinguent cependant par leur aptitude à ne jamais apparaître, à demeurer invisibles dans le déplacement, absents mais néanmoins mobiles. Comme nous le rappelle Gilles A. Tiberghien : « *Si le corps est bien présent, à l'inverse, chez Fulton et Long, c'est sur le mode de l'absence. Le paysage est le témoin visible de son invisible passage...* »⁸. Ils sont en quelque sorte des spécialistes de la trace, de l'empreinte. Nous détaillerons les modalités de restitution de leurs périple un peu plus loin dans l'analyse.



Richard Long, *Walking a line in Peru*, 1972.

8. Gilles A. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 105.

Apparaître, disparaître

« *La ville moderne est l'espace par excellence du transitoire* »⁹

Paul Ardenne défend sans ambages l'idée selon laquelle « *l'art doit alors se faire transitoire, lui aussi, accompagner passages et dérives des citadins* ». Dans ces conditions, le déplacement de l'artiste devient simultanément un passage et un surgissement, une apparition empreinte d'une certaine fragilité. L'espace urbain constitue alors l'arène idéale pour agir, le terrain privilégié des « piétons planétaires » à partir des années quatre-vingt-dix. Ces derniers poursuivent en un certain sens l'attitude amorcée par les artistes-arpenteurs évoqués plus haut, mais cette fois au sein d'une ville scandée, rythmée par l'alternance de pleins et de vides, de perspectives tour à tour bouchées, puis brusquement dépliées sur l'horizon, autorisant du même coup à nommer « paysage urbain » un tel spectacle. En effet, l'horizon y est résiduel, morcelé, et Gilles A. Tiberghien de nous rappeler à juste titre que « *la ligne d'horizon est d'autant plus pure que moins de choses s'interposent entre lui et nous. Les espaces désertiques et plats ont ceci de fascinant que le regard ne bute sur rien...* »¹⁰

Gabriel Orozco réalise *Turista maluco* en 1991 lors d'un voyage au Brésil. La photographie montre une installation simple et discrète de l'artiste, constituée d'oranges trouvées sur place, puis disposées spontanément à cet endroit, en passant. On constate en premier lieu l'absence d'Orozco à l'image. Tout dans cette scène semble figé, inerte, comme suspendu dans le temps.

9. Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, p. 103.

10. Gilles A. Tiberghien, op. cit, p. 196.

Un élément de la pièce en particulier m'encourage cependant à l'introduire ici. Le titre m'apparaît en effet déterminant dans la compréhension de l'œuvre. « *Turista maluco* » signifie « touriste fou ». Gabriel Orozco raconte qu'il est surpris par un témoin de la scène à l'instant où il « commet » son œuvre. Le titre réveille ainsi l'instant décisif et fugace de l'action. Plus qu'une simple trace d'un passage, l'œuvre devient une apparition.

Là où Fulton et Long insistent sur les données objectives du trajet (durée, lieu, date), Orozco souligne quant à lui le versant subjectif de l'évènement : aucune indication de ce type, simplement le point de vue d'un observateur agacé, suggéré par le titre. Une relation de proximité s'installe alors : l'action vient de se produire et l'artiste, à peine apparu, s'est déjà enfui. Nous sommes clairement dans l'instant, le surgissement. L'artiste-voyageur en déplacement permanent ne cesse d'apparaître puis de disparaître. Il est parfois aperçu, brièvement. *Turista maluco* est, pour résumer, « *une sculpture de et pour passant* »¹¹, selon les termes de Thierry Davila .

« *Là, il a disposé sur des étals vides des oranges, trouvées sur place, en un ordonnancement qui semble simultanément précis et hasardeux. C'est en voyant Orozco intervenir sur le lieu qu'un témoin de la scène s'est écrié : « turista maluco ! », formule qui est devenue le titre de cette photo. Ici, une situation donnée a été à peine modifiée par un acte sans signature posé dans le monde. Et, pour le regardeur, cet acte ne peut avoir été accompli que par quelqu'un qui est passé par là, qui, a un moment donné, y était d'une manière transitoire et éphémère. La prise de vue fige cet instant et constate qu'une personne [...] était de passage.* »¹²

11. Thierry Davila, *Les Figures de la marche, un siècle d'arpenteurs*, Antibes, 2001, p. 264.

12. Thierry Davila, *Marcher, Créer, Regard*, 2002, p. 18.



Gabriel Orozco, *Turista maluco*, 1991.

« ... il revient à l'artiste d'insérer ses constructions et ses gestes, ses propres déplacements, pour faire œuvre et pour, en passant, poser une différence dans le monde. »¹³

13. Thierry Davila, op. cit, p. 75.

À l'instar de Gabriel Orozco, Francis Alÿs fonde sa pratique artistique sur ses pérégrinations, sur la notion de mobilité. Il trouve son inspiration dans le flux de la vie urbaine et sillonne les rues de Mexico et d'autres villes pour réaliser des œuvres d'art directement connectées à la complexité du quotidien. Alÿs enfle volontiers l'habit du voyageur, du touriste et du flâneur, dont on détaillera les singulières qualités un peu plus loin. Ses réalisations convoquent de multiples médiums, depuis la performance jusqu'à la peinture, en passant par la photographie et la vidéo.

L'œuvre dont j'aimerais à présent commenter certains de ses aspects s'intitule *Paradox of Praxis*. Francis Alÿs réalise cette action à Mexico en 1997. L'artiste se promène dans les rues torrides de la ville, en poussant devant lui un bloc de glace de forme rectangulaire, d'environ un mètre de long sur soixante-dix centimètres de côté, et d'une épaisseur de cinquante centimètres.



Francis Alÿs, *Paradox of Praxis*, vidéogrammes extrait d'une vidéo d'une durée de 5minutes, 1997.

« Le parcours de l'artiste tel que la vidéo le retrace s'est déroulé sur une journée entière, de neuf heures du matin à huit heures du soir. Au fur et à mesure de l'avancée de la marche, la glace fond jusqu'à n'être plus qu'une boule, une balle qu'Alÿs pousse, avec ses pieds, avant qu'elle ne se transforme en une petite flaque d'eau sur le bitume qu'observent des enfants moqueurs. »¹⁴

Naturellement, le glaçon disparaît peu à peu. On précisera, en allant au bout de la logique explicitée par Thierry Davila, que la durée de vie du pain de glace détermine celle de l'action. L'élément qui nous intéresse ici en particulier, c'est la valeur symbolique qu'incarne l'objet. La fonte inéluctable du bloc de glace figure littéralement la notion de transitoire : il est apparition, puis disparition. La forme surgit, s'agite et s'évanouit progressivement. Rien n'est ajouté : pure soustraction.

Remarquable métaphore du passage, de l'éphémère et du fugace, *Paradox of Praxis* signifie surtout l'apparition, suivie de la fuite du corps de l'artiste. Il s'agit d'une percée dans l'espace urbain, d'un surgissement, rappelant que « *l'art participatif dans ses plus récents développements tourne le dos à la monumentalité [...] et se tient du côté du kairos, ce « moment opportun » des Grecs anciens, le temps, toujours fugace, du « moment décisif »* »¹⁵.

L'œuvre de Francis Alÿs et en cela comparable à *Turista maluco* de Gabriel Orozco. Ces deux pièces développent à mon sens une perception de l'ordre du choc. Orozco l'annonce par le titre invoquant l'exclamation soudaine d'un témoin, et Alÿs en mettant en scène une situation d'urgence dans l'espace urbain, tenant à bout de bras un objet instable condamné à disparaître.

14. Thierry Davila, op. cit, p. 101.

15. Paul Ardenne, op. cit, p. 212.



PLAZA
DE
2100

UNIVERSITY

TOILET



Francis Alÿs, *Paradox of Praxis*, 1997.

Tunnels et corridors : métaphores du passage

« La sculpture contemporaine semble inévitablement obsédée par l'idée de passage, que l'on trouve aussi bien dans le Corridor de Nauman, dans le Labyrinth de Morris, dans le Shift de Serra que dans Spiral Jetty. Ces images de passage accomplissent la mutation inaugurée par Rodin : elles transforment la sculpture, médium statique et idéalisé, en un médium temporel et matériel. Elles placent le spectateur comme l'artiste dans une attitude d'humilité élémentaire face à la sculpture (et au monde), et nous permettent de subir la profonde réciprocité qui nous lie – artistes et spectateurs – à l'œuvre. »¹⁶

Je voudrais parler à présent d'un aspect particulier de l'expédition. Le voyage en sous-sol est en effet l'une des modalités envisageables de l'aventure, et le tunnel, métaphore souterraine du passage, devient alors le terrain privilégié de « l'artiste-spéléologue ».

Le projet *Horizon -20* initié en 2005 par Tixador et Poincheval a tout, à première vue, de l'acte gratuit. Les artistes décident à cette occasion de s'improviser spéléologues en aménageant un tunnel un peu particulier. Le programme : creuser sans répit vingt jours durant pour parcourir vingt mètres. Le cheminement sous terre se fait à peine en profondeur : les artistes-aventuriers évoluent à 1,50 m environ sous la surface du sol. Il s'agit en somme de fournir un maximum d'efforts pour un rendement dérisoire. L'opération semble absurde, à moins d'être en lice pour battre un nouveau record de lenteur.

16. Rosalind Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, 1997, p. 294.

« L'espace souterrain dans lequel nous prévoyons de nous déplacer n'est ni plus large ni plus haut qu'un boyau ordinaire, mais la terre y sera enlevée à l'avant puis déposée à l'arrière pour nous faire avancer et combler notre passage. Ainsi démunis d'accès vers l'extérieur, nous serons claustrés dans une sorte de grotte sans amarres ou encore de mobile home troglodyte. Le voyage est prévu pour une durée de vingt jours au rythme de progression d'un mètre quotidien. »¹⁷



Laurent Tixador et Abraham Poincheval, *Horizon* - 20, 2005.

Ils préviennent d'emblée que le voyage sera ardu. « *Soyons rationnels car rien ne pourra être laissé au hasard* », insistent-ils. Cependant, l'opération n'en est pas moins à la fois aventureuse, originale voire pédagogique : nul artiste, en effet, n'a encore réalisé une œuvre similaire. Chacune des expéditions de Poincheval et Tixador, on l'a dit plus haut, n'est pas sans prendre des airs d'épreuve.

17. Maurice Fréchuret, « *Bien creusé, vieille taupe...* », plaquette de présentation, CAPC, Bordeaux, 2005.

« Si le déplacement sous terre n'est pas quelque chose d'insurmontable, il en va autrement si on choisit de creuser son tunnel en le rebouchant derrière soi. »

Jour après jour, Poincheval et Tixador vont creuser, déblayer sans relâchement possible : ils se sont imposés un calendrier. Dans cette exploration souterraine, l'effort physique est disproportionné et l'engagement corporel intense, extrême. Il faut endurer l'enfermement et supporter la terreur brutale que peut inspirer la claustrophobie. Ils réalisent une « performance » au sens fort du terme.

Ce qui nous intéresse ici, c'est le sens particulier de ce transit en sous-sol. Quelles sont les singularités de ce passage, très lent et laborieux au demeurant ? Le trou creusé dans la terre où l'on s'enfuit peut diversement évoquer la tombe et le monde des morts, le refuge, le boyau par lequel on s'enfuit, mais aussi le lieu carcéral et punitif. Avec *Horizon - 20*, Poincheval et Tixador mettent en œuvre une zone mobile de retrait et de repli, vouée bien-sûr à être ré-ouverte au grand jour.



Hans Schabus, *Standbild-Western*, 2002.

Hans Schabus est lui aussi à sa manière un « artiste-explorateur » hors du commun. À travers ses sculptures, volumes architecturaux, actions, vidéos et photographies, il développe une réflexion sur les concepts d'aventure et d'expéditions.

La vidéo *Western*, et la série photographique *Stanbild Western* sont emblématiques de la place fondamentale qu'occupe la notion de « passage » dans l'œuvre de l'artiste. Les réseaux de circulations souterrains sont des éléments récurrents dans le travail d'Hans Schabus. Ils sont avant tout un moyen d'échapper, de fuir; une tentation que l'artiste évoque volontiers. Hans Schabus, dans *Western*, part à l'exploration du système des égouts de la ville de Vienne, avec en tête l'idée folle de se rendre à New York. Il navigue ainsi dans les passages tortueux, sombres et lugubres à bord du « *Forlorn* », bateau qu'il a lui-même construit, pliable, sur roue, équipé d'un phare, de rames et d'une voile. Le moyen de transport utilisé fait par ailleurs directement référence et hommage au dernier projet « *In Search of the Miraculous* » de l'artiste néerlandais Bas Jan Ader vu un peu plus haut, pour lequel il quitta la côte Est des Etats-Unis en 1975 à bord du plus petit voilier, pour réaliser la traversée en soixante jours de l'Atlantique. Le bateau fut retrouvé vide six mois plus tard au large des côtes irlandaises.

À l'instar de Tixador et Poincheval, Hans Schabus s'engage dans l'aventure non sans une certaine dose d'autodérision : le nom du bateau le « *Forlorn* », adjectif anglais signifiant « vain », annonce déjà l'échec à venir.

2. DIFFÉRENTES VITESSES

Nous venons de voir différentes attitudes développées par des artistes en déplacement, dont la démarche s'inscrit dans une esthétique du passage, du transitoire et de l'éphémère. La progression lente et laborieuse du duo d'artiste Tixador et Poincheval dans le tunnel creusé lors de l'opération *Horizon -20* amène à s'interroger à présent sur la notion de vitesse. Comment l'artiste en déplacement adapte-t-il son allure au terrain ? Comment ajuste-t-il sa propre cadence au rythme déstabilisant du dehors ? Voyons sans plus attendre un panorama d'œuvres montrant différents rythmes adoptés par les artistes dans leur progression, leurs déplacements.

Lenteur, décélération et immobilisme

Orlan réalise à partir de 1964 des promenades à petit rythme en milieu urbain, qu'elle intitule sobrement *Marches au ralenti*. L'artiste utilise depuis ses débuts son propre corps comme matière première de ses œuvres, et c'est ici son nom « *Or-lent* » qui est à l'origine du projet. Nous avons vu tout à l'heure les apprentis spéléologues Tixador et Poincheval avancer au ralenti sous terre, malgré un effort énorme et un engagement total dans l'action. Ils n'ambitionnent aucun record de distance mais considèrent néanmoins l'expédition comme un dépassement de soi, ironisant à nouveau sur la notion d'exploit. Avec la *Marche au ralenti*, l'intention est radicalement différente. Orlan effectue sa première performance à 17 ans, et réalise plusieurs marches dans sa ville natale de Saint Etienne. Elle exécute le plus lentement possible un trajet parcouru quotidiennement par les Stéphanois. Dès cette action, elle propose une expérience corporelle en rupture, de manière à transformer la perception d'un lieu et d'un comportement physique. Cette action a été reprise dans plusieurs villes et à nouveau effectuée à Saint Etienne, en 1965.



Orlan, *Marche au ralenti dite au sens interdit*, 1964.

« *La lenteur ne signifie pas l'incapacité d'adopter une cadence plus rapide. Elle se reconnaît à la volonté de ne pas brusquer le temps, de ne pas se laisser bousculer par lui, mais aussi d'augmenter notre capacité d'accueillir le monde...* »¹⁸

J'ajouterai à cette déclaration de Pierre Sansot que la lenteur revendiquée devient un acte de contestation. Le corps de l'artiste est un véhicule idéal pour perturber le flux, le freiner, voire l'arrêter, et Paul Ardenne nous rappelle à juste titre que « *dans une société acquise au consensus de la vitesse, promouvoir des actes où entrent en jeu la lenteur, la décélération ou l'entrave ne peut être innocent* »¹⁹.

Les *Marches au ralenti* d'Orlan sont une manière d'engager le corps féminin dans un mouvement inhabituel. Ce déplacement montre le désir d'une artiste déterminée à renouveler le regard de la société sur le corps de la femme, en menant des expériences symboliques sur sa propre personne. Sans entrer dans les détails de la démarche de l'artiste, on notera surtout l'impact inattendu d'un corps qui se déplace à rebours des rythmes habituels, car le plus mobile en apparence peut bien souvent dissimuler une situation de stagnation. Voilà ici l'exemple d'une artiste engagée qui dénonce l'illusion que tout bouge et se meut alors même que la société réelle connaît dans les faits l'immobilisme, l'absence de progrès social significatif. Il s'agit en quelque sorte d'une invitation à réfléchir sur le caractère douteux de la survalorisation de la mobilité.

L'artiste Philippin David Medalla, dans un tout autre registre, adopte une attitude étonnante à l'occasion de ses *Impromptus* qu'il exécute partout dans le monde lors de ses voyages à partir des années soixante. « *L'« impromptu » consiste à apparaître ça et là, n'importe où dans le monde, seul ou avec des amis, pour y esquisser un salut, un pas de danse, un ballet bouddhique ou adopter n'importe quelle attitude dont on va prendre une photographie, à fin d'archivage ou en guise de simple souvenir.* »²⁰

18. Pierre Sansot, *Du bon usage de la lenteur*, Paris, Rivages, 1998, p. 12.

19. Paul Ardenne, op. cit, p. 169.

20. Ibid, p. 67.

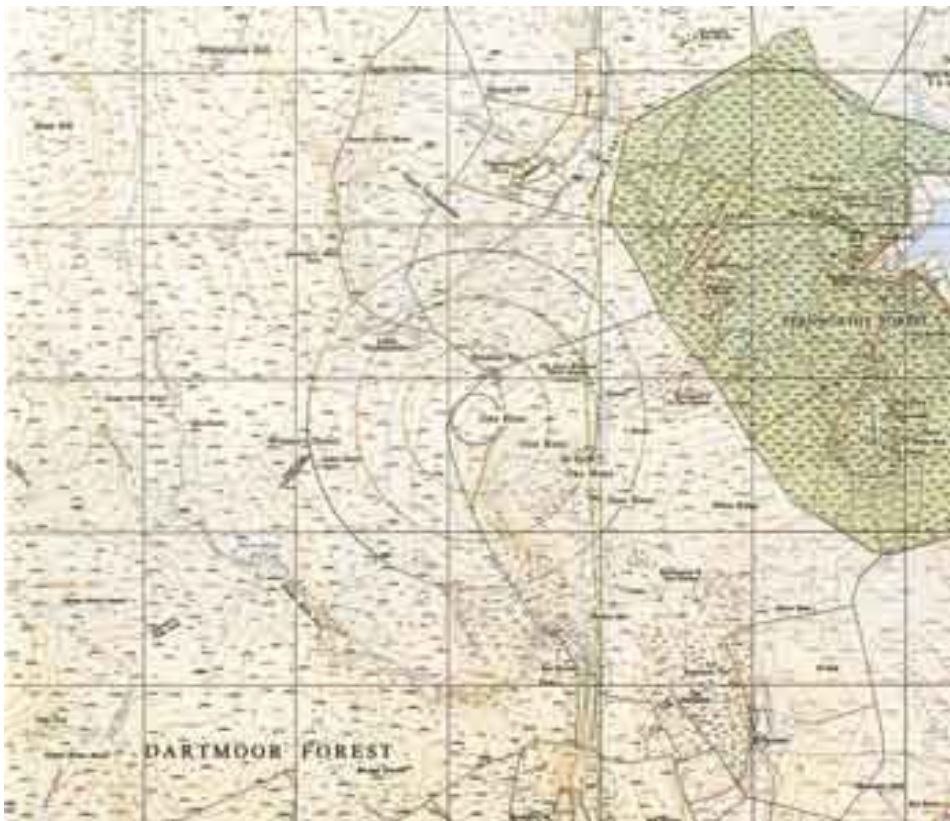


David Medalla, *Psychic Self-Defence*, impromptu mask-performance, Londres, 1983.

L'artiste semble surgir de nulle part, nous dit Paul Ardenne, il apparait à un endroit précis qu'il choisit spontanément et se donne pour périmètre d'action rien de moins que la planète entière. David Medalla est simultanément celui qui arpente le monde, sans limites, et se fige littéralement à un moment donné, en un endroit localisé. Il attend là l'évènement et dévoile en quelque sorte une stratégie de rencontre. En provoquant ainsi une situation inattendue, David Medalla fait la part belle à l'imprévu. Se poster immobile dans l'espace public ne manque pas d'interroger les badauds, invités à établir un contact avec l'artiste, à engager un éventuel dialogue.

Vitesse et accélération

L'artiste-arpenteur ajuste constamment son pas à la nature du terrain qu'il parcourt et adopte un rythme de croisière à la mesure de son propre corps. Il progresse donc généralement à une vitesse relativement lente. Mais il est un paramètre sur lequel il peut agir : l'accélération. Revenons sur Richard Long qui s'est intéressé à cette donnée modulable dans son projet *A Walk of Four Hours and Four Circles*, randonnée qu'il réalise en 1972 à proximité du Dartmoor.



Richard Long, *A walk of four hours and four circles*, 1972.

L'expérience est restituée sous la forme d'une carte géographique sur laquelle il trace quatre cercles concentriques. On s'aperçoit qu'à côté de chacun de ces cercles est portée la mention « One hour ». Les cercles ne représentent pas le trajet effectué, mais indiquent une durée. Le plan convoque une valeur temporelle avant tout, et l'on comprend rapidement que « ... *la carte ne montre pas simplement un parcours mais enregistre aussi une vitesse de déplacement. Du premier au dernier cercle, cette vitesse s'accroît considérablement puisque, le temps restant le même, le trajet, lui, est chaque fois plus long* »²¹.

En d'autres termes, Richard Long se rend quatre fois au même point, en partant d'un peu plus loin à chaque départ, mais en accélérant la cadence de manière à atteindre invariablement sa destination au bout d'une heure.



Raphaël Boccanfuso, *Aux couleurs du Frac Languedoc-Roussillon*, photographie au cinémomètre, 1998.

21. Gilles A. Tiberghien, op. cit, p. 61.

Très loin des artistes-arpenteurs et autres aventuriers, Raphaël Boccanfuso n'en est pas moins un artiste mobile. Il initie en 1995 le projet *R.B. Mécénat*. L'artiste bénéficie à cette date d'une aide de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Ile de France et fait alors l'acquisition d'une BX GTI qui devient son outil de travail. Il rend ensuite hommage à ses différents partenaires en promenant un peu partout son véhicule bardé d'autocollants à leur effigie.

À partir de 1997, il sillonne la France en voiture pour faire valoir sa société d'« autosponsoring » qui œuvre à sa promotion d'artiste. Il met ainsi au point une stratégie de communication appliquée le plus souvent au « monde de l'art », système régit par des codes et des lois qui sont ceux du marché économique tertiaire contemporain.



Raphaël Boccanfuso, *Aux couleurs du Frac Languedoc-Roussillon*, 1998.

Aux couleurs du Frac Languedoc-Roussillon est une installation constituée de pièces à convictions qui relatent une performance délictueuse de l'artiste. Le 6 Octobre 1998 à 15h15, Raphaël Boccanfuso, tel un pilote de rallye, commet un excès de vitesse sur l'autoroute A 61, où un radar flashe la voiture et l'immortalise en excès de vitesse.

Le Frac Languedoc-Roussillon, en acceptant de payer le procès verbal de Raphaël Boccanfuso, accepte de se prêter à l'opération et valide le positionnement critique et parodique de l'artiste, et l'on peut dire de cette action qu'elle est rondement menée.

L'œuvre complète se compose d'une photographie au cinémomètre des services de la gendarmerie nationale, d'un tirage photographique ; d'un casque avec cagoule, d'une combinaison et d'une paire de gants présentés sur mannequin portant.



Raphaël Boccanfuso, *Aux couleurs du Frac Languedoc-Roussillon*, 1998.

3. APPRENDRE À SE PERDRE

Voyager, se déplacer, mais pour aller où ? Les trajets circulaires et linéaires de Richard Long, évoqués un peu plus haut avec l'exemple de *Walk a line in Peru* montrent une géométrisation élémentaire du parcours. Ici, la route est pour ainsi dire toute tracée, et l'itinéraire planifié. Peu de place est réservée au hasard, à l'accidentel, notions étrangères à ses déambulations. Thierry Davila nous fait remarquer à ce propos que « *rien ici ne saurait être abandonné au hasard de la dérive, rien ne saurait être arbitrairement construit, puisque le marcheur suit un parcours le conduisant d'un endroit précis à un point, ou à tout le moins à une zone d'arrivée, prévu* »²².

J'aimerais à présent aborder les questions soulevées par ces artistes qui s'opposent à une telle vision de la déambulation, et plus largement du voyage. Comment réintroduire l'imprévu, l'inattendu dans le déplacement ? Qui sont ces artistes-aventuriers de la dérive ? À quelles fins se laissent-ils guider par l'accidentel ? Où déploient-ils leurs trajectoires aventureuses ? Autant d'interrogations auxquelles je souhaite répondre, en revenant d'abord brièvement sur le motif du labyrinthe évoqué très succinctement par Rosalind Krauss un peu plus haut :

« *Les deux formes originelles de l'architecture mythique et religieuse, le labyrinthe et l'observatoire, toutes deux hautement et contradictoirement symboliques – de la connaissance ou de la perte – se manifestent avec insistance dans l'art in situ.* »²³

22. Thierry Davila, *Les Figures de la marche, un siècle d'arpenteurs*, Antibes, 2001, p. 292.

23. Colette Garraud, op. cit, p. 31.

Le labyrinthe serait donc, selon les dires de Colette Garraud, le lieu de la perdition, de la désorientation. Le dédale symbolise une sorte d'épreuve extrême :

« ... Tels seraient donc les risques encourus par le marcheur qui abandonne ses pas aux couloirs sinueux du labyrinthe [...] Vertige, effondrement, épreuve des limites, épuisement, ivresse de l'espace, exténuation : malheur du marcheur. »²⁴

Le labyrinthe, en un sens, est un combat, une confrontation dangereuse avec le lieu et l'environnement. Mais, plutôt que de subir ou d'envisager ce lieu comme une menace, pourquoi ne pas au contraire se rendre disponible à l'inconnu, l'inattendu, le hasard ? Pourquoi ne pas reconstruire notre aptitude à nous perdre ? Cette grande question est posée entre autre par Robert Smithson, dans ses écrits consécutifs à un voyage dans le Yucatán.

« Dans le rétroviseur apparut Tezcatlipoca - demiurge du miroir « fumant ». « Tous ces guides ne sont d'aucune utilité, dit Tezcatlipoca. Vous devez voyager au hasard comme les premiers Mayas ; vous risquez de vous perdre dans les fourrés, mais c'est la seule manière de faire de l'art ». »²⁵

Michel Gauthier s'est intéressé aux nombreuses expéditions de Robert Smithson, et plus particulièrement à son voyage dans le Yucatán :

« Quand il quitte New-York pour la péninsule du Yucatán, le mardi 15 avril 1969, à bord du vol 67 de la Pan Am, Smithson se souvient d'une autre expédition : celle que fit John Lloyd Stephens dans la même contrée, en 1841. »²⁶

24. Thierry Davila, op. cit, p. 291.

25. Robert Smithson, *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán*, Artforum, Sept 1969.

26. Michel Gauthier, *Les Promesses du zéro*, Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 22.

L'auteur nous apprend par la suite que Stephens est l'un des grands écrivains voyageurs du XIX^e siècle. Il a ramené un grand nombre d'objets mayas que montrent les vitrines de l'American Museum of Natural History de New-York, le musée favori du jeune Smithson. Le titre que Smithson choisit pour ses écrits relatant l'expédition en question, *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán*, est un hommage au récit de Stephens intitulé *Incidents of Travel in Yucatán*.

« ... continuant sa progression dans la jungle, lors du huitième déplacement de miroir, il écrivait : « La marche conditionnait la vue et la vue conditionnait la marche au point qu'il semblait que seuls les pieds puissent voir. »²⁷

J'aime à croire que Smithson, dans son projet de « reconstruire notre incapacité à voir », nous exhorte aussi à entretenir notre aptitude à nous perdre. S'en remettre au hasard, provoquer l'accident, l'imprévu, semble être selon lui l'attitude à privilégier, sans quoi l'expérience artistique est sclérosée.

Provoquer le hasard, l'accident



Till Roeskens, *Le voyage des autres*, 1999-2000.

27. Thierry Davila, op. cit, p. 54.



Till Roeskens, *Le voyage des autres*, 1999-2000.

À travers ses performances aux allures de voyages sans fin, l'artiste-explorateur Till Roeskens provoque des enchaînements imprévisibles de rencontres, suscitant la participation active de ses partenaires. *Le voyage des autres* est une performance dans laquelle l'artiste fait de l'autostop en continu pendant plusieurs jours, sans direction préétablie, en suivant chaque personne qui s'arrête jusqu'à sa destination, puis en continuant droit devant.

« À chaque endroit où on me laissait, je prenais une photo de la route devant moi, sans recherche formelle d'aucune sorte, pur constat du présent où je me trouvais, puis je tentais de noter tout ce que mon chauffeur m'avait dit durant le trajet. »²⁸

Till Roeskens se dit ouvert à la rencontre. Sans prévoir aucune destination à l'avance, il se laisse porter par le mouvement et se contente de dialoguer avec les personnes qu'il rencontre. On remarque à quel point la notion de hasard, d'imprévu, est centrale dans sa démarche. L'inattendu conditionne totalement le voyage. La première tentative a lieu en décembre 1999 et dure deux jours, puis aboutit à une conférence-diaporama. La deuxième, au départ de Paris, a lieu en juillet 2000 et dure trois jours. L'artiste réalise un livre à partir de cette seconde expérience.

²⁸. Till Roeskens, propos recueillis par Paul Guérin, CEAAC Strasbourg, 2005.

Les notions d'imprévu et de hasard sont également au cœur de la pratique de Mathias Poisson. Ce dernier organise des promenades expérimentales pour petits groupes de six personnes depuis 2001. Au départ de chaque excursion, les participants enfilent une paire de lunettes spécialement conçues pour flouter le paysage, perturber la vision. Cette expérience troublante est une invitation à percevoir les choses autrement, à lâcher prise sur la compréhension de l'environnement. Au retour de la balade, un temps de parole est donné aux promeneurs afin de faire partager leurs expériences respectives. Mathias Poisson, à propos de ce projet, nous dit :

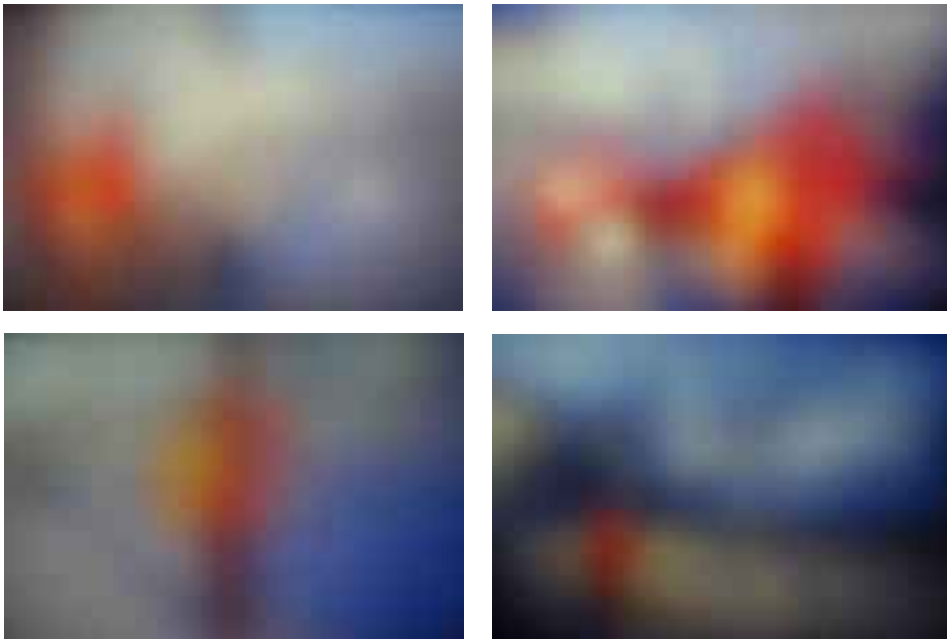
« Voir moins, avoir moins dans une époque qui cherche à nous promettre toujours plus de capacités et plus de possibilités, permet de relativiser et d'apprécier ce que nous possédons : la sensation de l'existence, la capacité de percevoir et se représenter le monde. »



Mathias Poisson, *Promenades Floues*, 2009.

Mathias Poisson réalise également ce qu'il nomme des « *cartes sensibles* », sortes de cartes géographiques subjectives établies sur la base de ses déplacements. Lors d'une rencontre avec l'artiste en 2007 à Montpellier, j'ai assisté à une performance retraçant l'un de ses voyages le long des côtes méditerranéennes, mêlant fiction et réalité.

Avec Till Roeskens et Mathias Poisson, ou encore Tixador et Poincheval dans leur performance *L'inconnu des grands horizons*, l'errance ne s'inscrit pas spécifiquement dans l'espace urbain ou dans les paysages naturels. Les parcours de Mathias Poisson sont définis dans des espaces « *contrastés* », selon ses propres termes (centres commerciaux, espaces naturels, rues, intérieurs privés). Ainsi, ces artistes-aventuriers traversent indifféremment plusieurs types de lieux, voire de « non-lieux », ces zones de circulation accélérée mises en évidence par Marc Augé.



Mathias Poisson, *Promenades Floues*, 2009.

L'auteur dit notamment que « *l'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude [...]* le voyageur est en quelque sorte dispensé d'arrêt et même de regard »²⁹. Ces propriétés s'appliquent en particulier aux voies de circulations rapides, aéroports et autres espaces de transits.

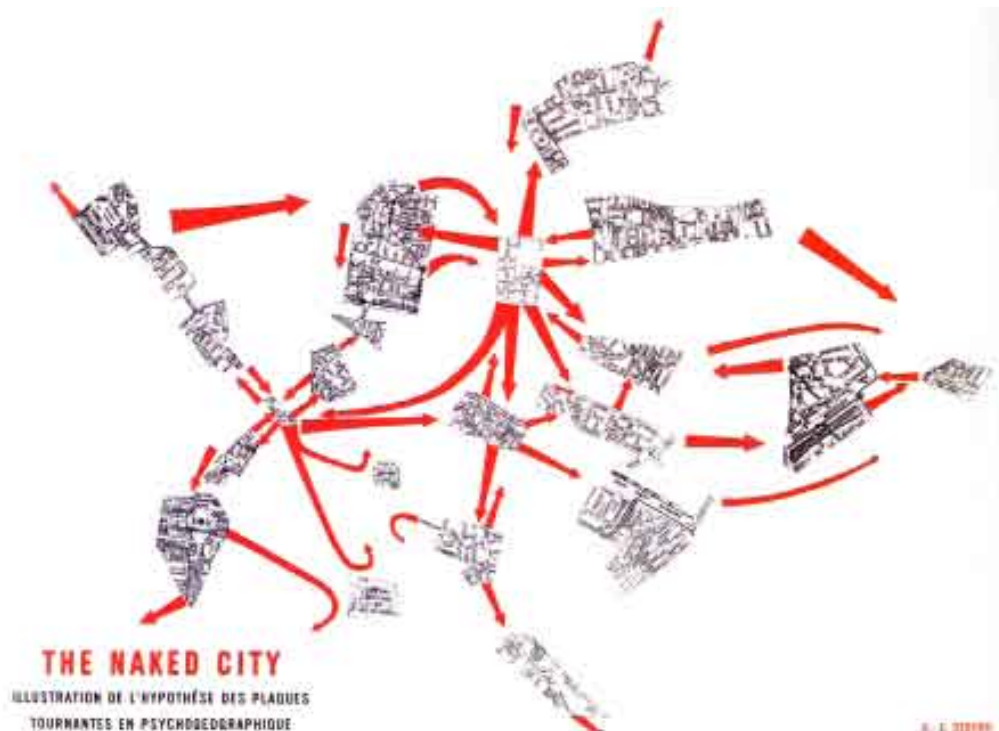
Dans *L'inconnu des grands horizons*, performance réalisée en 2002, Laurent Tixador et Abraham Poincheval, munis d'une boussole pour seul guide, décident de traverser la France à pieds, en ligne droite. Ils partent de Nantes et ont pour projet d'atteindre Metz. Ils terminent leur périple au bout de vingt-six jours et sont accueillis à l'école des beaux arts de Metz pour une exposition qui leur est consacrée. Cette progression en ligne droite les contraint sans arrêt à traverser ces espaces de circulations rapides que sont les autoroutes et autres échangeurs.

Les exemples cités là, entre autres, interrogent à mon sens ces nouveaux espaces. Les artistes concernés formulent la possibilité d'une expérience, d'une aventure ou d'une histoire, dans ces lieux à priori stériles. En adoptant une attitude inattendue, en allant à rebours d'un usage conventionnel, ils réinventent ces zones par trop déshumanisées.

Mais revenons à présent sur l'espace urbain, car il semblerait, selon les termes de Walter Benjamin, que la ville soit « *la réalisation du rêve ancien de l'humanité : le labyrinthe* »³⁰. Quel environnement pourrait-il être en effet plus propice à l'errance, à la dérive, que l'espace de la ville ? Le motif du labyrinthe est donc particulièrement pertinent pour désigner l'espace urbain et ses trajectoires imprévisibles. Les artistes évoqués plus haut héritent certainement de pratiques plus anciennes théorisées dès la fin des années cinquante par Guy Debord.

29. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 130.

30. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, p. 448.



Guy Debord, *The Naked City*, 1957.

Le père de l'Internationale Situationniste élabore en 1956 sa théorie de la dérive qu'il définit comme « *une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées* ». Il s'agit de se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres, tout en préservant une certaine maîtrise du parcours : la dérive est avant tout une construction. Debord entend dépasser les quelques tentatives d'errances urbaines organisées par les Surréalistes en 1923, jugées « *aberrantes* ». La ville reste ce terrain propice à l'errance : « *Dans l'architecture même, le goût de la dérive porte à préconiser toutes sortes de nouvelles formes du labyrinthe* »³¹. Il est également recommandé de déambuler en petits groupes :

31. Guy Debord, *Internationale Situationniste* n° 2, décembre 1958.

« On peut dériver seul, mais tout indique que la répartition numérique la plus fructueuse consiste en plusieurs petits groupes de deux ou trois personnes parvenues à une même prise de conscience, le recoupement des impressions de ces différents groupes devant permettre d'aboutir à des conclusions objectives. »³²

Processions urbaines collectives

Au début des années soixante, certains artistes Fluxus commencent à pratiquer la "promenade-performance", proche des dérives situationnistes. Ainsi de *Following Piece* de Vito Acconci, ou *Map Piece* de Yoko Ono, réalisée en 1964, dans laquelle l'artiste nous invite à « *dessiner une carte pour se perdre* », tandis que Stanley Brouwn parcourt en 1960 la ville d'Amsterdam selon un protocole fondé sur le hasard :

« Il demande qu'on lui indique sur une feuille de papier l'itinéraire à suivre pour se rendre dans tel ou tel endroit de la ville, itinéraire que le passant choisit au hasard. Après quoi, sur la foi du schéma, l'artiste se rend à l'endroit en question. »³³

Christel Hollevoet réintroduit le motif du dédale pour décrire son travail :

« *This Way Brouwn* représente l'idée de la ville labyrinthe, le besoin de situer, tout en suscitant instantanément l'image mentale d'une ville versatile, polymorphe, où l'esprit peut errer librement. »³⁴

32. Ibid.

33. Paul Ardenne, op. cit, p. 93.

34. Christel Hollevoet, *Déambulations dans la ville. De la flânerie et la dérive à l'appréhension de l'espace urbain dans Fluxus et l'art conceptuel*, Parachute, n°68, 1992, p. 24.



Stalker, *Images de la dérive autour de Rome*, 1995.

Nous reviendrons sur le travail de Stanley Brouwn, notamment sur les procédés qu'il développe afin de consigner les traces de ses pérégrinations.

Au même moment, les déambulations collectives organisées par quelques membres de Fluxus proposent une alternative à la flânerie strictement individuelle, intime. On précisera par ailleurs que la dérive situationniste évoquée tout à l'heure est fondée sur une pratique de la marche, elle est en cela radicalement différente d'une pratique conventionnelle du voyage, non-nécessairement conditionnée par la déambulation. Il est important toutefois de l'introduire ici car elle constitue un élément de compréhension des expéditions et autres aventures pratiquées par les artistes actuels.

« ... la pérégrination hasardeuse, se sustente de l'idée de la découverte et du mécanisme de l'expédition. C'est l'esprit qui préside aux déplacements urbains accomplis par les artistes du mouvement Fluxus (à partir de 1961), dont l'ambition esthétique est d'aboutir art et vie : Free Flux Tours (1976), de George Maciunas et de ses acolytes, par exemple, consistant tout bonnement à déambuler dans New York, sans rien y faire d'autre que flâner. »³⁵

Le collectif d'art urbain Stalker, fondé en 1995 s'inscrit dans le prolongement de la dérive situationniste. Il s'en écarte cependant sur deux points en particulier. En effet, leurs expéditions dépassent volontiers les dix participants et s'affranchissent ainsi du principe énoncé par Guy Debord selon lequel la dérive ne doit se faire qu'en petits groupes de 3 ou 4 personnes au maximum. Autre distinction : Stalker parcourt la ville instable, dans ses interstices, dans ses marges et ses territoires indéfinis tels que les terrains vagues. Le groupe arpente des lieux en devenir, tandis que la dérive situationniste prend place dans la ville construite.

Mais ce qui nous intéresse ici, au-delà de ces distinctions, c'est la dimension collective de leurs escapades. Basé à Rome, ce laboratoire est constitué de chercheurs, architectes et artistes, dont le nombre varie selon les projets entre 7 et 15 personnes. À l'opposée de la démarche individuelle et intime du flâneur, il s'agit pour eux de vivre collectivement, simultanément, un parcours que chacun envisage selon ses compétences. Il ne s'agit pas de représenter, ni de reproduire, mais de restituer sous forme de cartes subjectives, entre autres, une expérience vécue.

35. Paul Ardenne, op. cit, p. 95.

« ... la dimension collective du travail de Stalker, de ses déambulations, est un élément important de la dérive telle que Debord l'a formalisée à la fin des années 50. »³⁶



Stalker, *Planisfero Roma*, 1995.

36. Thierry Davila, op. cit, p. 122.

La plus grande marche accomplie à ce jour par le groupe a eu lieu en octobre 1995 et a duré quatre jours. Dix de ses membres, rejoints ensuite par treize autres, ont parcouru à cette occasion environ 70 km, dans un périmètre autour de Rome.



Le collectif grenoblois *Ici-Même* organise quant à lui des escapades urbaines engageant différentes pratiques de l'ordre du spectacle vivant, allant de la danse à la performance, en passant par l'installation sonore et l'écriture. Fondé en 1993, il regroupe 3 à 30 personnes selon les projets. La recherche d'*Ici-Même* se fait à travers une vision horizontale de la ville, tenant compte des flux humains, des flux d'activités, de la géographie.

« Notre scénographie se construit en marchant. Se déplacer est pour nous l'occasion de nous confronter à des environnements et des réalités sociales particuliers. Inviter, s'inviter, se fondre, se glisser, s'approprier, habiter, converser... »

Ici-Même, Sur la route entre Zilina et Kladno, 2005.

Le collectif met sur pied en 2005 le grand projet itinérant « *Un peu plus à l'est...* », se déployant sur deux ans. Des interventions dans plusieurs villes d'Europe centrale sont prévues afin d'y implanter des résidences de créations de trois à cinq semaines ou des interventions de quelques jours. Selon les consignes établies au départ, il faut « *se rendre étranger, voyager, rencontrer, porter un regard sur la ville et ses usages...* ».

« Durant la première quinzaine du mois d'août, le groupe s'est séparé selon plusieurs itinéraires et éparpillé dans le sud de l'Europe centrale [...] pour nous livrer à une exploration subjective de la ville et proposer une série de concerts de sons de villes [...] selon deux situations très différentes : une balade urbaine les yeux fermés se terminant par un concert [...] et une exploration de la gare de Ljubljana rejoignant la banlieue par un concert-voyage aveugle en train. »³⁷

37. Propos recueillis sur www.icimeme.org

4. FRONTIÈRES

Intéressons-nous enfin à ces artistes-aventuriers qui interrogent sans cesse les territoires et leurs limites, ces arpenteurs de géographies instables et labiles. Se déplacer en suivant le dessin d'une frontière déjà définie, en tracer de nouvelles : qu'impliquent ces différentes attitudes ? Pourquoi l'artiste en déplacement insère-t-il sa trajectoire dans un entre-deux ? Là où certains cherchent à réunir, à joindre, pourquoi ceux-là insistent-ils sur la séparation ? Par quels moyens passent-ils d'un lieu à un autre ?

J'ai choisi de commenter d'abord deux œuvres. Apparemment très éloignées, elles se rejoignent néanmoins sur un point particulier. En effet, je qualifierais à cette occasion l'artiste de « voyageur funambule » : il se déplace sur le fil et évolue en équilibre entre deux territoires, interrogeant en cela les notions de frontière, de limite. Il y a aussi ceux qui, au lieu de suivre la ligne ou de circuler en équilibre, traversent avec hâte les territoires, les contournent et pratiquent le détour.

Voyager sur le fil

En 2004, Francis Alÿs réalise à Jérusalem une action intitulée *Something doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic : The Green line*. L'artiste rejoue en fait ici *The Leak*, performance réalisée à Sao Paulo et Gent en 1996. Équipé de 58 litres de peinture vinyle verte, il trace une ligne de 24 km en tenant à la main un pot percé. Il suit ainsi la « ligne verte », dessinée en 1948, séparant Jérusalem-est et Jérusalem-ouest.



En adaptant l'action à un nouveau contexte, troublé par des tensions politiques, Francis Alÿs ne manque pas d'engager ici des questions épineuses. Sans pour autant agir en militant, il se présente aux frontières palestiniennes et israéliennes, ne revendiquant rien de particulier. L'artiste superpose à la frontière préexistante une ligne légère et fragile qui viendrait figurer de manière transitoire et éphémère une limite, une séparation. Tout en agissant sans idéologie, en accomplissant progressivement son trajet par la marche, Alÿs trace la limite et l'éprouve simultanément : il agit à proximité d'une localité fortement policée. Sous des airs de pérégrination innocente, sa démarche interroge audacieusement la liberté d'action. Voici comment il exprime la dimension politique de son travail :

« La racine de politique est polis. À partir du moment où la ville est choisie comme champ d'expérimentation, le domaine du travail est par définition politique, au-delà de tout engagement personnel. »

Francis Alÿs, *The Green line*, 2004.

L'attitude de l'artiste nous intéresse ici particulièrement. Francis Alÿs se place en « voyageur-funambule », marchant le long d'une ligne qu'il trace lui-même progressivement, une ligne fragile, mais qui n'en reste pas moins une séparation. Devant lui, la frontière est invisible, impalpable, mais bien existante, signifiée par les autorités. Derrière lui, la ligne de peinture verte dessine une frontière à la mesure de son propre corps, le temps d'un parcours.



Francis Alÿs, *The Green line*, 2004.

Dans un tout autre registre et bien avant Francis Alÿs, Dennis Oppenheim s'est lui aussi illustré dans le rôle du « voyageur-funambule ». Il réalise en 1968 la pièce *Time Pocket*. L'artiste se procure à cette occasion un « skidder » à moteur diesel et creuse dans la neige, sur un lac gelé près de la frontière canadienne, un sillon qui matérialise la ligne de changement de date, mais aussi de jour. Le fuseau horaire, au bout d'un mile, se heurte à un petit îlot situé au milieu du lac, et se poursuit de l'autre côté encore sur un demi-mile. Dennis Oppenheim met en jeu ici les conventions des fuseaux horaires en matérialisant un pur intervalle de durée entre deux espaces conventionnels.



« ... la « poche du temps » – pli ou repli que forme un tissu dont on dit précisément qu'il fait des poches – correspond à un vide interstitiel, un instant conçu comme limite interne du temps, pour reprendre une conception empruntée à la Physique d'Aristote. La machine prolonge le corps de l'homme qui ouvre en quelque sorte le temps en son centre. »³⁸

Si, à l'instar de Francis Alÿs ou Dennis Oppenheim, certains artistes se déplacent en funambules sur la limite et renouvellent à chaque fois notre regard sur la ligne qui sépare, la frontière, d'autres la franchissent volontiers. Passant hâtivement d'un territoire à un autre, ceux-là vont même parfois jusqu'à pratiquer le détour, ne serait-ce que pour prolonger le voyage et montrer par là-même que le déplacement vaut aussi pour lui-même.

Pratiquer le détour

Till Roeskens anime en 2003 une conférence au cours de laquelle il explique, en tenant un discours didactique, comment se rendre à la friterie « *Chez Krimhilde* », non loin de la frontière Allemande. Il s'appuie pour cela sur des dessins schématiques et sur une projection de diapositives relatant les étapes importantes de son propre parcours. Bien entendu, la destination paraît à première vue tout à fait anecdotique, mais le trajet révèle des fragments de la grande histoire frontalière. L'artiste résume ainsi le parcours :

« Point de départ : la gare de Strasbourg. Au début les rues sont facilement repérables, puis, peu à peu, en sortant du centre ville, le chemin devient hasardeux, les obstacles plus difficiles à franchir, les distances de plus en plus longues. On finit par traverser le Rhin sur un barrage hydroélectrique, pour passer le plus « clandestinement » possible cette frontière aujourd'hui devenue si facile. Du côté allemand, on arrive dans un petit village à la sortie duquel, intégrée à une station essence, se trouve la friterie Chez Krimhilde. »

38. Gilles A. Tiberghien, op. cit, p. 64.

L'auditeur le plus attentif finit tôt ou tard par perdre le fil, comme s'il s'agissait d'expliquer de la façon la plus rigoureuse qui soit comment se perdre le plus possible.

Francis Alÿs, alors qu'il travaille déjà sur la notion de frontière, propose une œuvre radicalement différente de sa « *Green line* » réalisée 6 ans plus tard en Israël. Il participe en 1997 à une exposition sur ce thème, organisée dans les villes limitrophes de Tijuana au Mexique, et San Diego au États-Unis. *The Loop* retrace son périple de trente-cinq jours, le temps qu'il lui a fallu pour rejoindre San Diego à partir de Tijuana, non pas en franchissant la frontière entre les deux États, mais en décrivant une boucle autour du monde pour rejoindre l'Amérique via Mexico, Panama, Santiago, Auckland, Sydney, Singapour, Bangkok, Rangoon, Hong-Kong, Shangaï, Séoul, Anchorage, Vancouver, Los Angeles et San Diego. Il présente ensuite à l'exposition le récit de son voyage, composé de correspondances électroniques avec un organisateur de l'exposition.

Francis Alÿs montre ici une approche totalement différente de la notion de séparation, de frontière. Il ne s'agit plus de se déplacer en « voyageur-funambule », comme tout à l'heure, en révélant une frontière préexistante dans toute sa fragilité, mais au contraire de la contourner, de passer d'un territoire à un autre via un chemin inattendu.

Simon Starling est aussi un adepte du détour. Il entreprend en 2002 un périple de 1290 km en voiture. Au départ de Turin, il arrive à Cieszyn, en Pologne. Une fois sur place, l'artiste apporte des modifications à sa voiture, avant de retourner en Italie. Pourquoi Simon Starling se lance-t-il dans un périple de cette envergure avec une si petite voiture ? La Fiat 126 sort d'usine pour la première fois à Turin en 1972, avant que la production ne soit délocalisée en Pologne jusqu'en 2000. Starling rejoue sous la forme d'une entreprise personnelle, l'histoire de cette petite voiture. De retour à Turin, la Fiat italienne modifiée, rouge et blanche, arbore de nouvelles portes, un nouveau capot et un nouveau coffre de fabrication polonaise. Elle est accrochée au mur comme un tableau ou, plus précisément, comme un drapeau, celui de la Pologne.



In order to go from Tijuana to San Diego without crossing the Mexico/USA border. I will follow a perpendicular route away from the fence and circumnavigate the globe heading 47° SE, NE, and SE again until meeting my departure point.

The items generated by the journey will attest to the fulfillment of the task. The project will remain free and clear of all critical implications beyond the physical displacement of the artist.

Para viajar de Tijuana a San Diego sin cruzar la frontera entre México y los Estados Unidos, tomaré una ruta perpendicular a la barda divisoria. Desplazándome 47° SE, luego hacia el NE y de nuevo hacia el SE, circunnavegaré la Tierra hasta llegar al punto de partida.

Los objetos generados por el viaje darán fe de la realización del proyecto, mismo que quedará libre de cualquier contenido crítico más allá del desplazamiento físico del artista.

Francis Aljys

The Loop / El loop



Francis Aljys, *The Loop*, 1997.



Simon Starling, *Flaga* (1972-2000), 2002.

Simon Starling réveille les origines d'une histoire passée inaperçue en s'engageant directement dans l'aventure. La petite Fiat 126 devient simultanément le motif et le véhicule de l'expédition.

Cette escapade aventureuse n'est pas sans rappeler le périple qu'il entreprend en 2000 afin de rendre à sa terre d'origine une espèce végétale considérée comme une mauvaise herbe en Écosse. Le rhododendron a été introduit en Angleterre en 1763 par un botaniste suédois à partir de plans trouvés en Espagne méridionale. Dans un parc naturel en Écosse, l'artiste dé plante sept spécimens, puis les transporte soigneusement dans sa Volvo jusqu'au sud de l'Espagne, où il les remet en terre. Telle une mission de sauvetage, *Rescued Rhododendrons* est motivée par le devoir de remettre les choses à leur place originelle, en utilisant, non sans malice, comme moyen de transport un véhicule suédois. Paul Ardenne n'hésite pas à mettre en regard la démarche de Simon Starling avec celles de ces aînés, autres artistes-aventuriers :

« Souvent largement déployées dans l'espace comme dans le temps, devenues en quelque sorte des artefacts « géographiques » autant que « chronologiques » (à l'instar des œuvres « marchées » de Richard Long, Stanley Brouwn, Hamish Fulton ou Stalker, dans un autre registre, qui tirent leur substance d'un déplacement physique dans l'espace qui est aussi un déplacement dans le temps, mais un temps que l'on occupe en flânant, qu'on cherche à vivre et non à abolir) [...] De quoi donner crédit à ce propos de l'artiste, souvent répété : « ce sont les détours qui rendent la vie intéressante ». Toute dérive est expérience, et vice versa. »³⁹



Simon Starling, *Rescued Rhododendrons*, 2000.

39. Paul Ardenne, op. cit, p. 56.

IV

RACONTER LE VOYAGE : LES TRACES DU DÉPLACEMENT

Nous avons vu tour à tour l'« artiste-explorateur » traverser des lieux, s'investir dans l'aventure et convoquer une « esthétique du passage », la sculpture devenant alors elle-même un chemin, un voyage. Après avoir détaillé la « forme-passage », rythmée successivement par l'apparition puis la disparition du corps de l'artiste en mouvement, concentrons-nous à présent sur les traces de l'action. Quel rôle l'artiste-arpenteur assigne-t-il au médium photographique dans ses déplacements ? Comment l'artiste-aventurier signe-t-il son passage et que reste-t-il sur place après qu'il se soit retiré ? Nous étudierons à la suite de ces questions la figure du flâneur, ce « détective amateur » qui erre dans la ville en quête de menus butins, pour terminer sur les spécificités de la forme texte lorsqu'elle met en jeu la plasticité du mot.

1. LE RÔLE DE LA PHOTOGRAPHIE

« Assurément, la majorité des artistes qui travaillent aujourd'hui avec la nature ont recours à la photographie. Mais, on l'a vu, la place exacte que prend cette dernière n'est pas aisément définissable... »¹

Dans quelle mesure le médium photographique permet-il une transcription efficace du déplacement et, par extension, de l'aventure ? Sans restreindre notre étude aux seuls artistes arpenteurs d'espaces naturels évoqués par Colette Garraud, voyons sans plus attendre un panorama d'œuvres développant un usage à chaque fois singulier de la photographie.

Le corps absent

Nous avons évoqué tout à l'heure le travail des anglais Richard Long et Hamish Fulton, ces « artistes-nomades » adeptes de la déambulation comme forme artistique. Si leurs démarches respectives se fondent effectivement sur une pratique active de la randonnée en milieu naturel, les procédés qu'ils développent afin d'en restituer les traces n'en sont pas moins très différents. Ils associent volontiers les médiums entre eux, allant du texte à la peinture. Ces procédés étant variés et complexes, j'aimerais étudier ici en particulier leur approche de la photographie.

1. Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994, p. 63.



Richard Long, *Walking a line in Lappland*, 1983.

Nous avons dit un peu plus haut de Richard Long et Hamish Fulton qu'ils parviennent d'une manière étonnante à centrer leur démarche sur le déplacement, le mouvement du corps, sans jamais apparaître à l'image, ou à de très rares occasions. Leur mobilité s'établit sur le mode de l'absence :

« ... à l'exception de quelques photographies documentaires où il se détache [...] on ne voit jamais marcher Richard Long. De ces images, toute présence humaine est d'ailleurs bannie, quoique demeurant proche, suggérée hors champs : présence de l'artiste évidemment, qui vient juste d'apposer sa marque... »²

2. Colette Garraud, op. cit, p 160.

Quel rôle tient la photographie dans une pratique de la sculpture que l'on pourrait qualifier de « fuyante », de transitoire ? Comment transmettre l'expérience de la marche ? Gilles A. Tiberghien parle d'une « *impossible totalisation* » :

« La photographie d'un objet-paysage n'est pas ce paysage, tout comme celui-ci diffère radicalement de la marche de l'artiste qui est événement artistique et « sculpture mentale ». De même que l'on pourra ajouter tant de fois que l'on veut des points à des points sans pour autant obtenir des lignes, de même les pierres présentées dans la galerie où expose Richard Long ne nous donneront jamais qu'un équivalent sensible de sa véritable démarche artistique. »³

Richard Long revendique l'appellation « sculpture » pour désigner les assemblages éphémères de matériaux naturels amassés sur place qu'il dispose ponctuellement dans le paysage, aux endroits où il passe. Il disperse parfois ses lignes de pierres, après les avoir photographiées. L'œuvre est contenue dans la marche et la photographie est un moyen pour lui de conserver une trace de ses interventions ponctuelles. Gilles A. Tiberghien dit du travail de Richard Long que « *chacune de ses œuvres ressemble à du temps cristallisé* ».

J'ai connu un bouleversement esthétique déterminant lors d'une exposition de Richard Long et Andy Goldsworthy au musée Gassendi de Digne-les-Bains, il y a cinq ans. J'y ai découvert pour la première fois une nouvelle approche de la sculpture, toujours au cœur de mes réflexions actuelles.

Bien qu'étant fasciné par le travail de Richard Long, j'ai longtemps considéré que la vision défendue par les « artistes-nomades » issus du Land art souffrait d'une contradiction. En agissant à ciel ouvert, ils prétendent s'affranchir du marché de l'art et de ses lieux trop exigus, tandis qu'ils sont contraints d'y revenir à la fin du périple pour en exposer les traces, sous de multiples formes, comme une réification de l'expérience artistique que constitue la marche. J'ai révisé depuis mon regard sur la photographie. L'usage qu'en font ces artistes fait souvent l'objet d'un contresens que rectifie ici Colette Garraud :

3. Gilles A. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 114

« On a pu voir dans l'usage de la photographie une sorte de compromis : de même qu'elle permettrait de réintroduire dans le champ du marché de l'art une œuvre, ou du moins la trace d'une œuvre, produite in situ, de même atténuerait-elle l'idée, et surtout les conséquences, d'un geste artistique totalement éphémère. C'est oublier que la photographie n'est ni l'objet ni son double, mais bien plutôt son fantôme, que ce qu'elle nous restitue n'est jamais qu'une image amputée du réel, et surtout que toute méthode d'enregistrement souligne, davantage qu'elle n'annule, la « passagèreté » de ce qu'elle enregistre. »⁴



CIRCLE IN MEXICO
1979

Richard Long, *Circle in Mexico*, 1979.

4. Colette Garraud, op. cit, p. 76.

Il m'apparaît clairement aujourd'hui que Richard Long n'a jamais usé de la photographie comme d'une « arme », inefficente au demeurant, pour « lutter » contre le caractère transitoire de ses interventions. Il n'est jamais dans un rapport de force avec la nature. Long cherche au contraire à mettre en exergue la fragilité du paysage photographié. Il dit lui-même que « *l'impermanence d'un travail le rapproche de la brièveté de notre propre existence, et par là le rend plus humain* ». Sans jamais verser dans le pathétique, Richard Long dévoile le caractère éphémère des éléments, qui par là même s'accordent avec notre propre fragilité :

« ... *ses œuvres se transforment lentement, subissent une dégradation progressive, jusqu'à se fondre à nouveau dans leur environnement, participant en cela des cycles de vie et de mort qui transforment toute chose, et que l'artiste aura à peine, par son geste, un instant suspendus.* »⁵

Par ailleurs, la photographie retrouve ici son sens initial, brillamment étudié par Roland Barthes dans *La chambre claire*⁶. Dans son voyage au Yucatán, le dieu Tezcatlipoca dit à Smithson : « *Cet appareil photo est une tombe portable, tu dois te souvenir de cela* »⁷. Régis Durand s'interroge en ces termes sur la possible dimension mortifère de la photographie :

« *Étrange destin que celui de ces œuvres contemporaines vouées à la disparition rapide, et dont seules subsistent les traces photographiques. L'artiste mime-t-il par là le processus de disparition qui s'accélère autour de nous ? Et la photographie est-elle, de ce fait, l'art de notre temps, par son aptitude à saisir et à effectuer d'un même coup l'évanouissement, l'aphanisis ?* »⁸

5. Colette Garraud, op. cit, p.74.

6. Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Gallimard, Paris, 1989.

7. Robert Smithson, *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán*, Artforum, Sept 1969.

8. Régis Durand, *Nils-Udo. Deux saisons*, Vassivière-en-Limousin, 1987.



MARLEY WOOD LANE
KENT

Hamish Fulton, *Marley Wood Lane*, 1982.

Hamish Fulton quant à lui fait un usage tout autre de la photographie. À de rares exceptions près, l'image en tant que telle ne figure jamais que le paysage parcouru, sans transformation aucune, aussi minime soit-elle. Ses photographies de routes, thème récurrent dans son œuvre, obéissent à un protocole de prise de vue toujours respecté : il se place au milieu du chemin, axe central fuyant vers l'horizon, perpendiculaire au plan de l'image. Le spectateur est comme happé, mentalement projeté dans la situation du voyageur. Il s'agit de transmettre au regardeur l'expérience d'un paysage vécu de l'intérieur.

À mon sens, l'expression de « *sculpture mentale* » employée par Gilles A. Tiberghien pour qualifier le travail de Richard Long définit mieux encore l'œuvre de Hamish Fulton. Sa pratique artistique s'accomplit totalement dans l'expérience de la marche et s'affranchit en cela de toute matérialité. Richard Long, à la différence de Hamish Fulton, réalise des sculptures avec des matériaux élémentaires tels que la pierre, la terre ou même l'eau, qu'il importe aussi dans des espaces d'expositions. Outre la photographie et le texte qui l'accompagne, Fulton travaille aussi sur le mot seul, comme on le verra un peu plus loin. Son œuvre, parfois associée à l'art conceptuel, est définitivement marquée par la volonté de s'extraire d'une réalité par trop matérielle, pour atteindre l'impalpable dans le déplacement.

Hamish Fulton a dit à plusieurs reprises ne pas être « photographe », il s'est toujours senti plus proche, au fond, de la peinture que de la photographie. Il s'oppose à ce que trop de préoccupations esthétiques et techniques fassent écran entre le paysage et lui, et confie pour cela ses tirages à un laboratoire. Il s'agit là, nous dit Colette Garraud, d'un trait commun à la plupart des artistes-arpenteurs de cette époque :

« La plupart des artistes utilisant la photographie s'y réfèrent le plus simplement et le plus directement possible, en affichant, de Fulton à Goldsworthy, une assez grande indifférence à toute « cuisine photographique » ; il attendent d'elle un pur constat, le plus objectif possible ; il travaillent en somme sur le postulat d'un « réalisme » photographique. »⁹

Hamish Fulton dit que « *la seule chose que l'on puisse prendre du paysage est une photographie, la seule chose que l'on puisse laisser est l'empreinte de ses pas* ». Plus qu'un simple document dont l'unique fonction serait de renseigner l'expérience, l'acte de photographier le paysage arpenté est pour lui une tentative de restituer l'expérience artistique inhérente à une pratique de la marche, et non de la commenter ou de la décrire. Mais bien que la véritable expérience artistique soit dans le déplacement, la photographie opère une réification et rejoint le marché de l'art pour faire œuvre nous dit Colette Garraud :

9. Colette Garraud, op. cit, p. 63.

« Il y aurait : l'image documentaire d'une œuvre qui doit être vue in situ (Walter De Maria), la photographie d'un travail non visible, éphémère ou éloigné, ayant elle-même le statut d'œuvre (Long), celle d'un site sans intervention de l'artiste (Fulton)... »

J'aimerais enfin introduire ici la pièce *At the Door of the Volcano* de Gabriel Orozco. Cette œuvre n'est pas sans rappeler la sculpture de Richard Long. L'intervention en milieu naturel prend la forme d'un agencement ponctuel et fugace de matériaux collectés sur place, ici des boules de neiges et des morceaux de bois. La photographie en constitue simultanément le spectre et la trace, et souligne son aspect transitoire plus qu'elle ne prétend la sauver de l'éphémère. Gabriel Orozco, à l'instar de Richard Long, révèle humblement la fragilité d'une situation, sans s'épancher dans le pathos et la gravité.



Gabriel Orozco, *At the Door of the Volcano*, 1993.

Dans le feu de l'action

Jusqu'à présent nous avons observé et commenté l'absence physique de l'artiste à l'image. Penchons-nous maintenant sur ces artistes-voyageurs qui n'hésitent pas à engager leur propre corps en déplacement devant l'objectif.

La photographie, lorsqu'elle montre le corps de l'artiste en action, confirme sa présence à un endroit donné, à un instant donné. L'artiste a « fait cela à cet instant précis », et le corps, en apparaissant spontanément à l'image, devient inséparable de l'œuvre. Photographier l'artiste dans ses déplacements revient à suspendre ponctuellement le déroulement de la performance ou du voyage. Plus que la simple trace d'une intervention révolue, la photographie réveille le présent de l'action. Par extension, la vidéo et le film à plus forte raison, nous dit Thierry Davila, s'avèrent être les techniques adéquates pour rendre compte de l'œuvre-en-cours :

« ... ces trajets qui ne se déploient que dans des écarts intenses entre des architectures traversées, sont essentiellement cinématographiques dans leur principe même d'existence... »¹⁰

10. Thierry Davila, *Marcher, Créer*, Paris, Regard, 2002, p. 31.

On voit clairement dans le travail de Francis Alÿs que la photographie n'a plus la même finalité que dans l'œuvre de Richard Long ou Hamish Fulton. Là où nos deux « artistes-nomades » et surtout Richard Long, cristallisent une durée et appuient la fragilité d'une situation, Alÿs, avec des pièces comme *Paradox of Praxis*, ou encore *The Leak*, nous renvoie à une forme d'instabilité, au déroulement permanent de l'œuvre qui s'opère sous nos yeux, ici et maintenant. Avant tout, la photographie montre ici que le corps de l'artiste est indissociable de l'œuvre. Dans ce mouvement continu, rien n'est au repos, tout est en devenir. Thierry Davila parle d'une « *cinéplastique* » de l'œuvre qu'il définit ainsi:

*« Il s'agit toujours, dans la cinéplastique, de construire un processus à partir d'un mouvement, d'inventer un agencement qui sera avant tout un trajet et ainsi de donner forme au mouvement. »*¹¹



Francis Alÿs, *The Leak*, 1995.

11. Thierry Davila, op. cit, p. 35.



Dennis Adams et Laurent Malone accomplissent en août 1997 une marche dans New York depuis Manhattan jusqu'à l'aéroport JFK en suivant une ligne droite tracée sur le plan de la ville. La géométrie du parcours, sa trajectoire linéaire, s'oppose formellement aux déambulations non planifiées et entrelacées de Francis Alÿs. Les deux « artistes-explorateurs » marchent ainsi pendant onze heures sans s'arrêter, traversant toutes sortes de lieux et de zones hétérogènes. Le protocole qu'ils mettent en place afin de restituer l'expérience du voyage nous intéresse ici en particulier.

Ce protocole est fort simple : lorsqu'un des deux marcheurs prend une photo avec un appareil reflex, l'autre, situé dans son dos, fixe lui aussi une image, sans cadrer. L'appareil photographique constitue ici l'élément clé, le moteur du dialogue entre les deux artistes. La photographie devient un lien, une relation.

Dennis Adams et Laurent Malone

Documentation de la marche JFK, 1997.

La nature de ce dialogue est tout à fait remarquable : l'un construit, il cadre l'image et choisit son sujet, tandis que l'autre propose une réponse aveugle, non maîtrisée et aléatoire. Au sein de ce dispositif bicéphale, il me semble que le premier figure l'aspect structurel de la marche, et le second incarne son versant accidentel. On retrouve alors la dialectique « structurel/accidentel » évoquée précédemment qui conditionne la déambulation.



Dennis Adams et Laurent Malone

JFK, livre, 16 x 22,5 x 5 cm, 2000.

Bien que les artistes n'apparaissent pas directement à l'image dans le livre final rassemblant quelques 486 clichés, la documentation photographique qui accompagne le projet les montre à l'œuvre. C'est précisément cet aspect du travail qui nous intéresse : Adams et Malone documentent l'acte même de la prise de vue afin d'explicitier le protocole et d'en faciliter la compréhension. Ils se distinguent en cela des pratiques « terriennes » du Land art et affirment par là même la prééminence du dispositif photographique, tout entier déployé dans l'expédition :

« Un résultat plastique qui casse l'esthétique de la photo comme tableau pour faire de l'image une excroissance du corps en mouvement, du corps mobile et regardant [...] C'est donc la seule déambulation qui crée du montage, de même que dans JFK la marche était le véritable lien entre les photos. Plus que jamais, le déplacement est une relation (physique, géographique, plastique)... »¹²

N'oublions pas de préciser que la mise en page du livre traduit le travail des marcheurs : les clichés pris en recto verso dans la ville sont reproduits en vis-à-vis dans l'ouvrage. Le texte imprimé sur la tranche de la couverture décrit le protocole de la promenade. Le livre est ensuite disposé sur une table conçue spécialement pour rendre sa consultation aisée par deux spectateurs assis en vis-à-vis.

Une telle entreprise répond vraisemblablement à un désir d'échapper à la cartographie sociologique de la ville : le parcours rectiligne impose une traversée aveugle du territoire, et les artistes-aventuriers se doivent de franchir, autant que faire se peut, les obstacles qui se dressent sur leur chemin.

12. Thierry Davila, op. cit, p. 171-173.

Interroger le médium



Barbara et Michael Leisgen, *Alphabet du soleil*, 1977.

J'aimerais, afin de compléter ce regard sur la photographie et les différents usages qu'en font les artistes arpenteurs, commenter brièvement une œuvre de Barbara et Michael Leisgen. Leur travail sollicite les ressources propres au médium photographique.

Dans leurs premiers travaux des années soixante-dix, Barbara et Michael Leisgen s'impliquent physiquement dans le paysage. Ils réalisent en 1977 *l'Alphabet du soleil*, œuvre majeure de ces années. Le couple d'artistes ne considère plus la technique photographique dans l'évidence d'une conception issue du naturalisme, mais il s'approprie l'apparition de la lumière et l'utilise.

*« Au début de notre carrière de photographes, on nous apprend à tourner toujours le dos au soleil. On ne joue pas avec le feu. »*¹³

Faisant fi de cette recommandation, les artistes photographient le soleil à la tombée du soir tout en imprimant à l'appareil un mouvement contrôlé, de façon à inscrire sur le négatif un tracé de lumière suffisamment précis pour former des lettres. Celles-ci conservent cependant les traces de chaque hésitation, car le soleil est lui-même cette réalité fuyante. Les artistes tentent de définir ici l'essence même de l'écriture photographique. Pour cela, nous dit Colette Garraud, ils *« se servent du soleil pour écrire sur le ciel »*. Emmanuel Latreille, à propos de cette œuvre remarquable, nous rappelle à quel point *« le désir, qui fut au cœur de bien des religions anciennes, d'arracher au soleil quelque signe interprétable, en canalisant sa puissance et son mouvement, trouve ici son accomplissement à travers une technique moderne »*. Leurs photographies mettent en jeu des interactions entre les différents plans de l'image. Colette Garraud va même jusqu'à invoquer l'œuvre de Cézanne, exemplaire d'une remise en question de la perspective :

*« Si loin que l'on soit des préoccupations d'un Cézanne, il est difficile de ne pas songer que c'est par des procédés assez comparables que ce dernier abolissait les distances entre les plans... »*¹⁴

Par ailleurs, ils feront fréquemment référence à l'œuvre de peintres comme Caspar David Friedrich ou, dans les années quatre-vingt, William Turner, lorsqu'ils s'intéresseront plus précisément à la couleur.

13. Hans Gerke, *L'homme qui traversait le feu. Barbara et Michael Leisgen*, Alano, 1997, p. 26.

14. Colette Garraud, op. cit, p. 64.

2. LES VESTIGES DU VOYAGE

L'artiste-voyageur est celui qui dépose une empreinte, une trace sur le lieu de son passage, signifiant ponctuellement sa présence. Parfois, il est au contraire ce flâneur, cet « *historien-archiviste* », selon l'expression de Thierry Davila, qui collectionne les menus butins, accumulant au fil des déambulations diverses « trouvailles » et autres débris, vestiges de ses déplacements successifs.

Apposer sa marque

À l'instar de Richard Long, Andy Goldsworthy ponctue ses déplacements en milieu naturel de réalisations fragiles et éphémères. Voyageur infatigable, il va jusqu'à intervenir dans les endroits les plus reculés de la planète :

« ... Goldsworthy est parti pour Grise Fiord, sur l'île d'Ellesmere, dans la région arctique du Canada, et, de là, quelques jours au pôle Nord. »¹⁵

La spontanéité de ses œuvres, l'économie de moyen et la finesse d'exécution ne sont pas sans évoquer les interventions urbaines fragiles et improvisées de Gabriel Orozco, réalisées au début des années quatre-vingt-dix, comme *At the Door of the Volcano*, *Turista Maluco* ou encore *Home run*.

Andy Goldsworthy et Gabriel Orozco promettent à une disparition certaine et imminente des sculptures en équilibre précaire. Leur démarche consiste à déposer ça et là, au gré des pérégrinations, un signe, une sculpture témoignant d'un passage. La plupart du temps sobres et minimales, leurs réalisations n'en demeurent pas moins étonnantes.

15. Colette Garraud, op. cit, p. 148.



Andy Goldsworthy, *Feuilles polies pour capter la lumière, plissées et pliées*, 1989.

Le vocabulaire de gestes qu'Andy Goldsworthy met au point depuis plusieurs années afin de modifier subrepticement le paysage m'intéresse beaucoup. Bien-sûr, son travail ne se réduit pas à marquer le lieu : son intention est d'engager un dialogue avec les éléments du paysage et il est très attentif à l'évolution des cycles naturels. Ses interventions sont toujours conditionnées par les matériaux disponibles sur place. Paul Ardenne souligne à propos de l'une de ses œuvres, le fait qu'il « *travaille avec une feuille sous l'arbre sous lequel elle est tombée* »¹⁶. En effet, Andy Goldsworthy agit sans préméditation et improvise toujours les outils dont il se sert pour réaliser une sculpture à la mesure de son propre corps :

« *N'emporter sur le terrain ni matériaux ni instruments, n'utiliser, autant que possible, pour assembler les éléments, que les épines, les tuyaux de plumes, les herbes ou l'eau trouvés sur place, quelquefois sa propre salive.* »¹⁷

16. Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002.

17. Colette Garraud, op. cit, p. 146.



André Cadere, *87- Bâton*, 1977.

J'aimerais faire ici un lien à priori inattendu avec la démarche de l'artiste-arpenteur André Cadere. À l'exemple de Gabriel Orozco, Andy Goldsworthy et bien d'autres encore, André Cadere veut faire de l'art avec le moins d'attaches possibles. Cet autre promeneur circule dans les mégaloïles actuelles avec sur son épaule des tiges ornées d'anneaux colorés, ouvrant ainsi des expositions en marchant dans les rues. Il est aussi ce nomade qui apparaît, puis disparaît sans cesse. Mais je souhaiterais détailler ici la façon dont il signe subrepticement son passage par d'authentiques intrusions dans des lieux d'art ou il n'est pas attendu. Pendant les vernissages, en toute discrétion, André Cadere dépose dans un coin ou contre un mur, le bâton multicolore qu'il transporte dans ses déplacements. Le 25 Juin 1974, à Paris, il propose vingt rendez-vous fixés à un public éventuel dans des endroits précis de la ville où il lui plaît de se rendre.

Certes, il n'assemble pas ses bâtons sur place comme Andy Goldsworthy ou Gabriel Orozco improvisent une sculpture dans l'instant, mais il ponctue lui aussi ses déplacements d'une intervention fugace. Autre manière de signer un passage, de s'approprier un espace aussi, de signifier sa présence tout en étant invisible, déjà reparti. Comme Hamish Fulton et Richard Long : toujours mobile, jamais visible. Artiste insaisissable, André Cadere déstabilise l'institution et ses règles en s'introduisant comme par effraction, discrètement, sans heurt véritable :

« La barre de bois rond est le témoin durable- en tout cas, on peut le supposer, plus durable que le corps biologique- du passage du piéton [...] qui peut agir, posé au sol ou contre un mur, en l'absence même du flâneur. Plus que l'outil de travail de ce dernier, elle est la mémoire vive de la marche, y compris lorsque la marche n'a pas lieu. »¹⁸

« La limite avec laquelle l'artiste flirte volontiers, au terme de ce processus qui met en jeu le furtif, le subreptice, c'est celle de l'invisible. Certaines œuvres, devenues mutiques, vont investir la ville en secret- spectres artistiques paradoxaux : autant de réalisations présentes mais absentes à la fois... »¹⁹

18. Thierry Davila, *Les Figures de la marche, un siècle d'arpenteur*, Antibes, musée Picasso, 2001, p. 271.

19. Paul Ardenne, op. cit, p. 112.



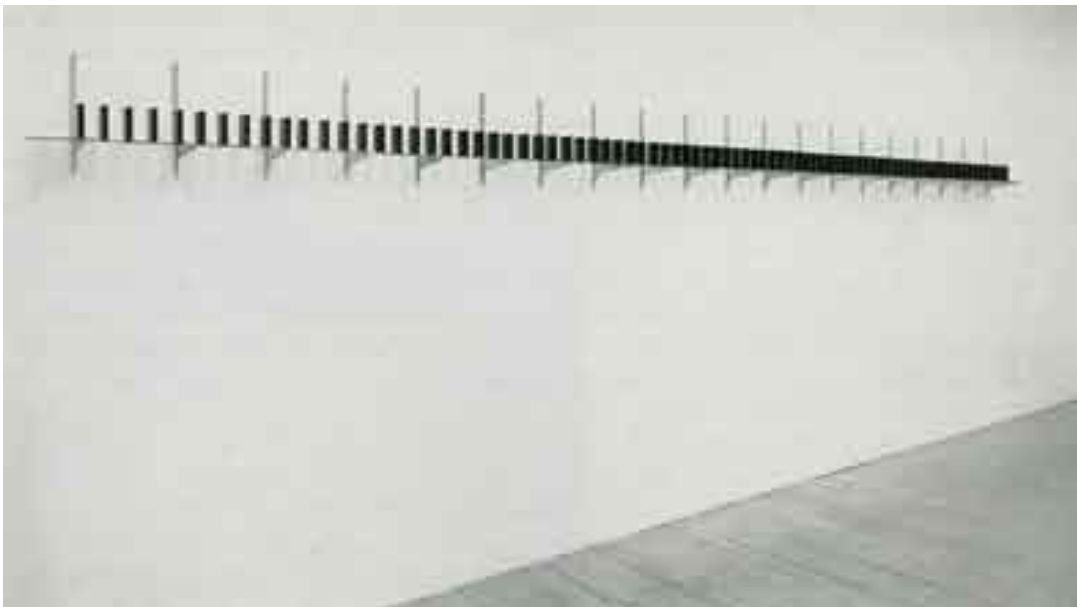
André Cadere, *Six barres de bois rond*, 1975.

J'ai eu l'occasion de voir en 2008 la grande exposition *Peinture sans fin* au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, consacrée à l'ensemble de son œuvre. Cette expérience reste pour moi une relative déception. Je dois reconnaître toutefois que l'exposition réunissait un fond impressionnant de travaux et de documents de l'artiste. Mais l'accumulation des pièces, servie par un accrochage excessivement spectaculaire, dévitalisait son œuvre. Je n'ai pas retrouvé l'apparition fugace, ou comment surprendre un bâton multicolore dans un coin, signature silencieuse, discrète effraction. Négligeant cette vision furtive, nous avons là une visibilité trop appuyée, et il me semble qu'une œuvre de Cadere perd de son intérêt lorsqu'elle se montre trop facilement.

Ramasser, collectionner, accumuler

Si l'artiste-arpenteur est celui qui, ponctuellement, marque un arrêt pour déposer une empreinte furtive, il est aussi parfois celui qui, à l'opposé, ramasse, accumule de menus butins, ou « ratisse » littéralement le chemin, collectionnant au fil du voyage les vestiges de son propre parcours.

L'artiste anglais David Tremlett voyage depuis le début des années soixante-dix sans se fixer d'objectifs précis, sans planifier ses destinations. Il part avec très peu de moyens et privilégie l'auto-stop. En 1972, David Tremlett parcourt les comtés d'Écosse et constitue à son retour une impressionnante collection d'évènements sonores recueillis dans la nature, répartis sur plusieurs heures d'enregistrements.

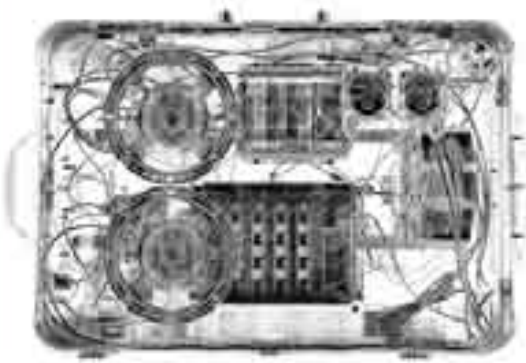


David Tremlett, *The Spring Recordings*, 1972.

« ... Sur sa route, il enregistre les bruits d'animaux, les chants d'oiseaux, les sifflements du vent. Il expose ensuite les quatre-vingt-une cassettes d'une demi-heure chacune, alignées sur une étagère (*The Spring Recordings*). Le sentiment d'être plongé dans un univers sonore naturel est incommunicable, et nos méthodes d'enregistrement, si sophistiquées soient-elles, sont toutes défailtantes : on ne pourra jamais que solliciter l'imaginaire du spectateur en instaurant le manque »²⁰

Les sons prélevés deviennent les supports d'une mémoire vagabonde. Une œuvre récente de Davide Balula prolonge à mon sens les préoccupations introduites ici par David Tremlett, et entretient ainsi la vitalité d'un questionnement toujours pertinent. *Concrete Step Memory Recorder* est une sculpture mobile intégrant un système d'enregistrement et de diffusion audio dans une valise qui recueille des sons extérieurs avant de les archiver durant toute la durée du voyage.

Parfois porté à bout de bras durant les balades à pied ou en bus, cette valise customisée peut aussi voyager seule, dans les soutes d'un avion, sur le toit d'un autocar ou dans un coffre de taxi. Davide Balula décrit cet objet insolite comme : « ... *une sorte de boîte noire exclusivement sonore, un projet principalement orienté vers la reconstitution et le souvenir, une trace mentale pour l'écoute d'un parcours géographique balisé et défini par un espace sonore bien spécifique* ». Lors des diffusions, les échantillons sonores, déplacés, inscrivent le temps de l'itinérance dans une autre durée, celle de l'archive, du document.



Davide Balula, *Concrete Step Memory Recorder*, 2006.

20. Colette Garaud, op. cit, p. 23-24.

L'attitude insolite du « voyageur-archiviste », artiste-collectionneur itinérant, nous amène à examiner à présent la figure plus spécifiquement urbaine du « flâneur ». Ce marcheur nonchalant oppose sa lenteur et sa disponibilité à toute logique productiviste. Sous ses airs de promeneur indolent, le flâneur relève tous les détails de la ville, il est un « *détective amateur* »²¹, selon les termes de Walter Benjamin, occupé à scruter les débris de la ville. Thierry Davila invoque la figure quelque peu grossière du chiffonnier, cet autre flâneur étudié par Benjamin, pour qualifier la démarche des piétons planétaires Gabriel Orozco et Francis Alÿs. Il revient en premier lieu à Charles Baudelaire d'avoir brossé dans une description en prose le portrait du poète en chiffonnier :

« *Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance.* »²²

La promenade de Francis Alÿs avec ses *Magnetic Shoes* est l'exact contrepoint de cette attitude détaillée plus haut qui consiste à déposer en passant, une empreinte, une trace, en guise de signature. En parfait marcheur-collectionneur, Francis Alÿs accumule au raz du sol les débris métalliques attirés par ses souliers magnétiques, utilisés pour la première fois à la Havane en 1994. Là où d'aucuns impriment une marque sur leur chemin, Francis Alÿs charrie les débris insignifiants de la mégalopole, constituant peu à peu à ses pieds un amas informe de détritrus : autre visage possible de la grande ville.

21. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 2002, p. 102.

22. Charles Baudelaire, extrait de la préface des *Paradis artificiels*.



Francis Alys, *Magnetic shoes*, 1994.

Deux ans plus tôt, Francis Alys réalise *The Collector*, l'une de ses premières actions dans la ville de Mexico. Conçue sur un principe de fonctionnement identique, l'« artiste-archiviste » tire cette fois-ci dans les rues un petit chien métallique monté sur des roulettes, enfermant en son cœur un aimant puissant. L'objet accumule au fil des déambulations autant de rebus, fragments épars témoins de l'activité et de l'agitation de la métropole. Une fois l'accessoire totalement recouvert, l'artiste-chiffonnier enlève les débris et imagine le paysage urbain correspondant à ces menus détrit.



Francis Alÿs, *The Collector*, 1991-1992.

« *Tout se passe comme si le détail recueillait la vérité criante des rues* »²³

23. Thierry Davila, op. cit, p. 61.

Au cours de ses nombreux voyages, Jean Clareboudt s'emploie à mettre en évidence les détails les plus modestes. Il prélève lors de ses expéditions divers segments de matière afin d'assembler des sculptures qui témoignent de l'expérience sensible du voyage. Il rejoint en cela l'activité de l'« artiste-chiffonnier » analysée par Thierry Davila. L'ensemble des pièces qui constituent son œuvre prend naissance dans ses carnets de voyages. Il y dessine quotidiennement, y rassemble des images, des objets recueillis sur les lieux qu'il traverse.

En 1976, il accomplit une remontée du Nil au cours de laquelle il collecte des fragments de matériaux trouvés ça et là, puis il les attache bout à bout, formant par ce geste radical une sculpture qu'il nomme la *Corde d'Égypte*. Il associe à cette « enquête » un ensemble de textes rédigés au fil de l'itinérance. La *Corde d'Égypte*, composé de fils de fer, d'os, de fragments d'étoffes, de lacets de cuir et d'autres matériaux trouvés sur place, n'est pas sans rappeler les collectes urbaines de Francis Alÿs. On retrouve en effet dans les sculptures de Jean Clareboudt les notions de parcours et de prélèvement chères aux piétons planétaires.



Jean Clareboudt, *Corde d'Égypte*, 1976.



Souvenons nous aussi du duo d'artistes-aventuriers Tixador et Poincheval. Ces derniers confectionnent de modestes sculptures avec les débris, les objets trouvés en route, et même parfois leurs propres outils, afin de garder des traces de leurs aventures atypiques. Ils exposent ensuite ces « trophés », comme autant de témoins de leurs exploits loufoques.



Là où l'artiste-chiffonnier se contente d'accumuler, puis de trier ses « trouvailles », nos deux aventuriers modèlent les fragments et autres débris qu'ils récoltent. Ils gravent, creusent péniblement dans les objets : métaphore de l'épreuve physique qu'impose leurs expéditions laborieuses.



Laurent Tixador et Abraham Poincheval

Plus loin derrière l'horizon,
os de seiche sculptés, 2004.

Horizon – 20
pelle, os de bœuf, 2008.

Mais revenons à la figure de l'artiste-chiffonnier incarnée cette fois-ci par Gabriel Orozco. Cet infatigable voyageur réalise en 1992 *Piedra que cede*, une sphère de pâte à modeler grise, d'un diamètre de 50 cm et d'un poids équivalent à celui de l'artiste. Nous avons vu Francis Alÿs tenir à bout de bras un petit chien magnétique sur roulette. Ici, l'artiste-promeneur pousse devant lui lors de ses déambulations urbaines, cette boule conçue pour imprimer les moindres poussières qui recouvrent le sol. Jean-Pierre Criquei dit de cette œuvre qu'elle est l'« *autoportrait parfait de l'artiste en nomade* »²⁴. La sphère de Gabriel Orozco garde ainsi en mémoire chaque promenade, elle fixe dans la durée les trajectoires insaisissables et successives de l'historien-chiffonnier.



Gabriel Orozco, *Piedra que cede*, 1992.

24. Jean Pierre Criquei, *Like a Rolling Stone : Gabriel Orozco*, Artforum, n°8, Avril 1996, p. 91.

Le processus d'altération accéléré de l'objet m'intéresse tout particulièrement. Nous avons là une sculpture conçue pour être usée, une sphère vierge de toute égratignure programmée pour être accidentée, condamnée à l'usure prématurée.

J'aimerais faire un rapprochement avec une sélection d'œuvres engagées dans un processus d'altération, de dégradation, activé par l'artiste en déplacement. À l'issue du périple, l'œuvre manifeste les traces de l'expédition, ou au contraire dissimule efficacement la mémoire d'un voyage qu'elle porte pourtant en elle.

Altération, transformation

Yves Klein réalise à partir de 1959 la série des *Cosmogonies*. Il fixe sur le toit de sa voiture un papier préalablement enduit de bleu, et prend la route, de Paris à Nice. Pour réaliser *Vent du voyage*, Yves Klein parcourt mille kilomètres en 2-CV avec une toile monochrome accrochée au capot. Le support est prévu pour réagir aux intempéries afin de produire une composition aléatoire que l'artiste découvre à l'arrivée.

Yves Klein met ici en place un protocole basé sur un principe de mobilité, puis observe le résultat. Il limite ainsi son contrôle sur la réalisation de l'œuvre en agissant indirectement. La pièce ainsi produite cristallise une durée, elle imprime les marques du voyage.



Yves Klein, *Vent Paris-Nice (COS 10)*, 1960.

93 x 73 cm



Yves Klein, *Le Vent du voyage (COS 27)*, 1961.

93 x 74 cm

En 2005, Simon Starling est invité à produire une œuvre pour un musée en Allemagne. L'artiste repère une cabane sur les bords du Rhin, qu'il transforme en barque pour voguer jusqu'au musée, où l'embarcation retrouve sa forme initiale. La sculpture devient ici le véhicule de l'expédition avant de retrouver à son arrivée sa conformation d'origine, masquant les traces d'un voyage qui a pourtant eu lieu.

Contrairement aux œuvres étudiées jusqu'ici, *Shedboatshed* n'expose pas les traces de l'aventure, la sculpture enregistre un déplacement puis referme sur elle-même les indices du voyage, supplément de mémoire invisible. Seul le titre de l'œuvre et la documentation s'y référant permettent ici de réveiller les traces imperceptibles du voyage, contenues dans la cabane reconstituée.



Simon Starling, *Shedboatshed*, 2005.

3. LA FORME TEXTE

Intéressons-nous pour terminer à la forme texte et à l'usage du mot dans une pratique du déplacement. L'artiste-voyageur écrit parfois le paysage avec des mots, allant jusqu'à rejoindre une certaine forme de poésie. D'une manière non littéraire et certainement beaucoup plus « sèche », le texte et la forme écrite peuvent aussi être employées pour consigner des faits, mesurer et classer rigoureusement des données.

Paysage de mots

Hamish Fulton déploie dans son œuvre une grande variété de procédés pour transcrire ses randonnées. Depuis les années 80, il expose des œuvres peintes à même les murs de l'espace d'exposition. Dans un premiers temps, il rédige des textes sur papier accompagnés d'indications minutieuses concernant la typographie, la taille et la couleur des caractères. Il délègue ensuite l'exécution à des ouvriers anonymes.

Cet artiste inclassable met un point d'honneur à gommer toute subjectivité dans ses œuvres murales, de manière à formuler une somme d'indications impersonnelles sur ses excursions. Les mots sont répartis selon une syntaxe visuelle étudiée et produisent l'équivalent écrit d'un paysage vu, ou d'un itinéraire parcouru.

SKY SKY SKY SKY SKY SKY SKY SKY SKY SKY SKY SKY SKY SKY SKY SKY
 SKY SKY SKY SKY SKY SKY SKY CLOUD SKY SKY SKY SKY SKY SKY SKY
 SKY SKY SKY SKY CLOUD CLOUD TREE CLOUD CLOUD SKY SKY SKY SKY
 SKY SKY SKY SKY SKY CLOUD TREE TREE CLOUD SKY SKY SKY SKY SKY
 SKY SKY SKY SKY SKY SKY TREE TREE TREE TREE SKY SKY SKY SKY SKY
 SKY SKY SKY SKY SKY TREE TREE TREE TREE TREE SKY SKY SKY SKY SKY
 SKY SKY RAVEN SKY TREE TREE TREE TREE TREE SKY RAVEN SKY SKY
 SKY SKY SKY SKY TREE TREE TREE TREE TREE TREE SKY SKY SKY SKY
 SKY SKY SKY TREE TREE TREE TREE TREE TREE TREE SKY SKY SKY
 SKY SKY SKY A 21 DAY COAST TO COAST WALKING JOURNEY SKY SKY SKY
 SKY SKY SKY TREE TREE ON ROADS AND PATHS TREE TREE SKY SKY SKY
 SKY SKY SKY TREE STARTING ON THE FIRST DAY OF MAY TREE SKY SKY SKY
 SKY SKY FROM THE MOUTH OF THE KAMENO RIVER IN WAKAYAMA SKY SKY
 SKY SKY TREE ENDING AT THE MOUTH OF THE MIYA RIVER IN ISE TREE SKY SKY
 SKY SKY TRAVELLING BY WAY OF SHIONOMISAKI KUMANO HONGU SKY SKY
 SKY SHAKAGATAKE OMINE MIWASAN MOUNT HIEI MIUNE YAMA SKY
 TREE TREE TREE TREE KII PENINSULAR JAPAN 1996 TREE TREE TREE TREE
 SEA SEA SEA SEA SEA SEA SEA SEA SEA SEA SEA SEA SEA SEA SEA SEA

Hamish Fulton, *A 21 Day Coast to Coast Walking Journey...*, 1996.

En 1996, il réalise à la galerie John Weber à New York une œuvre murale composée exclusivement de texte. *A 21 Day Coast to Coast Walking Journey...* montre un texte sommaire encadré par des rangées verticales et horizontales de mots répétés plusieurs fois. Ce court énoncé donne une idée approximative de la distance parcourue. Le mot « tree » dessine un contour qui rappelle la silhouette d'une montagne ou d'une colline. Hamish Fulton dira à propos des textes qu'« *ils sont des faits pour celui qui marche et une fiction pour tous les autres* ».

Colette Garraud d'ajouter à propos d'une œuvre murale similaire :

« ... *En grosses lettres noires, deux mots superposés, Stones et Clouds, suffisent à orienter la surface du mur comme un paysage [...] le poème mural, dans sa rigueur dénotative, n'est pas sans rappeler certains artistes conceptuels comme Lawrence Weiner.* »²⁵

Hamish Fulton conçoit aussi des livres regroupant des textes longs comparables à de véritables poèmes. Colette Garraud fait également un rapprochement avec le haïku, qui « *témoigne d'une extrême sensibilité à la nature et se construit généralement sur l'énonciation d'un détail qui peut être infime* »²⁶. Kenneth White suggère encore un lien avec le koan, cette courte phrase utilisée dans certaines écoles du bouddhisme comme objet de méditation. Sur la face interne de la couverture de *Horizon to Horizon*, le premier et le dernier mot étant inscrits en rouge, on peut lire :

CLOUDS
CROWS
HILLS
SWALLOWS
STREAMS
STONES
ROADS

25. Colette Garraud, op. cit, p. 132.

26. Ibid.

Les mots, dans l'œuvre de Hamish Fulton, invitent le spectateur à imaginer librement l'expérience intime de l'artiste-arpenteur, qu'il ne pourra jamais transcrire que partiellement.

Rigueur et acribie

Selon des modalités d'usages forts différents, L'artiste néerlandais Stanley Brouwn utilise fréquemment le livre d'artiste comme médium adapté à la présentation de ses idées. Nous avons vu un peu plus haut comment ce promeneur atypique, en 1961, arpente les rues d'Amsterdam en suivant les indications plus ou moins précises des passants. Ladite série regroupe ainsi les nombreux croquis des badauds interrogés, tamponnés avec la mention « *This Way Brouwn* », puis encadrés minutieusement par l'artiste-arpenteur.

Le texte, et plus précisément le chiffre, permet à Stanley Brouwn de constituer un fichier qui relève d'une esthétique de l'administration. Il développe dans les années 70 plusieurs systèmes de mesure afin de représenter ses trajets. Pour le livre *1- 100 000 Steps*, l'artiste tape un à un à la machine les nombres de 1 à 100 000. Le projet *Steps* se compose des pas qu'il effectue dans chacun des pays où il se rend, qu'il catalogue minutieusement sur des fiches.

Soulignons que Hamish Fulton a réalisé en 1991 deux grandes peintures qui font écho aux systèmes de mesure développés par Stanley Brouwn pour représenter et archiver ses déambulations. Ces œuvres murales proposent respectivement 33 210 et 21 320 taches en forme de point correspondant au nombre de pas lors d'une marche sur le mont Hiei au Japon.



Stanley Broun, *Trois Pas* = 2587 mm, 1973.



Stanley Broun, *80 et 3200 Pas*, 1974.

La forme que prend ce classement, cet archivage, est particulièrement rigoureuse dans *Trois Pas*, un casier métallique dans lequel sont rangés des centaines de fiches blanches imprimées, correspondant à autant de pas effectués par l'artiste.

On retrouve dans l'œuvre d'On Kawara cette même aptitude à définir un concept avec beaucoup de rigueur, tout entier déployé dans un travail systématique continu. La distance et la durée sont aussi des questions figurant au cœur de la pratique de l'artiste japonais. Dans les années soixante-dix, On Kawara met en place le projet *I Got Up*, qu'il poursuit pendant plus de dix ans. L'artiste ponctue ses nombreux déplacements dans le monde par l'envoi quotidien, à des connaissances, de cartes postales sur lesquelles sont tamponnées l'heure à laquelle il s'est levé ainsi que l'indication exacte du lieu et la date correspondante.

Le protocole très rigoureux dont on pourrait penser à première vue qu'il est froidement répétitif, relève à mon sens d'une conscience aigüe de la durée et du temps qui passe. La neutralité de l'information, son caractère incisif et percutant, valident l'énoncé de Sol Lewitt selon lequel « *l'artiste conceptuel se contente de cataloguer les conséquences de ses prémisses* ».



On Kawara, *I Got Up*, 1968-1979.

CONCLUSION

Retraçons les grandes lignes de notre parcours. Au point de départ est la culpabilité douloureuse d'Adam et Ève chassés du jardin d'Eden. Le couple originel du monothéisme biblique inaugure la longue errance forcée d'une humanité déchue, condamnée à la dérélition. Les personnages du chef-d'œuvre de Masaccio ont les pieds solidement sur terre. Les visages sont graves, les corps pesants, vaincus, et le pas est lourd. Le pèlerin médiéval, faiblement individualisé, est progressivement supplanté par le voyageur nouveau, avide de grandes découvertes. L'âge d'or des explorations annonce l'avènement de l'époque moderne et l'essor des échanges culturels. Les voyages d'apprentissage à Rome et, plus tard, la fascination de l'Orient, marqueront des générations d'artistes. Sous l'influence des philosophes des lumières, et notamment de Jean Jacques-Rousseau, les préceptes entraînent une transformation du regard sur le monde et sur la nature. Autrefois impénétrable et inquiétante, celle-ci devient bientôt le lieu de toutes les expériences. La notion d'atelier comme lieu unique de production ne tarde pas à se défaire quand les artistes investissent le paysage.

Il faut aussi rappeler ce tournant au début du XX^e siècle, quand la figure de l'arpenteur n'est plus abordée comme une image, mais en tant que phénomène dans le cadre d'une approche processuelle du déplacement. Les artistes s'appuieront sur les récents développements de la chronophotographie, mise au point par Étienne-Jules Marey et Eadweard Muybridge, afin d'interroger le corps en mouvement.

Dans une société occidentale très vite acquise au consensus de la vitesse, l'artiste devient un individu par essence mobile, dont les pérégrinations fondent les réalisations. Il passe ainsi de la représentation du déplacement, au déplacement lui-même, capable de produire une attitude ou une forme, de conduire à une réalisation plastique.

Tour à tour éprouvant, périlleux, magnifique, prometteur, ou encore insolite, le voyage nous aura montré tous ses visages. Les artistes auront traversé les terres et les mers, des grandes plaines du Dartmoor, en Angleterre, jusqu'à la mégapole peuplée de Mexico, réinventant au passage les notions d'aventure et d'expédition. Cet aspect du développement, et je tiens à le souligner, est certainement pour moi le plus remarquable. La très grande variété des approches à peine esquissées dans mon étude laisse entrevoir un domaine d'exploration inépuisable. Jusqu'à présent, je n'en soupçonnais que partiellement l'ampleur, et j'appréhende aujourd'hui avec plus d'acuité les évolutions successives du concept de mobilité. Je suis par ailleurs convaincu de la vitalité et de la diversité des visions qui composent la génération actuelle d'artistes-aventuriers, marquée par l'action fondatrice des arpenteurs du siècle précédent.

J'aime à penser le voyage en termes incertains, improbables. L'aventure est ce moment favorable à l'inattendu, à l'inopiné, ou l'on se découvre autre, vulnérable et plus que jamais vivant. Le voyage est l'autre nom de l'engagement : je suis frappé encore par l'aptitude de nos artistes-explorateurs à s'investir entièrement dans l'expédition.

J'ai forgé, au fil de mon étude, la conviction selon laquelle il faut sans cesse repenser les outils de sa propre mobilité afin de se soustraire à l'agitation de notre monde actuel et de ne pas céder à l'ivresse de l'instantanéité. Paul Virilio¹ parle à ce propos d'une « *révolution de l'emport* », qui succéderait bientôt selon lui à la révolution des transports. Les populations, dit-il, n'existeront plus que dans le déplacement et l'accélération permanente. L'identité cèdera la place à la traçabilité. Je me pose alors la question, à l'issue de ce travail, de savoir si l'instant, et par extension, le futur, sont habitables.

1. Paul Virilio, *Le Futurisme de l'instant*, Paris, Galilée, 2009.

BIBLIOGRAPHIE

ARDENNE, Paul, *Extrême - Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.

ARDENNE, Paul, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

BAQUÉ, Dominique, *Histoires d'ailleurs*, Paris, Regard, 2006.

BARTHES, Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Gallimard, Paris, 1989.

BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 2002.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989.

BERTRAND, Gilles, *Le grand tour revisité*, École française de Rome, 2008.

CABANE, Pierre, *Les peintres de plein air*, Paris, L'amateur, 1998.

DAVILA, Thierry, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Regard, 2002.

GARRAUD, Colette, *L' idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994.

GAUTHIER, Michel, *Les Promesses du zéro*, Dijon, Les presses du réel, 2009.

KRAUSS, Rosalind, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, 1997.

MORINEAU, Camille, *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, Paris, Centre Pompidou, 2006.

PELTRE, Christine, *Les Orientalistes*, Paris, Hazan, 1997.

SANSOT, Pierre, *Du bon usage de la lenteur*, Paris, Rivages, 1998.

TIBERGHIE, Gilles A., *Land Art*, Paris, Carré, 1995.

TIBERGHIE, Gilles A., *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud, 2001.

TISDALL, Caroline, Joseph Beuys/Coyote, Paris, Hazan, 1988.

VIRILIO, Paul, *Le Futurisme de l'instant*, Paris, Galilée, 2009.

CATALOGUES

Acte du colloque d'histoire de l'art : Rome-Paris, 1640 (cat.), Rome, Villa Médicis, 2008.

Expéditions (cat.), Noisy-le-Sec, La Galerie, 2007.

Je reviendrai (cat.), Vitry-sur-Seine, Parcours #3 de la collection du MAC/VAL, 2008.

Les Figures de la marche, un siècle d'arpenteurs (cat.), Antibes, musée Picasso, 2001.

Richard Long : Walking the line (cat.), London, Thames & Hudson, 2002.

Robert Smithson (cat.), Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 2004.

Simon Starling : THEREHERETHENTHERE (cat.), Vitry-sur-Seine, MAC/VAL-Parc Saint Léger, 2010.

Voyage sentimental (cat.), Paris, Regroupement des Fonds régionaux d'art contemporain, 2009.

