



HAL
open science

Le paysage en perspective : artistes en randonnée

Sylvie Coëllier

► **To cite this version:**

Sylvie Coëllier. Le paysage en perspective : artistes en randonnée. PUP. Arts numériques, narration, mobilité, sous la direction de Sébastien Denis, Antoine Gonot et Jacques Sapiéga, pp.119-130, 2016, 979-10-320-0070-0. hal-01477316

HAL Id: hal-01477316

<https://amu.hal.science/hal-01477316>

Submitted on 27 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le paysage en perspective

Artistes en randonnées

SYLVIE COËLLIER

Depuis *A Line Made by Walking* [Une ligne faite en marchant] (1967) de Richard Long, marcher est devenu éligible en tant que pratique artistique. Dans un siècle où potentiellement tout, sous certaines conditions, peut faire œuvre, rien ne pouvait être plus légitime que cette activité véritablement ancestrale. L'art de Long nous le rappelle au moment où les appareils prothétiques de déplacement – escaliers roulants, ascenseurs, automobiles, avions – s'installent dans la banalité. La marche comme art se révèle éminemment liée au paysage et à la conception que nous en avons. Défendre le paysage naturel, c'est d'emblée s'éloigner des transformations que lui impose la culture humaine. Révéler la ville comme paysage, ce sera poser, sur les décompositions de l'environnement, une critique des modes d'industrialisation et d'urbanisation, mais aussi s'ouvrir sur des révélations inattendues. Adopter, finalement, les technologies de pointe pour marcher, c'est déclarer que des alliances poétiques sont possibles entre celles-là et une activité des plus fondamentales. Quelques analyses d'œuvres choisies dans ce temps d'histoire – des premières œuvres de Richard Long à la Documenta de 2012 – tenteront ci-après d'en saisir les aboutissants.

En 1967, lors de l'un de ses voyages en auto-stop entre Bristol, sa ville natale, et la Saint Martin's School à Londres, Richard Long s'attarda dans un champ du Wiltshire. Il réalisa alors cette œuvre, *A Line Made by Walking*, dont on ne connaît que la photographie. Par cette action « faite à l'âge de 22 ans », écrit Nicola Serota en 2009, « Long changea notre notion de la sculpture et conféra une nouvelle signification à une activité aussi ancienne que l'homme lui-même. Rien dans l'histoire de l'art ne nous avait vraiment préparés à l'originalité de cette action¹ ». Cette modeste photographie² faisait en effet de la marche une œuvre, de la mobilité une « sculpture », et inaugurerait le land art. Que personne n'y soit vraiment préparé du côté de la réception

1 Nicholas Serota est alors directeur de la Tate et organise une rétrospective de l'œuvre de Richard Long. Communiqué de presse de l'exposition, *Heaven and Hell*, dans <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/nicholas-serota-how-longs-artwork-changed-our-world-1680690.html>, ma traduction.

2 La photographie achetée par la Tate mesure 375 x 324 mm.

et de l'histoire de l'art, c'est plus que certain. Car ce témoignage photographique, à la fois simple et chargé sans être esthétisant, opérerait une rupture épistémologique dans le domaine de la relation artistique de l'homme au paysage. En revanche, la reconnaissance quasi immédiate de l'artiste suggère que le contexte se prêtait à une telle éclosion, hypothèse qui se justifie de l'émergence presque simultanée de productions artistiques participant de cette rupture, notamment aux États-Unis.

Dans un ouvrage récent, François Jullien (2014) distingue la tradition du paysage en Chine de celle de l'Occident. Si le mot « paysage » signifie en français, dès le milieu du xvi^e siècle, une « étendue ou partie de pays qui s'offre à la vue » (Jullien 2014: 14), elle est traditionnellement soumise, en tant que genre pictural, à la perspective, atmosphérique ou calculée géométriquement comme le voulait Alberti. La conception du paysage en Occident est donc, souligne Jullien, « visuelle ». Il en conclut que « la vue fait *sortir de l'ambient* » (*ibid.*: 26) et maintient une séparation entre regardeur et paysage malgré (ajoute-t-il) les tentatives récentes de réconciliation. Le Romantisme lui-même, qui souhaitait oublier la géométrie, ne fit qu'inverser le rapport sujet/nature en faisant du paysage le confident des émotions du moi :

On ne peut défaire ce face-à-face où chacun est d'abord pensé à part de l'autre et l'un « devant » l'autre : la nature d'un côté, « présentant » le paysage comme un « ob-jet » et, de l'autre, un « ob-servateur » se posant en sujet de liberté. « Paysage » supposera toujours en lui, en Europe, *cette extériorité du spectateur*. C'est pourquoi la promotion du paysage est allée de pair, alors, avec une géométrisation de l'espace, c'est-à-dire d'une étendue homogène, isotrope et infinie... [...] Le sujet s'en est retiré en « point de vue » ; à quoi répond, dans le monde, le « point de fuite ». (*Ibid.*: 28)

Au contraire, le paysage chinois, qui se dit « montagnes-eaux », un binôme qui joue de l'appariement des contraires, offre « l'opération du monde en son entier », animé de tensions heureuses (*ibid.*: 45). C'est un « paysage à vivre » où il n'existe pas de Moi-sujet en retrait, mais une connivence d'ensemble.

Sans doute François Jullien souligne-t-il une différence remarquable entre une culture du regard et une autre qui ne comprend pas l'homme hors d'un ensemble naturel et cosmique. En soi, dans le musée, la photographie – occidentale – de Long ne transforme pas pour nous cette relation d'observant. Pourtant elle nous montre qu'en Chine comme en Occident, les traditions artistiques concernant le paysage passent par des représentations reconstruites par un artiste assigné au lieu de sa peinture. De part et d'autre s'« il faut que le regard se promène pour que du paysage apparaisse » (Jullien 2014: 31), le regardeur lui-même est statique. L'analyse de la photographie noir et blanc d'*A Line Made by Walking* fera apparaître d'autres enjeux. L'image cadre en légère plongée un pré ordinaire, fleuri, et barré à l'horizon d'arbres peu élevés – un genre de taillis un peu touffu situé assez haut dans le rectangle vertical de la photo. Bien centrée depuis la limite inférieure de l'image, une ligne droite, claire sur le pré, file jusqu'à la barre des taillis ou presque, car son dessin à l'extrémité haute

devient indistinct. Parce que la photographie analogique est indicielle, le spectateur comprend aussitôt ce qu'énonce le titre : *une ligne faite en marchant*. Cette ligne qui va en diminuant est de l'herbe piétinée luisant dans une lumière modérée mais zénithale, si l'on en croit la répartition des ombres. La prise de vue indique qu'il est à peu près midi sous un soleil anglais d'un mois de mai ou de juin et que l'artiste a fait auparavant suffisamment d'allers-retours pour tracer un chemin rectiligne dans ce pan de nature accueillant. Parce qu'elle est droite, qu'elle diminue, et qu'elle contraste avec l'informel de la surface fleurie et la masse des arbres, la ligne manifeste une perspective. Elle déclare ainsi une adresse à la tradition artistique, cependant que le titre renvoie avec précision à l'action. Le cadrage explicite une perspective classique en même temps que la légende signale que c'est sa trace qui fait œuvre, et non la représentation d'un paysage. La photographie rend compte ainsi d'une ligne perspective éprouvée sur le terrain. Et c'est évidemment à cet endroit que se produit la rupture. Par rapport à une peinture de paysage, la photographie atteste que l'artiste, a été là, intentionnellement. Nous savons qu'il y a eu un déplacement corporel humain, révélé par la rectilinéarité de la trace. L'absence de l'auteur ne fait que permettre au spectateur de s'y substituer mentalement. En raison du médium, c'est conceptuellement que l'accent se porte sur la ligne et le caractère éphémère de l'événement, tout en se référant à la dimension physique, et non seulement visuelle. *A line made by walking* annonce du « paysage à vivre », pour reprendre l'expression de Jullien dans un sens plus exact que ne l'utilise ce dernier.

Toutefois ici, dans cette œuvre inaugurale, la marche comme sculpture prend le pas (si on ose dire) sur le paysage en soi. C'est dans les œuvres suivantes que se déploiera la relation à ce dernier. À cet égard, les propositions de Richard Long ne sont pas issues d'une *tabula rasa*. La sensibilité au paysage est un composant de la culture britannique, comme on peut le déduire du « jardin à l'anglaise ». Au XVIII^e siècle, le pays, ne bénéficiant pas de l'autosuffisance agricole, développa ses colonies et son industrie. En contrepoint, il inventa les parcs alternant arbres, prairies et massifs fleuris sans plan géométrique, réservant au parcours effectif des surprises visuelles au détour de chemins sinueux. Cette conception du jardin paysager se répandit ensuite en Europe. À la même époque naissait en Occident le goût d'une nature sauvage qui auparavant terrifiait : on se met à contempler la mer en furie, à gravir les montagnes que l'on pensait auparavant les restes du chaos originel (cf. Corbin 2010). On s'émerveille du terrible naturel devenu le sublime (et qui a pour Kant le pouvoir d'affirmer l'indépendance du sujet par rapport aux influences de la nature). Le Romantisme, précoce en Angleterre, s'efforce de retrouver un territoire intact de l'industrialisation naissante. Cozens, Constable, Turner et d'autres délaissent Rome pour les Alpes mais aussi les montagnes locales, les landes, les bords de mer, sans oublier les vues d'une campagne apaisée, aux couleurs changeantes. Comme en témoignent ses quelques 20 000 esquisses rapportées d'Angleterre, de France, de Suisse, d'Allemagne, de Venise, Turner, qui n'hésitait

pas à marcher 40 kilomètres par jour, est peut-être le premier artiste de la mobilité, et à cet égard Long en est l'authentique héritier. Bénéficiant d'une facilité accrue des transports, et fasciné par eux, Turner est par ailleurs notre précurseur d'un tourisme au sens non péjoratif. Il est animé d'une soif de découverte de l'infinie variété du monde, naturelle ou humaine, d'une frénésie insatiable de déplacement. Pour ses voyages, il adopte (Comme Cozens avant lui) un médium léger et qui sèche rapidement, l'aquarelle. Long ne se sépare pas de son appareil photographique.

Turner était peintre. Long est sculpteur. Dans la dénomination de la marche comme sculpture repose l'un des composants de la rupture. À cet égard aussi, sans rien retirer de son exceptionnalité, cette modification ne vient pas du néant. De 1966 à 1968, Long commence ses études artistiques à Bristol, puis intègre la Saint-Martin's School de Londres, notoire pour son département de sculpture qui compte alors Philip King, William Tucker, Tim Scott et Anthony Caro, son professeur principal³. Caro avait été assistant d'Henry Moore, lequel aimait inscrire ses *Figures couchées*, dont il conçoit les courbes comme des collines, en écho au paysage anglais vallonné. Mais désirant rompre avec le lourd héritage de Moore, Caro rencontre en 1962 Clement Greenberg et David Smith aux États-Unis, et il quitte le bronze figuratif (moderne) pour le métal soudé, adopté par Smith. Le changement de médium ne se fait pas au détriment du rapport au paysage : Caro et Smith font des sculptures à situer en extérieur et qui évoquent des traits naturels (Smith, *Hudson River Landscape*, 1951 ; Caro, *Early One Morning*, 1962). Caro importa en Angleterre une ouverture aux débats théoriques suscités en Amérique par des artistes et des critiques désirant se positionner dans l'art contemporain. À New York, des transformations radicales de l'art éclairaient, non sans un écho rapide en Europe. En octobre 1959 Alan Kaprow inaugure les « happenings ». Les performances, réalisées plus individuellement ou en groupe par fluxus prirent immédiatement le relais. En Europe, les actions sont lancées par Klein, puis les Viennois et Beuys. De part et d'autre de l'Atlantique on concevait ainsi qu'une action fut de l'art. Long en reprend le principe, mais en supprime l'aspect scénique selon un parti délibérément minimaliste et conceptuel.

C'est le minimalisme qui ouvrit le chemin du land art par le biais de la sculpture. Sans en reprendre ici les étapes, il faut rappeler l'exposition historique révélatrice du mouvement, *Primary structures*⁴, qui s'est déroulée entre avril et juin 1966 au Jewish Museum de New York. Sous-titrée « Jeunes sculpteurs américains et britanniques »,

3 Richard Long s'est fait renvoyer du West of England College of Art de Bristol et en ignore la raison, mais suppose que l'on a trouvé son travail provocateur. Outre Caro, King, Tucker et Scott, la Saint Martin's comptait aussi Paolozzi, Latham. Long mentionne l'ouverture du directeur de la section sculpture, Frank Martin, et Pater Atkins, son professeur principal avec Anthony Caro et que Long qualifie par ces termes : « notre gourou intellectuel ».

4 Les informations qui suivent sont prises dans Bruce Altschuler 1966.

elle rassemblait 42 artistes, dont les noms phares étaient Tony Smith⁵ pour les États-Unis et Anthony Caro pour le Royaume-Uni. Les autres sculpteurs de la Saint Martin's School étaient présents, et du côté américain, ceux qui n'étaient pas encore nommés minimalistes : Morris, Judd, Flavin, LeWitt, Andre, ainsi que Walter de Maria et Robert Smithson. Or l'œuvre la plus remarquée fut *Lever*, du sculpteur Carl Andre, une ligne de briques réfractaires posée au sol, qui faisait, selon que l'on entrait d'un côté ou d'un autre dans la salle où elle était exposée, une ligne d'horizon ou bien une ligne de fuite dans l'espace. L'art minimal introduisait clairement avec cette œuvre précaire (car les briques étaient simplement posées l'une après l'autre) l'espace comme composant de l'œuvre, et comptait avec la déambulation du spectateur dans ce dernier. Long allait donc penser en termes de sculpture, de poids (du corps humain) dans l'espace « réel » ; quant au mouvement, il était de longue date une problématique de cet art (de Bernin à Rodin). Long allait la résoudre par l'action effective, ajoutant la trace et la photographie, et le concept puisque la photo et le titre faisaient de son œuvre une proposition mentale pour le spectateur.

Un autre point, encore fort discret dans *A Line made by walking*, annonce le type de relation que Long cherche à établir avec le paysage. L'œuvre a été faite dans le Wiltshire, comme le seront plusieurs autres propositions. Or ce comté de l'Angleterre, que Long traversait donc en stop, est particulièrement riche en sites néolithiques, parmi lesquels les cercles de menhirs d'Avebury, et Stonehenge (qui avait auparavant intéressé Carl André). Plusieurs des autres œuvres de Long de 1966 et 1967 sont des cercles, dessinés ou creusés dans le sol, comme des relevés ou des traces archéologiques. D'autres réalisations (jusqu'en 1974 environ), rendent compte de ses marches sur des cartes d'état-major, avec le temps de ses parcours. Ses randonnées prennent alors une forme qui ne suit pas les accidents naturels, mais au contraire inscrivent des cercles, ou des carrés les uns dans les autres⁶. Le dessin vient alors en contrepoint de la grille précisant les latitudes et longitudes de la carte. Long réinvente ainsi une forme de parcours rituel, mais par ailleurs, il nous fait prendre conscience (comme la ligne en perspective) de notre système d'orientation et de régulation de l'espace et du temps en le contredisant par sa propre géométrie. Quant à ses œuvres rapportées en galerie sous forme de photographies et d'une légende minimum, informative et libellée selon un protocole suivi depuis les années 1970, elles ont pour constante de dresser un cercle ou une ligne agissant comme repères d'orientation dans l'immensité d'un paysage presque

5 À ne pas confondre avec David Smith (1906-1965). Tony Smith (1912-1980) avait eu une pratique architecturale, et en reprit la méthode en faisant réaliser sur commande en 1962 son célèbre *Die*, dont il avait simplement élaboré le plan et les dimensions.

6 Par exemple, la carte légendée ainsi : Wiltshire, 12-15 October 1969. Each square drawn on the map was walked separately and as accurately as possible, without rehearsal. / The total walking time for each square is given. [Chaque carré dessiné sur la carte a fait l'objet d'une marche séparée et réalisée aussi précisément que possible, sans répétition.] Bibliographie consultée : Rudy H. Fuchs 1986.

toujours déserté d'autres traces humaines. Une œuvre de 1972 laisse pourtant la place centrale à une construction antérieure, mais synthétise bien cet aspect d'orientation spatiale. Elle est composée d'une photographie prise au coucher du soleil ; la lumière troublée de l'astre laisse apparaître en contre-jour une barrière de végétation et en arrière plan le profil d'une colline surmontée d'une tour. Sous la photo, la légende :

ON MIDSUMMER'S DAY
A WESTWARD WALK
FROM STONEHENGE AT SUNRISE
TO GLASTONBURY BY SUNSET
FORTY FIVE MILES FOLLOWING THE DAY (Fuchs 1986 : 38)

[Au solstice d'été / une marche vers l'ouest / De Stonehenge au lever du soleil / à Glastonbury au crépuscule / quarante-cinq miles à suivre le jour].

Un mythe veut que la tour de Glastonbury, sur sa colline, surmonte un labyrinthe en spirale répondant à des rituels religieux⁷. Ainsi Long interroge-t-il physiquement et imaginativement les moyens ancestraux de l'orientation en suivant la course du soleil. Déplacer des pierres pour marquer un lieu s'ouvrant au paysage, rassembler en cercle du bois flotté, laisser une trace qui ne sera peut-être jamais vue d'autres humains... Comme on sait, les randonnées de Long sont loin de se limiter au Wiltshire, et ses photographies de l'Irlande, de l'Arizona, de la Bolivie, de l'Islande, de l'Australie, de l'Himalaya, du mont Fuji sont célèbres. Les paysages traversés par l'artiste sont très souvent minéraux, suggérant que nos ancêtres préféreraient des chemins aux vues dégagées à l'enchevêtrement des forêts. Ses lignes de roches et ses cercles de bois nous proposent une sculpture partagée entre le ready-made naturel et son intervention réversible.

Aux États-Unis, le phénomène de déplacement des artistes s'amorça peu après l'exposition *Primary Structures*. Tony Smith, dans le numéro de décembre 1966 d'*Artforum*, rendit compte d'un trajet en voiture, de nuit et illicite, sur une autoroute non finie, qui marqua plusieurs artistes de génération plus jeune, et en particulier Robert Smithson. Smith expliquait :

La route et presque tout le paysage étaient artificiels, et on ne pouvait appeler cela une œuvre d'art. D'un autre côté, cela agit sur moi comme aucune œuvre ne l'avait jamais fait... [...] Aucun moyen de l'étiqueter, il faut simplement en faire l'expérience.

Ainsi peu avant *A line made by walking*, Tony Smith suggérait que l'expérience d'une action avait valeur d'art. Smithson en extrait une leçon différente. Il avait exposé des sculptures géométriques en série à *Primary Structures*, et la même année, il entra comme consultant artistique dans le cabinet d'architectes qui devait repenser l'aéroport de Dallas. Il eut alors la possibilité de survoler les lieux en avion. Il modifia en conséquence

⁷ Wikipedia, article « Glastonbury tor » consulté le 21/08/2014. (*Tor* signifie la colline dominant le paysage et sur laquelle est située la tour).

sa sculpture au profit de ce qu'il nomma *aerial art* – un art qui se matérialisait par des maquettes de réalisations destinées à des vues du ciel, utilisait des miroirs et tenait compte de matières telles que le bitume et le gravier (Boettger 2002: 45-69). Smithson tira de ses vues d'avion et de l'« expérience » de Tony Smith un intérêt pour les paysages aux limites incertaines, les effrangements et les délitements de territoires qu'il se mit à rechercher et qui étaient pour lui des manifestations de l'entropie. Il prospecta ainsi, par avion, des sites dévoilant une temporalité incommensurable par leurs strates, et qu'il documenta en galerie sous le terme de « non-sites » avec des cartographies, des minéraux rapportés contenus dans des caissons ou se reflétant dans des miroirs. Le terme inventé de « non-site », qui en anglais se prononce « non-sight », opposé au site lointain, signifiait bien que le spectateur devait se déplacer s'il voulait « voir ».

Ainsi de part et d'autre de l'Atlantique, la nécessité d'appréhender l'espace lointain conduisit des artistes à délivrer non seulement une vue (au plus suggérant une promenade visuelle), mais à mettre en place des processus à la fois conceptuels et parfaitement physiques, entraînant leur mobilité et celle du spectateur, ou, par la photographie et des matériaux très concrets, amenant le spectateur à saisir l'expérience corporelle du site, et à désirer s'y déplacer. En revanche, la différence, aujourd'hui bien repérée, entre les démarches américaines et britanniques est d'emblée sensible, et elle est particulièrement claire entre Long et Smithson, emblématiques l'un du land art européen et l'autre des « *earthworks* » américains. L'œuvre de Richard Long relate un événement éphémère, accessible à la force d'un homme seul. Marchant dans des régions du monde qui ne présentent guère d'autres traces humaines que la sienne, il prend chaque fois une photographie saisissante d'une ligne de roches rassemblée par ses soins ou d'un cercle de bois flotté, dans un paysage désert, comme s'il nous offrait l'aube des premiers parcours de l'humanité sur une terre intouchée. Dans la galerie, dans le lieu d'exposition, il rapporte la ligne d'ardoises, le cercle de roches de torrents, l'éclaboussure de boue de la rivière: des sculptures, des peintures élémentaires au sens propre du terme, et qui n'existent que le temps de leur exposition. Smithson découvre ses sites les plus connus par avion (ce qui lui sera fatal). Pour la célèbre *Spiral Jetty* (1970), ou pour *Broken Circle/Spiral Hill* (1971), réalisé à Emmen en Hollande, pour la grande manifestation Sonsbeek 71 se déroulant à Arnhem, soit à 145 km de distance, il est attentif au fait qu'il demeure des traces de l'industrie humaine. Il mentionne l'importance pour lui d'anciens puits de pétrole près de *Spiral Jetty*, et pour *Broken Circle*, il voulut un lac d'ancienne carrière. Si l'évocation du sable et du pétrole explicitent l'accumulation du temps, il demeure que l'artiste recherche les marques humaines fouillant – détruisant – un environnement naturel. Comme le montre avec humour sa visite des *Monuments de Passaic* (cf. Hobbs 1981: 90-94) (parue dans *Artforum* de décembre 1967), sa ville natale dans le New Jersey ravagée par l'industrialisation, il regarde celle-ci en tant que « des ruines à l'envers ». À cet égard il est le premier artiste « post-industriel ». Par ailleurs, il utilise une technologie sinon

avancée, du moins lourde : avion, camions, pelleuses, et l'hélicoptère pour les prises de vue ainsi qu'on le voit dans le film sur *Spiral Jetty*.

Nous avons choisi d'analyser deux démarches emblématiques, mais ce mouvement de déplacement ou de mobilité fut, comme on sait, pratiqué jusqu'à la fin des années 1970 par des artistes qui ne comptent pas que des suiveurs. Du côté américain, le désir de quitter New York, d'amener le spectateur téméraire loin des galeries ou de relater une expérience dans un paysage non apprivoisé fut partagé par les artistes proches du minimalisme, à commencer par Carl Andre, qui fit des lignes de modules de bois dans la campagne dès 1968. En quittant la galerie pour des sites visibles par quiconque veut se déplacer, les artistes protestaient contre le consumérisme, et annonçaient les débuts de la conscience écologique, tout comme à cette époque, la jeunesse contestataire redécouvrait les textes d'Emerson et de Thoreau. Cependant les machines et les interventions lourdes demeurent inhérentes à la majorité des démarches américaines. Dennis Oppenheim réalisa en 1968 ses *Annual Rings* – six cercles dans la neige coupés par la rivière formant la frontière entre les États-Unis et le Canada. Mais au cours du même périple, c'est en moto-neige qu'il réalise des dessins sur l'étendue blanche. Peu après, il barre un champ cultivé (à la moissonneuse ? la tondeuse ?), marque un pré d'une gigantesque marque comme celle que l'on fait au fer rouge sur les troupeaux. Les photographies de ses interventions sont présentées en galerie accompagnées de textes informatifs, de cartographies, de reliefs. Les californiens Michael Heizer et Walter de Maria, arrivés à New York pour être au cœur de la scène artistique, ne rêvent que de retrouver les grands espaces de l'Ouest et interviennent dans le désert du Mojave. Heizer fait des *Depressions* dans le sol avant d'être financé pour faire creuser son *Double Negative* de 400 mètres de long, 9 m de large et 15 m de haut sur le bord d'une mesa désertique du Nevada. C'est sur un plateau désert du Nouveau Mexique que Walter de Maria conçoit son « champ d'éclairs » en 1974, ces 400 poteaux d'acier inoxydable poli plantés sur un rectangle d'un mile sur un kilomètre. Les photographies des grands sites sont devenues des icônes, et d'une manière générale, ces œuvres, si elles demandent le déplacement pour être expérimentées, demeurent « sises ».

Ce déplacement ne fait donc pas de la démarche de ces artistes une pratique nomade, au contraire des Britanniques. Long n'a jamais cessé de marcher. Hamish Fulton, « the walking artist », lui aussi élève de la Saint Martin's, souhaite ne laisser aucune trace, sinon celle éphémère de ses pas. Son travail est documenté par ses photographies noir et blanc de paysages, mais aussi par des mots situant de façon minimaliste son parcours, la distance, les repères géographiques, des flèches donnant la direction du vent ou encore le dessin des dénivelés de sa marche. « Mon art, dit-il, est une protestation passive contre les sociétés urbaines qui aliènent les hommes de la nature⁸. » Andy Goldworthy est aussi qualifié de *wanderer* (Beardsley 1989 : 50),

8 Repris dans Beardsley 1989 : 44.

d'artiste itinérant, bien qu'il soit attaché au sud de la France. À la fin des années 1970, il fait des dessins légers faits de bâtons ou de plumes, des agencements de neige. Intéressé par les constructions réalisées en pierres sèches, arches ou enclos à moutons, nécessaires aux courtes migrations, son art s'inscrit dans l'intégration primitive des premiers édifices humains dans une nature dominante. David Nash, lui, nous invite à parcourir les sentiers forestiers pour découvrir ses « roches » façonnées de bois, tandis que ses fours primitifs d'ardoise, de bois, ou de neige fabriqués sur place, montrent l'ingéniosité des pratiques itinérantes, faisant de tout matériau trouvé un foyer temporaire. Les autres artistes européens adoptent également la fluidité de l'éphémère, depuis le hollandais Jan Dibbets peignant à mi-hauteur des troncs d'arbres en blanc dans un bois enneigé aux Allemands Nils Udo et ses petits radeaux de campanules, ou Wolfgang Laib recueillant le fragile pollen pour en faire des carrés lumineux aux contours volatiles.

Ces démarches qui ont marqué les années 1970 et qui continuent à travers leurs artistes insistent sur un rapport au paysage naturel qui, comme l'annonçait Smithson, commençait à se dégrader sous l'action des hommes. Au cours des années 1980 l'atelier, la peinture, l'objet, la photographie de grand format proposant des scénographies furent revalorisés, laissant pratiquement le nomadisme aux artistes qui s'étaient distingués au cours de la décennie précédente. Mais depuis, de nombreuses démarches démontrent la mondialisation de l'économie et l'itinérance généralisée des artistes, facilitée par le réseau des résidences, l'internationalisation du marché de l'art et des grandes manifestations, la rapidité et le coût modique des déplacements, et plus que tout autre phénomène, les technologies numériques dont le développement rapide permet aujourd'hui un accès à (presque) tout point du monde de façon (presque) instantanée. Au début des années 1990, soit avant la révolution Internet, mais après la chute du mur de Berlin, l'artiste mexicain Gabriel Orozco multiplie les signes visuels d'itinérance : la Vespa, la « Schwalbe » (la version allemande), la bicyclette, la DS « aérodynamisée ». Il n'a pas d'atelier, mais un « bureau⁹ », car les maquettes, les graines ou autres objets qui lui servent à élaborer ses sculptures sont aisément transportables : il peut recomposer sa table de travail dans les lieux où le mènent ses expositions. L'appareil photographique rend compte de ses déplacements dont témoignent ses interventions légères, éphémères, mais proprement urbaines : un cerf-volant au-dessus d'une ville, des débris de bois noir et de gravats esquissant le *skyline* new-yorkais qui se dresse en arrière-plan, des oranges posées sur les étals vides d'un marché brésilien. Sa *Yielding Stone* (1992) de plasticine, alors au poids de l'artiste, qu'il roule et qui s'imprime des reliefs et des débris du sol de la ville, est la métaphore de son nomadisme (un mot qu'il n'aime pas pour lui-même) et des contacts à l'autre.

9 Voir dans *Clinton is innocent*, Benjamin Buchloh s'entretient avec Gabriel Orozco à New York, Paris, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1998, p. 42; voir aussi p. 84.

Francis Alÿs, un anversois domicilié à Mexico depuis 1986, emblématise lui aussi son itinérance à partir de plusieurs actions dont l'une des plus connues est *Sometimes doing something leads to nothing* [Quelquefois faire quelque chose ne mène à rien] (1997) : un homme déplace dans les rues l'un de ces blocs de glace nécessaires aux marchands ambulants sans réfrigérateur, il est penché sur son effort tandis que la glace glisse en raison de sa fonte progressive ; il la pousse du pied quand elle commence à se réduire à rien. Plus qu'Orozco, Alÿs montre l'étendue de l'urbanisation, les quartiers favorisés et les quartiers négligés, les efforts inutiles auxquels sont contraints les habitants de ces derniers. C'est la caméra vidéo plus que l'appareil photographique qui l'accompagne. Alÿs, comme le groupe Stalker¹⁰ qui reprend volontiers les cartographies de la dérive situationniste, s'attache aux laissés pour compte du développement des transports matériels et immatériels, et d'une urbanisation hiérarchisée. L'allègement considérable du matériel vidéo, la bonne définition des caméras numériques, les facilités de montage sur un ordinateur portable font depuis la fin des années 1990 des appareils technologiques les outils parfaits de l'artiste en déplacement ou travaillant sur les migrations petites ou longues des individus. Mais *a contrario* de la vitesse de la mondialisation et de l'accélération technologique, nos marcheurs urbains préfèrent le plus souvent mettre l'accent sur la lenteur de la déambulation, qu'elle soit flânerie ou contrainte.

En dehors des œuvres appartenant explicitement aux arts numériques, et qui utilisent depuis longtemps les communications à distance, les artistes en général ou inscrivant l'itinérance dans leurs thématiques se sont assez vite emparés d'Internet. En revanche, ils y ont souvent introduit une distance critique ou de jeu. Il en est de même avec le système mondial de localisation – le GPS, disponible depuis 2000 au grand public¹¹, permettant la réception satellitaire sur les « smartphones ». Pour exemple, en 2002, Laurent Tixador et Abraham Poincheval décident de partir de Nantes pour rejoindre l'École des beaux-arts de Metz¹². L'humour de leur parti pris et son enjeu artistique résident dans le fait qu'ils partent à pied et en ligne droite (comme Richard Long), et

10 C'est en regard de la faillite du modernisme architectural laissant naître tant de « non-lieux » – zones commerciales aux envers sinistres, chantiers en cours ou oubliés, constructions précaires, terrains vagues, urbanité interstitielle – que l'architecte italien Francesco Careri, aujourd'hui directeur du Laboratorio d'Arte Civiche à Rome, fonde le groupe Stalker, rassemblant urbanistes et artistes. Ce nom, hommage à Tarkovski en appelle à une marche en terrain inconnu, mi-découverte, mi-précautionneuse, se référant aussi à la dérive situationniste. Stalker s'est défini par des actions auprès de différentes populations (dont les Roms, ces nomades européens), et par des relevés cartographiques montrés en installations avec des photographies, des films, des textes. Voir les actions du groupe avant 2002 dans Davila 2002.

11 Le système satellitaire est évidemment plus ancien. Destiné à la défense américaine, « la qualité du signal du GPS a été dégradée volontairement par les États-Unis jusqu'au mois de mai 2000, la précision d'un GPS en mode autonome était alors d'environ 100 mètres. Depuis l'arrêt de ce brouillage volontaire, supprimé par le président Bill Clinton, la précision est de l'ordre de 5 à 15 mètres ». Wikipedia : « Global Positioning System », consulté le 31/08/2014.

12 Du 3 au 18 octobre, puis du 16 novembre au 18 décembre 2002.

qu'ils se dirigent à la boussole – une technologie avancée par rapport à l'orientation à la course du soleil ou des étoiles, mais désormais obsolète... Les deux artistes doivent ainsi traverser les autoroutes, les rivières et les propriétés privées. Dotés malgré tout de caméra et appareil photographique numériques et d'un ordinateur, ils envoient comme ils peuvent (alors) des documents à la galerie 40 m³, dont on peut consulter le site depuis son ordinateur pour suivre les deux protagonistes. La précarité du parcours et l'avancée des technologies d'alors font que l'information est loin d'être en continu, et qu'un jeu s'instaure entre les internautes pour les découvrir en personne sur leur chemin.

Pour conclure ce périple de l'artiste marcheur, découvreur, touriste, ou ethnologue du paysage intouché ou transformé et urbain, il faut s'arrêter sur le travail de Janet Cardiff, qui sait allier la lenteur de la marche, les paysages, la poésie et la technologie. Cette artiste travaille depuis vingt ans en collaboration avec George Bures Miller. Tous deux sont canadiens. Chacun témoigne d'un travail individuel, mais ils s'accordent sur leur recherche de la perception de l'espace par le son et leur goût des nouvelles techniques audio et visuelles. Ensemble, ils réalisent des installations, souvent très importantes – telle *La nef des fous* (2010), un bateau de 9 mètres de long dans lequel le visiteur se trouve environné d'objets, d'effets lumineux et de sons, ou bien les deux œuvres de la Documenta de Kassel de 2012 que nous commentons ci-après. Ce qui singularise Janet Cardiff sont ses « audio-walks », les promenades qu'elle offre au visiteur muni d'un petit lecteur doté d'écouteurs. Elle inaugure ce type de travail en 1991, avec une bande-son de 12 minutes, par laquelle elle invite le visiteur à effectuer une balade en forêt accompagné de sa voix douce¹³. Elle poursuit depuis ce travail qui a fait son succès tantôt en galerie, tantôt dans des lieux élargis d'exposition. En 1997, Kaspar König, l'organisateur de la manifestation décennale *Skulptur Projekte* à Münster en Allemagne (laquelle se déroule dans toute la ville et ses parcs), propose à Cardiff de réaliser une « audio-walk » en tant que sculpture. Dans cette ville en partie reconstruite après la guerre, elle invente le rôle d'un homme âgé chômeur ou retraité, qui arpenterait la ville, s'asseyant sur ses bancs, repensant à sa relation à la guerre, à sa famille, à ses amis disparus. La « sculpture » s'établit entre la position spatiale du spectateur et les bâtiments ou les monuments de la ville que le récit convoque. Pour la dernière Documenta, Janet Cardiff et George Bures Miller ont fait une double production¹⁴. L'une d'elles, *for a thousand years*, se découvrait au cours de la promenade dans le très grand parc de Karlsruhe : une clairière dans le bois demandait au public une pause méditative pour écouter une composition sonore, allant de sons intimes à des bombardements, de bruits de forêts à des chants. Le promeneur pouvait

13 Voir <http://www.cardiffmiller.com/>

14 Voir le catalogue de la documenta 13, Documenta (13), *Das Begleitbuch, The guidebook*, Hatje Kantz, 2012, p. 334.

prendre le son enregistré pour un bruit naturel (une branche qui casse par exemple) et réagir physiquement, avant de découvrir quelques-uns des 30 haut-parleurs dissimulés dans les arbres de façon à envelopper les visiteurs dans la spatialité du son. L'autre réalisation, *Alter Bahnhof Video walk*, se passait à la gare de Kassel et pouvait être téléchargée sur téléphone portable, à moins que le visiteur n'emprunte le matériel sur place. Le son, les voix, les musiques, emmenaient alors le visiteur à travers le bâtiment, tandis qu'il suivait sur son petit écran des événements, des personnes filmées aux endroits mêmes qu'il parcourait. L'effet ne manquait pas d'être assez troublant. Le spectateur recherchant le cadrage des scènes in situ le faisait entrer plus avant dans la fiction en lui donnant la pose du filmeur. Ainsi la technique ici intégrée pour des propriétés désormais familières au grand public depuis les tablettes numériques s'investit- elle de poésie et de fiction.

Ainsi, au moment où les moyens de transports développés par la modernité remplaçaient l'énergie du corps humain par d'autres fossiles, semblant rendre inutile l'effort du déplacement, des artistes sensibles à la vision périphérique, mais aussi à la sensation physique que confère la mobilité lente, ont en quelque sorte réhabilité la marche à pied. Au-delà ou en deçà de la surveillance induite par les techniques satellitaires, ou du sentiment d'ubiquité que celles-ci peuvent procurer, les appareils numériques, grâce à leur accessibilité et leur miniaturisation trouvent leur place dans l'équipement du marcheur. Utilisés par les artistes, ils sont susceptibles de devenir des compagnons nourrissant imaginativement nos activités ancestrales : marcher, écouter, regarder.

Bibliographie

- ALTSCHULER, Bruce (1966) *Theory on the floor, Primary Structures*, The Jewish Museum, New York, New York April 27- June 12, 1966. *The Avant-Garde in Exhibition, New Art in the XXth century*. New York: Harry N. Abrams, 1994, p. 220-235.
- BEARDSLEY, John (1989) *Earthworks and beyond, contemporary art in the landscape*. New York: Abbeville Press, p. 44.
- BOETTGER, Suzaan (2002) *Earthworks. Art and the landscape of the sixties*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, p. 57. Ma traduction. Le texte complet est disponible dans BATTCKOCK, Gregory (1995) *An Anthology of Minimal Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, p. 386.
- CORBIN, Alain (2010) *Le territoire du vide, L'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*. Paris: Champs-Flammarion.
- DAVILA, Thierry (2002) *Marcher, Créer, Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*. Paris: Éditions du Regard.
- FUCHS, Rudy H. (1986) *Richard Long*. London and New York: Thames and Hudson, The Salomon R. Guggenheim Foundation.
- HOBBS, Robert (1981) *Smithson: Sculpture*. Ithaca and London: Cornell University Press, p. 90-94.
- JULLIEN, François (2014) *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*. Paris: Gallimard.