

Frédérique Seyral

Agrégée d'arts plastiques, doctorante en sciences de l'art  
Université Michel de Montaigne, Bordeaux III



Synergies Pays Rivierains de la Baltique  
n°4 - 2007 pp. 115-128

**Résumé :** *L'accélération des processus de développement des réseaux de transport et d'information propose désormais un monde où l'hypermobilité est un principe essentiel. Pourtant, la vitesse, la rapidité, l'efficacité des moyens de déplacement n'empêchent pas les engorgements et autres rétentions paralysantes. L'objectif assumé, d'une circulation sans contrainte et infinie des hommes et des marchandises, est corrélatif à une perte des repères et du sens dans un espace-temps de plus en plus segmentarisé. L'art contemporain s'interroge sur les modes exploratoires du corps du monde et du corps de l'homme. A travers les figures de la marche le rapport corps-espace-temps est disséqué, avec lenteur et nécessité, afin d'inviter à des voyages autres.*

**Mots-clés :** *art contemporain, marche, flux, suspens, intensité.*

**Abstract :** *The acceleration of transport networks and information development processing offers a world in which hypermobility has become an essential principle. However, the speed, quickness and the efficiency of these of transport prevent neither traffic jams nor any other paralyzing slowing downs. The assumed aim of such a free and endless movement of people as well as goods is closely connected with a loss of landmarks in a more and more segmented notion of space-time. Contemporary art wonders about the ways of exploring the world as a whole, and the human body. Through different walking figures, body-space-time is dissected with slowness and necessity so as to invite to other mental travels.*

**Key words :** *contemporary art, walking, flow, abeyance, intensity.*

Depuis la révolution industrielle, le développement accéléré des villes tend à organiser un réseau de circulation ininterrompu et régulé, sans zones de pression ou de dépression, bref un réseau discipliné où la cartographie urbaine de type haussmannien, avec son tracé rigide, rectiligne et géométrique agence l'espace de la façon la plus claire possible jusque dans les jardins et parcs. A la lisière des mondes (naturels, industriels, intérieurs...), l'acte participatif de la marche tend à repousser les limites, que ce soient les limites du propre corps

de l'homme ou celles de l'horizon qui toujours se dérobe. L'homme qui marche, titre d'une célèbre sculpture de Giacometti, cherche fondamentalement à atteindre les choses du monde en allant à leur rencontre, à en saisir la durée et l'élan vital. Paul Ardenne rappelle que "la modernité s'accompagne d'une obsession ambulatoire. Dans le corpus iconographique moderne, les figures de la marche abondent, expression moins de l'errance ou du nomadisme que d'un geste volontariste du corps conquérant. (...) Entreprises "marchées" du territoire où l'artiste en personne se meut à son tour, et que développe comme aucune autre, entre "dérives" urbaines des situationnistes et déambulations de type *Land Art* dans les campagnes les plus diverses, la période 1950-1990 (Marches de Guy Debord, Stanley Brown, Richard Long, Hamish Fulton, Joseph Beuys...). La marche, au juste est une preuve d'activation du corps, refus de la polarité, sortie de la place conquise, désir d'accession à l'ailleurs. Le marcheur fait un pari: le monde n'est pas clos mais pénétrable" (Ardenne, 2001 : 310). Face à l'hypermobilité d'un monde qui rejette toute stase et autre forme d'arrêt, l'immobilisme ne semble pas être la réponse appropriée, c'est pourquoi penseurs, philosophes et artistes questionnent une mobilité autre. Il ne s'agit plus d'une prospection à faire dans la dimension euclidienne surface-profondeur, mais dans celle des flux. Capter les forces et les flux, c'est expérimenter, c'est appréhender le présent en train de se faire, l'évolution et la mutation des choses. Le flux tend à devenir une nouvelle forme de pensée qui interroge la matière-image-mouvement, proposant une vision de l'éphémère irrémédiablement liée à un infini virtuel. Il s'agit pour de telles œuvres de mettre en place une radiographie de la circulation, mais d'une circulation différente de celle que nous vivons au quotidien, une microcirculation, bien plus lente ou bien plus rapide, mais toujours bien plus infime et qu'il faut nécessairement apprendre à voir.

Il suffit de regarder autour de nous pour constater la géométrisation des réseaux urbains de circulation. Pour Paul Virilio, "la géométrie est la base nécessaire à une expansion calculée du pouvoir de l'état dans l'espace et le temps; l'état possède donc inversement en soi une figure suffisante, idéale pourvu qu'elle soit idéalement géométrique". La ville contemporaine est un lieu panoptique dans son architectonique même. Les routes sont goudronnées, éclairées, policées. Dans les quartiers récents, le caractère chaotique du sentier ou de la ruelle a depuis longtemps disparu, pour laisser place à une disposition étudiée pour la fluidité de la régulation vasculaire de la cité. "Le problème du socius, notent Gilles Deleuze et Félix Guattari, a toujours été celui-ci: coder les flux du désir, les inscrire, les enregistrer, faire qu'aucun flux ne coule qui ne soit tamponné, canalisé, réglé" (Deleuze et Guattari, 2005 : 40). Si l'espace est à définir comme un élément fondateur de la réalité matérielle et de l'existence humaine, il est à la fois le produit de la société qui le crée et un élément qui fabrique le social en organisant la vie humaine, en étant le support de leurs déplacements, de leurs habitats, de leurs réalisations. Il est aussi doublement le produit du présent et du passé, de la mémoire individuelle et collective. En s'insérant dans l'espace, en y laissant son empreinte, l'homme s'ancre dans une relation au monde qui se traduit par la fabrication de "lieux", d'"espaces existentiels" (selon la formule de Merleau-Ponty). La géométrisation de l'espace se retrouve dans tous les domaines de l'existence humaine, mise à

part l'existence nomade peut-être: *“on est segmentarisé de partout et dans toutes les directions, [constatent ensemble Deleuze et Guattari]. L'homme est un animal segmentaire. La segmentarité appartient à toutes les strates qui nous composent. Habiter, travailler, circuler, jouer: le vécu est segmentarisé spatialement et socialement. La maison est segmentarisée suivant la destination de ses pièces, suivant l'ordre de la ville, l'usine suivant la nature des travaux et des opérations”* (Deleuze et Guattari, 2001 : 254).

Le corps géométrique de la ville ne fonctionne que dans le flux, tel un organisme qui tend vers le mouvement constant et fluide. Il fuit l'immobilisme et l'engorgement, rejette la douleur dans les hôpitaux et les cellules, remplace ce qui ne fonctionne pas et pourrait entraver sa circulation, jette ce qui est définitivement cassé. *“La ville rejette les figures de l'immobilité avec une insouciance monstrueuse qui la rend fascinante, [constate Alain Gauthier]. Elle puise son énergie dans cette facilité à dénier l'état stable des choses pour ne s'intéresser qu'à leur fluidité, leur légèreté, leur caractère vaporeux. Elle met en contact, en réseau, en mobilité. Elle néglige avec une certaine hypocrisie son assise foncière pour se consacrer au principe de circulation qui s'étend à tout, aux opinions, aux désirs, aux intérêts. Elle offre un panel d'intensités en évolution incessante qui lui permet de ne jamais se bloquer sur des états de pensée ou de sensibilité définitifs. Elle fait de chaque habitant un visiteur qui se rend à son bureau, au spectacle, à la clinique, dans un autre quartier. Toujours, il se déplace errant sur les circuits du travail, de la culture, des relations. Mais, en dépit de la séduction de tous ses fastes et atours, la ville n'est-elle pas hantée par l'immobilité, le piège catastrophique qu'elle veut s'éviter à tout prix, contre lequel elle n'a aucun recours? Un potentiel de souffrance à la dimension de la cité?”* (Gauthier 2005 : 44-45).

L'organisation et la distribution de l'espace urbain ont pour fonction première la circulation. Régulation informatisée du trafic, fléchage, sens unique, file d'attente, télésurveillance et radars sont quelques uns des moyens de canalisation des flux. Conformer, limiter, agencer, ordonner, tels semblent bien être les principes existentiels de la ville. Pourtant cela ne l'empêche pas d'être hantée par sa propre fluxion, ses bouchons récurrents, ses attentes et lenteurs qui minent l'hypermobilité du citoyen actif et efficace. Et la ville de se prendre à rêver de translations pures où corps et informations se déplaceraient à l'infini et sans contraintes...

Ainsi le citoyen moderne traverse-t-il une multitude d'espace et de lieux. Mais l'espace reste plus flou et insaisissable que le lieu, aussi notre société contemporaine aime-t-elle créer des “espaces”, mais finalement crée peu de “lieux”. On peut se demander, avec Georges Balandier, si la prolifération lexicale du mot espace, employé sous toutes les formes imaginables, n'est pas révélatrice de *“la fonction instrumentale de l'espace, au détriment de ce qui le constitue en tant que lieu. Elle montre aussi ce qui le lie aux organisations, ce qui régit son agencement en conformité avec ces dernières, avec l'expansion bureaucratique et réglementaire. Elle désigne, peut-être davantage, une forme de société et de culture où le mouvement prévaut; alors, les lieux importent moins que l'espace où s'effectuent la circulation, les parcours,*

*les déplacements, les voyages et où toute évaluation se fait selon le temps nécessaire à leur accomplissement. Une preuve en est donnée par les réactions face aux encombrements, aux événements et aux accidents qui détraquent l'ordre circulatoire. Le chaos et l'insupportable deviennent les figures d'une société littéralement bloquée. Dans un univers véhiculaire, l'arrêt de mobilité acquiert une valeur totalement négative, critique" (Balandier, 1994 : 59). Le citoyen est devenu un nouveau nomade hypermobile, navigant sans cesse dans l'espace urbain et à travers les réseaux de télécommunications. A la fois isolé et connecté en permanence (téléphone, télévision, radio, internet...), l'homme contemporain s'entoure d'une technologie grandissante dont il tire probablement une forme d'indépendance et d'autonomie, technologie dont il est, paradoxalement, de plus en plus dépendant. «C'est pourquoi, [note avec ironie Raphaël Célis], au moment du repos, il n'est pas sage de rester seul, ni encore moins de s'exposer immédiatement à autrui, mais bien de rester "à l'écoute", "branché" sur le téléviseur ou sur le logiciel, qui veillent à ce que nous ne perdions point le contact et à ce que ne s'effrite pas le crédit permanent que nous raccordons à l'ascèse de la communication technologique. Tout se passe comme si, par le dispositif des incessants va-et-vient, la ville démentait ce qu'elle s'était originellement assignée comme objectif: se libérer de la "nécessité" et des formes aliénantes qui font obstacle à la reconnaissance des liens sociaux réels. Paul Valéry avait déjà formulé ce paradoxe par ces mots: "le civilisé des villes immenses revient à l'état sauvage, c'est-à-dire isolé, parce que le mécanisme social lui permet d'oublier la nécessité de la communauté et de perdre les sentiments du lien entre individus, autrefois incessamment réveillés par le besoin. Tout perfectionnement du social rend inutiles des actes, des manières de sentir, des aptitudes à la vie commune" « (Célis, 1992 : 94-95).*

Le bruit de fond de la télévision que l'on entend sans vraiment la regarder pour tromper sa solitude est un des symptômes de cette obéissance. Dans l'installation vidéo *Threshold*, Bill Viola propose des images de dormeurs sur des moniteurs immergés dans des bassines d'eau. Seul s'entend le souffle de la vie dans la profondeur du sommeil: celui de la respiration calme des dormeurs. A l'extérieur de la pièce des téléviseurs relatent en boucle les informations télévisées. Chaque corps, est ici, comme la surface de l'eau, en contact avec sa profondeur, indifférent aux nouvelles du monde qui défilent à l'extérieur de la chambre. La simultanéité des événements (les images et les bruits des dormeurs et les informations du monde) soumet au spectateur l'ambivalence de notre condition "d'être au monde", à la fois dans le monde et hors du monde. Elle met aussi en avant l'hypermobilité des images et l'impossibilité qui en découle d'avoir un point de vue quelconque.

Il faut donc, dans ce contexte social contemporain, toujours gagner en vitesse. L'hypermobilité des corps (voir et être partout) est corrélative à une hypermobilité des images tout autant qu'à une hypertrophie marchande et publicitaire. L'économie marchande, tout comme le travail converti en argent, est le poumon d'une ville qui n'a de cesse de proposer à ses habitants du changement et de la nouveauté. Multiplicité et renouvellement incessant des étalages font que chaque ville n'est jamais vraiment totalement étrangère au

promeneur nouveau. Il y a en elle une même perte hypnotique dans la masse des biens proposés et dans la foule qui se presse. La mise à disposition immédiate des désirs matériels, la profusion des marchandises, même si on ne peut pas se les offrir, la possibilité de se déplacer rapidement et loin, ont quelque chose de rassurant. Savoir que, potentiellement, on ne manquera de rien, sauf, peut-être de l'essentiel, du temps. Ainsi les distances entre le proche et le lointain tendent-elle à s'annihiler, tout comme les intervalles entre passé, présent et futur tendent à se réduire pour un éternel présent qui ni ne cristallise le passé, ni ne s'interroge sur le devenir. La vitesse donne cette illusion de maîtrise du temps et des flux, de possession de l'espace. Le corps devient une entité que l'on peut accélérer et l'espace-temps est optimisable. Et si le corps ne va pas assez vite, le téléphone transmet la parole, l'ordinateur la pensée, et cela à peu près n'importe où dans le monde. Ce qui autrefois nécessitait un support matériel s'est désincarné en pure énergie cinétique.

Dans cette hypermobilité ambiante, l'image du dédale se superpose à l'image de la ville. La figure du labyrinthe, espace inextricable à la surface du monde, est un lieu de passage autant que de perte. Mais c'est surtout le lieu d'un rapport violent entre le corps et l'environnement. Prison ouverte dans laquelle il faut trouver son chemin, le labyrinthe est limite du sujet et du monde. La désorientation du nouveau venu dans une ville qu'il ne connaît pas, peut s'apparenter au parcours labyrinthe, car cela revient en quelque sorte à faire expérience d'un espace sans limite définie, où la mobilité est sans fin et sans but. L'hypermobilité fait que l'homme peut difficilement mettre en place un point de vue réel sur le monde qui l'entoure car sa vision n'a plus de cadre fixe ni de repères.

A la fois perdu et à la fois soumis à une organisation invisible, l'homme urbain n'a guère le temps d'interroger l'espace. En peu de temps, en une fraction de seconde si l'on embrasse d'un regard l'histoire de l'humanité, on est passé d'une culture de l'objet, stable et pérenne, à une culture de l'image et du flux où le mouvement permanent et l'instabilité sont les maîtres d'œuvre. Une nouvelle temporalité et par là même de nouveaux espaces se sont créés: la mondialisation des images et des informations génère une culture des flux sans projet et sans utopie où le présent fait figure de référence. L'instantané remplace une vision du temps qui incluait passé et futur, aidé en cela par un tissu de réseaux d'information, de communication et de transport qui permet d'être et de voir partout. Des premiers chemins de fer modernes en passant par le télégraphe, à la communication satellite, le libre-échange des biens et des informations, a engendré un temps ultra-rapide, qui n'est plus cyclique et soumis aux grands récits mais qui s'étire dans un présent atemporel. Tout doit être traité rapidement: la maladie, le deuil, la mode... Espace et temps se sont réduits, ont gagné en fluidité et en rapidité, augmentant les métissages culturels et les interactions géopolitiques et économiques. Le spectateur est immergé dans un flux d'informations et d'images à un rythme frénétique et ne peut tout traiter ou tout absorber. L'essentiel est consommable donc jetable. L'artiste contemporain, en partant de ce constat, semble vouloir interroger le flux lui-même, la vibration du monde, le rythme des choses. Car comme l'expliquait Deleuze à ses étudiants: "Le mouvement ce n'est pas simplement

le mouvement extensif, c'est-à-dire le déplacement d'un mobile. Il y a autre chose, il y a le mouvement intensif ”.

La marche est le déplacement humain d'un point de départ, un ici vers un là-bas à atteindre, suivant une direction plus ou moins établie et avec une certaine vitesse. Le rapport à l'espace (parcouru) et au temps (du déplacement à une vitesse humaine) est à la mesure du corps. Déambuler, c'est se projeter: même dans l'errance le promeneur se projette vers un inconnu. L'acte participatif de la marche est, à ce titre, interrogé par les artistes contemporains, comme vecteur d'un rythme autre, d'une mobilité soumise à un espace-temps différent.

*“Je ne sais jamais trop où un chemin me mènera et s'il me mènera quelque part. En revanche, je suis assuré de ce à quoi il me soustraira: à un assoupissement qui n'est pas une forme de sagesse, à la résignation, au repli sur soi - et la solitude qui parfois l'accompagne n'a rien d'amer: elle me restitue ce qu'il y a de grave et de doux en moi et demeure mon compagnon: le chemin”* (Sansot, 2000 : 9) écrit Pierre Sansot en introduction à son livre *Chemins aux vents*. Beaucoup d'auteurs ont écrit sur la marche et tous semblent d'accord pour dire que marcher dans la nature c'est la pénétrer non plus dans la surface visible des choses (son paysage), c'est marcher vers sa profondeur.

Il y a une analogie évidente entre l'espace de l'installation vidéo et l'espace urbain comme zone de parcours qui nécessite que le corps se conforme à des règles, des agencements. C'est le parcours de la ville qui va élaborer une mémoire vivante et active de l'espace urbain. Dans l'installation vidéo, la mémoire corporelle est souvent invitée, à travers le parcours, à participer à l'expérimentation de l'œuvre. *“Le parcours lui-même, [remarque Georges Didi-Huberman], exige un constant renversement du regard, ne serait-ce que dans l'effet de retard et de dilution où notre pas se suspend, car les objets ici ne sont pas tout à fait devant nous dans l'ordre de notre marche, mais le plus souvent en retrait, dans notre dos, exigeant de nous une rotation inquiète (inquiète parce que devant il n'y a “rien”, du moins l'éprouve-t-on d'abord comme tel). Et donc une mise en question de notre propre corps de regardant et d'arpenteur du lieu”* (Didi-Huberman, 1999 : 17). Certaines installations vidéo travaillent, en écho à cette hypermobilité exacerbée, une dimension claustrophobe. Espace clos où le spectateur est souvent soumis à des contraintes de déplacement, l'installation vidéo isole le visiteur dans son lieu, dans son obscurité, l'enfermant en son sein pour mieux interroger son expérience sensible. Le parcours joue ainsi le rôle de catalyseur. *“L'installation-projection ne s'attache plus à perturber le spectateur uniquement en tant qu'esprit (bien-) pensant une représentation du monde contemporain mais aussi en tant que corps sensible se mouvant dans un espace clos. Dans la plupart des installations en forme de corridors et de tunnels, la liberté de mouvement du spectateur est réduite à l'extrême minimum; le visiteur est en quelque sorte mis en condition pour le processus de perception, son comportement rendu dépendant de différentes solutions préalables (...). L'espace public d'exposition est attaqué, le spectateur est - à son insu dans le pire des cas - manipulé. L'installation-projection met en lumière les limites de la liberté individuelle. Elle montre que toute émancipation est soumise à condition, que l'on ne peut s'affranchir*

*de ces conditions que dans la mesure où il accepte de nouvelles et parfois bien pires contraintes*" (Weber, 2003 : 53). Les installations *Labyrinthe/rat* de Bruce Nauman ou *Passage* de Bill Viola parlent de cette difficulté à se mouvoir et à produire un point de vue. Dans *Passage*, le spectateur, au bout d'un couloir étroit, se trouve face à une grande image qu'il ne peut saisir entièrement par manque de recul. L'image montre un banal goûter d'anniversaire dont la vitesse de projection est ralentie à l'extrême. L'image qui figure un échange familial anodin, reste du côté du quotidien et du socialisé, alors que la bande son devient, de par son extrême lenteur, inaudible, chaotique, gutturale. Le son est celui des entrailles, l'image, elle, parle du langage. Nous sommes alors à la fois devant les balbutiements de la vie et devant le travail souterrain de la mort, au bord du gouffre béant de l'inconnu et des profondeurs, fascinés et inquiétés de cette mystérieuse dualité. De plus, le regard du spectateur ne peut englober la totalité de l'image, l'obligeant à choisir un point de vue et une position particulière vis-à-vis de l'écart. Dans un monde où la simultanéité des informations et des échanges régit les principes communicationnels, cette prise de position est intéressante et va à l'encontre de cette volonté souterraine de mondialisation et de gestion unilatérale. Bill Viola met en scène notre incapacité à posséder l'intégralité de l'image en un seul regard, alors que l'objet de notre désir serait celui de la lecture englobante de la projection. Il joue sur notre aspiration à vouloir maîtriser totalement les choses.

Si l'artiste propose ici une situation d'enfermement, à mobilité et à point de vue réduits, d'autres imaginent des dispositifs d'expansion où le parcours relève de l'aléatoire et de la rencontre. C'est ce que tente d'explorer Odile Duboc dans ses pièces dansées qu'elle délocalise dans la rue de la ville d'Aix (*Entractes*) ou de Belfort par exemple. *"Loin de mettre en question la danse comme un genre à part, [note Laurence Louppe], Duboc suscite une "hyperdanse" qui serait l'immense danse du monde. En effet, la disparition du danseur, à l'horizon, ou parmi la foule, n'aboutit pas à une stratégie négative, dissolvant l'identité de la danse dans la banalité de n'importe quelle circulation urbaine, mais au contraire valorisant cette dernière comme danse absolue, les trajectoires des danseurs devenant danse et légitimation même à quoi s'articule la poétique du déplacement des danseurs (...) l'essence poétique même de la danse, cherchée, exaltée dans ses échappées"* (Louppe, 2004 : 288). L'hypermobilité des danseurs est une hyperdanse qui va à la rencontre de l'autre et déstabilise le spectateur en rompant avec les codes conventionnels de la représentation dansée.

La marche est avant tout une activité structurante. Elle semble avoir le pouvoir, par sa mesure, son rythme cadencé, sa lenteur, sa capacité d'absorption du réel, de mettre de l'ordre dans notre chaos interne. Elle est signe de l'homme qui cherche et qui veut comprendre, par l'exploration du monde, l'ordre des choses qui sont, et l'ordre-simulacre de celles que nous instaurons en nouvelles règles. *"L'être en mouvement s'enivre de son dynamisme qui le rend audacieux. Tandis qu'il marche, il multiplie les possibles. Les normes perdent leurs certitudes"* (Sansot, 2000 : 9) écrit, à juste titre, Pierre Sansot. Marcher dans un paysage, naturel ou urbain, c'est marcher dans un espace qui n'a pas de repères en soi. Quand on se trouve au cœur d'un espace, il n'y a pas de point d'origine,

le centre c'est nous. Dans le prolongement d'ouvrages comme *On the road* de Kérouac, mais avec des attentes différentes, les artistes du *Land Art* vont explorer le monde en marchant. Car l'acte de marcher, le rythme lent des pas qui s'enchaînent, sont une possible reconstruction de soi et du monde dans une "participation à la pulsation du monde" selon l'expression de Lionel Bourg.

Richard Long arpente inlassablement les recoins de la Terre qu'ils soient proches ou lointains. Les confins du monde, comme l'Himalaya, l'interpellent, et c'est en solitaire qu'il va à leur rencontre, traçant les signes de son passage dans le paysage avec un profond respect pour l'environnement. La trace est toujours légère et provisoire, qu'elle soit faite de l'usure du sol par ses pas, de végétaux ou de minéraux organisés en motif géométriques simples. La marche est le moment où la pensée peut surgir, où sa réflexion sur le monde et la nature peut s'élaborer à travers un retour aux origines de la vie, loin de l'hypermobilité du monde. C'est un moment où le corps prend le temps de s'insérer dans le paysage, de le ressentir, de s'en imprégner loin de la furie et de la mécanisation du monde. Dans le chemin qui n'existe pas, mais qui se fait en marchant, il y a toujours le risque de la perte, perte des repères spatio-temporels, perte de son historicité, de son appartenance à la civilisation, perte de soi, dépossession... bref le risque du dénuement.

Chez Long, la marche est à la lisière, lisière du monde et de soi, langage du corps dans le paysage. Elle est un rythme autre, volontairement plus lent. Comme le fait remarquer Ann Hindy: "*L'art continue, effectivement, dans la civilisation occidentale dont Long se réclame, à représenter en quelque sorte la seule possibilité d'une communication non verbale des sentiments et des idées. Long veut sans doute lui aussi retrouver cette capacité d'expliquer les choses par analogie entre l'homme et la nature dont Lévy-Strauss nous rappelle que nous l'avons perdue par l'écriture. Sa longue marche serait une façon de remonter aux origines du savoir par une appréhension plus morphologique du tout que constitue la vie*" (Hindy, 1988). L'acte de marcher propose un "temps spatialisé" (Bergson): "*L'art de Long, écrit Gilles Tiberghien, est un art de l'instant vécu comme purification, une "épuration du temps. La sensation de l'écoulement du temps, et de ses variations, est un des effets les plus puissants de la marche. Dans ses randonnées, l'artiste est le corps même de l'œuvre, à la fois acteur et spectateur, création et chose créée, limite de soi et limite du monde. Cet art de l'instant, aux frontières de lui-même, enregistre, pas après pas, le comput du temps*" (Tiberghien, 1993 : 136).

*La proposition de Walter De Maria Two Lines, Three Circles in the Desert*, tournée dans le désert californien en mars 1969, indique dans son titre même: deux lignes tracées au sol dans le champ visuel réel, trois cercles qui sont en fait les trois panoramiques à 360° exécutés successivement par la caméra, la combinaison conceptuelle entre forme réelle et représentation en image. A partir d'un plan fixe inscrivant la silhouette du corps de l'artiste entre deux lignes se rejoignant à l'infini, le corps amorce une marche qui le fait s'enfoncer dans la profondeur pendant que la caméra démarre le mouvement lent de trois panoramiques enchaînés gauche/ droite; chaque fois que la caméra repasse par le cadre initial, la silhouette est plus petite et, au dernier passage, elle

a complètement disparu de la visibilité. Mêlant étroitement, mouvement (déplacement), durée et espace, Walter de Maria met en scène ici, à l'aide du schéma perceptif classique (le rapport distance/ dimension du corps), la disparition de son propre corps dans le point de fuite de cette même construction perspective. A l'infini, le corps de l'artiste, point dans l'immensité du désert rejoint le cosmos. L'artiste propose ici, tout comme Long, une réflexion qui porte à la fois sur le point de vue et la spatialisation du temps de la marche.

Les artistes du *Land Art* ont très tôt intégré la marche comme nécessité de la découverte même de leur œuvre. Catherine Grout, à propos de l'œuvre très célèbre de Walter de Maria *Lighthening Field*, 1977, raconte l'expérience suivante: *“Toute reproduction de l'œuvre contredit ce qu'elle est, car elle doit être vécue et pas seulement connue. L'œuvre est dans le désert de l'Ouest américain, elle est à l'écart de tout, de la ville, de la société, du monde de l'art, elle n'est pas inscrite sur une carte, il faut un guide pour y aller, après avoir laissé sa voiture dans un village: on vous laisse là de 15h à 11h le lendemain. La période de l'année est l'été, car c'est la saison des orages et les éclairs sont nombreux en fin de journée. La chaleur y est torride. De Maria fait planter 400 piquets, sorte de paratonnerres à intervalles réguliers sur 1km par 1mile (nombre d'or). Ces paratonnerres peuvent attirer la foudre, mais c'est assez rare, l'évènement n'est pas là, dans ce défi aux éléments, il est dans la rencontre avec le lieu. Cet espace clairement défini par la raison, avec cette grille qui crée une architecture ouverte semble apparemment entièrement analysable et d'une connaissance immédiate sans surprise. Mais lorsque vous entrez dans ce lieu, que vous avez dépassé la première pique en acier inoxydable, qui a peu de poids dans ce soleil et l'immensité du de cette partie du désert, vous êtes ailleurs. Ensuite, quand vous progressez, que vous avancez d'une pique à l'autre, vous vous rendez compte que ce qui était un repère est fluctuation, vous êtes désorienté, alors que tout devrait vous donner une indication. Le parcours devient aléatoire, étrange, le semblable et le différent devenant la même chose, indiscernable. Le point fixe à partir duquel on se positionne, celui au plus près, ne se pense pas seul, mais dans un ensemble de 400. Quand le corps (et le regard) bouge, il imprime à l'ensemble une mutation de sa configuration, toutes les relations d'un point à un autre se modifient et cela se multiplie de loin en loin. En retour, le point fixe a bougé. Le déplacement de cette grille devient indéterminé, car il n'y a plus de repères, et délivré de la raison comme du but à atteindre. Là, on est obligé de s'avouer que l'on ne sait rien, que l'existence c'est, être là, résolument, seul dans un espace et un temps qui sont étrangers et partie de nous-mêmes. Virilio écrit: “le mouvement n'est rien d'autre qu'un déséquilibre entretenu”, or, lorsqu'on a conscience de ce déséquilibre, lorsque seul compte le trajet, en d'autres termes la conscience de se déplacer dans l'espace, peut-on savoir que l'on danse?” (Bruni, 1993 : 365). Ce récit vécu de Catherine Grout montre combien ces artistes avaient mis le corps au centre de leur œuvre ainsi que l'acte participatif de la marche. Car ce n'est pas tant le côté spectaculaire des rares éclairs qui compte, que la projection du corps dans l'inconnu de la découverte et la captation des forces et des flux de l'œuvre ainsi parcourue.*

Ainsi la marche est-elle cette captation des flux et des forces à travers l'insertion

du corps dans la durée vers un horizon impalpable qui se dérobe perpétuellement. Elle fixe le chaos du monde dans le rythme de ses pas et de son souffle, créant, par là-même, un point de vue. Nietzsche, promeneur et voyageur invétéré qui aime réfléchir en marchant, invente Zarathoustra, marcheur et danseur dionysiaque. Zarathoustra qui parcourt la terre, y imprime le rythme saccadé de ses pas et parvient même à voler tant ce rythme est puissant. Marcher, pour Nietzsche, c'est réduire la danse à son essence, à sa cadence minimale, sans qu'elle perde pour autant son caractère dionysiaque. Car c'est dans la joie qu'il faut marcher, bercé du chant intérieur des forces instinctives. "*En refoulant l'esprit dionysiaque des danses européennes paysannes, [explique le psychanalyste France Schott-Billmann], nos autorités politiques et religieuses ont jugé bon de réprimer la subversion de la transe. (...) Nietzsche n'a nul besoin d'apprendre l'arabesque pour être saisi par l'esprit de la danse. Il lui suffit de se soumettre au mécanisme élémentaire le plus répandu, au plus petit dénominateur commun des danses, la marche, qui reproduit certains processus vitaux: la pulsation des pieds fait écho au battement du cœur, le balancement du corps rappelle le va et vient respiratoire, les boucles des gestes répétitifs qui réveillent l'énergie pulsionnelle*" (Schott-Billmann, 2003 : 42). La marche, comme la danse, est du côté du corps, un corps instinctif qui se révèle dans le mouvement et la dynamique.

Les artistes du *Land art*, Richard Long, Walter de Maria, ou encore Fulton, Andy Goldworthy et bien d'autres, expérimentent la marche dans sa dimension d'indétermination à travers la proposition qu'elle fait d'un contre-modèle rythmique qui va à l'envers de l'hypermobilité compulsive et névrotique du monde contemporain. Le corps qui marche est un corps qui refuse l'hypermobilité tout comme l'immobilité. Il est une ouverture vers les possibilités des cheminements du monde, l'horizon devient un possible, un lieu à atteindre. La marche inclut le passé et l'avenir comme déplacement vers deux espaces, celui d'où l'on vient et celui où l'on se rend. Mais c'est véritablement l'entre-deux spatio-temporel qui constitue la substantifique moelle de la marche : ainsi, note Raphaël Célis : "*La présence, avec ses horizons de ce qui a été (présent) et de ce qui sera (présent), est moins, en elle-même, un lieu propre, qu'un entre-deux, celui des cheminements possibles du sens, et qui incluent en eux leur passé et leur avenir (ce que Husserl nommait rétentions et protentions), entre les pôles éclatés originellement d'un passé originaire, transcendantal, et d'un futur, pareillement originaire, transcendantal*" (Célis, 1992 : 151).

La danse contemporaine explore, elle aussi, l'acte participatif de la marche. Face à l'hypermobilité d'un monde où le rêve d'une circulation ultra-rapide et sans contrainte s'érige en projet social, danseurs et chorégraphes proposent de revisiter la marche, les façons de marcher, les lieux où marcher.

Que ce soit la marche entravée du danseur Alain Buffard dans son solo *Good Boy* de 1998, dans lequel il arpente la scène sur des talons hauts composés de boîtes de médicaments en référence au SIDA, ou la marche à la verticale de *Man Walking down the side of a building* de la chorégraphe Trisha Brown, on est loin de la marche cadencée et rapide des citadins aux heures de pointe. Ici, quelque part, la danse invite à l'acrobatie - étymologiquement "marcher

sur les extrémités". Le danseur qui marche est tenté d'explorer les limites, les nuances, les déséquilibres car marcher, se tenir debout, c'est prendre le risque de la chute. La marche est le mouvement primordial, celui qui anticipe et contient tous les autres dans ses subtiles variations (sauts, trébuchements...). Si les danseurs classiques ont préféré une danse sur les pointes, aérienne et idéaliste, mais toujours extrêmement normée, les danseurs contemporains continuent d'interroger la marche sous toutes ses formes. Ainsi certains chorégraphes mêlent-ils subtilement danse et acrobatie. Le funambule, délié du sol, est celui qui marche sur la corde raide, figure extrême du déplacement axial. Il est dans un entre-deux, entre la terre et le ciel, la marche et le vol. Car il y a quelque chose d'aérien dans la démarche du funambule qui progresse, lentement, les deux bras écartés comme deux ailes naissantes, sur la corde raide qui le rattache à la vie. Il marche au bord du gouffre, tel Zarathoustra, avec une conscience de lui-même poussée à son paroxysme.

Lorsque Trisha Brown réalise *Man Walking down the side of a building*, elle fait descendre un danseur accroché au sommet d'un immeuble de sept étages le long d'une des faces du bâtiment. La marche, si naturelle et automatisée, devient le lieu d'un vertige, une réalisation contre-nature. Le pas devient un dialogue, non avec le sol, mais avec la verticalité du mur. Il devient un acte et non plus seulement un automatisme, il retrouve sa force interne, son intensité. La marche tête à l'envers, tout comme celle du funambule invite au renversement des valeurs, suggère un point de vue nouveau sur le monde, participe à la fabrication d'un univers poétique où l'espace-temps est conçu différemment.

Alors que la société contemporaine nous propose une hypermobilité extensive, certains artistes nous rappellent que le mouvement, le voyage, le déplacement sont aussi d'ordre intensif. "*C'est que tout voyage est intensif et se fait dans des seuils d'intensités où il évolue, ou bien qu'il franchit. C'est par l'intensité qu'on voyage, et les déplacements, les figures de l'espaces, dépendent de seuils intensifs de déterritorialisation nomade, donc de rapports différentiels, qui fixent en même temps les déterritorialisations sédentaires et complémentaires*" (Deleuze et Guattari, 2001 : 71).

Entre hypermobilité et immobilité, les artistes explorent les figures de la marche. Avec la marche en équilibre du funambule, le corps est mis en suspens, tout comme l'est notre souffle coupé de spectateur inquiet et fasciné. La figure du corps en suspens, récurrente dans l'art contemporain, est un état d'entre deux, entre ciel et terre ou entre ciel et eau. Le corps en suspens est un corps qui s'abandonne à sa condition physique, un corps aérien dans l'instant du déséquilibre, libéré du sol, pris dans un mouvement lent et inexorable... qui rappelle le corps dansant. Corps qui figure le flux et le déplacement, jamais immobile, jamais "mort"... qui est un rythme, un *punctum* mouvant en transformation dans l'espace, apaisé par le ralenti, bref, un corps iconique privé d'affect. Le spectateur, à travers la figure du corps en suspens, contemple la lenteur de la métamorphose. Dans l'installation vidéo *Five Angels for the Millenium*, Bill Viola filme des corps plongeant dans l'eau au ralenti. Différents cycles s'enchaînent, à l'endroit ou à l'envers dans l'espace et dans le temps. Le

mouvement, de par son extrême lenteur, semble comme suspendu. A l'opposé d'une société qui nous impose la vision d'un temps linéaire et rigide, Bill Viola nous invite à renverser l'ordre des choses, à apprécier le temps de l'attente et le trouble du ralenti, l'autre vérité d'un temps cyclique. Il dit avoir "le désir de créer un espace qui soit coupé de notre situation normale" (Duguet, 1987 : 8).

Le travail en apesanteur de la chorégraphe Kitsou Dubois qui utilise pour cela des vols paraboliques, évoque cette même stase de l'espace-temps terrestre tel que nous le percevons au quotidien. Les corps en suspens de Bill Viola ou ceux en apesanteur de Kistou Dubois et de ses danseurs voyagent dans un monde de lenteur, entre attente, apparition et révélation. Ils dansent dans l'immatériel vers l'abstraction du geste vers la substantifique moelle, loin de l'anecdotique et loin des nouvelles du monde. Ils sont la vie et la mort à la fois, la chute et la libération, ils sont autant d'ouvertures vers un corps possible, un corps virtuel.

Le suspens, c'est ne plus s'orienter selon des directions qui sont le bas et le haut, l'avant et l'arrière, mais apprécier toute la fluidité spatiale d'un espace sans contrainte et sans horizon. C'est refuser les conventions qui font que le ciel est en haut et la terre en bas, c'est s'approcher de l'infini de l'espace-temps à n. dimensions sans centre déterminable. C'est prendre le temps de tracer un chemin lent fait de rencontres et d'ouverture au monde, c'est à la fois proposer un contre-modèle à l'hypermobilité du monde et être l'image inversée dans le miroir de cette même hypermobilité. En danse, le suspens peut se traduire par la stase, le mouvement impossible. Mantero est travaillé dans son oeuvre de danseur par la figure du suspens. L'artiste se déplace sur la scène avec, aux pieds, des sabots de chèvres qui le font vaciller. Le mouvement existe, ici, dans son absence, c'est un mouvement paralysé, triste, impossible. *"Certes, [remarque Isabelle Ginot], on peut y voir (et on y a vu) une critique de l'économie du spectaculaire et du chorégraphique; ou encore, le symptôme d'une crise de l'artiste elle-même, sous l'emprise d'une "impossibilité de danser". Mais peut-on penser cette non-danse à partir de ce qu'elle rend possible, soit par exemple, une déviation (comme un caillou fait dévier le flux de l'eau) dans l'économie du sens? Un mouvement d'arrêt et de résistance (au sens physique) au mouvement, vu non plus comme "idéal" de liberté, mais plutôt comme "sens de circulation obligatoire": la stase, ici, comme moment d'immobilité en résistance à l'économie du flux"* (Ginot, 2003 : 8). Dans cette danse, le geste n'est pas absent, au contraire, il est simplement suspendu dans le temps, coupé du flux des choses, dans l'attente de sa continuation. La stase, l'arrêt momentané sont figures du suspens, suspens signifiant à la fois ce qui est suspendu au dessus du sol, ce qui est arrêté provisoirement, et l'indécision ou l'immobilité réfléchie. *"Il me semble, [écrit Isabelle Ginot], que ce geste de ralentissement ou ces "actes immobiles" répondent à un "mouvement des choses" que l'ordre dominant voudrait hégémoniquement "libre": libre-échange, gestion des flux, mondialisation etc., ne cessent d'activer le fantasme du flux sans entrave (sans résistances), rapides, sans tensions, etc. La stase, donc, comme acte imperceptible, peut-être, mais venant perturber la loi de la circulation"* (Ginot, 2003 : 8).

Une esthétique de la matière-mouvement, de la matière-énergie, de la matière-flux se dessine ainsi progressivement, définie par Deleuze et Guattari comme une logique fluide de la connexion. L'objet n'est plus défini par rapport à une forme essentielle, mais, à partir de ses caractéristiques fluides, plis, inflexions, mutations, énergies, déclinaisons, témoignant de la mutation sociale d'un monde qui a remplacé la permanence du support et des lois par la modulation temporelle, l'instantané et l'éphémère. Devant cette conception fluide du monde ou l'hypermobilité des hommes et des biens sygmatisent l'idéal grandissant d'une circulation absolue, les artistes interrogent les flux eux-mêmes.

*“L'homme fait l'expérience de la désorganisation organisée par les hommes eux-mêmes, l'expérience radicale d'un déracinement et d'une mobilité sans fin et sans objet. (...) Devenu nomade ou voyageur au cœur même d'un monde urbanisé, il vit une perte radicale de tout point de vue sur son monde: à la fois celle d'un point de vue extérieur global qui n'est plus arrêté par aucune forme et celle d'un point de vue intérieur partiel perdu dans un chaos sans limite”* (Célis, 1992 : 120) constate Raphaël Célis. L'art contemporain, sous diverses formes, dont nous avons juste proposé quelques pistes, s'interroge sur la place du corps et la façon de se mouvoir dans un monde où l'homme a désormais les moyens technologiques d'être et de voir partout en très peu de temps. A travers les figures de la marche, il propose d'autres connexions au monde, d'autres rythmes, d'autres façons d'explorer les lieux, lointains ou proches, qui nous entourent. Face à cette hypermobilité, vecteur du pire comme du meilleur, l'art contemporain propose des voyages intensifs. Car l'on peut faire de grands voyages, même sur place, Nietzsche ne nous dit pas autre chose lorsqu'il écrit: *“Je suis un voyageur, un grimpeur de montagnes, disait-il à son cœur. Je n'aime pas les plaines parce que, à ce qu'il me semble, je ne peux pas rester longtemps tranquillement assis. Quoi qu'il puisse encore m'arriver comme destin à vivre, il y aura toujours là-dedans un voyage et une ascension. On ne vit finalement encore que soi-même. Le temps est passé où je pouvais encore rencontrer des hasards. Et qu'est-ce qui maintenant pourrait encore m'échoir en partage qui ne soit déjà mien?”* (Nietzsche, 2004 : 11).

## Bibliographie

Ardennes, P. 2001. *L'image corps*, Ed. du regard, Paris.

Balandier, G. 1994. *Le dédale*, Fayard, Paris.

Bruni, C. dir. 1993. *Danse et Pensée, Germs*, Paris.

Célis, R. 1992. *“De la ville marchande à l'espace-temps marchandise”*, dans *Le temps et l'espace, Ousia*, Bruxelles.

Deleuze, G. et Guattari, F. 2001. *Mille Plateaux*, Ed. de Minuit, Paris.

Deleuze, G et Guattari, F. 2005. *L'anti-oedipe*, Ed. de Minuit, Paris.

- Didi-Huberman, G. 1999. *La demeure, la souche*, Editions de Minuit, Paris.
- Duguet, A.M. 1987, "Les vidéos de Bill Viola, une poétique de l'espace-temps" dans *Parachute*, n° 45.
- Ginot, I. 2003. " Un lieu commun ", dans *Repères/Adage* n° 11, Biennale nationale de danse du Val-de Marne, mars 2003, pp. 6-8.
- Hindy, A. 1988. *La légèreté de l'être selon Richard Long*, dans *Artstudio* n° 10.
- Loupe, L. 2004. *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Paris.
- Mons, A. (dir.) 2005. *Espace, corps, communication*, Revue Mei, L'harmattan, Paris.
- Nietzsche, 2004, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Folio Essais, Paris.
- Sansot, P. 2000. *Chemins aux vents*, Payot, Paris.
- Schott-Billmann F. 2003. *Nouvel Observateur, Hors série spécial Nietzsche*, Paris.
- Tiberghien, G. 1993. *Le Land art*, Carré, Paris.
- Weber, P. 2003. *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, L'Harmattan, Paris.