

Faire avec peu

Thierry Davila

Number 121, Fall 2015

Pauvreté, dépouillement, dénuement

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/79333ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Davila, T. (2015). Faire avec peu. *Inter*, (121), 4–5.

FAIRE AVEC PEU

► THIERRY DAVILA

« Cette très ancienne manière de se déplacer sur ses jambes devrait être un plaisir singulièrement pur, dépourvu de toute finalité, à notre époque où il existe tant de moyens de transport ayant une fonction précise. Pour aller quelque part, vous utilisez les volcans à essence – automobiles personnelles ou transports publics – et d'autres véhicules encore. Pour votre santé, vous pouvez pratiquer ce qu'on appelle la *jogging*, cet exercice fort enthousiasmant où l'on est si occupé à faire des mouvements corrects et à maîtriser son souffle qu'il est impossible de regarder nonchalamment à droite et à gauche. Se promener n'est ni utile, ni hygiénique, c'est, comme la poésie selon Goethe, un *fol orgueil*. C'est "aller", mais, plus que dans n'importe quelle autre manière d'aller, c'est aussi "se laisser aller" : on tombe d'un pied sur l'autre en contrebalaçant cette chute à chaque fois. Il y a dans notre démarche un chancellement d'enfant et cet état de suspension bienheureuse que l'on appelle équilibre. »

Je me permets de recommander la promenade en toute confiance, dans ces "temps difficiles". Ce n'est pas du tout un plaisir typiquement capitaliste-bourgeois. C'est le trésor des pauvres et presque leur privilège¹. »

Ainsi s'exprime Franz Hessel dans son texte « L'art de se promener » publié en ouverture de l'édition française de ses *Flâneries parisiennes* parues en 2013. Ami de Walter Benjamin, Hessel fut pour ce dernier le modèle même du flâneur, exactement comme Constantin Guys fut, pour Baudelaire, le peintre de la vie moderne et le flâneur par excellence. Benjamin consacrera d'ailleurs un essai à Hessel, publié en 1929 et titré « Le retour du flâneur »², destiné à l'origine à prendre place dans *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, un exposé publié en Allemagne à l'occasion de la sortie des *Promenades à Berlin* de son ami. Pour Hessel, la promenade serait donc un art, mais un art très singulier. C'est d'abord un art inutile, sans finalité de quelque sorte, et même pas hygiénique. C'est ensuite un art de l'abandon, du *sein lassen* pour parler un peu comme Heidegger, qui réunit l'enfant et l'adulte dans une démarche – un chaloupement – d'équilibriste. C'est enfin l'art du dépouillement, l'art de faire avec peu, « le trésor des pauvres et presque leur privilège », avance-t-il. Or, même si ce dernier voit dans cette pauvreté du marcheur une différence de classe – une singularité incarnée par la classe la plus démunie qui trouverait là matière à *se distinguer* –, on pourrait aussi dire que cette « économie » va bien au-delà d'une distinction sociale et financière : elle semble en effet strictement ontologique, car elle est liée à l'être même du déplacement physique, si bien que tous les hommes peuvent finalement se retrouver dans cet art pauvre, eux qui n'ont que leurs jambes, que leur corps pour arpenter la terre, pour se dresser sur le sol et pour signaler leur humanité. Art du dépouillement et de la pauvreté, donc, jusqu'à un certain point art du rien et dont la profonde inutilité – une inutilité elle aussi ontologique – s'ajoute à l'expérience de la fugacité – plus loin dans son texte, Hessel fait du promeneur un « oisif secret », « un authentique jouisseur [qui] garde présent à l'esprit le caractère essentiel et fugitif de ses activités inutiles »³, une caractéristique que Baudelaire avait déjà relevée chez le peintre de la vie moderne, cet artiste flâneur qui abandonne ses jours à l'exploration des circonstances, qui vit dans le relatif, qui habite dans « le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini »⁴ –, la marche serait ainsi un outil de peu qui nous fait circuler dans le circonstanciel. Marcher : un geste pauvre qui ne produit à proprement parler aucun objet et qui joue avec la fugacité, avec ce qui ne pèse pas, avec des épaisseurs infimes.

L'art de se promener et son économie n'auront pas laissé les artistes indifférents. On identifie en effet la pauvreté ontologique – et féconde – de la marche dans une des premières si ce n'est la première marche conçue et vécue comme un geste artistique à part entière. Le 14 avril 1921 à trois heures de l'après-midi et sous une pluie battante,

des artistes Dada présents à Paris (notamment André Breton, Tristan Tzara, Georges Ribemont-Dessaignes, Louis Aragon, Benjamin Péret, Arp, Paul Éluard, Philippe Soupault, Théodore Frankel) organisèrent la visite publique de l'église Saint-Julien-le-Pauvre, une action qui devait inaugurer une série d'excursions urbaines dans les lieux banals de la ville. Il s'agissait là d'une « opération esthétique consciente »⁵ qui s'insérerait dans le programme de la Grande Saison Dada prévue d'avril à juin cette même année. Dans le communiqué de presse envoyé aux journaux pour signaler l'événement, on pouvait lire : « Aujourd'hui à 15 h dans le jardin de l'église Saint-Julien-le-Pauvre, rue Saint-Julien-le-Pauvre (métro Saint-Michel), Dada inaugurant une série d'*Excursions* dans Paris invite gratuitement ses amis et adversaires à visiter avec lui les dépendances de l'église Saint-Julien-le-Pauvre. Il y a, paraît-il, encore quelque chose à découvrir dans le jardin pourtant si aimé des touristes⁶. » Rien *a priori* de très exaltant dans ce programme, rien de vraiment remarquable, ce que confirme le texte du tract distribué par les organisateurs sur les lieux mêmes de l'excursion : « Les dadaïstes de passage à Paris, voulant remédier à l'incompétence de guides et de cicérones suspects, ont décidé d'entreprendre une série de visites à des endroits choisis, en particulier à ceux qui n'ont pas de raison d'exister [...] ». Ce que permet de découvrir ou de redécouvrir cette déambulation n'a donc rien de pittoresque. Il tient plutôt du quelconque, et marcher devient ici le moyen de s'insérer dans un continuum de banalités. Bien plus, si le public invité à suivre cette excursion n'avait rien de spectaculaire à regarder, les artistes eux-mêmes qui en étaient les instigateurs n'avaient aucune œuvre concrète à proposer aux visiteurs anonymes, aucune production physique de formes, aucune invention artistique explicite à défendre : Breton et Tzara improvisèrent des discours ; Ribemont-Dessaignes fit le guide, un dictionnaire Larousse à la main, y prélevant au hasard un article pour le lire devant telle colonne ou telle sculpture de l'église ; des cadeaux mis dans des enveloppes furent distribués aux passants. Francesco Careri avance : « Dada n'intervient pas sur le lieu en laissant un objet ou en prélevant d'autres objets. C'est l'artiste, ou mieux encore : le groupe d'artistes, qui intervient sur le lieu à révéler, sans accomplir aucune opération matérielle, sans laisser de traces physiques, si ce n'est la documentation liée à l'opération – les prospectus, les photographies, les articles, les récits –, et sans aucune autre espèce d'élaboration. Parmi les photographies qui documentent l'événement, celle qui représente le groupe dans le jardin de l'église est peut-être l'image la plus importante de toute l'opération. On y voit le groupe Dada poser sur un terrain en friche. [...] Le sujet de la photographie est la présence de ce groupe particulier dans la ville, conscient de l'action qu'il est en train d'accomplir et conscient de faire ce qu'il est en train de faire, c'est-à-dire : *rien*⁸. »

D'emblée la marche dans sa dimension artistique est donc un art (du) pauvre qui ne produit rien, ou si peu ; un mouvement dont le résultat sur place ne donne accès à aucune production de forme véritablement tangible ; un art sans objet, procédant d'un trajet sans résultat matériel immédiat.

Ainsi est la marche : un acte de peu qui produit bien souvent des effets essentiellement impalpables. Marcel Duchamp ne s'y est pas trompé. Dans ses notes sur l'inframince publiées après sa mort en 1980, il cite deux exemples de manifestations fugaces – ainsi est en effet l'inframince : un phénomène à la limite de l'apparition (et de la disparition) qui ne pèse en aucune manière sur le monde et sur les choses – liés à l'existence du déplacement physique du sujet. Entre autres, Duchamp qualifie d'inframince la façon dont on peut se glisser dans un espace réduit pour continuer quand même à circuler : « Portillons du métro. – Les gens qui passent au tout dernier moment / infra mince⁹ – ». Voilà un exemple de ce que peut la marche : inventer des moments à l'épaisseur infime qui résultent de la mobilité physique et spatiale d'un corps. Et cette mobilité, elle peut également créer des

frottements, des sonorités, qui sont eux aussi à la limite des possibilités de la perception : « Pantalons de velours – leur sifflotement (dans la marche) par frottement des 2 jambes est une séparation infra mince signalée par le son (ce n'est pas ? un son infra mince)¹⁰. » Si la marche est donc un art de peu, une façon pauvre de créer – ou de ne pas créer – des traces, c'est parce qu'elle est l'outil privilégié – et non exclusif – de l'invention de l'inframince, ce type de phénomène qui fait de la disparition l'être même de la manifestation.

L'on pourrait, au-delà de ces deux exemples historiques (Dada à Paris, Marcel Duchamp), nommer de nombreux autres gestes, artistiques ou pas, liés à la marche qui font du mouvement du corps humain dans l'espace et dans le temps (promenade, flânerie, dérive, excursion) le moyen d'explorer le peu de réalité, la furtivité, la disparition, voire l'invisible comme tel. Nous nous contenterons pour l'heure de relever quelques exemples de ce type d'exploration, présents dans l'art occidental récent, qui n'épuisent bien évidemment pas cette question. En 1973, à Florence, en Italie, Maurizio Nannucci a réalisé une action titrée *Star/scrivendo camminando* (Étoile/écrit en marchant). Comme la désignation de cette œuvre l'indique, il s'agissait pour Nannucci lui-même de marcher à un rythme soutenu dans les rues de Florence selon un plan bien précis pour écrire en marchant, en déplaçant son corps avec ses pieds, le terme *star* sur le sol de la partie historique de la ville. Aucune trace physique visible n'a résulté de cette marche silencieuse, aucune inscription au sol n'a effectivement été réalisée, le résultat visuel obtenu, observable *a posteriori*, consistant en des photos en noir et blanc de Nannucci accomplissant son geste, accompagnées de la description écrite du trajet suivi. Le titre de cette œuvre, qualifiée par son inventeur d'« écriture topographique »¹¹, contredit son effectuation : si l'étoile est par essence une entité céleste, la marche de Nannucci, qui vise à *faire une étoile*, à l'inscrire dans la réalité, est absolument terrestre ; si le ciel étoilé nous domine, surplombe nos têtes, l'étoile écrite à Florence est strictement horizontale et reste au ras du sol, au plus près des pieds et des pas du marcheur ; si la *star* incarne l'exposition spectaculaire absolue, rendue possible par les industries cinématographique et communicationnelle, Nannucci a, au fond, tout fait pour rendre le résultat de son geste artistique absolument discret, c'est-à-dire strictement invisible. Voilà donc une façon d'utiliser la marche, cet art du peu, pour ne produire aucun résultat physiquement, visuellement, discernable, en tout cas immédiatement, le protocole de cette œuvre, ses objectifs et ses conséquences étant, par contre, identifiables et compréhensibles *a posteriori*, lorsque le geste a été accompli et que sa documentation a été publiée.

Ce processus plastique pauvre qui n'aboutit à rien, ou presque, sur le théâtre même de sa manifestation ne concerne pas simplement, comme les exemples de Maurizio Nannucci et des dadaïstes parisiens pourraient nous le laisser croire, des déplacements urbains : les promenades dans la nature, les marches dans les paysages naturels peuvent, elles aussi, *ne rien donner*, en tout cas dans un premier temps. C'est le cas d'Hamish Fulton qui se déplace dans les sites montagneux ou bien dans la campagne. On sait que, depuis le début des années soixante-dix, il a érigé la marche comme moyen plastique de création, faisant du déplacement physique la condition *sine qua non* de l'émergence de l'œuvre. Au cours de chacune de ses excursions, aucune production artistique de quelque sorte que ce soit n'est réalisée sur le lieu même où la marche est effectuée : Fulton arpente un territoire pendant un certain temps, et ses trajets ne transforment en aucune manière leur site d'accueil puisqu'il n'intervient jamais pour modifier quoi que ce soit à l'état naturel et disponible du site où il agit – à la différence de Richard Long qui bouge des pierres pour obtenir des géométries simples, qui laisse des traces au sol avec ses pas pour marquer sa présence et indiquer son passage, pour affirmer le travail de la marche dans un contexte donné.

Fulton n'est en aucune manière interventionniste. Marcher, c'est, ici, ne rien transformer de l'ordre du monde et ne rien ajouter à l'ordre des choses. L'œuvre qui témoigne de son déplacement sans objet consiste généralement en une photo en noir et blanc du territoire traversé ou d'un de ses aspects, au bas de laquelle figure, en guise de légende, la description aussi concise et clinique que possible du parcours accompli. Par exemple, la pièce *Water : a 14 ½ Day Walking Journey of Approximately 200 Miles, Northern India* (1984) consiste en une photo en noir et blanc du paysage montagneux situé en Inde, vu de loin, dans lequel la marche a eu lieu. Sous cette image, un texte dactylographié est imprimé en noir et en rouge. L'artiste égrène les moments clés du parcours, les passages les plus remarquables (glaciers, vallées, fleuves) qui ont rythmé la progression de l'excursion, sans pour autant constituer un texte à part entière, c'est-à-dire un récit composé de ce qui a eu lieu, si bien que l'économie de la marche concerne également celle de sa restitution verbale qui n'est absolument pas comparable à un compte rendu. Sur cette vue, aucune présence humaine : le marcheur a disparu car, comme l'indique Fulton, marcher, c'est devenir anonyme, c'est s'impersonifier : « Je ne veux pas que mon travail soit à propos de moi. » À l'annulation de la production de formes pendant la pérégrination – l'œuvre résulte du déplacement mais n'en est pas contemporaine – s'ajoute par conséquent l'annulation du sujet – l'œuvre n'émane pas d'une subjectivité affirmée, voire expansive, mais plutôt d'une économie de l'ego, de son amenuisement, de son effacement (de sa disparition ?) jusqu'à un certain point. Ainsi Fulton, du point de vue de la forme, du point de vue du sujet, fournit-il un autre exemple de ce « privilège du pauvre » qu'est la marche, un art de peu dont, bien souvent, les effets ne pèsent en aucune manière, en tout cas dans un premier temps, sur le monde et sur les choses, ce qui ne signifie bien évidemment pas qu'ils soient insignifiants ou sans intensité. ◀

Notes

- 1 Franz Hessel, « L'art de se promener », *Flâneries parisiennes*, M. Renouard (trad.), Rivages, 2013, p. 15-16.
- 2 Walter Benjamin, « Le retour du flâneur », in Franz Hessel, *Promenades dans Berlin*, J.-M. Belœil (trad.), S. Hessel (av.-pr.), L'Herne, 2012, p. 297-302.
- 3 F. Hessel, « L'art de se promener », *op. cit.*, p. 16-17.
- 4 Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Curiosités esthétiques : l'art romantique*, Garnier, 1986, p. 463.
- 5 Francesco Careri, *Walkscapes : la marche comme pratique esthétique*, J. Orsoni (trad.), Jacqueline Chambon, 2013, p. 79.
- 6 Communiqué cité dans Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, A. Sanouillet (éd. rev., rem. et aug.), M. Humbert (préf.), CNRS, 2005, p. 212.
- 7 *Ibid.*
- 8 F. Careri, *op. cit.*, p. 84-85.
- 9 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe suivi de Notes*, M. Sanouillet et P. Matisse (écrits réun. et prés.), A. Sanouillet et P. B. Franklin (éd. rev., rem. et aug.), Flammarion, 2008, note 9r, p. 280. Nous conservons l'orthographe et la ponctuation de Duchamp.
- 10 *Ibid.*, note 9v.
- 11 Maurizio Nannucci, *There Is Another Way of Looking at Things*, SilvanaEditoriale et Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole, 2012, p. 48.

Historien de l'art, philosophe de formation, également commissaire d'exposition, conservateur au MAMCO, **Thierry Davila** est l'auteur de nombreux ouvrages sur l'art contemporain (*L'Art médecine*, RMN, 1999, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Éditions du Regard, 2002, *In extremis. Essais sur l'art et ses déterritorialisations depuis 1960*, La lettre volée, 2009, *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Éditions du Regard, 2010).