



HAL
open science

Les cheminements de la mémoire : marche, photographie, écriture

Bridget Sheridan

► **To cite this version:**

Bridget Sheridan. Les cheminements de la mémoire : marche, photographie, écriture. Art et histoire de l'art. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2016. Français. NNT : 2016TOU20104 . tel-02018309

HAL Id: tel-02018309

<https://theses.hal.science/tel-02018309>

Submitted on 13 Feb 2019

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.



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par :
Bridget Sheridan

le vendredi 18 novembre 2016

Titre :

Les cheminements de la mémoire: marche, photographie, écriture

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Arts plastiques

Unité de recherche :

LLA CREATIS

Directeur/trice(s) de Thèse :

Mme Isabelle Alzieu, Maître de conférence, Université Toulouse Jean Jaurès
M. Dominique Clévenot, Professeur, Université Toulouse Jean Jaurès

Jury :

Mme Isabelle Alzieu, Maître de conférence, Université Toulouse Jean Jaurès
M. Jean Arnaud, Professeur, Aix-Marseille Université
M. Dominique Clévenot, Professeur, Université Toulouse Jean Jaurès
Mme Danièle Méaux, Professeur, Université Saint Etienne Jean Monnet
Mme Karen O'Rourke, Université Saint Etienne Jean Monnet

**Les cheminements de la mémoire : marche,
photographie, écriture**

Je remercie toutes les personnes qui ont cheminé à mes côtés pendant ces quatre années de création et de recherche passionnante.

Tout d'abord, je remercie Isabelle Alzieu et Dominique Clévenot pour leur soutien sans faille et leurs conseils avisés. Le précieux accompagnement dont j'ai bénéficié remonte bien évidemment à mes premières recherches avant la thèse – un parcours stimulant, tant au niveau artistique que théorique, sans lequel cette dernière n'aurait jamais vu le jour. J'exprime donc un profond respect pour vos enseignements et votre regard inestimable sur ma recherche.

Je remercie également les membres du jury.

Merci à Dalila Booth et Zoé Sikorski pour leurs petites corrections.

Merci à ma famille, à Nicolas et aux enfants, de m'avoir soutenue pendant ce long cheminement, pour leur compréhension et leur écoute.

Je tiens à remercier mes parents et mes beaux-parents qui m'ont épaulée au quotidien.

Merci à Paul Broué, Évadé de France, pour son témoignage sur les épisodes tragiques de sa vie et les moments douloureux de son périple à travers les montagnes. Merci aussi pour son amitié.

Il m'est difficile d'exprimer de manière juste ma gratitude envers Thérèse. Je la remercie de m'avoir livré ses souvenirs enfouis et de m'avoir fait confiance pour le travail artistique que nous avons réalisé ensemble.

Enfin, je tiens à remercier les nombreux artistes qui m'ont éclairée sur leur travail et qui m'ont dirigée vers différentes pistes de réflexion autour de leur travail, et tout particulièrement, Chris Drury, Thierry Girard, Aileen Harvey, Tim Knowles, Renée Lavaillante, Daphné Le Sergent, Patricia Lefebvre et Bart Michiels.

Les cheminements de la mémoire : marche, photographie, écriture

S'appuyant sur une pratique artistique prenant comme pivot central le corps et l'art en marche, cette recherche est une incitation à explorer la mémoire collective en empruntant trois pistes à la fois plastiques et théoriques : la marche dans le paysage, la photographie et l'écriture.

Le cheminement, c'est le parcours dans les archives, parmi les témoignages. C'est aussi les pérégrinations sur les chemins de la mémoire, en compagnie des témoins de certains épisodes tragiques de notre histoire, lors de rencontres et d'échanges. Mais encore, en tant qu'artiste-marcheuse, le chemin, c'est les déambulations dans le paysage, lorsque je revisite la mémoire s'imprégnant dans les sillons qui courent sur le sol, et que je projette celle-ci sur le paysage, dans la montagne et sur la ligne d'horizon. Le corps en marche, c'est un corps qui fait l'expérience du paysage. L'exploration de celui-ci passe par une intersensorialité qui stimule la mémoire. Je pars donc à la rencontre de notre histoire en tissant des liens entre la marche, la photographie et l'écriture. La photographie répond à la fois au rythme de l'artiste-marcheur, à la curiosité de l'artiste dans les archives, et au langage du photographe-plasticien qui creuse les questions des lieux de mémoire. L'écriture, quant à elle, permet d'approfondir l'étude des lignes, du mouvement et du témoignage, tout en soulevant des questions liées à la manuscriture et à la cartographie. Ces trois médiums s'entrelacent dans une pratique intermédiaire autour des chemins de la mémoire. Entre cette pratique plastique et la théorie qui l'accompagne, se tissent des liens, éveillant une curiosité pour des sujets historiques, anthropologiques, philosophiques et architecturaux. Cette recherche suggère donc de découvrir ce maillage, d'explorer un dispositif de création, un cheminement de la mémoire, et un subtil croisement entre la marche comme pratique esthétique, la photographie et l'écriture.

The Paths of Memory : Walking, Writing and Photography

With art walking and the body in motion at the heart of my artistic practice, this research incites us to explore collective memory via three visual and theoretical areas : walking in the landscape, photography and writing.

The path we take demands exploring archives, using testimonies. It also means travelling alongside the witnesses of some of the most tragic episodes of our history, along the paths of their memory. As a walking artist, it is equally making my way, on foot, reactivating memory, which seeps into the furrows traces into the earth, projecting the past on the landscape, the mountains and the horizon. As we walk, our body in motion experiences the landscape, an intersensoriality that stimulates memory. I revive history whilst interweaving walking, photography and writing. Photography responds to the rhythm of the walking artist, to the artist's curiosity in the archives, and to the artistic language of the photographer questioning "lieux de mémoire". Writing, in turn, examines the use of lines, movement and testimonies, while it also questions handwriting and mapping. These three mediums are intertwined in an intermedial artistic practice, discovering the paths of memory. We must imagine a process of weaving between creative work and theory that awakens curiosity for historical, anthropological, philosophical and architectural subjects. This research suggests considering this intermedial approach, this subtle blend between walking as an aesthetic practice, photography and writing, while walking the paths of memory.

Introduction



Bridget Sheridan, *Mappa*,
impression sur soie, fil de
coton, 60 x 60cm, 2013,
©Bridget Sheridan.

Nous irons loin. Nous chercherons le long des chemins empruntés et entre les lignes des nombreux récits. Loin : dans les profondeurs de leur mémoire, de notre mémoire.

Il y a cinq ans, lorsque ce projet germait, j'ai mis pied en ce lieu qui deviendra le nid de mon œuvre artistique. Intéressée par l'histoire de la Retirada¹, je me suis rendue à la Maison du Chemin de la Liberté² en espérant y trouver quelques informations. Au lieu de récolter des renseignements sur les passages depuis l'Espagne vers la France, j'ai eu la chance de parcourir les chemins de la mémoire d'un ancien Évadé de France³, Paul Broué, un petit homme de quatre-vingt-dix ans et qui allait m'accompagner, avec son récit, son témoignage, sur les traces de ceux qui ont traversé la montagne pour fuir en Espagne durant la Deuxième Guerre mondiale.

Le Chemin de la Liberté est un itinéraire balisé entre Saint-Girons en France et Esterrri d'Aneu en Espagne. Si le tracé suit certains chemins de passeurs à travers les Pyrénées, gardons à l'esprit que ces chemins constituaient un maillage immense qui s'étendait sur tout le territoire pyrénéen. Le Chemin de la Liberté, c'est aussi une marche commémorative pour perpétuer le souvenir des combats pour la liberté qui ont marqué cette région. Il voit le jour grâce aux dialogues entre les anciens évadés et les associations d'anciens combattants qui voient, dans la marche, un moyen privilégié pour se remémorer ces événements à la fois tragiques – plus des trois quarts sont morts, leurs corps reposant au fond des lacs, dans les glaces et sous la terre – et empreints de courage, suscitant une admiration pour cette quête de liberté. Inaugurée le 8 juillet 1994, le Chemin devient un lieu de rencontre pour une centaine de marcheurs qui souhaitent retracer les pas des anciens évadés. Suite à ma rencontre avec Paul Broué, il me semblait qu'une part de mon œuvre devait prendre forme sur ce chemin, lors de la marche commémorative.

¹ Ce terme espagnol, qui signifie « retrait », est employé pour décrire un épisode de la Guerre

² Inaugurée en 2007, la Maison du Chemin de la Liberté sert à la fois de musée, retraçant l'histoire des évasions transfrontalières dans les Pyrénées durant la Deuxième Guerre mondiale, et de fonds d'archives. Depuis 2016, les archives se sont enrichies du recensement de tous les passages à travers les Pyrénées.

³ Les Évadés de France sont des personnes qui ont quittées clandestinement la France occupée, pendant la Deuxième Guerre mondiale, entre le 2 septembre 1939 et le 8 mai 1945, dans l'espoir de rejoindre la liberté et d'intégrer les forces françaises libres, ou celles stationnées en Afrique occidentale française ou en Afrique du Nord. Ce sont des combattants volontaires de la Libération. C'est une distinction particulière qui est reconnue par l'État français. Nous ferons donc une distinction entre toute autre personne ayant fui les nazis, les juifs pourchassés, les soldats alliés cherchant à reprendre le combat, les prisonniers évadés d'Allemagne, les paysans, les étudiants, les réfractaires au Service de Travail Obligatoire, etc., et ceux qui portent officiellement cette mention, en utilisant le terme d'évadé pour les premiers et en ajoutant un majuscule pour les seconds.

Il en suit une réflexion à la fois plastique et théorique sur les relations étroites entre la marche et la mémoire. À vrai dire, cette question était déjà présente dans ma pratique artistique, bien qu'elle se centrât principalement sur la mémoire individuelle. À la place de celle-ci, une mémoire collective – des visages, des voix, des lieux, des objets, des documents – une mémoire partagée par des milliers d'évadés. Ce sont leurs visages et leurs voix qui m'accompagnent sur les chemins. Des archives à la salle d'exposition, en passant par les sentiers de montagne, comment cette mémoire prend forme ? Il s'agit d'un cheminement qui s'effectue en marchant, en photographiant et à travers l'écriture. Pourrait-on envisager un parcours où les témoins de l'histoire, l'artiste et le spectateur marcheraient côte-à-côte dans un territoire de l'imaginaire, situé entre mémoire et œuvre artistique ?

Il me semble opportun de présenter une de mes œuvres ici, la *Mappa*, car elle soulève, à elle seule, les principales questions de ma recherche plastique et théorique. Elle évoque le trajet que j'ai emprunté à travers la montagne, tout en révélant les principales voies de ma recherche. « Les cheminements de la mémoire : marche, photographie, écriture » suggère une pratique intermédiaire, une rencontre entre la marche, la photographie et l'écriture. La *Mappa* convoque ces trois voies de recherche.

Avant d'entamer ma première traversée des Pyrénées sur les traces des évadés, j'ai pris la décision d'emporter dans mon sac un foulard en soie recouvert d'écritures et de photographies : des reliques que Paul Broué m'avait confiées. Ce foulard allait tisser des liens entre les archives, la marche et l'exposition. Lors de nos échanges, j'écoutais ses anecdotes, et lui, mes commentaires : ensemble nous avons revisité les sentiers de la liberté. Suite à ces rencontres, j'ai effectué des choix – j'ai constitué mes propres archives – en sélectionnant le témoignage manuscrit de Paul Souque, un camarade de Paul Broué, et les photographies-reliques de Paul. L'écriture ondule sur la surface du tissu – une ligne qui fait son chemin parmi les images des visages et des lieux qui parsèment le foulard. Puis ce fut le départ : chaussée pour quatre jours de randonnée, il ne fallait pas oublier le foulard, le fil et l'aiguille. Fouler les chemins la journée. Foulard à la main le soir. Marcher en compagnie des anciens dès le matin. Et le soir venu, broder mon chemin sur le foulard avec du fil rouge. C'est un fil qui circule entre écritures, photographies et qui relie *leur* marche à la mienne.

La *Mappa* associe la marche, la photographie et l'écriture, trois voies plastiques qui se recoupent ici, dans un dispositif artistique complexe. Cette imbrication nécessite que nous interroguions, à tour de rôle, chaque médium, tout en nous appliquant à ne pas écarter les deux autres.

Avant toute chose, il s'agira de comprendre comment cette pratique artistique d'une marche mémorielle prend forme dans le paysage. En premier lieu, nous partirons donc à la rencontre de la notion de paysage. J'aimerais signaler que, durant cette première partie, ma pratique sera mise de côté – bien qu'elle fera tout de même des apparitions discrètes – au profit de pratiques plus anciennes, comme celles des peintres hollandais, romantiques, ou de pratiques plus récentes, comme celle des land artistes. Bien évidemment, il est tout à fait nécessaire de questionner certains points de ces pratiques, d'aborder la naissance de la peinture en plein air et de la représentation de la nature pour la nature. Sortir de l'atelier et s'installer face au paysage, c'est avant tout poser la question du cadrage dans lequel l'horizon joue un rôle important. Si l'horizon sollicite que l'on s'intéresse à la perspective et détermine le point de vue, il est tout aussi légitime de se demander s'il clôt l'espace de la représentation ou, au contraire, s'il ouvre cet espace.

L'horizon serait, pour ma part, la représentation d'un ailleurs où je projette une certaine idée de la liberté. Cette conception du paysage et de l'horizon rejoint la peinture romantique, leurs combats pour la liberté et la tension qui se joue entre le regard contemplatif et la violence intérieure ressentie par l'artiste face à une tragédie qu'il projette dans le paysage. Pour ce dernier, le paysage est un réceptacle des états de l'âme. Discuter du paysage chez Caspar David Friedrich, chez John Constable ou chez Eugène Delacroix sera également l'occasion d'approfondir la question de la projection des états de l'âme dans le paysage et de cette tension. Ainsi, ne pourrait-on pas saisir la présence d'épisodes tragiques de notre histoire dans le paysage, voire penser celui-ci comme réceptacle de notre mémoire collective ?

Si l'artiste projette ainsi son ressenti dans le paysage, c'est qu'il interagit avec ce dernier. Plus exactement, s'immiscer dans la nature signifierait en faire l'expérience. C'est précisément la question de l'expérience que développe Michel Collot dans son ouvrage *Pensée-paysage*⁴. Pendant les années soixante, émerge une nouvelle forme de rencontre artistique avec la nature, que nous connaissons principalement sous le nom de Land art. Ces artistes décident, quant à eux, d'intervenir directement dans la nature, ce qui diffère d'une représentation picturale. Il s'agit désormais d'une présentation du paysage qui nécessiterait d'en faire l'expérience et d'être acteur dans l'environnement. De surcroît, ces artistes semblent très attentifs à la question de l'échelle. Si les peintres paysagistes, étaient tout de même sensible au changement d'échelle entre le paysage grandeur nature et le paysage représenté, chez les land artistes, on constate toujours un travail sur le point de vue et sur le cadrage, tout en questionnant la place de l'homme au sein de la nature. Des œuvres d'Andy Goldsworthy, qui intervient près du sol, aux interventions parfois monumentales de Walter de Maria ou de

⁴ M. Collot, *La pensée-paysage*, Arles, Actes Sud, 2011.

Nacy Holt, il est évident que l'échelle est démesurément incomparable. Et le spectateur ? Où se situe-t-il dans cette démesure ? Vu l'éloignement des sites du Land art, le spectateur n'aurait que très peu de chance d'en faire l'expérience. La grande majorité d'entre nous, ne rencontre ces travaux que sous forme de *non-site* ou de document.

La question de la place accordée au corps découle naturellement d'une interrogation sur l'expérience du paysage et de notre place au sein de la nature. Nous nous appliquerons ici à focaliser notre étude sur le corps en marche et notamment sur celui de l'artiste-marcheur. Avant de nous intéresser à des plasticiens plus contemporains, il serait utile de préciser que la figure du promeneur est apparue dès les premières peintures de paysage. Qui sont ces corps en marche et que signifient-ils ? Seraient-ils le début d'une réflexion sur notre interaction avec le paysage ? En outre, ces promeneurs auraient parfois tendance à se confondre avec la figure de l'artiste. Si nous revenons un instant à la période romantique, nous pourrions constater que la promenade est un véritable art de vivre et un état d'esprit qui engage la pensée. Cependant, c'est avant tout le début d'une véritable réflexion sur le corps de l'artiste en marche.

Si la marche est avant tout un corps en mouvement, c'est aussi l'occasion de s'engager dans une activité artistique. Au cours du XX^e siècle, certains artistes envisagent la déambulation comme pratique esthétique. Le côté performatif de la marche est présent chez Richard Long et Hamish Fulton, deux artistes britanniques, issus du Land art. La pratique de ces deux artistes-marcheurs aguerris se fonde sur une expérience sensitive de la marche, éveillée par de longues marches de plusieurs heures ou jours. À supposer que chez l'être mobile, tous les sens soient en éveil, il serait tout aussi possible de soutenir que la mémoire le soit également. Certains chercheurs, tel que Tom Edensor, ont noté la relation étroite entre nos sens et la mémoire lorsque nous marchons. C'est dans cette perspective que l'on peut envisager les marches sonores de Janet Cardiff ou les marches participatives à l'aveugle de Mathias Poisson.

Prendre en compte l'espace du cheminement que définit le corps en mouvement, nous amène à penser la marche comme forme d'architecture. Architecturer la marche sous-entend interagir avec la roche, tel les premiers nomades : toucher le minéral, interagir avec le paysage. Après la roche vient le cairn : quelques cailloux pour marquer un lieu, marquer son passage. Le cairn marque la pause et le chemin. Éphémère, altéré par le temps, le cairn serait synonyme de reconstruction. D'autre part, il rassemble les nombreux marcheurs au cours du temps qui apportent tous une pierre à l'édifice. Plus imposant que le cairn, le refuge viendrait lui aussi structurer la marche. Il sert aux bergers qui arpentent les pâturages de montagne. Il abrite les randonneurs tout comme, autrefois, il a servi de cache aux évadés. Il évoque autant la solitude que la

mémoire. L'arche, quant à elle, peut être pensée comme lieu de passage ou comme seuil.

Prendre en compte l'espace de la marche nous oblige aussi à nous pencher sur les frontières, que nous appellerons, en les considérant sous l'angle du déplacement, *frontières-flux*. Si nous envisageons les limites que l'homme dessine dans l'espace, il sera nécessaire de considérer la notion de territoire. Qu'il s'agisse de clôtures ou de murs, les frontières géopolitiques et la notion de territoire se rapprochent de l'étymologie de « paysage » – *-pak, -pag* qui signifie « enfoncer », « fixer ». Néanmoins, les bornes que l'homme fixe autour d'un territoire limitent-elles réellement celui-ci ? Des artistes tels que Heath Bunting ou le collectif italien Stalker, qui franchissent frontières, murs ou clôtures, attireront notre attention sur les notions de flux et de frontière. Néanmoins, les artistes explorent parfois les barrières dans leur longueur. Le mur, espace liminaire, devient, de temps à autre, un terrain de jeu pour celui qui tente de retrouver la puissance ressentie en marchant sur le mur. Se prendre pour un funambule, se promener le long du mur, permet-il d'éprouver l'entre-deux ? « Tenir ensemble » : voilà ce que signifie l'anglais *bind*, dont est issu le terme *boundaries*. Ce sont les « limites », les « frontières », à supposer qu'elles solidarisent plutôt qu'elles séparent.

En admettant que la mémoire entretienne un rapport étroit avec la marche, nous chercherons ce rapport dans le sol, ou plutôt dans le contact entre le corps en marche et le sol. De la chaussure, que nous envisagerons à la fois comme protection et comme relique, au pied, qui porterait les stigmates du cheminement, la mémoire serait (semble être) présente. En effet, les chaussures seraient marquées par la marche, par l'histoire aussi. Le pied se souviendrait : il porterait les traces, il serait habile, il réfléchirait, à croire que le pied et l'esprit soient liés. Connaître les chemins, c'est les arpenter, c'est poser la plante de ses pieds sur le sol. Chaque empreinte laissée derrière soi, en rejoint une autre et forme ainsi une ligne, une direction. C'est ainsi que naît le chemin. En admettant que le chemin ne se conçoit pas sans le marcheur, comment interpréter cette ligne qui file sur le sol ? Le chemin, n'est-il que la trace ou les vestiges du passage ? Pourtant, il semblerait qu'il soit bien le lieu d'une interaction où l'on ne peut penser la trace sans l'homme qui marche.

C'est ainsi que je pars à la recherche des autres, de ceux qui m'ont précédée : je les pourchasse, en anglais c'est ce que j'appelle le *hunting*. Puis c'est au tour du *haunting* : hanter les mêmes chemins, y revenir sans cesse et chercher la présence de ceux qui, eux aussi, hantent les sentiers, puisque, selon les dires de Pierre Sansot, le chemin serait « parcouru par une multitude de vivants et de morts. »⁵ Les sillons sur le sol se creusent au fur-et-à-mesure du passage des

⁵ P. Sansot, *Variations paysagères*, Paris, Edition Payot et Rivages, 2009, p187.

hommes. Les exilés sillonnent d'ailleurs ces nervures : ils abandonnent une vie, une mémoire pour en trouver une nouvelle. Le chemin de l'exil devient lieu de rencontres, là où une nouvelle mémoire se forme. Marcher sur les pas de ces exilés signifie embrasser leurs souvenirs, commémorer. Ainsi, en explorant les marches artistiques qui visitent également la notion de mémoire, comme celle entreprise par le poète toulousain Serge Pey, en 2014, nous nous demanderons comment une marche artistique peut devenir un lieu de commémoration.

La marche comme pratique esthétique rencontre la photographie dans ma pratique. Si ce médium évoque la mémoire, il est également celui que privilégient les artistes du déplacement. Ma recherche plastique, où la marche s'articule avec la photographie – et avec l'écriture, nous le verrons par la suite, met en place des cheminements qui s'effectuent avec la photographie, autour de la photographie, mais encore au travers d'elle.

Nous ne pourrions faire l'impasse sur l'histoire de la mobilité du photographe, sur la naissance des missions photographiques, au XIX^e siècle, qui influenceront plus tard, dans les années quatre-vingt, celle de la DATAR⁶, et plus récemment, (celle) du collectif FTL⁷. On peut constater que, pour de tels missions ou projets, le photographe préfère les déplacements à pied à même le territoire. Il semble que la marche soit une manière de s'engager dans une véritable réflexion sur le paysage. D'ailleurs, pour donner forme à ces marches, j'ai recours, tout comme Thierry Girard ou Aileen Harvey entre autres, à un protocole photographique. C'est un travail prescriptif avec, comme le note Danièle Méaux, « des règles précises qui régissent et déterminent l'exercice de la prise de vue ».⁸ Ce dispositif protocolaire induit une forme de ponctuation pendant la marche qui serait perceptible chez bon nombre de photographes de la mobilité. Chaussures aux pieds pour marcher, appareil à la main pour photographier – l'appareil de ponctuation incite à faire des choix. Quel type d'outil utiliser : un appareil traditionnel, un sténopé, ou une Gopro, caméra d'action qui, avec son très grand angle suggère une immersion considérable dans l'environnement ? À quelle hauteur photographier ? A hauteur des yeux qui perçoivent le paysage, de la taille, centre du mouvement de la marche, des pieds qui entrent en contact avec le sol ? Que photographier : le sol ou l'horizon ? Ponctuer la marche : la faire respirer,

⁶ La mission photographique de la DATAR (Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale) est une commande faite en 1984 par le gouvernement français à des photographes et plasticiens, qui questionnent, au moyen de la photographie, le paysage français des années quatre-vingt.

⁷ France Territoire Liquide est un projet qui regroupe quarante et un séries photographiques, une vision du territoire français actuel sous l'angle de l'imaginaire.

⁸ D. Méaux, « Introduction », in *Protocole et photographie contemporaine*, St Etienne, Publications de l'université de St Etienne, 2013.

l'organiser, travailler son intonation et enfin, la rythmer, comme si les images faisaient écho à nos pas.

Des photographies comme parcours. Comme l'a souligné Danièle Méaux à plusieurs reprises, la présence d'une voie qui s'ouvre dans la profondeur de l'image est une invitation à pénétrer l'image⁹. Ainsi, les chemins qui apparaissent dans les images de Fulton, de Long, ou de Kathryn Faulkner permettraient à notre regard de circuler dans les photographies. De plus, se pourrait-il que notre regard glisse d'image en image, parmi les fragments de chemins qui s'articulent autour du codex d'un livre ou d'un carnet ? Pourrions-nous évoquer le concept de « charnières »¹⁰. Si oui, seraient-elles perceptibles lorsque le cheminement prend forme au sein d'installations photographiques, à l'instar de celles de Mathias Poisson ou d'Honoré d'Ô ? Déambuler dans l'espace d'exposition, autour de ce type d'installation, serait une superposition des différentes marches, une sorte de mise-en-abyme.

Les photographies du sol, et de la terre plus précisément, questionnent la mémoire du sol. La terre, l'*humus*, est un lieu de réminiscences. Ainsi, des artistes telles que Sally Mann ou Liza Nguyen tentent d'y trouver des bribes de souvenirs. En effet, le sol aurait la capacité à retenir le passé. La mort s'enfouit sous la terre et la nature s'en nourrit. C'est en tous les cas ce qui émane de certaines photographies de Sally Mann. Alors, sur les lieux de mémoire, peut-on éprouver le spectre du passé ? Il existe un type de photographie que Raphaële Bertho qualifie d'« image en creux »¹¹, des photographies de l'invisible, des photographies du vide où l'absence est présentifiée. À chaque artiste de laisser des indices qui évoquent de manière subtile l'événement tragique. Le titre, les cicatrices, les ruines, grignotées par le temps ou par la violence d'un conflit, les couleurs, etc., nous affecteraient tout en puisant dans notre répertoire culturel, afin de faire surgir le spectre du passé.

Si la photographie devient parfois l'objet du discours, c'est qu'on peut la considérer comme relique. Ainsi, elle aurait le pouvoir d'évoquer le passé, de réveiller les mémoires endormies. C'est en tous cas ce que suggère Serge Tisseron lorsqu'il souligne le fait qu'une photographie éveillerait les « diverses composantes sensorielles »¹² que nous associons à un événement du passé. La *Gardiennne d'images* de Zineb Sedira manipule les photographies tout en

⁹ Voir D. Méaux, *Voyages de photographes*, Saint-Etienne, Publications de l'université de St-Etienne, 2009, p60.

¹⁰ Nous développerons le concept de « charnière » qui a été pensé par Daphné Le Sergent dans *L'image-charnière ou le récit d'un regard*, Paris, L'Harmattan, 2009.

¹¹ R. Bertho, « Retour sur les lieux de l'évènement: l'image "en creux" », in *Images Re-vues* (en ligne), n°5, 2008, disponible sur <<http://imagesrevues.revues.org/336>> (consulté le 17 avril 2014).

¹² S. Tisseron, *Le mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p138.

apportant son témoignage à la caméra. Aussi, la photographie serait l'écrin qui nous permettrait de voyager au-delà de la chimie. On pourrait également considérer les archives comme écrin. J'arpente régulièrement ces lieux à la recherche des traces du passé. J'y rencontre les paroles des évadés. Ces témoignages lus, photographiés, recopiés, intégrés dans mon œuvre, deviendraient ainsi une archive en mouvement, une histoire en marche. Le témoignage ou la parole accompagne la photographie sous forme de texte, de telle sorte que nous assistons à des entretiens entre celle-ci et l'image. Tantôt juxtaposée à la photographie, comme chez Arno Gisinger, l'écriture paraît entamer un dialogue avec les indices de l'image. Tantôt superposée à la photographie, l'écriture s'incruste dans l'écrin de l'image ; cette lecture particulière du texte semble avoir la particularité de faire ressurgir des bribes du passé dans des lieux de l'absence et du vide.

Si nous devons chercher un point commun entre l'écriture, la couture et la cartographie, ce serait sans doute la ligne. La ligne évoque le mouvement, le geste aussi. Dans ma pratique, tracer des lignes, que ce soit en marchant ou en écrivant, revient à parcourir la mémoire.

On compare fréquemment l'écriture au voyage. Cette métaphore provient du fait que, lors de l'écriture et / ou de la lecture, la pensée se mette en mouvement. D'ailleurs, Rebecca Solnit souligne ce « rapport particulier qui unit le récit au voyage » et évoque en ces termes « les liens si étroits entre l'écriture narrative et la marche. »¹³ À supposer que l'auteur nous mène sur ses propres cheminements de l'esprit, pourrions-nous penser l'écrivain comme guide ? Cependant, nous ferons une distinction entre l'écriture dactylographiée et la manuscrite. L'écriture manuscrite provient avant tout d'une force exercée par la main : on incise, on trace des lignes qui se situent entre gestualité et picturalité. Enfin, elle est mouvement puisqu'entre la ligne et la main il y aurait ce qu'on appelle le *ductus* – la conduite simultanée de la main et de l'esprit sur la surface d'inscription. À la lecture de la manuscrite, nous serions emportés par la voix de l'écrivain. Comment interpréter ces lignes qui ondulent sur la page blanche ? Comment faire abstraction de la musique qui résonne dans notre esprit ? Par ailleurs, la main a eu connaissance du sol lorsque l'homme se déplaçait encore sur ses quatre membres. Nous allons donc considérer l'hypothèse que la main se souvienne encore du sol. Ainsi le geste de l'empreinte que l'on retrouve dans certaines œuvres contemporaines, comme les *Mud Hand Circles* de Richard Long, interrogent cette relation entre le sol, la main, les pieds et les proto-écritures. Il s'agit ainsi autant de la main que du corps. Au travers des *text works* de Richard Long ou d'Hamish Fulton on perçoit la marche. Les mots qu'ils relèvent semblent faire écho à l'immédiateté de leur marche. Malgré le fait qu'il ne s'agisse pas

¹³ R. Solnit, *L'art de marcher*, Arles, Actes Sud, 2002, p100.

d'une écriture manuscrite, cette écriture particulière, qui rappelle d'ailleurs les haikus japonais, paraît incarner le rythme du corps en marche. Elle est d'autant plus parlante lorsqu'elle se déploie dans l'espace d'exposition ou dans l'espace public. C'est le cas des *wall paintings* de Fulton qui s'étalent sur les murs des galeries à travers le monde et qui seraient aussi difficiles à saisir dans leur ensemble que la marche de l'artiste. Quant à l'œuvre de Jean-Christophe Norman deux gestes s'unissent : le corps en marche et la main qui écrit. Pour ma part, je tisse le texte en marchant, dans l'espace d'exposition et dans la photographie, questionnant ainsi ces différents gestes – l'écriture, la couture, la marche – qui se redoublent.

Si les artistes-marcheurs ont tendance à explorer un territoire, et ce par le biais de tracés et de lignes, nous serions en mesure de nous interroger sur leur rapport à la cartographie. Dès lors qu'on traverse l'espace, celui-ci deviendrait un territoire. Les artistes-marcheurs explorent celui-ci par le biais de repérages cartographiques. Ainsi, la carte serait la matière d'entrée dans le territoire. La main qui revient dans les images de Céline Boyer, de Bouchra Khalili, mais encore de Daphné Le Sergent est une main qui trace ou qui désigne. Si cette gestuelle évoque parfois le trajet, il fait également écho à la carte comme outil politique ou militaire. En ce qui concerne ma recherche plastique, il me paraît plus juste de faire référence au croquis cartographique évoqué par Tim Ingold, anthropologue britannique. Il distingue la carte du croquis cartographique et souligne l'importance du geste de la main, du tracé éphémère du croquis qui s'accompagne du récit d'un déplacement. Lorsqu'on marche, il s'agirait en quelque sorte de dérouler un fil, cet entre-deux, qui n'aurait ni queue ni tête, un état transitoire, quelque chose qui flotte. Si la ligne d'écriture file, le fil, lui, suit le corps déambulant. Comme le remarque Tim Ingold à plusieurs reprises, dérouler ou dévider une pelote de ficelle ou de laine, ou une bobine de fil serait remonter le temps en quelque sorte. Dérouler la laine au fil de la marche comme Francis Alÿs ou Patrice Loubier, ou dans l'espace d'exposition, comme Claire Sauvaget, est un geste qui touche à la question de la mémoire puisque ce processus pense la relation entre le fil de l'histoire et l'objet de la pelote. De temps à autre, l'artiste a recours au fil et à l'aiguille pour retracer ses pas tout en racontant la marche – aucune indication de lieu, ou très peu, à peine un tracé, une fine ligne où chaque boucle du fil évoque le pas du marcheur. C'est ainsi que les coutures ou broderies d'un trajet chez Charlotte Limone, Hélène Gerster ou encore Marie Moreau font écho au rythme du corps marchant, tout comme mon travail sur le foulard en soie. Sur ce foulard les écritures semblent osciller entre leur valeur de témoignage et la topographie du territoire traversé, de sorte que nous pourrions évoquer des écritures topographiques. De manière semblable, Chris Drury envisage les toponymes comme picturaux – une écriture organique où la surface du territoire épouse les mots. Dans ces représentations artistiques du territoire, on se rapproche d'une forme de cartographie mentale. Chez les peuples indigènes, le repérage dans l'espace prend la forme d'histoires, de gestes et de rituels, comme chez les

Aborigènes d’Australie ou les indiens Tlcho en Amérique du nord. L’espace de la carte paraît ainsi exister à la fois dans le paysage et en soi. La cartographie semblerait bien engager la mémoire par le geste, le récit et la connaissance.

Ma pratique artistique suggère donc de retracer les pas de ceux qui nous ont précédés – un cheminement de la mémoire qui émerge d’une pratique intermédiaire dans laquelle les différents médiums que sont la marche, la photographie et l’écriture dialoguent afin de mieux explorer notre mémoire collective. C’est aussi une pratique qui nous engage à nous interroger sur notre histoire, tout en nous questionnant sur des problématiques contemporaines, liées au déplacement des populations.

Première partie

La marche et la mémoire dans le paysage

Je suis là, dans la nature, et je façonne le paysage autour de moi et en moi. Je me tiens debout dans le paysage et je me remémore. Je marche et je me souviens. La marche, le paysage et la mémoire sont intrinsèquement liés dans ma pratique plastique. Pour comprendre la manière dont ils fonctionnent ensemble, il s'agira de centrer notre recherche sur la manière dont notre corps interagit avec la nature et dont il façonne le paysage. On tiendra compte d'un sujet qui perçoit la nature et qui la représente – un paysage tel que le définit Alain Corbin :

Le paysage est manière de lire et d'analyser l'espace, de se le représenter, au besoin en dehors de la saisie sensorielle, de le schématiser afin de l'offrir à l'appréciation esthétique, de le charger de significations et d'émotions. En bref, le paysage est une lecture, indissociable de la personne qui contemple l'espace considéré.¹⁴

J'ai fait le choix de marcher dans la nature. La marche est une manière de lire le paysage. Mon corps analyse l'espace que je traverse. C'est avant tout du corps en marche et du paysage dont il s'agit. Ainsi, avant de nous engager sur une analyse du corps en marche, il sera nécessaire de prendre en compte la notion du paysage en relation à des pratiques artistiques pour lesquelles la nature, l'extérieur et, enfin, le corps sont primordiaux. Aussi, est-il nécessaire de rappeler que ma pratique fera une apparition timide dans cette première partie, puisque notre réflexion suivra une logique historique au départ.

Lorsqu'on évoque le paysage, on pense habituellement à la nature. Néanmoins, il existe des paysages que l'on qualifie d'urbain – des espaces d'un certain type que l'on peut rencontrer en ville par exemple. Les paysages urbains sont parfois habités par la foule, ils figurent la banlieue, des terrains vagues ou de grandes lignes architecturales qui soulignent édifices, tours, pavillons, etc. Ces paysages aux signes reconnaissables intéressent un grand nombre d'artistes. Certes, le milieu urbain ne rejoint pas notre propos, mais il sera inévitable que nous fassions quelques exceptions lorsque nous nous intéresserons à certaines pratiques artistiques. La nature demeure toutefois présente dans certaines pratiques en milieu urbain, comme par exemple celle de *Stalker*, collectif d'artistes italiens, qui propose une exploration de l'espace par le biais de la marche au travers de villes, de terrains vagues ou de friches.

Jean-Pierre Mourey remarque qu'il existe un positionnement double des artistes vis-à-vis de la nature : « l'une considère que nous sommes totalement enveloppés et modelés par l'univers technique. Le monde naturel n'existe plus ».¹⁵ Si cette position se rapproche d'une vision post-humaine où toute notre existence serait liée à la machine, la prothèse, le chimique, en somme l'artificiel, l'autre position « consiste à retrouver les événements du monde naturel, loin des écrans et de leur flux d'images, loin des matières synthétiques lisses et brillantes,

¹⁴ A. Corbin, *L'homme dans le paysage*, Paris, Les Editions Textuel, 2001, p11.

¹⁵ J-P. Mourey, *Relations paradoxales de l'art à la nature*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2013, p7.

loin des animaux gadgets ou virtuels ». ¹⁶ C'est bien dans cette seconde position que je me situe lorsque j'aborde la question du paysage dans ma pratique plastique – se fondre dans la nature, partir à la rencontre du végétal, du minéral et de la terre sous les pieds. Il s'agit de sentir ses couleurs, ses formes, ses textures, sa lumière. Que renferment les éléments qui nous entourent ? Nous racontent-elles des choses ? Et surtout, cette nature possède-t-elle le pouvoir énigmatique de livrer les secrets de notre histoire ? Se faufiler sur les chemins de terre, n'est-ce pas partir à la rencontre de souvenirs proches et lointains ?

C'est au travers de pratiques paysagères anciennes comme celles des paysagistes hollandais ou britanniques, ou celles des peintres romantiques, mais aussi au travers de pratiques plus récentes où l'artiste intervient directement dans la nature que nous interrogerons d'abord le paysage en nous approchant pas à pas de notre question centrale qui est celle de la mémoire.

Si le corps est si important lorsque l'on est face au paysage, qu'en est-il du corps en marche ? D'abord représenté par les peintres qui s'interrogent déjà sur la présence du corps en mouvement dans le paysage ou sur les chemins, le marcheur devient peu-à-peu l'artiste lui-même. Que peut-on dire de ce corps en mouvement ? Peut-on parler de performance artistique ? Et quelle place laisser à la perception, aux sens ? Il semble que la question du sensitif implique la mémoire.

Et si le corps en marche se rapprochait d'une forme d'architecture ? Marquer son passage, mesurer le terrain parcouru, arpenter tout simplement ; ne pourrait-on pas imaginer la marche comme charpente du territoire ? Cette hypothèse émane avant tout de l'interaction entre le marcheur et la roche, puis de celui-ci avec le cairn : il marque ainsi les stations de la marche. Le refuge et l'arche sont autant de constructions qui racontent la marche : le refuge abrite et l'arche marque le passage. Bien que le minéral perdure, ces constructions semblent se mouvoir avec le temps qui passe et au gré des passants. Aussi, la construction nous oblige à penser le territoire et les délimitations de l'espace. Les frontières font-elles aussi partie de cette architecture de la marche ? Des lignes imaginaires aux constructions bien réelles comme la clôture ou le mur, de quelle manière la marche interagit-elle avec ces limites ?

Marcher, c'est se souvenir. C'est participer à la construction du chemin avec ceux qui sont passés. On chemine avec eux, chaussures aux pieds. Une trace derrière soi, sur le sol, et celle du chemin en soi. On circule sur le chemin, sur la ligne qui nous guide sur le sol. On poursuit les anciens ou on marche avec eux. On projette son imaginaire sur le sol et dans le paysage. Les histoires en marche sont faites de reconstitutions fictives du passé dans le présent. Si ma pratique

¹⁶ *Ibid.*, p8.

artistique associe la marche et la mémoire, c'est que je m'intéresse aussi à la question de l'exil, à celle des réfugiés et des migrants qui ont traversé les Pyrénées pendant les périodes de troubles du XX^e siècle. Comment penser une pratique artistique en marche autour de la question de l'exil ? Ne peut-on pas évoquer la commémoration lorsqu'on parcourt les chemins de mémoire, à la recherche des traces de nos prédécesseurs ?

A – À la rencontre du paysage

Si le paysage est une notion complexe qui a évolué au cours de l'Histoire, à travers des cultures différentes et qui varie d'un individu à un autre, la définition que nous proposent les dictionnaires reste simplifiée et ignore les nombreuses subtilités de cette notion. Néanmoins, les définitions générales de ce terme et son étymologie permettent d'entrer dans la matière de cette notion malléable.

Le terme français de « paysage » est avant tout empreint, comme tout élément de notre langage, d'une histoire propre. Il va de soi que le terme français de « paysage » évoque des choses bien différentes que sa traduction *landscape* chez nos voisins d'outre-manche ou *landskip* en néerlandais – mais à laquelle, cependant, nous ne resterons pas indifférents. La racine indo-européenne, *pag-*, *pak-*, signifiant « enfoncer », « fixer »¹⁷, donne naissance, au fil du temps, à une arborescence de termes, dont « paysage ». Une ramification latine de cette racine propose un lexique qui concerne l'agriculture et la terre, d'où *pagus*, « borne fixée », puis *paganus*, signifiant « habitant d'un district rural », « paysan ». Bien que les termes de « pays » et de « paysan » apparaissent dès le X^e et le XII^e siècle, il faut attendre le XVI^e siècle afin d'entendre le terme « paysage » dans la langue française. La première utilisation du mot sera réservée au domaine de l'art, et plus particulièrement à celui de la peinture. Alain Rey note que le même siècle voit le terme s'élargir vers la désignation de « l'étendue de pays que l'œil peut embrasser dans son ensemble »¹⁸. Ainsi, il souligne que c'est la valeur visuelle du terme qui l'a emporté. Certes, la question du regard demeure importante dans le paysage, ce qu'atteste la principale définition du terme qui concerne directement la vue : « vue d'ensemble, qu'offre la nature, d'une étendue de pays, d'une région ». Il garde évidemment son sens premier de « tableau dont le thème principal est la représentation d'un site champêtre, et dans lequel les personnages ne sont qu'accessoires »¹⁹.

À travers une exploration de la peinture paysagère du siècle d'or, puis du romantisme, en considérant la sortie de l'atelier, et l'expérience du paysage, nous nous approcherons d'une pratique plus contemporaine du paysage que l'on retrouve chez les *land artists*. De quelle manière ces artistes rendent compte d'une rencontre du corps et du paysage ?

¹⁷ J. Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002, p407.

¹⁸ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française, Fo-Pr*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012, p2488.

¹⁹ Entrée « paysage », <<http://www.cnrtl.fr/definition/paysage>> (consulté le 28 février 2014).

1. La représentation du paysage

Loin de vouloir être exhaustive sur la question, je commencerai par évoquer les paysagistes hollandais dont certains croquent en pleine nature. La richesse des peintres hollandais, c'est le sol, la végétation ou encore la mer qui composent leurs paysages. Chez ces artistes du XVII^e siècle, l'envie de relever certains détails naturels à l'extérieur se sent déjà, et va inspirer les paysagistes des siècles à venir. Aelbert Cuyp représente même le peintre en train de dessiner et fait écho au *Livre des peintres* de Karel van Mander, publié en 1601, qui conseille au peintre d'observer la nature. Les carnets de croquis, l'encre ou le crayon accompagnent Jacob van Ruisdael et ses semblables dans leurs excursions et leurs voyages. Deux siècles plus tard, le développement de la peinture à l'huile transportable permet aux paysagistes tels que John Constable de poursuivre la sortie de l'atelier et de réaliser des peintures en plein air. Le paysagiste anglais demeure très sensible à la nature et aux éléments, comme on peut le noter dans ses études de nuages. Si Constable a hérité du goût des hollandais pour le paysage, les peintres de l'école de Barbizon, quant-à-eux, doivent beaucoup aux peintres anglais. C'est ici, dans la forêt de Fontainebleau, synonyme de nature, que passent nombre de peintres qui ont en commun un attrait pour le plein air. L'influence est double : à cette époque, on expose les paysagistes anglais et les œuvres des paysagistes hollandais.

Tous ces artistes ont en commun le fait qu'une fois installés face au paysage, ils cadrent la vue, et ainsi, ils questionnent l'horizon – cette ligne imaginaire que perçoit notre œil, mais qui fuit sans cesse lorsque nous nous mettons en mouvement. A quelle hauteur la placer : loin, proche, au milieu du tableau, aux trois-quarts, etc. ? Ouvre-t-elle l'espace de la représentation au-delà du cadrage ? Que ce soit Ruisdael ou Constable, entre autres, ne peut-on pas envisager les représentations de vastes étendues comme une pratique de la démesure, où l'horizon file vers un hors-champ, suggérant le continuum du paysage ?

S'interroger sur les premières sorties des paysagistes, reviendrait à voir les prémisses d'une interaction entre le corps de l'artiste et son environnement, un corps sensible aux éléments naturels, aux météores et au mouvement du paysage.

a) Sortir de l'atelier

*Quand le soleil se lève, éveillez-vous, jeunes peintres, et sautez du lit. Prenez l'habitude de sortir de bonne heure pour observer, émergeant de la brume, le soleil qui dévoile la beauté du monde.*²⁰

Si le siècle d'or néerlandais a vu émerger la peinture de paysage aux Provinces-Unies, ancêtre des Pays-Bas, il s'agit désormais de peindre des scènes figuratives ; ainsi, un genre *naturel* se développe où l'on pose son regard sur le monde qui nous entoure, où l'on observe minutieusement chaque détail de l'environnement. Selon Jean Lombard, la peinture de paysage « correspond à une capacité nouvelle de regarder hors de soi. »²¹ Il ajoute que ce regard implique qu'il y ait « une subite et magique coïncidence des deux sens du mot paysage, genre pictural et réalité représentée. »²² Il convient de préciser qu'à cette époque, si ces deux sens du mot paysage se recoupent, c'est que le terme *landskip*, en néerlandais, évoque un système politique et économique dont le but était de gérer les digues et l'irrigation, et signifie tout aussi bien les représentations d'une nature occupée par l'homme. Les peintures figurent ceux qui, comme le souligne Simon Schama, occupent le paysage : les pêcheurs, les promeneurs, les éleveurs, etc.²³ De surcroît, si les peintres sont attirés par le paysage naturel et l'occupation humaine de ces lieux, ils décident de s'y rendre et de relever les détails de ce qu'ils perçoivent. Wilhelm Martin a redécouvert un texte de l'époque, *Le livre des peintres*, de Karel van Mander, publié en 1601 et qui, dès les premières pages, le « chant du peintre de paysage », rend compte des habitudes des paysagistes et la manière dont ils exécutaient leurs tableaux. Après avoir conseillé au peintre de sortir dès le matin, à la première heure, pour observer la nature et le monde environnant, Karel van Mander lui recommande de se munir de papier, de craie, d'une plume et d'encre pour relever tout ce que le « regard saisit et apprécie. »²⁴ Suit une liste de propositions pour observer finement ce que le peintre voit, pour représenter différents plans ou des conseils pour saisir les variations de couleurs et repérer tous les éléments de la nature qui s'offrent au regard. « Ce que vous aurez vu dehors et dessiné dans votre carnet, vous le peindrez à votre retour avec les couleurs que vous aurez vous-même mêlées, et vous lui imprimerez l'apparence de la vie »²⁵, conseille Mander. Les paysagistes hollandais réalisaient leurs

²⁰ Karel van Mander, *Le livre des peintres*, 1604, cité par Wilhelm Martin, *Les peintres hollandais au XVIIe siècle*, Paris, Gérard Monfort Editeur, 1994, pp7, 8.

²¹ J. Lombard, *Peinture et société dans les Pays-Bas du XVIIe siècle, Essai sur le discours de l'histoire de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2001, p95.

²² *Idem.*

²³ Voir S. Schama, *Le paysage et la mémoire*, Paris, Seuil, 1999, p17.

²⁴ Karel van Mander, *Le livre des peintres, op.cit.*, p8.

²⁵ *Ibid.*, p9.

esquisses et leurs dessins à l'extérieur et, de retour à l'atelier, ils peignaient les tableaux qui leur valaient autant de succès. Wilhelm Martin commente une peinture d'Aelbert Cuyp, *Peintre en train de dessiner*, où l'on perçoit à la gauche d'un panorama, un peintre assis sur un rocher, accompagné d'un autre homme et de leurs chevaux, et qui réalise une esquisse sur son carnet de croquis. Si l'artiste pourrait bien être Cuyp lui-même, il s'agit en tous les cas d'une mise-en-abyme intéressante du peintre paysagiste dans le paysage ; un dispositif qui met en exergue l'intérêt de ces artistes pour le plein air. Aussi, faut-il noter que Cuyp met l'accent sur un paysage naturel et sur leur goût de peindre la nature pour la nature : assis devant ce vaste paysage, le peintre représenté par Cuyp maîtrise l'espace qu'il investit, il en fait partie intégrante, il n'est plus devant un paysage rêvé où les mythes et les allégories règnent en premier plan.

Parmi les peintres qui réalisaient des études en extérieur, au sein du paysage, nous pouvons retenir Jan van Goyen, connu surtout pour ses marines et ses paysages fluviaux. On a pu constater que Goyen voyageait beaucoup et qu'il avait effectué énormément de croquis en plein air. Sa fine observation des régions qu'il parcourt est accompagnée de notes où il « précise souvent le lieu et la date de ses observations, ce qui nous permet de l'accompagner dans ses pérégrinations. »²⁶ Les observations que relèvent Goyen l'aident à comprendre le rythme des journées en fonction de la lumière et du temps. On peut dire qu'il existe une certaine contemplation de la nature dans la pratique exhaustive de ces études de paysage. Pour ces peintres, il s'agit avant tout de ressentir la nature qui les entoure et ainsi de faire paysage. Si nous imaginons ne serait-ce qu'un instant être à la place de l'un de ces paysagistes, nous serions capables de comprendre en quoi les vastes étendues des Provinces Unies prêtaient à la contemplation de la nature. Comment ne pas être sensible aux plaines et à la mer qui s'étendent à perte de vue ? De même, comment rester indifférent aux cieux immenses chargés de nuages ou envahis de lumière qui surplombent les terres découpées par les digues. C'est dans cet environnement que s'installent ces peintres de la nature pour relever les détails qui leur paraissent importants pour leurs tableaux réalisés de retour à l'atelier.

Jacob van Ruisdael ne se spécialise pas comme certains dans les marines, les peintures fluviales ou dans la plaine. En effet, il est reconnu pour sa grande diversité de paysages, « le seul à avoir le sens universel du paysage »²⁷, déclare Robert Genaille. La force de Ruisdael émane de sa capacité d'observer la nature et à transcrire sa force :

²⁶ M. Millner Kahr, *La peinture hollandaise au siècle d'or*, Paris, Le Livre de Poche, Série références Art, 1993, p292.

²⁷ R. Genaille, *Histoire universelle de la peinture / La peinture hollandaise*, Paris, Pierre Tisné, paris, 1955, p83.

Mieux que tous, il a découvert le lien nécessaire qui unit en Hollande le ciel, la terre et l'eau, la correspondance émouvante entre les valeurs de l'atmosphère et les effets de lumière sur le sol et les arbres, entre les lignes et les nuances de la terre et le volume des nuages.²⁸

Les paysages de Ruisdael qui accordent une grande importance au ciel révèlent une sensibilité très particulière qui pourrait déjà annoncer le romantisme. Ruisdael a tendance à faire de chaque paysage un état d'âme par ses effets d'atmosphère – nous y reviendrons plus loin lorsque nous aborderons la projection des états d'âme dans le paysage chez les peintres romantiques. L'émotion que traduisent les paysages de Ruisdael est très certainement due aux immenses ciels chargés de nuages. On y perçoit le mouvement, le souffle du vent qui emportent les structures de nuages et leurs ombres. Des percées de lumière offrent au regard la sensation d'un paysage au temps changeant. La sensibilité à la nature environnante ne peut que faire penser aux paysagistes anglais, qui, par la suite, s'inspirent de la peinture hollandaise.

Deux siècles plus tard, on a pu conserver les peintures à l'huile dans des vessies de porc, puis on a inventé la peinture à l'huile en tube de métal compactable : les petits tubes de peinture sont mobiles – le peintre aussi. Ainsi, les paysagistes anglais du XIXe siècle réalisent des esquisses en plein air grâce au transport de la peinture à l'huile et se rapprochent davantage de la nature puisque le paysage est peint sur le vif. Chez ces paysagistes, c'est John Constable qui pratique la peinture de plein air de manière beaucoup plus rigoureuse que ses contemporains. Il s'installe en pleine nature, en effectuant des esquisses à l'huile, qui, parfois, sont terminées à l'atelier, et il essaie autant que possible d'achever ses paysages à l'extérieur : « Si je devais faire des études du paysage, je les finirais dans les champs... ce n'est pas l'esquisse, mais la finition dans la nature qui fait le talent d'un grand artiste. »²⁹ Il s'agit, pour Constable, d'être attentif à la nature et de la comprendre : « On ne voit vraiment quelque chose que si on le comprend. »³⁰ Il est vrai qu'il étudie chaque détail de la nature, et ce dès son plus jeune âge, privilégiant les esquisses de nuages. Comme Jacob van Ruisdael, il donne énormément d'importance aux nuages et il réalise ses études de ciel et de nuages avec plus d'assiduité que ses contemporains. Selon Constable lui-même, le ciel joue le rôle le plus important dans le tableau : « Il serait difficile de citer un type de paysage où le ciel ne serait pas la note dominante, la mesure de l'espace et le véhicule principal du sentiment ».³¹ Ainsi, le ciel devient l'élément qui compose le paysage, il vient creuser l'espace et définit le ton du tableau, si bien

²⁸ *Ibid.*, p84.

²⁹ B. Venning, *Constable : Sa vie et ses chefs-d'œuvre*, New York, Parkstone Press Ltd., 2004, p26.

³⁰ J. Constable, cité par J. Carré, « CONSTABLE JOHN - - (1776-1837) », *Encyclopædia Universalis* (en ligne), <<https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/john-constable/>>, (consulté le 1 février 2016).

³¹ *Idem.*

qu'on comprend alors l'acharnement de Constable à étudier les nuages et le ciel. Soulignons aussi que Constable annote ses études avec la date, l'heure et des détails concernant la météo. Il est aussi possible de comparer ses notes à celles de Jan van Goyen cité plus haut. Ces indications fournissent des renseignements essentiels au peintre qui se remémore les sensations ressenties lors de ses études en extérieur. On pourrait même y trouver un écho du futur travail de certains artistes-marcheurs comme Richard Long ou Hamish Fulton qui relèvent de telles informations. Avec deux siècles d'avance, Constable fait le choix de saisir ces données, soit une sorte de méthodologie scientifique qui lui permet d'étudier la nature. C'est le cas dans son *Etude de nuages*, peinte en 1821, et sur laquelle on peut lire : « 13 sept, 13h. Léger vent de nord-ouest, qui se renforça dans l'après-midi, avec de la pluie tout au long de la nuit suivante. »³²

Pour Constable, il est essentiel de sortir de l'atelier et de relever autant de détails que la nature offre au regard de l'artiste. Tourner le dos à une peinture en atelier, consiste, chez Constable, à connaître l'environnement. Si l'on a pour habitude d'associer le paysage à la vue, il convient de préciser que c'est plutôt notre regard qui est sollicité. Le regard est souvent synonyme de vue, si bien que son sens propre signifie « action de diriger les yeux volontairement sur un objet. »³³ Pourtant, le terme « regard » vient d'une racine indo-européenne, *swer-*, qui signifie « faire attention ». La première utilisation du mot, au XI^e siècle, concerne donc l'action de « surveiller », « avoir l'œil sur ». Néanmoins, l'attention ne passe pas que par la vue, comme en témoignent les tableaux de Constable, prenant pour sujet et pour titre *Dedham Vale*. C'est une scène qu'il perçoit depuis son enfance, puisqu'il emprunte ce chemin chaque matin pour se rendre à l'école³⁴. L'attention qu'il accorde à ce paysage, passe autant par la vue que par les différentes sensations liées à la présence du corps dans cet environnement. D'ailleurs, il confie que les campagnes de son enfance, celles dont il connaît les moindres recoins sont celles auxquelles il accorde le plus d'importance : « ce que je préfère peindre, ce sont les endroits que je connais. »³⁵ Certes, Constable voyage, notamment dans le Derbyshire, la contrée de Peak, une région montagneuse de l'Angleterre. Mais il reste attiré par son environnement natal qui semble être le paysage le plus apte à une étude approfondie de la nature.

John Constable, *Dedham Vale*, huile sur toile, 33,3 x 41,6cm, 1808, Yale Center for British Art, New Haven.

³² B. Venning, *op. cit.*, p154.

³³ E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F., 2009, p1210.

³⁴ W. Vaughan, *John Constable*, Londres, Tate Publishing, 2002, p30.

³⁵ J. Constable, cité par J. Carré, *op. cit.*

Du fait que les peintures de John Constable et de ses contemporains, notamment celles de Richard Parkes Bonington, connaissent un véritable succès au Salon de 1824 à Paris, on retrouve l'influence de ces paysagistes anglais chez nombre de jeunes peintres français. En France aussi beaucoup d'artistes se détournent des formes de peinture érudite et développent un nouvel intérêt pour une peinture naturaliste et pour le paysage. C'est sous cette nouvelle approche de la peinture qu'on retrouve des artistes d'horizons divers qui viennent se ressourcer à Barbizon, dans la forêt de Fontainebleau.

À cette époque, on vient dans la forêt de Fontainebleau pour se retrouver et pour contempler la nature, un intérêt qui est confirmé par la prolifération des guides de voyage publiés dans les années 1830. Le Baron Tyler publie *Les voyages pittoresques dans l'ancienne France*, un guide bien plus petit et plus léger que nombre d'autres, et qui est conçu pour être consulté en plein air. En 1837, Etienne Janin publie *Quatre promenades dans la forêt* qui se consacre au côté pittoresque et historique de Fontainebleau. Il conseille au promeneur de pénétrer plus profondément dans la forêt, ce qui apporte un « rafraîchissement spirituel que l'esprit atteint lorsqu'il est totalement absorbé par la contemplation de la nature. »³⁶ La forêt de Fontainebleau est une mine de trésors pour le poète ou l'artiste qui souhaite contempler la nature. « La nature apparaît à nos yeux comme un véritable *spectacle* qui demande une participation active contemplative »³⁷, souligne Raffaele Milani. Elle ajoute que « des manifestations de la nature provient un langage insaisissable, suspendu, fait de traces, de signes qui nous renvoient à une harmonie secrète. »³⁸ S'immiscer dans les profondeurs de la forêt et découvrir la nature la plus pure, celle qui nous évoque un ordre naturel harmonieux, telle était la quête de certains jeunes peintres à Barbizon tels que Narcisse Diaz de la Peña, ou encore Théodore Rousseau. Chez Rousseau, ne figurent que très rarement l'homme ou l'animal. Et si l'arbre occupe une grande place dans l'œuvre de Rousseau, il est possible d'esquisser le portrait d'un peintre qui contemple les chênes vieux de cinq cents ans cités par Janin dans son guide.

Les peintres de Barbizon doublement influencés par les paysagistes anglais et par l'art hollandais s'installent également en plein air. Ce courant naturaliste du début du XIXe siècle que l'on qualifie de septentrional, en opposition au style classique méridional, implique que le peintre paysagiste s'installe en extérieur et qu'il observe finement la nature qui l'entoure. Que ce soit les hollandais du siècle d'or, les grands paysagistes anglais, ou les peintres Barbizon, il s'agit de peindre la nature pour la nature, de la contempler, de s'imprégner de ce qui s'offre à la vue, mais également aux autres sens, afin de sentir l'énergie ou la force d'une nature qui devient paysage.

³⁶ S. Adams, *L'école de Barbizon : Aux sources de l'impressionnisme*, Londres, Phaidon Press Limited, 1994, p72.

³⁷ R. Milani, *Esthétiques du paysage, Art et contemplation*, Arles, Actes Sud, 2005, p34.

³⁸ *Idem.*

b) Face au paysage : la question de l'horizon

Qui ne s'est jamais posté devant une table d'orientation lors d'une balade du dimanche ? Construite sur un site qui offre au spectateur de la nature une vue imprenable sur les environs, elle forme souvent un hémicycle sur lequel sont peints les éléments qui s'étendent devant soi. On y retrouve les noms des bourgs, des cols ou des pics, inscrits afin que l'on puisse se repérer. Avant tout, retenons que ces représentations, qui se situent à la lisière de la cartographie et de la représentation paysagère, cadrent une vue. C'est-à-dire qu'elles sont conçues pour que nous nous tenions au centre de l'hémicycle et que nous puissions apprécier le paysage environnant. En outre, notons la ligne d'horizon qui coupe la représentation en deux et grâce à laquelle il nous est possible de nous repérer autant dans l'espace environnant que sur la représentation de celui-ci. La ligne d'horizon, cette ligne imaginaire et pourtant visible, nous permet de nous mesurer à ce qui nous entoure :

Nous sommes dans un lieu, quelconque. Pourtant, par la faille entrouverte entre ciel et terre, dans l'écart qui déploie, entre ici et là-bas, les plans en perspective, une orientation se dessine, un sens émerge, et le lieu devient paysage. Morceau de « pays », certes, arraché du regard à la terre, mais qui donne à lui seul la mesure du monde. Car il possède un horizon, qui, tout en le limitant, l'illimite, ouvre en lui une profondeur, à la jointure du visible et de l'invisible, - cette distance qui est l'empan de notre présence au monde, ce battement du proche et du lointain qui est la pulsation même de notre existence.³⁹

Michel Collot souligne que l'horizon est la ligne de départ de tout paysage puisqu'il nous permet de nous situer en tant qu'être vivant dans le monde qui nous entoure. Au final, la table d'orientation n'est qu'un redoublement de notre vision. Le béton qui nous emprisonne dans une mise-en-abyme circulaire nous sert davantage d'appui pour contempler le paysage environnant. Cependant, son format circulaire nous renvoie à la fois à la rondeur de la Terre et à la ligne d'horizon qui nous encercle et qui nous assigne notre place au monde.

André Leroi-Gourhan établit, quant-à-lui, une différence entre l'espace itinérant et l'espace rayonnant, une distinction qui nous interpelle en ce que le paysage, chez l'artiste itinérant, se construit à partir de l'espace itinérant⁴⁰. Selon Leroi-Gourhan, il coexiste, chez l'homme, deux perceptions du monde qui sont liées à la vision :

L'une des voies livre l'image du monde sur un itinéraire, l'autre intègre l'image dans deux surfaces opposées, celle du ciel et celle de la terre, qui se rejoignent à l'horizon.⁴¹

³⁹ M. Collot, *L'horizon fabuleux, Tome I, XIX^e siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1988, p11.

⁴⁰ A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II, La mémoire et les rythmes*, Paris, Éditions Albin Michel, 1964, pp155-157.

⁴¹ *Ibid.*, p155.

Rien d'étonnant donc que Leroi-Gourhan attribue au chasseur-cueilleur un territoire saisi à travers le déplacement, et à l'agriculteur sédentaire, un espace rayonnant qui se saisit par cercles concentriques⁴². Il en va de même chez le paysagiste qui se pose au bord du chemin, qui trace, autour de lui, un cercle imaginaire lui permettant de cadrer sa vue. La ligne d'horizon lui assigne sa place fixe et lui permet de représenter le paysage qui s'offre à lui.

L'horizon comme ligne de départ : il limite, délimite et illimite le monde. L'horizon ferme l'espace et l'ouvre tout à la fois. Pour les paysagistes qui dessinent ou qui peignent en plein air, cette ligne est fondamentale puisqu'elle va structurer leurs représentations. Le peintre sort de l'atelier et s'installe dans la nature et il devient conscient de sa place au monde. Autour de lui se dessine donc un cercle imaginaire : l'horizon, du grec *horizôn* (*kuklos*), signifiant « (cercle) qui borne la vue », d'où la définition selon laquelle l'horizon serait une limite circulaire de la vue au centre de laquelle se situe la personne qui la perçoit et une ligne imaginaire où semblent se rejoindre la terre ou la mer et le ciel⁴³. Le paysagiste, en son centre du monde, doit faire des choix – il détermine à quelle hauteur se situe sa ligne d'horizon dans sa représentation, mais il doit aussi décider du cadrage. Si la représentation du peintre est une vision tronquée de la vue qui s'offre à son regard, c'est qu'il a dû limiter son tableau à une seule portion du cercle. C'est alors qu'il réalise une découpe.

Anne Cauquelin, dans sa réflexion sur l'invention du paysage, cite la fenêtre comme appareil de découpe d'un paysage, ce qui transforme le *paysage grandeur nature* en *paysage image*⁴⁴. Elle note que :

Le cadre exige le recul, la bonne distance. Tout voir, bien sûr, mais seulement cela qui est dans le champ. Et encore, le cadre intime l'ordre, donne la règle des premiers et des arrière-plans, puisque ses bords sont orientés de bas en haut et de droite à gauche. En bas, le plus proche, en haut le plus lointain. Entre les deux bords, verticaux, un étagement des plans. Horizontalement, le champ est seulement « bordé », sans autre règle que celle de la possibilité d'embrasser un ensemble fini.⁴⁵

Il s'agit, pour Cauquelin, de se positionner à la bonne distance, « car le cadre coupe et découpe, il vaine à lui seul l'infini du monde naturel, fait reculer le trop-plein, le trop divers. La limite qu'il pose est indispensable à la constitution d'un paysage comme tel. »⁴⁶ La *découpe* a lieu lorsque l'artiste se pose, qu'il fixe son regard sur l'horizon et que ce dernier se fige là où le ciel rencontre la terre. Face à la nature environnante, le paysagiste effectue des choix qui découpent les

⁴² *Ibid.*, p157.

⁴³ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française, Fo-Pr*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012, p1643.

⁴⁴ Nous reprenons ici les termes d'Augustin Berque, « paysage grandeur nature » et « paysage image », qu'il utilise dans son ouvrage *Les raisons du paysage*, Paris, Ed. Hazan, 1995.

⁴⁵ A. Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Quadrige, P.U.F., 2000, p122.

⁴⁶ *Idem.*

vastes étendues qui l'encerclent. Chez Jacob van Ruisdael, il est possible de percevoir des horizons plus ou moins proches selon que le peintre peint une ligne d'arbres ou des reliefs dans le paysage. Les ciels de Ruisdael prennent une importance qui varie en fonction de la hauteur de l'horizon. Il a notamment peint plusieurs vues de Haarlem dans lesquelles l'horizon se situe à un quart du bas du tableau, donnant plus de poids au ciel, ce qui a pour effet d'éloigner les éléments qui se trouvent sur l'horizon.

John Constable, *Weymouth Bay : Bowleaze Cove and Jordon Hill*, huile sur toile, 53 x 75cm, 1816-17, The National Gallery, Londres.

John Constable, *Stormy Sea, Brighton*, huile sur papier maroufflé sur toile, 23,2 x 33,3cm, 1828, Yale Center for British Art, New Haven.

Outre l'éloignement que l'on peut relever dans ce type de paysage, la place que l'artiste accorde au ciel dans sa représentation, et la présence d'une ligne continue de l'horizon, ont pour effet de suggérer le monde environnant au-delà du cadre. Constable, qui porte un intérêt particulier au ciel, nous laisse deviner un hors-cadre dans des œuvres telles que *La Baie de Weymouth* (1816-17) ou *Mer orageuse, Brighton* (1828), où le ciel écrase le reste du paysage, et où la ligne d'horizon file en dehors de la *fenêtre* qu'est le cadre. Peindre l'horizon de cette manière souligne le découpage de la ligne circulaire qui nous entoure lorsque nous nous trouvons au milieu de tels espaces, vides et vastes. En conséquence, il est possible de soutenir que, dans de tels paysages, l'horizon ouvre l'espace de représentation. Ne pourrait-on pas imaginer que de telles représentations repoussent les bords du cadre ? Ceci fait écho à ce qu'Anne Cauquelin nomme la *démésure* :

Il existe donc une démesure dans la mesure, ou plus exactement, la mesure ne peut se construire que sur un horizon de démesure. Le cadre réclame son hors cadre comme son élément constitutif, sa condition nécessaire. Il faut que la croyance s'attache à la proposition de totalité qui recouvre le fragment.⁴⁷

Au final, le paysage n'est pas seulement la vue présentée dans l'œuvre, mais également le cadre et son hors cadre. Les paysagistes nous peignent un fragment, des détails de ce qu'ils perçoivent dans la nature. Et pourtant, la

⁴⁷ *Ibid.*, p125.

présence de l'horizon nous fait croire au reste, à tout ce que l'on ne voit pas : l'invisible. En même temps qu'il structure la vue et qu'il cadre la représentation, il repousse le cadre vers l'extérieur de la représentation, nous assignant notre place en tant que spectateur.

2. L'empreinte de la mémoire dans le paysage

Dans la peinture romantique, l'horizon devient un lieu de projection de l'*ailleurs* auquel on rattache également la notion d'infini. Raffaele Milani note que le philosophe irlandais, Edmund Burke, « distingue entre *vastness* et *infinity* et attribue à l'infini le pouvoir de produire dans l'esprit une *delightful terror*. »⁴⁸ Avec ces quelques mots Burke introduit sa définition du sublime qui a largement influencé les romantiques. Le terme sublime⁴⁹ vient du latin *sublimis*, ce qui signifie « suspendu en l'air », « haut », « élevé », « grand. »⁵⁰ D'ordinaire, le terme est utilisé pour définir une chose grandiose ou impressionnante, mais, chez les peintres de cette période, la notion implique l'élévation de l'âme devant le spectacle de la nature. Burke juxtapose la jouissance à la terreur et traduit ainsi la tension du sublime qui transcende la beauté.

Chez Caspar David Friedrich, le sentiment du sublime traduit l'effroi associé à l'admiration qu'il ressent face au paysage, preuve de l'existence de Dieu pour ce dernier. Friedrich utilise la lumière, le ciel et l'horizon afin d'évoquer une nature panthéiste, où l'on sentirait une présence divine en chaque élément végétal ou minéral. Cependant, il est possible d'aller plus loin dans l'interprétation des peintures de Friedrich puisque nous pourrions percevoir une forme de tragédie dans le paysage. Si Friedrich projette ses états de l'âme dans le paysage, c'est également le cas de John Constable. Chaque élément de la nature possède son propre langage pour ces peintres qui, en représentant le minéral, le végétal ou les conditions atmosphériques ou météorologiques, convoquent divers ressentis.

Si les romantiques avaient pour habitude de peindre de vieilles ruines – ou tout au moins des paysages ruinés – c'est qu'ils questionnaient le paysage en tant que réceptacle de la mémoire. Mélange de nostalgie et de mélancolie, certaines peintures romantiques projettent la mémoire dans le paysage. Par conséquent, nous pourrions penser à une projection de la mémoire collective dans le paysage qui s'effectue de manière semblable à celle des états d'âme du paysagiste romantique. Dans ma pratique, je me rapproche de l'esprit romantique

⁴⁸ R. Milani, *op. cit.*, p125.

⁴⁹ Nous reviendrons à la question du sublime lorsque nous aborderons les images du retrait, du silence et de l'absence dans la deuxième partie. Voir p246.

⁵⁰ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française, Pr-Z*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012, p3497.

– tourmentée par une violence intérieure, éprise par la liberté –, une tension entre l’agitation intérieure et la contemplation du paysage où se projette l’histoire.

Interrogeons-nous donc sur ce processus : comment projetons-nous notre ressenti dans le paysage, et de quelle façon la mémoire individuelle ou collective se construit dans la nature pour ainsi faire du paysage un refuge pour notre mémoire ?

a) La projection chez les romantiques

• La figure du contemplateur

Nous avons vu plus haut que l’horizon *ouvert*, c’est-à-dire l’horizon qui n’est borné que par le rectangle du cadre, a pour effet d’ouvrir celui-ci, grâce à notre anticipation sur la nature environnant la vue. Cet effet de *démésure* peut être associé, dans un certain sens, au sentiment du sublime si cher aux peintres romantiques : à l’infini et à l’immensité. Caspar David Friedrich a souvent peint des paysages vides où des personnages infimes se noient dans la *démésure* du paysage. Si nous connaissons les personnages vus de dos qui peuplent la grande majorité des tableaux de Friedrich, les contemplateurs, nous pourrions isoler ceux qui, parfois à peine visibles, se noient dans l’immensité du paysage. Dans *Paysage d’hiver*, on perçoit un homme qui cherche son chemin et qui se confond avec les vieilles pierres tombales. Dans *Le chasseur dans la forêt* un promeneur

semble se diriger vers les profondeurs sylvestres. La liste des paysages de Friedrich où figurent ces petits personnages est longue. Cependant, il existe un tableau qui mérite notre attention, *Le moine au bord de la mer*. Cette huile sur toile, réalisée entre 1808 et 1810, s’éloigne de la tradition du paysage en ce que Friedrich ne peint aucune transition entre la plage et le ciel tourmenté qui surplombe le minuscule personnage. La ligne d’horizon obscurcie traverse le paysage

Caspar David Friedrich, *Paysage d’hiver*, huile sur toile, 33 x 46cm, 1811, Staatliches Museum Schwerin, Schwerin.

dans sa totalité et coupe celui-ci au premier quart à partir du bas. Ainsi, le ciel occupe les trois-quarts du tableau, une vaste étendue de brume et de lumière qui représente l’invisible. Néanmoins, les étendues de Friedrich ne sont en rien comparables à celles des paysagistes hollandais dont nous avons discutées plus

haut du fait que le peintre allemand ne traite pas la perspective de la même manière que les paysagistes hollandais : il peint des seuils. Très souvent même, et c'est notamment le cas avec les marines de Friedrich, comme le souligne Gabrielle Dufour-Kowalska, la perspective est quasi-inexistante :

La mer [...] est l'élément qui transforme le néant de la brume et de la nuit en substance dense, immuable et insondable – c'est celle de l'absolu et de l'infini. Et c'est pourquoi [...] la mer est rarement représentée chez Friedrich à travers l'image d'une étendue indéfinie, elle décrit le plus souvent un espace clos, sans perspective. Les paysages marins de Friedrich ne sont pas des panoramas ; pas plus que ses paysages de montagne. Ils représentent un « infini » qui se referme sur soi, qui ne s'étale pas, qui ne s'exhibe pas, un infini qui n'est représenté que sous forme symbolique, chargé de mystère, par des paysages voilés, crépusculaires ou nocturnes, dont il semble qu'il vont s'évanouir sous nos yeux et s'annihiler dans leur propre mystère.⁵¹

N'est-ce pas ce que *Le moine au bord de la mer* a de si effrayant : la présence d'une mer, d'une masse noire, au bord de laquelle se situe la silhouette dérisoire d'un homme ? Après le seuil de la dune de sable, notre regard se noie dans cette mer opaque qui symbolise très certainement la mort. De ce volume

sombre s'évapore une brume inquiétante qui voile un ciel dont émane tout de même une lumière dans le tiers supérieur du tableau. Ici, comme dans tous ses tableaux d'ailleurs, Friedrich ne peint pas le spectacle de la nature ; son moine contemple un paysage intérieur. Comme le souligne Georg Simmel, « l'énigme se reporte et

Caspar David Friedrich, *Le moine au bord de la mer*, huile sur toile, 171,5 x 110cm, 1808/1810, Alte Nationalgalerie, Berlin.

se condense sur les personnages aux visages et aux regards à jamais inaccessibles », ce qui a pour effet de nous projeter dans un paysage « proche d'une vision intérieure ».⁵² Selon Marcel Brion, le personnage tournant le dos serait « le contemplant, le visage regardant la nature, *entrant en elle.* »⁵³ Il continue :

⁵¹ G. Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich, Aux sources de l'imaginaire*, Lausanne, Editions de l'Age d'Homme, 1992, pp85, 86.

⁵² G. Simmel, « Les ruines », in *La parure et autres essais*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1998, p140.

⁵³ M. Brion, *De la peinture de paysage, dans l'Allemagne romantique*, Paris, Klincksieck, 1983, p31.

Cette figure marque la place où nous sommes, d'où nous voyons, le lieu mystique de l'union, où nous nous abolissons dans l'espace infiniment ouvert, de telle manière que le contemplant et le contemplé ne fassent plus qu'un.⁵⁴

Ainsi, *Le moine au bord de la mer* est un moment de recueillement, de prière, d'où la petitesse de ce personnage devant l'infini de cette lumière qui représente la promesse divine de la rédemption et de la vie éternelle pour Friedrich. Dieu est partout pour ce dernier, dans chaque recoin de la nature puisque c'est un panthéiste pour qui le paysage est « en tout lieu, en toute saison, à toute heure, [...] en toute circonstance [...] le lieu par excellence où réside le sacré et où il se révèle. »⁵⁵

La lumière dans les tableaux de Friedrich se projette sur les personnages vus de dos, les transformant ainsi en silhouettes. Le visage et le devant du corps sont baignés dans la lumière alors que nous, en tant que spectateurs, ne percevons que leur sombre silhouette. Or, si leur regard s'absentifie, c'est que Friedrich laisse apparaître autre chose à la place. La lumière se projette sur eux et le contour de leur corps se révèle, « on a soustrait le volume et la masse » et le corps est « réduit à une attitude. »⁵⁶ Cette attitude est celle du contemplateur : cette femme accoudée au rebord d'une fenêtre, la tête légèrement penchée sur la gauche, cet homme sur un piton rocheux au-dessus d'une mer de nuages, appuyé sur son bâton de marche, le coude légèrement fléchi, ces personnages au bord d'une falaise de craie qui se penchent vers un hors-champ et qui suggèrent une chute vertigineuse, etc. Si les silhouettes de Friedrich redoublent notre propre regard et nous projettent dans le tableau, c'est parce qu'il nous ôte leur visage et nous propose une attitude de contemplation.

Friedrich joue avec la projection : il projette ses propres états d'âme dans le tableau, la lumière qu'il peint se projette sur ses personnages et il nous projette ainsi dans le paysage. Si nous regardons de plus près le terme *projection*, nous pouvons penser ce processus dans le temps et dans l'espace. En effet, *projeter* est composé du préfixe *pro*, « devant » - on peut aussi le traduire par « en avant, au loin », et du latin *jicere*, signifiant « jeter, lancer ». Le mouvement de projection chez Friedrich peut être pensé comme une aspiration vers. Le spectateur est jeté au devant du tableau, sur le premier seuil. Et, bien souvent, il se tient au seuil du vide, de la *démésure*. Aussi, il aspire vers l'au-delà – vers le lointain ou vers les hauteurs.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Ibid.*, p28.

⁵⁶ *Ibid.*, p59.

Il apparaît tout à fait opportun d'introduire une pratique actuelle ici, en précisant que la figure du contemplateur a été reprise par de nombreux artistes contemporains, comme la photographe Elina Brotherus. D'ailleurs, elle ne cache pas que ses photographies font référence au romantisme, et plus exactement à la peinture de Friedrich. Brotherus a pour habitude de cadrer un paysage et de s'y projeter. Elle quitte ensuite sa place d'opérateur pour endosser le rôle de contemplatrice friedrichienne. Elle attend, immobile face au paysage, dans une posture méditative, reprenant ainsi les codes de la silhouette friedrichienne qui adopte une attitude

de contemplateur. D'ailleurs, ses photographies se réfèrent souvent, de manière explicite, aux tableaux de Friedrich : « Paysage d'hiver », « Deux personnages au bord de la mer », etc. Devant un lac, face à la montagne ou la mer, sur un chemin ou parmi les arbres, elle nous plonge dans un paysage parfois incertain. Tâte-t-elle le terrain qui s'offre à notre regard ? Ce paysage est-il réel ou bien n'est-il qu'une simple vision intérieure, une représentation de nos états d'âme ? Le corps de Brotherus se mesure à ces paysages, testant les différents éléments de la nature qui composent ses photographies. Si Brotherus jongle avec son rôle d'opérateur et de contemplateur, ces deux derniers se confondent avec celui de spectateur. C'est une stratégie que semble utiliser Friedrich dans ses tableaux. Ne pourrait-on pas envisager le contemplateur comme le peintre lui-même ?

Elina Brotherus, *Fuji-mi 2*, tirage argentique, 70 x 55cm, 2008.

J'ai moi-même eu recours à cette figure dans deux séries de photographies que nous développerons plus loin. Ces deux travaux, qui ont été réalisés en Bretagne, et qui précèdent mon projet artistique sur le Chemin de Liberté, mettent en scène mes propres enfants qui circulent devant moi sur les chemins. Les figures de ces enfants de dos me guident dans l'espace. Ceci se lit à travers les photographies. La petitesse de leurs silhouettes contraste avec la gravité des lieux de mémoire que je traverse en marchant – des lieux marqués par la Seconde Guerre mondiale. D'autres personnages de dos peuplent ces premiers travaux. Le choix d'inclure le *contemplateur* dans ma photographie était tout à fait réfléchi ; c'était une manière de projeter mon propre corps dans l'image, et d'inclure également le spectateur, tout comme l'a fait Friedrich dans sa peinture.



Bridget Sheridan, *Trévignon, Dunes et étangs*, tirages argentiques issus de l'installation photographique, 17 x 23cm, 2012, ©Bridget Sheridan.

- **La tragédie**

Chez Friedrich, la projection des états d'âme passe du peintre au paysage, du paysage au(x) contemplateur(s) et de ce(s) dernier(s) au spectateur. On peut émettre l'hypothèse qu'il existe, chez ce peintre, une véritable tragédie qui se joue dans le paysage grâce à la projection des états d'âme⁵⁷. Certaines des peintures semblent davantage imprégnées de l'épisode tragique sur la glace que d'autres. *La mer de glace*, par exemple, évoque le naufrage du HMS Griper dans l'Arctique en 1820. On y perçoit à peine un navire pris au piège au milieu des tranches de glace. Pour Friedrich, le monde polaire et la glace éternelle évoque l'éternité de Dieu. Ainsi, le bateau naufragé semble insignifiant face à la grandeur des bris de glace qui l'engloutissent et qui s'élèvent vers les cieux. Le caractère sublime de ce tableau est dû à sa composition triangulaire et à l'utilisation dramatique de la lumière. La peinture sonne comme une Vanité nous mettant en garde contre « toute tentative voulant appréhender l'être de Dieu par la voie de la raison. »⁵⁸ Quant au caractère tragique de la scène, il est lié à la terreur et à la pitié qui accompagne l'ambiance du naufrage. Friedrich tente de nous enseigner, comme à son habitude, une vérité métaphysique. N'est-ce pas une forme de catharsis qui s'éprend de nous lorsque nous sommes face à de telles scènes tragiques ?

Caspar David Friedrich, *La mer de glace*, huile sur toile, 96,7 x 126,9cm, 1823-1824, Kunsthalle Hamburg, Hamburg.

Friedrich n'est certainement pas le seul peintre romantique dont la mélancolie personnelle et la tragédie pénètre le paysage. Il suffit de citer John Constable, dévasté par la perte de sa femme Maria. Le manque et le désespoir se ressentent dans les quelques mots qu'il écrit à son ami, Henry William Pickersgill : « Ma perte, bien que j'y sois depuis longtemps préparé, maintenant qu'elle est là, m'accable, il y a un vide dans mon cœur que rien ne viendra plus combler sur cette terre. »⁵⁹ Les paysages qu'il peint deviennent dramatiques. Il y projette ses sentiments. Par conséquent, les ciels sont chargés et tourmentés et les mers sont déchaînées. D'ailleurs, Venning relève qu'une épreuve du *mezzo-tinto*

⁵⁷ Friedrich a non seulement perdu sa mère et ses deux sœurs très jeune, il a également été endolori par la mort de son frère lors d'un accident de patinage sur la glace. Son frère, qui a voulu sauver le jeune Friedrich, est décédé lors de son acte héroïque. Cet épisode tragique a marqué la vie du peintre qui a vécu avec le poids de la culpabilité. Il a été tout autant rongé par la douleur de la perte de ces êtres chers – une peine qui a très certainement marqué son goût de la mélancolie et son attrait pour une peinture métaphysique exprimant la mort et le divin.

⁵⁸ H. Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, Paris, Editions Adam Biro, 1989, p144.

⁵⁹ J. Constable, cité par Barry Venning, *Constable : Sa vie et ses chefs d'œuvre*, op. cit., p86.

de la *Baie de Weymouth* est accompagnée d'une citation du poète romantique William Wordsworth : « cette mer est colère et cette grève morne. »⁶⁰ Si le traitement de la lumière est bien plus dramatique que la peinture citée plus haut, c'est parce que Constable a recours à un clair-obscur très poussé qui souligne à la fois le tempérament colérique du ciel et de la mer et son propre ressenti.

Projeter sa tristesse, la mélancolie ou la tragédie dans le paysage, comme l'ont fait Friedrich et Constable, suppose qu'il y ait une relation à la mémoire dans leur rapport à la nature. Contempler la nature et y projeter les tourments du passé convoque le souvenir. Après avoir souligné que le peintre projette ses propres états d'âme dans le paysage et que ceux-ci sont parfois liés à la mémoire personnelle, nous allons creuser le lien entre le paysage et la mémoire collective. S'il est possible de projeter ses souvenirs et ses sentiments dans le paysage, nous pouvons émettre l'hypothèse que la mémoire collective se projette de manière similaire lorsque nous contemplons le paysage.

b) Projections de la mémoire dans le paysage

Si les paysages de Constable ont de tout temps évoqué ses sentiments et ont été un support de projection pour ses états d'âme personnels, il convient de noter que dans ses dernières œuvres, ces rapprochements entre le paysage et le ressenti s'élargit au sujet historique. À propos d'*Old Sarum*, il écrit que la « soudaine et abrupte émergence de lumière, les nuages chargés d'éclairs, les tempétueuses soirées d'automne... les conflits même entre les éléments sont propres à renforcer, si possible, le sentiment qui se dégage d'un sujet aussi effroyable et imposant. »⁶¹

John Constable, *Old Sarum*, aquarelle, 30 x 48,7cm,
1834, Victoria and Albert Museum, Londres.

John Constable, *Stonehenge*, aquarelle, 38,7 x 59,7cm,
1835, Victoria and Albert Museum, Londres.

⁶⁰ B. Venning, *ibid.*, p86.

⁶¹ J. Constable, cité par Barry Venning, *Constable : Sa vie et ses chefs d'œuvre*, *op. cit.*, p87.

Il est vrai que le site d'Old Sarum, un ancien lieu de peuplement avec fortifications sur la plaine de Salisbury en Angleterre, et qui date de 3000 ans avant J.-C., se prête au voyage dans le passé – un voyage dont le gouffre temporel est aussi considérable que l'importance que Constable attribue au sujet. Un ciel lourdement chargé remplit les deux tiers supérieurs de la peinture et pèsent sur le site d'Old Sarum. La lumière qui perce au travers des nuages plonge la plaine dans un clair-obscur qui sert le ressenti et les souvenirs qui imprègnent un tel site.

Une aquarelle de 1835, représentant Stonehenge, porte une inscription qui qualifie le monument préhistorique de mystérieux, ce qui nous ramène, au-delà de toute histoire, vers l'obscurité d'une période méconnue⁶². Constable pensait qu'un ciel orageux convenait parfaitement pour un tel sujet ; les nuages dramatiques soulignent l'écart entre l'importance supposée de Stonehenge et son état de ruines. William Vaughan suggère que l'arc-en-ciel dominant le monument sous-entend l'idée de survie et de continuité⁶³. Ainsi, les fantômes du passé hantent encore les pierres alignées dans l'aquarelle de Constable. De surcroît, le peintre s'intéresse de plus en plus à la géologie. Il réalise des esquisses des falaises de craie à Arundel et des croquis du terrain sur la plaine de Salisbury. La roche des alignements de Stonehenge porte autant en elle les traces du passé que les fragments de coquillage et de minéraux visibles dans les strates des falaises qu'il étudie. Simon Schama établit une analogie entre les strates de la mémoire et les strates des rochers :

Si l'imagination d'un enfant est déjà pleine de souvenirs, de mythes et de signifiés complexes, que dire du cadre élaboré dans lequel nos yeux d'adultes considèrent le paysage. Car nous avons beau séparer la nature et la perception en deux domaines distincts, elles sont en fait indivisibles. Avant même d'être le repos des sens, le paysage est l'œuvre de l'esprit. Son décor se construit tout autant à partir des strates de la mémoire que de celles des rochers.⁶⁴

Il se pourrait que l'intérêt que porte Constable à la géologie soit lié à son attachement à peindre des sites chargés d'histoire.

⁶² J. Constable, inscription visible sur le carton de montage, "'Stonehenge' The mysterious monument of Stonehenge, standing remote on a bare and boundless heath, as much unconnected with the events of past ages as it is with the uses of the present, carries you back beyond all historical records into the obscurity of a totally unknown period".

⁶³ W. Vaughan, *John Constable, op. cit.*, p68.

⁶⁴ S. Schama, *Le paysage et la mémoire*, Paris, Ed. du Seuil, 1999, pp11, 12.

On observe la même chose dans certaines peintures de Friedrich. En 1821, il peint *Tombeau hun à l'automne*. La composition de ce type de peinture relève, selon Dufour-Kowalska d'un « paysage rocheux qui se caractérise par l'omniprésence du bloc rocheux, gigantesque monument de pierre, qui occupe la quasi-totalité de la toile. »⁶⁵

Le bloc obscur vient boucher l'horizon du paysage et joue ainsi de la dialectique entre le visible et l'invisible. Pour Dufour-Kowalska, cette « roche-barrière » appartient « à l'iconographie friedrichienne de la quête de l'invisible. »⁶⁶ De plus, Friedrich était attaché au paganisme et aux vieux germains, comme le note Brion. Cet intérêt pour le paganisme dénote une « disposition de l'âme à se mettre en union active avec le monde visible et

Caspar David Friedrich, *Tombeau hun à l'automne*, huile sur toile, 55 x 71 cm, 1820, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden.

l'invisible. »⁶⁷ Nous savons aujourd'hui que ce tombeau n'est autre chose qu'un dolmen. Cependant, sa minéralité évoque les mêmes choses que s'il avait réellement appartenu aux vieux germains. Le monde invisible c'est aussi la mémoire que l'on projette dans ce monument ou dans cette roche.

La roche est composée de sédiments qui racontent l'histoire de la Terre. La terre est composée de particules et se nourrit – nous le verrons plus bas lorsque nous développerons la question du sol – de tout ce qui retourne à la terre, de toutes les matières organiques et végétales. La mémoire se présente à nous dans la nature, à travers les sédiments agglomérés dans les couches géologiques. Notre mémoire se compose parallèlement de sédiments que ce soit nos expériences passées ou celles que notre culture nous enseignent. Selon Augustin Berque, il existe un va-et-vient entre le paysage et les images que nous empilons dans notre mémoire :

Le paysage est aussi ampliation, c'est-à-dire extension, et reproduction d'une foule de représentations de divers ordres, qui permettent au sujet percevant de s'y reconnaître même s'il n'a jamais vu tel ou tel paysage. Pour une part, il s'agit de représentations tout à fait conscientes et explicites ; c'est par exemple le cas lorsque nous reconnaissons un site que nous avons déjà vu en image. Pour la plupart, toutefois, il s'agit de représentations inconscientes. Le paysage convoque et active en effet simultanément – quoique en proportions variables suivant la circonstance – la mémoire de toutes nos expériences antérieures, non seulement celles, directes, de notre vie individuelle, mais celles, indirectes, qui nous ont été inculquées par notre culture – c'est-à-dire l'expérience

⁶⁵ G. Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich, Aux sources de l'imaginaire*, op.cit., p90.

⁶⁶ *Idem*.

⁶⁷ M. Brion, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, op. cit., p31.

d'une société –, ainsi que celles qui, biologiquement, sont engrammées dans notre appareil sensoriel – autrement dit, l'expérience de l'espèce humaine.⁶⁸

Si Berque considère que « notre regard ne se porte pas seulement sur le paysage » et que « dans une certaine mesure, il *est* le paysage »⁶⁹, c'est que, selon le philosophe, nous le construisons à partir des informations et des images que nous conservons dans notre mémoire. À partir de cette assomption, nous pourrions ajouter que nous projetons ces informations dans le paysage. En admettant que lorsqu'un artiste se trouve dans la nature, il y projette ses expériences passées, il est tout à fait légitime de penser que les représentations de paysage soient imprégnées d'une mémoire à la fois individuelle et collective. A ce propos, Robert Macfarlane soutient que lorsque nous regardons un paysage, nous ne voyons pas véritablement ce qui se présente à nous, mais ce que nous croyons y voir⁷⁰. En d'autres termes, nous attribuons des qualités au paysage qu'il ne possède pas réellement. Macfarlane pense que nous *lisons* le paysage à la lumière de nos expériences passées et de notre mémoire. Il souligne, tout comme Berque et Schama, le rôle que joue la culture. On ne peut pas se défaire d'une mémoire culturelle qui nous imprègne dès notre plus jeune âge. Macfarlane note que de tout temps l'homme a voulu fuir la société et partir à la découverte de ce que les anglosaxons nomment la *wilderness*, la nature sauvage, vierge de toute culture et des conventions de la société. Or, il est difficile de suivre les conseils d'un Henry David Thoreau qui nous conseille un retrait dans la *wilderness* pour connaître la Liberté absolue⁷¹, du fait qu'il serait difficile de nous perdre dans le coin le plus reculé de la nature, les mains vides, sans bagages, puisqu'il existe des bagages dont on ne peut pas se délester : nos bagages culturels. Macfarlane envisage notre perception du paysage comme s'il passait au travers d'un « filtre d'associations. »⁷²

Lorsque je m'aventure moi-même dans les montagnes sur les traces des évadés, je projette mes propres expériences sur l'histoire des évasions transfrontalières, c'est-à-dire mes lectures, mes rencontres, mes échanges, etc. C'est un filtre – pour employer les mots de Macfarlane – que j'applique dans mon travail plastique. J'envisage mon œuvre comme romantique, dans le sens où regarder la montagne et le paysage que je traverse lors de mes marches, s'accompagne inévitablement d'une méditation mélancolique lors de laquelle je projette ma connaissance de cette histoire sur la nature environnante. Ce processus se rapproche de celui mis en place dans la peinture romantique représentant un paysage tragique. Le Chemin de la Liberté est avant tout une marche qui

⁶⁸ A. Berque, *Les raisons du paysage*, Paris, Ed. Hazan, 1995, p32.

⁶⁹ *Ibid.*, p25.

⁷⁰ R. Macfarlane, *Mountains of the Mind, A History of Fascination*, Londres, Granta Publications, 2008, p18.

⁷¹ H. D. Thoreau, *De la marche*, Paris, Mille et une nuits, 2003, p7.

⁷² R. Macfarlane, *Mountains of the Mind, A History of Fascination*, *op.cit.*, p18.

commémore un passé violent. Combien de personnes ont payé de leur vie la traversée des montagnes pyrénéennes ? Combien de corps sont enfouis dans la terre et dans les lacs de montagne ? Lorsque je marche en montagne, je me remémore ces épisodes tragiques en prenant, au rythme des pas, le temps d'une réflexion sur ce paysage imbibé de mémoire. Esquisser un paysage où la violence rencontre la contemplation : voilà la tension qui se met en place au sein de ma pratique. C'est une tension entre une passion, voire une violence intérieure, qui s'anime au fond de moi face aux épisodes tragiques de l'histoire, sujets de ma pratique artistique, et une raison, qui s'exprime par une pratique posée, une marche, une photographie, puis une écriture contemplative. Lorsque je projette la mémoire sur les chemins, que je réinvente l'histoire en marchant, il est clair qu'il existe des tiraillements entre passion et raison.

Ne pourrait-on pas faire le parallèle avec des peintures romantiques tels qu'Eugène Delacroix ? Il suffit de regarder le paysage apocalyptique qui se dessine à l'arrière-plan de la *Scène des massacres de Scio*. Une touche imprécise et des tâches sombres sur la mer présagent le destin funeste des victimes de l'épisode tragique. Des corps ensanglantés, des visages larmoyants et torturés laissent deviner le bain de sang qui a nourri ce paysage sur l'île de Scio, au début du XIX^e siècle, lors de la guerre d'indépendance entre les Turcs et les Grecs, ces derniers ayant été massacrés par milliers. Il existait, chez les peintres romantiques, un combat pour la liberté que l'on

Eugène Delacroix, *Scène des massacres de Scio*, huile sur toile, 419 x 354cm, 1824, Louvre, Paris.

retrouve dans de telles œuvres chez Delacroix. En cela, mon travail ne s'éloigne pas des luttes artistiques des romantiques. Le paysage est le réceptacle de cette tension entre les violences intérieures et la raison. La projection de la mémoire, de la tragédie se nourrit de cette tension d'esprit.

Ainsi, l'époque romantique a été décisive dans la manière de percevoir le paysage ; les artistes, les écrivains et les penseurs y projettent leur ressenti. Le romantisme persiste encore dans l'art contemporain. La figure du contemplateur de Friedrich demeure présente dans de nombreuses représentations contemporaines, comme chez la photographe Elina Brotherus. Adopter une

attitude face au paysage traduit également notre désir d'y projeter notre ressenti. Lorsque le paysage s'offre à notre regard, il est imprégné de toutes sortes d'expériences. Les paysages tragiques de Constable et de Friedrich nous en apportent la preuve. Nos expériences passées, qu'elles soient individuelles ou collectives, constituent un filtre, un lieu d'échanges entre la nature et notre être. Si les paysagistes romantiques s'installent au cœur de la nature et y projettent leurs états d'âme, et si nos souvenirs et notre culture imprègnent le paysage, nous pouvons aussi ajouter que de nouvelles expériences s'ajoutent à ces souvenirs lors de la rencontre entre l'homme et la nature. Partir à la rencontre de l'inattendu, c'est aussi ce qui pousse toute une génération d'artistes à intervenir dans la nature pour ainsi traduire ces expériences inédites.

3. Interventions dans le paysage

Une des évolutions récentes les plus marquantes de l'art du paysage réside dans le passage de l'in visu à l'in situ. L'œuvre, sortant du cadre du tableau, des murs de l'atelier, de la galerie ou du musée, s'installe dans le paysage, qu'elle cesse de représenter pour s'y rendre présente et nouer avec lui une relation à double sens, s'inscrivant dans le site tout en l'intégrant à son propre espace.⁷³

Intervenir dans le paysage n'a rien de nouveau. Nos ancêtres modifiaient déjà la nature afin de développer l'agriculture, l'hydraulique et d'aménager le territoire pour y installer des structures qui ont permis à l'Homme de devenir maître de son environnement. Ces aménagements ont porté un regard attentif sur la nature qui s'est développé au fil des siècles. Ce regard voit naître un aménagement particulier qui engage notre perception esthétique de la nature et qu'on qualifie de jardin. Selon Milani :

Le jardin évoque un lieu de quiétude, une retraite tranquille, le silence de la méditation et la beauté qui s'offre à notre regard. C'est la nature façonnée par l'homme pour manifester son esprit en se servant des diverses techniques de l'agriculture, de l'arboriculture, de l'hydraulique, de l'architecture dans le but d'obtenir un environnement où pouvoir en même temps vivre et admirer le monde qui nous entoure. [...] il est parfaite intégration dans le paysage⁷⁴

⁷³ M. Collot, *La pensée-paysage*, Arles, Actes Sud, 2011, p162.

⁷⁴ R. Milani, *Esthétiques du paysage*, op. cit., p70

Le jardin se retrouve dans toutes les civilisations et traverse les époques. Milani relève notre désir de contempler la nature depuis un point de vue, d'en cadrer une partie et ainsi d'en faire un paysage. Elle relève que dans les jardins anglais du XVIII^e siècle, la question du regard était centrale. Pour cette raison, on retrouve les villas des jardins comme dans celui de Kedleston Hall dans le Derbyshire, sur des buttes qui surplombent l'aménagement du terrain. Ce type de

Vue sur le paysage environnant, depuis un jardin ha-ha, Kedleston Hall, Derbyshire, réalisé par Robert Adam, 1758.

Exemple d'un *shakkei*, « paysage emprunté », Jardin de Murin'an, Kyoto, Japon, réalisé par Yamagata Arimoto, 1894-1898.

jardin, que l'on nomme *ha-ha*, recherche la continuité du regard entre le jardin paysager et la nature environnante. On y observe une « envolée du regard »⁷⁵ vers l'horizon qui constitue le regard paysager. Il n'y a pas qu'en Angleterre où l'on trouve cette continuité entre le jardin et l'arrière-plan que constitue la nature : nous pouvons citer les jardins zen. Augustin Berque cite Murin'an, un jardin de Kyôto où l'on peut observer un emprunt de paysage, c'est-à-dire où l'on dissimule le second plan qui s'étend entre le jardin et les montagnes environnantes. Le jardin et les montagnes appartiennent « au même champ traversé d'un souffle unique ».⁷⁶ Comme les jardins anglais, le regard joue un rôle crucial et l'on y trouve un parcours ponctué de points de vue pour contempler les divers recoins du jardin.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ A. Berque, *Les raisons du paysage, op. cit.*, p98.

Si le jardin est une manière d'intervenir directement dans le paysage, à une échelle grandeur nature, ces espaces sont conçus pour que le propriétaire, le promeneur ou le visiteur en fasse l'expérience. Certains artistes contemporains interviennent dans la nature sans pour autant que leur travail soit qualifié de jardin. Cependant, la question de l'expérience et la prise en compte de la nature environnante sont primordiales dans leurs œuvres. Être là, être présent dans la nature, en faire l'expérience : ainsi, le paysage se révèle à l'artiste. Des silhouettes de pierre ou en fonte d'Anthony Gormley, autoportraits de l'artiste qui figent son corps devant un point de vue aux écrans d'Andy Goldsworthy, on pense l'homme dans le paysage. On cadre une vue, on choisit un horizon, une distance. Michel Collot nous rappelle que ces œuvres ne verraient pas le jour sans l'expérience du paysage⁷⁷. De quelle manière le paysage s'articule à l'expérience de la nature chez ces artistes ?

Lorsque l'artiste conçoit une œuvre dans le paysage, la question de l'échelle se pose. Bien évidemment, pour les peintres paysagistes, on assistait déjà à un changement d'échelle entre la vue en plein air et le tableau. Cette question demeure d'actualité pour les artistes contemporains qui décident d'installer une œuvre éphémère dans le paysage ou de créer dans un endroit inaccessible au grand public. On a donc recours à la photographie qui pose des questions similaires aux tableaux – vues réduites du paysage grandeur nature. Néanmoins, interroger l'échelle ne s'arrête pas là puisque certaines œuvres mesurent le corps de l'homme à l'infiniment petit ou à l'infiniment grand. Du regard d'Andy Goldsworthy qui se pose sur son environnement immédiat, sur les brins d'herbe, les feuilles et le sol, au regard romantique aux accents sublimes de Walter de Maria, dans *Lighting Field*, l'échelle diverge incontestablement. Et dans une démesure encore plus poussée on retrouve des œuvres qui portent un regard sur le cosmos – des observatoires pour scruter les cieux.

⁷⁷ Voir M. Collot, *La Pensée-paysage*, Arles, Actes Sud, 2011, pp179-186.

a) L'expérience de la nature

Cent hommes se tiennent debout sur le rivage de Cuxhaven en Allemagne. Le contemplateur de Friedrich au bord de la Baltique s'est démultiplié. Anthony Gormley a provisoirement installé ses autoportraits réalisés en fonte sur une surface de 3 km². Les figures de Gormley mesurent chacune 1,89m ce qui a pour effet de faire douter tout promeneur qui s'aventure sur ce rivage. Figées comme des sentinelles, attentives, les bras ballants, ces silhouettes « poursuivent sans doute le plus étonnant dialogue muet que l'art ait jamais mis en scène entre l'homme et l'horizon. »⁷⁸ Encore une fois, la figure du contemplateur se dresse

Anthony Gormley, *Another Place*, installation *in situ* de 100 sculptures en fonte, 189cm de hauteur, 1997, Cuxhaven, Allemagne.

face à l'horizon et une vaste étendue. Il adopte à nouveau une attitude – chaque sentinelle adopte une position légèrement différente – et le promeneur, comme le spectateur des tableaux de Friedrich, s'y identifie. Colette Garraud note que ces silhouettes sont « étrangement familières, car on peut aisément se mêler à leur foule clairsemée, elles s'offrent aux promeneurs comme autant d'énigmatiques images d'eux-mêmes. »⁷⁹ Avec cela le corps de l'artiste, celui du contemplateur et celui du spectateur se confondent toujours dans une expérience sensible du paysage. Gormley répète ce motif depuis les années quatre-vingt et moule son propre corps afin de réaliser des sculptures avec divers matériaux : en fil de fer, en fonte, en fibre de verre, etc. Le sculpteur a lui aussi quitté l'atelier, comme le peintre. Ce déplacement a été l'occasion de travailler dans le paysage, c'est-à-dire d'en faire l'expérience. Il a abandonné le socle afin d'installer son œuvre au sein

⁷⁸ C. Garraud, *L'artiste contemporain et la nature, Parcs et paysages européens*, Paris, Editions Hazan, 2007, p112.

⁷⁹ *Idem.*

de la nature⁸⁰. Gormley interroge clairement la notion de paysage puisque ses figures sont placées en fonction de la vue qui s'offre à lui.

Si les sculpteurs évoluent et quittent les ateliers, d'autres artistes décident de s'immiscer dans la nature, et ce dès les années soixante. C'est généralement sous l'appellation Land art que nous regroupons ces artistes, bien qu'ils ne revendiquent pas leur appartenance à un mouvement, un courant ou un groupe artistique quelconque. Des expositions telles que celle organisée, en 1968, à la Dwan Gallery à New York, ou *Earth Art*, en 1969, réunissent déjà quelques artistes du mouvement. La même année, en Europe, une exposition télévisuelle allemande, instiguée par Gerhard Schum et intitulée *Fernsehgalerie*, (« galerie télévisuelle »), consacre sa première diffusion à ces artistes, sous le titre de *Land Art*. Par la suite, tout un pan d'artistes se retrouve classé dans ce mouvement. Nous pourrions bien penser à un mouvement puisqu'il s'agit véritablement d'une dynamique qui, pour certains, permet de retrouver un rapport privilégié avec la nature. Pour d'autres, cet élan est une opportunité de tourner le dos à l'institutionnalisation du monde de l'art, de la commercialisation des galeries et de l'objet d'art-marchandise. Et pour nombre d'entre eux, ce mouvement permettait de partager ces deux motivations.

Notre propos rejoint davantage la première motivation de cette génération d'artistes qui tente de nouer des liens avec la nature. Rejoindre celle-ci suppose qu'on en fasse l'expérience, qu'on la découvre, qu'on l'absorbe, qu'on l'entende, qu'on l'embrasse telle quelle afin de créer avec ses matériaux, avec le minéral, la terre et les végétaux, les sons ou l'atmosphère. Être à l'écoute signifie être là tout simplement. Et travailler avec la nature sous-entend que l'on accepte les éléments qui s'offrent à soi. Andy Goldsworthy reconnaît que son travail ne peut plus être séparé du lieu où l'œuvre a été réalisée :

Je ne peux plus maintenant dissocier les matériaux de l'environnement. Dans ce qu'il y a de plus fort, mon travail est tellement enraciné sur place qu'on ne peut le plus séparer du lieu de son élaboration : le travail est le lieu. Je subis davantage l'influence de l'atmosphère, de mes sensations que celle de la feuille, du caillou ou de la brindille amassés.⁸¹

Goldsworthy est en osmose avec la nature : son œuvre artistique souligne le fait que l'Homme fait partie intégrante de la nature. Subir l'influence de l'atmosphère, comme il le note, ou de la météo et être sensible à ce qu'il ressent au cœur de la nature, c'est faire l'expérience de celle-ci. Collot relève que chez ces artistes de l'extérieur « le paysage n'est plus envisagé comme un ensemble de

⁸⁰ Michel Collot note que le socle « sépare l'objet d'art de son environnement », in *La Pensée-paysage, op. cit.*, p162.

⁸¹ A. Goldsworthy, *PIERRES*, Arcueil, Anthèse, 1994, p106.

formes à reproduire, mais comme un réservoir de force dans lequel l'artiste tente de puiser de quoi produire une œuvre à la fois dépendante et différente de son environnement. »⁸² C'est ainsi que Goldsworthy conçoit ses arches de glace ou d'ardoises ou qu'il empile précisément ses pierres pour construire des cairns que la marée montante détruit incessamment. Son travail de longue haleine est synonyme de patience et d'expérience. Ne dit-on pas qu'on est expérimenté lorsqu'on maîtrise une technique ? Goldsworthy a exploré la campagne britannique dès son plus jeune âge, ayant travaillé dans des fermes depuis l'âge de treize ans. S'il a une parfaite connaissance de son environnement naturel c'est qu'il a longuement observé la terre que l'on travaille dans le champ et les pierres qui composent les petits murets dans le Yorkshire ou en Ecosse. Ainsi, Goldsworthy éprouve une appartenance à cet environnement naturel dont il fait régulièrement l'expérience. Il est alors aisé de comprendre en quoi l'œuvre de Goldsworthy est inséparable du lieu de création.

Si nous connaissons essentiellement les œuvres du Land art par le biais du document photographique ou vidéo, il n'en reste pas moins que ces œuvres ont été réalisées pour être appréhendées dans leur site d'origine. Que nous pénétrions dans une structure gigantesque comme la *Double Negative* de Michael Heizer dans la vallée du Moapa au Nevada – une immense dépression dans le paysage pour laquelle il a déplacé plus de deux cents tonnes de roche – ou que nous nous recueillions un moment dans une *Chamber* de l'artiste britannique Chris Drury – des constructions de pierre conçues comme des sortes d'observatoire où le ciel ou le paysage environnant se reflète sur le sol grâce à un système de projection avec miroirs – nous nous sentons enveloppés par la nature environnante. Bien évidemment, l'échelle n'est pas la même : le premier intervient dans les vastes espaces des États-Unis, le second conçoit une hutte primitive à une échelle plus humaine. Néanmoins, il s'agit pour tous ces artistes d'engager son corps et de s'immiscer sans réserve dans la nature. Collot remarque que « c'est donc le corps tout entier qui est engagé dans cette nouvelle relation au paysage, celui de l'artiste comme celui du spectateur. A la différence de ce qui se passe dans la plupart des performances du Body Art, le corps est ainsi envisagé comme un trait d'union avec la chair du monde. »⁸³ Sous peu, nous allons discuter de la relation entre la marche et paysage. La question du corps reste donc essentielle ici, surtout que de nombreux land artistes ont utilisé la marche comme principal médium artistique.

Comme nous l'avons noté plus haut, le regard et l'horizon jouent un rôle crucial dans le paysage. Cependant, contrairement aux peintres paysagistes qui s'installaient *in situ* pour réaliser une œuvre *in visu*, les artistes qui créent une œuvre au sein de la nature placent le spectateur au cœur du paysage. Ainsi, d'une

⁸² M. Collot, *La pensée-paysage, op.cit.*, p177.

⁸³ *Ibid.*, p182.

représentation du paysage nous faisons l'expérience d'une présentation du paysage. Selon Collot, le spectateur :

Ne se trouve plus dès lors *devant* le paysage, mais *dedans* ; il n'est plus un sujet placé en face d'un objet il est impliqué dans le même espace que celui de l'œuvre, qui ne lui donne plus à voir une représentation, mais à vivre une présence.⁸⁴

Les sentinelles de Gormley illustrent parfaitement l'enveloppement dans la chair du monde.

Devant ses sculptures, on se projette dans les figures tantôt enfouies jusqu'aux hanches dans la terre, tantôt immergé dans l'eau de la mer ou d'un lac. Son *Havmannen*, « Homme de la mer », gigantesque sculpture en pierre de plus de dix mètres de haut se dresse dans la Baie de Rana en Norvège. La couleur

Anthony Gormley, *Havmannen*, sculpture en granite, 10,15m de hauteur, Baie de Rana, Norvège.

sombre de l'œuvre renforce l'apparition d'une silhouette bien dessinée qui contemple l'horizon montagneux sur le rivage en face. La figure à demi plongée dans l'eau nous permet de nous projeter dans ce corps qui baigne dans l'enveloppe du paysage. Avec l'*Homme de la mer*, nous contemplons le paysage qui s'étend tout autour de nous.

Contempler, c'est « considérer par la pensée » ou « regarder attentivement »⁸⁵, selon Alain Rey. Nous pouvons également y rattacher l'idée de méditation. Chez des artistes tels que Goldsworthy, Hamish Fulton ou Chris Drury, l'expérience vécue pendant la création de l'œuvre se rapproche d'une forme de méditation. Rey note que l'origine latine du mot composé de *cum* (« co ») et de *templum*, signifiant « espace carré délimité dans le ciel et sur terre par l'augure, pour interpréter des présages » et qui a donné « temple » en français, appartient au langage de la chrétienté. Cependant, lorsque le terme se laïcise, il garde toujours un sens mystique⁸⁶. Si la contemplation connote la notion d'union grâce au préfixe *con-*, nous pourrions penser à l'union entre le *temple* de la nature et/ou l'union entre l'artiste, la nature et le paysage.

⁸⁴ *Ibid.*, p180.

⁸⁵ A. Rey, *Dictionnaire historique de langue française, A-Fo*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012, p826.

⁸⁶ *Idem.*

Et c'est à Andy Goldsworthy de nous fournir l'instrument de la contemplation : une structure en bambou, intitulée *Before the Mirror*. Cette œuvre, réalisée en 1987, fait partie de ses écrans, des sculptures qui sont conçues à partir de tiges, de brindilles, de neige ou de bambous. Si l'écran de Goldsworthy dirige généralement notre regard et nous donne à voir un arrière-plan, il intègre également le paysage par sa transparence. *Before the Mirror*, sculpture installée sur le bord d'un lac au Japon, est un cercle de bambous tressés, agencés afin de

former un cercle net au centre qui laisse pénétrer notre regard pour que nous puissions contempler la vue du rivage d'en face. Cette sculpture est à la fois un instrument d'optique, un cadre, un écran. Nous portons d'abord notre attention à la vue que Goldsworthy a patiemment cadrée au centre de sa sculpture. Ensuite, nous nous arrêtons sur le cadre lui-même. Le cercle quasi-parfait prend l'apparence d'une structure en tension qui pousse les lignes que sont les tiges de bambou vers l'extérieur. La structure semble éclater. D'ailleurs, plus haut nous avons évoqué le dépliage du cadre des peintures de paysage dont l'horizon sans bornes semble pousser les bords jusqu'à l'ouverture du cadre. C'est ainsi

Andy Goldsworthy, *Before the Mirror*, bambous tissés, 1987, Kiinagashima-cho, Japon.

que nous pouvons envisager le cadre de Goldsworthy. L'horizon du lac cadré par l'instrument d'optique que forme cette structure de bambous ne s'arrête plus aux bords du cadre puisqu'il file derrière l'écran formé par les tiges et il s'étend au-delà de la structure devant notre regard. C'est alors que notre attention se porte sur le paysage environnant. Du point de vue nous passons au cadre et du cadre nous faisons l'expérience du paysage. Nous traversons les écrans de Goldsworthy – et ce même lorsqu'il ne s'agit que de simples documents photographiques de l'œuvre – d'un souffle unique pour ainsi faire référence aux jardins zen qui empruntent le paysage environnant.

Le cadre de Goldsworthy met également l'accent sur l'échelle du paysage. Il crée généralement de petites sculptures éphémères, témoins de son interaction avec la nature. Cadrer une vue réelle, c'est aussi s'interroger sur sa place au sein de la nature. Méditer sur l'infinitésimale feuille qui tombe à l'Automne, considérer un champ plus élargi telle que la vue du rivage d'en face ou la chaîne de montagnes qui s'étale devant soi, diriger son regard sur la voute céleste ; il s'agit de prendre en compte l'échelle du paysage et ainsi de mesurer son propre corps à l'environnement.

b) La question de l'échelle

Lorsque je marche en montagne mon regard scrute tour à tour l'horizon et le chemin. Dans ce paysage notre attention oscille entre la nature qui se trouve à proximité du corps – la terre, les roches, les arbres et l'herbe – et celle, plus distante, qui constitue l'horizon – les montagnes, les lignées d'arbres et les pâtures – et qui s'étend tout autour de nous. Colette Garraud souligne que « le corps, dans la vision réelle comme dans la peinture, est mesure du paysage, c'est lui qui donne l'échelle et la distance. »⁸⁷ Le corps serait, selon Garraud, instrument de mesure ; il permettrait d'évaluer la grandeur du paysage. Il s'agit pour nombre d'artistes qui travaillent au sein de la nature de prendre en compte son propre corps et le corps du spectateur pour qu'il se mesure au paysage.

- **Près du sol**

C'est bien sûr près du sol que nous prenons conscience de la petitesse des choses qui composent la nature. Il est facile d'imaginer des artistes tels qu'Andy Goldsworthy réalisant leurs œuvres accroupis. C'est au plus près du sol qu'il a réalisé ses *Shadows*. Il s'est allongé sur le sol le temps d'une averse de pluie ou de neige. *Rain Shadow* (« ombre de pluie ») est une trace négative de son corps sur le sol, la pluie étant tombée sur et tout autour de l'artiste. Il s'est mesuré au temps de l'averse, son œuvre s'achevant lors de la fin de la pluie. Cette expérience dure le temps d'une condition météorologique. La météo détermine le temps de création pour Goldsworthy puisqu'il reconnaît lui-même qu'elle influence l'expérience et le sens de son œuvre ; elle induit un certain état d'esprit, et si les conditions changent pendant la création, c'est souvent au péril de l'œuvre, dit-il⁸⁸. Les *Shadows* de Goldsworthy permettent d'établir un lien entre le sol, l'environnement immédiat et le ciel. Ces œuvres, qui se rapprochent du Body art et de la performance, mettent l'accent sur l'importance du corps et de l'épreuve de patience que l'artiste endure. De surcroît, elles révèlent également le contact entre son corps, le sol et ce qu'il y glane : des pierres, des feuilles, des brindilles, de la glace, etc. Il compose avec les éléments qu'il découvre

Andy Goldsworthy, *Rain Shadow*,
performance, 1984, St. Abbs, Écosse.

⁸⁷ C. Garraud, *L'artiste contemporain et la nature, op. cit.*, p115.

⁸⁸ A. Goldsworthy, "Rain sun snow hail mist calm : Photo works by Andy Goldsworthy", extrait visible sur <<http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/extracts/>>, (consulté le 29 mai 2015).

sur place, proche de lui, proche du sol, avec une sensibilité particulière au site dans lequel il travaille.

On peut noter une proximité similaire avec l'environnement immédiat chez Richard Long. Cet artiste-marcheur, dont la pratique reviendra régulièrement dans cette réflexion, a pour habitude de glaner des matériaux au plus près du sol : de la pierre, de la boue, des branches, etc. Par ailleurs, pour l'une de ses premières œuvres à l'extérieur, *A sculpture in Bristol* (1965), Long a fait le choix d'intervenir dans un jardin, en faisant couler du plâtre dans les interstices de terre au milieu du gazon. La série de huit photographies en noir et blanc révèle un intérêt pour le sol puisqu'elles cadrent des vues rapprochées des sculptures, en

Richard Long, *A sculpture in Bristol*, photographie argentique noir et blanc, issue d'une série de huit, 27,6 x 27,6cm, 1965, 1983, Tate, Londres.

gros plan. Bien que Long intervienne en touchant et en manipulant les matériaux naturels dans un certain respect de l'environnement naturel, une manière de mesurer son corps à la nature qui l'entoure au plus près, il existe chez cet artiste un tiraillement entre la petitesse des choses qui l'entourent et la confrontation de son à de vastes espaces qu'il traverse en réalisant des marches de plusieurs jours dans des paysages inhabités et désertiques.

- **Prendre de la distance : Entre ciel et terre**

Toute personne désirant faire l'expérience du *Lightning Field*, du « champ d'éclairs », doit réserver auprès de la Fondation Dia. Le site, accessible par un chemin, se trouve sur un plateau du Nouveau-Mexique. Les visiteurs ont alors la possibilité de passer une nuit dans une cabane – une construction depuis laquelle on peut contempler le champ de quatre cents poteaux en aciers qui s'étale à perte de vue. Il est possible d'envisager la contemplation du territoire depuis la cabane et ainsi, d'établir une distance entre la vaste étendue du plateau et soi. Cependant, l'œuvre peut être appréhendée par la déambulation, le visiteur ayant l'opportunité de pénétrer à l'intérieur du gigantesque champ de poteaux. Tiberghien relève la sensation de vertige qui s'est emparée de lui lorsqu'il s'est immiscé au milieu du

champ d'éclairs. Cependant, on peut noter que la contemplation de l'œuvre depuis la cabane se rapproche de l'esprit du romantisme et de la notion de sublime puisqu'on peut imaginer que considérer cet immense champ d'éclairs puisse être terrifiant et qu'être derrière la fenêtre puisse rétablir une distance qui permette la contemplation. Alain Corbin soutient que :

[...] Nous apprécions l'espace, en fonction d'un quasi-monopole de la vue. [...] Face à un paysage, on se poste et on regarde. Or, toutes les attitudes spectatoriales sont fondées sur la distance. Quand l'on considère ce que nous appelons un paysage, nous nous sentons, tout à la fois, face à un espace et en dehors de lui. Pour celui qui le regarde, cet espace devient un tableau, donc quelque chose d'extérieur à soi.⁸⁹

Walter de Maria, *Lightning Field*, installation *in situ* de 400 mâts d'acier sur une parcelle d'1 km x 1 mile, 1977, Nouveau-Mexique.

La distance est ce qui permet au spectateur du champ d'éclairs d'appréhender la vue de celui-ci et de la rendre acceptable. Les plaines et les immenses plateaux des Etats-Unis peuvent être considérés comme pétrifiants, le corps de l'Homme étant si dérisoire face à l'étendue de ces espaces terribles. Et le champ d'éclairs est d'autant plus inquiétant qu'il est parsemé de centaines de mâts prêts à recevoir la foudre. Même s'il est rare qu'un éclair percute réellement ces gigantesques tiges, leur vue n'en est pas plus rassurante. Le corps humain paraît bien modeste lorsqu'il se mesure à cette œuvre. Comme beaucoup de travaux de land artistes américains, *Lightning Field* prend en compte le vaste terrain et l'immensité du ciel. Et c'est à Michel Collot de noter que :

Beaucoup des *Earthworks* les plus spectaculaires placent au cœur de leur dispositif cette relation entre ciel et terre qui est la structure fondamentale de tout paysage, et le choix du site qui les accueille est souvent déterminée par le désir de la rendre pleinement sensible.⁹⁰

⁸⁹ A. Corbin, *L'homme dans le paysage*, Paris, Les Editions Textuel, 2001, pp20,21.

⁹⁰ M. Collot, *La Pensée-paysage*, *op.cit.*, p172.

Nancy Holt fait partie de ces artistes ayant installé leur travail au sein d'un espace désertique et ayant réfléchi à notre relation à la voûte céleste dans ces sites. Les *Sun Tunnels* remplissent ces conditions trouvant ainsi une dimension cosmique selon Collot⁹¹. Elle explique que :

J'ai voulu ramener le vaste espace du désert à une échelle humaine. [...] La vue panoramique du paysage est trop écrasante pour qu'on puisse se passer de repères visuels. [...] Les tunnels encadrent des portions de paysage, qui, vus au travers, se dessinent nettement.⁹²

Elle place quatre buses de béton de plus de cinq mètres de long en forme de « X » sur le sol. Le diamètre de près de trois mètres permet au visiteur de se déplacer à l'intérieur de l'œuvre. Cette œuvre qui renvoie aux anciens observatoires mesure le corps humain à l'échelle du cosmos. En effet, Nancy Holt a dirigé les buses afin que le soleil soit aligné avec l'œuvre aux solstices. Si les buses sont aussi percées en fonction des constellations, c'est que l'artiste a voulu abaisser la voûte céleste à la mesure du corps humain. C'est une cartographie du ciel – une sorte de planétarium naturel. Les « tunnel solaires » sont aussi un observatoire de position qui oriente le regard du spectateur en fonction du solstice. Leur orientation permet de mesurer l'espace et le temps en circulant à l'intérieur de ces gigantesques buses. Nancy Holt a également installé *Up and Under* (1998) à Hämeenkyrö, en Finlande, une construction qui se rapproche aussi des observatoires archaïques. Comme chez d'autres land artistes, elle a recours à l'esthétique simple et rudimentaire des constructions archaïques. À l'instar de Robert Morris dont l'*Observatory* (1977) est « délibérément archaïque »⁹³ et qui s'est intéressé à des sites comme celui de Stonehenge ou d'Oaxaca, un présumé observatoire précolombien, Holt fait parler des formes qui font écho à un passé désuet et à une profondeur temporelle. En revenant à un tel langage, ces artistes évoquent nos premières rencontres avec le cosmos et reviennent à une expérience première.

⁹¹ *Idem.*

⁹² N. Holt, "Sun Tunnels", *Artforum*, avril 1997, cité et traduit par G. A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Carré, 1993, p200.

⁹³ C. Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994, p34.

Nancy Holt, *Sun Tunnels*,
installation in situ, 4 buses en béton,
longueur : 26,2m, 1973-1976, Great

Nancy Holt, *Up and Under*, sculpture
in situ, sable, béton, herbes, eau,
longueur : 189m, largeur : 67,5m,
hauteur : 7,8m, 1998, Nokia,
Finlande.

- **La dimension métaphorique de la photographie et du *non-site***

Si les œuvres du Land art prennent sens lorsque nous les pénétrons, il est pourtant rare d'en faire l'expérience et il faut avouer que nous en prenons le plus souvent connaissance par le biais du document photographique. Les artistes du Land art gardent ainsi une trace de leur sculpture, installation ou construction qu'ils soient éphémères ou non. Chez Goldsworthy, bien qu'il ne la considère pas comme l'œuvre elle-même mais comme un document, la photographie capte le point culminant de l'œuvre :

Andy Goldsworthy, *Slate Throw*, diapositive 35mm, lancer réalisé en 1980, Blaenau Ffestiniog, Pays de Galles.

Chaque œuvre pousse, subsiste, se dégrade — composantes intégrales d'un cycle que la photographie montre à leur point culminant, balisant le moment où l'œuvre est la plus vivante. Il y a une intensité dans une œuvre à son sommet que, j'espère, s'exprime dans l'image. L'évolution et le délabrement sont implicites.⁹⁴

Goldsworthy est conscient du fait que si la plupart de son œuvre est éphémère, le public ne la connaît que par le biais de la photographie. Certes, c'est une trace qui reste pérenne, mais une trace, qui, pour le plasticien, fait partie intégrante du cycle de l'œuvre. Les fameux lancers de Goldsworthy sont immortalisés lorsque des particules de neige ou de pollen, des gouttelettes d'eau ou de boue se dispersent dans les airs, ou lorsqu'une collection de brindilles se déploie au-dessus de l'artiste figée dans son élan. Il arrive que le contre-jour de la prise de vue illumine un nuage de poussière afin de sublimer l'énergie et la force de la nature. Les expériences que sont les lancers sont aussi une manière de mesurer son corps à la nature environnante : Goldsworthy glane la matière pour ensuite la répandre autour de lui. Il entre en communion avec la nature proche, faisant l'expérience de la gravité et des conditions atmosphériques. Cependant, la photographie modifie l'échelle de l'œuvre puisque nous ne connaissons ces gestes que par les livres qu'il publie où l'on retrouve ses divers travaux artistiques accompagnés de notes expliquant sa démarche artistique. Néanmoins, mises à part les photographies où il est visible – dans ce cas sa femme Judith ou son assistant réalise la prise de vue –, c'est Goldsworthy lui-même qui photographie le travail. Bien qu'on ait tenté d'utiliser l'appellation *photowork* pour son travail, il préfère

⁹⁴ Andy Goldsworthy, "The photograph", <<http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/photography/>>, (consulté le 10 septembre 2014). Traduit par mes soins.

tout de même celle de « sculpture » pour toute son œuvre artistique. Goldsworthy emporte toujours son appareil et procède systématiquement à un bracketing dans le but de profiter de la lumière changeante et de l'évolution de son œuvre.⁹⁵ Il est possible d'envisager la photographie comme partie intégrante du travail de sculpture puisqu'elle intervient pendant la transformation de l'œuvre.

Andy Goldsworthy, *Ice arch*, photographies documentant la construction, sculpture de glace *in situ*, 1985, Hampstead Heath, Londres.

Si le corps fait partie intégrante de ce dispositif, c'est que Goldsworthy décide de l'échelle de la photographie. Notons que l'artiste a tendance à effectuer des cadrages serrés sur ses sculptures. Ainsi, photographier une œuvre dans le paysage n'est pas si différent de la peinture de paysage puisque nous pouvons tout de même observer un changement d'échelle dont le corps est la mesure.

La photographie et la carte – nous le développerons plus loin lorsque nous discuterons de la cartographie – interviennent souvent dans ces changements d'échelle chez les land artistes. La sortie de l'atelier et des institutions s'accompagne d'un retour vers les lieux d'expositions pour de nombreux artistes. On déplace les matériaux – la terre, la roche, la boue – à l'intérieur de la galerie et ce déplacement s'accompagne souvent d'une photographie et/ou d'une carte. Ce déplacement a été théorisé par l'artiste américain Robert Smithson qui a utilisé les appellations de *site* et de *non-site*, ce dernier étant une métaphore du *site*, une représentation abstraite de l'intervention paysagère⁹⁶. Les diagrammes, les plans ou les cartes sont des représentations logiques à deux dimensions d'un *site* selon Smithson. Le *non-site*, quant à lui, est une représentation logique à trois dimensions. Nous effectuons ainsi des va-et-vient entre le *site* et le *non-site* – ce « voyage métaphorique »⁹⁷ correspondant à un changement d'échelle. C'est ainsi que le spectateur peut se projeter dans les paysages de Richard Long, de Chris

⁹⁵ "Goldsworthy's use of photography" (sans auteur mentionné), article visible sur <<http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/photography/#one>>, (consulté le 14 avril 2015).

⁹⁶ R. Smithson, "A Provisional Theory of Non-Sites", 1968, article visible sur <<http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>>, (consulté le 14 avril 2014).

⁹⁷ R. Smithson, *idem*. Traduit par mes soins.

Drury ou encore d'Andy Goldsworthy qui installent respectivement pierres, enveloppements ou écrans dans l'espace de la galerie.

Chris Drury utilise le terme *vessel*, « vaisseau », pour désigner les artefacts qu'il expose dans la galerie. L'étymologie du terme nous enseigne, qu'en latin, il s'agissait d'une « urne funéraire », de « vaisselle » ou encore d'un « petit vase »⁹⁸. Le vaisseau renferme et préserve – il se prête autant au voyage dans le temps que dans l'espace. Ainsi, on comprend aisément

Chris Drury, *Allihies Bone and Wool Bundles*, os, laine, roche, 35,6 x 7,6 x 3,8cm et 24,2 x 11,4 x 1,5cm, 1993, Irlande.

Chris Drury, *Basket For The Forest Deer*, bois de cerf, racines, brindilles, 56 x 79 x 79cm, 1987, Sussex, Angleterre.

l'évolution du terme pour désigner une forme de navire. Les matériaux qui composent les *vessels* de Drury sont d'ailleurs issus de ses voyages, qu'ils soient marches ou déplacements en canoë. Les os, les peaux, les pierres et les bouts de bois sont enveloppés afin de les préserver et de les faire voyager jusqu'à la galerie. C'est aussi un voyage métaphorique entre *site* et *non-site*. De l'espace restreint du lieu d'exposition nous effectuons un déplacement vers les régions reculées et les vastes étendues des Highlands en Ecosse que Drury a l'habitude de parcourir.

Que ce soit par la photographie, l'écrit, la cartographie ou par le déplacement de matériaux naturels dans le lieu d'exposition, il s'agit d'offrir au spectateur une approche de leur œuvre qui passe par le biais de la métaphore.

⁹⁸ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française, Pr-Z*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012, p3823.

Le paysage se rapproche d'une sortie de l'atelier et d'une expérience du paysage. Pour ce faire, il s'agit de s'immiscer « corps entier » dans la nature. Les hollandais se déplacent avec un carnet de croquis et s'installent face au paysage. Cette pratique marque profondément la peinture de paysage des siècles suivants. Petit à petit, l'artiste privilégie l'expérience de cette rencontre, et fait du corps à la fois le réceptacle de cette expérience et l'instrument qui permet de se mesurer au paysage. Chez les land artistes, quelques plasticiens s'intéressent davantage au mouvement du corps, et plus particulièrement à la marche. C'est la naissance des artistes-marcheurs. Et si le corps de l'artiste en marche ne faisait plus qu'un avec le sentier, puis avec le paysage ?

B – Le corps en marche

Un des apprentissages les plus hardis de l'homme, mais aussi l'un des plus naturels est celui de la marche. Nous passons la première année de notre vie à explorer notre environnement sur nos quatre membres et à tenter de nous dresser sur nos deux pieds. C'est une action que l'homme doit acquérir contrairement à la majorité du règne animal, et qui engage la coordination de tout notre être, corps et esprit. Les enjeux du corps en marche sont si nombreux qu'ils fascinent les artistes depuis la nuit des temps.

Nous marchons par nécessité, pour vivre, voire survivre, ou par plaisir, que ce soit une simple promenade ou une marche sportive. La marche est donc une action que nous effectuons au quotidien parfois même sans y penser. La figure du marcheur – ou tout simplement du promeneur qui diffère légèrement du premier – s'est peu à peu immiscé dans la peinture de paysage. Chez les hollandais le personnage en marche fait partie des figures qui peuplent la campagne, tout comme les paysans. La figure en marche est certainement le début d'une réflexion sur notre interaction avec le paysage. L'homme qui marche habite un espace qui s'ouvre dans la profondeur – il se trouve sur les voies et les chemins de campagne, un espace parcouru par un corps en mouvement.

Lorsque le peintre se représente lui-même dans le paysage en tant que promeneur il existe une mise-en-abyme dans le tableau. Ce dispositif, que l'on retrouve surtout chez les romantiques reflète un état d'esprit qui engage l'artiste dans la recherche de la solitude et dans la découverte d'un paysage qui permet de développer son individualité. La promenade, la marche et même l'alpinisme sont, pour l'homme du XVIII^e siècle le moyen de confronter son corps, et par la même occasion, son être à la nature.

L'intérêt pour le corps en mouvement se poursuit au XIX^e siècle lorsque Caillebotte peuple ses scènes urbaines de personnages qui flânent dans les rues de

la capitale. Eadweard Muybridge et Jules Etienne Marey inventent la chronophotographie et dissèquent le mouvement de la marche – un mouvement qui semble avoir inspiré Marcel Duchamp et son *Nu descendant un escalier*. Mais c'est au XX^e siècle que la marche devient un médium à part entière. Marcher se fait expérience esthétique en soi. C'est aux dadaïstes d'ouvrir la voie aux artistes-marcheurs des années soixante tels que Richard Long ou Hamish Fulton. On reconnaît le caractère performatif de la marche chez les artistes qui s'engagent dans cette action poétique autour de laquelle Thierry Davila développe la notion de cinéplastique.

Nous noterons l'éveil des sens chez ces artistes de la marche : l'ouïe, la vue, l'odorat ou le toucher. Le sensitif est une constante dans le travail des artistes-marcheurs pour qui le corps est vecteur d'expériences. Lors de la marche, notre champ visuel est pris dans un mouvement perpétuel et s'associe dès lors aux autres sens. Cette perception polysensorielle plonge notre corps entier dans le paysage. Si éveiller les sens lors de la marche c'est aussi se souvenir, il s'agira donc de s'interroger sur le lien entre marche et mémoire.

1. La figure en marche dans la représentation

Loin de faire la répétition de ce qui a été constaté lorsque nous avons abordé la rencontre du peintre paysagiste avec la nature, nous allons nuancer cette approche en revenant tout de même à l'histoire de la peinture de paysage, mais, cette fois, en portant notre attention à la figure de l'homme qui marche. Ce retour est inévitable en raison de l'importance du promeneur dans la peinture de paysage qui démontre un goût pour le plein air et le début d'une interaction avec le paysage, et qui annonce un intérêt grandissant pour la promenade, puis une montée progressive de la marche dans l'art.

Le marcheur est tout d'abord représenté dans la peinture hollandaise. Chez Ruisdael ou Hobbema, les figures témoignent d'un espace habité. Ne pourrait-on pas également envisager le marcheur comme un corps qui représente un espace sociabilisé ? Les déplacements s'effectuent, pour la grande majorité, à pied. Ce fut le cas en Hollande, mais cette vérité s'applique aussi aux autres contrées. Ainsi, la présence d'hommes et de femmes qui déambulent dans le paysage révèlent les habitudes et les mœurs des habitants du territoire représenté.

Les tableaux de Friedrich sont parsemés de promeneurs. Cependant, chez ce peintre romantique – et nous verrons l'importance que la pratique de la marche prenait à cette époque –, ne pourrait-on pas imaginer cette figure comme une représentation du peintre lui-même ? Comme une méditation sur l'exercice de la marche ? Et comme un précurseur de la figure de l'artiste-marcheur ?

a) Le promeneur représenté

Vers 1425, Masaccio fait preuve d'une précision extrême lorsqu'il peint *Adam et Eve chassés du paradis*. Notons la posture et les expressions de ces deux personnages dont la plasticité du corps en marche dénote un nouvel intérêt pour la représentation du corps. Daniel Arasse note le début d'un réalisme des corps et d'une action dans les peintures avec le travail de Masaccio. Il souligne également le fait que ses personnages ont les pieds sur terre⁹⁹. Le corps en marche fait son entrée dans un espace de représentation qui prend en compte le corps en mouvement dans un environnement naturel et la dimension psychologique de la marche, car quiconque marche ne se déplace pas sans raison.

Tommaso di Giovanni Cassai, dit Masaccio, *Adam et Ève chassés du Paradis*, fresque, 214 x 88cm, 1424-1425, Église Santa Maria del Carmine, Florence.

Au XVII^e siècle, lorsque la peinture de paysage a connu son essor, l'homme se déplaçait en majorité à pied. Même si on avait la possibilité de monter à dos de cheval ou dans un carrosse, il était rare qu'un trajet s'effectue de cette manière. Les voies et les chemins étaient parcourus essentiellement à pied. La campagne hollandaise ne faisait pas exception de cette règle et nous pouvons constater la présence de personnages qui marchent dans la grande majorité des paysages du siècle d'or. Jacob van Ruisdael peuple ses peintures de petits individus qui marchent sur les chemins, sur les ponts ou sur les routes en terre. Ces figures évoluent naturellement dans un paysage auquel ils appartiennent. En 1670, il peint *Chemin à travers les champs de blé*, une toile dans laquelle un chemin pénètre les profondeurs de la composition. Ruisdael nous offre un point de vue frontal sur cette voie qui se trouve logiquement sous nos pieds puisque les diagonales que sont les bords du chemin partent de chaque angle inférieur et fuient jusqu'au tournant de la voie où une femme promène un enfant. Un homme croise leur chemin, preuve que cette voie est le lieu de passages fréquents. Nous sommes absorbés dans une promenade quotidienne dans la campagne hollandaise, dans un vaste paysage où le ciel – comme pour la majorité de l'œuvre de Ruisdael – écrase la plaine balayée par le vent. Les figures ne sont statiques ; elles sont mobiles puisque le talon levé et le genou plié témoignent du corps en marche. La petitesse de ces figures les réduit pratiquement à de simples silhouettes ce qui met l'accent sur leur posture. La femme tient son enfant par la main et le mène en avant. Nous avons donc l'impression de leur rapprochement

⁹⁹ D. Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël/France-Culture, 2004.

vers l'avant du tableau. L'homme, quant à lui, est courbé vers l'avant, une attitude qui, combinée à la levée de sa jambe, souligne son déplacement. Ainsi, Ruisdael nous apporte la preuve que le paysage n'est pas uniquement une vue, mais un espace parcouru par notre corps.

Jacob van Ruisdael, *Chemin à travers les champs de blé*, huile sur toile, 100 x 130,2cm, 1670, Metropolitan Museum of Art, New York.

Meinhert Hobbema, élève de Ruisdael, s'intéressait également à ces petites figures en marche. Dans *Le moulin à eau*, peint entre 1663 et 1668, il consacre la moitié de la représentation à des personnages évoluant sur un chemin de terre. Le chemin traverse la moitié de l'espace de représentation depuis l'angle droit pour ensuite disparaître entre les arbres. Le moulin – un motif récurrent dans les tableaux d'Hobbema – occupe le premier plan gauche du paysage. Des paysans habitent la campagne aux abords du chemin, travaillant la terre ou pratiquant la pêche. Les promeneurs, quant à eux, adoptent des attitudes spécifiques à la promenade : ils observent le travail des autres habitants de ces lieux et semblent discuter le long du chemin.

Meindert Hobbema. En haut, à gauche : *Le moulin à eau*, huile sur panneau, 77,5 x 111cm, 1663-1668, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruxelles. En haut, à droite : *Une vue de la grand' route*, huile sur toile, 93,1 x 127,8cm, 1665, National Gallery of art, Washington D.C. En bas, à droite : *L'allée de Middelharnis*, huile sur toile,

Dans *Une vue de la grand' route* peint en 1665, une route en terre ouvre l'espace de représentation. Un couple élégant se promène sur la route, tandis que deux personnages accompagnés d'un enfant, et qu'un marcheur équipé d'un bâton et d'un sac se reposent au bord du chemin. Si les promeneurs côtoient les marcheurs et les cavaliers, c'est qu'Hobbema pense le paysage comme un espace de la mobilité. Nous avons déjà souligné l'importance de sortir de l'atelier pour les peintres hollandais. Parcourir les environs de leurs lieux de vie faisait partie de leur quotidien en tant que peintres de paysages. Les paysages qui figurent chemins, routes et corps en marche témoignent des habitudes de ces paysagistes. L'immédiateté de la scène avec des personnages en mouvement et avec des corps que l'on sait au repos, reprenant le souffle et détendant les jambes et les pieds, fait preuve de la volonté de représenter un paysage avec lequel l'Homme interagit.

En 1689, Hobbema s'inspire du *Chemin entre les champs de blé* de Ruisdael pour peindre *L'allée de Middelharnis*. Cette huile sur toile a la particularité de nous placer sur le chemin comme ce fut le cas avec le *Chemin* de Ruisdael. Ainsi, comme le souligne Madlyn Millner Kahn, Hobbema « nous transporte avec audace jusqu'à l'arrière-plan, et les grands arbres qui bordent (le

chemin) des deux côtés accentuent l'effet de perspective. »¹⁰⁰ La géométrie des peupliers nous fait oublier la ville à l'arrière-plan et accentue la route qui fuit dans la profondeur du paysage. Les peupliers se dressent sur le bord du chemin, coiffés d'un léger feuillage, et font écho aux corps qui peuplent le chemin. Un premier corps s'apprête à croiser notre chemin, un homme accompagné de son chien. Plus loin, nous devinons d'autres figures qui empruntent la même voie. Un autre chemin s'ouvre vers la droite où deux personnages discutent. Si le paysage est donc un espace qui se parcourt, il est aussi propice aux rencontres ; on l'habite et on en fait usage. Et c'est notre corps qui permet d'habiter l'espace. Ainsi en témoignent ces peintures qui nous mènent à la rencontre de ces corps en marche. Il s'agit d'un paysage socialisé où la marche est une manière d'habiter un territoire et d'être au monde. Elle permet d'interagir avec autrui et devient à la fois un moyen de se déplacer et d'échanger, de partir à la rencontre de l'autre et du territoire qu'on habite.

Si les trajets s'effectuaient en majorité à pied, non seulement en Hollande, mais dans l'ensemble du monde occidental, il n'était pas coutume de marcher sur de grandes distances. En effet, les chemins qui traversaient les espaces boisés et les forêts étaient souvent des repères pour les brigands et les bandits. On ne s'aventurait pas seul dans les bois, loin des villes et des villages. Les voies destinées aux déplacements sur de grandes distances formaient un réseau de chemins et de sentes entrecoupés par des ruisseaux, des rivières. De plus, ces voies n'étaient pas entretenues. Aux passages les plus larges, on passait au mieux avec un troupeau de bétail. Le cheval était destiné aux voyages de plus grande distance, mais on finissait toujours à pied dans les régions les plus boisées. De surcroît, le cheval était à cette époque réservé aux plus aisés et on ne le retrouvait que très rarement pour effectuer des déplacements. La marche était l'affaire des pèlerins, des exilés, des militaires ou des marchands à cette époque¹⁰¹. Les marcheurs que nous apercevons dans les tableaux des paysagistes hollandais sont des paysans, des promeneurs, ou des personnes qui se déplacent à pied à proximité des lieux de vie, des villes et des villages. Si ces figures en marche explorent leur environnement immédiat et les nœuds que forment les déplacements des communautés paysannes, ils n'éprouvent pas encore la nature sauvage ou la solitude du promeneur romantique.

¹⁰⁰ M. Millner Kahn, *La peinture hollandaise du siècle d'or*, Paris, Le Livre de Poche, Série références Art, 1993, pp309-310.

¹⁰¹ Voir J. A. Amato, *On Foot, A History of Walking*, New York, New York University Press, 2004, pp71-75.

Cependant, petit à petit, la figure du promeneur émerge, et la marche devient un véritable art de vivre. C'est tout d'abord un culte de la figure en marche qui voit le jour. Si l'aristocratie commence à se déplacer à cheval et en carrosse, les plus fortunés commencent à cultiver la promenade dans les jardins et en ville. On ajustait sa démarche à sa classe dans la société. Ainsi, les figures féminines se voient dotées de chaussures qui leur prêtent l'air de glisser sur le sol, habillées de robes à crinolines et d'ombrelles. On marche pour montrer son corps, sa silhouette, son appartenance à la haute société. On marche comme si on n'appartenait pas à la terre ; on glisse sur des sols qui ne sont surtout pas boueux, des sols en marbre, des chemins de gravier dans les jardins¹⁰². Et si l'on part dans les terres pour s'adonner à des activités comme la chasse, on préfère monter à cheval. La figure qui marche est en réalité une silhouette qui se met en scène et qui se distingue des gens de la terre ou du sol, des paysans. Le jardin haha en Angleterre offrait à la noblesse britannique la possibilité de se promener dans un espace qui rejoignait le paysage environnant sans que les pieds risquent de fouler des chemins impraticables. Tout était conçu pour que le corps puisse se déplacer aisément sans que le promeneur rencontre la rudesse de la marche paysanne. Le terrain du jardin anglais n'était ni sauvage, ni rugueux puisque les pelouses et les chemins plats offraient au marcheur une surface lisse qui lui permettait de glisser de manière élégante au vu de tous.

Thomas Gainsborough réalise de nombreux portraits de la noblesse britannique. Pour son plus grand désarroi, il ne fut pas tant renommé de son temps pour ses paysages que pour ses portraits. En effet, Gainsborough a écrit à son ami William Jackson, dans une lettre datée du 6 juin 1768, que les portraits l'exaspéraient et qu'il souhaitait fuir en marchant vers un village à la campagne où il aurait pu s'adonner à la peinture de paysage qu'il aimait tant¹⁰³. Il n'est pas anodin que Gainsborough considère son évasion par la marche puisqu'on sait que l'artiste arpentait les chemins de Sudbury dans le Suffolk en Angleterre pendant sa jeunesse et lorsqu'il y retourna en fin de carrière. Il est même possible d'emprunter un itinéraire, *The Gainsborough Trail*, qui traverse le territoire que le peintre a si souvent croqué et peint.

Les paysages de Gainsborough jouent souvent un rôle de décor pour des scènes bucoliques ou pour des portraits de personnages de la bonne société. C'est ainsi qu'en 1785 le peintre représente Monsieur et Madame Hallett avec leur chien en train de marcher sur un chemin de campagne. Les personnages sont visiblement pris sur le vif, dans le cours de leur action, la pointe de leur pied droit effleurant le sol. En effet, le couple semble survoler le sol. De plus, leur regard distingué et leurs habits qui paraissent totalement inadaptés à la pratique de la marche seraient dignes d'une grande réception de l'aristocratie. Pourtant, le

¹⁰² *Ibid.*, p76.

¹⁰³ T. Gainsborough, correspondance avec William Jackson, 6 juin 1768, "I'm sick of portraits... and wish very much to walk off to some sweet village, where I can paint landscapes."

second titre du tableau, *The Morning Walk* (« Promenade matinale »), soulignerait l'habitude de ce jeune couple de se promener dans ce paysage boisé. A ce sujet, Joseph A. Amato, dans son histoire de la marche, souligne que la promenade à pied dans les jardins, les parcs et les forêts fut très en vogue chez la plupart des gens issus de l'aristocratie et de la bourgeoisie européenne à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle.¹⁰⁴ Cette peinture de Gainsborough témoigne de l'évolution de la promenade qui a eu lieu au XVIII^e siècle. On passe du jardin aux chemins boisés, de la ville à la campagne. Ce n'est plus seulement l'aristocratie qui marche puisque les classes moyennes s'adonnent également à cette pratique revivifiant pour le corps et l'esprit. Ainsi, les vaniteux qui se pavanent sur les pelouses, les marbres et les dalles laissent la place à des rêveurs

Thomas Gainsborough, *Promenade matinale*, huile sur toile, 236 x 179cm, 1785, National Gallery, Londres.

en quête de poésie, des marcheurs qui aspirent à la communion avec la nature et avec soi : le promeneur romantique est né.

b) Quand la figure du promeneur se confond avec l'artiste

On pense communément que la *promenade* diffère de la *marche* en ce que la promenade connote le récréatif, la balade, l'imprévu, la lenteur, la contemplation, etc. La marche, quant à elle, évoque plutôt une action, un rythme, voire un sport. Par habitude on considère la marche et la promenade comme deux activités distinctes, or il conviendrait de souligner les liens qui font de ces deux usages de nos jambes des exercices tout à fait complémentaires. Il peut arriver que, lorsque nous effectuons une marche dite « sportive », nous nous perdions de temps à autre à la promenade, et vice versa. Si la marche et la promenade s'imbriquent, c'est que, comme le soutient Frédéric Gros, « le fait de marcher est une manière d'être présent corporellement au paysage » et que lorsque l'on marche « on est dans une

¹⁰⁴ J. A. Amato, *On Foot : A History of Walking*, New York, New York University Press, 2004, p101.

disponibilité du mouvement de la pensée. »¹⁰⁵ C'est effectivement le mouvement de la pensée qui est source de création chez certains *promeneurs* comme William Wordsworth ou Jean-Jacques Rousseau, mais encore le peintre Friedrich. Ainsi, le corps en mouvement, le corps en marche, mène la pensée ; il la pro-mène, pour la mener littéralement en avant. Au XIII^e et au XIV^e siècles, on emploie le terme *pourmener*, au sens abstrait, comme au sens concret, qui exprime l'idée de « mener dans une direction déterminée »¹⁰⁶. Le suffixe *pour*, qui se transforme en *pro-*, signifie « en avant », « devant », ce qui implique, dans la promenade, l'idée de mener quelque chose vers l'avant, que ce soit son propre corps, celui d'un autre, ou la pensée, comme chez les philosophes « péripaticiens », mais encore, un outil chez les artistes-marcheurs.

Ma pratique artistique qui se base essentiellement sur l'action de marcher, ne peut pas faire abstraction de la promenade qui est une manière de créer pour ma part. Certes, mon corps est en marche puisque c'est un mécanisme qui fait intervenir le rythme des pas, le souffle, le battement du cœur qui résonne dans le corps. Cependant, ce mécanisme est étroitement lié au flot de mes pensées et aux cheminements dans la mémoire que je promène.

Promener, c'est d'une certaine manière accompagner par la marche. Nous avons pour habitude de promener un animal de compagnie, un enfant ou une personne à mobilité réduite. Et il convient d'ajouter qu'il n'est pas nécessaire de faire usage des jambes lors d'une promenade, puisqu'elle peut s'effectuer en fauteuil roulant, en poussette ou même à vélo ou à dos de cheval. De plus, la promenade est un état d'esprit qui commence bien avant la marche elle-même. À titre d'exemple, l'enfant, comme le note Alexandra Horowitz, débute la promenade dès qu'il enfle ses chaussures. La porte qui s'ouvre et qui se referme, les arrêts dans la cage d'escalier, les pauses le long des barrières devant chez soi : tout ceci fait partie de la promenade pour lui¹⁰⁷. Chez l'enfant, la promenade est une question d'observation, un moment de contemplation aussi avec son environnement immédiat. Nous l'oublions assez souvent : lorsque nous effectuons une marche, nous nous projetons bien avant dans cette activité et notre esprit se promène déjà dans le paysage. De surcroît, lorsque nous foulons les chemins, nous nous engageons dans une relation très étroite avec le paysage traversé.

Les promeneurs du XIX^e siècle en étaient pleinement conscients. C'était justement cet état d'esprit qu'ils recherchaient. Dans les années 1830, se promener en ville et marcher dans la nature se sont différenciés. Le promeneur romantique s'est tourné vers une nature sauvage et intacte, vers la solitude et lorsque

¹⁰⁵ F. Gros, « En avant marche 3/4 - Sur la route toute la sainte journée », *Cultures Monde*, France Culture, émission diffusée le 11 septembre 2013.

¹⁰⁶ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Fo-Pr, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012, p2068.

¹⁰⁷ A. Horodner, *On Looking, Eleven Walks with Expert Eyes*, New York, Scribner, 2013, p25.

l'Homme était présent, c'était souvent l'indigène que l'on rencontrait. C'est ensuite vers les cimes, vers la montagne que s'est dirigé le romantique, à la recherche d'une expérience unique où le corps a pu se confronter à la difficulté et même au danger. Caspar David Friedrich n'a pas fait exception à cet intérêt pour les hauteurs. Il s'est représenté lui-même au bord d'une vallée sombre en Bohême du Nord dans une huile sur toile de 1810 intitulée *Paysage de montagne avec arc-en-ciel*. Vu de profil, le promeneur est appuyé contre les rochers, les mains sur son bâton de marche et la tête tournée vers le fond du tableau, vers un massif montagneux au-dessus duquel se dresse un immense arc-en-ciel. Comme à son habitude, Friedrich a peint une scène métaphysique et la présence du divin se trouve dans la montagne qui s'élève au-dessus de la vallée, représentant la mort. Ce type de peinture illustre la recherche d'une vérité à laquelle se livrent les promeneurs romantiques. Nous avons déjà évoqué le *Moine au bord de la mer*. Néanmoins, il est intéressant de noter que dans des écritures tardives Friedrich révèle qu'il s'est lui-même représenté dans ce tableau :

Caspar David Friedrich, *Paysage de montagne avec arc-en-ciel*, huile sur toile, 70 x 102cm, 1809-1810, Museum Folkwang, Essen.

Un homme marche sur la grève, absorbé dans ses pensées. [...] Mais la trace de tes pas sur la grève sablonneuse a beau être profonde, une brise légère soufflera par-dessus et l'effacera, pauvre fou dominé par l'orgueil.¹⁰⁸

Sans doute, Friedrich a-t-il marché sur la plage un jour d'orage lors de ses séjours sur l'île de Rügen. Et il est très certainement envisageable que le peintre ait eu ce genre de pensées lorsque son corps marchant a été confronté à l'immensité qui s'étalait tout autour de lui. Le promeneur romantique cherche des réponses sur son existence. Si son corps est à la fois véhicule pour son être, pour ses pensées et pour son déplacement, celui-ci traverse les espaces qui deviennent paysages.

¹⁰⁸ C. D. Friedrich, cité par Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, Paris, Editions Adam Biro, 1989, p7.

Si, de nos jours, le promeneur appuyé contre le rocher dans *Paysage de montagne avec arc-en-ciel* nous étonne, c'est que la posture de cet homme nous semble assez improbable. Qui se promènerait habillé de la sorte avec un tel temps ? Cependant, la portée symbolique de ce tableau traverse les temps et nous fait écho à la culture occidentale de la recherche de soi par des activités telles que la marche. Si Caspar David Friedrich pratiquait de telles marches, les peintures où nous retrouvons le peintre lui-même témoignent de l'interaction entre son corps, son esprit et le paysage.

Et c'est à Dufour-Kowalska de relever qu'« on rapprocherait volontiers le motif du personnage de dos, du genre de l'autoportrait, pourtant à l'extrême opposé, puisque l'autoportrait est par excellence un visage qui fait face. »¹⁰⁹ Nous pouvons même rajouter que ces promeneurs qui sont le peintre lui-même sont des *corps* qui font face. Ce n'est plus le portrait de son visage seul que Friedrich a peint en 1810 dans son paysage de montagne, mais de son corps entier. « Portraiturer » : tirer trait-pour-trait. Il trace les traits de son corps dans le paysage, de même que le paysage s'é-tire en lui.

Certes, ce n'est plus un corps en mouvement que l'artiste représente, mais un corps qui se pro-mène et qui contemple. Et de surcroît c'est le corps de l'artiste lui-même. Friedrich accorde donc une importance à la promenade et au corps en marche qui marque le début d'une réflexion sur le lien entre l'art et la marche. Il existe une dimension psychologique à l'exercice de la marche qui est perceptible chez les romantiques et qui s'est perpétué chez les artistes et chez les philosophes des générations suivantes.

2. Être mobile

Nous venons de voir que les peintres qui représentaient le corps en marche pratiquaient eux-mêmes une activité pédestre. C'est un premier pas vers l'art en marche. Mais c'est véritablement au XXe siècle que la marche devient une pratique esthétique en soi. Les artistes s'intéressent de plus en plus au corps en tant que médium plastique. Parallèlement les écrits du philosophe américain John Dewey et sa conception de l'art comme expérience influencent les artistes qui pratiquent la performance comme Alan Kaprow. De plus, l'accélération de la mobilité généralisée conduit certains artistes à interroger des pratiques de la lenteur ou déambulatoires. Ces différents paradigmes concourent à une montée de la figure du corps de l'artiste en marche. La marche devient à la fois médium artistique et œuvre d'art.

¹⁰⁹ G. Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich, Aux sources de l'imaginaire romantique*, op.cit., p58.

C'est une décision révolutionnaire de déclarer qu'une œuvre démarre au premier pas d'une marche ou d'une promenade effectuée par l'artiste. C'est pourtant ce qu'ont fait les artistes Richard Long ou Hamish Fulton. Il s'agit de poser un pied devant l'autre, de se lancer en avant, de faire une expérience, de faire quelque chose de poétique, et enfin, de se servir de son propre corps pour réaliser de l'art en marche. Si la marche peut être perçue comme une expérience artistique, c'est que l'artiste perçoit des sensations qui font de cette expérience soit esthétique. Nos sens participent non seulement à l'expérience esthétique, mais aussi à l'évocation du souvenir. Cette approche polysensorielle de la marche questionne l'interaction entre le corps en marche, le paysage et la mémoire.

a) Le performatif



Richard Long, *A Line Made by Walking*, tirage argentique sur papier et graphite sur panneau, 37,5 x 32,4cm, 1967, Tate, Londres.

En 1967 un jeune artiste sorti du fameux St Martin's College of Art à Londres décide de tracer une ligne droite en marchant dans un pré. L'œuvre de Richard Long, *A Line made by Walking* est incontournable lorsque l'on discute des artistes-marcheurs et elle fait son entrée dans chaque livre sur l'art en marche que ce soit quelques lignes seules ou que le travail de Long donne lieu à plusieurs pages d'écriture. Aussi simple que soit cette ligne, elle pose de nombreuses questions. Celle qui nous intéresse ici concerne la dimension performative de l'œuvre et comment Long envisage son propre

corps dans l'œuvre. Le corps est visiblement absent dans la pratique de Richard Long, mais cela ne signifie pas pour autant qu'il soit inexistant dans son œuvre. Si nous n'avons pas assisté à cette simple traversée d'un pré typiquement anglais, nous savons pertinemment ce qui s'y est déroulé. Premièrement le titre nous indique qu'il s'agit d'une ligne faite en marchant. Notre propre expérience de la nature nous permet de déduire que l'artiste a dû marcher sur l'herbe en ligne droite à plusieurs reprises afin qu'elle se couche et qu'elle reflète la lumière ; c'est ce qui lui a permis de matérialiser sa marche sur la photographie. Et cette ligne n'est rien d'autre que la trace de son passage.

La marche de Long rejoint le performatif en ce que son corps renoue avec l'immédiateté de la marche. Il se fixe un début, une fin et une manière de marcher – ici en ligne droite. Si l'acte de marcher comporte une valeur esthétique pour Long, c'est qu'il l'envisage comme *une* expérience, pour reprendre les termes de John Dewey. Nous faisons l'expérience de la marche au quotidien ; c'est une « interaction de l'être vivant et de son environnement (qui) fait partie du processus même de l'existence. »¹¹⁰ Cependant, lorsque cette expérience rudimentaire forme un tout, une unité et qu'elle « se parachève dans un état de jouissance esthétique »¹¹¹, alors il s'agit d'*une* expérience élaborée.

Thierry Davila utilise le terme de *cinéplastique* pour traduire la forme esthétique qu'est la déambulation :

Car tel est, dans le domaine de l'art, le destin de la déambulation : elle est capable de produire une attitude ou une forme, de conduire à une réalisation plastique à partir du mouvement qu'elle incarne, et cela en dehors ou en complément de la pure et simple représentation de la marche (iconographie du déplacement), ou bien elle est tout simplement elle-même l'attitude, la forme.¹¹²

Selon Davila, la cinématique des travaux des artistes-marcheurs, qui explore la mécanique même de la marche, est le noyau de leur pratique, et elle donne naissance à la *cinéplastique*. Le corps en mouvement de ces artistes inscrit leur œuvre entre une intériorité, une expérience et une extériorité qui est la relation du corps au monde. L'artiste-marcheur oscille entre intériorité et extériorité dans cet entre-deux que Davila nomme *cinéplastique*.

Les formes géométriques de Long sont le résultat de cette interaction. Il a débuté son langage esthétique : des lignes, des cercles, des croix font partie de son langage universel qui traduisent la simplicité de son expérience esthétique. Les formes qu'il laisse sur le sol permettent au spectateur de l'imaginer balayer la poussière dans les vastes étendues du désert au Pérou lorsqu'il réalise *Walking a Line in Peru*¹¹³ en 1972. Cinq années s'écoulent et l'artiste décide de mettre son corps à rude épreuve. Désormais, la ligne ne mesure plus que quelques mètres. Il traverse des kilomètres en foulant le sol afin de garder la trace photographique de cette marche en ligne droite. Il recommence l'expérience en Bolivie en 1981, et de nouveau dans la Vallée de la Mort en Californie en 1982. Dans le Sahara en 1988 il photographie une ligne qui témoigne du protocole cadré qu'il associe à ses marches. *Midday Muezzin Line* en Egypte a été réalisée en 2006, preuve que son intérêt pour ces sculptures, comme il les appelle, est toujours d'actualité. La

¹¹⁰ J. Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Ed. Farago, 2005, p59.

¹¹¹ *Idem*.

¹¹² T. Davila, *Marcher, créer, Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Ed. du Regard, 2002, p15.

¹¹³ Nous reviendrons à cette œuvre qui fait écho aux lignes Nazca lorsque nous aborderons la cartographie.

géométrie des marches de Long laisse entendre que l'artiste mesure l'espace en marchant. Il confronte son corps à l'espace qu'il traverse. Colette Garraud note à ce propos que « c'est bien le corps de l'artiste qui est pleinement l'instrument de son art, c'est avec le corps seul qu'il prend la mesure du monde. »¹¹⁴

Richard Long, *Midday Muezzin Line* (Siwa Egypt), sculpture fait en marchant, 2006.

Chez son ami Hamish Fulton, l'épreuve de son propre corps et la mesure de sa marche permettent également de vivre cette expérience. Fulton considère la marche elle-même comme l'œuvre, et juge qu'elle peut être perçue comme œuvre sans les *text works* et sans les *wall paintings*, sans le livre d'artiste ou les photographies qui complètent son travail. Ce ne sont que des compléments puisque l'expérience esthétique de la marche est pour Fulton le fait de confronter son corps à de longues marches. Sa célèbre phrase, *no walk, no work*¹¹⁵, résume bien sa vision de l'art en marche, car c'est bien la marche elle-même qui est l'œuvre. Hamish Fulton entre dans une relation intime avec la nature qui est proche de la philosophie zen. En effet, comme le note Lydie Rekow, Fulton fait le vide en marchant et recherche la maîtrise de soi¹¹⁶. C'est l'effort de la marche qui amène à cet état méditatif. Les marches d'Hamish Fulton rejoignent les marches

¹¹⁴ C. Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994, p160.

¹¹⁵ « pas de marche, pas d'œuvre ».

¹¹⁶ L. Rekow, "Hamish Fulton, Experience of walking and first-hand knowledge", in *Le paysage au rythme du voyage*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, pp 193-211

spirituelles dans un certain sens ; elles renvoient au pèlerinage. Cet exercice spirituel nous amène généralement à la rencontre de pensées profondes, et cela par la souffrance corporelle que nous endurons. Les marches de Fulton s'étalent sur des périodes de plusieurs jours pendant lesquels l'artiste avance durant des heures. Frédéric Gros souligne l'importance du temps de la marche. Selon le philosophe, marcher pendant six à huit heures d'affilé nous rendrait impressionnables¹¹⁷. Si notre corps se fatigue et devient sensible, cet état de dénuement nous ouvre alors à la beauté du monde. Lorsque nous sommes vidés, nous sommes disponibles aux mouvements de la pensée. Sous cet angle, il est alors possible de penser la marche comme une régénération, une transformation et une renaissance de soi.

Les marches de Fulton sont longues – autant en distance qu'en temps : *A 28 Day Road Walking Journey from the South Coast to the North Coast of Spain, A 21 Day Coast to Coast Walking Journey, A Four Day One Hundred Mile Walk, A Seven Day Wandering Walk*, etc. Ses marches se mesurent en miles et en jours : mesurer son corps à l'échelle du monde et du temps. Et lorsque Fulton n'indique pas le temps de la marche, il nous éclaire sur le protocole qu'il s'est fixé. Il s'interdit parfois la parole comme dans *No Talking for 14 Days*. S'il met son corps à l'épreuve, c'est pour rejoindre cet état méditatif, pour maîtriser son corps physique afin de maîtriser son être. Il est alors possible de dire que la marche de Fulton se rapproche d'une forme contemporaine de pèlerinage. Certes, il n'évoque pas la religion ; c'est plutôt une forme de pèlerinage solitaire qui rejoint d'une certaine manière la pensée romantique et la recherche d'une vérité et l'expérience de soi.

Christian Verrier souligne l'importance du rôle que joue le corps dans l'exercice de la marche :

Sans lui, sans yeux, cœur, poumons, surtout sans jambes ni pieds, pas de marche possible, et par conséquent pas d'expériences, de sensations et d'émotions vécues durant la marche, appréciées à juste titre.¹¹⁸

Le corps permet au marcheur d'éprouver la marche et de se confronter à l'environnement. A cela Verrier ajoute que :

Le tout que corps et âme représentent alors pénètre à chaque enjambée un peu plus profondément et mieux dans la nature environnante, en une expérience bienfaisante, qui vient animer et régénérer.¹¹⁹

¹¹⁷ F. Gros, « En avant marche 3/4 - Sur la route toute la sainte journée », *Cultures Monde*, France Culture, émission diffusée le 11 septembre 2013.

¹¹⁸ Christian Verrier, *Marcher, une expérience de soi dans le monde, Essai sur la marche écoformatrice*, Paris, L'Harmattan, 2010, p16.

¹¹⁹ *Ibid.*, p109.

Ce que Verrier souligne de manière implicite c'est la transformation de soi par la marche. L'enchaînement des pas donne la mesure de cette transformation et de cet éveil au monde. David Le Breton remarque pour sa part que « la marche transfigure les moments ordinaires de l'existence, elle les invente sous de nouvelles formes ».¹ Et d'ajouter :

Comme toutes les entreprises humaines, même celle de penser, la marche est une activité corporelle, mais plus que les autres elle engage le souffle, la fatigue, la volonté, le courage devant la dureté des routes ou l'incertitude de l'arrivée, les moments de faim ou de soif quand nulle source n'est à portée.²

Ces quelques mots font écho à mon projet artistique qui a donné lieu à la traversée des Pyrénées en quatre jours. Mon corps a été mis à rude épreuve : la chaleur, la soif, le rythme soutenu du groupe de marcheurs, les menaces d'orage et le vertige aux passages périlleux ont rythmé ma traversée. Le côté performatif de ce travail est d'une grande importance puisqu'il a concouru à une lente transformation de mon être. À vrai dire, il s'agissait d'éprouver l'expérience ardue de la marche afin de réengager avec l'endurance des évadés. Le choix de filmer la dernière montée du névé avant la frontière franco-espagnole témoigne de l'apothéose de cet effort. La montée du Col de la Claouère était perçue par les évadés comme la partie la plus difficile de la marche. Les lacs en contre-bas avaient la réputation d'être les tombeaux de nombreux corps ayant chuté avec la fatigue : un abandon de la volonté du corps en marche. La vidéo que j'ai réalisée s'intitule *High Key*. La petite caméra que je portais était destinée aux performances sportives, mais ici elle servait à la performance artistique. J'ai décidé que l'expérience débutait au bord du névé et qu'elle se terminerait à la frontière. J'ai donc filmé la longue ligne de pieds qui rythmaient notre montée vers le col. Malgré la cadence lente du groupe, nos corps souffraient. Les pieds se posaient les uns devant les autres et le souffle réchauffait l'air glacé qui se dégageait du névé. Si les corps en marche se remémoraient la souffrance de ceux qui nous ont précédés, l'arrivée à la frontière était un moment de libération pour tous – un instant à la fois de mélancolie et de joie.

¹ D. Le Breton, *Eloge de la marche*, Paris, Editions Métailié, 2000, p32.

² *Ibid.*, pp30, 31.



Bridget Sheridan, *High Key*, photogrammes issus de la vidéo, 2015, ©Bridget Sheridan.

Lorsque le corps souffre, il traverse une lente transformation. Cette transition ne concerne pas seulement notre état physique, mais aussi notre mental. La longue performance, *The Lovers*, de Marina Abramovic et Ulay en 1988 le long de la Grande Muraille de Chine interroge la superposition de l'expérience de deux corps lors de la marche. Le collectif qu'Abramovic et Ulay ont formé, *The Other* (« l'autre »), décrit leur collaboration comme un « corps à deux têtes ».¹ La marche est entamée le 30 mars 1988. Abramovic a marché vers l'Ouest depuis le golfe de Bohai et Ulay a entamé sa marche à la périphérie du désert de Gobi vers l'Est. La marche a duré quatre-vingt dix jours avant que les deux amants se soient retrouvés enfin dans la province de Shaanxi. Si les deux artistes ont testé les limites de leurs corps, cette marche de trois mois a été un véritable challenge pour leurs forces à la fois mentale et physique. Cette œuvre interroge la recherche d'un véritable compagnon puisque la distance qui séparait les deux amants s'est vue réduite au gré de la marche. Cependant, tandis que le corps de chaque individu se confrontait à la difficulté de la marche, les deux personnes se transformaient. De même, le couple s'est métamorphosé au fur et à mesure qu'Ulay et Abramovic se sont vus bouleversés par cette performance. En réalité, les deux individus se rapprochaient tandis que les deux amants s'éloignaient puisque lors de leur rencontre les deux artistes ont décidé de se séparer. Cette œuvre souligne la dimension transformative de la marche lorsque le corps teste ses limites physiques et mentales.

Marina Abramovic et Ulay, *The Lovers*, performance de 90 jours sur la Grande Muraille de Chine, 1988.

¹ C. Morrison Bell, *Walk on, From Richard Long to Janet Cardiff, 40 Years of Art Walking*, Sunderland, Arts Edition North, 2013, p24.

b) Les cinq sens

La marche, si simple nous paraisse-t-elle, fait partie d'un processus extrêmement complexe. Le corps en mouvement fait intervenir nos capacités physiques – force, condition et muscle – et nos capacités cognitives – mémoire, attention, raisonnement, perception, etc. Et il va de soi que ces capacités sont liées, d'où la complexité du processus. Nous allons nous concentrer sur la perception pendant la marche – à ce qui se rattache au sensoriel – qui fascine tant d'artistes-marcheurs. Les sens nous guident tant dans l'espace que dans le temps. Un bruit peut être perçu au loin et s'amplifier au cours de la marche : le son d'une rivière dans le creux d'un vallon nous renseigne sur notre position sur le territoire ou sur la direction à suivre. Un bourdonnement en montagne nous alerte sur l'imminence de l'orage. Les odeurs sont également de précieux renseignements au sein de la nature : le champignon, l'animal, le végétal et même l'odeur de la pluie sont curieusement amplifiés lors d'une longue marche, à croire que nos instincts sont accrus lors de la déambulation. Le goût peut également accompagner la marche lors de pauses au bord du chemin, soit pour goûter à ce que la nature nous offre, soit pour se ravitailler lorsque nous sentons la fatigue nous envahir. Frédéric Gros insiste sur le paysage comme « un paquet de saveurs, de couleurs, d'odeurs, où le corps infuse »¹²³ – un paysage sensoriel, que l'on imprègne en marchant. La vue nous guide dans la profondeur grâce à l'horizon – que ce soit la ligne dont nous avons discuté plus haut ou bien que l'horizon ne soit que le contour d'une personne qui se déplace devant nous dans le brouillard. En effet, nous avons besoin du repère qu'est l'horizon pour sentir la profondeur du paysage que nous traversons. Et enfin, le toucher c'est le contact avec les météores, avec la pluie, le vent, l'air frais ou la chaleur du soleil. Le toucher c'est aussi le contact avec les vêtements, la sensation d'un tissu humide de transpiration, de la couture ou d'une étiquette qui nous gêne, les tiraillements d'un sac à dos qui pèse, le frottement des chaussures en fin de journée, ou au contraire la sensation de confort lorsqu'on enfle un polaire près d'un névé ou lorsque le vent s'immisce dans la vallée. Autant dire que nos cinq sens jouent un rôle important dans l'exercice de la marche. David Le Breton relève l'importance de la sensorialité de la marche :

Le monde se donne à travers la profusion des sens. Il n'est rien dans l'esprit qui ne soit au préalable passé par les sens. Chaque perception est en résonance avec mille autres et ne cesse de se donner comme inépuisable de propositions. Une continuité se noue en permanence entre le corps du voyageur et la chair du monde. La géographie extérieure est sensuelle, vivante, elle menace, elle respire, elle saigne, elle s'ébroue ou s'endort, elle est une seconde chair.¹²⁴

¹²³ F. Gros, *Marcher, une philosophie*, Paris, Flammarion, 2011, p55.

¹²⁴ D. Le Breton, *Marcher, Eloge des chemins et de la lenteur*, Paris, Editions Métailié, 2012, p49.

Michel Collot reprend les mêmes termes lorsqu'il cite la pratique d'Hamish Fulton : « la marche apparaît ainsi comme le moyen d'une véritable incorporation à la chair du monde. »¹²⁵ Et c'est à Fulton lui-même de remarquer que « l'implication de la marche crée une réceptivité au paysage. »¹²⁶ Ainsi, tous les sens sont en éveil chez cet artiste-marcheur. En 1985 puis en 1991, Hamish Fulton a réalisé deux marches distinctes dans les montagnes du Cairngorms en Ecosse. Chacune des deux marches a duré sept jours et a donné lieu à une seule

Hamish Fulton, *Wind through the Pines*, sérigraphie, 58,6 x 93cm, 1985, 1991, Tate, Londres.

photographie en noir et blanc d'une parcelle de forêt de sapins dense que, seuls quelques rayons de lumière pénètrent. L'image fait office de fond pour un *textwork* court de six lignes – trois lignes pour chaque marche. Si le texte est bref, les indices que Fulton livre au spectateur sont précieuses. La présence de buée et de vapeur dans l'air glacial que seule une bougie illumine témoigne de la fraîcheur de l'atmosphère. S'il évoque ici le toucher, trois autres phrases quant à elles font référence à l'ouïe : il entend le vent à travers les sapins (*Wind through the pines*), le chant du pinson (*Song of the chaffinch*), mais surtout la mélodie changeante du ruisseau (*Changing tune of the stream*). Il est clair que pour Fulton – tout comme pour son ami Long – le sensoriel importe énormément dans l'appréciation esthétique de la marche et que la marche est une ouverture à la nature et au paysage traversé. Du point de vue de l'artiste-marcheur, écrire ces quelques lignes réveille en nous la sensation d'avoir suivi un chemin similaire au sien. D'ailleurs, nous verrons plus loin que Long et Fulton utilisent une écriture

¹²⁵ M. Collot, *La Pensée-paysage*, *op. cit.*, p183.

¹²⁶ H. Fulton, cité par Michel Collot, *idem*.

qui se rapproche des haïkus japonais et qui nous permet de retrouver l'immédiateté de la marche. Notre mémoire, qui est intimement liée au sensoriel, connaît parfaitement le chemin de ces différentes perceptions auditives : le souffle du vent qui frotte les aiguilles du sapin, le premier chant des oiseaux au printemps et celle de l'eau sur les rochers qui nous permettent d'évaluer notre place dans le paysage. Le son du ruisseau de Fulton est celui qui nous guide dans l'espace.

Douglas Huebler, *Duration Piece #5*, photographies issues d'un ensemble de 10 documentant une performance de 10 minutes à Central Park, New York 1969.

En 1969 Douglas Huebler a également souligné le lien entre l'ouïe et la marche. Il s'est servi du chant des oiseaux pour instaurer un protocole dans une œuvre intitulée *Duration Piece #5*. Dès que l'artiste a perçu l'appel d'un oiseau, il a dirigé son objectif vers le son, a réalisé une photographie et a commencé à marcher vers l'endroit d'où provenait le son. Cette déambulation artistique, qui a eu lieu à Central Park, a duré dix minutes et a donné lieu à une série de dix photographies. Si chaque image cadre quelques arbres, il semble, au premier coup d'œil, qu'il n'y ait pas d'autre sujet que cela. Or, le texte qui accompagne la série de photos souligne clairement le rapport entre la vue, l'ouïe et la direction de la marche. Si Huebler a décidé de s'en remettre à l'appel des oiseaux, c'est qu'il a exploré un certain lâcher prise sur cette œuvre au caractère performatif. Il

abandonne l'acte de création aux oiseaux dont le rythme du chant dirige sa marche. Ainsi, le rôle des musiciens et celui du chef d'orchestre sont inversés. Hormis l'abandon d'une main mise sur le devenir de l'œuvre, Huebler met l'accent sur l'importance des autres sens que la vue. En effet, comme le souligne Johanna Hällsten, la vue prime dans notre société occidentale¹²⁷. La perception n'a pas toujours pris en compte la sensation du corps entier. De plus, l'expérience artistique passe souvent par la vision et le fait de voir. La marche dans l'art permet d'explorer les autres sens que la vue et cela grâce au mouvement. L'imbrication des sens est primordiale dans *Duration Piece #5*. La direction de l'objectif de l'appareil photographique correspond au corps attentif qui se dirige vers le son perçu. Michel Collot parle d'une approche polysensorielle de certains artistes-marcheurs – une approche qui englobe l'ouïe, la vue, le toucher et l'odorat et « qui favorise l'immersion du sujet dans le paysage. »¹²⁸ Les sens concourent à un ensemble sensoriel qui se met en mouvement lors de la marche. Ainsi, la déambulation mobilise l'espace tout autour de nous, notre vue étant réduite à ce qui se trouve dans notre champ de vue devant nous. En revanche, le toucher, l'odorat et l'ouïe captent des informations qui proviennent de l'espace qui nous entoure – devant, derrière et sur nos côtés. Maurice Merleau-Ponty parle d'un système intersensoriel et soutient que « les sens communiquent dans la perception comme les deux yeux collaborent dans la vision. »¹²⁹ A cela il ajoute que :

La vision des sons ou l'audition des couleurs se réalisent comme se réalise l'unité du regard à travers les deux yeux : en tant que mon corps est, non pas une somme d'organes juxtaposés mais un système synergique dont toutes les fonctions sont reprises et liées dans le mouvement général de l'être au monde [...].¹³⁰

C'est en 2006 qu'Alain Michard et Mathias Poisson ont découvert l'importance d'une approche polysensorielle de la marche. Tous les sens et le corps entier sont sollicités dans l'exercice de la déambulation. En résidence à Bordeaux, ils ont confronté leur perception de l'espace à celle de déficients visuels. Ils ont exploré de nouveaux rapports à l'exercice de la marche, notamment le guidage et la déstabilisation de la perception. C'est ainsi que sont nées les *Promenades blanches*. Ces déambulations sont l'occasion de découvrir l'espace de la mobilité tout autrement. Michard et Poisson proposent à une trentaine de participants d'expérimenter une marche participative qui s'effectue en groupe et lors de laquelle les participants marchent à deux. Si un individu joue le rôle du guide, l'autre participant porte une paire de lunettes conçues pour cette expérience collective et dont les verres sont volontairement flous. En milieu de promenade les rôles sont inversés. Les lunettes du duo d'artistes n'oblitérent pas

¹²⁷ Johanna Hällsten, "Movement and Participation: Journeys within Everyday Environments", <<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=32>>, (consulté le 14/02/2013).

¹²⁸ M. Collot, *La pensée-paysage, op. cit.*, p181.

¹²⁹ M. Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Ed. Gallimard, 1945, p280.

¹³⁰ *Ibid.*, pp280, 281.

complètement la vue. Ainsi, elles permettent au promeneur de percevoir des tâches floues et colorées. Cependant, marcher avec une vision restreinte donne du poids aux autres sens. Il en suit une jouissance esthétique qui provient d'une redécouverte de la profondeur du rôle de l'ouïe, de l'odorat et du toucher et des sensations qui sont masquées par la prolifération des images et du visuel.

Alain Michard, Mathias
Poisson, *Promenades
blanches*, marches
participatives, 2008-, lieux

Dans la vidéo de la montée du Col de la Claouère, que nous avons présenté plus haut, mon intention était de mettre l'accent non seulement sur la rencontre du visuel et du sonore, mais aussi sur la marche en groupe et le changement sensoriel qui s'en suit. Tout comme les anciens évadés, nous étions menés par des guides. Si marcher en groupe donne réellement l'impression d'être liés, cela vient surtout du fait que la vue et l'ouïe sont altérées. Dans la longue montée de la Claouère, notre regard se porte au sol et sur les jambes et les pieds de la personne qui nous précède. Nos chaussures cherchent les traces pré-creusées dans la neige. Nous nous rattachons à la ligne serpentine de pas, d'ombres et de corps en mouvement qui ondule vers les hauteurs. Au final, on s'abandonne à l'autre, on se dessaisit du marcheur solitaire au profit d'un groupe solidaire. Le son joue également un rôle considérable : sentir l'autre, l'entendre – entendre son souffle, sa respiration haletante. Le groupe respire au son des pas qui caressent la

neige molle, au bruit des bâtons qui battent la roche et aux chants, aux râles et aux rires. A la frontière des cris, des applaudissements qui accompagnent le flux des arrivées et des encouragements qui hissent les derniers sur les parois raides des derniers mètres. Ces sons sont extraits de la vidéo et passés par un filtre à effet réverbérant afin de produire la sensation que nous étions regroupés dans un espace fermé – ce qui était vrai d’une certaine manière puisque la montée du col s’effectue dans une longue cheminée raide. Le son de fond de la vidéo subit un *Paul Stretch*, un étirement en vue de créer un effet d’unité que l’on peut ressentir en groupe. Ainsi, le son est une lente respiration de fond qui accompagne les images ralenties du groupe qui monte à la Claouère. Si les prélèvements de son résonnent comme si ils étaient éloignés dans l’espace, ils évoquent également une distance temporelle.

Pendant la marche, notre esprit chemine continuellement dans le temps. Dans la marche en groupe, les voix, les chants, les odeurs et les vues qui s’offrent à nous stimulent activement notre mémoire et réveillent continuellement des pensées et des souvenirs. Cependant, il est tout aussi plausible de soutenir la même chose pour la marche en solitaire. Pendant la marche en solitaire, il devient même possible d’envisager une véritable promenade dans la mémoire puisque l’esprit peut vagabonder à son aise dans le palais de la mémoire. Selon Tim Edensor :

Lorsque nous marchons, nous voyageons toujours vers l’ailleurs. Nous ne marchons pas uniquement sur le chemin devant soi, nous voyageons vers l’extérieur, vers des scènes distantes, vers le passé et vers des lieux dans notre imagination, vers des souvenirs d’odeurs, de sons et de sensations non-visuelles, souvent celles que les vues du voyage stimulent.¹³¹

Le paysage serait une gigantesque madeleine de Proust qui stimule notre mémoire par le biais de notre perception. La marche dans ma pratique artistique n’est pas seulement une manière de traverser l’espace, mais un processus auquel participent les sens et qui permet d’accéder à l’imagination et au souvenir. Il s’agit avant tout de partir à la rencontre de stimuli sensoriels qui permettent de se sentir présent au monde, mais aussi de perpétuer la connaissance par la marche. Ainsi, je suivais à nouveau des bribes de mes lectures passées dans les archives, des souvenirs initiés par certains stimuli de la longue montée de la Claouère : la vue des lacs en contrebas et celle de la frontière qui se rapprochait lentement, les tiraillements dans les cuisses et la douleur aux pieds, le souffle de nos compagnons de marche ou leurs cris de joie, une fois arrivés à la frontière, et surtout, le réconfort et le soulagement de notre passage. Autant dire que la madeleine qu’est le passage de la Claouère allait donner lieu à un travail sur le sensoriel. Plus haut j’ai souligné les stimuli auditifs qui font partie de la bande sonore de la vidéo. On entend également quelques phrases lues par mon

¹³¹ T. Edensor, “Walking Through Ruins”, in *Ways of Walking*, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2008, p135.

compagnon de marche et moi-même, des phrases qui résonnaient dans mon corps entier lors de cette montée. Le montage sonore de *High Key* reflète le voyage vers les lieux de notre mémoire et de notre imagination auquel fait référence Tim Edensor : les voix passées et les passages récents de la Claouère se confondent au point culminant de cette marche commémorative.

Si, pour Fulton, Long ou Poisson, ce sont les sensations perçues lors de la marche qui importent, Janet Cardiff décide, quant à elle, de proposer au participant du *sound walk* (« marche sonore ») un redoublement sonore de la déambulation. Le dispositif utilisé par Cardiff questionne ainsi la mémoire en sollicitant l'ouïe grâce à un système d'enregistrement que l'on nomme binaural. L'artiste se sert de micros miniatures qui permettent de superposer plusieurs couches sonores et qui spatialisent le son. Féral et Perrot soulignent la sollicitation sensorielle du participant en marche :

Elle fait appel aux sens des participants (« corps sensoriel » pourrait-on dire). Elle les utilise séparément, non seulement pour créer des quasi extensions du corps mais pour intensifier la conscience de soi du spectateur, comme le note Daniela Zyman. Il en résulte une intense impression de vie. En fait, le spectateur est soumis à un jeu intense de relations entre l'environnement extérieur et son univers intérieur. S'opère une tension entre les sens visuels, auditifs et, plus généralement, proprioceptifs du spectateur.¹³²

Cardiff murmure à l'oreille du promeneur l'invitant à marcher à ses côtés, lui indiquant les directions à suivre. Ainsi, le participant qui emprunte le dispositif au lieu d'exposition s'engage dans une déambulation qui explore un espace parcouru au préalable par l'artiste qui accompagne chacun de ses pas. Si le marcheur suit les directions du type « tournez à droite », « suivez-moi », etc., c'est que l'immédiateté du son binaural crée un effet de présence. Cardiff hypnotise le participant qui la suit dans un récit qui tourne habituellement autour du thème de la mémoire.

¹³² J. Féral, E. Perrot, « De la présence aux effets de présence. Ecart et enjeux », J. Féral et E. Perrot in *Pratiques performatives. Body Remix*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p22.

En 2004, Cardiff réalise une marche sonore au Public Art Fund à New York intitulée *Her Long Black Hair*. Muni d'un guide audio et de quelques photographies le promeneur s'engage dans une déambulation de quarante-six minutes aux côtés de Cardiff. Cardiff interroge la mémoire du lieu lorsqu'elle se réfère à Olmstead et la création du parc, puis lorsqu'elle cite des soldats de la guerre civile ayant possiblement marché sur les mêmes chemins. Le récit se mêle à la fiction et à notre mémoire collective comme le note Karen O'Rourke¹³³. La bande sonore est un mixage de récit, de musique et d'extraits sonores. Ainsi, *Her*

Janet Cardiff, *Her Long Black Hair*, marche sonore, 46 minutes, commission : Tom Eccles lors du Public Art Fund, du 17 juin au 13 septembre 2004, Central Park, New York.

Long Black Hair devient l'occasion de se perdre dans une marche sensorielle intense qui mêle différentes temporalités : présent, passé lointain et passé proche. Après avoir sollicité le promeneur pour qu'il sorte une photographie fournie avec le guide audio, l'artiste lui demande de ranger l'image au cas où il pleuvrait. De cette manière ses sens restent en alerte. De même, elle fait référence aux arbres en fleur, ce qui renforce le caractère olfactif de la marche. Cardiff tend à redoubler la

¹³³ K. O'Rourke, *Walking and Mapping. Artists as Cartographers*, Massachusetts, The MIT Press, 2013, p40.

sensorialité de la marche d'une autre couche qu'apporte le son binaural et qui éveille autrement les sens, en stimulant la mémoire.

Il est évident que les sens interrogent la mémoire qu'elle soit individuelle ou collective. Les stimuli externes éveillent une conscience interne. Par conséquent, ces mêmes stimuli permettent un voyage vers l'ailleurs, un cheminement de la mémoire vers un passé plus ou moins lointain. Les artistes-marcheurs tentent chacun à travers des performances, à travers des travaux qui documentent leur marche ou à travers des marches participatives de rendre compte de l'importance du rôle que joue le corps et de la polysensorialité qui permet de sentir sa présence au monde et stimuler notre mémoire.

C – L'espace de la marche

L'espace, rappelle Etienne Souriau, c'est une « étendue où des points distincts peuvent exister simultanément, et constituant le cadre où se situent les corps matériels et les phénomènes physiques »¹³⁴. Marcher, c'est prendre en compte ce concept en saisissant les phénomènes par une approche intersensorielle du corps. C'est ici que l'espace itinérant d'André Leroi-Gourhan fait sens, celui qui s'appréhende par la dynamique du corps en mouvement, celui des chasseurs-cueilleurs, des nomades, de l'homme qui marche¹³⁵.

Et si on découvrait cet espace en l'architecturant, en le transformant par le biais de la marche ? On touche la roche, on prend la première pierre, on dresse les pierres, puis on érige toutes formes de constructions temporaires ou nomades.

On structure ensuite cet espace en imposant des limites, des frontières, en érigeant des murs ou des clôtures. Penser le territoire de cette manière, marcher dans le territoire suggère la mise en place de ce que nous appellerons des *boundaries*, un terme que nous préférons à celui de « frontière », et qui suggère d'avantage le flux, le passage et l'échange. Nous ne resterons pas indifférents à la mer et à la montagne, dont la poétique joue un rôle indéniable dans ma pratique et celle d'autres artistes comme Francis Alÿs. Ne pourrait-on pas percevoir ces « frontières naturelles » comme l'incarnation des *boundaries*, comme limites qui divisent tout en reliant à la fois. Véritables appels vers un *ailleurs*, la mer et la

¹³⁴ E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p685.

¹³⁵ A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II, La mémoire et les rythmes*, Paris, Éditions Albin Michel, 1964, p155.

montagne sont synonymes d'un horizon d'espoir pour les réfugiés, les migrants ou les fuyants en temps de guerre.

Je marche et je crée. J'investis l'espace que je traverse. Cette pratique de l'itinérance explore au travers d'une forme d'architecture l'étendue qui s'offre à moi en interrogeant les limites et les formes de cet espace.

1. Architecturer la marche

Marquer la voie à suivre sur d'anciens chemins est une loi ésotérique en soi, dans laquelle interviennent les cairns, les sarsens, les bornes, les alignements, les cromlechs et toutes autres types de signes faits de pierres ou de roche, rappelle Robert Macfarlane¹³⁶. Comme tout artiste-marcheur qui se déplace dans la nature, je ne reste pas insensible à ces marqueurs qui datent, pour certains, d'un passé plus que lointain. C'est en marchant autour du Cap de la Chèvre en Bretagne que je suis tombée face à un gigantesque rocher sorti tout droit de terre. Cette impressionnante curiosité n'a pas été la seule borne sur mon chemin puisque j'ai croisé toutes sortes de dolmens, de menhirs et d'alignements de pierre, toutes de tailles différentes et plus ou moins bien conservées. Les rochers me parlaient, ils guidaient mon chemin au milieu du labyrinthe de sentiers parsemant ce coin sauvage et ancestral. Aussi simples soient elles, les pierres debout nous racontent des choses. Tout d'abord il y a le minéral. Au Cap de la Chèvre, sur la Presqu'île de Crozon, la roche occupe une place importante – en vaut pour preuve la Maison des Minéraux dans le village de Saint-Hernot. Depuis les plages, on peut observer les couches du Paléozoïque, et les galets qui parsèment les nombreuses plages nous racontent la noirceur des éruptions, l'ocre des calcaires, les rougeurs du grès ou du schiste. La Bretagne constitue un livre ouvert pour les géologues tant la roche se dévoile sous toutes ses formes : falaises, chaos, pierriers, etc. Les chaos ont été façonnés par la météo et par la glace, et ce sur des millions d'années.

La roche, puis le cairn et les alignements nous guident au travers du paysage. Les artistes-marcheurs ont souvent recours à ces marqueurs pour donner forme à la marche. C'est une forme d'architecture qui se lit aussi dans le refuge – habitats temporaires qui s'associent au passage. Nous aurons également l'occasion de discuter des arches d'Andy Goldsworthy – des structures en pierre qui semblent se mettre en marche dans le paysage.

¹³⁶ Voir R. Macfarlane, *The Old Ways, A Journey on Foot*, Londres, Penguin Books, 2013, p15.

a) La roche

Ce sont d'énormes blocs de roche qui ont fascinés Hamish Fulton et que l'artiste a choisi pour illustrer certaines de ses marches. Les photographies noir et blanc de ces blocs de minéral portent l'inscription *Boulders* en lettres capitales, comme si Fulton se devait de leur rendre toute leur majesté dans ces images qui soulignent leur poids par un fort contraste de luminosité entre le ciel clair et la surface sombre et rugueuse de la roche. Ces roches arrondies sont une compression du temps, des lieux de mémoire : des millions d'années de sédiments sont immortalisés dans ces blocs de roche. Les minéraux voyagent dans le temps, et dans l'espace, pour preuve ces immenses rochers transportés par les glaciers il y a des millions d'années.

Hamish Fulton, *Boulder, A 23 Day Coast to Coast Walk through the Pyrenees from the Atlantic Ocean to the Mediterranean Sea, Spain and France, Summer 2012*, tirage argentique, 2012.

Les éléments naturels ne sont pas seuls à participer à ces déplacements, puisque nos ancêtres ont également fait voyagé d'énormes rochers devenus ce que nous appelons les mégalithes. Si nous les croisons par pur hasard aujourd'hui, ou si nous partons à leur rencontre par curiosité, il n'en fut pas ainsi autrefois. Et si les pierres debout restent muettes sur leur raison d'être, nous pouvons être sûrs que nos ancêtres, qui gardent désormais leur secret sous terre, y accédaient, tout

comme nous, par la marche. A Francesco Careri, membre du groupe STALKER, de relever que :

La marche est un art qui porte en son sein le menhir, la sculpture, l'architecture et le paysage. C'est à partir de cette action simple que se sont développées les relations les plus importantes que l'homme entretient avec le territoire.¹³⁷

Selon Careri, c'est ainsi, par la marche, que nous avons entamé la découverte du territoire. L'homme préhistorique avait compris que traverser l'espace devenait nécessaire pour s'emparer d'un objet ou pour satisfaire certains besoins vitaux. Le nom d'*Homo erectus*, l'« homme dressé, droit », un des plus anciens ancêtres bipèdes connu d'*Homo sapiens*, pourrait bien être porté par tout homme. L'homme *dressé* avait lui-même *dressé* les gigantesques pierres qui parsèment l'Europe. Traverser l'espace et modifier ce même espace revenait à marquer le territoire. De là, l'homme a dressé des pierres ; il a donné du sens au territoire. Francesco Careri soutient que les pierres debout modifient le territoire parcouru par l'homme et qu'elles créent de l'ordre dans le chaos naturel du monde¹³⁸.

Les pierres debout marquent un lieu. Certes, nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses sur ces rochers, mais elles sont très certainement des marqueurs. En tous les cas le mégalithe revêt cette fonction de nos jours puisque nous nous déplaçons la plupart du temps par la marche pour partir à leur rencontre. Ils portent souvent le nom d'un lieu-dit ou le nom du fermier qui l'a découvert dans son champ. Ils témoignent de notre désir de désigner et de nommer. Que nous désignons un rocher avec le geste de la main, en le nommant ou en le touchant tout simplement du bout des doigts, ou que nous déplaçons de la roche pour marquer un lieu, comme cela a été le cas avec le mégalithe, nous marquons le territoire et nous mesurons l'espace à l'échelle de notre corps. Ce geste, fait en marchant, représente un geste architectural.

¹³⁷ Voir F. Careri, *Walkscapes, La marche comme pratique esthétique*, Arles, Editions Jacqueline Chambon, Actes Sud, 2013, p22

¹³⁸ *Idem.*

Montrer du doigt, indiquer, c'est utiliser avant tout la gestuelle du corps. C'est ce que sous-entend le travail de Hamish Fulton intitulé *Touching by Hand One Hundred Rocks*. En 1989, l'artiste effectue un voyage au Japon, sur l'île de Hokkaido. Un des travaux réalisés par l'artiste a donné lieu à une série de cent photographies noir et blanc, chacune étant l'image d'un rocher que l'artiste avait croisé sur son chemin. Étant donné que cette série a été réalisée au Japon, ne pourrait-on pas lire dans ce travail une référence aux séries d'estampes japonaises comme *Les trente-six vues du mont Fuji* d'Hokusai ou *La Route du Tokaido*¹³⁹ d'Hiroshige ? Il s'agit, pour Fulton, comme pour les artistes japonais, d'intégrer chaque image dans une suite régie par une certaine répétition, mais où un jeu subtil de la différence engendre un continuum ou un mouvement. Le titre de l'œuvre indique que Fulton a touché cent rochers avec sa main, ces derniers étant des bornes ayant rythmé les sept jours et nuits de la déambulation de l'artiste-marcheur sur l'île d'Hokkaido. A propos de *One Hundred Rocks*, Lydie Rekow remarque qu' :

Hamish Fulton, *Touching One Hundred Rocks*, tirages noir et blanc argentique de la série, 116,8 x 137,8cm, 1989, Collection Albright-Know Art Gallery, Buffalo, New York.

En Irlande, le long de certaines routes de pèlerinage, les pierres portent un nom et une histoire. Dans tous ces cas, un lien affectif lie l'homme au rocher, qui instaure également un lien culturel entre les générations : le rocher est mémoire et objet de mémoire. Il participe au dialogue de l'homme avec la nature, avec son patrimoine et avec ses aïeux.¹⁴⁰

Rekow souligne que l'homme qui marche utilise la roche comme marqueur sur le territoire. Nommer des pierres est synonyme de désigner des lieux. Ainsi, cette action participe à la construction d'un ordre. Le geste de Hamish Fulton se rapproche de celui de l'architecture puisque des liens se tissent entre l'homme, l'espace qu'il traverse et la pierre. Cependant, Fulton n'intervient pas directement dans la nature. C'est-à-dire que, contrairement à Richard Long, Andy Goldsworthy ou Chris Drury, Fulton ne déplace aucun matériau. Le geste du toucher suffit à mesurer le territoire qu'il traverse. De plus, il a toujours été fasciné par les peuples nomades qui ne portent aucun intérêt à l'architecture monumentale. Ces cultures n'emprisonnent pas le territoire, ils le parcourent. Michael Auping note qu' :

¹³⁹ Nous reviendrons à l'estampe japonaise lorsque nous aborderons les stations du photographe.

¹⁴⁰ L. Rekow, "Hamish Fulton, *Experience of walking and first-hand knowledge*", *Le paysage au rythme du voyage*, St-Etienne, Publication de l'Université de St-Etienne, 2011, p200.

En ce sens l'architecture n'est pas une « chose » mais un état d' « être » temporaire. [...] En travaillant avec la nature, l'approche de Fulton n'est pas celle du déplacement, ni de la construction, mais une odyssée nomadique qui embrasse un ressenti spirituel du lieu.¹⁴¹

C'est dans cet esprit que Fulton mesure le territoire. C'est un geste symbolique qui a permis d'« architecturer » la marche de Fulton sur Hokkaido. Les *Boulders* marquent le cheminement. Certes, même si ce ne sont pas des mégalithes, leur fonction s'en rapproche. Ces blocs de roche ont souvent pour fonction de marquer un site. Robert Macfarlane souligne l'importance du rocher d'Utsi dans le massif des Cairngorms en Écosse qui marque le point de passage du cours d'eau d'Allt Mor que l'on traverse pour accéder aux pâtures¹⁴². Les blocs de roche dans le paysage nous permettent d'identifier les sites que nous traversons et Fulton en est tout à fait conscient.

Richard Long, *A Walk Past Standing Stones*, livre d'artiste, 9,5 x 6cm, Londres, Coracle Press for Anthony d'Offay, 1980.

Nous pouvons rapprocher les photographies de Fulton d'un leporello de Richard Long, *A Walk Past Standing Stones* (1980). C'est en 1978 que l'artiste effectue une marche en Cornouaille, pendant laquelle il photographie systématiquement chaque menhir qu'il rencontre. Cette série de neuf photographies en noir et blanc témoigne de l'intérêt de l'artiste pour ces pierres

¹⁴¹ M. Auping, "A Nomad among Builders", in *Nature*, London, Whitechapel Gallery/MIT Press, 2012, p36.

¹⁴² R. Macfarlane, *The Old Ways*, *op. cit.*, p15.

mystérieuses, et de ce qui connecte l'homme contemporain à ses ancêtres : la marche. Tels des panneaux de signalisation muets, les pierres debout de Long dressent la marche de l'artiste au rythme du minéral. Aussi ils la ponctuent grâce à leur alignement sur le leporello. D'ailleurs, Francesco Careri, en citant le travail de Long, relève que mesurer signifie signaler, aligner des points, « circonscrire des espaces, les organiser selon un rythme et une direction. »¹⁴³

Faudrait-il parler de *balisage* plutôt que de *bornes* ? Les racines du terme balisage se confondent avec celles du paysage puisque la balise descend de l'indo-européen *pag-*, *pak-*, signifiant « fixer », « enfoncer ». Ainsi, baliser la marche serait aussi une manière de construire le paysage autour de soi. Long et Fulton balisent leur marche en touchant la roche, en photographiant les marqueurs minéraux ; ils « architecturent » la marche. Si leur geste reste simple, il est essentiel dans le sens où il est le commencement d'une pratique de l'espace. Baliser la marche c'est désigner des lieux, c'est l'*arkhê*, le « commencement » et le « commandement » d'une transformation de l'espace. C'est à Martine Cotin de remarquer que nous pratiquons cette transfiguration de l'espace depuis la nuit des temps :

Il y a donc au départ une reconnaissance signifiante de l'espace qui a touché tous les lieux sans exception, une sorte d'expérimentation transformante de l'espace en sites, ou points de repères culturels qui, par la suite, ont reçu des fortunes diverses. L'espace européen n'a pas échappé à ces processus de balisages.¹⁴⁴

Ainsi, il semble bien que le minéral et sa persistance dans le temps soient l'idéal pour baliser la marche. Que ce soit les blocs de roche que le paysage ait lui-même façonné ou que ce soit l'Homme qui ait taillé et dressé la pierre, ces marqueurs nous permettent de reconnaître sites et points de passage dans le territoire que nous arpentons et c'est à des artistes-marcheurs tels que Long ou Fulton de souligner l'importance entre le minéral, la marche et le paysage.

b) Multiplier la pierre : le cairn et les alignements

Revenons un instant sur la Presqu'île de Crozon où j'ai retrouvé, comme on en trouve partout dans le monde, d'autres constructions, moins imposantes que les pierres debout mais aussi ancestrales: les cairns. Ce sont de petits ou, au contraire, de très grands constructions de pierres qui marquent parfois une sépulture et plus généralement un lieu de passage. Le terme vient du gaélique *carn* qui signifie tout simplement « tas de pierres ». Les monticules de pierre que sont les cairns ont, depuis la nuit des temps, deux fonctions différentes, celle d'un lieu de mémoire lorsqu'elles s'élèvent sur une tombe, et celle de borne ou de balise lorsqu'elles

¹⁴³ F. Careri, *op.cit.*, p150.

¹⁴⁴ M. Cotin, *L'écriture, l'espace*, Paris, L'Harmattan, 2005, p19.

servent de repère en montagne, dans le désert, etc¹⁴⁵. La mémoire se lit tout de même à travers ces deux pratiques. Marquer un lieu de sépulture avec une enveloppe de pierres revient à élaborer une architecture de la mémoire, formant une enveloppe qui participe à la conservation. Et marquer le chemin à l'aide de cairns intègre également un processus mémoriel en sauvegardant, de manière collective, le maillage de chemins qui recouvre le territoire. Ces constructions préhistoriques ont traversé le temps puisqu'il n'est pas rare que nos pérégrinations sur les chemins de montagne et de campagne soient l'occasion de participer à ces architectures collectives qui marquent notre cheminement.

Dans un travail collaboratif, *Home* (« Chez soi ») (1999), Bryndis Snaebjörnsdóttir et Mark Wilson ont entrepris une série de marches en Angleterre, en Islande et en Suède. Ils ont photographié des cairns qui ont rythmé leurs

Bryndis Snaebjörnsdóttir, Mark Wilson, *Home*, en haut et en bas à gauche : 3 images extraites du leporello, en bas à droite : livre d'artiste, 8 x 9 x 2cm, 1975, autoédition.

pérégrinations. Le leporello qui en résulte montre ces marqueurs qui guident effectivement les deux artistes « chez eux », balisant leur chemin. Dans un texte aux accents poétiques, que l'on peut retrouver dans un ouvrage sur le travail d'Andy Goldsworthy, *Cairns*, Guy Martini esquisse la naissance du cairn et la

¹⁴⁵ Voir entrée « cairn » sur l'encyclopédie *Universalis* en ligne, <<http://www.universalis.fr/dictionnaire/cairn/>>, (consulté le 4 mai 2015).

rencontre entre l'homme et la pierre, « cette pierre voyageuse était là... mobilement immobile »¹⁴⁶. Martini retient le voyageur qui marque l'instant. Et à cette pierre, d'autres s'ajoutent, ouvrant ainsi la voie aux voyageurs à venir. « Ainsi le cairn naît du voyage. Le voyage de la pierre et de l'homme qui voyage »¹⁴⁷, écrit Martini. Les mots de Martini mesurent le mouvement du corps et de la pierre – la rencontre entre l'homme et le minéral. Ces petits monticules de pierres que sont les cairns sont souvent utilisés pour marquer les chemins du monde entier. Ils témoignent du passage constant de l'Homme sur le territoire. Le cairn est tantôt l'occasion de reprendre son souffle et d'ajouter une pierre à l'édifice, tantôt un marqueur qui émerge dans un paysage brumeux, comme dans les photographies de Snaebjörnsdóttir et de Wilson, pour nous guider sur la bonne voie. Dans un paysage aussi inhospitalier que celui des régions désertiques islandaises, les deux artistes reconnaissent le soulagement que procurent ces marqueurs familiers.

Pour ma part, le champ de cairns découvert au Cap de la Chèvre prenait l'apparence d'une peuplade entière de cairns d'un blanc éclatant qui se dressait face à l'océan. La prolifération de ces petits êtres de pierre sont les fantômes des innombrables promeneurs qui viennent se perdre en ce lieu, face à l'océan – ou sur ces chemins, puisque le Cap de la Chèvre est un véritable labyrinthe de minuscules chemins. Dresser la pierre. Marquer l'espace. Marcher. Martini ajoute que le cairn c'est la rencontre : « La rencontre entre la pierre et l'homme. Entre la pierre, l'homme et l'espace. »¹⁴⁸ Cette rencontre existe au travers de sa verticalité qui fait écho à l'homme qui marche ? Ajoutons que le cairn a quelque chose d'anthropomorphique. La dernière pierre ressemble à la tête de ces êtres anthropomorphes, à ces sentinelles, qui balisent nos chemins. Parfois, comme c'est le cas dans le Buren dans l'Ouest de l'Irlande, la roche est tranchante et plate. Alors les silhouettes des cairns ne sont plus pyramidales et des pierres étroites et longues forment les membres pétrifiés de ces gardiens de chemin.

Andy Goldsworthy a longtemps exploré le motif du cairn. Il a également ponctué ses marches de cairns :

Ce sont les points de repère de mes voyages, ma piste. Il n'est pas nécessaire que tous perdurent, et certains ont été bâtis pour marquer le temps ou exalter une certaine qualité de lumière, l'aube, le crépuscule, le clair de lune.¹⁴⁹

Goldsworthy, qui travaille surtout la tension entre les pierres et leur équilibre, met en évidence que le cairn est avant tout une construction de l'homme qui n'est pas toujours pérenne. Le cairn se construit, se dé-construit, se re-

¹⁴⁶ G. Martini, « Préface », in *Andy Goldsworthy : Cairns*, Arcueil, Anthèse, 1997, p5.

¹⁴⁷ *Idem*.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p4.

¹⁴⁹ A. Goldsworthy, *Pierres*, Arcueil, Anthèse, 1994, p36.

construit. Qui n'a jamais remarqué que sa propre pierre fait souvent chuter tout ou partie d'un cairn au bord d'un chemin ? Goldsworthy fait régulièrement l'expérience de la fragilité de ces constructions puisque le cairn revient dans plusieurs travaux. Dans son journal il relate les difficultés qu'il a rencontré à ériger le *Cairn de la Mer de l'ouest*, à Pigeon Point en Californie : « La pierre

Andy Goldsworthy, *Cairn de la Mer de l'ouest*, sculpture in situ, 3 photographies issues d'une série de 13 documentant l'œuvre, 2001, Pigeon Point.

était tendre, et je dus renoncer au bout du quatrième effondrement ». ¹⁵⁰ Pourtant, le plasticien parvient à dresser un cône de pierres sur la plage dont la marée a finalement eu raison. Les pierres ont été dispersées sur la plage, enterrées sous le sable « comme si la mer avait dévoré et digéré l'œuvre. » ¹⁵¹ De par leur matière,

¹⁵⁰ A. Goldsworthy, *Passage*, Arcueil, Anthèse, 2004, p100.

¹⁵¹ *Idem*.

et de par leur nature, les cairns incarnent le temps qui passe. Le minéral aussi n'est solide qu'en apparence puisqu'il s'érode au cours du temps. Néanmoins, à notre toucher la roche semble éternelle. Ainsi, le cairn oscille entre l'éphémère et la résistance du minéral. Passage du temps. Passage des hommes. Au final, c'est ici que le cairn prend tout son sens.

Le dessein du cairn est celui de l'architecte – le dessein de l'homme qui marche. Le travail de Goldsworthy ressemble à celui de Long ou de Fulton en ce qu'il se rend souvent sur les lieux de création à pied. Le mouvement de la marche crée ainsi une relation intime avec le paysage qu'il traverse. Certains cairns de Goldsworthy, plus pérennes que ceux que l'artiste a érigés au bord de la mer par exemple, sont accessibles par la marche et deviennent ainsi des balises. Dans la réserve géologique de Haute-Provence, près de Digne où l'artiste a effectué une résidence, il est possible de suivre les traces de Goldsworthy sur un parcours intitulé *Refuge d'art*, sur une distance de cent cinquante kilomètres. Cette randonnée invite le randonneur à parcourir le paysage de la réserve sur une dizaine de jours. Il doit

Andy Goldsworthy, *Sentinelles*, sculptures en pierre sèche. En haut, à gauche : 2000, Vallée de l'Asse, Tartonne. En haut, à droite : 2000, Vallée du Vançon, Authon. En bas : 1999, Vallée du Bès,

recupérer les clefs de différents refuges que Goldsworthy a transformés en fonction de l'histoire et de la géographie du paysage. Nous discuterons un peu plus bas sur la particularité de ces refuges. Notons pour l'instant la présence de *sentinelles* sur ce parcours. Les *sentinelles* des *Refuges d'art* sont une forme de cairn que Goldsworthy appelle *cône* à cause de leur aspect particulier avec une base circulaire et leur rétrécissement régulier vers la pointe. Plus solides que les cairns traditionnels, les cônes sont bâtis selon la technique de la pierre sèche qu'il

maîtrise parfaitement. Si les sentinelles du parcours sont imposantes dans le paysage de la Haute-Provence, c'est que l'artiste les a placées en trois sites particuliers : sous les falaises imposantes de la traversée des Clues, au bord de la Vallée du Vançon avec une vue imprenable sur le paysage et dans la Vallée de l'Asse, au bord de la route qui fuit vers la montagne. Étant gardiennes du chemin, elles revêtent leur fonction anthropomorphique dont nous avons discuté plus haut. À Goldsworthy de s'interroger sur la présence qu'on leur attribue :

Je ne saurais pas expliquer pourquoi le cairn a une fonction de sentinelle. C'est une chose que je sais, tout simplement. Peut-être est-ce la façon dont il se tient, avec une énergie paisible et contenue.¹⁵²

Selon l'artiste, les sentinelles sont gardiens et protecteurs des lieux qu'ils habitent, « comme un mémorial dédié à ceux qui sont déjà venus ici et un témoin pour ceux qui viendront dans le futur ». ¹⁵³ Moins fragiles que le cairn traditionnel, la sentinelle de Goldsworthy se rapproche d'avantage des mégalithes et retrouve son aspect de bloc de roche. Si les cônes, comme les *Boulders*, semblent être une compression du temps, cette fois c'est la main de l'artiste qui met en évidence les strates du temps par la patience que requiert une architecture lente et rigoureuse, mais aussi par les différentes couches de pierre empilées par Goldsworthy :

La construction qui consiste à poser une pierre sur une autre s'apparente à la superposition de strates. Cela devient pour ainsi dire un processus géologique dans lequel la pierre est ramenée à son état initial de banc rocheux ; c'est une masse qui n'est pas inflexible, qui s'assouplira et se stabilisera avec le temps. C'est un processus proche de la croissance.¹⁵⁴

Le cairn traditionnel incarne pareillement une succession de strates puisque chaque passage d'un individu ou d'un groupe d'individu apporte son lot de pierres ou de cailloux au monticule. La première étape du Chemin de la Liberté – Saint-Girons-Seix – que j'ai suivi à plusieurs reprises lors de mon projet artistique sur ce dernier est ponctuée de cairns. Pour ma part, il s'agissait d'ériger un cairn à intervalles réguliers, le long du sentier que j'ai emprunté sur cette première journée de marche. Les pierres utilisées ont été récupérées dans l'environnement immédiat afin que ces cairns reflètent ma rencontre avec l'espace traversé. La particularité de ces cairns réside dans le fait que sur chaque monticule apparaît une phrase que j'ai retenue des témoignages des évadés et qui correspond

¹⁵² A. Goldsworthy, propos recueillis sur le site des *Refuges d'art*, <<http://www.refugedart.fr/refuge-d-art.php?rr=1317050635&ar=2>>, (consulté le 29 novembre 2014).

¹⁵³ *Ibid.*, <<http://www.refugedart.fr/refuge-d-art.php?rr=1317051154&ar=2>>, (consulté le 29 novembre 2014).

¹⁵⁴ *Ibid.*, <<http://www.refugedart.fr/refuge-d-art.php?rr=1318260779&ar=2>>, (consulté le 29 novembre 2014).

à une halte sur le chemin. Malgré le rythme effréné de leur marche, la fuite des évadés respirait grâce aux haltes et aux pauses nécessaires à leur survie.



Bridget Sheridan, *Mesure d'une mémoire*, série de vingt-quatre cairns, gouache, 2015, ©Bridget Sheridan.

Les cairns sont une façon de rendre compte de cette respiration qui sculpte la marche et qui prend forme à travers le rythme des pas et celui des arrêts. Pour les évadés il s'agissait de s'arrêter dans une grange quelques heures ou quelques nuits, de se désaltérer au bord d'un ruisseau, de se jeter dans les fougères pour se cacher, etc. Pour ma part, il s'agissait de prendre le temps de ramasser quelques pierres, de les assembler et d'y inscrire les quelques mots de celui qui s'est arrêté sur le chemin de l'évasion. Par conséquent, les cairns donnent une forme à la marche puisqu'ils témoignent de mon interaction avec l'espace. Éphémères, ils n'existent plus : les écritures ont été effacées par la pluie, les pierres se sont écroulé au bord du chemin.

Dans la galerie d'autres marqueurs leur répondent : la *Mesure d'une mémoire*. Les écritures des vingt-quatre blocs de granit reprennent les mêmes phrases que les cairns installés le long du Chemin. J'ai placé ces blocs sur le sol de l'espace d'exposition en ligne sinusoïdale, en les écartant



Bridget Sheridan, *Mesure d'une mémoire II*, installation in situ, 24 blocs de granit, gouache, 2015, PNR des Pyrénées ariégeoises, Les Montels, ©Bridget Sheridan.

d'environ dix centimètres. Le spectateur peut ainsi circuler autour de l'installation et lire les citations qui y sont inscrites. Ces pierres ont été déterrées sur l'ancienne voie ferrée, près de l'ancienne gare – voie qui est intimement liée à l'histoire du Chemin de la Liberté puisque c'est par la gare que transitaient les fuyants. Certains sautaient du train à leur arrivée à St Girons lorsque les wagons s'approchaient du Pont de Fer et que les résistants du pays frappaient les parois du train, ce qui était communément compris comme un signe. Les pierres de taille de cette installation renvoient aussi au point de départ de cette marche. Non loin du Pont de Fer, un cairn au départ du chemin qui monte depuis la ville vers les hauteurs de Sourroque : « À minuit, départ, après les embrassades, mais avec sérénité, convaincus que nous partons pour la bonne cause ». C'est aussi les mots qui circulent sur le premier bloc de granit de l'installation. Dernier souffle avant la marche. Les blocs ressemblent aux pavés d'une voie. Et pourquoi pas, les pavés d'un texte rythmé par les arrêts du marcheur ? Rapprochés dans l'espace d'exposition, elles forment une ligne quasi-continue.

Certaines lignes de Long s'en rapprochent dans la mesure où l'artiste forme une ligne dans le paysage ou dans l'espace d'exposition en disposant les pierres en les alignant. C'est le cas de *A Line in the Himalayas* qu'il réalise ainsi en 1975. Une photographie noir et blanc rend compte de la ligne de pierres qui grimpe vers un glacier. Plus parlant encore : *A Line in Scotland*, réalisé en 1981. Cette fois l'artiste aligne quelques pierres à la vertical laissant un intervalle entre celles-ci. Ces travaux soulignent l'intérêt de Long pour l'universalité des cairns. Si la ligne qui se trouve en Écosse peut très bien être confondue avec les marqueurs habituels qui parsèment le paysage, elle interroge une pratique ancestrale de ce territoire écossais traversé par les voyageurs et les habitants de ces lieux qui rejoignaient villages et tourbières. Macfarlane remarque que les milliers de chemins qui recouvrent les îles de l'ouest de l'Écosse n'existent pas en tant que lignes continues, mais en tant que lignées de cairns ou de pierres debout intervisibles.¹⁵⁵ Les cairns et les *rùdhan*¹⁵⁶ ponctuent les voies des îles Hébrides. Macfarlane ne dispute pas que ces chemins ancestraux ressemblent étrangement à certains travaux de Richard Long :

La plupart du temps les cairns étaient espacés de trente à quarante mètres. Mais près du passage, là où le sol était plat, j'ai trouvé dix-sept cairns espacés de dix mètres. Malky avait raison : le chemin de Manus ressemblait véritablement à une sculpture de Richard Long, créée longtemps avant Long, dont la forme était similaire à celle de *A Line in the Himalayas*. J'ai fait un pas en avant sur le chemin de cairns et mon regard l'a parcouru.

¹⁵⁵ R. Macfarlane, *The Old Ways*, *op.cit.*, p143.

¹⁵⁶ Forme particulière de cairn en pyramide réalisée avec trois pierres allongées et positionnées à la verticale.

Richard Long, *A Line in the Himalayas*, sculpture, 1975.

Richard Long, *A Line in Scotland*, sculpture, 1981.

Une extrémité prenait la direction du sommet du passage. L'autre filait vers Maelesta [...].¹⁵⁷

Les cairns guident l'œil et le pied dans les paysages les plus déserts du monde où l'Homme perd ses repères. Si Richard Long s'intéresse à la ligne et au minéral, il ne pouvait que porter son attention à ces traces additives qui consistent à placer les pierres des environs afin de guider le voyageur à travers les siècles. Les lignes de pierre de Long mettent en lumière notre interaction avec le territoire que nous traversons et la mémoire des paysages que nous rencontrons en marchant.

c) Le refuge

Le latin *refugium*, signifiant « action de se retrancher », « fuite », puis « asile » a donné naissance au terme « refuge ». *Refugere*, quant-à-lui, veut dire « reculer en fuyant, s'enfuir », ou « chercher asile ». Autant dire que la notion de « refuge » et l'histoire du Chemin de la Liberté – l'histoire de ces milliers d'hommes, de femmes et d'enfants qui ont fui à travers la frontière franco-espagnole pendant la Deuxième Guerre mondiale pour échapper aux nazis et pour quitter une France occupée – s'associent incontestablement. Si les fuyants sont appelés des évadés, ils ne sont pas moins des réfugiés. Ces derniers cherchaient l'asile, mais également le secours, la consolation. Le refuge pour les anciens évadés, c'était les planques dans les maisons au départ du Chemin, les granges au-dessus des villages, les cabanes de berger dans la montagne. Aussi, dans leur imaginaire, l'Espagne incarnait un refuge. Ce ne fut que les prisons qu'ils ont connues, des lieux qui ne ressemblaient aucunement au refuge ; ils n'y ont rencontré que l'humiliation et la misère. La consolation du refuge s'est éloigné dès le passage de la frontière et leur rencontre avec les carabiniers espagnols. Dès que les évadés passaient la frontière et que leurs passeurs les quittaient, ils étaient susceptibles de se faire arrêter par la police espagnole qui effectuaient régulièrement des tours dans les vallées afin d'arrêter les groupes de réfugiés. Ils étaient immédiatement conduits aux Maisons d'arrêts, comme celle de Sort.

Aujourd'hui, sur le Chemin de Liberté, on rencontre encore ces lieux qui ont servi de refuge aux fuyants. On peut aussi faire halte dans ce que nous appelons désormais le refuge en montagne. C'est dans un esprit d'accueil que les chalets de haute-montagne se nomment refuges. Le randonneur qui cherche dans ces déserts de roche un abri pour la nuit, se tourne vers le refuge. Les tenants de ces lieux réchauffent les âmes avec un repas conséquent, un toit et un matelas pour la nuit. Le refuge de montagne peut n'être qu'une cabane comme le refuge des Espugues que nous avons rencontré sur le Chemin. Ce refuge n'étant pas

¹⁵⁷ R. Macfarlane, *The Old Ways, op.cit.*, p157.

gardé, il se rapproche des anciennes cabanes de bergers – il arrive qu’il soit d’ailleurs occupé pendant les périodes de pâturage. Les cabanes – qui servent de refuge au berger – et les refuges ponctuent la marche en montagne puisque cette dernière s’articule autour d’une simple pause pour remplir sa gourde ou de repos d’une nuit sous leur toit.

En sachant que les grands refuges que l’on connaît aujourd’hui n’ont été que de simples cabanes de bergers au départ qui, à l’époque, ont servi de refuge pour les évadés, regardons de plus près ces constructions qui sont aussi lieu de mémoire. Tiberghien reconnaît la cabane comme étant un archétype architectural « qui cristallise les spéculations sur l’enfance de l’homme et les origines de l’humanité. »¹⁵⁸ Devant la cabane en montagne et son aspect rudimentaire, l’homme est renvoyé à ses origines. Les quatre murs, le toit, la cheminée et le lit dénué de literie nous emportent loin de notre société de consommation. Il y a quelque chose d’archaïque dans la cabane qui évoque le nomadisme, l’abri et les simples besoins vitaux – un retour aux sources en quelque sorte. Pour l’homme contemporain, la cabane est aussi un lieu de contemplation où l’on se retrouve seul face au vide matériel dans des conditions rudimentaires. Elle offre la protection au nomade : au marcheur, au berger, etc.

J’ai marché autour des constructions primitives que sont les cabanes rustiques tels que les orys, les jasses ou les cayolars. Elles ressemblent aux cairns de la Préhistoire, à ces constructions qui faisaient office d’abri pour une sépulture. Ce type de cairn, qui diffère de ceux que l’on trouve en bordure de chemin, est un lieu de mémoire qui évoque le monde souterrain. Empilage méthodique de pierres, le cairn, tout comme le tumulus qui est un amas de terre, protège une sépulture mégalithique¹⁵⁹. À demi enfouis dans le terrain montagneux, les cabanes de berger rappellent le cairn. Chaque construction a une ouverture rectangulaire en guise d’entrée et porte un chapeau de végétation. Au bout du chemin de la transhumance, lorsque le berger et son troupeau retrouve ses quartiers d’été, ces petites cabanes se camouflent dans le paysage. En marchant autour de ces architectures légères, j’ai voulu interroger leur rapport à la marche. Aucune route ne mène aux orys. Le randonneur les rencontre généralement par surprise tant ils ont l’air d’être sortis tout droit du sol. Les pierres qui les constituent racontent la mémoire des anciennes pâtures – celle de ces hommes venus garder leurs bêtes en montagne, ayant glané la roche dans les environs, et celle des hommes ayant parcouru le territoire de montagne. En reprenant les termes d’Enrico Guidoni, Tiberghien qualifie la cabane de berger comme un « meuble »¹⁶⁰. Il ajoute que la cabane :

¹⁵⁸ G. A. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage, op.cit.*, p117.

¹⁵⁹ Voir P. Conrad, *Dictionnaire archéologique de la France, Volume 1*, paris, Éditions Atlas, 1989, p109.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p134.



Bridget Sheridan, *Cabanes sous la neige*, 7 tirages numériques, 40 x 60cm, 2014, ©Bridget Sheridan.

carabennes - ils nous attendent
n'ont rien pas de mal à
qu'obligation de les faire
la vallée s'ils suffisent qu'ils
aisant un peu d'espagnol
interprète - Ils interrogent et

subitement, que je n'avais pas pu
Cependant je ne disais
res affoler mes compagnons et je
ce je ne découvrirais jamais mon
elle obscure - quel père chef d'espagnol
aujourd'hui je me souviens, avoir
le départ du sentier de l'espagnol
on ne devrait pas être

Bridget Sheridan, *Mappa* (détail), impression sur soie, fil, 60 x 60cm, 2013, ©Bridget Sheridan.

Contient en elle une puissance de déplacement, qu'elle soit auto-mobile ou véhiculée comme une roulotte, ou bien qu'elle soit un simple lieu de halte, un refuge provisoire pour une course en montagne ou une randonnée en forêt.¹⁶¹

La cabane est intimement liée au voyage, à la marche et de surcroît, au refuge. Dans ce sens il est aisé de comprendre en quoi la cabane est un archétype de l'architecture. Étant étroitement liée à ceux qui ont pour habitude de parcourir l'espace, elle peut ainsi renvoyer à la mobilité de l'Homme.

Dans mon projet sur le Chemin de la Liberté, le refuge, c'est le toit qui m'abrite le soir, c'est le lieu où je replonge dans la lecture des témoignages que j'ai emportés avec moi, ceux de Paul Broué et de Jean Souque, Évadés de France. Le refuge, c'est aussi le lieu où je sors de mon sac mon foulard en soie, la *Mappa*, pour continuer à broder mon chemin à l'aide du fil rouge dans le tissu. Paul Broué m'avait remis la photographie d'une cabane dont ses camarades et lui avaient brûlé les poutres afin de se chauffer. En réalité, ils se trouvaient dans une cabane qui est aujourd'hui connue sous le nom de Refuge des Estagnous et qui constitue une étape sur le Chemin. J'ai cherché ces traces, mais le bâtiment a été modifié afin d'accueillir les nombreux randonneurs estivaux. Dans ce refuge, j'ai brodé mon chemin sur le foulard de soie au travers des photographies de granges et d'abris qui ont servi de refuge aux évadés. Ainsi, le chemin circule au travers de ces lieux et souligne le lien intense qui se tisse entre la marche et le refuge.

Nous avons cité le travail de Goldsworthy lors de ses résidences près de Digne et le projet du *Refuge d'Art* qui en est le résultat. Ce projet souligne également le lien entre marche et refuge, mais aussi entre le paysage traversé et son histoire. Trois des lieux où Goldsworthy est intervenu sont des refuges aménagés : La Forest, Vieil Esclangon et la Ferme Belon. L'artiste a réalisé une sculpture dans chaque refuge, « une œuvre avec laquelle on vit pendant un peu de temps, avec laquelle on dort. »¹⁶² La distance des randonnées que proposent ce projet nécessite la mise en place de ces sites qui offrent un toit sur ce parcours artistique. C'est la Ferme Belon qui mérite ici notre attention. Comme on peut l'imaginer, les Alpes, autant que les Pyrénées, ont été marquées par l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale ; il y eut de nombreuses évasions et la Résistance fut très présente sur ce territoire. La Ferme Belon a participé à cette histoire en tant que lieu de formation des membres de la Résistance. Pour préserver la mémoire de ce lieu historique, la commune de Draix a d'abord restauré la ferme avant que le sculpteur ne vienne apporter une réponse artistique à cette mémoire. Goldsworthy s'est imprégné de cette histoire et du lieu avant d'intervenir au

¹⁶¹ *Idem.*

¹⁶² A. Goldsworthy, propos recueillis sur le site du *Refuge d'Art*, <<http://www.refugedart.fr/musee-gassendi-digne-les-bains.php?rr=1348331299>>, (consulté le 29 novembre 2014).

premier niveau du bâtiment. L'espace du premier niveau en dit long sur soi. C'est un sol de terre battu qui offre au toucher et à l'odorat la perception d'une mémoire enfouie dans la terre – enfouie comme ce premier niveau à semi enterré. La lumière peine à rentrer, ce qui a pour effet de créer une atmosphère de dissimulation qui renvoie aux caches des résistants. Dans cette ambiance terreuse et feutrée, l'artiste a choisi d'ériger une dizaine d'arches en calcaire blanc. Si les arches semblent être tapies sous le plafond bas du premier niveau, c'est que Goldsworthy a volontairement décidé que leur hauteur rejoindrait celle de la pièce. Ainsi, elles semblent se blottir sous le plafond de cet espace sombre tels les résistants qui se tapissent dans l'ombre. Elles se manifestent comme des spectres grâce à leur blancheur : « elles apparaîtront comme des fantômes architecturaux et leur nombre devra être suffisant pour communiquer à la pièce une impression de mouvement et de circulation ».¹⁶³ Les arches de Goldsworthy transmettent aussi l'idée de mouvement et de mobilité. Ce travail est une communion de l'idée de marche et de refuge.

Andy Goldsworthy, *Refuge d'art de la ferme Belon*, 10 arches / sculptures en pierre de taille, Draix.

d) Arche-itecture

L'arche est une forme récurrente dans l'œuvre d'Andy Goldsworthy. Il réalise des arches de pierre, et de glace et s'interroge ainsi sur la tension des matériaux. Depuis la construction de la première arche en 1982, ce motif a évolué dans la pratique de l'artiste. Si l'arche en ardoise, construit à Blaenau Ffestinlog au Pays de Galles, était l'occasion d'expérimenter la tension d'une telle construction, de sentir la pression des morceaux de pierre dans l'espace, les arches les plus récentes de Goldsworthy ont acquis une dimension supplémentaire. Bien qu'il

¹⁶³ A. Goldsworthy, *ibid.*, <<http://www.refugedart.fr/refuge-d-art.php?rr=1318261437&ar=2>>, (consulté le 29 novembre 2014).

reconnaisse qu'une arche intègre habituellement une structure architecturale, il considère en revanche que ses arches sont libres, qu'elles s'échappent de la carrière dont la pierre est issue, pour ensuite devenir sauvages et intégrer le paysage. Ce qui nous intéresse ici c'est la manière dont les arches de Goldsworthy prennent place dans le paysage. Si nous faisons l'effort de mettre nos chaussures de randonnée et si nous nous rendons à Cairnhead dans le Sud de l'Ecosse, nous serons confrontés à d'étranges constructions en grès qui s'érigent sur les hauteurs de ce vaste paysage : ce sont les *Striding Arches*. La série comporte trois arches de sept mètres de large et de quatre mètres de haut faits de trente-et-un blocs de grès du Dumfriesshire d'environ vingt-sept tonnes. Ce sont des arches qui marchent –

stride signifie « faire de grands pas » –, qui quittent la carrière, et qui traversent le paysage. C'est une architecture en marche, puisque l'artiste touche à la fois aux prémices de l'architecture, et à la marche. Une matière – le grès – s'échappe de la carrière et effectue

Andy Goldsworthy, *Striding arches*, 3 arches en grès, 7 x 4m, Cairnhead, Écosse.

de grands pas à travers la campagne écossaise. L'arche est incontestablement liée au mouvement puisque cet élément architectural fut d'abord utilisé dans les ponts, puis les portes. Elle ouvre une construction afin de faciliter le passage de l'eau ou des navires (pont), de la lumière (fenêtre) ou afin de permettre l'entrée et la sortie d'un bâtiment (porte).

Chaque arche est placée de manière à ce qu'on puisse percevoir les deux autres arches au travers d'elle. Les *cadres* que sont les *Striding Arches* évoquent les points de vue sur le chemin du promeneur – des points de vue choisis par le plasticien. En effet, les arches de Goldsworthy mettent l'accent sur le déplacement du regard dans ce paysage du Dumfriesshire. Goldsworthy esthétise notre regard puisque chaque arche nous offre un point de vue du site de Cairnhead. De plus, cette œuvre nous ramène à notre condition de sujet – un sujet qui regarde, mais aussi un sujet qui s'immisce dans le paysage. En raison de leur taille imposante et de leur position sur les hauteurs de Cairnhead, le promeneur peut percevoir les arches de très loin ; son regard se dirige vers les arches et au travers d'elles. Une approche longue et régulière de chaque cadre engendre une prise de conscience du paysage en mouvement, et parallèlement une reconnaissance du corps en

mouvement. En outre, chaque arche ouvre une vue sur une autre arche, ce qui crée un effet d'enchâssement.

En 1997, un autre projet de Goldsworthy, *Arche*, avait interrogé le rapport entre le déplacement et l'arche, avec, cette fois, une réflexion sur la mémoire du paysage. Ce travail relate l'itinéraire d'une arche que l'artiste a construit et déconstruit au cours d'un déplacement en Écosse qui a débuté à dans le Dumfries & Galloway et qui s'est achevé dans le Lancashire. L'*Arche* est faite, tout comme les *Striding Arches*, de blocs de grès rouge, un minéral typique du paysage écossais. Goldsworthy a conçu le trajet de l'arche en fonction des anciens sites de parcs à moutons qu'il a repérés sur des cartes. Ainsi, il a retracé l'itinéraire qu'empruntaient les moutons vers le sud et les marchés anglais. L'arche est montée, photographiée et démontée afin de poursuivre son cheminement vers le sud. Elle passe ses nuits dans les bergeries, au bord des routes et des chemins pour être érigée par la suite en d'autres lieux – un voyage qui lie la pierre, la marche et la mémoire. En feuilletant le livre où l'écrivain David Craig relate le périple de l'arche, les nombreuses photographies de l'arche que Goldsworthy a réalisées lui donnent vie et créent ainsi un effet de mouvement. En mettant la pierre en tension tout au long de son déplacement vers le sud, Goldsworthy questionne ces lieux de mémoire qui font partie du patrimoine écossais. L'arche cadre un paysage marqué par le passage incessant des hommes et des bêtes. Elle se déplace de lieu en lieu en désignant les anciens sites de ce commerce agricole.

Andy Goldsworthy, *Arche*, (Tearnsire, Spango Farm, Shap Beck, Lambrigg Drove), installation éphémère, grès, 1997, Dumfries & Galloway.

2. Frontières-flux

*Whenever I walk in a London street,
I'm ever so careful to watch my feet;
And I keep in the squares,
And the masses of bears,
Who wait at the corners all ready to eat
The sillies who tread on the lines of the
street
Go back to their lairs,
And I say to them, "Bears,
Just look how I'm walking in all the
squares!"*

*And the little bears growl to each other,
"He's mine,
As soon as he's silly and steps on a line."
And some of the bigger bears try to pretend
That they came round the corner to look for a
friend;
And they try to pretend that nobody cares
Whether you walk on the lines or squares.
But only the sillies believe their talk;
It's ever so portant how you walk.
And it's ever so jolly to call out, "Bears,
Just watch me walking in all the squares!"¹⁶⁴*

Il est sept heures et mon réveil sonne. Je quitte mon lit et je pose mes pieds sur le sol de ma chambre ; ma journée de marche est entamée. J'ai quitté l'espace de mon lit et je considère que j'ai déjà franchi une frontière. Enveloppée dans mes draps, dans un monde séparé de la réalité du quotidien, le cocon moelleux du lit me paraît être une sorte de peau qui délimite deux espaces que sont le monde du sommeil et celui de nos habitudes diurnes. Je quitte cet espace par le biais de la marche et je redouble la sortie de ce monde en franchissant le pas de la porte de la chambre, le seuil d'un autre espace. Tout au long de la matinée je passe nombre de frontières qui se dessinent dans le monde du quotidien. Je me souviens qu'enfant je découpais l'espace de la maison et que mon pied gauche devait avoir l'honneur de franchir le premier les frontières imaginaires que je traçais dans mon esprit. Hormis le fait que ces troubles obsessionnels fassent partie du quotidien d'un enfant, c'est aussi une manière d'appréhender l'espace pour un petit être. Il suffit d'écouter les quelques vers d'A. A. Milne qui, dans son poème *Lines and Squares*, raconte la marche obsessionnelle d'un enfant dans la rue de Londres qui s'interdit de marcher sur les lignes des pavés. Celui qui s'aventure à mettre un

¹⁶⁴ A. A. Milne, « Lines and Squares », in *When We Were Young*, Londres, Methuen Children's Books, 1997, p12.

ped sur la ligne se verrait dévoré par les ours qui attendent au coins de la rue. Et ce n'est pas seulement le cas des enfants. Devrait-on rappeler que les grecs se devaient de construire leurs temples avec une entrée comportant un nombre impair de marches ? Les rites de passage dans le temple voulaient que ce soit le pied droit qui se pose sur la première et la dernière marche, la droite – côté du soleil levant – ayant un sens favorable et la gauche, plutôt funeste. Un besoin d'organiser l'espace selon des rites personnels ou collectifs : ceci permet de réaliser que les frontières, les passages et le découpage de l'espace font partie de notre quotidien, et cela depuis nos origines.

S'il est possible de soutenir que ce découpage et la création de frontières sont liés à la sédentarisation de l'homme et à la possession des terres, il est plus prudent de penser que les frontières existaient déjà. Nous en faisons une très belle expérience lorsque la femme donne naissance au nouveau-né, l'enveloppe protectrice de la poche des eaux se brisant afin de laisser l'enfant découvrir son nouveau monde. Mais si certaines frontières font naturellement partie de notre condition d'être humain, on en compte d'autres qui sont jalousement gardés par les « ours » du monde contemporain. Ces frontières là sont les clôtures et les murs, les lignes géopolitiques qui découpent la surface de notre Terre en territoires bien définis.

Pour comprendre la manière dont ces frontières apparaissent dans divers travaux artistiques, il est judicieux de s'intéresser aux déplacements des artistes dans le monde, qu'ils soient le résultat d'un exil, d'une déportation, ou qu'ils soient tout simplement une envie de voyager ou de s'installer ailleurs. François Soulages utilise le terme de *géoartistique*. Il explique que :

Penser à partir du *géoartistique*, c'est donc penser à partir du monde, de la géographie habitée par l'histoire, des géographies habitées par les histoires ; c'est donc penser aussi à partir du *géopolitique* : voilà pourquoi le problème des frontières *géoartistiques* est articulé à celui des frontières *géopolitiques*.¹⁶⁵

Plus loin, Soulages relève que la mobilité des artistes dans le monde contemporain signifie qu'ils « explorent l'espace, circulent dedans, le construisent et se l'approprient pour faire œuvre autrement. L'espace devient leur objet. »¹⁶⁶ De par son passé et de par ses origines, Daphné Le Sergent, chercheuse et plasticienne française, interroge l'incision qui sépare les deux Corées. De ce fait, la ligne liminaire, la frontière – DMZ – entre les deux pays, traverse sa pratique. D'autres artistes, comme Christo, se trouvent marqués par leurs pays d'origine. On ne peut pas faire abstraction du rideau de fer dans la pratique de cet artiste d'origine bulgare qui a érigé une des plus longues frontières artistiques dans l'histoire de l'art, *Running Fence*.

¹⁶⁵ F. Soulages, « Le *géoartistique* et le *géopolitique* », in *Géoartistique et géopolitique, Frontières*, Paris, L'Harmattan, 2013, p6.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p7.

Passer par la question de la frontière nécessite donc de soulever des questionnements liés au territoire, mais aussi à la géographie et à l'histoire des lieux. La marche, en ce qu'elle est une manière de se déplacer demeure un médium puissant pour explorer l'espace et les limites que nous impose le découpage de celui-ci. Comment les diverses rencontres avec la frontière s'inscrivent-elles dans la pratique des artistes-marcheurs ? Comment envisagent-ils la clôture, et le mur ou la frontière tout simplement, qu'elle soit naturelle ou pas ? De quelle manière ces différentes pratiques soulignent l'absurdité, la gravité, mais encore la nécessité de certaines frontières ?

a) Délimiter l'espace : le territoire en question

On peut noter que le territoire est une « étendue de pays qui ressortit à une autorité, à une juridiction quelconque », une « étendue dont un individu ou une famille d'animaux se réserve l'usage », ou encore un « espace relativement bien délimité que quelqu'un s'attribue et sur lequel il veut garder toute son autorité. »¹⁶⁷ La délimitation de l'espace passe par la mise en place de lignes imaginaires que l'on qualifie de frontières, qu'elles soient matérialisées par une barrière matérielle ou non. La mise en place de frontières signifie donc que l'on décide de borner l'espace dont on fait usage. Si le terme « borne » fait écho au paysage, il convient de préciser que le territoire et le paysage sont indiscutablement deux notions bien distinctes. Néanmoins, il est possible de les envisager comme intimement liés. Comme nous l'avons déjà remarqué, l'origine du terme de « paysage », *-pag*, *-pak*, signifie « enfoncer » ou « fixer », ce qui a donné naissance à *pagus*, la « borne fixée ». Vu sous cet angle, le paysage rejoint le territoire. John Brinckerhoff Jackson souligne que le paysage peut « servir d'infrastructure ou d'arrière-plan à notre existence collective » en admettant qu'il est une « composition d'espaces faits ou modifiés par l'homme. »¹⁶⁸ Il en vient à cette conclusion en remontant aux origines du mot anglais *landscape*. Effectivement, le terme anglais se rapproche également de l'idée de borne en ce qu'on qualifiait de *land*, tout espace doté de frontières¹⁶⁹. Jackson note qu' :

Aussi loin qu'on remonte son étymologie, *land* désignait un espace défini, avec des frontières, mais pas nécessairement des clôtures ou des murs. Le mot a tant de sens dérivés qu'il rivalise en ambiguïté avec *landscape* ». ¹⁷⁰

¹⁶⁷ Voir entrée « territoire »,

<<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/territoire/77470?q=territoire#76558>>, (consulté le 12 avril 2014).

¹⁶⁸ J. B. Jackson, *À la découverte du paysage vernaculaire*, op. cit., p56.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p53.

¹⁷⁰ *Idem.*

En soulignant que le suffixe *-scape*¹⁷¹ signifie une composition d'objets similaires, une organisation mais encore un système et qu'il est utilisé pour parler de confréries (*fellowship*) ou d'adhésion (*membership*), Jackson en déduit qu'un paysage – *landscape* – permet de consolider l'appartenance à une communauté. En effet, nous avons déjà relevé l'importance de la mémoire collective, de l'histoire et de la culture qui s'imprègne dans le paysage. Et ne parle-t-on pas de paysage politique ? Ainsi, il est possible d'envisager le paysage comme arrière-plan et comme infrastructure à la vie en collectivité. Aussi, il existe un va-et-vient entre le paysage et le territoire, qui, quant-à-lui, concerne essentiellement l'espace borné et l'usage de ce dernier.

- **Marcher dans la réserve**

S'il est couramment admis que le territoire soit lié à l'idée d'autorité et de délimitation, il ne faut pas omettre que cette notion soulève pareillement la question d'usage – un usage qui passe aussi par la pratique de la marche. En 2013, j'ai pu faire l'expérience de cette appropriation d'un espace délimité par la marche. Me promener sur le sentier littoral fait partie de mes passe-temps favoris lorsque je me rends en Bretagne chaque été. Cependant, sur la commune de Trévignon, j'ai pénétré dans un espace qui a changé le cours de ma déambulation linéaire sur le sentier côtier. Après avoir dépassé la Maison du Littoral installée dans une ancienne usine à iode, le promeneur se voit confronté à un panneau qui marque très clairement la limite d'un sanctuaire de la nature. Il passe ensuite une barrière en bois et s'engage dans un espace défini comme une réserve naturelle. Cet espace interroge la notion de territoire de plusieurs façons. Tout d'abord, cette réserve constitue le territoire de plusieurs espèces animales – même si leur territoire n'est pas borné par les mêmes limites que celles de la réserve. Le Conservatoire du Littoral a clairement imposé des limites à l'espace qui se trouve derrière les dunes puisque des palissades marquent les frontières de cette réserve.

¹⁷¹ Les suffixes *-scape* et *-ship* ont une racine commune, *-sciepe*. Le terme *shape*, « forme » ou « former » en français, en est également dérivé. Cette racine suggère la collection, la formation, l'assemblage et le rassemblement. Voir l'entrée "*-ship*" sur <http://www.etymonline.com/index.php?term=-ship&allowed_in_frame=0>, (consulté le 16 octobre 2013).



Bridget Sheridan, Trévignon, Dunes et étangs,
photographies extraites de
l'installation photographique, 2014, ©Bridget
Sheridan.

Les barrières courent sur les dunes dans l'espoir de préserver celles-ci et les espèces végétales qui poussent dans le sol sablonneux. Par ailleurs, dissimulés dans les dunes, quelques bunkers de la Seconde Guerre mondiale se greffent au paysage littoral : un territoire du passé qui ressurgit à la vue de ces quelques ruines. Le Mur de l'Atlantique dont ces blockhaus font partie marque la frontière du territoire conquis par les Allemands pendant la guerre. Ainsi, la réserve des dunes et des étangs de Trévignon, bordée par l'eau douce des étangs d'un côté et les dunes et leurs palissades de l'autre, mais aussi par les vestiges de la guerre, peut être appréhendée comme un espace dont les délimitations varient en fonction de l'usage qui en est fait.

Traverser cet espace revient à en faire l'expérience et à l'appréhender par le mouvement du corps et de l'esprit. La réserve propose un réseau de chemins qui circulent entre les dunes et les étangs – un véritable petit labyrinthe de passages sablonneux. Le promeneur se voit imposer un rythme de marche lent dû aux gros grains de sable qui s'entassent sur les chemins. Mes pieds s'enfonçaient dans le sable rendant la marche difficile et ralentissant mon rythme. Cependant, cette lenteur m'a permis de contempler le paysage et de m'appropriier le territoire que je traversais. J'étais plus attentive aux plantes qui poussaient entre les chemins, aux insectes et aux escargots qui traversaient leur propre territoire, aux cris des oiseaux qui peuplaient les étangs et les dunes. Le mouvement continu de la marche redoublait la linéarité des palissades et de l'horizon sur la mer. D'autre part, la mobilité et les changements de points de vue m'invitaient à découvrir le territoire du passé, lorsqu'un bunker surgissait derrière une dune. La série de photographies en noir et blanc que j'ai réalisée propose des prises de vue des étangs et des prises de vue côté dunes afin que les deux limites de ce territoire se répondent face à face.

En 2014, je suis revenue sur mes pas, cette fois pour réaliser des photographies en couleur. J'ai fait le choix d'intégrer cette nouvelle marche à la première afin de souligner l'écart temporel de ce travail. Ainsi, le grain des photographies noir et blanc argentiques contrastent avec la qualité fine des photographies numériques. Cette dissonance fait écho aux multiples territoires qui se superposent dans cet espace. À Trévignon, il est possible de s'engager dans une marche de l'entre-deux, entre passé et présent, entre territoire du passé et celui du présent qui tente de préserver l'espace naturel.



Bridget Sheridan, Trévignon, Dunes et étangs, photographies extraites de l'installation photographique, 2014, ©Bridget Sheridan.

Dans une démarche similaire, le photographe et écrivain de l'itinérance, Thierry Girard, a réalisé une série d'images qui sont désormais regroupées dans un livre intitulé *Brouage* (1993). La traversée de ce territoire du littoral de Charente-Maritime engendre une certaine curiosité et une réciprocité avec le paysage qui prend racine dans le mouvement de la marche. Au fil des pages, on déambule autour des photographies de Girard qui se situent entre histoire et géographie. Les remparts du « village de pierre et d'eau » apparaissent et disparaissent d'image en image, derrière la végétation, au travers d'une meurtrière. Le photographe explore les limites de ce territoire en le traversant de bord en bord :

Thierry Girard, *Brouage*, livre photographique, Paris, Marval, 1992.

Ce paysage dont l'austérité inquiète plus d'un voyageur qui le découvre, recèle une

beauté profonde qui ne peut se révéler qu'à travers la marche, lorsqu'on le traverse lentement à pied depuis ses lisières, le long de l'ancienne côte, jusqu'à sa frontière d'eau marine. Seule la marche permet cette perception aiguë des choses, ce mélange de détachement et d'attention qui ouvre à toutes les sensations et à un sentiment profond de la nature.¹⁷²

¹⁷² T. Girard, *Brouage*, Paris, Marval, 1992.

Des barbelés, une clôture, une voie d'eau, une bande de vase, les remparts, et enfin, la mer qui se retire au lointain représentent tous autant de limites ou de frontières qui marquent le territoire de Brouage. Girard ira même jusqu'à dire que Brouage est « isolé dans ses marais, hors du temps et hors du monde, (que Brouage) est comme en attente d'histoires dans un paysage poétique et romanesque par excellence ». ¹⁷³ Sensible à la mémoire des lieux, il l'est autant à l'espace naturel de ce site, qui est d'ailleurs classé par le Conservatoire du littoral.

Thierry Girard, *Brouage*, livre photographique, Paris, Marval, 1992.

Le Conservatoire du littoral a réalisé un travail exceptionnel depuis les années soixante-dix. La priorité de l'institution demeure la conservation de la nature sur les rivages lacustres et le littoral. Cependant, pénétrer dans les réserves du Conservatoire nous mène à nous interroger sur les limites qu'elles nous imposent. Dans mon installation photographique, *Trévignon, Dunes et étangs*, les limites deviennent justement les signes du langage poétique qui interroge cet espace délimité. Les frontières de la réserve – qui prétend d'ailleurs nous offrir des paysages naturels d'exception – ne constituent pas les vraies limites de ce territoire puisqu'au-delà des palissades et au-delà des étangs, la nature ignore les lignes imaginaires imposées par le Conservatoire. Il est intéressant de noter qu'Augustin Berque compare parcs, réserves et écomusées à des temples modernes, des « enclos sacrés » où l'on donne au promeneur ou au visiteur un cadre – une nature parquée (au XII^e siècle *parcus*, en latin signifie « enclos »). Berque souligne que :

Si l'écosymbolicité de l'écoumène fonde à nouveau le sens du sacré, et ainsi réenchante le monde, c'est aussi parce qu'y jouent des motifs communs à la sacralité dans toutes les religions : la limite, et le rite. La limite, qui dans la symbolique religieuse est exemplairement traduite par le temple (ce mot dérive d'une racine *tem-* qui signifie couper, délimiter), autrement dit l'enclos sacré, est incarnée, dans le paradigme écouménil, par la finitude de la Terre. C'est en effet de cette limite cosmique et vitale que

¹⁷³ *Idem.*

procède le sens de toutes les limitations que s'impose aujourd'hui l'activité humaine ; en particulier sous l'espèce des réserves, des parcs naturels et des écomusées, lesquels sont bien les exemples écosymboliques de notre époque.¹⁷⁴

À Trévignon, l'entrée sur le site est ritualisée par un panneau, un écomusée, autant d'indications qui dictent notre comportement dans cet espace. Marcher dans de tels lieux et les questionner par le biais de la photographie revient à porter un regard sur les limites d'un tel découpage de l'espace naturel. Ne suffit-il pas de déambuler entre les frontières naturelles de ces espaces pour sentir un profond respect de la nature ? Est-il réellement nécessaire de dessiner des frontières à ces temples de la biodiversité ?

- **Border le territoire géopolitique**

Au-delà des palissades de la réserve de Trévignon, on perçoit la mer et l'horizon, ligne continue qui respire la liberté derrière les clôtures des dunes. Autrefois, sur ce littoral, le Reich avait installé des blockhaus de Trévignon, appartenant au rempart du Mur de l'Atlantique qui courait sur toute la côte ouest de l'Europe et qui marquait la limite du territoire occupé. Ce système de défense servait contre toute tentative d'invasion par les alliés. Jadis, la réserve de Trévignon faisait partie d'un vaste territoire jalousement gardé par le Reich. Regarder la ligne d'horizon au travers des clôtures revient à se souvenir de l'état d'occupation de la France. La photographie ramène sur la même surface l'arrière-plan de l'océan dans lequel se noie notre regard, et le premier plan, le fil qui obstrue le passage. La déambulation dans la réserve de Trévignon, qui a été le premier projet plastique en relation à la marche et à la mémoire, m'a mené vers une interrogation sur les frontières géopolitiques. La photographie et la marche me menaient progressivement à porter un regard attentif à cette question.

¹⁷⁴ A. Berque, *Les raisons du paysage*, Paris, Ed. Hazan, 1995, p151.

Daphné Le Sergent, *D'aussi loin que je, tu, il peut voir*, tirage numérique, 80 x 120cm, 2011.

La pratique de Daphné Le Sergent interroge la frontière qui sépare les deux Corées et que l'on appelle DMZ (demilitarized zone), créée en 1953 lors de l'armistice. Cette zone a été l'objet de nombreuses recherches par la vidéo et la photographie que la plasticienne a menées autour de la notion de frontière, qu'elle soit réelle ou métaphorique. L'image devient ainsi un lieu de passage ou de traversée ou le spectateur peut franchir les frontières saisies par la photographie. Les écrans se multiplient : les écrans vidéo sont redoublés par des fenêtres ou des postes d'observation. Ils prennent également la forme de murs, de grillages, de montagnes – autant de barrières qui oblitèrent la vue. *D'aussi loin que je, tu, il peut voir*, est un tirage numérique de très grande taille, un mètre vingt sur quatre-vingt centimètres, présenté sur une table à la manière d'une carte. Trois niveaux de gris – le sable, la mer et le ciel – se disputent l'arrière-plan clôturé par le grillage. Par ses choix plastiques, Le Sergent invite notre regard à fuir au-delà de cette clôture. La dialectique entre la clôture de la frontière et l'ouverture de l'horizon revient à plusieurs reprises dans le travail de l'artiste. Ainsi, dans *Est-Ouest : là-bas*, elle nous présente un diptyque vidéo. À gauche, le grillage qui court sur la côte sud-coréenne s'impose devant l'horizon écartant toute tentative d'évasion du territoire qui prend forme à l'avant du grillage. À droite, les drapeaux de la communauté internationale s'élèvent devant un jeune couple pour qui cet horizon métaphorique, cette ouverture vers le monde, signifie davantage que la réunification des deux Corées.

Daphné Le Sergent, *Est-Ouest : là-bas*, dyptique vidéo, 1min, 2010.

Le Sergent s'est également intéressée aux délimitations qui quadrillent le territoire de la ville de Belfast en Irlande du Nord. Les murs dressés entre les différents quartiers catholiques et protestants de la ville et que l'on nomme *peacelines* divisent le territoire, contraignant les habitants de ville à adopter certaines habitudes de déplacement et mettent en exergue la tension entre ces individus si proches et si distants à la fois. Dans *Schize et frontières*, les diptyques photographiques jouent sur la poésie des murs et des courants d'eau. Alors que la dureté des *peacelines* oblitère la vue et interdit tout passage, la fluidité de l'eau qui s'écoule en-dessous des murs, laisse croire à l'ouverture de ces espaces clôturés.

Daphné Le Sergent, *Schize et frontières*, dyptique de photographies, photographie argentique, 80 x 240cm, 2008.

Si le mur serait radical, voire brutal, la frontière est vitale, comme le suggère Régis Debray:

Le mur interdit le passage ; la frontière le régule. Dire d'une frontière qu'elle est une passoire, c'est lui rendre son dû : elle est là pour filtrer. Un système vivant est un système thermodynamique d'échanges avec le milieu, terrestre, maritime, social.¹⁷⁵

Régis Debray fait l'*Éloge des frontières*, en soulignant la nécessité des frontières chez l'être humain. La première ligne de sa thèse contre le *sans-frontiérisme* déplore qu'« une idée bête enchante l'Occident : l'humanité, qui va mal, ira mieux sans frontières. »¹⁷⁶ Pour Debray, la vie en collectivité exige une membrane, une peau qui rende possible la vie en collectivité :

La peau serait l'organe primordial des épigénèses, le premier reconnaissable chez l'embryon. C'est en se dotant d'une couche isolante, dont le rôle n'est pas d'interdire, mais de réguler l'échange entre un dedans et un dehors, qu'un être vivant peut se former et croître.¹⁷⁷

Le *sans-frontiérisme* fait débat actuellement. Certes, qu'advierait-il d'un territoire sans limites ? Gilles Rouet ajoute que « la frontière est une limite » et que « chacun a besoin d'une limite même si, conscient de la difficulté humaine à concevoir l'infini, toute limite ultime suppose un autre territoire, une *terra incognita* nécessaire. »¹⁷⁸ Marc Augé, quant à lui, souligne également la nécessité de la frontière ; elles sont à explorer, à franchir :

Beaucoup de cultures ont symbolisé la limite et le carrefour, ces lieux particuliers où quelque chose se joue de l'aventure humaine lorsque l'un part à la rencontre de l'autre. Il y a des frontières naturelles (montagnes, rivières, détroits), des frontières linguistiques, des frontières culturelles ou politiques. La frontière signale d'abord la même facilité d'apprendre pour comprendre.¹⁷⁹

Selon Augé, la frontière se redessine – elle est « la forme de l'avenir et, peut-être, de l'espoir. »¹⁸⁰ Plutôt que d'ériger des barrières, que ce soit entre deux peuples, deux communautés, ou encore, entre riches et pauvres – on voit apparaître des quartiers « clos » de part et d'autre dans le monde – ne devrions-nous pas envisager des frontières où se jouent un véritable passage de cultures, des rencontres et des échanges ?

¹⁷⁵ *Ibid.*, p39.

¹⁷⁶ R. Debray, *Éloge des frontières*, Paris, Editions Gallimard, 2010, p11.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p37.

¹⁷⁸ G. Rouet, « Identités, problèmes & problématique », in *Géoartistique & Géopolitique*, *op.cit.*, p14.

¹⁷⁹ M. Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Ed. Payot & Rivages, 2012, p18.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p19.

Heath Bunting est un artiste britannique dont le travail illustre bien le devenir de nos frontières et du territoire européen. En tant qu'artiste engagé, il a tout de même réussi l'exploit d'être classé comme terroriste par le gouvernement du Royaume-Uni. Il faut préciser que les actions de cet hacker de l'espace physique¹⁸¹ dans le cadre de son projet *BorderXing* – dix-huit itinéraires qu'il a documentés en traversant les frontières de l'espace Schengen – remettent en question la sécurité du territoire européen en mêlant l'artistique au politique.

Certes, il s'agit de l'espace Schengen, où la libre circulation est autorisée. Cependant, les sans-papiers qui transitent illégalement à travers l'Europe utilisent ces points de passage. À l'heure actuelle, où la fermeture des frontières fait débat, et où l'Espace Économique Européenne tremble devant la montée des parties populistes, on peut comprendre que les performances politico-artistiques de Bunting soient considérées comme étant controversées. D'autant plus que Bunting étend son projet aux

Heath Bunting, *BorderXing*, Heath Bunting devant la frontière Portugal-Espagne, Rio Chanca, 2002-.

frontières avec les pays de l'Est, hors de l'espace Schengen. Il reconnaît que « la tendance actuelle, c'est de libérer le mouvement de l'information et de limiter celui des humains. »¹⁸² Pour aller à l'encontre de cette tendance, il a mis en place un guide sur internet qui documente des points de passage à l'intérieur du territoire de l'Union Européenne et qui ne nécessitent pas de carte d'identité ou de passeport¹⁸³.

¹⁸¹ K. O'Rourke, *Walking and Mapping, Artists as Cartographers*, Massachusetts, The MIT Press, 2013, p50.

¹⁸² H. Bunting, cité par M. Lechner, « Le Net-Art aux frontières du réel », in *Libération*, le 18 octobre 2002, version en ligne, <http://next.liberation.fr/guide/2002/10/18/le-net-art-aux-frontieres-du-reel_418972>, (consulté le 27 novembre 2015).

¹⁸³ Site hébergeant le projet *BorderXing*, <<http://irrational.org/cgi-bin/border/route/route.pl>>, (consulté le 29 novembre 2015).

Ce projet controversé qui pourrait être perçu comme un appel au *sans-frontiérisme*, explore les points de respiration des frontières internes et externes de l'espace Schengen. Si ce travail de résistance par la marche se situe à la frange de l'art et du quotidien, il interroge aussi le devenir de nos frontières européennes. Alors que certains parlent d'ériger des murs pour se protéger du flux de migrants actuel, d'autres s'engagent dans un long débat sur la fermeture ou l'ouverture de nos frontières actuelles. Les photographies qui documentent les marches de Bunting démontrent que les frontières européennes sont perméables. La marche a de tout temps permis de franchir les nombreux points de passage qui s'ouvrent à ceux qui cherchent la faille. D'où l'importance des passeurs qui jouent, depuis la nuit des temps, un rôle important dans les régions en conflit. Ainsi, le travail de Bunting peut être perçu comme polémique dans le sens où l'artiste joue le rôle de cyber passeur qui guide le marcheur au travers des frontières européennes grâce à son guide hébergé sur la toile.

Heath Bunting, *BorderXing*, capture
d'écran du site
<<http://www.irational.org/heath/borderxing/home.html>>, 2002-.

Si la frontière divise, elle est aussi en mesure d'unir. Elle peut être perçue comme liaison entre deux territoires. À la lisière de deux territoires, elle peut servir de liaison lorsqu'elle souligne les points d'unité entre les acteurs et les habitants de ces deux espaces, ou les différents paysages qu'elle traverse. C'est en tout cas ce que suggère le terme anglais *boundary* que nous allons désormais questionner.

b) *Boundaries*

S'il nous satisfait davantage d'utiliser le terme anglais de *boundary* et non pas celui de *border* (« frontière », « marge »), c'est que ce dernier peut se traduire soit par « frontière », soit par « limite », alors que *boundary* connote à la fois l'idée de *séparer* et de *lier*. C'est ce que souligne Tiberghien à propos des *boundaries* : ce sont les frontières qui tiennent ensemble un territoire¹⁸⁴. Mais on peut aller plus loin dans cette hypothèse. La racine de *boundary* – *bind* – signifie « lier »¹⁸⁵. Certes, si les frontières ont tendance à unifier les personnes qui se trouvent dans la délimitation de celles-ci, elles existent également pour les individus qui se trouvent en dehors de ces limites. En somme, une frontière délimite l'intérieur d'un espace, mais aussi son extérieur. Ainsi, intérieur et extérieur alternent suivant que l'on se trouve d'un côté de la frontière ou de l'autre. D'où l'intérêt pour le terme *boundary* qui implique l'idée de relier et de séparer à la fois. Dans ma pratique artistique, je n'envisage pas la frontière comme une barrière mais comme *boundary* – elle prend la forme d'une limite qui relie intérieur et extérieur. La frontière-*boundary* est poreuse. Elle s'écroule par endroits. Elle filtre et devient le lieu d'un flux.

Les questions qui traversent ma pratique rejoignent à nouveau celle d'Andy Goldsworthy. En 1997 et 1998, il entreprend la rénovation des quelques restes d'un ancien mur au Centre d'Art de Storm King. Cependant, il modifie le trajet du mur d'origine en privilégiant une ligne qui serpente entre les arbres du parc à sculptures. Goldsworthy est fasciné par la technique des pierres sèches et a construit nombre de murs et d'enclos en utilisant cette technique ancestrale. Le mur de Storm King court au travers d'un espace boisé avant de plonger dans un lac et de ressurgir dans un champ qui se trouve sur l'autre rivage. Goldsworthy s'est interrogé sur le rapport entre le mur qu'il a en partie restauré et le paysage que traverse cette œuvre et dont elle fait désormais partie. Il note que les murs sont construits par les agriculteurs en fonction de leur lieu de travail : ils s'écroulent, ils sont rénovés, ou bien ils sont re-construits ailleurs – là où l'on cultive. Les murs vont et viennent ; ils évoluent au fil du temps.

Si le paysage des pays celtes est empreint de ces constructions de pierre sèche, il n'est pas étonnant que Goldsworthy, originaire du Nord du Royaume-Uni, porte autant intérêt à cette mémoire ancestrale. En Irlande de l'Ouest, par exemple, les premiers habitants ont dû arracher la roche aux terres dans l'espoir de pouvoir cultiver un jour cette région hostile – une région si inhospitalière qu'à

¹⁸⁴ Gilles A.Tiberghien, « L'expérience du paysage », in *A la découverte du paysage vernaculaire*, Arles, Actes Sud, 2003, p15.

¹⁸⁵ Voir l'entrée "*Bound*",

<http://www.etymonline.com/index.php?term=bound&allowed_in_frame=0>, (consulté le 5 juin 2014).

l'époque de l'occupation britannique on disait « *To hell or to Connacht* » (« Partir en enfer ou au Connacht »). Ainsi, quiconque voyage dans cette région reste marqué par le maillage de minuscules murets gris clair qui recouvrent le vaste paysage du Connemara. Si les murs de pierre sèche sont liés au paysage de la région, c'est qu'ils sont témoins de l'histoire du comté. Celui qui traverse ce paysage se rend compte de l'unité de tous ces petits murs érigés par les habitants du pays. Notons aussi qu'en moyen irlandais *bond* ou *bonn* signifie la « base », le « support » ou – et cela nous intéresse aussi par rapport à la marche – la « plante du pied ». Ces mots irlandais se rapprochent très certainement du gaulois et ont évolué vers le vieux français *bonde*, signifiant « limite », « borne ». Les ramifications du terme *bond* et l'intrication de toutes ces langues soulignent son rapport au sol, au marquage et au lien, à ce qui tient ensemble. La terre se travaille et fait partie du paysage de chaque homme – paysage, lui aussi dérivé de l'idée de

Andy Goldsworthy, *Storm King Wall*, sculpture *in situ* en pierre sèche, 1,52 x 694,48m, 1997-1998, Storm King Art Center, New Windsor.

marquage et de borne. En méditant sur l'étymologie de *boundary*, on songe à la manière dont le mur, résultat du travail de la terre, intègre le paysage. Pour en revenir au *Mur* de Goldsworthy, il est cette ligne serpentine qui tient ensemble le sol, les arbres et l'homme. L'artiste précise lui-même que : « l'intention n'est pas simplement de produire une ligne, mais de souligner le changement, le mouvement, la croissance et la décomposition qui sont le flux et le reflux d'un

lieu. »¹⁸⁶ Si le *Mur* épouse parfois le tracé originel de l'ancien mur dont il reste quelques traces, il trouve parfois un nouveau chemin au milieu des arbres qu'il incorpore dans son tracé. Le mouvement ondulatoire du mur évoque justement le tiraillement entre les deux espaces qui, au final, n'en font qu'un : le *Mur* de Goldsworthy sépare et tient ensemble tout à la fois.

Dans un autre registre, et à une autre échelle, le *Running Fence* de Christo et Jeanne-Claude nous propose un regard particulier sur le territoire, le paysage et la question de la frontière. Tel le *Mur* de Goldsworthy, cette œuvre monumentale souligne le paysage qu'il traverse. De la même manière, les photographies de la clôture présentent une ligne qui épouse parfaitement la forme du paysage. Elle s'échappe vers l'horizon mettant en évidence la distance qu'elle parcourt à travers les collines des comtés de Sonoma et de Marin sur la côte californienne. Certaines images révèlent sa disparition finale dans l'océan. D'ailleurs, à ce propos, Christo révèle que le *Running Fence* n'a ni commencement, ni fin, ce qui nous laisse imaginer que la clôture court toujours¹⁸⁷. C'est aussi ce que nous pouvons lire dans le titre de l'œuvre qui suggère le mouvement et la continuité de celle-ci.

Christo et Jeanne-Claude, *Running Fence*, installation *in situ*, nylon, câble en acier, mâts en acier, 5,5m x 39,4km, 1976, Sonoma et Marin, Californie.

Pendant quarante-deux mois, le couple prépare le projet qui passe par de nombreuses négociations avec les propriétaires des ranchs et des terres. C'est aussi un travail collaboratif dans le sens où il engage de nombreuses rencontres et réunions afin de voir aboutir la clôture. Il est possible d'envisager l'œuvre comme la somme de tous ces échanges qui se cristallisent dans la matérialisation du *Running Fence*. C'est ici que le terme de *boundary* prend tout son sens par rapport à l'œuvre des Christo, en ce que le couple a réalisé une ligne qui symbolise la rencontre et l'échange. Christo note que leur intention était de souligner les

¹⁸⁶ A. Goldsworthy, *Mur*, Arcueil, Anthèse, 2000, p36.

¹⁸⁷ Christo, "Christo and Jeanne-Claude: On the Making of the *Running Fence*", <<http://eyelevel.si.edu/2010/04/christo-and-jeanneclaude-on-the-making-of-the-running-fence.html>>, (consulté le 30 octobre 2014).

structures humaines – les fermes, les hangars, les clôtures des fermiers, etc. Selon l'artiste, si la clôture courait dans les collines, il s'agissait non seulement d'apprécier l'esthétique de l'œuvre, mais aussi de mettre en relation les structures humaines et la structure artistique. La clôture ne clôturait pas au sens habituel du terme – elle ne divisait pas – puisqu'elle faisait dialoguer les habitants et leur territoire¹⁸⁸. De surcroît, suite au démontage de la clôture, certains fermiers se sont servi des piquets, du tissu et du fil, ce qui a eu pour effet d'intégrer l'œuvre dans la vie de ce territoire qu'elle continue ainsi d'habiter.

Il est bien évidemment possible d'envisager *Running Fence* comme une réponse poétique aux nombreuses clôtures géopolitiques qui divisent le monde. Si on pense naturellement à la frontière entre le Mexique et les Etats-Unis, le passé de Christo rappelle incontestablement la construction du Rideau de Fer qui a divisé l'Europe en deux suite à la Deuxième Guerre mondiale. D'origine bulgare, il a quitté son pays natal dans les années cinquante pour rejoindre Paris puisque sa peinture allait à l'encontre de l'esthétique imposée par le Régime Socialiste. C'est ainsi que le terme de *géo-artistique* de François Soulages prend tout son sens : en admettant que Christo soit marqué par son histoire et son déplacement, son art s'en nourrit immanquablement. Si la couleur blanche du voile de nylon évoque un message de paix, la fluidité du tissu qui ondule au gré du vent et des vagues résonne comme un leitmotiv du passage. La clôture des Christo ne divise certainement pas. Au contraire, elle revêt le sens de *boundary* : tout en limitant, elle unit.

c) Par-dessus la clôture

La vocation de certains artistes-marcheurs revient à faire de la marche une sorte de manifestation. Il s'agit de s'approprier le territoire et de traverser des frontières du quotidien qui divisent nos espaces en parcelles et qui perdent tout leur sens lors de ces actions aux accents parfois politiques. La clôture rime avec l'interdit. Pour les bêtes, elles sont souvent électrifiées, et c'est parfois le cas pour nous autres, humains. À cet égard, John Brinckerhoff relève que :

Les frontières qui sont parfaitement visibles et jalousement protégées, frontières linéaires ou de cette espèce tampon, relèvent des paysages conçus par – et pour – des animaux politiques, et souvent pour des quadrupèdes, d'ailleurs.¹⁸⁹

Les clôtures font partie du riche lexique de ces frontières politiques qui non seulement se déploient sur la frontière géopolitique, mais qui quadrillent aussi le territoire en guerre, ce qui annihile l'humanité de certains individus. N'oublions pas que la décharge électrique ôtait toute humanité aux détenus des camps de

¹⁸⁸ *Idem.*

¹⁸⁹ J. B. Jackson, *A la découverte du paysage vernaculaire*, Arles, Actes Sud, 2003, p70.

concentration de la Deuxième Guerre mondiale. La douleur infligée par le choc électrique mettait en garde contre toute volonté de retrouver sa liberté. Il en fut ainsi le long du Rideau de fer qui empêchait tout franchissement de la ligne qui tranchait l'Europe en deux. L'homme se plaît à retirer la liberté à autrui et à user des mêmes systèmes de sûreté que nos amis agriculteurs qui confinent leur bétail dans un espace clôturé. Si la première clôture électrique fut érigée entre la Belgique et les Pays-Bas pendant la Première Guerre mondiale, elle s'est démultipliée le long d'innombrables frontières par delà notre monde, depuis les simples hangars qui se veulent surprotégés jusqu'aux récents camps comme Sangatte, en passant par les prisons. Son petit cousin, le fil barbelé, accompagne souvent les cliquetis du fil électrique, les piques rouillées du premier s'accordant au rythme de la fée électricité. Les lucioles de Calais, de Coquelles ou de Sangatte – celles que l'on perçoit parfois la nuit en quête d'ailleurs, éclairées par les phares des voitures qui sillonnent les routes vers les ports de fret. Elles ont, elles, bravé les limites – traversé les clôtures.

Certaines photographies de Jacqueline Salmon, de la série *Hangar*, réalisées au camp de Sangatte révèlent ces grillages qui quadrillent l'espace. Rien qu'un simple grillage en fer qui a servi de séchoir aux passants du camp barre l'horizon. Et là, quelques vêtements accrochés à la clôture renvoient vers l'au-delà. Si ces photographies de l'absence suggèrent le départ, c'est que Salmon a fait un certain nombre de choix pour guider notre regard vers l'horizon lointain. En effet, une chemise accueille bras ouverts le lointain, l'ailleurs. De plus, le reste de la tenue jonche la barrière et semble abandonné en route par son propriétaire. Les ombres, projetées vers l'extérieur du camp, ne sont que la preuve de l'absurdité de ces quadrillages de nos espaces de vie. Les passants des camps de la jungle passent au-delà des clôtures au risque et péril de leur vie, car si les photographies de Salmon montrent des bâtiments vides de toute présence humaine, la réalité est tout autre. Le vide révèle la surcharge du camp de réfugiés que fuient ces personnes au quotidien. Si Jacqueline Salmon n'est pas une artiste qui marche, elle a tout de même porté un regard sur le rapport entre la clôture et la marche puisque ces camps de réfugiés ne sont qu'une halte pour la plupart de ces migrants que même ces clôtures ne suffisent pas à enfermer.

Jacqueline Salmon, *Hangar, Sangatte*, épreuves pigmentaires sur papier photo, 2001, Musée national de l'histoire et de l'immigration, Paris.

Francesco Careri, quant-à-lui, fondateur du groupe Stalker, a déjà critiqué à de nombreuses reprises la conception et l'architecture des camps de roms qui se trouvent sur le territoire italien. Les *campi nomadi* déshumanisent les peuples nomades d'Italie ou d'Europe selon l'artiste italien¹⁹⁰. Parqués dans des camps qui nécessitent cartes d'accès et où le couvre-feu règne, les « détenus » de ces espaces clôturés se voient humiliés dans le sens où ces parcs ignorent tout de leur nature nomade. Careri et les autres membres du groupe Stalker interrogent alors le territoire actuel en utilisant comme outil de recherche la marche. Les stratégies expérimentales de l'observatoire de Stalker sont basées sur une pratique exploratoire de l'espace. Les artistes, architectes, anthropologues, etc., qui ont rejoint le groupe participent à la recherche par des tactiques interactives, conviviales et ludiques. Ces méthodes sont conçues afin de développer l'évolution de notre environnement et de notre société là où le territoire et les communautés sont appauvris¹⁹¹. Depuis la formation du groupe en 1994 à Rome, l'Observatoire Nomade de Stalker utilise comme pratique récurrente la marche. La marche est pour Stalker une manière d'interroger, de définir et d'analyser les zones marginales des grandes villes.

Stalker, *Campus Rom*, projet itinérant, marches, séminaires, 2008, Rome.

En 2007, l'Observatoire Nomade débute une série d'investigations le long des berges du Tibre où se trouvent plus de cinquante bidonvilles. Cette déambulation exploratoire qui porte le titre de *Sui letti del fiume* – qui se traduit en français par « sur le lit de la rivière » – fut poursuivie par un autre travail intitulé *Campus Rom*, en 2008. Les participants à cette rencontre itinérante qui prend la forme d'un séminaire ambulant sont partis à la rencontre des habitants de ce territoire liminal. Leur voyage surmonte de nombreux obstacles tels que des dépôts de containers, des zones barbelées, renforcées par des caméras de

¹⁹⁰ Voir F. Careri, L. Romito, « Fermer les “Campi Nomadi” d'Italie et d'Europe », in *Performance, art et anthropologie*, (« Les actes »), mis en ligne le 30 novembre 2009, <<https://actesbranly.revues.org/436>>, (consulté le 5 avril 2016).

¹⁹¹ Ces propos résument le manifeste de l'Observatoire Nomade, <<http://www.osservatorionomade.net/#>>, consulté le 31 octobre 2013.

vidéosurveillance. Ces marches exploratoires donnent lieu à un chantier au sein du camp Rom Casilino 900. Ce chantier, intitulé *Savorengo Ker – la casa de tutti*, fut malheureusement réduit en cendres fin 2008 : la fin d'un projet de multiculturalité au sein du camp. En somme, les trois étapes de ce projet d'enrichissement de l'environnement des Rom soulignent le lien entre la marche et l'architecture. Les clôtures dressées autour de ces camps vont à l'encontre de la nature nomade des Rom et le travail de recherche de Stalker prouve le contraire. Parquer ces individus nomades dans des espaces confinés et les réduire à l'état sédentaire, c'est leur ôter leur liberté et leur mémoire culturelle. Ainsi, comme le souligne Careri, ces camps de la solidarité menacent la culture et le mode de vie des Rom¹⁹².

Il est possible d'observer fréquemment les acteurs du groupe Stalker en train de franchir les clôtures qui délimitent les friches et les espaces en marge de la ville. En 1995 le groupe a réalisé une marche de soixante-dix kilomètres du 5 au 8 octobre pendant laquelle les acteurs ont pris la décision de traverser tous les espaces de la ville de Rome qui étaient en friche. Une série de franchissements de clôtures fut documentée par des photographies noir et blanc où l'on voit les Stalker traverser ce territoire abandonné ou en devenir. Même les lames acérées d'un mur de protection ne freine pas leur progression à travers ces espaces mutants que Stalker qualifie de « mer ». Ce que nous enseignent ces marches du groupe Stalker, qui prennent la forme de manifestations dans un certain sens, c'est que la ville tente de nous imposer un territoire sectorisé, divisé qui ne se prête pas au nomade qui est enfoui au fond de l'être. Il s'agit bien évidemment du territoire urbain ici, mais qui n'est pas si éloigné de certains quadrillages que l'on trouve à la campagne.

Stalker, *Franchissements*, photogrammes extraits d'une vidéo documentant les franchissements, 1998, collection Laboratoire Stalker.

¹⁹² Voir F. Careri, L. Romito, « Fermer les « Campi Nomadi » d'Italie et d'Europe », *op. cit.*

De nos jours, un britannique demeure très sensible aux mots *fence* (« clôture »), *roam* (« errer »), *access* (« accéder »), *trespass* (« empiéter »). Pour un habitant de la campagne britannique, les XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles sont synonymes d'une série de lois que l'on nomme les *Enclosure Acts* et qui ont progressivement imposé la clôture des champs en Grande-Bretagne suite aux rachats des petites fermes par de grands propriétaires terriens. Le XIX^e siècle a vu naître de nombreuses associations et groupes de marcheurs (*Yorkshire Rambling Club*, *Manchester YMCA Rambling Club*, etc.) qui ont, par la suite, participé aux grands mouvements de protestation contre les clôtures et l'impossibilité d'accéder à la nature. En 1876, dans le *Peak District*, la région des pics, le *Hayfield and Scout Ancient Footpaths Association* a initié le mouvement *Rights to roam*. *Roam* fait écho aux Romani, mais son étymologie vient de l'ancien anglais *ramian*, qui signifie « l'action d'errer ». Ce mouvement prône le droit d'aller et de venir aux grés de ses envies dans le paysage britannique, chose interdite au risque et péril de sa vie et de se voir chassé du paradis des marcheurs à coup de fusil. L'histoire des *enclosures* et du *fencing off* (« fermer l'accès par la clôture ») a marqué l'évolution de la marche dans le paysage au Royaume-Uni. Certains individus tremblent encore à l'idée de se trouver nez à nez avec le propriétaire terrien. Alors que certains manifestent leur anxiété devant la clôture, d'autres ont pris soin de faire de leurs traversées de la campagne anglaise un geste politique qui va à l'encontre de ces délimitations de l'espace qui, autrefois, fut libre d'accès.

En 2001, Heath Bunting, dont nous avons déjà parlé à propos de son travail sur les frontières européennes, en compagnie de Kayle Brandon, détermine un périmètre autour de la ville de Bristol, à l'intérieur duquel il invite les participants à réaliser une série de passages. Ce travail, intitulé *D'Fence Cuts*, redessine la ville et la campagne autour de Bristol afin de faire tomber les barrières existantes et de

Heath Bunting, Kayle Brandon, *D'Fence Cuts*, 2001, Purdown, Bristol.

changer le flux du déplacement dans ce territoire défini. L'idée de ce projet se retrouve dans un *pamphlet* – une sorte de manifeste – publié lors d'un workshop pendant le festival Transmediale Berlin et qui porte le titre *Tour de Fence*. Brandon et Bunting prétendent que cette approche du déplacement répond à nos réels besoins puisqu'elle nous permet de surmonter les clôtures érigées devant nous au quotidien. Ce texte présente un mode d'emploi des multiples manières de franchir ces clôtures et ces barrières que ce soient des barbelés, des grillages, des systèmes de sécurité, etc¹⁹³. Que ce soit le titre du projet *D'Fence Cuts* ou de *Tour de Fence*, le duo joue sur les sonorités de *fence* et de *defense*. Les deux termes ont, bien sûr, la même origine latine qui renvoie au champ sémantique de la protection. Si les *fences* gardent et protègent des espaces clos, les participants au projet défendent leur espace de liberté en les franchissant. Plusieurs photographies documentent le passage de Bunting, Brandon et leurs acolytes - des traces de leurs passages en force à travers les grillages et barbelés qui parsèment les environs de Bristol. Karen O'Rourke relève que le duo s'imagine comme étant des hackers dans un espace physique et que la traversée des frontières lors des *D'Fence Cuts* voulait qu'ils taillent une brèche dans tout ce qui leur barrait le passage¹⁹⁴. Ce travail renvoie à nos simples libertés au quotidien et au passé de ce territoire qui a quadrillé le pays entier en retirant au simple habitant sa capacité de circuler librement.

d) Et sur le mur

*There must have been a door there
in the wall
When I came in.*¹⁹⁵

« Personne n'a l'intention de construire un mur ! » lançait Walter Ulbricht, le président du Conseil d'État de la RDA, le 15 juin 1961 aux journalistes. Et pourtant, quelques mois plus tard la ville de Berlin se voyait divisée pour les vingt-huit années à venir. Dans notre imaginaire, une frontière de béton sans portes ni accès, surmontée d'une clôture de barbelés. De briques et de béton, le « Mur de la honte » a créé une enclave au cœur même de la ville. Bétonner c'est rapide et c'est économique, mais encore, la matière même semble indestructible. D'ailleurs, le béton fait barrage à des millions d'individus à travers le monde, en Palestine, sur certaines portions de la frontière entre le Mexique et les Etats-Unis ou entre l'Inde et le Bangladesh, etc.

¹⁹³ Voir H. Bunting, K. Brandon, *Tour de Fence*, Berlin, Gerrit Gohlke, 2003, p5.

¹⁹⁴ Voir K. O'Rourke, *Walking and Mapping, Artists as Cartographers*, Massachusetts, The MIT Press, 2013, p50.

¹⁹⁵ Pink Floyd, « The Trial », *The Wall*, Bob Ezrin, Roger Waters, Harvest, 1979.

En France, on trouve les vestiges d'une des plus audacieuses constructions de béton du 20^e siècle : le Mur de l'Atlantique. En 1941, toute la côte ouest du territoire occupé par les Allemands, du Pays Basque jusqu'aux fjords norvégiens, a vu pousser d'étranges architectures bétonnées, des blockhaus ou bunkers, de grotesques verrues de béton qui parsèment encore les dunes et les falaises. Par endroits le « Mur » prend la forme d'un véritable *mur* – une épaisse bande de béton qui traverse le sable d'une baie ou d'une plage et qui prévient de toute tentative d'invasion. C'est à Kerfany-les-Pins que j'ai découvert les ruines



Bridget Sheridan, *Kerfany, Le mur*, tirage argentique, 17 x 23cm, 2012, ©Bridget Sheridan.

d'une de ces bandes de béton qui divisait l'espace de la plage en deux. J'ai d'abord photographié une petite fille qui se tenait sur le mur comme un funambule entre l'espace de la plage et le parc à l'arrière du mur. La fillette s'amusait de ces jeux d'équilibre et de voltige. Elle saute. Le mur est vide, figé dans l'espace. Il reste de cet instant une photographie en noir et blanc et la figure de la petite funambule. L'image est scindée en deux par la bande de béton : d'un côté on lézarde à l'abri du vent, et de l'autre les enfants remplissent l'espace de jeu. On ne pense que rarement au passé du mur lorsque l'on trouve sa place, adossé au béton qui s'enfonce progressivement dans le sable de la plage. Pourtant, si le mur se tient encore debout dans cet espace d'insouciance et si sa fonction se libère du poids de son passé, il n'est pas aisé de se détacher de la mémoire de ce lieu lorsqu'on s'y arrête. C'est que le mur se tient en équilibre entre passé et présent tout comme la petite fille qui se balance sur cette ruine de la Seconde Guerre mondiale, et que ce personnage innocent et frêle contraste avec l'austérité et la lourdeur du béton.

Le contraste entre la solennité de certains murs et la figure du marcheur *sur* le mur ouvre des perspectives insoupçonnées à l'imagerie du mur. Nous avons cité plus haut la célèbre marche d'Ulay et d'Abramovic, *The Lovers*, sur la Grande Muraille de Chine. Certaines prises de vue qui témoignent de leur performance montrent une certaine absurdité dans l'ensemble de la marche. Un minuscule personnage est vu de haut, marchant sur les ruines de la Grande Muraille dans un espace désertique, tel un enfant qui cherche à grimper sur un mur. La petitesse du marcheur contraste avec l'étendue du

Marina Abramovic et Ulay, *The Lovers, Star Head*,
photographie, dessin, 73 x 52cm, 1988.

paysage rappelant l'imagerie du sublime romantique. Ailleurs, l'ombre du marcheur se projette sur des parois rocheuses, cette fois tel un alpiniste sur le sommet d'une montagne. C'est ainsi que se présente l'écart entre la vaste entreprise de cette marche et la fragilité du marcheur qui accomplit cette impressionnante performance. Même si l'intention première n'était pas de souligner la mémoire de la Muraille, on ne peut que lire le contraste entre l'immense entreprise de construction de l'ancien monument et la réalisation de cette épreuve d'endurance, qui, pour nous autres, oscille entre le dérisoire et le mémorable.

Certes, la petite fille de Kerfany n'est pas Abramovic et le mur de la plage n'est pas la Grande Muraille, mais le contraste existe encore dans cette photographie noir et blanc. J'ai voulu aller plus loin et m'approcher de la sensation d'équilibre que je percevais en cette image. Je me suis donc équipée de ma petite caméra que j'ai vissée sur une perche. Mon but était de parcourir le mur sur sa longueur, la caméra au niveau des pieds, près du béton pour ainsi inspecter la surface du mur. L'impression vécue ressemble étrangement à celle de notre enfance lorsque nous nous tenions en équilibre sur le rebord d'un pont ou sur le rebord du trottoir : garder son équilibre, ne jamais poser le pied sur le sol en-dessous, sentir le risque de tomber, être au-dessus de l'espace et du sol. Il en résulte donc un goût du risque et une sensation d'apesanteur. On n'appartient ni à l'espace qui se dessine sur la droite, ni à celui qui s'ouvre sur sa gauche. Lors de cette marche, j'ai réalisé une série de photographies qui rythmaient ma marche. L'image est scindée en deux par un filtre qui désigne deux espaces, l'un en couleur et l'autre en noir et blanc. La ligne de partage varie en fonction de ma position, telle l'aiguille d'une balance. Au bout du mur deux personnages traversent la ligne de partage, tels des voyageurs entre ces deux espaces.



Bridget Sheridan, *On-Between*, photogrammes extraits de la vidéo, 2015, ©Bridget Sheridan.

Marcher sur le mur revient à revendiquer cet espace liminaire et questionner sa présence dans l'espace. L'expérience esthétique qu'engendre ce geste en art revient à sentir la matière qui s'élève dans l'espace, sous nos pieds, sous notre corps, et du vide qui s'étend autour de nous. Ajoutons que cette expérience provient également de l'espace qui s'ouvre devant nous et qui nous permet d'appréhender cet entre-deux qu'est le mur.

e) L'horizon comme ligne de fuite

Sur la mer surgissent les bateaux, preuve que la Terre est ronde. Les nuages rampent par-dessus les montagnes, preuve qu'elles sont franchissables. De même, le soleil et la lune s'entrecroisent, preuve que nous sommes pris dans la danse universelle. Nous avons appris qu'il existe des *ailleurs* et l'espoir s'en nourrit. L'homme s'est dressé. Michel Collot soutient que :

Cette ouverture est la condition de l'émergence du paysage. Elle est liée à la conquête de la station verticale qui définit l'homme comme un « être des lointains ». Elle a permis à nos ancêtres de porter leur regard, autrefois rivé au sol et à leur environnement immédiat, en direction du ciel et jusqu'aux lointains, pour y tracer un horizon. C'est au croisement de ces deux traits, la verticale de la silhouette humaine et la ligne d'horizon, que naît l'orientation de l'espace, désormais distribué entre le ciel et la terre, le haut et le bas, l'avant et l'arrière, la droite et la gauche, le proche et lointain.¹⁹⁶

Debout, l'homme a donc entraperçu une ligne : l'horizon, l'endroit où le ciel et la Terre se touchent. Je dis bien la Terre car il s'agit de la surface de notre planète qui peut être eau, minéral ou terre. Il a marché et il s'est aperçu que derrière tout horizon il en existe d'autres, enchâssés les uns dans les autres. Collot avance que :

La dialectique du proche et du lointain régit le paysage comme l'existence ; elle possède une signification indissociablement spatiale et temporelle. L'horizon est immédiatement l'image de l'avenir, mon regard se porte vers lui comme ma vie s'élance vers le futur. Le mouvement accomplit la synthèse de ces deux dimensions : là-bas, c'est tout à l'heure ou demain, puisque j'y serai après avoir progressé dans mon parcours de l'espace.¹⁹⁷

S'élancer dans l'espace, se projeter vers l'avant, progresser sur un parcours : autant d'expressions qui se prêtent à la marche que j'ai effectuée sur le Chemin de la Liberté. Pour le moment, notons que la position verticale et notre évolution en tant que bipèdes, nous ont conduit, selon Collot à l'expérience du paysage. Si parfois notre corps ne peut aller plus loin que les berges d'une rivière, qu'une plage, que les montagnes, qu'une clôture ou qu'un mur, la faute aux frontières géopolitiques, notre expérience nous enseigne le contraire. La conscience de notre corps dans l'espace nous prouve incessamment que nous

¹⁹⁶ M. Collot, *La pensée-paysage, op.cit.*, p21.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p13.

sommes capables d'aller plus loin, de repousser les limites. Si nous étions démunis de notre enveloppe charnelle, de notre corps, nous serions incapables de percevoir l'espace puisqu'il serait impossible de nous mouvoir et d'explorer ce dernier. On retient les propos de Giuseppe Penone pour qui le toucher prime sur la vue. Lorsque nous ne sommes pas certains de notre vision, nous tendons la main pour toucher. C'est un geste qui remonte à nos premiers jours ; celui du nouveau-né qui tend ses membres dans l'espace. À peine sorti du ventre de sa mère ses poumons s'ouvrent, il crie, il étale son corps rigide dans ce nouvel espace qu'il va passer une vie entière à explorer. Il se meut dans l'espace, et découvre le monde qui s'offre à lui. Penone prend comme exemple le fait de mesurer l'espace : notre perception visuelle nous permet d'appréhender l'espace d'une pièce, et c'est par le fait de se lever et de se mettre en marche que nous apprécions véritablement cet espace¹⁹⁸. Nous avons appris que tendre notre corps vers un objet consiste à le mesurer, à le comprendre, à le connaître et à en découvrir ses faces cachées. Ainsi, « notre regard ne fait qu'anticiper sur le mouvement du corps »¹⁹⁹, soutient Collot. Le paysage, quant-à-lui, devient matière à explorer, d'abord par le regard, puis avec le corps. Par conséquent, l'homme qui marche part à la rencontre d'horizons infinis. De là, naît l'espoir d'un ailleurs. L'horizon de l'espoir, l'horizon comme ligne de fuite va nourrir certaines pratiques artistiques dans lesquelles la ligne d'horizon devient métaphore de l'espoir.

- **La mer**

Il suffit de méditer sur les dessins à la pierre d'Adel Abdessemed, artiste plasticien franco-algérien. En 2012, dans un croquis intitulé *Drawing for Hope II*, il représente une barque remplie de migrants sur l'eau avec, dans l'angle droit supérieur du dessin, le mot *Hope*. La barque, destinée à traverser la mer en quête d'un ailleurs, avance vers l'horizon,

Adel Abdessemed, *Drawing for Hope II*, fusain, 2012.

représenté par l'écriture du mot « espoir ». Si Abdessemed dessine le

devenir de ces migrants clandestins embarqués sur le flot tumultueux de leur échappée, il écrit/crie l'espoir qui s'y matérialise – un horizon qui n'est plus visible en tant que ligne mais en tant qu'espoir, un ailleurs invisible.

¹⁹⁸ G. Penone, propos recueillis lors d'une interview à la Ikon Gallery de Londres, <<https://www.youtube.com/watch?v=7Fo-76Gfg3w>>, (consulté le 28 septembre 2014).

¹⁹⁹ M. Collot, *L'horizon fabuleux*, *op.cit.*, p12.

Francis Alÿs a également visité la question des nombreux migrants qui fuient par la mer. Le projet, réalisé en collaboration avec Taiyana Pimentel et Cuauhtemoc Medina, et intitulé *Bridge/Puente*, consistait à former une ligne de cent cinquante bateaux de pêcheurs, le 29 mars 2006, entre Key West en Floride et La Havane à Cuba. Les bateaux sont alignés d'une rive à l'autre pour ainsi former un pont flottant grâce à une corde qui les maintenait ensemble. Les barques ainsi reliées, il s'agissait de se rejoindre au milieu de la mer et de créer un pont entre les États-Unis et Cuba. Comme l'explique Tiberghien, c'est un projet qui a fait suite à un événement de 2005, ayant opposé les migrants clandestins et les autorités américaines. Les *balseros* (*boat people* cubains) se sont appuyés sur la loi Carter, « loi du pied sec et du pied mouillé » pour justifier du fait qu'ils étaient sur le sol américain bien qu'ils étaient sur un pont au-dessus de la mer. La justice a finalement décidé de leur accorder le visa américain²⁰⁰. Cet événement, qui questionne la notion de frontière, est donc à l'origine de cette œuvre-performance, dont une vidéo, des photographies et des dessins d'étude documentent le déroulement. Comme dans les dessins d'Abdessemed, on retrouve la notion d'espoir. Le titre de l'œuvre *Puente* ou *Pont* en français n'est pas anodin puisque Le Larousse définit le pont comme étant un « ouvrage par lequel une voie de circulation, un aqueduc, une conduite franchit un cours d'eau, un bras de mer, une dépression ou une voie de circulation », mais aussi comme le « symbole d'une relation, d'un lien, d'une négociation possibles entre deux personnes, deux groupes, etc. »²⁰¹ Le terme provient d'une racine indo-européenne signifiant *penth-* « voie de passage ». De plus, en grec, *pontos* se traduit par « mer », voie de passage par excellence. La proposition d'Alÿs questionne à la fois la mer comme voie de passage, comme lien et les négociations entre les deux pays. Autant dire que l'horizon, dans le travail d'Alÿs, est perçu comme lien, matérialisé ici par la corde qui relie les deux rives. Dans une photographie, qui documente la performance, un fil de bateaux s'étend à perte de vue sur la mer. Le format vertical renforce la fuite du regard vers la ligne d'horizon, entre ciel et mer. Si la ligne qui pénètre dans la profondeur de l'image souligne la distance, c'est qu'elle met en relief le battement du proche et du lointain. Aussi, la ligne tend vers l'horizon de tous les possibles. Notre regard fuit vers « la jointure du visible et de l'invisible. »²⁰²

²⁰⁰ G. A. Tiberghien, « *Bridge/Puente* », in *Paysages en migrations*, Les Carnets du Paysage n°23, Arles, Actes Sud, 2012, p198.

²⁰¹ Voir entrée « pont »,

<<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pont/62556?q=pont#61855>>, (consulté le 13 novembre 2014).

²⁰² M. Collot, *L'horizon fabuleux, Tome I, XIXe siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1988, p11.

Francis Alÿs, Taiyana Pimentel, Cuauhtemoc Medina, *Bridge / Puente*, projet collaboratif, 2006, Key West, Floride, La Havane, Cuba.

Selon Collot, l'invisible fait partie intégrante du paysage puisque les objets se cachent les uns derrière les autres par un jeu d'ombres et de lumières ; c'est une « scène mouvante », une « occultation réciproque des choses ». L'horizon « ne nous donne à voir une étendue de pays qu'en déroband au regard d'autres contrées, dont il fait pourtant sentir la présence, faisant virtuellement communiquer notre ici avec le monde entier lui-même. »²⁰³ Merleau-Ponty d'ajoute que :

La vision actuelle n'est pas limitée à ce que mon champ visuel m'offre effectivement et la pièce voisine, le paysage derrière cette colline, l'intérieur ou le dos de cet objet n'est pas et pour qu'est représentée. Mon point de vue est pour moi bien moins une limitation de mon expérience qu'une manière de me glisser dans le monde entier. Quand je regarde l'horizon, il ne me fait pas penser à cet autre *paysage* que je verrais si j'y étais, celui-ci a un troisième paysage et ainsi de suite, je ne me représente rien, mais tous les paysages sont déjà là dans l'enchaînement concordant et l'infinité ouverte de la perspective.²⁰⁴

Chaque barque de Francis Alÿs en cache une autre. Le regard fuit vers l'infini dans un enchaînement qui ouvre la voie à un champ de possibles. Et la mer participe à cette ouverture – elle qui paraît être cette masse informe et changeante qui nous sépare de la terre ferme et stable. Un diptyque vidéo de 2008, *Miradores*, juxtapose deux regards, celui de Tanger qui se tourne vers l'Espagne et celui de Tarifa qui observe le paysage du Maroc au-delà du Détroit de Gibraltar. Un film de six jours consécutifs, tourné sur les deux rivages opposés du Détroit, livre au spectateur les va-et-vient des touristes qui venant contempler l'horizon. Un jeu de cache-cache avec l'horizon d'en face se met en place. L'esthétique utilisé rappelle les vidéos de surveillance, ce qui nous donne l'impression que le paysage d'en face nous observe à notre insu. Au-delà de la bande de mer, tout semble calme, et pourtant, les mêmes allers et venus rythment les *miradors* de la côte opposée. Alÿs joue avec ces regards qui se croisent et qui se rejoignent sur un horizon que l'on ne peut situer nulle part.

²⁰³ M. Collot, *La pensée-paysage, op. cit.*, p26.

²⁰⁴ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p82.

Francis Alÿs, *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*, diptyque vidéo, 7:46min, 2008, Détroit de Gibraltar, Espagne, Maroc.

En 2008, une œuvre similaire d'Alÿs, *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*, évoque cette même poésie. Deux groupes d'enfants quittent simultanément les deux côtes opposées du Déroit de Gibraltar. Chaque enfant porte un bateau fabriqué à partir d'une tong. Alors qu'une lignée d'enfants marche en direction de l'Espagne, l'autre groupe se dirige vers le Maroc. La documentation vidéo de cette performance prend la forme d'une installation vidéo où deux écrans se font face. Ainsi, les deux groupes devraient logiquement se rencontrer sur la ligne d'horizon. Or, nous savons pertinemment qu'il est impossible de marcher cette distance dans la mer. Le Déroit, qui ne mesure que treize kilomètres, est à la fois synonyme du passé colonial des nations européennes et des quotas de migrants instaurés par notre système économique occidentale. Alÿs reprend la symbolique du pont tout en questionnant la poésie de la marche et des délimitations de l'espace que l'homme tente de traverser. Alors que le spectateur perçoit une bande de terre du rivage d'en face, l'horizon se met en branle lorsque les enfants perdent pied. La caméra tremble, chavire et perd de vue les enfants. Seuls, les bateaux luttent péniblement sur la surface de l'eau. L'histoire et l'actualité du Déroit de Gibraltar résonnent cruellement dans ce diptyque vidéo qui souligne l'espoir et le désir de rejoindre de nouveaux horizons.

- **La montagne**

Puente et *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River* ont un point en commun avec un travail que j'ai réalisé sur le Col de Banyuls dans les Pyrénées Orientales. Comme les deux installations d'Alÿs, j'ai installé deux photographies en diptyque. Ces deux images font écho à deux regards que tout sépare et que tout rapproche à la fois. En effet, j'ai marché pendant plusieurs heures sur le chemin qui sépare la France de l'Espagne, le long de la frontière elle-même, à partir du Col de Banyuls, sur les pas des évadés de France, et notamment ceux du philosophe allemand, Walter Benjamin, guidé à travers les montagnes par Lisa Fittko, et aussi sur ceux des réfugiés espagnols de la Retirada. Au Col de Banyuls, on peut être surpris de retrouver deux monuments : l'un pour les premiers passages depuis l'Espagne, qui ont eu lieu pendant les exodes successifs de la guerre civile, et l'autre face à ce dernier, en hommage aux passages vers l'Espagne pendant la Deuxième Guerre mondiale. Les deux monuments se font face, séparés par une route en terre, de même que les deux pays se font face, divisés par la montagne. Sur le chemin qui suit la frontière, je marchais dans cet entre-deux. La sensation me rappelait celle de ma marche le long du mur de la plage de Kerfany, sur les restes du Mur de l'Atlantique, en équilibre entre deux espaces qui se ressemblent étrangement. Ces deux pays, la France et l'Espagne, ont été, à tour de rôle, l'horizon d'espoir de tant de personnes. Régulièrement, j'ai effectué une pause pour me tourner vers la plaine d'Espolla en Espagne, puis, vers les vignobles de Banyuls-sur-mer, chaque pause correspondant à une prise de vue.



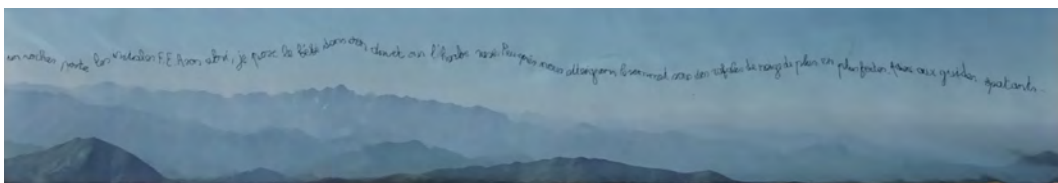
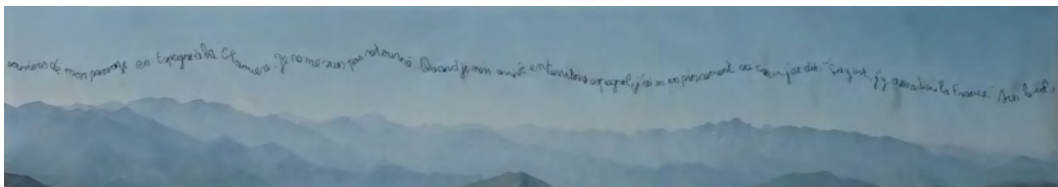
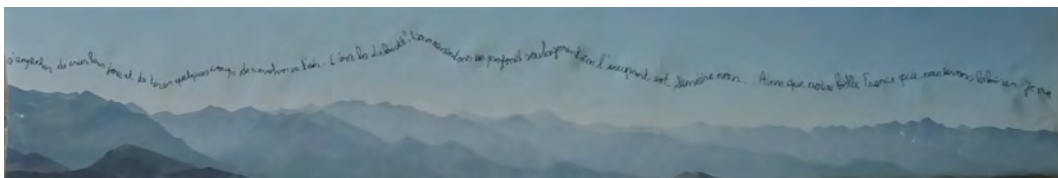
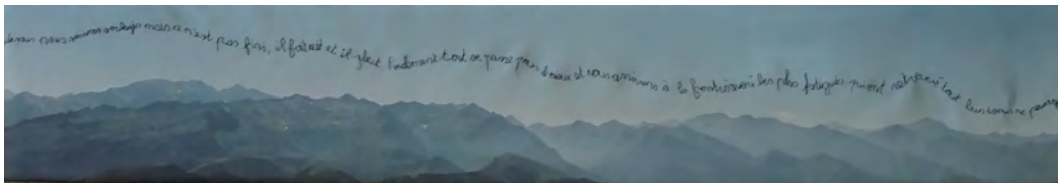
Bridget Sheridan, *Mirare*, diptyque, tirage numérique, 40 x 60cm, 2015, ©Bridget Sheridan.

J'ai ensuite réduit ces prises de vue aux deux photographies sélectionnées qui matérialisent ce regard vers chaque horizon. Contrairement points de vue d'Allys qui se font face, ceux du Col de Banyuls se situent au même endroit – un point de passage où les fuyants des deux pays se sont croisés. L'espoir d'un ailleurs, d'un refuge, d'une vie qui bannit la peur et la guerre nourrissait le désir chaque réfugié et de chaque évadé. Le titre, *Mirare*, suggère la réflexion en miroir des deux pays, séparés par la ligne des crêtes. Il évoque pareillement le regard attentif que l'on peut porter sur un territoire depuis la frontière, et cela en marchant le long de cette ligne imaginaire. Comme nous le rappelle Georges Pérec « des millions d'hommes sont morts à cause de ces lignes [...] parce qu'ils ne sont pas parvenus à les franchir [...] de l'autre côté [...] le pays neutre, la zone libre... »²⁰⁵ Ainsi, j'ai décidé de réécrire des bribes de témoignages, celles que j'ai relevées dans les archives, celles qui témoignent du passage de la frontière²⁰⁶. C'est un travail d'écriture que j'ai repris dans plusieurs travaux sur la question de l'horizon. Il me semble que dès le franchissement de cette ligne imaginaire qu'est la frontière, les fuyants ont en quelque sorte atteint leur horizon de l'espoir.

En ce qui concerne le Chemin de la Liberté, la démarche fut tout autre, puisque la montagne ariégeoise se présente différemment à celui qui la franchit. *Horizons* se compose de cinq photographies sur soie. Les montagnes sont à gravir : c'est ce que sait l'habitant des vallées ariégeoises. Les contrebandiers l'ont fait autrefois, les bergers le font toujours. Les randonneurs, de plus en plus nombreux, ont regardé la montagne avant d'enfiler les chaussures de randonnée pour faire l'ascension des cols et des pics. Les évadés ont dirigé leur regard vers la frontière franco-espagnole, vers l'horizon, vers la ligne de fuite. Les montagnes font bien évidemment partie de la structure d'horizon, espace gigogne selon Michel Collot. Les pics s'enchaînent les uns derrière les autres et matérialisent l'enchâssement d'horizons ; derrière chaque crête se trouve une vallée. Les innombrables vallées se nichent dans le creux des montagnes et constituent autant d'ailleurs que d'horizons. Lorsqu'on s'avance dans le piémont, les montagnes s'éloignent sans cesse jusqu'à ce que la distance se réduise brutalement. À ce moment précis, on se retrouve au pied d'immenses masses sorties tout droit de terre. Ainsi, l'horizon du Chemin de la Liberté disparaît à la vue lorsqu'on pénètre les bois du massif de Sourroque, au départ de la randonnée. Ce n'est qu'en montagne qu'on le voit réapparaître. Pourtant, l'horizon demeure présent, dans les pensées – pensées-paysage. Michel Collot évoque l'emboîtement des horizons qui se dévoilent au fur et à mesure du déplacement :

²⁰⁵ G. Pérec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000, p147.

²⁰⁶ Plus loin, nous nous intéresserons à la question du rapport entre le texte écrit et l'image et du geste de l'écriture et de la marche.



Bridget Sheridan, *Horizons*, 5 impressions numériques sur soie, couture, 20 x 100cm, 2015, ©Bridget Sheridan.

L'emboîtement des horizons fonde en effet un espace « gigogne » : derrière tout paysage se cache un autre paysage à découvrir. Dès qu'une partie masquée devient visible, une autre se dérobe. Tout horizon franchi débouche sur un autre horizon. Ce recul de l'horizon donne au paysage une profondeur infinie, et aussi l'épaisseur du réel, car il se découvre toujours autre qu'on ne l'avait cru.²⁰⁷

J'ai voulu travailler sur la question du recul de l'horizon. Je me suis donc éloigné de la frontière. J'ai gravi les pics qui servaient de repère à certains jeunes bergers, résistants, qui guettaient les allers et venues des allemands dans le Zone Interdite. D'ici, depuis les premiers pics, on perçoit la chaîne pyrénéenne qui s'étale à perte de vue et les vallées enfouies dans les replis du paysage. Depuis ce point de vue, j'ai réalisé cinq photographies en déplaçant légèrement mon appareil vers la droite, chaque image mordant la queue de celle qui la précède. Les différents massifs s'emboîtent les uns dans les autres, et leur dégradé de bleu dévoile la profondeur de la chaîne. Sur l'horizon, au-dessus des crêtes, circule une ligne d'écriture. C'est une suite de phrases relevées dans les témoignages d'évadés qui évoquent le passage de la frontière, leur soulagement, leurs regrets, leur joie ou leur douleur. C'est aussi à la frontière qu'on prend conscience du passage vers l'ailleurs, et que le paysage change :

Dès qu'on marche vraiment, c'est une série d'adieux le long des jours. On n'est jamais bien sûr de revenir ici, là. Cette condition de partance nourrit l'intensité du regard. Ce regard en arrière quand on franchit un col, avant que le paysage bascule.²⁰⁸

C'est à ce moment précis que les évadés réalisent les incertitudes liées à ce nouveau paysage, et qu'ils prennent conscience de l'ailleurs qui surgit au loin.

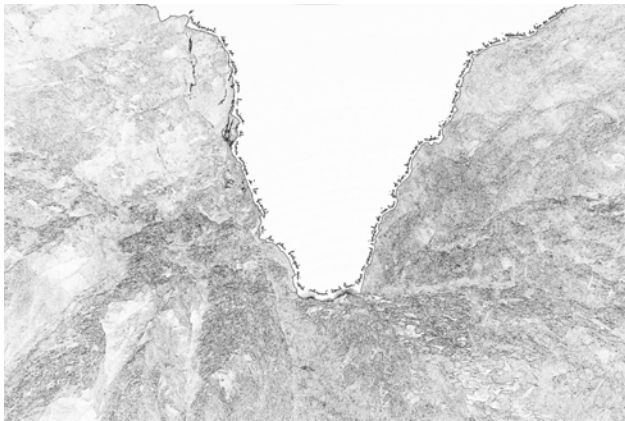
Lors de mon passage vers l'Espagne, j'ai bien évidemment vécu la frontière différemment de ceux qui m'ont précédé et dont je retraçais les pas. Deux travaux permettent de regarder de plus près ce passage : *High Key* (que nous avons déjà évoqué lorsque nous avons abordé la question du corps en marche et des sens) et *Le creux d'une porte*. Ces deux œuvres questionnent l'approche de la frontière et le mouvement de l'horizon lors du déplacement. L'objectif de la caméra dans *High Key* se focalise sur le sol jusqu'à ce qu'apparaisse à l'écran une lignée de personnes sur le Col de la Claouère, où se situe la frontière franco-espagnole. Mon corps avance au travers de ce groupe et je finis ma montée, installée face au paysage, face à de nouvelles montagnes qui s'étalent à perte de vue. Le titre fait écho au nom du Col, la Claouère, qui signifie clé en patois. Le nom de ce col m'évoquait l'image d'une forteresse avec, comme remparts, la montagne. Il faut ajouter à cela que le passage de ce seuil garde quelque chose de magique, de l'ordre du rituel. Comme le souligne Georges Pérec :

²⁰⁷ M. Collot, *La pensée-paysage, op.cit.*, p17.

²⁰⁸ F. Gros, *Marcher, une philosophie*, Paris, Flammarion, 2011, p152.

Passer une frontière est toujours quelque chose d'un peu émouvant : une limite imaginaire, matérialisée par une barrière de bois qui d'ailleurs n'est jamais vraiment sur la ligne qu'elle est censée représenter, mais quelques dizaines ou quelques centaines de mètres en-deçà ou au-delà, suffit pour tout changer, et jusqu'au paysage.²⁰⁹

D'un côté de la Claouère, la fraîcheur du névé, les pierriers qui ralentissent une marche sur une pente raide. Au-delà de la frontière, la montagne semble moins abrupte, les vallées plus luxuriantes et plus larges. Les frontières de



Bridget Sheridan, *Le creux d'une porte*, installation, impression numérique sur soie, 40 x 60cm, 2016, ©Bridget Sheridan.

haute montagne sont bien marquées, par un changement de paysage. Il en va de même au Port de Vénasque dans les Hautes-Pyrénées. Lors d'une marche qui a donné naissance à une série de photographies, *Le creux d'une porte*, j'ai dû porter un bonnet, des gants et un pull en polaire pour lutter contre le vent glacial qui m'accompagnait lors de la montée au Port. Deux heures plus tard, le soleil m'aveuglait au passage de la frontière, et l'Espagne m'offrait la chaleur

et le réconfort. Le Port de Vénasque compte aussi parmi les nombreux points de passage qui ont été utilisés pendant les exodes du peuple espagnol et pendant la Seconde Guerre mondiale. Mon travail artistique consistait à prendre un ensemble de photographies pendant la montée au Port. Dès que la ligne de crête se modifiait, j'appuyais sur le déclencheur. Les images révèlent donc le changement de la ligne d'horizon et l'ouverture progressive de la porte au milieu de la roche. Il convient de préciser que le Port de Vénasque est dissimulé dans une crête rocheuse, invisible depuis la vallée. En marchant, on sent l'ouverture progressive du point de passage qui mesure à peine deux mètres. Comme pour *Horizons*, ce travail s'accompagne d'une ligne d'écritures qui raconte le passage des évadés. Ainsi, le Port de Vénasque apparaît comme un seuil, un passage vers l'ailleurs, où l'horizon du paysage et celui de l'espoir se confondent.

²⁰⁹ G. Pérec, *Espèce d'espaces*, op. cit., p145.

D – Se souvenir en cheminant

Marcher rend fraternel.

Autour de nous le paysage – maison arbre horizon – se meut au rythme de nos pas. Un ondolement bref comme le souffle fait bouger les choses qui nous entourent, que nous voyons avec nos compagnons de voyage. Ensemble, nous dansons avec le paysage, dans une sorte de communion éphémère.²¹⁰

Cette forme de mémoire qui est à l'œuvre dans ma pratique artistique mérite que nous portions notre regard vers le sol, sur nos pieds, sur nos chaussures, sur la surface où s'échangent toute une rhétorique de pas entre ces trois éléments. La mémoire s'écrit en marchant, en racontant les cheminements de nos prédécesseurs, une « histoire en marche ».

Je partirai sur les traces de nos aïeux en les suivant sur les chemins de montagne, en les pourchassant sur les sillons faits sur le sol. Je cheminerai à leurs côtés, en hantant les sentiers. Je ferai état de chemins douloureux, de ceux de l'exode, de l'exil, de la fuite. Et enfin, nous commémorerons au travers d'une pratique de l'itinérance qui prend place sur les chemins de la mémoire.

1. « Chemin faisant »

L'histoire du Chemin de la Liberté se lit sur le sol et sur les pieds. J'attache une grande importance à l'échange entre les pieds et le chemin.

Nous irons donc à la rencontre de cette interaction en nous interrogeant tout d'abord sur la chaussure. Car la chaussure handicape les fuyants, ceux qui se trouvent dans l'urgence, ceux qui ne sont aucunement habitués à la marche en montagne et qui ne sont pas équipés pour. Elle est l'origine de nombreux maux et le sujet de nombreux mots dans leurs témoignages. L'enveloppe qu'est le soulier, est-elle une protection ou un fardeau ? Ne pourrait-on pas dire que la chaussure devient un lieu de rattachement pour le souvenir lorsqu'elle accompagne nos pas quotidiens ?

Abandonnée sur le bord du chemin, la paire de chaussures laisse place à des pieds dénudés. Le pied nous porte et nous lance vers l'avant, elle se mêle à la poussière, aux cailloux, à la boue, aux herbes. Et la plante de pied est si sensible que certaines pratiques de tortures se concentrent sur le pied. Le pied, dans les arts plastiques, sert donc parfois à une rhétorique de la douleur. Et si c'était lui qui renfermait les souvenirs d'une marche longue et périlleuse à travers la montagne ?

²¹⁰ A. Nessi, « Marcher dans ma vallée », in *Marche et paysage, Les chemins de la géopoétique*, Genève, Éditions Metropolis, 2007, p112.

C'est que le chemin semble partager cette mémoire. Incision sur le sol, les nombreux pas des générations successives y impriment leurs passages. Certains y voient un réseau de veines alimenté par la mémoire des marcheurs. D'autres pensent le chemin comme une érosion, un creux où s'engouffrent les souvenirs.

Toujours est-il que ma pratique plastique va se resserrer autour des chaussures, des pieds et du chemin qui interagissent pour élaborer une forme de mémoire, afin de mettre en avant les souvenirs de la douleur : celle de l'abandon d'une partie de soi et celle du corps lui-même.

a) De la chaussure

Dans notre société contemporaine, nous nous faisons à l'idée que les peuples primitifs marchent pieds nus, que la peau de la voûte plantaire, durcie par une marche quotidienne, leur protège le pied et que cela ne nécessite pas le port de la chaussure. Bien évidemment, c'est une idée reçue, car le port de la chaussure et le choix d'aller pieds nus implique une histoire bien complexe qui est attachée au confort, à la protection du pied, à la culture et l'esthétique d'une société, au rituel et même au mythe et au symbolique. Si nos ancêtres portaient déjà des chaussures il y a des milliers, et si nous marchons encore pieds nus pour diverses raisons, c'est que le port de la chaussure n'est pas une évolution historique.

Comme le souligne Marie-Josèphe Bossan, en raison des nombreuses empreintes de pieds retrouvés dans les grottes, nous imaginons toujours l'Homme préhistorique pieds nus. Cependant, des peintures rupestres retrouvées en Espagne, et qui datent du paléolithique supérieur (il y a environ quinze mille ans), témoignent du contraire, puisqu'on y voit des magdaléniens dont les pieds sont enveloppées de fourrure²¹¹. Plus récemment, notre ancêtre Ötzi, vieux de plus de cinq mille ans, a été retrouvé momifié, dans un glacier en Italie. Aux pieds, des bottes en peau de bête qui permettait à cet homme de protéger ses pieds pendant la marche. On a suggéré qu'Ötzi aurait été soit un berger qui effectuait une transhumance ou un marchand forgeron. Toujours est-il que cet homme se devait d'envelopper ses pieds d'une seconde peau qui préserverait la sienne.

La chaussure parlait au nom de celui qui la portait. Jean-Paul Roux nous rappelle qu' :

Au cours des siècles, alors que l'homme dépendait beaucoup plus que maintenant du climat, de la végétation, de la nature du sol, alors que la plupart des métiers demandaient

²¹¹ M.-J. Bossan, *L'art de la chaussure*, New York, Parkstone, 2004, p9.

la participation du corps, la chaussure avait pour tout le monde l'importance qu'elle n'a plus aujourd'hui que pour quelques uns.²¹²

Or, lorsque nous nous abandonnons à certaines activités, comme la randonnée, le rôle primaire de la chaussure revient au galop. Combien d'heures passons-nous dans des magasins spécialisés pour être sûr que nos chaussures de randonnée conviennent autant à la morphologie de notre pied qu'à la morphologie du terrain que nous projetons d'arpenter ? Le dénivelé, la saison, le type de terrain, le niveau du marcheur, toutes ces données font partie du rituel de préparation du randonneur lorsqu'il se pare de son accessoire le plus précieux. Et encore, pouvons-nous parler d'accessoire, tellement la chaussure intègre l'activité de la marche ? La priorité du randonneur est d'éviter la blessure et la douleur causées par un sol parfois hostile à la fragilité de notre enveloppe charnelle, et la gêne occasionnée par les ampoules. Alors, il est impératif de ne pas se faire piéger par une chaussure inadaptée à sa marche.

Lors de mes nombreux cheminements au travers des écritures que je rencontrais dans les archives du Chemin de la Liberté, je relevais l'importance de la chaussure pour les anciens évadés. L'un d'entre eux, Paul Broué, m'a confié qu'il fut surpris de constater que les nombreux candidats au départ qu'il voyait passer portaient des chaussures de ville, inadaptées à une telle évasion par la montagne. Parmi les témoignages, je notais que certains rafistolaient les chaussures avec le fil des clôtures, d'autres avaient équipé leurs chaussures de vieux pneus en guise de semelle. Combien d'évadés ont abandonné leurs souliers au bord du chemin pendant leur fuite ? Devenue synonyme de fardeau pour la plupart des évadés, elle est également empreinte de la mémoire d'une douleur. C'est donc sous l'optique du fardeau, mais aussi de la mémoire que nous abordons la chaussure dans l'art.

En 1985, une jeune femme sillonnait les rues de Brixton, un quartier de Londres qui avait récemment connu des émeutes, causées par la tension entre la population noire et la police. Elle était vêtue de noire, le pantalon retroussé, dévoilant ses mollets et une paire de Doc Martens, une marque de chaussures très « british », et, à l'époque, habituellement portées par la police, les punks ou les skinheads. L'artiste qui a réalisé cette performance

Mona Hatoum, *Roadworks*, tirage argentique documentant la performance, 76,4 x 113,6cm, 1985 performance), 1995 (tirage), Tate, Londres.

²¹² J-P. Roux, « Avant propos, La chaussure, objet de civilisation et objet d'art », in *L'art de la chaussure*, New York, Parkstone, 2004, p7.

s'appelle Mona Hatoum, une jeune femme d'origine palestinienne, ayant migré au Royaume-Uni dans les années soixante-dix. *Roadworks* frôle le burlesque, le *slapstick*, la « bouffonnerie » comme diraient les anglais²¹³. On ressent clairement le pathos que dégage la figure de Mona Hatoum qui avance péniblement sur les trottoirs de Brixton, les lacets de ses docs noués autour de ses chevilles et la paire de chaussures qui la suivent au pas. Les gens se rient d'elle, ils sourient et la prennent pour une folle. Et pourtant, le fou du roi n'est-il pas en réalité le plus sage ? La performance de l'artiste en dit long sur des questions sensibles, comme la place d'une femme artiste qui se libérait du monde masculin de l'art par la voie de la performance. Mais encore, une vieille dame s'étonne à son passage que la police la poursuit, ce qui sous-entend le poids de la surveillance et l'avènement d'une société policée à l'époque de Thatcher²¹⁴. Mis à part l'engagement qui émane de cette performance, il est possible de voir la chaussure comme fardeau. Effectivement, c'est le poids de cette chaussure empêchant une marche normale, qui symbolise le poids de la société que tire l'artiste. Si, délivrée de ces chaussures lourdes et imposantes, elle se retrouve pieds nus, elle ne s'en trouve pas plus légère puisqu'elle est tout de même ligotée. C'est une épreuve d'endurance qui modifie le rythme du marcheur, qui ralentit ce dernier, pour ainsi questionner notre rapport au monde et à la société.

Si la chaussure peut ralentir la marche de l'artiste, elle peut éventuellement la freiner. C'est le cas des chaussures que Marina Abramovic a sculptées dans deux blocs d'améthyste. Les *Shoes for Departure* (« chaussures pour le départ ») (1991) portent leur titre de manière ironique puisque leur poids empêche de manière évidente une marche réelle. Tout comme les docs de Mona Hatoum, les chaussures en quartz questionnent les codes qui régissent la société, l'appropriation du corps et ses limites. Les instructions de l'artiste sont claires : « enfiler ses pieds nus dans les chaussures », « les yeux fermés », « immobile », « départ » « temps : illimité ».

Marina Abramovic, *Shoes for Departure*, améthyste, installation in situ, 1991.

²¹³ Voir D. Evans, *The Art of Walking, A Field Guide*, Londres, Black Dog Publishing, 2012, p14.

²¹⁴ M. Hatoum, citée par Philippe Dagen, in "Mona Hatoum: 'Each person is free to understand what I do in the light of who they are and where they stand'", *The Guardian* online, le 28 août 2015, <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/28/mona-hatoum-artist-pompidou-centre>>, (consulté le 30 janvier 2016).

Ainsi, elle suggère un départ mental, en incitant le spectateur à participer à pousser ses propres limites. À supposer que nous puissions oublier le fardeau, tout devient alors possible.

C'est ainsi que le marcheur doit faire abstraction de la souffrance qui l'empêche d'avancer. Se défaire du poids que représente la chaussure reste prioritaire lorsqu'il faut avancer en montagne. Si le corps se déleste de la douleur pour continuer sa marche, on pense à une forme de dépassement de soi que l'on rapproche des pratiques méditatives de la marche, comme c'est le cas avec certains longs pèlerinages mettant le corps à rude épreuve. La douleur se projette ainsi dans la chaussure qui porte en elle la mémoire de la souffrance. Il arrive que certains marcheurs aient du mal à se séparer de leurs chaussures de randonnée qui les ont accompagnées pendant de longues années et qui ont vécu l'épreuve de la marche au plus près du corps. Nos chaussures nous racontent notre histoire ; elles gardent dans les replis du cuir et l'usure de la semelle une part de notre mémoire. Il suffit de lire les nombreux commentaires de Schapiro, Heidegger ou encore Derrida sur les *Souliers* de Van Gogh. Les spéculations des philosophes voient en ces chaussures une histoire personnelle qu'ils se disputent au regard de leur propre vécu. Peu importe les mystères que ces derniers ont tenté d'élucider, les souliers de Van Gogh portent en eux une mémoire empreinte dans les marques évidentes de l'usure du temps que le peintre a su représenter.

Vincent Van Gogh, *Souliers*, huile sur toile, 37,5 x 45cm, 1886, Van Gogh Museum, Amsterdam.

Chiaru Shiota, *Dialogue from DNA*, installation in situ, techniques mixtes, 2003, Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Varsovie.

On connaît l'attachement de l'artiste japonaise, Chiaru Shiota, aux objets personnels et à la mémoire qui s'y rattache. On sait aussi que cette artiste affectionne particulièrement la laine ou le fil qu'elle déroule dans l'espace d'exposition afin d'envisager l'espace comme tissu. En 2003, en Pologne, elle débute une série d'installations avec un projet intitulé *Dialogue from DNA*. Le projet consiste en la récolte de milliers de vieilles chaussures que des personnes lui ont fournies, accompagnées de textes rédigés à la main qui retracent l'histoire de la chaussure. Par la suite, les chaussures et les textes sont installés dans l'espace d'exposition et reliés par un même fil rouge. Le fil de laine est tendu dans l'espace et forme une structure pyramidale ; un nœud central est suspendu au sommet de la pyramide de laine et les chaussures en forment la base. Shiota répète l'expérience à la chapelle romane de Melle en 2011. Elle attache un bout de papier à chaque chaussure sur lequel le propriétaire du soulier inscrit quelques souvenirs liés à ce dernier. On peut y lire : « j'ai joué au basket avec », ou bien, « venues du Mexique, ramenées par ma meilleure amie. » La chaussure vaut pour la personne absente. Elle est empreinte de son histoire personnelle. De surcroît, la paire de chaussures est incomplète ce qui renforce la relation de contiguïté avec le propriétaire puisqu'on sait que l'autre chaussure est restée auprès de lui. Si la

collection de chaussures de Shiota parle des personnes absentes, c'est que chaque chaussure est unique. Joseph Amato note que la chaussure exprime les habitudes, les conditions de vie et le statut d'une personne²¹⁵. L'usure de la semelle et les plis du cuir révèlent une part de notre démarche et de notre anatomie. Ne pourrait-on pas imaginer les chaussures de Shiota comme des mues, emportant avec elles une part de leur chemin de vie ? On se rapproche ainsi des chaussures rêvées de Magritte dans son tableau *Le modèle rouge*, peint en 1934, dont il a réalisé pas moins de sept versions. Le peintre surréaliste qui se plait à interroger l'objet, nous livre une paire de chaussures-pied. Si les bottines à lacets se confondent avec deux pieds, cette représentation mystérieuse interroge aussi la matière du cuir qui fait office de seconde peau. Ainsi, des chaussures, à force d'être portées se confondent-elles avec les pieds de ceux qui les ont portées ? À en croire Rimbaud, « (ses) souliers blessés, un pied près de (son) cœur »²¹⁶, la chaussure incarne à la fois la mémoire du sol, celle du cheminement, du corps et de l'esprit. Les liens sont si forts entre cet objet et notre corps qu'il est possible de l'envisager comme faisant partie intégrante de ce dernier.

René Magritte, *Le modèle rouge*, huile sur toile, 136 x 183cm, 1934, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

En somme, si un dialogue conflictuel s'installe entre le corps et la chaussure, c'est que la chaussure peut être considéré autant comme fardeau que comme seconde peau. Il est évident que pour le marcheur, ce rapport reste ambigu puisqu'elle est à la fois synonyme de douleur et de mémoire.

²¹⁵ Voir J. A. Amato, *On Foot, A History of Walking*, New York, New York University Press, 2004, p9.

²¹⁶ A. Rimbaud, « Ma Bohême », 1870.

b) Du pied

Ed : How you gonna make it without your shoes ?

*Jenny : Well I suspect it will hurt, alot.*²¹⁷

Au sous-sol du Musée Saint-Raymond de Toulouse, le rebut d'une statue de marbre : un pied. Celui-ci semblait abandonné, seul parmi d'autres restes antiques. Il était rongé par le temps, les orteils ébréchés par quelques coups maladroits. Et pourtant, le pied du Musée Saint-Raymond me parlait. Il me racontait son histoire, comme si les entailles du temps de ce fragment bavard ramenaient quelque souvenir du passé. Existe-t-il un pied sans corps, sans mémoire ? Plus je contemplais ce pied de marbre, mutilé par les siècles, plus il dévoilait les secrets antiques de son passé. Si le pied est dénudé, exposé au contact, ce fragment incarne également le toucher. En contemplant ce pied de marbre, je m'interrogeais sur notre rapport aux pieds et l'importance de leur rôle physiologique et psychique.

D'un point de vue anthropologique, Tim Ingold met en cause les avancées techniques de la chaussure qui, selon lui, séparent de plus en plus le pied de l'intellect, nos membres inférieurs étant considérés comme un simple appareil mécanique du corps humain qui sert au déplacement : « les bottes et les chaussures [...] emprisonnent le pied ; elles restreignent sa liberté de mouvement et l'amputent du toucher »²¹⁸. Certes, la chaussure ne ressemble guère plus aux mocassins d'Ötzi, dont la semelle n'était certainement pas aussi rigide que celle de nos chaussures de randonnée actuelles, et qui permettait sans aucun doute un contact tout autre avec le sol, un déroulé du pied plus souple et, par conséquent, un toucher que nous avons désormais banni de nos marches quotidiennes. Dans un certain sens, Ingold a raison lorsque nous regardons la définition du pied que nous proposent les dictionnaires. Alain Rey note qu'« en latin, le pied est considéré comme organe et instrument de la marche, comme partie inférieure ou comme support du corps. »²¹⁹ Cependant, l'historique du terme que nous propose Rey, sous-entend que le pied entretienne un rapport particulier avec le sol. Pensons aux pieds des plantes, l'ensemble des racines qui plongent dans le sol, dont les végétaux se nourrissent. Par ailleurs, Rey note qu'à l'époque impériale, un pied servait à traduire le grec *pous*, au sens de « sol, pays, territoire », ce qui a donné l'unité de mesure du pied. Et à Ingold d'ajouter que :

C'est certainement grâce à nos pieds, qui sont en contact avec le sol (quoique la chaussure soit le médiateur), que nous restons fondamentalement et continuellement « en contact » avec notre environnement.²²⁰

²¹⁷ T. Burton, *Big Fish*, Sony Pictures, 2004.

²¹⁸ T. Ingold, *Being Alive, Essays on Movement, Knowledge and Description*, New York, Routledge, 2011, p36. Traduit par mes soins.

²¹⁹ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française, Fo-Pr, op.cit*, p2588.

²²⁰ T. Ingold, *Being Alive, op.cit*, p45. Traduit par mes soins.

Sous prétexte que le pied soit le médiateur entre le sol et le corps, il est possible de l'envisager non plus comme simple support du corps et comme instrument du déplacement, mais également comme faisant partie d'un tout. En effet, les échanges entre nos pieds et le reste du corps sont primordiaux. Nos pieds sont aussi sensibles au toucher que nos mains puisque les nerfs qui se situent sur la plante des pieds sont aussi nombreux que sur la paume des mains. D'ailleurs, certains artistes manchots ou handicapés font preuve d'une grande sensibilité en modelant la terre ou en tenant leurs pinceaux avec leur pied. Bien plus habile qu'il en a l'air, le pied humain tombe dans l'oubli, masqué par les mascarades de nos rituels de chaussure contemporaine. En 1971, Gina Pane a fait le choix de le dénuder lors d'une *Action Escalade non-anesthésiée*, lorsque, pieds et mains nus, elle grimpe sur une échelle en acier recouverte de tranchons. Alors que la performance de la body artiste française explore les limites du corps humain, elle n'exclut pas pour autant le spectateur qui se fait prendre au jeu, et cela par empathie : nos pieds se recroquevillent dans nos souliers à l'idée de se mettre à l'épreuve d'une telle souffrance.

Gina Pane, *Action escalade non-anesthésiée*, détails de la performance, 1971.

Il existe un commun accord chez les êtres humains : le pied peut être lié à la douleur. C'est une forme de mémoire archaïque qui nous poursuit depuis la nuit des temps. Dans une performance de 2006, *Who Can Erase The Traces ?* (« Qui peut effacer les traces ? »), l'artiste Regina José Galindo a réalisé une performance dans la ville de Guatemala, suite à la candidature au pouvoir de l'ex-dictateur militaire, le Général Efraín Ríos. Elle a décidé de marcher depuis la cour constitutionnelle jusqu'au Palais National en forme de protestation. Au-delà de la

marche comme forme de manifestation politique, la performance de Galindo associe le pied à la douleur puisqu'elle laisse derrière elle une trainée d'empreintes réalisées avec du sang, synonymes de la souffrance endurée par les milliers de civils massacrés par l'armée pendant les décennies de conflit qui prit fin en 1996. L'artiste, vêtue de noir, pleure la souffrance endurée par son peuple en s'exprimant du pied ; les traces de sang hurlent sa colère en sourdine. Ainsi, le pied parle de la souffrance, il exprime l'indignation. Si les empreintes de Galindo mesurent l'horreur du passé, c'est que chaque pas représente, selon elle, les victimes du conflit²²¹.

Regina José Galindo, *Who Can Erase the Traces ?*, photogrammes extraits de la vidéo-performance, 37 min, 30 sec, 2003, Image Courtesy of prometeogallery di Ida Pisani, Milan/Lucca.

²²¹ Voir D. Evans, *The Art of Walking*, *op.cit.*, p38.



Bridget Sheridan, *Le sort des 3000 de Sort*, installation in situ, soie, gouache, son, 2015, PNR Ariège, Les Montels, ©Bridget Sheridan.

J'ai moi-même utilisé l'empreinte du pied pour mesurer le nombre de passages vers la prison de Sort en Espagne, suite aux évasions de la Seconde Guerre. Une fois la frontière passée, les anciens évadés tombaient, pour la plupart, entre les mains des carabiniers espagnols. Ils étaient aussitôt conduits vers les Maisons d'arrêt. Ces prisons étaient en fait de véritables camps de concentration où s'entassaient les évadés arrivant de France, fuyant les nazis, et les « rouges », les républicains espagnols, emprisonnés par le régime du général Franco. Sort faisait partie de ces camps – une prison qui a vu passer plus de trois mille évadés arrivant de France. Cette œuvre, intitulée *Le sort des 3000 de Sort*, a été réalisée en deux étapes : la lecture du cahier d'écrou et la création d'un ensemble d'empreintes. Les deux revers de ce travail relèvent de la performance. Tout d'abord, la lecture des trois mille noms d'évadés et des dates de leur passage dure trois heures. Le son est retravaillé par superpositions jusqu'à ce qu'il devienne un flux continu qui rappelle l'arrivée permanente de groupes d'individus dans la prison. J'ai ensuite réalisé trois mille pas noirs sur un long tissu de soie. L'installation du tissu et du son a été placée dans un espace vitré, la bande de soie étant accrochée de manière à ce que les pas montent progressivement vers l'horizon, le bout du tissu étant accroché à la vitre qui donne sur l'extérieur, tout en ayant l'air de s'évader vers la liberté. S'il m'importait de me souvenir de ces personnes en m'exprimant du pied, c'est que les lectures de leurs témoignages m'avaient appris que leurs pieds gardaient en mémoire leur marche.

Frédéric Gros écrit que marcher en montagne durant des heures revient à s'imprégner du paysage :

Marcher interminablement, faire passer par les pores de sa peau la hauteur des montagnes quand on s'y affronte très longtemps, respirer des heures durant la forme des collines en les dévalant longuement. Le corps devient pétri de la terre qu'il foule. Et progressivement, ainsi, il n'est plus dans le paysage : *il est* le paysage.²²²

Et si c'était les pieds qui s'imprégnaient du chemin ? Ce sont eux qui sont pétris par le sol au fil de la marche. Robert Macfarlane écrivain et philosophe, nous fait part des sensations perçues par ses membres inférieurs suite à une longue marche sur les crêtes :

Mes jambes ont éprouvé l'ombre d'une sensation de marche, les muscles, se contractant vers l'avant, se souvenaient d'une action à répétition bien que j'étais au repos. J'avais une impression étrange que la plante de mes pieds était bosselée, comme si le terrain que j'avais foulé avait empreint son profil sous mes pieds, telles des marques moulées dans de l'argile amolli.²²³

Si Macfarlane reconnaît qu'il existe une mémoire immédiate du corps en marche, il fait aussi référence à celle qui persiste au niveau des pieds lorsqu'il traverse, pieds nus, Broomway, un chemin de sable à marée basse :

²²² F. Gros, *Marcher, une philosophie*, Paris, Flammarion, pp118, 119.

²²³ R. Macfarlane, *The Old Ways, op.cit.*, p53. Traduit par mes soins.



Bridget Sheridan, *Teresa, 11 ans*,
4 tirages numériques, 40 x
60cm, 2015, ©Bridget Sheridan.

Les paysages miniatures de crêtes et de vallées ensablées appuyaient sur la plante de mes pieds, et pendant les jours suivant la marche, je retrouvais la sensation de la pression et du motif.²²⁴

Il est vrai que l'expérience de Macfarlane aura été une des plus agréables, les replis du sable ayant sans doute massé le dessous de ses pieds. Néanmoins, la persistance de la mémoire de la marche fait preuve ici de la résistance des souvenirs ressentis par le pied. Tout se passe comme si notre pied se souvenait lui-même, comme s'il avait sa propre mémoire et qu'il avait tant de choses à dire de la marche. Il est alors possible de comprendre l'importance que prend le pied chez des réfugiés qui marchent pendant des jours et dont les pieds souffrent. Leurs mots/maux concernant le pied ou les souliers ponctuent leurs témoignages écrits : « Nous nous reposons et trempions nos pieds endoloris dans l'eau fraîche », « je souffre énormément, si j'avais un couteau, je me couperai l'orteil », « la marche était douloureuse. Je portais des chaussures pleines en bois. »²²⁵

Si, comme nous l'avons noté plus haut, certains évadés ont rafistolé leurs souliers avant ou pendant la marche, combien d'entre eux les ont abandonnés ? Les mots/maux de ces hommes et de ces femmes résonnent encore dans ma tête. On sait que les entailles, les engelures et l'infection ont gangréné leur marche. Cependant, ils avançaient, le corps faisant abstraction de la souffrance. C'est aussi, le récit de Teresa, réfugiée espagnole, fille de républicain, qui a nourri les travaux que j'ai réalisés sur le pied. Nous avons discuté, lors d'un entretien, sur sa traversée des Pyrénées, à l'âge d'onze ans, avec son frère et sa mère, depuis Vielha en Espagne, jusqu'à Saint Girons, en France. Ce qui m'a marqué sur son passage, c'était la manière dont elle parlait de ses pieds. Elle se souvenait d'avoir fini sa marche pieds nus et les dernières heures furent les plus longues, car, les pieds en sang, elle peinait pour descendre jusqu'aux lumières de la ville. Elle avoue que, pendant les jours qui ont suivi sa marche, elle était incapable de se déplacer tant la douleur était insupportable. Teresa a témoigné les plantes de ses pieds face à moi. Je photographiais ces derniers qui me racontaient leur histoire. Le titre, *Teresa, onze ans*, n'est pas anodin puisque les pieds que l'on perçoit dans ces images ne sont visiblement pas ceux d'une dame de plus de quatre-vingt ans. Ainsi, le titre marque le gouffre temporel présent dans cette photographie où j'ai incrusté le témoignage manuscrit de Teresa. Ses pieds sont marqués par l'usure du temps, durcis par le contact avec le sol, ridés par les années qui se sont écoulées depuis sa traversée des montagnes. On peut lire les lignes de ses pieds tels un chiromancien lit les lignes de la main. Au lieu de nous projeter vers l'avenir, nous nous projetons vers le passé de la petite fille ayant marché au travers des

²²⁴ *Ibid*, p73.

²²⁵ Citations d'évadés relevées dans les archives de la Maison du Chemin de la Liberté, Saint Girons.

montagnes. Son témoignage transcrit la douleur de ses pieds empreints d'une douleur, celle du départ, de l'abandon de « sa » Catalogne, comme elle aime dire.

Ainsi, le pied se souvient, il porte en lui la mémoire de la marche. Il est également possible d'envisager le chemin comme réceptacle de cette mémoire.

c) Le chemin comme lieu d'interaction

« Au départ il y a un pas, puis un autre et encore un autre »²²⁶ rappelle Rebecca Solnit dans l'ouverture de son ouvrage *L'art de marcher*. Les pas de la marche se joignent les uns aux autres pour former une ligne qui redouble à la fois le mouvement et la direction du corps, et la suite d'empreintes laissés par ce même corps. La ligne de pas marque toujours un chemin, qu'il ait été emprunté par une seule ou plusieurs personnes. La trace d'herbe piétinée par Richard Long dans *A Line Made by Walking*, fait chemin puisqu'elle marque le passage de l'artiste au travers du champ. Les traces d'un passage nous incitent toujours à poursuivre nos prédécesseurs, pensant que si elles existent, elles mènent bien quelque part. Si le chemin vit au rythme de la marche, c'est que, lui aussi, a une existence propre, tout comme le corps qui le modèle.

David Le Breton imagine le chemin comme intégrant un réseau de veines qui irriguent le territoire, voire le monde entier :

Un chemin est une ligne de vie, une veine de la terre alimentant un réseau sans fin. Même si chacun mène quelque part, ils continuent au-delà vers d'autres routes, d'autres sentiers qui enchevêtrent la terre entière.²²⁷

Par ailleurs, il souligne que cette existence est étroitement associée au passage des hommes et que le chemin peut tomber dans l'oubli :

Il y a une vie et une mort des chemins, et parfois ils disparaissent quand les terres sont distribuées autrement, quand les hommes ne les empruntent plus, leur préférant les routes asphaltées. On croise parfois des fantômes de chemins.²²⁸

Et si le chemin de Long était un de ces fantômes ? Il n'existe plus qu'à travers la photographie. Nous savons que sa ligne est éphémère, et que le caractère transitoire de sa performance a donné lieu à un chemin à l'existence brève. Tel Goldsworthy, dont les photographies captent le point culminant de son œuvre, l'image de Long embaume le cheminement de l'artiste en enregistrant sur la photographie les brins d'herbe écrasés par son passage. Ainsi, il est possible de percevoir dans cette photographie de Long la nature éphémère du chemin. Le

²²⁶ R. Solnit, *L'art de marcher*, Arles, Actes Sud, 2002, p9.

²²⁷ D. Le Breton, *Marcher, Eloge des chemins et de la lenteur*, Paris, Editions Métailié, 2012 p41.

²²⁸ *Ibid.*, pp39, 40.

Breton n'est pas seul à esquisser un portrait du chemin en tant qu'être qui vit et qui dépérit au fil des allers et des venues de l'homme dans le territoire. Ainsi, il s'agit d'un échange entre le sol et le corps en marche :

Courant tout au long, les sentiers sont les veines de l'espace, ils l'irriguent, permettent aux pas d'aller y trouver l'oxygène dont ils ont besoin. [...] Un peu de secret folâtre le long des veines-sentiers, elles ne sont jamais totalement connues, d'ailleurs elles changent souvent, naissent, vivent, meurent, disparaissent avec les saisons, les intempéries, se déforment, éventuellement pour renaître presque ici, là, pas loin, à côté. Le sentier possède quelque chose de vivant, d'évolutif, de jamais tout à fait défini.²²⁹

Si l'on peut dire que les chemins évoluent avec le temps, celui qui les arpente est sensible aux moindres détails, aux changements et à l'évolution des sentiers. L'écrivain et photographe, Jean-Loup Trassard, qui a décidé de proposer le titre *Territoire* pour un travail de photographies et d'écritures, a voulu insister sur la disparition progressive du bocage mayennais et des chemins creux irrigant le territoire que Trassard a arpenté durant sa vie. Le bocage est un paysage typique de l'ouest de la France où des parcelles de terre de découpe irrégulière, entourées par des haies vives sur talus sont séparées par des chemins creux.

Malgré le fait que l'intensification de l'agriculture ait mis en danger cet héritage d'un milieu naturel transformé par l'homme depuis le néolithique, il semble qu'il y ait eu une prise de conscience collective chez les agriculteurs et les acteurs locaux qui reconnaissent à la fois la nécessité écologique et le patrimoine de ce paysage. Jean-Loup Trassard, sensible à la lente transformation du chemin creux qu'il arpente depuis son enfance, a hardiment défendu ces chemins et ce

Jean-Loup Trassard, *Territoire*, photographie extrait de la série, tirage argentique, 1989-2003.

paysage. Les photographies de ce dernier nous invitent à suivre des chemins vides de toute présence humaine, mais qui témoignent toutefois de l'usage du territoire, ainsi que du passage qui les maintient en vie. Alors que les chemins creux s'enfoncent dans les bois, leurs ombres dansent à travers les feuillages, témoins d'une nature vivante et exubérante. Leurs lignes souples qui creusent la terre, entre champ et sous-bois, leurs courbes, sont, quant à elles, témoins de l'architecture unique du paysage mayennais. Certes, la morphologie en creux de ces voies traditionnelles de circulation, reliant les champs cultivés et les parcelles de terre aux habitations, aux fermes, aux villages et aux hameaux qui parsèment la campagne, est formée par les talus constitués par l'homme grâce à l'accumulation

²²⁹ C. Verrier, *Marcher, une expérience de soi dans le monde, Essai sur la marche écoformatrice*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp30, 31.

de pierres et de terre, et par les pas de l'homme qui emprunte ces chemins et qui en accentue le creux. Pour Tim Ingold ces chemins seraient le summum de la trace soustractive :

Les empreintes des animaux sont généralement soustractives, causées par des creusements dans le bois ou l'écorce, par des empreintes sur des surfaces meubles comme la boue, le sable ou la neige ou, sur un sol dur, par les traces de leur passage. Parfois fossilisées dans la roche, ces traces permettent aux géologues de reconstituer les déplacements de créatures depuis longtemps disparues. Les hommes aussi laissent des traces soustractives dans l'environnement, à travers leurs fréquents déplacements sur un même chemin, que ce soit à pied, à cheval ou, plus récemment, avec des véhicules munis de roues.²³⁰

Les chemins, traces soustractives, sont souvent des marques laissés dans le sol, de manière durable, les pas des innombrables marcheurs ayant incisé leur passage dans la terre. La dépression du chemin creux illustre le comble du sentier. Macfarlane le décrit comme « une voie labourée par des siècles de pas, de sabots, de roues et de pluie. »²³¹

Ce sont des marqueurs qui parlent d'habitude plutôt que d'immédiateté. Comme les plis de la main, ou comme l'usure sur le pas de la porte ou sur l'escalier, ils sont le résultat d'actions humaines répétées. [...] Ils se rattachent à d'autres anciens chemins et voies dans le paysage – des voies qui relient encore différents lieux et personnes.²³²

L'empreinte du pas de chacun disparaît au profit des traces que sont ces chemins, tous témoins de la mémoire d'un territoire habité par l'homme. En Mayenne, le chemin creux nous convie à parcourir les secrets des sous-bois. Peut-être y serions-nous à l'abri comme le furent les Chouans autrefois lorsqu'ils s'en servaient comme cachettes ? En effet, l'histoire de ces chemins n'est pas seulement celle de l'agriculture, mais celle de chaque homme ayant parcouru ces terres et ayant laissé son empreinte dans le sol de la campagne.

À chaque paysage son chemin. Bernadette Freytet remarque qu' :

À la manière des géographes des XIX^e et XX^e siècles, on peut toutefois définir le paysage comme le visage d'un pays ; les chemins en formeraient alors les traits, empreintes identitaires marquant le pays comme autant de signes distinctifs, soulignant sa personnalité, son caractère, sa singularité.²³³

En effet, ajoutons que, s'il existe une plasticité du chemin, ce sont non seulement les pas du marcheur qui le modèlent, mais également les particularités physiques du paysage et l'usage qu'on en fait. Ainsi, l'artiste-marcheur ou le

²³⁰ T. Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Paris, Zones Sensibles, 2013, p63.

²³¹ R. Macfarlane, *Holloway*, Londres, Faber and Faber Ltd, 2013, p3. Traduit par mes soins.

²³² *Idem*.

²³³ B. Freytet, « Le chemin comme trait de caractère d'un pays », in « Cheminements », *Les carnets du paysage*, n°11, Arles, Actes Sud/Ecole Nationale Supérieure du Paysage, 2004, p114.

photographe-marcheur demeure sensible à cette interaction entre la plasticité du chemin, le sol et le corps en marche.

Si le chemin atteste du passage de l'homme, il révèle aussi la mémoire du paysage. Nous allons désormais nous intéresser à la relation entre la marche et les traces du passé, entre le cheminement et la souvenance.

2. Poursuites

Le verbe français *fouler* a donné un terme spécifique à la chasse dans la langue anglaise : *foil*. Cela signifie l'action de retrouver un animal grâce à l'odeur qu'il laisse derrière lui. D'ailleurs le nom *foil* correspond à ces traces caractéristiques. Robert Macfarlane qualifie certaines œuvres de Richard Long de *foil works*²³⁴, à commencer par les *Fire Stones* (1974), puis toutes ses œuvres marchées où l'on perçoit une trace négative. La ligne, trace de ses pas seuls, invite à poursuivre cet artiste-marcheur à travers le monde. C'est ce que nous appellerons le *hunting* (« chasse » en français). Suivre les traces, pourchasser, une quête qui s'effectue parfois des années, voire des siècles après le premier passage. D'où notre intérêt pour le *haunting*, le fait de hanter les chemins. Et si d'étranges passés surgissaient en cheminant ? Et pourtant, les lieux que l'on hante sont les plus familiers. Ne pourrait-on pas envisager les chemins de l'exil comme ceux que viennent hanter les migrants, les réfugiés ou les évadés ? N'est-ce pas ces veines qui sillonnent la terre qu'ils arpentent régulièrement dans leur imaginaire ? Alors, fouler les sentiers qu'ils ont empruntés, ne revient-il pas à les accompagner et à commémorer ?

a) Suivre à la trace - *hunting*

Le chemin de chasseur peut en tromper plus d'un : il mène souvent vers une clairière et parfois dans les broussailles ou le sous-bois. Par conséquent, si le promeneur l'emprunte, il risque de se trouver sur une voie sans issue. Le chemin de chasseur s'estompe dans la nature et nous contraint à nous transformer en coureur des bois à l'affût de la moindre trace. Loin des chemins balisés, battus par le passage incessant des randonneurs, de tels chemins trouvent parfois leur place sur les cartes IGN. Néanmoins, de telles sentes qui s'effacent sous les tapis de feuille, au passage d'un sol rocheux ou d'un ruisseau, sont un prétexte à l'aventure qui consiste en un déplacement attentif, lent et au plus près du sol. C'est de cette marche particulière dont nous allons discuter, de cette manière de

²³⁴ R. Macfarlane, "Walk the Line", The Guardian online, le 23 mai 2009, <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/may/23/richard-long-photography-tate-britain>>, (consulté le 2 juin 2016).

partir à la recherche de la moindre trace sur le sol. *Hunt*, en anglais signifie « chasser », et vient du vieil anglais *hent*, qui se traduit par « saisir, attraper »²³⁵. Ce terme prend un sens particulier par rapport à ma pratique où la marche s'articule autour de la trace et de la photographie.

Tim Knowles est un artiste contemporain britannique dont la plupart des travaux sont faites en marchant. Il a notamment réalisé une œuvre intitulée *Tracking Shots* où il a poursuivi un individu à travers la campagne. Il a relevé chaque trace de son passage en photographiant les fougères et l'herbe piétinée, les pas dans la boue, les brindilles cassées, la mousse écrasée, les cailloux brisés et les rochers délogés. Il traque ainsi le passage de cet individu à l'aide de son appareil. Cet ensemble de photographies fait allusion à la chasse sous plusieurs angles. Tout d'abord, Knowles s'engage dans une poursuite au plus près du sol. L'objectif de l'artiste se dirige vers le bas en relevant chaque preuve d'un passage. C'est également dans le choix du titre qu'on perçoit une référence à la chasse, puisqu'en anglais *track* signifie « suivre à la trace » et « shot » se traduit par « tir », un terme qui s'utilise à la fois en photographie et en chasse. À noter aussi que « tir » en français à la même origine que « trace », *trahere*. La suite de photographies que Knowles a épinglée au mur de la galerie fonctionne comme autant de trophées de chasse. Knowles se prête à un jeu qui modèle sa marche et les traces qui en restent. Il démontre ainsi qu'il existe plusieurs manières de suivre un chemin. Ses pas sont enchâssés dans ceux de son prédécesseur dans un jeu de chasse et poursuite.

Tim Knowles, *Tracking Shots*, (à gauche : vue de l'installation) 35 tirages numériques, 12,4 x 18,6cm, 2013, AirSpace Gallery, Stoke-on-Strent.

²³⁵ Voir entrée "*hunt*", <<http://www.etymonline.com/index.php?term=hunt>>, (consulté le 6 septembre 2014).



Bridget Sheridan, *Vestiges*, installation, 7 panneaux, impression sur soie, 100 x 65cm, 2013, ©Bridget Sheridan.

Macfarlane remarque, à propos de certains chemins, qu'en les parcourant on remonte le temps. Il utilise l'expression "*walk up strange pasts*", « remonter le temps en marchant », tout en précisant que *walk up* sert aussi au langage de la chasse²³⁶. Il note que le synonyme du verbe, *flush out*, « débusquer » signifie « déranger ce qui est caché ». Vue sous cet angle, la marche peut être envisagée comme le moyen d'interroger le passé et la mémoire du chemin. Lors de mon cheminement sur le Chemin de la Liberté, j'ai réalisé une série de photographies de chemins en orientant mon objectif, de la même manière que Knowles, vers le sol. Si j'ai choisi d'intituler ce travail *Vestiges*, c'est que j'ai découvert l'origine de ce terme par le biais du photographe Thierry Girard : « vestige, justement, du latin *vestigium*, plante du pied, et par métonymie, traces de pas, ce qui demeure de mon passage. »²³⁷ Pour ma part, le chemin est ce qui demeure du passage – du chassé-croisé de tous ces hommes et de toutes ces femmes qui l'ont arpentés. C'est ainsi que je cherchais les vestiges du passé, l'appareil à la main, scrutant le sol à la recherche de la moindre trace. Tel le chasseur à l'œil perçant, à l'ouïe aiguisé, au pas alerte, patient, résistant et endurant, le marcheur qui poursuit le passé doit rester alerte au moindre signe. On dit aussi que certains chasseurs finissent par se confondre avec l'animal qu'ils pourchassent. Dans cette rhétorique de la chasse, il me semble pertinent que le marcheur s'identifie à son prédécesseur. C'est ainsi que Rebecca Solnit imagine la poursuite chez le marcheur :

Qui trace un chemin interprète le premier le paysage qu'il traverse, et ceux qui l'empruntent à sa suite acceptent cette interprétation ou marchent sur ses traces, tels les savants, les chasseurs, les pèlerins. Suivre le même chemin, c'est réitérer quelque chose de profond ; traverser un même espace de la même manière permet en quelque sorte de s'identifier à cet autre, de se laisser habiter par ses pensées.²³⁸

C'était ainsi que je me projetais dans le passé et que je m'assimilais à ceux qui avaient gravi la montagne un demi siècle avant moi. Lorsque je marchais sur les chemins transfrontaliers, il m'était impossible de me déplacer innocemment puisque je cheminais avec ceux qui ont fui au travers des mêmes montagnes. Attentive au sol et aux traces laissés par les anciens, j'épousais leur marche et je me rapprochais d'eux. Kenneth Reichler constate que :

L'archéologie des chemins découvre des vestiges anciens au passage des cols, aux haltes près des sources, qui permettent de reconstituer l'histoire des voyages, du commerce, de la guerre ou de la dévotion. Pour l'œil qui cherche, le chemin devient une piste, au sens spatial comme au sens heuristique, en développement comme en profondeur. On y découvre des indices non seulement sous forme d'objets, mais jusque dans la marque d'un pas, l'usure d'une pierre, la courbe d'un talus. La connaissance des chemins se fait

²³⁶ R. Macfarlane, *Holloway*, *op.cit.*, p4.

²³⁷ T. Girard, *Les Cinq Voies de Vassivière*, Toulouse, Les Imaginayres, Centre International d'art et du paysage de l'île de Vassivière, 2005, p21.

²³⁸ R. Solnit, *L'art de marcher*, *op.cit.*, p95.

collecte des signes et lecture du temps, et les chemins eux-mêmes sont vus comme les segments d'une histoire ou d'une civilisation dont ils témoignent.²³⁹

Bien évidemment, la métaphore de l'archéologie se manifeste dans ces quelques mots. Cependant, il est tout aussi possible de penser encore une fois à la chasse. Ici, Reichler met l'accent sur la transformation du chemin en piste, ce qui révèle toute sorte d'indices. Dans l'histoire de la langue française, les premières utilisations du terme de *piste* se référaient aux traces laissées par un animal ou par un individu dans la nature. Par conséquent, la piste rejoint ainsi le champ sémantique de la chasse et de la poursuite. Les indices rencontrés en chemin prennent l'apparence d'un jeu de piste, d'une chasse aux trésors, dont chaque trace permet de remonter jusqu'aux autres marcheurs. Néanmoins, l'« œil qui cherche », doit faire preuve d'une attention particulière, puisque suivre la piste de quelqu'un signifie comprendre son fonctionnement. Alors que la chasse de Tim Knowles ressemble davantage à une marche qui engage l'instinct animal de la personne, les marches que j'effectue nécessitent le murissement d'un état – une poursuite qui passe par les multiples lectures de témoignages et les nombreuses rencontres. C'est ainsi que je pars à la rencontre d'autrui sur les chemins de la mémoire.

b) Cheminer avec les anciens - *haunting*

Si, dans mon travail artistique, je cherche les traces de mes prédécesseurs, il est possible de soutenir que les fantômes du passé marchent à mes côtés. Selon Pierre Sansot, marcher sur un chemin signifie que :

Nous communiquons silencieusement (se taire non point pour ménager son souffle, non point pour respecter la beauté des choses mais pour ne point se dissocier du cortège invisible), avec les autres défunts ou vivants mais tous fraternels.²⁴⁰

Il ajoute que :

Il y a chemin parce que nos pas possèdent le pouvoir énigmatique de coïncider, d'épouser à peu près les pas des autres hommes qui nous ont précédés et qui marchent en même temps que moi.²⁴¹

Janet Cardiff joue ainsi avec notre capacité à nous projeter dans la peau ou « sur les pas » d'autrui. Elle réalise ses marches sonores en brouillant les pistes entre la réalité et la fiction, et, parfois, en mêlant la narration avec l'histoire des lieux que traversent ses marches. Celui qui s'abandonne au son binaural de son œuvre se laisse emporter dans un espace hanté par la voix de l'artiste. À Wanås,

²³⁹ C. Reichler, « Le marcheur romantique et la phénoménologie du chemin », in *Marche et paysage, Les chemins de la géopoétique*, Genève, Éditions Metropolis, 2007, p48.

²⁴⁰ P. Sansot, *Variations paysagères*, Paris, Edition Payot et Rivages, 2009, p187.

²⁴¹ *Ibid.*, pp187, 188.

en 1998, elle enregistre une marche sonore qui invite le promeneur à s’immiscer dans une nature bucolique – une ferme, des forêts, des animaux et le calme. Si le curateur, Charles Wachtmeister, habitué de chasse, a mené l’artiste dans ses coins préférés, elle a pu faire l’expérience de ces lieux d’une manière toute particulière. Ainsi, elle a parsemé de nouveaux sons dans son enregistrement – des sons qui emplissent l’espace, une forêt envahie par les voix et les fantômes. Cardiff demande au promeneur de suivre son chemin sur les feuilles mortes. On entend ses pas qui se mêlent à des voix distantes : une femme et un homme chantonnet de part et d’autre de l’espace. La narration se poursuit au gré de la marche et le promeneur déambule en compagnie de la voix de Cardiff et de son histoire inquiétante. Participer à une telle expérience implique d’être sur ses gardes puisque l’artiste prend soin de travailler un son binaural qui la situe précisément à nos côtés. À l’écoute des feuilles mortes sous ses pas, le participant se retourne, surpris – une certaine paranoïa l’envahit. Les marches sonores de Cardiff ont la faculté de révéler une autre dimension. De plus, la marche redouble cette instabilité spatio-temporelle de son pouvoir à réveiller la présence de nos prédécesseurs.

Janet Cardiff, *Wanås Walk*, marche
sonore, 14 min, 1998, The Wanås
Foundation, Knislinge, Suède.

Ghost Story, une vidéo de Willie Doherty explore également cette dimension inquiétante de la marche. Les images d’un cheminement sur une route de terre se tissent à celles des quartiers de Derry, en Irlande du Nord, et à une lecture d’un texte lu par l’acteur Stephen Rea et écrit par Doherty lui-même sur des événements liés à l’époque des Troubles. Cette vidéo de quinze minutes explore l’idée du passé qui hante le présent. Le ralenti redouble une inquiétude liée aux souvenirs que l’artiste projette dans le paysage traversé en marchant. Selon Doherty, le paysage du comté de Derry ne peut plus être regardé sans le souvenir des Troubles. À l’angle d’une rue, il nous confie que le sol glissant n’est plus apte à taire les secrets du passé et qu’il n’est plus possible de masquer la tombe que sont les rues de la ville de Derry. La mémoire individuelle de l’artiste

participe à celle, plus large, de la mémoire collective. Ce passé se dévoile au travers d'une vidéo d'une extrême lenteur, d'aspect contemplatif, et l'on y projette volontiers les fantômes du passé.

Willie Doherty, *Ghost Story*,
photogramme extrait de la
vidéo, 15 min, 2007, Tate,
Londres.

La contemplation à laquelle se livre Doherty se rapproche de la manière dont j'apprends le Chemin de la Liberté. Bien que je marchais en groupe, il arrivait fréquemment que je m'en dissocie et que je m'évade dans les témoignages des Anciens. À l'époque des évasions, il n'existait pas un « chemin » à proprement parler. Il n'y avait pas de sillons bien marqués comme c'est le cas de nos jours suite aux nombreux passages de randonneurs. En ces temps-là, les bergers, les colporteurs ou les contrebandiers inscrivaient faiblement leurs traces dans le sol montagnard. Cependant, la longue ligne que je suivais au travers des Pyrénées pendant les quatre jours de marche, réveillait les fantômes de notre mémoire collective. Ces quelques mots de Pierre Sansot font écho à mon rapport au chemin dans ma pratique artistique :

(Le chemin) a été tracé par d'autres, parcouru par une multitude de vivants et de morts : il exige cependant d'être réactivé par mon regard, par mes pas et j'ai à le développer dans ses courbes, ses faux plats, parfois sa rectitude.²⁴²

David Le Breton enrichit ce propos en soutenant que le chemin est :

(Une) mémoire incisée à même la terre, trace dans les nervures du sol des innombrables marcheurs ayant hanté les lieux au cours du temps, une sorte de solidarité des hommes nouée dans le paysage. Le chemin relie la file infinie des générations. Un marcheur emprunte toujours les pas de ses innombrables prédécesseurs.²⁴³

²⁴² P. Sansot, *Variations paysagères*, *op. cit.*, p187.

²⁴³ D. Le Breton, *Marcher, Eloge des chemins et de la lenteur*, Paris, Editions Métailié, 2012, p37.

Le Breton présente le chemin comme une ligne de vie, le sol étant la peau dont chaque ligne raconte une histoire. C'est également comme surface d'inscription, possible de réveiller les fantômes du passé que l'envisage Christian Verrier :

Même si le plus souvent tout est dissous de ceux qui fréquentèrent les chemins, il peut arriver qu'en des circonstances rares et avec un peu de bonne volonté, les marcheurs d'hier accompagnent ceux d'aujourd'hui, venant un instant peupler leur pérégrination.²⁴⁴

Sur le Chemin de la Liberté, il était possible de partir à la rencontre de ceux qui hantent le paysage montagnard. Au travers de mes photographies de chemins, *Vestiges*, je pourchassais ceux qui hantaient les sentiers : *I was hunting the haunter*. Le Chemin a été officiellement reconnu et balisé en 1994 en concertation avec les anciens Évadés de France. Alors que Paul Broué a fait partie de ceux qui ont déterminé l'itinéraire du Chemin, il n'avait pas attendu la reconnaissance officielle de cette randonnée pour revenir ses propres pas et venir hanter le territoire transfrontalier. Il n'y a pas que cet Évadé qui ressente un besoin vital de revenir sur les chemins de l'évasion. Nombre de réfugiés font preuve d'une nécessité de retracer leur fuite ou leur évasion. Par ailleurs, ces mêmes personnes se plaisent à raconter incessamment leur parcours, révélant ainsi une incapacité à délaissier l'espace de leur cheminement. S'ils déambulent continuellement sur les chemins de la mémoire, on peut considérer qu'ils hantent encore ces lieux puisque la persistance de leurs témoignages résiste au temps qui passe.

Hanter vient de l'ancien scandinave *heimta*, signifiant « conduire à la maison », lui-même dérivé de *heim*, « maison », qui a donné *home* en anglais. Il n'est pas insignifiant que ces réfugiés, qui ont été arrachés à leur terre natale, à leur « chez-soi », trouvent encore refuge dans les souvenirs du cheminement. Ainsi, le chemin devient un lieu de vie chez les personnes déplacées qui se trouvent déracinées. Que ce soit les réfugiés d'hier ou d'aujourd'hui, il leur est difficile de se rattacher à leur passé, puisque les liens sont partiellement ou totalement détruits. Ce qu'ils emportent avec eux, ne sont que quelques vivres, quelques objets dans le meilleur des cas. Si la traversée est un moment éprouvant, il signifie, par contre, le début d'une nouvelle vie. Les rencontres y sont nombreuses et la mémoire qui s'y constitue est souvent vive. Il est alors possible d'envisager le souvenir du chemin comme un lieu rassurant, malgré certains épisodes tragiques ou traumatisants qui s'y déroulent. Le déplacement est alors le lieu que l'on hante, qui « conduit à la maison, chez soi ». On essaie de le comprendre, de l'appriivoiser. Il est donc temps de nous intéresser au chemin de l'exil, à la mémoire qui prend forme le long du chemin. Le chemin n'est pas transitoire, il est formateur.

²⁴⁴ C. Verrier, *Marcher, Une expérience de soi dans le monde*, op.cit., p61.

c) *Peregrinatio perpetua* : sur le chemin de l'exil

Si nous nous référons à Reichler, qui soutient que « le chemin est un *aller avec* d'autres hommes, que ce soit de manière simultanée ou différée »²⁴⁵, nous pourrions alors parler d'un accompagnement ou d'une présence. Nous ne sommes jamais seuls sur le chemin. Sansot, quant à lui, cite les vagues de marcheurs qui ont sillonné les routes et les chemins lors des heures les plus sombres de notre histoire :

L'être en commun du chemin nous paraît manifeste. Chaque fois que l'histoire tressaille, les hommes empruntent avec plus d'ardeur et en foule les chemins. Nous pensons à la débâcle de 1940, à tout ce qui, en quarante jours, a pu se déverser sur les routes de France.²⁴⁶

Les évasions de la Seconde Guerre mondiale et les exodes espagnols de la Retirada voient de nombreux groupes de marcheurs qui filent par la montagne. Malheureusement, l'imagerie du fil de marcheurs traverse l'histoire de l'humanité. Anne-Christine Habbard dépeint les longues lignes serpentine de groupes de migrants qui se mettent en marche dès qu'un conflit territorial éclate, que des problèmes économiques surgissent, et, plus récemment, à cause des changements environnementaux. Habbard cite les photographies aériennes prises durant l'automne 1947 des défilés de réfugiés hindous et sikhs quittant le nouveau territoire du Pakistan vers l'Inde, suite à la création d'une nouvelle frontière qui allait désormais séparer les deux pays – la ligne de Radcliffe :

Il y a aussi les *kalifas*, ces « longs serpents noirs », colonnes de réfugiés (parfois 40 ou 50 000 individus, et s'étirant jusqu'à 60 kilomètres) migrant à pied, et qui marquent le paysage du Pendjab durant l'été et l'automne 1947. [...] Les réfugiés deviennent visibles, et ce sous forme de longues lignes dans le paysage.²⁴⁷

Les « longs serpents noirs » d'Habbard sont devenus monnaie courante dans les médias. Arrivant du Moyen Orient, les files interminables de femmes, d'hommes et d'enfants avancent lentement vers l'inconnu. Nous sommes fréquemment confrontés aux images de ces masses humaines en marche ondulant à travers le paysage.

L'exilé est banni, expulsé hors de son territoire ou hors de son pays. Il est souvent défendu d'y retourner, d'y rentrer. Ainsi, l'exilé s'éloigne de chez lui, avec l'obligation de séjourner hors de son pays. Ne pourrait-on pas rattacher la notion de distance à l'exil ? Lorsque j'ai effectué mes premières recherches en

²⁴⁵ C. Reichler, « Le marcheur romantique et la phénoménologie du chemin », *op.cit.*, p45.

²⁴⁶ P. Sansot, *Variations paysagères*, *op.cit.*, p188.

²⁴⁷ A-C. Habbard, « Lignes de partage », in *Paysages en migration, Les carnets du paysage*, n°23, Arles, Actes Sud/Ecole Nationale Supérieure du Paysage, 2012, p34.

vue de mon projet plastique sur la Retirada, j'ai constaté le sentiment de honte qu'éprouvaient les exilés espagnols. À ce titre, il était tabou de discuter de l'Espagne, on mettait à distance son passé, on bannissait cette mémoire des discussions, tout comme on était banni du pays. Du moins, c'est ce qu'on croyait les familles de républicains qui ne rentraient pratiquement jamais au pays, pensant que ce dernier les avait trahis et qu'ils ne seraient plus accueillis en Espagne, Franco étant encore au pouvoir à cette époque. Même après sa mort, en 1975, les familles de républicains appréhendaient de rentrer en Espagne. Mais alors, à quoi pouvait-on se rattacher ? Les exilés espagnols semblaient amputés de leur passé, tant la douleur était vive. Lorsque j'ai photographié et écouté Teresa, j'ai réalisé qu'elle revenait sur le chemin, celui de l'exode, celui dont témoignent les nombreux clichés noir et blancs des familles exténuées par la marche. Elle revisite le chemin puisqu'elle désire en parler, elle discute et elle a écrit. Elle hante encore cette traversée intense par le Port de Salau en compagnie du passeur et de sa famille. Elle est devenu pèlerin au sens premier du terme. Frédéric Gros rappelle que :

Le premier sens de *peregrinus*, c'est : l'étranger, l'exilé. Le pèlerin n'est pas, primitivement, celui qui se rend quelque part (Rome, Jérusalem, etc.), mais d'abord celui qui n'est pas chez lui là où il marche. [...] Mais le pèlerin, lui, n'est jamais chez lui où il marche : un étranger.²⁴⁸

De ce point de vue, il est possible de soutenir que les exilés cherchent sans cesse le refuge. Nombre d'entre eux avouent qu'ils ont été rejetés à leur arrivée, chassés de camp en camp, moqués par les populations locales, une blessure qui les condamne à poursuivre leur cheminement. Gros voit « la *peregrinatio perpetua* » comme « le mouvement de partir, s'arracher, renoncer ».²⁴⁹ En effet, mais il ne faut pas oublier que ce mouvement s'accompagne de l'espoir, de la vision d'un ailleurs. C'est que le mouvement de l'exil est souvent celui d'un groupe qui demeure avant tout solidaire. N'est-ce pas d'ailleurs ce que révèlent les images de la migration ? Les espoirs sont nourris au fil de la marche entre réfugiés. Entre migrants, des liens se tissent, on échange, on crée des lieux de vie le long du chemin.

Le groupe Stalker travaille notamment sur la voie de l'exil, sur les rencontres et les échanges qui s'y font. *On Egnatia* est un long projet de l'Observatoire Nomade de Stalker, mis en place afin d'interpréter les différentes identités de la Voie Egnatia et de proposer une forme de mémoire aux migrations qui ont eu lieu le long de celle-ci.²⁵⁰ Egnatia reliait autrefois Rome et Constantinople, les capitales à l'ouest et à l'est de l'Empire Romain. Au siècle

²⁴⁸ F. Gros, *Marcher, une philosophie*, Paris, Flammarion, 2011, p149.

²⁴⁹ *Ibid*, p150.

²⁵⁰ Voir le site consacré au projet *On Egnatia*, <<http://www.observatorionomade.net/egnatia/sito%20egnatia/indexy.htm>>, (consulté le 9 septembre 2012).

dernier, la voie a été de nouveau empruntée par des millions d'individus albanais, arméniens, bulgares, grecs, juifs, turques, kurdes, rom, et par d'autres minorités ethniques, migrant vers l'ouest de l'Europe. Les acteurs du groupe Stalker ont élaboré une carte interactive sur internet qui permet de nourrir la mémoire de cette voie. Une première page présente les principaux points d'Egnatia. Un clic sur les différentes sections et points de la carte permet alors de circuler entre photographies, documents, et enregistrements qui témoignent des différentes cultures, souvenirs, rencontres, échanges et débats lors des migrations. Ainsi, les artistes de Stalker préservent la mémoire de cette voie – une mémoire qui se forme en chemin, ensemble, lors des pérégrinations de personnes issues de cultures différentes. Le projet fonctionne également comme une archive de mémoires que récoltent des agences installées par On Egnatia dans les villes d'arrivées telles qu'Istanbul, Rome, Paris, etc. En admettant que cette vaste entreprise de Stalker fonctionne comme une archive vivante, il est aussi possible d'envisager On Egnatia comme une mémoire active habitée par chaque voyageur qui chemine encore et toujours sur la voie ancestrale reliant l'est à l'ouest.

Stalker, *On Egnatia*, capture d'écran de la carte interactive mise en ligne.

d) La marche comme commémoration

*Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.*

*Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.²⁵¹*

Il semble que le poète espagnol Antonio Machado, décédé en 1939 à Collioure, pendant son exil, ait lu son avenir en écrivant ces quelques vers. Cette parabole de la vie résonne étrangement avec le sort des espagnols qui ont traversés la frontière vers la France lors de la défaite de l'armée républicaine : « Et quand tu regardes en arrière/Tu vois le sentier que jamais/Tu ne dois à nouveau fouler ». Du 16 au 31 mai 2014, Serge Pey, poète aussi, organise une

Serge Pey, marche commémorative, à Collioure, rendant hommage à Antonio Machado, 2014.

marche en hommage à Antonio Machado depuis l'avenue qui porte son nom, dans le quartier du Mirail à Toulouse, jusqu'au cimetière de Collioure où repose le poète. Ainsi, Pey poursuit le cheminement de Machado en évoquant, pendant ses quinze jours de marche, la mémoire de la poésie, tout comme celle des milliers d'exilés républicains qui ont marché à ses côtés. Il porte, dans sa sacoche, des centaines de lettres écrites par des enfants, qu'il poste dans la boîte aux lettres de la tombe du poète. C'est que Pey envisage cette marche comme une marche commémorative, c'est-à-dire que la mémoire du poète est célébrée de manière collective. Du stylo de chaque enfant aux bulles de savon soufflées autour de la tombe de Machado, en passant par les lectures et débats qui accompagnent la marche, c'est un fil qui se tisse à partir du cheminement de chacun. Il est évident que la marche de Pey s'engage à réveiller les morts, à ce qu'ils nous accompagnent, à ce que les grands du passé marchent encore à nos côtés dans un

²⁵¹ A. Machado, « *Caminante, no hay camino...* », in *Antonio Machado, Selected Poems*, Cambridge, Massachussetts, Londres, Harvard University Press, 1982, p142.

monde où « les fonctionnaires patentés de notre civilisation de l'oubli organisent méthodiquement l'effacement de l'histoire. »²⁵² Il « (évoque) ainsi avec (ses) pieds »²⁵³ Rafael Alberti, Federico García Lorca, Miguel Hernández et Walter Benjamin. Pensée comme une marche commémorative, il compte parmi ses étapes chaque camp où ont été détenus les exilés, ceux qui, malgré tout, ont gardé la foi et l'espoir de voir un jour naître leur République. Pey remonte le Canal du Midi, il traverse les Corbières jusqu'à la côte méditerranéenne où se situaient plusieurs camps de concentration qui ont accueilli les Républicains. Les échanges nourrissent un cheminement qui mêle la poésie au rythme des pas. Pey écrit : « PARFOIS/on rencontre/un pied/de l'autre côté de la page/pour nous signifier/que l'on n'écrit pas/mais que l'on marche/et qu'il faut aiguïser nos crayons/au bout de nos souliers. »²⁵⁴ La force des pas du poète se joint à ses mots pour faire de ces quinze jours de marche une commémoration à la fois du poète, de la poésie, et surtout des exilés de la Retirada. Serge Pey a également compris la manière dont l'espace permet de réactiver la mémoire. Gaston Bachelard s'est exclamé : « La mémoire – chose étrange ! [...] C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. »²⁵⁵ Les réactivations de Pey s'inscrivent dans une marche commémorative qui devient milieu de mémoire. « La mémoire », selon Pierre Nora, « s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste ; l'image et l'objet. »²⁵⁶ Le geste artistique de Serge Pey s'incarne entre passé et présent en explorant la mémoire collective aux côtés de ceux qui ne sont plus et de ceux qui restent.

Ce qui différencie la marche de Serge Pey de la mienne, c'est la création d'une nouvelle voie. Si Pey ouvre ce chemin dans l'espace en inscrivant son propre itinéraire de Toulouse à Collioure, mon cheminement consiste à suivre une marche balisée, et à me joindre à un groupe de marcheurs qui commémorent les événements de la Seconde Guerre mondiale. La marche se déroule chaque année, au mois de juillet, sur quatre jours et elle implique une centaine de marcheurs. Elle est ponctuée d'arrêts près de stèles érigées en mémoire de ce qui ont passé la frontière pendant la guerre. On en rencontre une au niveau de la grange Barrau, famille de résistants, dont le fils a été fusillé par les allemands lorsqu'il tentait de leur échapper. Il fut découvert dans la grange qui lui servait de cachette. Une autre se situe au niveau du village de passeurs à Aunac. Le Monument de Kercabanac marque ce que fut l'entrée de la Zone Libre dans la vallée. D'autres stèles sont érigées aux cols, à la frontière ou dans la montagne, sur les pentes de Lampau, où

²⁵² S. Pey, « La boîte aux lettres du cimetière, Une marche pour Antonio Machado », <<http://sergepey.tumblr.com>>, (consulté le 21 février 2015).

²⁵³ *Idem*.

²⁵⁴ S. Pey, « Poème de la marche internationale de la poésie directe », <<http://sergepey.tumblr.com>>, (consulté le 21 février 2015).

²⁵⁵ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p28.

²⁵⁶ P. Nora, « Entre histoire et mémoire, La problématique des lieux », in *Les lieux de mémoire, Tome 1, La République, la Nation*, Paris, Gallimard, 1984, p19.

le crash d'un bombardier Halifax britannique eut lieu. Les lieux de recueillement sont nombreux, des monuments en hommage aux résistants, aux Évadés, aux passeurs. Ces marqueurs de notre histoire revêtent la fonction de « lieu de mémoire » au sens où l'entend Pierre Nora²⁵⁷. Là où l'on commémore. Là où la mémoire devient histoire. Je vivais ces moments de recueillement d'une manière étrange, comme s'ils étaient déconnectés du sens de la marche. Tel un rituel qui tentait de sublimer l'immensité de cette mémoire qu'il est impossible de saisir, les cérémonies qui ponctuent la marche nous plongent dans un état de grâce – les poils se dressent à l'écoute du Chant des Partisans. Les marcheurs se tiennent debout autour des stèles de pierre qui ont le pouvoir d'incarner un épisode entier de cette histoire tragique. Pourtant, il me paraît que le sens de cette commémoration s'éloigne de celle de la marche. Au contraire, la marche est un moment de recueillement, d'échange, où les discussions autour de la mémoire du chemin s'imprègnent dans le paysage montagnard. Les discussions du moment présent se mêlent aux voix du passé qui survivent autour du mouvement de la marche dans le paysage. Il a été démontré plus haut que nous ne sommes jamais seuls sur le chemin que ce soit les marcheurs d'hier ou d'aujourd'hui. Telle est l'expérience de cette marche commémorative. Dans la vidéo que j'ai réalisée, *High Key*, les voix du moment présent se mêlent aux voix du passé. Plus exactement, le temps n'est plus linéaire puisque nous cheminons dans le territoire de la mémoire. Le groupe de marcheurs qui gravit la Claouère commémore entre les parois de roche qui les entourent et qui renvoient les échos du présent et du passé dans une marche anachronique.

Lorsque je marche dans le paysage, je recherche le passé. Les lieux que j'arpente sont choisis en fonction de leur histoire. Marcher, pour ma part, c'est commémorer. C'est à la fois une catharsis et un hommage. En cheminant avec les anciens, je les écoute et je les accompagne.

²⁵⁷ *Ibid*, p24.

Ma pratique et ma recherche théorique se situent donc dans le champ de la notion de paysage et des artistes-marcheurs. Nous avons étudié la montée d'un corps en marche dans les arts plastiques au travers du paysage, tout en nous attachant à la mémoire qui s'imprègne en celui-ci. Marcher dans la nature, mettre son corps à l'épreuve du monde dans une pratique esthétique intersensorielle où le rythme des pas répond à des stimuli externes, revient à éveiller à la fois tous les sens et la pensée. L'expérience de la marche et de la nature permet de créer un rapport au monde où se projette le souvenir. Ici, mon corps marchant se met en tension entre une pratique contemplative du paysage et la violence d'un état intérieure face au passé tragique des espaces traversés. Dans cet état de tension, je me mesure au paysage en architecturant l'espace, en explorant le chemin par des moments de marche, de pause et de repos, parcourant les sillons tracés dans la terre et parcourant l'histoire de ces derniers. Ainsi, le paysage est un espace où s'inscrit une mémoire ou, plus exactement, où s'inscrivent des histoires. C'est à l'artiste-marcheur d'aller à leur rencontre, de s'engager dans le palimpseste qu'est le paysage. Regarder l'horizon, celui qui dérobe sous nos pas. Regarder la ligne qui en cache tant d'autres. C'est autant d'histoires que d'autres d'horizons qui habitent encore nos vallées. M'immiscer dans ce paysage de la mémoire, c'est cheminer à travers ces histoires, marcher avec les anciens, et, enfin, commémorer avec ces derniers.

Nous allons désormais nous intéresser à la photographie qui vient ponctuer la marche. Elle rythme celle-ci. Elle redouble les pas de l'artiste-marcheur. Mais elle intervient d'autres manières dans ma pratique. Certes, l'appareil chemine à mes côtés. Mais je chemine aussi dans les archives avant la marche, parmi les nombreux visages, objets et lieux photographiés. Pourrait-on envisager ces photographies comme une archive en marche lorsqu'elles intègrent mon travail ? Et, lorsque la photographie rejoint l'écriture, de quelle manière dialogue-t-elle avec cette dernière ?

Il nous faudrait donc cheminer à travers, autour de et avec la photographie pour comprendre cette articulation particulière entre la marche et la photographie, puis les archives.

Deuxième partie

*Cheminer au travers de / autour de / avec la
photographie*

La photographie intègre mon activité artistique en tant que procédé et en tant qu'image. Le recours à celle-ci est né d'une double passion pour l'image photographique et pour le procédé en lui-même. La photographie en tant que procédé, c'est la technique, l'appareil, le traitement des images prises pendant la marche. La photographie en tant qu'image, c'est le regard que je porte sur les photographies des autres, à la fois en tant qu'artiste, lorsqu'elles interviennent dans ma création, et en tant que chercheuse, lorsque je tourne mon regard vers la photographie d'autres artistes et que j'en fais la lecture.

Le procédé intervient naturellement dans mon dispositif de création en tant qu'artiste-marcheuse, dans la lignée de photographes qui partent à la découverte du territoire. Nous ferons un détour par la montée de la mobilité dans l'histoire de la photographie et la naissance des missions photographiques telles que celle de la DATAR. Nous verrons qu'elle devient un moyen privilégié pour questionner le paysage et le territoire. Ainsi, peut-on envisager une approche similaire chez l'artiste-marcheur ? Lorsque celui-ci associe la technique photographique à son activité pédestre, nous pouvons envisager que le territoire traversé, le corps en marche et le procédé se conjuguent étroitement. La photographie en tant qu'image, reflète-t-elle ce dispositif ? De quelles manières l'artiste-marcheur traduit-il le rythme, le tracé, le rapport à l'espace de la marche, au chemin et au paysage ?

Nous nous intéresserons au chemin dans l'image, celui qui s'offre à notre regard et qui nous transporte vers un ailleurs. Nous nous tournerons vers le dispositif livresque qui fait écho au chemin, puis au carnet de marche, qui joue davantage sur l'instantané. Et l'installation photographique des images, ne participe-t-elle pas à la prise en compte du corps du spectateur ?

C'est ensuite aux mémoires en-terrées, puis aux images du silence, du vide ou de l'absence qui nous interpellent. Celles où la tragédie s'enfouit dans le paysage. Celles où la mémoire – récente ou éloignée – surgit au regard d'indices qui se situent dans l'image elle-même ou dans le titre. Peut-on concevoir l'image comme monument ? Nous verrons, à travers notre étude, que le retrait ou la distance convoque la mémoire, d'une manière différente, voire plus éloquente, que les stèles et autres marqueurs de mémoire.

Enfin, entre la photographie et le témoignage, les passerelles se multiplient. En tant que relique, la photographie ne détient-elle pas ce pouvoir énigmatique de déclencher le souvenir et le discours ? En tant qu'archive, ne conserve-t-elle pas la trace d'une mémoire que l'on sélectionne ? Intégrée à mon travail plastique, la photographie d'archive se met en marche révélant une mise en mouvement de l'image et de la mémoire. Les archives sont aussi l'occasion d'arpenter les nombreux documents et témoignages de l'histoire. Lorsque ceux-ci se juxtaposent et se superposent à l'image, elles mettent en place un dialogue

entre texte et image. Associé à la photographie de l'absence, le texte ne fait-il pas surgir le passé au sein de l'image ?

Ainsi, c'est une pratique déambulatoire qui associe la photographie, en tant que procédé et en tant qu'image, à un questionnement sur la mémoire. Ce dispositif complexe interroge la photographie en tant que parcours, en ce qu'elle me permet d'envisager celle-ci comme cheminement de la mémoire.

A - Ponctuer la marche

Je marche et je photographie. Mobile, j'interroge le territoire que je traverse à l'aide de mon appareil. Je multiplie les prises de vue, les stations, qui ponctuent ma déambulation, qui font respirer la marche. Je prescris mes stations avant mon cheminement sur les sentiers. Ne pourrait-on pas soutenir que c'est un protocole photographique qui permet de se mesurer au paysage ? De calibrer sa foulée en fonction du chemin et du terrain ? En fonction du type d'appareil utilisé, je m'élance sur les sentiers, en suivant le rythme que celui-ci me dicte.

1. La mobilité du photographe

Si les premiers procédés photographiques et le matériel exigeaient des poses longues et du matériel très lourd, l'évolution de la technique et des appareils ont fait de la photographie une pratique qui rime avec mobilité. Depuis son invention en 1839, on s'oriente vers des procédés de fixation de l'image, dont le collodion en 1855, qui permettent au photographe de se déplacer et au médium de s'adapter à des pratiques très diverses, comme le documentaire, les relevés scientifiques, etc. Photographie mémorable que celle de Roger Fenton aux rennes de son *Photographic Van* (« fourgon

Roger Fenton, Marcus Sparlin seates on Fenton's photographic van, tirage argentique, 17,5 x 16,5cm, 1855.

photographique ») qui lui a servi de laboratoire pendant la Guerre de Crimée. Si Fenton et d'autres photographes se déplacent en Crimée pour documenter le conflit, les américains, quant à eux, enregistrent les images de la Guerre de Sécession dans les années 1860. Néanmoins, la photographie de guerre n'est pas seule à témoigner des débuts de la mobilité des photographes. Il convient de rappeler que dès 1851 la Commission des monuments historiques demande à cinq photographes, Baldus, Bayard, Le Gray, Le Secq et Mestral de documenter le patrimoine français, une sorte d'archive photographique des monuments qui portera le nom de « Mission héliographique ». Cette forme de commande se multiplie en Europe, mais également aux Etats-Unis, suite à la Guerre de

Sécession, et témoigne de la capacité des photographes à sillonner le territoire pour enregistrer des archives du paysage, des hommes, des coutumes et des événements. Notons qu'au début du XIX^e siècle le gouvernement américain envoie plusieurs expéditions pour chercher le désormais mythique *Northwest Passage*, un passage qui aurait relié les voies d'eau s'écoulant vers le Pacifique et vers l'Atlantique. L'expédition de Lewis et Clark fut la première de ce type, le groupe d'explorateurs ayant survécu jusqu'à l'Océan Pacifique. Ces derniers ont retracé leurs pas plusieurs mois plus tard. Malgré la preuve qu'il existait une barrière rocheuse à l'Ouest du Continent, et que tout commerce avec la Côte Pacifique serait difficile, leur expédition a prouvé que l'Ouest était un territoire à explorer. Ainsi, à partir des années soixante s'enchaînent de nombreuses expéditions durant lesquelles la photographie joue un rôle prédominant. C'est de cette manière qu'en 1872, le Congrès vote la création du Parc National de Yellowstone après avoir vu les épreuves du photographe William Henry Jackson qui accompagnait l'expédition menée par le géologue Ferdinand Hayden. C'était visiblement un paysage à préserver. Ces différentes expéditions ont pour la plupart une visée scientifique, économique ou sociale. Cependant, on peut noter que la photographie a toujours joué un rôle important lorsqu'elle servait à documenter et archiver les différentes formes de rencontres avec le territoire de l'Ouest américain. Ces interactions sont d'autant plus pertinentes que le déplacement se fait encore au rythme du corps, ou tout au plus à dos de cheval. Les photographes sont à l'extérieur et leur corps entier s'engage dans le paysage.

William Henry
Jackson, *Mule and
Man*, tirage argentique,
13 x 20cm, 1873.

Plusieurs décennies s'écoulaient avant de voir naître une véritable mission photographique rattachée à un immense organisme social créé par le ministère de l'agriculture. C'est en 1935, que la Farm Security Administration, programme du New Deal mis en place par Roosevelt pendant la Grande Dépression, crée une section photographique dirigée par Roy Stryker, qui vise à faire un bilan du travail dans les fermes et qui dresse le portrait de cette Amérique en crise au travers du regard de plusieurs photographes dont Dorothea Lange et Walker Evans. C'est aussi une mission qui confie à une équipe de photographes le soin de sillonner le territoire et de documenter, non seulement les conditions de vie des travailleurs, mais également le paysage. Cette mission photographique en inspire nombre d'autres, en France, dont la fameuse Mission Photographique de la DATAR. Le sujet des missions photographiques est très vaste et très riche d'histoire. Pour cette raison, nous nous concentrerons essentiellement sur la mobilité du photographe et le parcours du territoire à pied lors de la Mission de la DATAR qui s'est pourtant déroulé à l'ère de la mobilité généralisée.

Les années quatre-vingt ont vu l'arrivée du premier Train à Grande Vitesse, la création de nouvelles autoroutes, le développement d'internet et des technologies de Microsoft, ce qui a eu non seulement pour effet de faciliter nos déplacements physiques ou informatiques, d'accélérer notre rythme de vie, mais également de modifier notre perception du paysage. C'est à cette époque, en 1984 plus précisément, que la DATAR rassemble des photographes amateurs et professionnels afin de réfléchir ensemble au devenir du paysage français, et cela au travers du médium photographique. Soulignons que cette commande s'effectue à un moment où nos modes de perception sont bouleversés comme le soulignent François Hers et Bernard Latarjet :

Notre appréhension de l'espace était transformée par l'éclatement des distances, des voisinages, des perspectives, de tous les ordres géographiques anciens. Elle l'était aussi – et plus profondément – par l'impossibilité de fonder désormais toute représentation de nos rapports au monde sur l'expérience physique directe de celui-ci.²⁵⁸

Cette remarque renvoie aux pratiques performatives de certains land artistes comme Richard Long, Hamish Fulton ou encore Andy Goldsworthy que nous avons cités plus haut et qui prônent un contact direct avec la nature, une certaine lenteur et une observation minutieuse du paysage qui passe par l'engagement du corps puis une expérience du paysage qui s'ouvre aux cinq sens. Ces pratiques qui se sont développées dans les années soixante sont toujours d'actualité et vont tout de même marquer l'angle abordé par plusieurs

²⁵⁸ F. Hers, B. Latarjet, « L'expérience du paysage » in *Paysages Photographiques, En France dans les années quatre-vingt*, Ed. Hazan, Paris, 1989, p18.

photographes de la mobilité et de certains membres de la Mission. Bien évidemment, comme le note Raphaëlle Bertho :

Pour être pertinentes, les images produites dans le cadre de la Mission doivent en premier lieu être le fruit d'une expérience de terrain, les photographes doivent arpenter le territoire, en parcourir les distances, sillonner les chemins et les autoroutes afin de s'inscrire à la fois dans un temps et dans un espace particuliers.²⁵⁹

À chaque photographe son langage, son milieu d'interaction et son sujet. Cependant, il faut tout de même noter que certains photographes de la DATAR montrent un véritable intérêt pour la traversée du paysage par la marche. Plusieurs d'entre eux enregistrent des images qui sont le fruit d'une interaction unique avec le paysage que l'on ne connaît qu'au travers du déplacement pédestre. Hortense Soichet rappelle que « la relation qui s'instaure entre le corps du marcheur et le milieu traversé conditionne l'observation et l'analyse des espaces »²⁶⁰, ce qui signifie que la pratique déambulatoire du photographe est en mesure de satisfaire une expérience précise du terrain. Il est possible de retrouver cette appréciation du paysage dans les séries de Werner Hannappel, de Suzanne Lafont, de Raymond Depardon ou d'Alain Ceccaroli par exemple. Les épreuves que nous proposons ces photographes fonctionnent toutes comme série et révèlent une suite contemplative que permet la marche et le rythme du corps.

Suzanne Lafont réalise plusieurs séries pour la DATAR dont *Audenge, Gironde* (1985-86) autour du Bassin d'Arcachon, puis *Trebeurden, Île Millau, Bretagne* (1985-86). Dans les deux séries, la suite de photographies noir et blanc qui laissent une grande place au ciel et aux étendues d'eau joue sur la constante de l'horizon, ce qui permet au regard du spectateur de circuler d'une photographie à l'autre. De plus, la profondeur de champ qu'utilise Lafont dirige notre regard vers la ligne d'horizon tout en nous invitant à explorer ces images avec une certaine lenteur. Les compositions minimalistes de ses photographies rejoignent celles de Werner Hannappel qui travaille aussi en noir et blanc dans une série intitulée *Campagnes et îles atlantiques, Ouest et Centre-Ouest* (1985-86). Tout comme Lafont, Hannappel utilise une grande profondeur de champ qui facilite la projection dans le paysage et une contemplation romantique. Si, chez Hannappel, la série de photographies ne s'articule pas autour d'une seule marche, on y ressent tout de même une exploration lente du territoire qui passe par un contact entre la nature et le corps du photographe. Il est intéressant de noter chez certains photographes de la DATAR cette appréciation contemplative du paysage qui se heurte aux développements technologiques et aux évolutions de la vitesse dans les années quatre-vingt. C'est d'ailleurs un éloge de la lenteur que l'on retrouve encore dans de nombreuses pratiques photographiques.

²⁵⁹ R. Bertho, *La Mission photographique de la DATAR, Un laboratoire du paysage contemporain*, Paris, La documentation française, 2013, pp71, 72.

²⁶⁰ H. Soichet, *Photographie et mobilité*, Paris, L'Harmattan, 2013, p20.

Werner Hannapel, *Campagnes et îles atlantiques, Ouest et Centre-Ouest*, série de 35 photographies argentiques, 24 x 29cm, 1984-1988.

Suzanne Lafont, *Audenge, Gironde*, série de 14 photographies argentiques, 1985-1986.

Une trentaine d'années après le début de la Mission de la DATAR, un autre projet voit le jour, celui de FTL (France Territoire Liquide), composé cette fois de quarante-trois photographes. Si le projet de ce collectif peut, à première vue, sembler proche de celui de la DATAR, il en diffère en ce que FTL n'est pas une commande d'une institution officielle, mais plutôt un ressenti commun de plusieurs photographes qui ont souhaité rendre compte de la diversité des points de vue qui forment le paysage français. Lorsque l'on feuillette l'ambitieux ouvrage du collectif, on ne fait que survoler ce projet de grande envergure, puisque l'appréhender signifie s'attarder sur la myriade de regards que portent tous ces photographes sur le territoire. La création de ce collectif signifie que, trente ans après la DATAR, la France demeure un territoire en mutation, « liquide » comme son nom l'indique. D'un individu à un autre, d'un instant à un autre, ce territoire s'écoule ; difficile de le définir, de saisir le sens de ces espaces qui nous échappent sans cesse. Toujours est-il que la déambulation est toujours présente : de Patrick Messina à Emilie Vialet, en passant par Bernard Plossu ou Joffrey Pleignet, les photographes de FTL explorent encore le territoire à pied, preuve que la mobilité pédestre est élémentaire dans une compréhension affinée d'un territoire.

Certains revendiquent l'activité pédestre, comme Emmanuelle Blanc qui reconnaît enfile « chaussures de randonnée et sac à dos, bivouaquer avec (ses) compagnes (ou compagnons) de marche au cœur de ces paysages où (elle) se sent chez (elle), à (sa) véritable place »²⁶¹ pour ainsi questionner l'existence du sauvage, du paysage naturel, sans traces humaines. Elle parle de « récoltes »

²⁶¹ E. Blanc, *France [s] territoire liquide, Collectif de photographes*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, p167.

qu'elle glane le long de ses trajets repérés tout d'abord sur les cartes de la région à explorer. D'ailleurs, les photographies sont classées, archivées selon le titre *Cartographie d'une extrême occupation humaine*, accompagnées d'un numéro et de l'altitude. Les prélèvements de Blanc font preuve d'une extrême rigueur dans la composition de l'image et d'une netteté extrême, ce qui a pour effet d'accentuer le caractère sublime de la montagne qu'elle photographie. Ainsi, nous sommes face à des parois découpées recouvertes de neige, des falaises dont les strates de roche nous dominant, ou bien nous surplombons des vallées vertigineuses, et tout cela occupe le cadre de l'image sans laisser une grande place au ciel qui en est souvent écarté. Blanc propose un face à face avec la montagne qui est d'autant plus inquiétant que l'échelle paraît surdimensionnée dans ces prélèvements d'un paysage sublime. On sent chez cette photographe la volonté de se confronter à la rudesse de la montagne et de traduire cette expérience par la photographie – un désir aussi de s'immiscer dans une nature loin du fourmillement des zones urbaines de la vie contemporaine.

Emmanuelle Blanc, *Cartographie d'une extrême occupation humaine*, (n°1, altitude 2432m, n°2, altitude 2330m, n°3, altitude 2460m), impression pigmentaire, 70 x 70cm, 2012.

Si Blanc se préoccupe de la région montagneuse, c'est près du littoral que se déplace Emilie Vialet, également issue du collectif FTL, un déplacement qui s'effectue à pied aussi. Son site sur la toile emprunte même à Thierry Davila le titre « marcher, créer »²⁶², preuve que la jeune photographe laisse une place de choix à la marche dans sa pratique photographique. Vialet réalise une balade du Vieux-Boucau jusqu'au Cap Breton, dans les Landes afin d'interroger ce territoire que l'homme transforme depuis deux cents ans. Elle a fait le choix de ne considérer que la Lette, l'espace qui s'étale entre la forêt et la mer, « un lieu de résistance » qui se situe entre « envahissement du sable, envahissement de la nature, envahissement du béton et envahissement de l'habitat. »²⁶³ Vialet a compris que c'est la progression de son corps en marche au travers de ces espaces de résistance où la nature envahit les zones construites et inversement qui permet de mesurer ces tiraillements et cette dynamique. Ainsi, l'artiste avance au travers de cet espace en réalisant des prélèvements photographiques de la Lette en ne s'attardant ni sur la forêt, ni sur l'océan. *La Lette* est travaillée à partir d'un appareil télémétrique argentique sans trépied qui lui permet une spontanéité dans le travail et qui n'interfère pas dans la progression de la marche. Vialet participe ainsi à une longue tradition de photographes qui associent la marche à leur pratique pour interroger le devenir du territoire et du paysage.

Ainsi, il existe un attrait pour la mobilité pédestre chez les photographes qui a évolué au fil des années. Avancer à pied, appareil à la main, permet d'interroger l'espace que l'on traverse. D'ailleurs, Danièle Méaux a relevé l'importance de l'association entre le déplacement pédestre et la prise de vue chez ceux qui scrutent le territoire traversé :

L'itinérance et l'usage de l'appareil se conjuguent, chez bon nombre de praticiens, en une seule et même démarche d'exploration et de questionnement des paysages ; cette association est, en quelque sorte, méthode d'interrogation du territoire. Le cheminement, combiné à la prise de vue, se fait révélateur de visibilités auparavant inaperçues ; il place l'opérateur dans une posture expérimentale [...].²⁶⁴

À chaque photographe son appareil et son rythme : deux cents ans d'évolution de la photographie ont permis de voir naître des techniques très diverses dont font usage les photographes aujourd'hui. En fonction des appareils utilisés et de la manière d'agencer les prises de vue, le photographe traduit sa déambulation de manière très personnelle.

²⁶² Voir le site d'Emilie Vialet, <<http://www.marchercreer.com>>, (consulté le 12 avril 2016).

²⁶³ E. Vialet, *France [s] territoire liquide, Collectif de photographes, op. cit.*, p305.

²⁶⁴ D. Méaux, *Géo-Photographies, Une approche renouvelée des territoires*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2015, p61.

Emilie Viallet, *La Lette*, tirage jet d'encre, 34 x 50cm, 2011-2013.

2. Rythme, mouvement et lenteur – l'utilisation de la photographie en marchant

En ce qui concerne ma pratique qui s'articule autour de la déambulation, il semble évident que la raison pour laquelle la photographie m'intéresse c'est qu'elle est l'art du temps par excellence. Danièle Méaux, qui a consacré un ouvrage entier au déroulement temporel dans la photographie note que :

L'évocation d'un déroulement temporel peut provenir du **photographié** (c'est-à-dire du monde tel qu'il apparaît sur la photographie), de l'**interprétation du lecteur** (qui est induite par l'image) ou du **photographique** (travail de l'auteur tel qu'il est révélé par le cliché).²⁶⁵

Les photographies de la mobilité peuvent recouvrir ces trois évocations du temps. Le mouvement peut être celui de l'artiste qui déambule, la présence d'éléments dans l'image qui nous permettent de reconnaître un monde en mouvement, mais aussi, cela peut provenir de notre capacité à reconstituer un déroulement temporel à partir d'une suite d'images. Selon qu'il s'agisse d'évoquer la lenteur, la contemplation, la sensation d'être pris dans le continuum du monde, le corps en mouvement, ou le rythme des pas, le dispositif utilisé diffère. Du simple sténopé aux nouvelles technologies, nous allons étudier comment l'image photographique accompagne artistes et photographes pour évoquer le déroulement et le tempo de la marche.

²⁶⁵ D. Méaux, *La photographie et le temps, Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997, p9.

a) Stations : multiplier les prises de vue

La suite de photographies prises pendant mes marches se situe quelque part entre la stabilité et le mouvement de mon corps. Dès que je multiplie les prises de vue dans mes travaux, il me vient à l'esprit l'idée de station. Notons que le terme « station », issu du latin *stationem*, signifie « stable ». Stationnaires, nous nous tenons debout, sur nos deux pieds, en attente du prochain mouvement. Le Littré note d'ailleurs que cette position est parfois plus pénible que le fait de marcher²⁶⁶. Si la station est liée à la mobilité, c'est qu'elle peut être une

Hiroshige, *Odawara : Le fleuve Sakawa (Sakawa-gawa)*, « Les 53 stations du Tôkaidô », estampe, 25 x 37cm, édition Hōeidō, 1833-1834.

pause de courte durée que l'on fait dans un lieu, mais aussi, elle est parfois considérée comme un lieu où l'on s'arrête ou qu'on visite, et enfin, elle est liée à l'histoire de la marche par le pèlerinage et par les stations de la croix. Elle est donc pause, demeure, transition ou lien. De ce fait, elle fait partie d'un tout, d'un continuum, et elle permet de donner forme et rythme à l'ensemble de la marche. Dans l'histoire de l'art on se souvient des stations de la Route du Tôkaidô, un thème travaillé par Hiroshige dans

Thierry Girard, *Odawara*, « La route du Tôkaidô, 1997.

²⁶⁶ Voir entrée « station », <<http://www.littre.org/definition/station>>, (consulté le 7 janvier 2016).

sa série d'estampes du même nom. Au XIX^e siècle, la Route du Tôkaidô reliait Edo, la capitale impériale du Japon à Kyoto, cette voie étant le principal axe du Japon. Parcourue à pied, à cheval ou en palanquins, on mettait plusieurs jours afin d'effectuer le voyage. Si le tracé de cette voie de cinq cents kilomètres remonte au XI^e siècle, ce n'est qu'au XVII^e siècle que le Tôkaidô a acquis sa grande popularité. Ainsi, des relais avec des commerces, des restaurants et des auberges ont été installés le long de cette route près des sanctuaires bouddhistes ou shintoïstes ou dans des sites pittoresques. C'est en 1832 qu'Hiroshige accompagne une délégation le long du Tôkaidô et effectue plusieurs croquis qui donnent naissance à la célèbre série d'estampes, *Les Cinquante-trois Stations du Tôkaidô* (la série compte cinquante-cinq estampes en réalité). En 1997, le photographe Thierry Girard part sur les traces d'Hiroshige et réalise sa propre série de « stations » qui constituent les cinquante-cinq pauses photographiques de son itinérance le long de la Route 1 qui suit grossièrement la voie historique. Si le photographe ne s'attache pas à retrouver les mêmes points de vue que l'artiste japonais, il cherche plutôt à porter son propre regard sur une itinérance qu'il décide de ponctuer d'autant de pauses que son prédécesseur. Cette inflexion cherche à réactiver le regard d'Hiroshige tout en confrontant sa propre attention sur le devenir actuel du paysage du Tôkaidô. C'est un protocole qui permet au photographe français de mesurer sa marche par rapport à l'histoire de cette voie. La contrainte du parcours, mais aussi du nombre de stations régissent tous deux son déplacement qui ressemble à une collecte de relevés géographiques, culturels et historiques. Girard se positionne en tant qu'artiste-chercheur en se fixant au préalable un rythme et un parcours.

Chercher les traces. Se positionner à la place d'un autre, de son prédécesseur. Ceci me fait penser aux stations du voyage pittoresque. N'y avait-il pas quelque volonté de fixer son regard sur ce que l'autre a vu avant soi ? Et n'y a-t-il pas dans ces stations l'espoir de trouver une présence dans le paysage ? d'être en accord avec autrui ? de le comprendre ? Passage obligé pour les voyageurs du XVIII^e siècle, pour ces aristocrates en quête de vues. Ce sont des « sites élus pour leur capacité à faire saisir le tableau »²⁶⁷, des stations successives où le voyageur reprend son souffle avant de repartir. Les stations sont définies par avance ici, par le prédécesseur. On appartient donc à une communauté. On se suit. On se cherche dans le paysage. Le rythme de la marche ou du voyage est calqué sur celui de l'autre.

²⁶⁷ A. Corbin, *L'homme dans le paysage*, Paris, Les Ed. Textuel, 2001, p104.



Aileen Harvey, *West from Here*, série de 17 photographies argentiques, 35 x 33cm, 2010
©Aileen Harvey.

Cependant, ce n'est pas toujours les stations identiques que l'artiste choisit. Il arrive parfois qu'un artiste-marcheur trouve une autre logique à ses prises de vue. C'est le cas de l'artiste britannique Aileen Harvey qui répond également à un questionnement historique dans *West From Here* (2010). C'est un voyage à pied de dix-huit jours qu'elle a entrepris sur les Îles Hébrides extérieures et qui a été ponctué par le même nombre de photographies. Si Harvey a pour habitude de se fixer un protocole avant d'entamer ses marches, ici, elle a réalisé chaque soir, à minuit, une photographie d'une minute de pose en dirigeant l'objectif vers l'Ouest. Ce regard vers l'horizon occidental fait appel à l'histoire de l'Écosse et à ce que l'on appelle *The Highland Clearances*. Au XVIII^e siècle les chefs des clans ont été chassés de leurs terres et ont poursuivi leur route vers des terres lointaines, vers les Etats-Unis ou vers le Canada. Sur ces îles où l'eau est omniprésente, Harvey n'a pas pu faire abstraction de cette ligne lointaine, présente pendant toute la durée de sa marche. C'est le soir, au moment où la lumière décline que l'artiste a décidé de marquer une pause que traduisent les dix-huit photographies. Alors, un regard insistant qui se prolonge, à petite ouverture, cherche les traces de ceux qui se sont évanouis sur la ligne d'horizon en quête d'un ailleurs. Harvey se tient debout dans le paysage. Elle est stable, son regard posé sur la jointure entre ciel et mer. C'est un long souffle transitoire. Un soupir associé au mouvement : celui de son voyage pédestre et la disparition de ces hommes vers l'Ouest.

Si les stations de Girard ou de Harvey traduisent une pratique contemplative où le photographe se pose le temps d'une réflexion sur le paysage, mes prises de vue viennent rythmer la marche de manière plus régulière au cours du déplacement. J'appuie sur le déclencheur entre deux pas, au détour d'un chemin. Cependant, que la prise de vue se fasse qu'une fois par jour, le long d'une marche de plusieurs jours, ou qu'elle vienne ponctuer la déambulation de manière plus fréquente, elle a la particularité de rythmer et de mesurer la marche. La station photographique fonctionne dans mon travail comme les figures de silence sur une portée de musique. Les doigts sur le clavier de piano, sur les trous de la flûte ou sur les cordes sont en attente avant de reprendre la mélodie. Les pieds s'arrêtent le temps de la pause pour laisser la place à la photographie et porter un regard sur le paysage et sur le chemin avant de poursuivre. Il ne s'agit pas d'un arrêt, mais d'une transition qui fait partie intégrante de la marche à pied. À ce titre, Méaux souligne que :

L'instant fécond est celui qui permet la suggestion d'une étape antérieure ou ultérieure. Il ne coïncide pas nécessairement avec l'acmé de l'action, il peut au contraire correspondre à la phase inchoative du procès ou bien à son dénouement.²⁶⁸

Chez l'artiste-marcheur la photographie du chemin suggère effectivement que le geste photographique est pris dans le continuum de l'acte

²⁶⁸ D. Méaux, *La photographie et le temps, op.cit.*, p41

déambulatoire. Si le chemin soumet la présence du marcheur à l'imagination du spectateur, c'est qu'il sous-entend qu'il a foulé le sol à cet endroit précis. J'utilise donc la suite de chemins pour traduire ma progression rythmée. Pour ce faire, pour donner forme à la marche, j'intègre un protocole qui sert justement à rythmer la marche.

b) Le protocole photographique : se mesurer au paysage

Dans la plupart de mes travaux, je m'arrête pour la prise de vue selon un protocole assez strict. J'élabore un projet avec un certain nombre de choix techniques ou artistiques. Les contraintes que je m'impose ont pour effet de rythmer ma marche et de lui donner une certaine forme. Parmi ces contraintes, il y a bien entendu le choix du parcours, mais aussi les écritures qui viennent ponctuer ma marche – les arrêts, dont nous avons discuté plus haut, et pendant lesquels je pose des cairns au bord du chemin sur lesquels j'inscris des bribes de témoignage d'évadés, participent au protocole établi. Ici, nous nous intéressons à la photographie et à son articulation avec le rythme de la marche. Si la suite d'images trouve sa place dans ma pratique, c'est qu'elle évoque également la temporalité. C'est ainsi que Danièle Méaux distingue l'image isolée de la multiplication des clichés due à l'application d'un protocole photographique²⁶⁹. Le fait de conjuguer le protocole et la prise de vue instaure un rythme qui entre en résonance avec le rythme des pas. Dans *Vestiges*, j'ai marqué une pause à chaque changement de végétation pour ainsi interroger fougères, ruisseaux, bois et rochers. Ces stations marquent ma sensibilité au rythme du paysage – celui qui change au détour d'un chemin, à la traversée d'une clairière ou au franchissement d'un col. Notre corps, sensible au paysage en mouvement, perçoit ces changements qui s'opèrent au rythme de la marche – celui des pas combiné à celui des pauses. Ainsi, il m'importe d'amplifier cette perception en appliquant un protocole. Il me semble que travailler sur le Chemin de la Liberté et sur la mémoire qui s'est empreint dans le paysage et dans les sentiers sous-entend que mon corps doit être davantage à l'écoute. Amplifier le rythme de la marche et du changement des paysages traversés passe par la prescription.

²⁶⁹ D. Méaux, « Introduction », *Protocole & Photographie contemporaine*, St. Etienne, Publications de l'Université de St. Etienne, 2013, p17.



Bridget Sheridan, Vestiges, photographies extraites de l'installation, 7 panneaux, impression sur soie, !100 x 65cm, 2013, ©Bridget Sheridan.

En vérité, ce sont nos pas qui mesurent le monde et qui nous permettent de nous sentir pris dans la danse rythmée de notre environnement. Regardons la série de sténopés prise par Patricia Lefebvre, et que la photographe a nommée *La femme qui marche* en référence à *L'homme qui marche* de Giacometti. Huit images forment cette suite qui aurait pu s'étendre, selon les dires de l'artiste, à l'infini. Pour Lefebvre, c'est la ligne d'horizon entre ciel et mer qui fait office de ligne directrice pour les clichés. Munie d'un vieil appareil 24 x 36 avec une



Patricia Lefebvre, *La femme qui marche*, sténopés (série de 8), 40 x 50 cm, 2010, ©Patricia Lefebvre.

pellicule pour lumière tungstène, elle a traversé la plage dans la longueur en effectuant de grandes enjambées – dix pour être plus précise – entre chaque prise de vue. Chaque exposition de deux minutes a permis à la photographe de contempler l’horizon qui s’écoule d’un sténopé à l’autre. La particularité bleue du film tungstène associée à l’imprécision du sténopé a pour effet de renforcer la picturalité de l’image. Ainsi, l’ensemble de *La femme qui marche* invite à la contemplation et à la rêverie, sans pour autant abandonner le mouvement et le rythme de la marche. Lenteur chez Lefebvre : une démarche fastidieuse induite par les grains du sable fait appel au ralentissement du pas. Les huit sténopés participent à la cadence d’une traversée absorbée par la tactilité du sable. Chaque prise de vue renvoie à la suivante, ayant été prise avant que le corps entier s’élançe dans une nouvelle suite d’enjambées. N’est-ce pas les pas qui, comme dans ma propre démarche, s’articulent aux prises de vue du paysage lors de la marche ? On compte les pas entre chaque prise de vue. On sent le battement des pieds sur le sol entre chaque photographie.

c) Le rythme des clichés : une prescription ludique chez l’artiste-marcheur

Ces protocoles qui instaurent un certain rythme peuvent bien évidemment se rapporter au ludique comme le note Danièle Méaux²⁷⁰. Bien que la prescription semble sévère, elle déroge parfois à la règle. Disons que le protocole ressemble au jeu des enfants pour qui les règles ne servent qu’à explorer les limites, qu’à faire l’expérience de la rigidité et d’une certaine harmonie. D’ailleurs, Robert Macfarlane a déjà rapproché les marches protocolaires de Richard Long à l’*Homo ludens* de Johan Huizinga pour qui le jeu participe à la culture. Macfarlane soutient que Long explore les limites et les formes et qu’il découvre l’ordre au travers de sa pratique. Le temps chez Long, l’espace et le rythme de la marche font partie du jeu, du protocole, ce qui renvoie à nouveau à la thèse de Huizinga pour qui l’*Homo ludens* inscrit le jeu dans une dimension à la fois spatiale et temporelle afin d’explorer la sensation d’une tension qui entraîne la joie et la détente²⁷¹. C’est ainsi, dans une tension entre le déroulement temporel et l’espace traversé que s’inscrivent les protocoles d’une photographie liée à l’art en marche. Il est certain qu’un tel usage de l’appareil qui implique une répétition de la prise de vue selon une prescription établie au préalable engendre une forme de découverte de l’environnement – une exploration en tension qui procure un plaisir esthétique.

²⁷⁰ D. Méaux, *Géo-photographies, op.cit.*, p48.

²⁷¹ R. Macfarlane, “Five, six, pick up sticks”, in *Tate Etc.* issue 16 : Summer 2009, <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/five-six-pick-sticks>>, (consulté le 3 octobre 2013).

Dans mon travail *Trévignon, Dunes et étangs*, dès que j'ai pénétré l'espace qui se situe entre la dune et les étendues d'eau douce, j'ai non seulement photographié les chemins qui circulent dans cet entre-deux, mais également d'un côté la dune avec ses bunkers et ses palissades, et de l'autre, les étangs. Les photographies ont été prises à intervalles réguliers avec un quart de tour pour chaque prise de vue. Cette manière de photographier faisait écho à mes pas. De plus, il m'a semblé que photographier ces trois angles de la réserve interrogeait également ma place au sein de cet espace borné et régi, lui aussi, par des règles très spécifiques. Comme le note Huizinga, le terrain de jeu est semblable à l'espace sacré puisque tous deux sont « consacrés, séparés, clôturés, sanctifiés, et régis à l'intérieur de leur sphère par des règles particulières. »²⁷² Et quoi de plus sacré que les réserves et les parcs qui se multiplient à travers la France, des espaces que nous savons délimités par des bordures imaginaires ? Il me semblait nécessaire de me laisser prendre au jeu par le protocole nécessaire à l'exploration de cette tension, mais tout aussi fondamental à la recherche du rythme.



Bridget Sheridan, *Trévignon, Dunes et étangs*, tirages argentiques issus de l'installation photographique, 17 x 23cm, 2012, ©Bridget Sheridan.

Sentir les tensions qui existent dans un lieu, entre ses limites, ses frontières, et entre cet espace et mon corps, entre l'histoire qui s'est empreint dans le paysage et mon corps. Il me semble que tout cela soit possible lorsque l'appareil devient prolongement du corps de l'artiste et qu'il rythme la marche.

d) L'appareil de ponctuation

Les artistes-marcheurs qui se servent de la photographie comme médium ont largement le choix en ce qui concerne l'appareil. Certains préfèrent un appareil léger leur permettant une certaine rapidité et un confort vis-à-vis du poids du sac. D'autres travaillent à la chambre ce qui implique une lenteur. On utilise également le sténopé, le Smart Phone ou la GoPro, chaque appareil correspondant à une démarche précise dans les deux sens du terme. À ce propos, Hortense Soichet reconnaît qu' :

²⁷² J. Huizinga, *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988, p30.

Une telle pratique se fonde sur le double geste de la marche et de la prise de vue, sur le mouvement du corps fluctuant, la perception de l'environnement et son enregistrement par le biais de l'appareil photographique. Mais l'origine de cette pratique appartient tout d'abord à la marche. Chaque artiste conçoit sa relation à la déambulation au regard du choix du terrain arpenté, du rythme adopté et de sa posture corporelle.²⁷³

Certes, si la marche prime sur le geste photographique, il en résulte que l'arpenteur choisit sa technique en fonction de sa démarche à la fois pédestre et artistique. Ce choix s'intègre dans un dispositif qui s'articule entre marche et photographie.

- **La lenteur**

Dans un monde où la vitesse domine et où nous sommes dans une économie du temps, préférer marcher pourrait être considéré comme synonyme de marginalisation car la marche, bien qu'elle peut être rapide, rime avec lenteur. L'homme marche à une vitesse moyenne de cinq kilomètres par heure. Inutile de comparer cette vitesse avec celle des autres moyens de locomotion comme la voiture ou le train. Marcher depuis St Giron jusqu'à Estერი d'Aneu en Espagne avec Le Chemin de la Liberté a pris quatre jours alors que notre retour en bus n'a duré que quelques heures. Mon retour d'Espagne a été suivi d'une période d'acclimatation. Non seulement j'ai pris conscience du superflu de notre quotidien, mais la lenteur d'une telle traversée permet au corps et à l'esprit de se sentir en unisson avec le paysage. Lors de l'arrêt net d'une telle traversée et du retour au quotidien, on se sent en décalage avec la vitesse du monde contemporain. David Le Breton soutient que :

Contrairement à la route, le chemin est un appel à la lenteur et non à la vitesse, à la rêverie et non à la vigilance, à la flânerie et non à l'utilité d'un parcours à accomplir, il procure la confiance et non la menace. Il ouvre la voie à la découverte, à la surprise, à l'exploration. Il invite à la liberté.²⁷⁴

À propos de la lenteur qui s'installe pendant la déambulation, il évoque un étirement du temps, un détachement de l'horloge, et même une suspension du temps. Il est d'avis que « seule la lenteur permet d'être à la hauteur des choses et dans le rythme du monde »²⁷⁵. Pour des photographes tels que Thierry Girard cette lenteur fait partie intégrante de leur travail artistique et elle est perceptible dans leur œuvre. Le Breton fait référence à un « mouvement de respiration »²⁷⁶ qui implique contemplation et arrêts. C'est ainsi que Girard envisage son œuvre.

²⁷³ H. Soichet, *Photographie et mobilité*, Paris, L'Harmattan, 2013, p169.

²⁷⁴ D. Le Breton, *Marcher, Eloge des chemins et de la lenteur, op.cit.*, pp41,42.

²⁷⁵ *Ibid.*, p48.

²⁷⁶ *Idem.*

De plus, il reconnaît avoir été influencé par la pratique des premiers artistes-marcheurs²⁷⁷, par une pratique que Méaux qualifie de contemplative et qui incline à l'humilité²⁷⁸. C'est une démarche qui implique un rythme lent afin d'interroger les paysages traversés. Si Girard fait le choix d'un matériel aussi lourd – parfois il se sert d'un appareil à chambre – et d'un pied photographique qui ralentissent sa marche, ce n'est pas anodin puisqu'il se déplace en scrutant le paysage à la recherche des traces de ses prédécesseurs. Choisir un tel appareil lui permet de réaliser des images d'une extrême précision avec une grande profondeur de champ. Méaux note que :

La définition importante des images permet au spectateur de percevoir la texture des roches ou des végétaux qui ont été proches de l'endroit où les pas du photographe se sont posés ; cette netteté est propice à l'évocation d'un contact physique, d'une imprégnation qui ne passe pas que par la vue. Les images transcrivent le fait que le cheminement pédestre instaure une expérience privilégiée du paysage.²⁷⁹

Ainsi, la perception intense du paysage vécue par Girard lors de ses longues pérégrinations qui impliquent un déplacement lent se retrouve dans la profondeur de ses images qui permettent à notre regard de les découvrir à notre guise.

Bien que la photographie puisse être considérée comme une pratique qui rime avec vitesse, et cela à cause de la prise de vue instantané qu'elle procure, elle fait en réalité partie d'un dispositif intellectuel qui fait appel à la réflexion. Certes, les artistes-marcheurs qui utilisent la photographie comme médium ne s'installent pas au bord du chemin comme certains peintres paysagistes – bien que les longues prises de vue de Harvey citées plus haut impliquent une pause stationnaire plus longue que certains artistes. Néanmoins, les artistes-marcheurs pensent la photographie avant, pendant et après la marche. L'appareil accompagne le rythme lent du marcheur qu'il soit dans son sac à dos, autour de son cou, dans sa main ou qu'il soit porté d'une manière inhabituelle avec un dispositif plus complexe. Pour ma part, la photographie ne rime pas avec vitesse. Elle accompagne mes pas. Elle fait écho au rythme lent de ma progression.

• Le sténopé

Un autre type d'appareil semble faire appel à la lenteur lorsqu'il se voit embarqué par les artistes de la déambulation : le sténopé. Du grec *stenos*, « étroit, resserré », et *ôps*, « œil », le terme de sténopé s'applique à un petit trou dans une chambre noire et qui fait office d'objectif²⁸⁰. Pour les artistes-marcheurs, il peut

²⁷⁷ Correspondance avec Thierry Girard, le 17 janvier 2014.

²⁷⁸ D. Méaux, *Géo-Photographies, op.cit.*, p65.

²⁷⁹ *Ibid.*, p66.

²⁸⁰ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française, Pr-Z, op.cit.*

servir au cours de la marche pour traduire une impression de mouvement. De la simple boîte à chaussure percée d'un trou d'épingle jusqu'à des dispositifs plus complexes qui associent l'utilisation du sténopé à la vidéo, ces appareils primitifs (mais dont la technique a bien évidemment évolué) traversent la pratique des artistes de la déambulation. Le sténopé qui requiert généralement un temps de pose assez long est propice à une réflexion sur le temps et sur la lenteur.

Kathryn Faulkner, *The Walk Series*, sténopés, 2005.

Kathryn Faulkner, *The New Walk Series*, sténopés, 2007.

Kathryn Faulkner, dans *The Walk Series*, dont le côté performatif de la marche se marie à l'utilisation du sténopé, garde l'appareil contre son corps et retranscrit le mouvement de celui-ci par un flou de bouger que permet la longue exposition. Danièle Méaux retient que :

La relation entre le corps du photographe, son appareil et le monde est rendue particulièrement sensible dans l'image, lorsque le flou ne peut être imputé qu'à un déplacement de l'objectif.²⁸¹

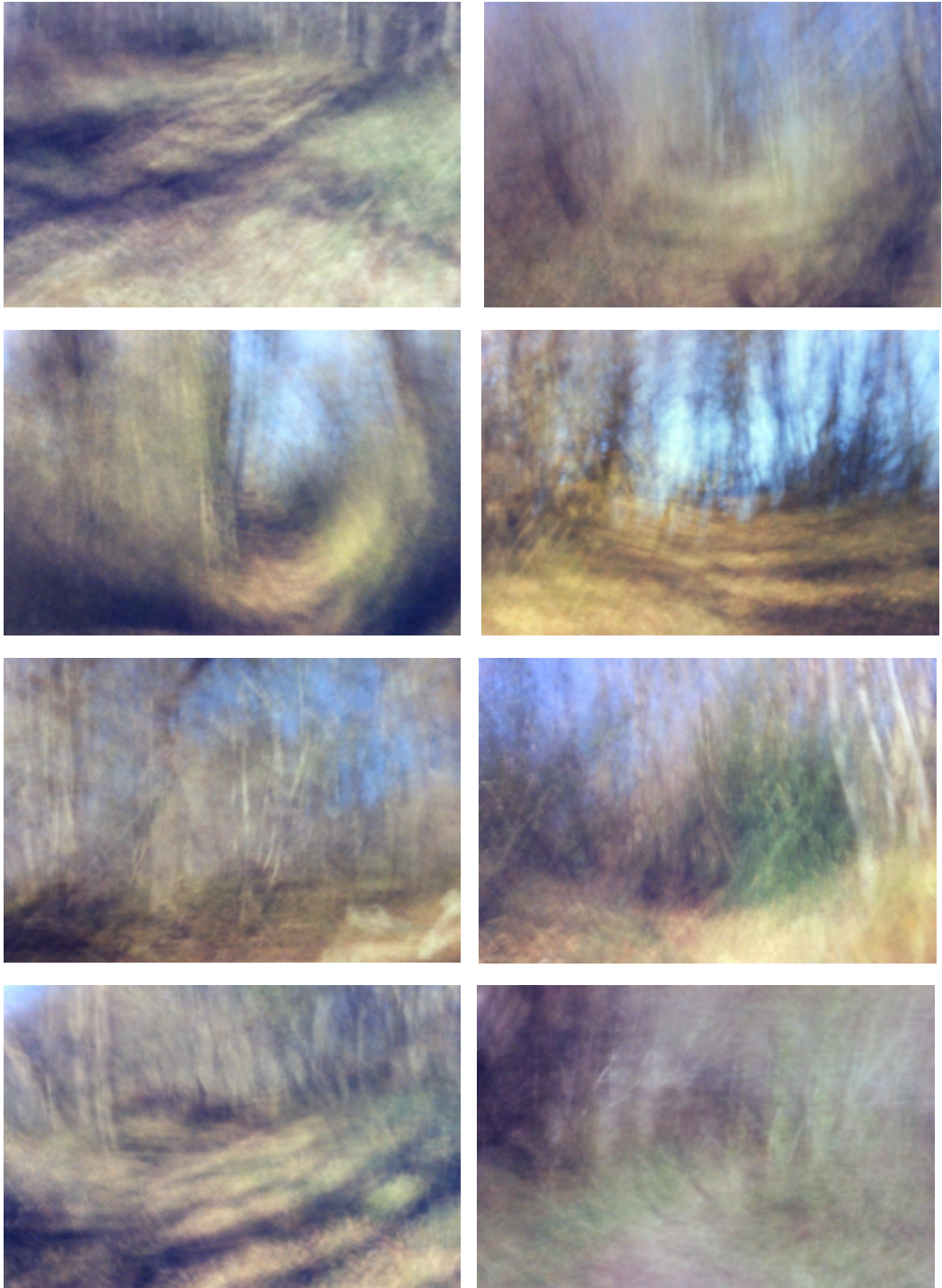
Effectivement, le corps de l'artiste traversant ces espaces est perceptible de par ces images qui s'éloignent de notre vision habituelle, mais qui correspondent, selon notre connaissance de l'image photographique à un mouvement de l'appareil puisque nous savons que le chemin et la nature ne se déplacent pas. Méaux ajoute que :

La durée de l'empreinte se trouve inscrite dans l'espace représenté sous la forme de traînées confuses. Les configurations plastiques de la représentation renvoient, dès lors, au temps nécessaire à l'impression de la surface sensible ; elles sont la traduction spatiale de la durée de l'empreinte qui ne paraît plus réduite à un instant mathématique, ultrarapide ; le temps d'ouverture de l'obturateur quitte, pour le lecteur, le domaine de l'abstraction pour accéder à une forme de concrétude. La transcription de la durée de l'empreinte dans l'espace de la photographie se fait au détriment de la précision des lignes et des formes ; elle diminue la ressemblance des éléments représentés. Ces lignes tremblées, ces formes brouillées ne correspondent pas à une vision normale des choses. Pourtant, pour que l'image puisse renvoyer à un écoulement du temps, il faut qu'une reconnaissance minimum du mouvement effectué et des éléments figurés reste possible.²⁸²

C'est bien le sténopé qui permet cette approche du flou chez Faulkner. La profondeur de champ infinie combinée à un temps d'ouverture prolongé de l'obturateur permet à l'artiste de retranscrire son déplacement. L'équation entre la lumière et la durée que propose ce dispositif se traduit par des images subtiles qui se situent entre la rêverie de la peinture romantique ou impressionniste et une pratique performative de la photographie où le corps en mouvement devient l'élément central. *The Walk Series* nous offre des sténopés uniques qui semblent issus d'un monde flottant. On distingue au centre de l'image un chemin qui se dissout dans la profondeur d'un champ ou dans les bois. Ailleurs, dans *New Walk Series*, il s'agit de traces de lumière délicate qui imprègnent la surface photosensible puisque Faulkner se dirige vers le soleil laissant ouvert l'obturateur afin de recueillir une traînée lumineuse qui retranscrit la durée de la marche. L'artiste marche le long d'une rivière ou déambule en équilibre sur un tronc d'arbre le temps de prélever une trace qui cartographie son déplacement sur la photographie.

²⁸¹ D. Méaux, *La photographie et le temps*, op.cit., p160.

²⁸² *Ibid.*, p161.



Bridget Sheridan, *Chemin des Évêques*, 33 sténopés, diapositives, 2014, ©Bridget Sheridan.

Aussi, faut-il insister sur le fait qu'une telle utilisation du sténopé implique le contact permanent avec l'appareil. J'utilise moi-même le sténopé dans un travail intitulé *Chemin des Évêques*, en tenant l'appareil au niveau de la taille pendant que je marche. Ce sentier fait partie du réseau de chemins de la commune de Saint Lizier dont l'histoire est empreinte d'une certaine spiritualité. Monter ce chemin, vers les hauteurs, implique pour moi une marche lente et méditative. Le choix du sténopé s'est imposé à moi pour ainsi produire un ensemble d'images ayant un caractère fantomatique. Si je me déplace avec l'obturateur ouvert, c'est que mon geste est tout à fait réfléchi. Le fait de tenir l'appareil devant mon corps en marche diffère du déplacement d'un photographe qui s'arrête pour prélever une image. L'appareil devient ainsi un prolongement de mon corps en marche et il enregistre le mouvement fluide de ma progression grâce à la succession d'images d'une minute d'exposition. À chaque détour du chemin je réalise un nouveau sténopé, à chaque virage de ce long chemin sinueux qui grimpe à flanc de colline. Instauration un tel rythme de prise de vue amplifie non seulement le rythme des pas, mais également celui du chemin. Le *Chemin des évêques* est une longue montée qui suggère un rythme lent et méditatif car chaque virage en appelle un autre. La progression est lente. Le sténopé se tient au devant du corps, le doigt sur le déclencheur. La cadence est maintenue au fil des pas et des longues prises de vue. Je comptais les quelques secondes d'ouverture tandis que mes pas mesuraient l'espace de chaque section du sentier entre chaque virage. Enfin, mes mains venaient mesurer ce cheminement serpentin. De plus, tenir l'appareil au niveau de la taille signifiait que la photographie enregistrerait l'espace traversé à partir du centre kinésique. Il ne s'agit pas seulement du voir dans ces images, mais aussi du mouvement d'un corps traversant l'espace.

Ce corps, c'est aussi celui de Tim Knowles qui a marché d'ouest en est dans le Parc National de Mungo en Australie en traversant une grande variété de paysages. L'œuvre, *Mungo Bush Walk* (2013), consiste en une grande projection de douze heures d'une suite de neuf mille quatre sténopés. Les images se fondent lentement les unes dans les autres pour laisser place à ce qu'il qualifie d'une vidéo turneresque.²⁸³ L'enchaînement des sténopés donne certes une

Tim Knowles, *Mungo Bush Walk*, photogrammes extraits de la vidéo, 12 heures, 2013.

impression de rythme du point de vue du spectateur. Cependant, Knowles, a réglé la prise de vue sur un mode automatique. Le rythme de la marche n'est donc pas interrompu par le déclencheur et la prise de vue. Ce mode opératoire induit une différence sensible avec les suites de photographies produites par des artistes qui déclenchent eux-mêmes l'appareil. Néanmoins, si Knowles a eu recourt au sténopé, c'est qu'il a voulu traduire l'expérience de la lenteur et de l'avancement de son corps dans l'espace du désert. Les traînées floues traduisent l'état méditatif qui s'empare du marcheur qui s'engage dans une pérégrination longue et difficile.

Avec le travail de Knowles, d'autres questions surgissent, dont celle du dispositif. Knowles est dans une recherche constante sur les liens entre le corps, l'appareillage et l'espace traversé. Les évolutions de la technologie accordent la possibilité aux artistes-marcheurs d'interroger tout autrement la relation entre le corps, la marche et le paysage.

²⁸³ T. Knowles, propos recueillis sur le site de l'artiste, <<http://www.timknowles.co.uk/Work/MungoBushWalk/tabid/518/Default.aspx>>, (consulté le 5 avril 2014).

- **De nouveaux dispositifs – « se lier d'appareil »**

À ce stade de notre réflexion, il est possible de voir émerger l'idée de l'appareil comme le prolongement du corps en mouvement. Rappelons-nous brièvement la performance de Gary Hill, *Crux*, réalisée entre 1983 et 1987 et dans laquelle l'artiste attache cinq caméras à ses extrémités. Les objectifs se tournent vers ses pieds, ses mains et sa tête. Ce dispositif induit une démarche où le corps de l'artiste avance de manière très particulière les bras levés à l'horizontal. Bien que les écrans soient séparés, dans le lieu d'exposition, ils fonctionnent ensemble pour reconstituer un corps en mouvement dans l'espace. Les écrans, installés en croix fonctionnent comme interface entre le corps de Hill et l'environnement. L'appareillage de l'artiste fonctionne comme une fusion entre le corps en marche et l'espace qu'il traverse.

Gary Hill, *Crux*, performance et vue de l'installation, 1983-87.

Tim Knowles, *Kielder Forest Walk*, marche de 8 heures, 2013.

Dans *High Key*, je porte un harnais lors de la montée du Col de la Claouère. Cependant, contrairement au dispositif encombrant porté par Hill et qui influe sur le mouvement de son corps dans l'espace, j'ai opté pour une caméra de petite taille qui enregistre mon déplacement tout en respectant la liberté de mes gestes. L'interface est attachée à mon corps, au niveau de ma poitrine. Cet appareillage enregistre donc à la fois le mouvement de ma marche et celui de ma respiration. Tim Knowles porte également un tel dispositif dans *Kielder Forest Walk* en 2013. Il a tenté de marcher en ligne droite pendant une durée de huit heures dans la Forêt de Kielder en Écosse tout en enregistrant sa marche à l'aide d'une petite caméra qu'il a portée sur son torse. L'artiste a évolué au travers d'une végétation dense qui nécessite une liberté de mouvement absolue et il ne pouvait pas se permettre d'utiliser un dispositif encombrant pour capturer l'évolution de sa marche. Six mille images fixes témoignent de son corps qui enjambe des troncs de sapins et qui cherche son chemin au travers des fougères et d'une épaisse couche de mousse qui recouvre le sol. L'utilisation de caméras tels que la GoPro relève de marches qui s'appliquent à rejoindre le domaine du performatif, non seulement la performance artistique, mais également des marches qui s'apparentent à une performance quasi-sportive. Ce genre d'appareil est surtout utilisé par des individus du monde des sports extrêmes. Lorsque l'artiste s'en empare, on ne peut pas faire abstraction de ce que ces appareils représentent.

Ainsi, lorsque je filme la montée de la Claouère, dans mon travail *High Key*, j'insiste sur l'épreuve de cette montée et l'endurance du groupe de marcheurs qui retrace les pas des anciens évadés ayant gravi cette longue montée.

L'appareil est donc volontairement plus ou moins présent chez l'artiste-marcheur. S'il induit une démarche plus ou moins lente, il est aussi choisi en fonction de la relation de l'artiste à la marche. Ce dernier se situe tantôt dans une dimension contemplative avec une certaine lenteur, tantôt dans un esprit méditatif et parfois le côté performatif de la marche induit le choix d'un dispositif qui modifie plus ou moins ou pas du tout la démarche de l'artiste. L'appareil peut être enfoui dans le sac du marcheur, attaché au corps ou laissé derrière soi afin de jouer avec la présence et la disparition du corps dans son environnement. Ainsi, l'appareil devient interface entre le corps et le monde lors de la déambulation. C'est la photographie qui témoigne de cette rencontre, de cette fusion. Les choix de monstration vont d'ailleurs faire écho à la déambulation.

B - Le parcours : au travers et autour de la photographie

C'est ici qu'intervient le spectateur. Devant lui, s'ouvre une voie, un chemin, un sentier, une route, peu importe, des lignes de fuite qui disparaissent dans la profondeur de l'image, des lignes qui promènent son regard jusque dans l'espace parcouru par l'artiste-marcheur. Et si ces images se répètent ? Et si elles se multiplient au sein d'un dispositif tel que le livre, le carnet de marche ou l'installation ? Engagent-elles le regard, l'imagination, le corps du spectateur ? Par quel biais celui-ci circule-t-il autour et au travers des chemins ? Pourrait-on parler d'un système d'articulation qui se met en place autour de *charnières*²⁸⁴ ? Les déambulations de chacun seraient pris dans une enfilade, dans un enchâssement qui évoque à nouveau la question de la mémoire.

1. Parcourir l'image : le chemin comme invitation à pénétrer l'image

Le chemin s'enfonce dans l'espace de manière organique. L'artère sinueuse disparaît devant moi sur l'horizon ou derrière les arbres. Je photographie la ligne de terre qui se creuse sur le sol avant de m'y engager. Les prises de vue qui intègrent mes installations photographiques sont une invitation à parcourir le

²⁸⁴ Voir D. Le Sergent, *L'image-charnière*, Paris, L'Harmattan, 2009.

chemin du regard. Tout comme Long ou Fulton, mon attention se porte sur l'expérience de la marche. Les photographies de chemin qui parsèment leur pratique déambulatoire font écho à leur expérience et engagent, par la suite, le spectateur. Les lignes de fuite du chemin photographié créent un effet de perspective. Au premier plan, sous nos yeux, un sol immédiat qui se glisse sous notre regard et qui émerge du hors-cadre comme si nous étions présents sur le sentier. Puis, les lignes fuient jusqu'à la disparition du sentier dans les plans successifs de la photographie.

Fulton photographie fréquemment les chemins qui fonctionnent comme la métaphore de la marche elle-même. S'il a pour habitude de choisir une photographie qui représente son expérience de la marche, c'est une constante dans son œuvre qui la ponctue régulièrement depuis ses débuts jusqu'à ses dernières randonnées. Nombreuses sont les prises de vue en noir et blanc dans lesquelles un chemin usé par le passage des nombreux randonneurs se perd dans le paysage montagnard. Il les nomme tout simplement *Footpath*, « sentier ». Le format portrait de chaque photographie intensifie la ligne serpentine de la cicatrice creusée dans la terre. Notre regard se dirige du bas du cadre vers l'horizon, un mouvement accentué par la verticalité du format. En 1995 en Suisse, en 2008 en Islande, en 2012 en France, etc., le processus est identique pour chaque marche : un format portrait noir et

Hamish Fulton, *Footpath*, 2012.

blanc où le chemin occupe les trois-quarts ou les deux-tiers de la photographie. A chaque reprise le même mot, en capitales d'imprimerie : FOOTPATH. La limpidité du mot porte toute notre attention sur le chemin. Pour Fulton, ce n'est pas qu'une image de chemin, c'est le sentier lui-même. Il nous emporte sur le chemin à ses côtés. Danièle Méaux remarque que la photographie de Fulton fait preuve d'une « véritable symbiose avec le paysage ». Elle ajoute que le motif du chemin, de la route ou de la voie en terre qui se répète dans toute l'œuvre de Fulton est obsessionnel et qu'« il renvoie à cette fusion de l'homme et du territoire », preuve de l'interaction entre le battement des pas et le sol. Méaux explique que :

Ces lieux de frayage se présentent le plus souvent face au spectateur, comme ils s'ouvriraient sous les pas du marcheur. La vue confronte le lecteur au cône puissant formé par les deux lignes de fuite de la chaussée, dans lequel indéfiniment le regard semble pouvoir coulisser. [...] Grâce à la présence d'une voie de circulation, le territoire semble pour ainsi dire habité d'une logique traversante ; il est "space in progress". L'homme n'apparaît donc plus séparé du site, mais inclus dans les terres et propulsé dans un parcours.²⁸⁵

Nous pouvons rapprocher les lignes marchées que photographie Richard Long des *FOOTPATHS* de Fulton. Pourtant, si elles nous aspirent de la même manière dans le paysage, elles fonctionnent différemment. Les photographies de Long représentent la trace de sa seule marche, et elles documentent ainsi le côté performatif des piétinements de terre et de poussière de l'artiste-marcheur. Cette trace solitaire suffit néanmoins à suggérer un déplacement. « Toute représentation d'une voie de circulation, pénétrant le champ dans le sens de la profondeur, évoque aisément un écoulement temporel »²⁸⁶, note Méaux. Si les photographies de Long nous permettent de restituer la durée de la marche de l'artiste, c'est que l'éloignement de l'horizon dans les photographies de Long fait appel à un déplacement imaginaire le long de la ligne qui s'éloigne dans la profondeur de l'image. Les chemins de Fulton diffèrent des lignes de Long en ce que l'artiste réalise la photographie avant la déambulation. De cette manière, Fulton nous invite à l'accompagner sur les sentiers. Témoins des allers et des venues de chacun, les sillons de Fulton nous englobent dans le flux déambulatoire des chemins de randonnée. « L'espace parcouru du pied est profond, d'une profondeur géographique et mentale »²⁸⁷, remarque Verrier. « Traverser l'espace à pied est aller de l'autre côté, percer le miroir »²⁸⁸, ajoute-t-il. C'est ainsi que nous pouvons percevoir la photographie de chemin chez l'artiste-marcheur : une invitation à pénétrer un espace mental, à percer la surface et l'illusion de la photographie pour marcher à ses côtés.

C'est ainsi que j'ai voulu solliciter le regard du spectateur dans des travaux tels que *Chemin des évêques* ou *Vestiges*. Le spectateur se retrouve également face à l'illusion pyramidale que forme le chemin photographié. Pour *Vestiges*, j'ai volontairement orienté mon appareil vers le sol afin que les lignes de fuite démarrent au plus large et que le chemin entraîne le spectateur dans sa progression. En effet, il en résulte une impression d'être pris dans le déroulement temporel de la marche puisque les lignes s'ouvrent derrière le spectateur et se resserrent au loin, ce qui le transporte dans l'espace de la photographie. Mes

²⁸⁵ D. Méaux, « Traversé du territoire, écriture du cheminement, à propos de l'œuvre d'Hamish Fulton », in *Cartes, paysages, territoires*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2000, p124.

²⁸⁶ D. Méaux, *La photographie et le temps*, op.cit., p102.

²⁸⁷ C. Verrier, *Marcher, une expérience de soi dans le monde*, op.cit., p23.

²⁸⁸ *Idem*.

photographies diffèrent de celles de Fulton en ce qu'elles sont des portions du chemin qui insistent davantage sur une interaction beaucoup plus intime avec le sol. Néanmoins, comme le souligne Méaux :

La représentation d'une voie de circulation qui s'ouvre frontalement au spectateur – ou légèrement de biais – est propice à la projection d'un parcours subjectif ; mais une simple trouée, ménagée dans la profondeur du champ, peut suffire à l'évocation de la durée d'un déplacement imaginaire : lorsque la photographie circonscrit fortement un espace de circulation et d'échange, elle revêt aisément une dimension temporelle.²⁸⁹

Bien que mes prélèvements du Chemin de la Liberté ne soient que des fragments et que le sillon de terre ne court pas toujours vers l'horizon comme dans la photographie de Long ou de Fulton, mes photographies, qui enregistrent tout de même un espace de déambulation, suggèrent la durée. Il convient de préciser que mon regard se porte davantage vers la rencontre immédiate avec la terre et le chemin. Pour ma part, il était évident que la relation entre mes pas, ceux de mes prédécesseurs et le sol s'exprime au travers de mes photographies. Elles sollicitent ainsi le spectateur à considérer le sol et les fragments de chemin prélevés sur le Chemin de la Liberté. Elles convient son regard qui parcourt ce même sol.

À Hortense Soichet de noter que « l'image prise isolément (est) trop pauvre pour narrer la déambulation. Au mieux, elle se réfère à un des *leitmotif* du déplacement comme le chemin, la route, le flou, etc. »²⁹⁰ Selon la photographe, la démarche des photographes et artistes-marcheurs qui intègrent la photographie au processus déambulatoire conjuguent le geste photographique au cheminement jusqu'au point où l'un ne fonctionne plus sans l'autre. C'est grâce à cette interdépendance que naît la multiplication des images que nous avons soulignée précédemment, lorsque l'outil photographique devient prolongement du corps en marche et que l'artiste instaure un protocole. Néanmoins, lorsque la répétition des clichés se conjugue au motif de la voie de déplacement, l'invitation à poursuivre les pas de l'artiste est d'autant plus amplifiée. Une suite de photographies de chemins trouve souvent sa place dans un dispositif livresque ou une installation dans l'espace d'exposition. Ainsi, elle vient redoubler le déplacement suscité par le motif du chemin lui-même.

²⁸⁹ D. Méaux, *La photographie et le temps, op.cit.*, p103.

²⁹⁰ H. Soichet, *Photographie et mobilité, op.cit.*, p56.

2. Au fil des pas – au fil des pages

Il existe chez les photographes de la mobilité et chez les artistes-marcheurs, un recours fréquent au livre afin de donner un sens de lecture aux photographies faites en marchant. Chez les artistes-marcheurs des années soixante, chez Long ou Fulton, le livre d'artiste intègre un ou plusieurs marches. Ils explorent diverses formes de livres, comme le cahier ou le leporello. Cependant, si les dispositifs livresques interpellent le lecteur en ce qu'ils lui permettent de circuler librement au fil des pages, le carnet, quant-à-lui, concerne davantage l'immédiateté de la marche. Je présenterai mon propre carnet de marche, réalisé au cours de celle-ci, où les polaroids dialoguent avec le témoignage d'un Évadé de France.

a) Le dispositif livresque : le regard circule de chemin en chemin

Le dispositif livresque est à même d'évoquer une durée, ce qui explique son utilisation par de nombreux artistes-marcheurs et photographes de la mobilité. Anne Moeglin-Delcroix indique que la « propriété matérielle du codex, en vertu de laquelle la suite reliée des pages induit un certain ordre, offre la possibilité de l'utiliser comme support d'une durée orientée »²⁹¹, et elle ajoute que :

Chaque page intervient alors à un moment déterminé dans une succession d'apparitions et de disparitions qui lui attribue une inscription temporelle précise dans le processus qui définit l'unité du livre et lui donne son sens [...].²⁹²

C'est ainsi, dans la suite des routes et des chemins que de nombreux artistes ont regroupé les prélèvements afin de ponctuer livres d'artiste ou recueils de photographies en menant le lecteur au travers des images et des pages. Néanmoins, il doit être précisé que si les exemples sont nombreux, les différences entre chaque dispositif livresque dépendent non seulement de la structure du livre, mais également des types de voie représentés, des choix de l'artiste et de son protocole photographique qui s'articulent ensuite au livre. Le marcheur se transforme par la suite en auteur pour mettre en forme son ouvrage et redonner un certain sens à son/ses trajet(s).

Il se peut que Bernard Fuchs ait intitulé sa série de chemins et de routes *Roads and Paths*, réalisée entre 2004 et 2007, en se référant à celle qu'a réunie Fulton en 1978. Le dispositif semble similaire : pour l'artiste anglais une collection de photographies noir et blanc, accompagnées d'un bref texte, et représentant chacune une marche, pour le photographe autrichien une collection

²⁹¹ A. Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, Le mot et le reste/Bibliothèque nationale de France, 2012, p263.

²⁹² *Idem.*

de prises de vue en couleur. Tout comme Fulton, Fuchs attire l'attention sur le leitmotiv de la voie au travers de cette série de cinquante-trois clichés. D'ailleurs, disciple de Bernd Becher à l'école de Düsseldorf, Fuchs perpétue la tradition des typologies et de la série dans *Roads and Paths*. Comme pour Becher, la lumière reste neutre, et il préfère photographier le matin ou le soir afin de révéler l'essence véritable du paysage photographié puisqu'avec un tel éclairage tout nous semble plus proche et plus familier. À ce sujet, Heinz Liesbroch soutient que « le paysage s'ouvre afin que nous puissions y accéder nous-mêmes. »²⁹³ S'y ajoute une sensation d'immutabilité due à la lumière particulière et à la proximité du paysage avec le photographe. Il transparaît une relation intime entre le photographe et le territoire photographié. En effet, Fuchs revient ici sur les pas de son enfance puisque c'est dans cette campagne que le photographe a grandi. Liesbroch note que le véritable sujet de cette série n'est sûrement pas des paysages spectaculaires, mais plutôt le fait de s'immiscer dans la nature, d'être tout simplement à l'extérieur et de déambuler sur les routes et les chemins²⁹⁴. C'est en

Bernard Fuchs, *Roads and Paths*, Koenig Books, 2009.

arpentant ce territoire d'enfance à intervalles réguliers que le photographe est parti à la rencontre de son passé, accompagné de son appareil photo qui saisit de manière intime ce cheminement de la mémoire. « *Roads and Paths* ouvre des espaces qui mènent notre regard dans la profondeur de la photographie »,²⁹⁵ remarque Liesbroch. Si nous pouvons effectivement noter la présence d'une profondeur de champ assez conséquente qui permet une exploration lente et contemplative de chaque image, il s'agit surtout des voies qui nous permettent de nous y engager. Au fil des pages le lecteur se promène sur un chemin à l'orée d'un bois, sur une route qui tranche au milieu d'une forêt de sapins, ou sur une voie agricole qui s'ouvre au milieu des champs. Pour chaque double page, un format carré : une progression rythmée qui tend vers une reconstitution des artères du territoire de Fuchs. On y circule à son gré en feuilletant les pages, le passage

²⁹³ H. Liesbroch, "Path Without End", in *Bernard Fuchs, Strassen und Wege*, Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop, 26 avril-28 juin 2009, Heinz Liesbroch Ed, Koenig Books, London, non paginé. Traduit par mes soins.

²⁹⁴ *Idem*.

²⁹⁵ *Idem*.

des pages se fait au gré des chemins et des routes qui circulent dans l'ouvrage. Évidemment, la structure du livre est à même de faire écho à la mobilité, à la déambulation ou au voyage. Méaux note que « le projet des photographes voyageurs est intimement lié à l'objet matériel que constitue le livre ; ce dernier contribue, par le dispositif qu'il instaure, à l'évocation d'un parcours du territoire. »²⁹⁶ Certes, mais lorsque la présence de la voie de circulation se répète tout au long de l'ouvrage, le voyage livresque se redouble du regard qui parcourt routes et chemins.

Dans l'ouvrage photographique de Jean-Luc Moulène, *Fénautrigues*, nous pouvons également noter une amplification du déplacement à pied par la récurrence du motif du chemin. Bien que Moulène s'intéresse ici au paysage, la majorité des photographies sont des chemins qui circulent au travers des champs et des bois. Les images défilent au fil des pages emportant avec elles l'odeur du sous-bois, le bruit des feuilles croustillantes sous les pas, et les ombres dansantes au travers des feuillages du chemin creux. C'est un territoire que Moulène a arpenté pendant des décennies, tout comme Fuchs. L'appareil photographique se déclenche au rythme de son corps et de ses pas. Les chemins accueillent la présence de l'artiste avant de le voir disparaître à nouveau, en vaut pour témoin le changement de format et de pellicule. Par le biais de ces images nous ressentons la présence de Moulène dont le regard photographique interroge ce territoire de manière très intime. L'ouvrage se présente à la manière d'un dédale dans lequel l'ordre des chemins ne tient compte d'aucune logique et qui pourrait nous perdre au fond des bois de Fénautrigues. Nous hésitons entre un tirage noir et blanc et une épreuve en couleur, entre un format carré, un paysage ou un portrait. Seule la répétition du motif du chemin nous encourage à avancer dans ce dispositif labyrinthique. Si chaque sentier devient un espace d'exploration pour notre regard, il nous invite aussi à l'errance. Selon Rebecca Solnit, le dédale « représente les errements du libre arbitre. »²⁹⁷ Elle ajoute qu' :

À l'instar du chemin de croix, labyrinthes et dédales nous invitent à risquer le pas pour habiter physiquement les histoires qu'ils déroulent sous nos pieds, autant que sous nos yeux.²⁹⁸

C'est ainsi que Moulène nous invite à nous perdre sur les chemins de sa mémoire. Si son œuvre a débuté sous ses pieds et se termine sous nos yeux, c'est que le chemin joue le rôle de médiateur à travers les photographies de ce livre. Le génie de la terre émane de ces photographies de chemins qui retiennent quelque chose de la mémoire du passage de chaque homme. Les marques laissées à même le sol deviennent les reliquats des marches de Moulène et nous emportent dans le

²⁹⁶ D. Méaux, *Voyages de photographes*, Saint-Etienne, Publications de l'université de St-Etienne, 2009, p19.

²⁹⁷ R. Solnit, *L'art de marcher*, *op.cit.*, p99.

²⁹⁸ *Idem*.

dédale de ses déambulations, un espace feuilleté, composé des centaines de tirages que le photographe a conservés et qu'il a, par la suite, triés afin de les archiver à nouveau dans le labyrinthe de *Fénautrigues*. Il devient encore plus ardu de saisir la démesure de cette entreprise tant le livre est difficile à saisir dans son ensemble. Ce n'est que le motif qui nous permet de suivre le fil du déplacement. Méaux relève qu'un livre vit au travers de la mémoire :

La perception de chaque vue est habitée de la mémoire du tout - alors, bien sûr, que l'appréhension de l'ouvrage dans son entier se nourrit de ses composants particuliers. Le livre est un objet matériel, mais, comme le film ou le morceau de musique, il n'existe pleinement dans l'esprit du lecteur que grâce à une activité de remémoration ou de synthèse. Il se rapproche à cet égard des arts dits « du temps ».²⁹⁹

Dans le cas de *Fénautrigues* il devient difficile de se remémorer l'ensemble tant Moulène se plaît à brouiller les pistes. Et que dire du lecteur qui « fraie ses propres chemins », qui « “butine” et opère des rapprochements singuliers » ?³⁰⁰ Entre les pages, entre les chemins, existent des voies de traverse, auxquelles accède l'imagination du lecteur.

Jean-Luc Moulène, *Fénautrigues*, photographies extraites du livre, CNAP, 2010.

Ces deux travaux que sont *Roads and Paths* et *Fénautrigues* relèvent d'un retour fréquent sur les lieux – pour Fuchs la série dure quatre ans, pour Moulène des dizaines d'années. Les cheminements répétitifs constituent la matière d'entrée d'un seul ouvrage qui se fait un concentré de temps, un feuilleté de mémoire au sein d'un dispositif qui permet une nouvelle temporalité. Si chaque chemin et si chaque route existe individuellement, ils sont tout de même reliés entre eux par le biais du codex. On parle de la reliure d'un livre, du fil qui se glisse dans la pliure

²⁹⁹ D. Méaux, *Voyages de photographes, op.cit.*, p26.

³⁰⁰ *Idem.*

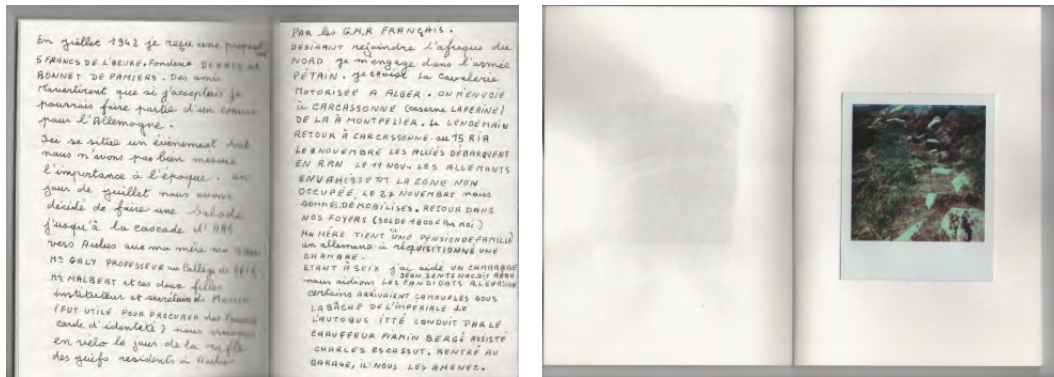
des feuilles afin de rassembler les feuillets qui le composent. Imaginons dès lors la reliure comme permettant aux photographies de chemins de former une trajectoire unie, un parcours inventé par le lecteur. Le titre du livre de photographies de Paul Gaffney est évocateur en ce sens : *We make the Path by Walking*. On pourrait traduire par « chemin faisant », mais encore, c'est nous, en tant que lecteurs qui « faisons le chemin en marchant ». C'est nous, en feuilletant les pages du livre de Gaffney, qui frayons notre chemin au travers des photographies de chemins qui circulent dans l'ouvrage. Ainsi, la répétition du motif de la voie dans un dispositif livresque se prête au cheminement mental du spectateur-lecteur qui circule de page en page.

b) Le carnet de marche : dans l'immédiateté du cheminement

Si le livre relève d'une mise en page post marche, le carnet de marche, quant à lui, accompagne l'artiste-marcheur. Il descend des carnets de croquis des paysagistes et des peintres voyageurs comme Delacroix. Il croise la pratique des écrivains marcheurs tels que Robert Louis Stevenson, qui rapporta de son voyage dans les Cévennes en 1878 le récit de ses pérégrinations, avec la récente pratique du carnet de voyage, un genre à la fois littéraire et plastique qui regroupe textes, illustrations ou photographies. Le carnet de voyage, c'est un journal de bord, un carnet de route qui relate un voyage au jour le jour, bien que l'on voit apparaître des publications de carnets de voyage qui s'éloignent de l'instantané du voyage. Mon carnet de marche se situe du côté d'artistes-marcheurs comme Brendan Stuart Burns dont les carnets relèvent les indications topographiques et météorologiques grâce à l'écriture, la photographie et aux croquis. On est dans une forme d'immédiateté de la marche. S'il se rapproche des carnets des paysagistes ou des peintres voyageurs, c'est qu'il s'agit d'un travail qui se situe à la fois dans la recherche plastique et dans le pris sur le vif. J'utilise le polaroid qui rejoint le croquis ou l'esquisse, souvent réalisés sur un carnet et au cours d'un voyage. Ce type de dessin relève de l'art de saisir ce qui se présente sur l'instant. À ce sujet, Etienne Souriau constate que « le croquis appartient donc presque toujours au genre artistique dit *non-finito* ; ce qui signifie, non pas qu'il est inachevé, mais qu'il n'est pas "figolé". »³⁰¹ Il précise aussi que les conditions de ce type de dessins à main levée nécessite « une extrême rapidité d'exécution. »³⁰² Enfin, Souriau rapproche les croquis qui ont un caractère fugitif de certains instantanés photographiques. C'est bien dans la rapidité et dans le fugitif que s'effectuaient les quelques polaroids qui allaient intégrer mon carnet.

³⁰¹ E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p531.

³⁰² *Idem*.



Bridget Sheridan, *Carnet de marche*, écriture, 18 polaroids, 10 x 14,8cm, 2013, ©Bridget Sheridan.

En 2013, j'ai emporté dans mon sac de randonnée, sur le Chemin de la Liberté, un appareil photo polaroid et un carnet de croquis. Paul Broué, Évadé de France avait pris le temps d'y inscrire, dans les premières pages, son témoignage manuscrit pour ensuite laisser place à une suite de polaroids qui s'y ajouteraient au fil de la marche. Le carnet qui transcrit l'instantané entre en résonance avec le polaroid. Le recours à ce type d'appareil relève d'un choix qui met l'accent sur le geste photographique et sur l'instant. Il n'est pas aisé d'imaginer une photographie de ce type sans esquisser le geste qui l'a faite naître. Ainsi, autour du polaroid s'invente un instant photographique qui est, dans le cas de l'artiste-marcheur, directement relié au cheminement. Méaux observe qu'avec le polaroid, « l'observation du cliché déclenche la construction imaginaire d'un espace hors-champ, théâtre du faire photographique. »³⁰³ Une telle pratique de la photographie rappelle les *joiners* de David Hockney. L'artiste anglais effectuait un ensemble de polaroids afin de réaliser une image composite ; un procédé qui évoquait à la fois le mouvement du corps de l'artiste et le geste photographique instantané accentué par l'utilisation du polaroid. Si la majorité de mes polaroids donnent à voir des fragments du chemin et du sol, la reconstitution du parcours est d'autant plus immédiate. Contrairement au photographe qui revient sur ses pas lors de la mise en page du livre, je relevais mes clichés au fil de la marche. De plus, chaque image se révélait alors que nous avançons à travers la montagne. Le bleuté de la surface photosensible laissait progressivement la place à un semblant de chemin, de racine ou de minéral. Pas à pas, nous avançons et, petit à petit, l'image se révélait. La suite de polaroids débute avec la poutre d'une grange vide et sombre, un ancien lieu de cachette. S'en suivent dix-huit prises de vue du chemin, du sol, des rochers que nous avons escaladés et de la neige que nous avons traversée. Chaque polaroid est un contact direct et immédiat avec le chemin, une pratique photographique qui se situe au cœur de la marche. Les dix-huit bouts de chemin parcouru s'interpénètrent, chaque section photographiée se faufile dans la suivante puisque la marche, la prise de vue, le développement du polaroid et la mise en

³⁰³ D. Méaux, *La photographie et le temps*, op.cit., p171.

page du carnet se font en chemin. Ainsi, le carnet de marche intègre le processus de la marche. Le carnet est une recherche personnelle qui donne lieu à d'autres travaux dont nous discuterons plus loin. Il diffère des installations photographiques qui engagent davantage le regard et le corps du spectateur.

3. L'installation photographique comme parcours

L'installation, phénomène « à la quête d'espaces remettant en cause l'aspect frontal de la perception traditionnelle de l'œuvre »³⁰⁴, peut concerner la photographie tout autant que des objets, des matériaux ou la vidéo. On y décèle des tensions, des conflits ou des dialogues entre les éléments de l'œuvre, l'espace et le corps du spectateur. De même qu'avec l'installation d'objets dans l'espace, la mise en scène de photographies dans le lieu d'exposition ne prend-il pas en compte le corps du spectateur – ce qui soulève la question du parcours ? Si j'ai fait le choix d'installer mes parcours photographiques dans cet espace, c'est qu'il me semble qu'intégrer le déplacement du spectateur au dispositif, c'est aussi évoquer la poursuite, l'enchâssement / en-chassement, et enfin la mémoire.

a) La déambulation dans le lieu d'exposition : engager le corps du spectateur

Lorsque les photographies d'artistes-marcheurs ou des photographes de la mobilité ne trouvent pas leur place au sein d'un livre ou d'un carnet, il arrive qu'elles soient installées dans l'espace d'exposition et qu'elles donnent lieu à un cheminement. Quoi de plus ironique pour une pratique qui prend racine chez des artistes qui tournaient le dos aux institutions artistiques et aux espaces muséales ? La question du site et du non-site que nous avons abordé plus haut s'est développée lorsque les artistes de la deuxième moitié du XX^e siècle, les land artistes en particulier, exposent leur travaux dans la galerie. Certains d'entre eux disposent une installation dans l'espace afin de permettre au spectateur de faire l'expérience du mouvement. À ce titre, Richard Long installe ses cercles et ses lignes d'ardoise ou de pierre dans l'espace d'exposition, des sculptures qui répondent non seulement à l'architecture des lieux, mais également à l'importance que l'on accorde aujourd'hui au corps du spectateur au sein du lieu d'exposition. *Rochechouart Line* (1990) invite le spectateur à déambuler dans la galerie d'Hercule au Château de Rochechouart dans le Périgord. Cette œuvre, qui fait dialoguer les fresques murales du XVI^e siècle avec la ligne de calcaire, prend place dans une longue galerie étroite qui ne peut être appréhendée que par la marche. Ainsi, le corps du spectateur ne saisit la totalité de l'œuvre qu'en circulant dans l'espace d'exposition.

³⁰⁴ J.-Y. Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XX^e siècle*, Paris, Minerve, 2008, p114.



Richard Long, *Rochechouart Line*, sculpture pérenne, pierre blanche de calcaire, Musée-château de Rochechouart, France, 1990, ©Bridget Sheridan.

Installées à même le sol, les œuvres de Richard Long mettent l'accent sur l'horizontalité de la marche. Carl Andre en fait de même dès les années soixante. Les sculptures qu'il déploie dans l'espace s'étendent sur le parterre de la galerie ou à l'extérieur. Bien que la loi de la conservation veuille que le spectateur ne circule qu'*autour* de ses œuvres, il est vrai que l'interaction avec certaines des créations d'Andre passait par un contact direct. On pense à *Secant*, sculpture de 1977, un agencement de poutres qui forment un semblant de chemin dans le paysage. Si l'artiste reprend fréquemment cette forme dans l'espace d'exposition, il n'hésite pas à inviter le spectateur à faire l'expérience de la sculpture en marchant sur celle-ci. Ainsi, Andre, tout comme Long, convie le spectateur à faire

l'expérience de l'œuvre au travers du corps, en marchant. La relation sensible à l'œuvre qui est suscitée par le déploiement horizontal de l'œuvre dans le lieu d'exposition se retrouve aussi dans certaines installations de Robert Morris. *Williams Mirrors* (1977), puis *Lyon Labyrinth* (2010) visent tous les deux à désorienter le spectateur avec un parcours dans l'espace où l'artiste agence des miroirs pour le premier et de grands panneaux pour le second. Son intérêt pour

Carl Andre, *Secant*, briques, Musée des Beaux-Arts du Canada, Montréal, 1966.

le corps en mouvement se poursuit dans une pièce de 2010, intitulée *White Nights*, et qui propose un labyrinthe fait de panneaux de polyester blanc divisant l'espace du Musée d'Art Contemporain de Lyon. Les différents couloirs de circulation transforment l'espace selon le mouvement des visiteurs qui se trouvent pris dans un tourbillon de photographies de la Seconde Guerre mondiale. Les images sont projetées sur des écrans de tissu afin de créer un palimpseste d'images qui s'intègrent au mouvement de la marche. À l'horizontalité du parcours se combine une traversée labyrinthique des images qui questionne le discours linéaire habituel que l'on associe généralement à l'histoire. Déambuler dans ce parcours photographique met en exergue la relation du spectateur à l'image car ce type d'œuvre invite, par ailleurs, le spectateur à participer de manière active à l'œuvre. Les photographies sont autant de portes ouvertes vers l'extérieur puisque l'image, ici, devient traversée de l'histoire. Ces quelques exemples illustrent l'importance que l'on prête au corps du spectateur dans les nouveaux dispositifs et installations dans l'espace muséal et de la manière dont le parcours s'étale à l'horizontal – un moyen pour l'artiste de souligner la dynamique de l'œuvre ou la polysensorialité de l'installation dans certains cas, mais aussi de lui conférer l'idée de flux, de mouvement grâce à la kinesthésie du spectateur.

Robert Morris, *White Nights*, installation, MAC, Lyon, 2000.

b) Circuler d'image en image dans l'espace : la mise en place de *charnières*

Pour les artistes et les photographes dont la déambulation fait partie intégrante de leur pratique, l'installation permet de transposer leur propre déplacement dans un nouveau lieu. L'installation photographique, qui diffère du traditionnel mode d'accrochage mural des tirages, consiste en la disposition des photographies dans l'espace dans le but de faire dialoguer les images entre elles de manière à ce qu'elles forment ensemble l'œuvre. Tels les objets disparates d'une installation, les différents clichés se répondent entre eux pour raconter une histoire. Le concept de *charnière* de Daphné Le Sergent se prête aux installations photographiques d'artistes-marcheurs : « Les installations et les dispositifs présentent des éléments disparates posés l'un à côté de l'autre, formant autant de charnières que l'œil permet d'associations. »³⁰⁵ Face à une installation photographique notre regard cherche à construire, à se positionner, il s'applique à articuler les liens entre chaque image. Daphné Le Sergent utilise le terme de *charnière* qui lui permet d'interroger les dispositifs complexes de l'art contemporain. Ce concept convient aux installations photographiques de l'artiste-marcheur. Notre regard est passage, il file de photographie en photographie et emprunte autant de charnières que nécessaire afin de reconstituer un trajet. La charnière est, selon Le Sergent,

³⁰⁵ D. Le Sergent, *L'image-charnière ou le récit d'un regard*, Paris, L'Harmattan, 2009, p24.

« l'écart qui se creuse entre les éléments du dispositif mais qui en même temps les unit. »³⁰⁶ Ici, elle est un « gond » qui relierait chaque photographie de chemin, chaque espace en mouvement au suivant. La *charnière* nous donne accès à la suite de photographies, mais aussi à la marche du photographe puisqu'« elle est ce qui relie l'hétérogène et se constitue comme matière du dispositif. C'est dans la considération d'une *charnière*, que se nouent et se dénouent du continu et du discontinu, et qu'une grande partie de l'art contemporain peut-être interrogée. »³⁰⁷ Bien évidemment, il est possible de concevoir la *charnière* entre les photographies du chemin – comme ce fut le cas dans le dispositif livresque d'ailleurs. Néanmoins, il existe d'autres motifs qui se répètent et qui s'articulent autour de « gonds ».

Mathias Poisson, *Graphie du déplacement*, installation photographique, 2012-2013, Espace Écureuil, Toulouse.

Mathias Poisson, artiste de l'itinérance, dont nous avons déjà noté l'importance qu'il octroie au corps dans ses marches participatives, a conçu, pour l'Espace Écureuil à Toulouse, une installation des photographies prises lors de promenades dans les villes méditerranéennes de Naples, Algiers, Beyrouth et Marseille : *Graphie du déplacement* (2012-2013). Au centre de la salle d'exposition un support en bois qui s'étale dans la longueur de la pièce sert de socle aux clichés qui se retrouvent collés les uns aux autres. Une ligne directrice : l'horizon. Il file d'une photographie à l'autre, comme si l'ensemble ne constituait qu'un long travelling au milieu de la salle d'exposition. Nous avons déjà noté la constante de l'horizon dans le travail de Patricia Lefebvre, d'Aileen Harvey ou de Suzanne Lafont entres autres. Ici, dans l'installation de Mathias Poisson, le spectateur circule autour d'un dispositif central, sorte de film immobile, qui se

³⁰⁶ *Idem.*

³⁰⁷ *Idem.*

met en mouvement grâce au corps déambulant dans l'espace. Tout se passe comme si le fameux lepreux, livre en accordéon, d'Hamish Fulton se déploie dans l'espace d'exposition. Rappelons-nous : une ligne d'horizon se déploie tout au long des pages d'*Horizon to Horizon* (1983), une ligne qui suggère qu'il n'existe pas de « vues » lorsque le corps est en marche, mais un paysage en mouvement constant qui défile au rythme de la marche. Si Poisson s'attache à raccorder ses photographies de la sorte, c'est qu'il évoque justement la constante de l'horizon pendant ses promenades. Poisson a réfléchi par avance à cette installation en choisissant comme leitmotiv la ligne d'horizon. C'est elle qui nous permet de raccorder les différents moments de la marche et qui sert de *charnière*. Ces articulations doivent être mûrement réfléchies chez l'artiste-marcheur qui se doit de concevoir l'expérience du spectateur. À ce propos, Hortense Soichet remarque que :

(L'artiste) doit aussi penser à l'après de l'expérience, afin de déterminer la place qu'occupera par la suite cette image du déplacement. Ce moment de la déambulation se prolonge au-delà du temps du cheminement et revit à travers l'installation proposée.³⁰⁸

C'est également au travers d'une installation que se perpétue la déambulation d'Honoré d'O le long du Canal de Dunkerque pour une exposition au Musée des Beaux-Arts. L'artiste belge a également mis en place une structure en bois centrale autour de laquelle se déplace le spectateur. L'installation d'Honoré d'O n'est pas uniquement constituée de photographies puisqu'il accorde autant d'importance aux objets glanés le long de sa promenade qui intègrent le dispositif final. Le spectateur se trouve pris dans un parcours rêvé le conviant à réaliser une balade fantasmée qui se joue au niveau des photographies, prises le long de sa marche, qu'il a retravaillées afin d'y incorporer, par exemple, un pont flottant pour rejoindre l'autre rive. Les photographies sont imprimées le long d'un papier qui ondule sur le support en bois, tel le cheminement entrepris par l'artiste. L'artiste peut ainsi déplacer la photographie dans un nouveau parcours où le corps et l'imagination du spectateur jouent un rôle majeur. Ici, on nous amène vers une nouvelle narration dans laquelle le premier cheminement trouve sa place, mais où il se projette dans le domaine du fantasmé. Le déroulement horizontal du papier se conjugue aux traversées des différentes images afin de proposer au spectateur déambulant un nouvel itinéraire de l'imaginaire. Ainsi, le cheminement d'Honoré d'O s'intercale dans de nouvelles pérégrinations. L'hétérogène joue un rôle important dans cette recherche, qui, grâce aux techniques diverses, amène chaque spectateur à faire un cheminement propre à lui. Les *charnières* unissent chaque élément du dispositif mis en place par Honoré d'O, et cela autour de la table centrale et de la bande de papier qui régissent le déplacement dans l'espace d'exposition.

³⁰⁸ H. Soichet, *Photographie et déplacement*, op.cit., p175.



Honoré d'O, *Collier de perles*, installation, techniques mixtes, Musée des Beaux-Arts, Dunkerque, 2011, ©Bridget Sheridan.

Le dispositif utilisé par l'artiste-marcheur répond donc autant à la prise en compte du corps du spectateur qu'au cheminement mental qui emprunte autant de *charnières* qui s'offrent à lui pour ainsi accompagner le déplacement dans l'espace par un parcours imaginaire. Il est alors possible d'évoquer la multiplication des parcours, voire l'enchâssement du chemin.

c) Suivre le chemin dans l'espace : cheminements enchâssés/en-chassés

Dans l'écrin du musée, les parcours des artistes-marcheurs se trouvent enchâssés, parés par l'enveloppe externe que constitue l'architecture muséale. Les reliques de la marche sont disposées avec soin dans la châsse de l'espace d'exposition, une enveloppe qui joue le rôle de porte battante entre extérieur et intérieur. Aussi, les œuvres de la déambulation sont pris dans une dynamique d'enchâssement dès lors qu'on part à la rencontre d'autrui. Sur le Chemin de la Liberté, je partais à la rencontre de mes prédécesseurs, et je cherchais leurs traces dans le chemin et sur le sol. Les traces de passage sont prélevées par mon appareil photo, enchâssées telles les pierres précieuses logées dans la monture en orfèvrerie. Ce geste photographique me permet de capter une part de la marche d'autrui dans mon propre trajet. Ceci rejoint l'idée du *hunting* (p165) et de la chasse dont nous avons discuté plus haut. Les sept panneaux en soie de *Vestiges* sont les traces de cette chasse qui sont désormais enchâssées dans l'œuvre finale. Lors de ma pérégrination à travers les Pyrénées, mes pieds étaient en contact avec le sol, le toucher étant engagé. Cependant, la photographie peut également être perçue comme lieu d'interaction entre le sol et le corps. Selon Serge Tisseron :

C'est que la photographie n'établit pas seulement un lien symbolique avec son objet, mais également un lien presque matériel et physique avec lui. Elle semble pouvoir contenir quelque chose de ses caractéristiques. Cette proximité de la photographie avec l'objet qu'elle représente la situe dans une fonction de *contenance* – au moins partielle – de cet objet, autant que dans une fonction de *représentation*.³⁰⁹

En ce qui concerne mes photographies de chemins, quelque chose subsiste. Tout se passe comme si j'avais prélevé une couche de terre dont le chemin est constitué. Les *Vestiges* deviennent un écrin pour chaque fragment de chemin – une image qui renferme en son sein le passage des nombreux évadés qui se sont inscrits dans la terre du Chemin de la Liberté. Les images sont ensuite retravaillées avec les écritures manuelles (nous y reviendrons) pour être imprimées sur un tissu de soie. Sept panneaux sont érigés dans l'espace d'exposition afin de proposer un nouveau parcours au spectateur. D'une hauteur d'un mètre vingt, chaque panneau est suspendu par un fil en nylon et frôle le sol.

³⁰⁹ S. Tisseron, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 1996, p123.



Bridget Sheridan, *Vestiges*, vue de l'installation,
7 impressions sur soie, 2015,
PNR Pyrénées ariégeoises, ©Bridget Sheridan.

Les chemins ouvrent une voie dans l'espace et invitent le spectateur à circuler au travers et autour d'eux. La soie joue d'une certaine transparence, et l'on devine ainsi les autres images au travers de chaque panneau. Aussi, au moindre souffle, l'œuvre se déplace discrètement, grâce à la légèreté de la structure des châssis et du tissu de soie. Mon cheminement est enchâssé dans celui du spectateur lorsqu'il parcourt mon installation qui n'est rien d'autre que la métaphore de ma marche. La majorité des installations qui résultent de l'art en marche prêtent une grande importance au déplacement du spectateur, jouant sur une forme de parcours en-chassés/en-châssés, dans laquelle une marche –celle de l'artiste – renaît grâce à une autre – celle du spectateur. Le cas de *Vestiges* est d'autant plus parlant qu'il s'agit d'une suite de marches que chacun réalise à la suite d'une autre – les évadés, moi-même, le spectateur. Il est possible d'envisager cet enchâssement comme une transmission qui s'apparente à celle de la mémoire où l'artiste joue le rôle d'intermédiaire. Déambuler autour de cette installation revient à prolonger la mémoire du chemin au-delà des archives et du paysage, jusque dans l'espace d'exposition. Cette mémoire se transmet en arpentant le chemin Au travers de ce dispositif artistique, je tente de transmettre cette histoire, cheminant dans les archives, arpentant la montagne, et enfin, avec cette installation photographique qui fait office de métaphore de ma marche.



Bridget Sheridan, *Vestiges*, vue de l'installation,
7 impressions sur soie, 2015,
PNR Pyrénées ariégeoises, ©Bridget Sheridan.

Dans une installation comme *Le creux d'une porte*, c'est l'approche cinématique qu'il m'importait de mettre en valeur. L'importance du corps en mouvement permet au spectateur de s'immerger dans l'espace de la marche et de multiplier les points de vue sur la ligne de crête qui se dessine au travers de cette suite de photographies. Tout comme dans *Vestiges*, celles-ci sont imprimées sur de la soie qui leur confère légèreté et transparence. La mise-en-abyme se situe au niveau de l'horizon de la montagne, mais aussi dans l'emboîtement des différentes marches : celle des évadés, la mienne et celle du spectateur. *Le creux d'une porte* serait une manière de reproduire le passage de la frontière franco-

espagnole de manière métaphorique. À propos des séries photographiques sur le déplacement qui sont présentées sous la forme de livre, Hortense Soichet note que « le passage d'une image à l'autre incite à reproduire photographiquement, mais aussi intérieurement, le déplacement effectué. »³¹⁰ Néanmoins, cette remarque peut s'entendre pour des installations qui prennent en compte le corps du spectateur au sein d'une installation-parcours. Tout comme l'artiste-marcheur réactive les pas des fantômes ayant arpenté le paysage, le spectateur reproduit intérieurement ce déplacement par le mouvement de son propre corps et au moyen de son interaction avec l'installation photographique. La kinesthésie de la marche du spectateur permet d'entrer en contact avec les photographies et de les appréhender à la manière d'un paysage où l'horizon défile au rythme des pas. Ainsi, l'espace d'exposition devient un lieu propice à la réactivation de la marche et de la mémoire.

Si la photographie du chemin se parcourt du regard et si le spectateur déambule autour d'elle pour ainsi réactiver le passé dans une suite de cheminements enchâssés, il faut aussi explorer le retrait que j'effectue lors des prises de vue. Mes chemins sont-ils réellement vides de toute présence ? Comment la mémoire transpire à travers ce type de photographies ?

C - Sur les traces du passé : l'image comme monument

Je fais de la photographie un monument où s'inscrit la mémoire de nos prédécesseurs. Celle qui s'enfouit dans la terre, dans le *humus*. Celle qui est enterrée sous nos pieds. Celle qui est invisible, dissimulée dans les lieux que nous traversons, et que la photographie tente de faire surgir. Les photographies du retrait, du manque ou du silence nous parlent-elles grâce à des indices ? Par l'utilisation d'une esthétique du sublime – une mise à distance, un recours à une lumière ou à une gamme de couleurs particulière, ou à la rhétorique des vastes étendues ? Par la recherche de cicatrices, de fissures et de crevasses dans le paysage, de ces traces, synonymes de douleur ? Et quel rôle joue le titre dans ces monuments photographiques ? Vient-il informer des paysages du quotidien en les transformant en paysages tragiques ?

³¹⁰ H. Soichet, *Photographie et mobilité, op.cit.*, p175.

1. Mémoires en-terrées

La Terre, c'est le « milieu où vit l'humanité », le « lieu où l'on habite, pays, région »³¹¹. C'est aussi un des quatre éléments. Le terme indoeuropéen, *humus*, survit encore au travers de l'être « humain ». Aussi, l'humain vient de la terre. C'est ainsi que nous l'enseignent les scientifiques qui voient le sol comme lieu propice au développement de la vie. C'est aussi de cette manière que le conçoivent les religieux qui donnent comme nom au premier homme de l'Ancien Testament, Adam. Il convient en effet de rappeler qu'*a.đa.ma* signifie « terre, sol, argile, glèbe » en ancien hébreu. Les cheminements de nos langues nous enseignent donc qu'*humain* et *humus* plongent leurs racines dans la même terre. Celle qui nous plonge dans des temps immémoriaux, celle des hypothèses, des spéculations, des mythes et de l'imagination qui soufflent toute une symbolique à l'élément de la terre.

Pour l'artiste la terre est matière à création. L'argile se modèle encore et toujours depuis la Préhistoire. La terre est aussi matière à imagination qui nourrit des pratiques qui se basent sur la terre natale, la terre adoptée ou la terre nourricière.

La mémoire s'infiltré dans le sol de diverses manières en fonction des interprétations que nous avons de ce terme. Photographier la terre serait, d'une certaine manière, prendre du recul par rapport à la matière que façonne l'artiste depuis la nuit des temps. Photographier le sol serait également une manière de creuser la surface. En gardant à l'esprit la tragédie dans le paysage et en soulevant la question de l'invisible, de la mémoire, nous allons d'abord nous intéresser à l'interaction de l'artiste avec la terre dans la nature, pour ensuite nous diriger à nouveau vers la photographie et vers la question du retrait.

a) Sous la surface, l'*humus*... les racines et les restes

Chaque jour nous foulons la terre sous nos pieds. Et pourtant, la croûte, la surface visible, nous cache bien des choses. Rêver de la terre signifie que notre imagination descende dans les profondeurs abyssales de cette matière qui porte en elle la vie. Aujourd'hui, l'homme s'éloigne du toucher avec cet élément organique qui fit, autrefois, partie intégrante de son quotidien. Les paysans s'équipent de machines sophistiqués pour travailler leurs terres, le jardinier se gante les doigts pour ne plus se salir les mains, seuls les enfants semblent prêts à explorer encore cette matière viscérale qui porte en elle une poésie de la profondeur, des origines et de la mémoire. Hormis ceux qui modèlent l'argile, certains artistes s'aventurent dans la nature afin de toucher, creuser, explorer ce qui se trouve sous la surface.

³¹¹ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Pr-Z, op.cit., p3631.

Et si l'on approfondit la question, on trouve alors des artistes qui cherchent une réponse en manipulant la terre avant de photographier celle-ci. Plonger ses doigts dans la terre, dans cette matière obscure. Creuser à la verticale plutôt que d'effleurer la surface à l'instar des artistes-marcheurs comme Richard Long. Cependant, il est intéressant de nous y arrêter un instant puisque c'est leurs interrogations qui pourraient tout de même nous éclairer sur ce qui se trouve sous la surface. En marchant sur le chemin de terre, je ne fais jamais abstraction de cette matière qui se trouve sous mes pieds. Bien que la marche ne soit qu'un contact entre deux surfaces, celle du pied et celle du sol, je ressens cette matière qui se dérobe sous mes pas, qui se creuse au gré des passages, son odeur qui se répand dans les sous-bois par temps humide. Impossible d'oublier sa poésie des profondeurs et des origines.

Sally Mann s'incline devant la régénération qui a lieu dans la terre : « la terre ou la nature se moquent de la mort », lance-t-elle dans son film *What Remains*³¹². *What Remains*, c'est aussi le projet de la photographe américaine qui regroupe plusieurs séries de photographies sur le thème de la mémoire, de la décomposition et de la régénération. Comme remarque Julie Ramage, photographe et chercheuse, le terme britannique *remains* peut être entendu comme les « restes (organiques) » ou comme « ruine. »³¹³ Ainsi, le titre du projet peut s'entendre comme « ce qui reste ».

Cependant, au-delà de cette assertion elle pose une question : « que reste-t-il ? ». Sally Mann revêt l'identité d'une chercheuse scientifique lorsqu'elle retourne déterrer sa chienne afin de procéder à une série de photographies. Chercheuse aussi dans *Matter Lent* (2000), un travail d'observation sur « l'action plastique de la terre sur le corps, la manière dont la terre engloutit et digère le corps. »³¹⁴ La disparition du corps ne signifie pas qu'il soit

réellement absent : il est transformé. À la question en suspens – « Que reste-t-il ? » -

Sally Mann, *Body Farm*, tirage argentique, 2000.

³¹² S. Cantor, *What Remains. The Life and Work of Sally Mann*, Zeitgeist Films, 2008.

³¹³ Propos recueillis lors de l'intervention de Julie Ramage « *Antietam*, Sally Mann : la terre comme force plastique, force mémorielle », au colloque *Ecofictions, fictions paysagères*, ESAV/LARA, Université de Toulouse II, Le Mirail, le 22 février 2013.

³¹⁴ *Idem*.

la photographe trouve un semblant de réponse dans la contexture des matières organiques. Elle n'hésite pas à plonger ses mains sous la croûte de surface afin de creuser le sol pour répondre à ses interrogations. De plus, Mann est consciente du fait que, lorsque nous nous déplaçons, ce n'est pas qu'une surface qui entre en contact avec notre corps. Sous chaque battement de nos pieds, une onde traverse les profondeurs de la terre, réveillant la mémoire absorbée par le sol :

Quand la terre subsume les morts, ils deviennent le corps riche de la terre, la matière sombre de la création. Alors je marche dans les champs, sur mes terres, sous mes pieds remuent les os d'un nombre incalculable de corps ; la mort est le sculpteur de ravissants paysages, la mère terrible, la créatrice moite de la vie, par qui nous sommes un jour dévorés.³¹⁵

Ce que Sally Mann sent sous ses pieds lors de ses déplacements pédestres, elle le vérifie alors en creusant, avec ses doigts, avec ses mains. Elle retourne la terre en exposant ce que s'y cache et en exposant la surface sensible des plaques

Sally Mann, *Eva*, tirage argentique, 20,3 x 25,4cm, 2000.

enduites de collodion humide³¹⁶, liquide « sirupeux et collant »³¹⁷ qui doit rester humide pour y adhérer. Les tirages révèlent à la fois la « plasticité de la terre » et la « plasticité du procédé »³¹⁸ puisque les traces, griffures, coulures et les effets de matière ajoutent de la consistance à l'image. Les photographies de Sally Mann sont habitées par une « inquiétante étrangeté »³¹⁹. Le dialogue entre les matières photographiées et la photographie-matière renforce ce ressenti. Mann y interroge la force mémorielle de la matière – la mémoire qui demeure dans le sol.

³¹⁵ S. Mann, *What Remains*, Bullfinch Press, New York/Boston/Londres, 2009, p6. Traduit par Julie Ramage.

³¹⁶ Le collodion humide est un procédé photographique, mis au point par l'anglais Frederick Scott Archer en 1851 et qui consistait en la préparation d'un négatif pour un appareil à chambre. Il s'agissait de recouvrir une plaque en verre avec un mélange de nitrate de cellulose, d'alcool et d'éther. Une fois que la plaque était plongée dans un bain de nitrate d'argent, elle devenait ainsi sensible à la lumière et pouvait servir de négatif. Le collodion ne devait en aucun sécher, sinon le support ne serait plus photosensible. C'est pour cette raison que nous précisons que le collodion est humide. Cette technique est encore utilisée de nos jours. Des photographes comme Sally Mann ou Julie Ramage s'en servent à cause de la matière visible dans l'image finale.

³¹⁷ J. Ramage, *ibidem*.

³¹⁸ *Idem*.

³¹⁹ Traduction (par Marie Bonaparte en 1933) du concept freudien, *Das Unheimliche*, qui souligne le malaise ressenti face à une situation qui s'écarte de la sécurité et de la rassurance de la vie quotidienne.

Liza Nguyen, *Surface*,
série de 19 photographies,
113 x 120cm, 2004.

La matière souterraine s'expose dans un autre registre chez la jeune photographe d'origine vietnamienne, Liza Nguyen. Inquiétantes par leur rigueur et leur froideur, la série *Surface* (2004) met en scène des petits tas de terre que Nguyen ramène de différentes villes : Hanoi, Haiphong, Diên Biên Phu, puis Saïgon. Les dix-neuf photographies de la série font écho aux typologies des Becher, dont elle a d'ailleurs été l'élève, et offrent ainsi un regard presque scientifique sur les tas de terre circulaires que Nguyen a photographiés de retour dans son studio après son déplacement de deux mois au Vietnam. Ce travail artistique s'inscrit dans la commémoration du 30^e anniversaire de la chute de Saïgon et de la fin du conflit au Vietnam, marqués par la date du 30 avril 2005. Nguyen ne ramasse qu'une poignée de terre, une quantité dérisoire de cette matière où s'est imprégnée la mémoire. C'est aussi un geste très personnel qui se rapproche en quelque sorte de la poignée de terre que l'on a pour habitude de jeter sur le cercueil lors de la mise en terre du défunt. Son geste, si modeste soit-il, fait preuve du désir de toucher, de questionner, la terre ancestrale imbibée de conflits meurtriers, celle qui a été polluée par l'« agent orange », un herbicide ayant servi pendant le conflit afin de littéralement *dévoiler* les cachettes des guérilleros. La

terre est amassée en cercle sur un fond blanc, neutre, un blanc clinique. Ne pourrait-on pas discerner, dans ce dispositif « aseptisé », un renvoi vers une terre polluée par l'herbicide qui fait encore débat aujourd'hui ? De surcroît, les minuscules poignées de terre sont grossies au centre de tirages de plus d'un mètre de largeur et d hauteur, installés de manière méthodique à même le mur dans l'espace d'exposition. Procéder de la sorte renvoie à l'imagerie scientifique. Ainsi, l'appareil de Nguyen fonctionne comme microscope qui cherche à rendre visible l'imperceptible. Cette démarche photographique, qui ne donne comme indice que le nom du lieu où la terre a été prélevée, rejoint le courant contemporain de la photographie du retrait qui consiste à chercher les traces du conflit après qu'il se soit produit³²⁰. La série de Nguyen agit comme matière à exposer, matière à penser où la force mémorielle de la terre collectée dialogue avec la froideur des stratégies de guerre.

Toucher la terre, l'exposer à la vue de tous en la déterrant, en la photographiant. Rendre visible l'invisible, la mémoire.

b) La terre sous les pieds : déambuler dans un lieu de mémoire, appareil à la main

Déambuler sur la terre nous réserve parfois des surprises. Il arrive que la solidité du sol ne soit qu'une apparence et que la pensée s'en aille sur les chemins de la solidarité où le sol joue le rôle de lien entre notre corps en surface et la mémoire enfouie sous nos pieds. La terre est malléable et elle conserve les traces de notre passage comme nous l'avons vu lorsque nous avons discuté autour du chemin qui s'imprime dans la terre. Fouler la surface revient pour certains à interroger le silence assourdissant de sa mémoire. Alors que les pieds tâtonnent la surface, le regard cherche à extirper ce qui se cache à l'œil nu.

À Thierry Girard de constater qu'à Brouage :

L'histoire de ce paysage apparemment tranquille a été douloureuse : la guerre, la maladie, voire l'horreur (Brouage fût-elle camp de la mort lente sous la Révolution) sont enfouis dans la vase des marais où le temps s'est ralenti jusqu'à l'oubli des vestiges d'une hostilité ancienne.³²¹

³²⁰ Voir D. Baqué, « Stratégies du Retrait, Renouveau du Documentaire », in *Photographie plasticienne, L'Extrême contemporain*, Paris, Editions du Regard, 2004, pp 237-263.

³²¹ T. Girard, *Brouage, op.cit.*, sans pagination.

Lorsque Girard, qui s'intéresse toujours à l'histoire des paysages qu'il arpente, traverse les marais de Brouage en scrutant à la fois l'horizon et le sol, il se retrouve confronté à un dialogue contrasté entre la beauté de la nature qui se dessine au gré de la marche et la mémoire, « violence sourde »³²², du paysage. Les vasières, interfaces écologiques sont des zones de sédimentation naturelle qui forment une partie du littoral. Les sédiments non sableux qui les forment servent d'habitat à de nombreuses espèces animales et végétales, et la vase, tout comme la terre joue un rôle de recyclage entre la vie et la mort. Sa consistance mouvante et bourbeuse transpire au travers des photographies de Girard qui contemple les abords des étiers et des canaux, les étendues de vase ou les surfaces herbues. Notre regard se perd dans la profondeur de champ qui permet de mures réflexions sur le sol austère.

Thierry Girard, *Brouage*, 1993.

Il est question de mémoire aussi dans le récit de Georges Didi-Huberman, *Ecorces*. Cependant, il s'agit d'une mémoire plus intolérable qui concerne la Shoah et les millions de morts des camps de l'horreur. Le philosophe français a choisi d'interroger les écorchures qui demeurent visibles dans le camp de concentration d'Auschwitz-Birkenau tout en déambulant autour des ruines qui parsèment le paysage. C'est alors que son regard se met à fouiller la terre, les mares et les bois environnants à la recherche du passé. La fluidité de la pensée du philosophe nous promène de page en page dans une langue d'une beauté inouïe. Et pourtant, derrière l'écriture se cache l'« inimaginable ». Tel est le mot qu'emploie Didi-Huberman lui-même à propos de la Shoah. Il se rend à Auschwitz-Birkenau en juin 2011 – un voyage personnel, mais un voyage qui a donné lieu à une réflexion sur ces lieux de silence.

³²² *Idem.*

Georges Didi-Huberman, *Écorces*,
photographie extraite du livre, Paris,
Éd. De Minuit, 2011, p57.

Parfois la beauté cruelle du paysage souligne les cicatrices du temps, comme dans cette photographie d'*Écorces* – une image à deux traits : celui de la clôture, des barbelés du camp de concentration et le trait de fleurs blanches qui ont envahi l'ancien charnier qui se trouvait à cet endroit. Ces deux traits brisent l'image en deux espace- temps : l'ici et l'au-delà, ou bien, présent et passé. Et la photographie de Didi-Huberman *décrit* et *décrit* cette frontière. Tout à la fois, elle met à distance par sa nature même – heureusement peut-être – et elle témoigne de cette survivance de notre mémoire collective dans la terre. Si le présent se nourrit des peines du passé, c'est que la terre, tout comme l'Histoire, nous rappelle-t-il, a continué à « travailler » depuis l'hécatombe, et « c'est ce dont (il) se rend compte en découvrant, le cœur serré, ce pullulement bizarre de fleurs blanches sur le lieu exact des fosses de crémation. »³²³ Didi-Huberman déambule dans ce lieu de mémoire. Il s'aventure même au-delà de la zone autorisée. Il note le travail du sol, de la nature, des mousses et des lichens qui reprennent possession du lieu³²⁴. C'est ainsi qu'il se souvient des dires de l'archéologue :

Les sols nous parlent, précisément dans la mesure où ils survivent, et ils survivent dans la mesure où on les tient pour neutres, insignifiants, sans conséquences. Mais c'est justement pour cela qu'ils méritent notre attention. Ils sont eux-mêmes comme l'écorce de l'histoire.³²⁵

³²³ G. Didi-Huberman, *Écorces*, Paris, Ed. de Minuit, 2011, p59.

³²⁴ *Ibid.*, p63.

³²⁵ *Idem.*

L'horreur, le passé se retrouvent désormais enfouis dans la vase ou dans la terre, les secrets terreux, secrets silencieux. Cependant, tout refait surface un jour. Et parfois, c'est la beauté sublime et terrifiante de la nature qui témoigne de l'atroce – telles les fleurs blanches de Birkenau, ou les douces vasières de Brouage. Photographier ainsi revient à prendre de la distance à s'armer d'une stratégie de retrait. Nous ne voyons jamais le monde de la même façon au travers du viseur de notre appareil. Girard s'attarde sur le paysage dénué de Brouage où les traces sont imperceptibles au non initié. Didi-Huberman, quant-à-lui, photographie à la volée, impuissant face à cette mémoire devenue insupportable. Quant à moi, je me suis également sentie désemparée lors de ma rencontre inattendue avec un site des plus étranges lorsqu'en 2013, à Kerfany-les Pins, je marchais comme à mon habitude, sur le chemin côtier, loin de la plage et du farniente des estivants. Ici, le silence des abords de la rivière Belon qui se jette dans l'Atlantique accompagne le promeneur le long du sentier littoral qui s'ouvre sur une clairière au bord de la falaise, entourée de pins maritimes. Au bord du chemin, un monument, une pierre en granit, relate les faits qui se sont déroulés en ces lieux : vingt résistants ont été fusillés par l'occupant le 30 juillet 1944, soit une semaine avant la libération de la commune. Dans le silence, quelques fosses sculptent la pente de ce lieu de mémoire. Jetés dans ces tombeaux à ciel ouvert les vingt fusillés ont été, dès la libération, transférés dans leurs cimetières respectifs. Pour préserver leur mémoire, le lieu a été laissé en l'état. Je réalise une série de photographies : *Beneath our Feet and in the Air* (« Sous nos pieds et dans l'air »). Le titre fait écho au double mouvement qui accompagne le travail du sol : l'engloutissement des matières organiques et la remontée des matières vivantes vers la surface. Je tiens mon petit appareil au bout d'une perche, au niveau de mes pieds, comme si c'était eux qui regardaient cette épaisseur du vide où nous projetons cette mémoire du massacre qui a eu lieu dans cette clairière. L'herbe vient frôler l'objectif en même temps que mes pieds hésitent et piétinent autour de ces quelques berceaux du souvenir. L'appareil s'aventure dans le creux des fosses, là où mes pas s'arrêtent – il explore seul cet espace du vide, cet interstice bordé par une épaisseur d'humus. Notre imagination s'abîme dans l'absence des corps. Si la prise de vue est automatique, je ne me soucie plus que de mes pas et du trajet de l'appareil qui me permet de mettre une distance entre mon propre regard et ce lieu de mémoire.

À travers la marche on questionne, on effleure la surface, on la creuse à peine. Néanmoins le regard se tourne vers le passé enfoui dans le sol. C'est ainsi que l'objectif du photographe se tourne vers les profondeurs afin de dévoiler ce qui remonte enfin à la surface.



Bridget Sheridan, *Beneath Our Feet and in the Air*, photogrammes extraites de la vidéo, 2014, ©Bridget Sheridan.

2. La poétique du manque, du retrait ou du silence

Avant de porter notre attention à la photographie de ces paysages, là où se sont déroulés des événements tragiques, plus ou moins éloignés dans l'histoire, nous nous interrogerons sur ce trop-plein d'images médiatiques qui nous étouffent et qui, parfois, ne nous interpellent plus en raison d'une sensibilité usée par l'exagération des procédés d'information. Alors, certains artistes, tels que Pavel Maria Smejkal, mettent en avant ce trop-plein en dissimulant l'événement, en le maquillant. Il se rapproche ainsi des stratégies de retrait auxquelles nous allons porter toute notre attention en recherchant les différents indices dont se servent les photographes afin de rendre ces images plus parlantes que celles utilisées par les médias.

a) L'invisible et la dissimulation

Trop de visible. Elles parlent, elles bruissent les images qui nous submergent quotidiennement. Le rythme déchaîné des milliers d'images que nous téléchargeons sur la toile surcharge les centres de données de tous les grands géants du monde numérique. Le XXI^e siècle est une guerre ouverte entre Apple, Google, Facebook, Microsoft, etc., une course à la mémoire virtuelle la plus performante, à celle qui stockera le plus de données. Les images numériques n'échappent pas à cette chevauchée fictive d'une suite de chiffres uns et de zéros. L'économie toute puissante de l'image numérique qui envahit Internet et nos écrans de télévision a révolutionné notre manière de percevoir le monde. Une armée de chaînes d'information inonde nos yeux d'images provenant des quatre coins du monde afin de nous tenir informés du bourdonnement constant, écho tout aussi proche que lointain, des conflits mondiaux. Il suffit de prendre l'exemple de la résurgence du conflit israélo palestinien pour s'apercevoir que les médias nous imposent des images de destruction et d'horreur – des scènes qui ne nous affectent peut-être plus aussi profondément qu'elles l'auraient fait autrefois. Raphaele Bertho, qui croit à l'« asphyxie du regard » actuel, souligne que :

Si c'est effectivement aux mass médias que l'événement doit de nos jours son existence, c'est désormais par l'image qu'il prend corps. L'événement ne semble pas pouvoir exister s'il n'en existe pas d'images. Nos concitoyens sont comme l'apôtre, ils doivent le voir pour le croire. Cette hégémonie du visible transforme les images du photojournalisme en « icônes ». Largement diffusées dans le temps et dans l'espace sur différents supports, elles sont sorties de leur contexte et dépouillées de leur signification historique pour devenir des représentations emblématiques. Au-delà de leur fonction informative ou factuelle, elles deviennent des « images monuments » et intègrent la mémoire collective.³²⁶

³²⁶ R. Bertho, « Retour sur les lieux de l'évènement: l'image "en creux" », in *Images Re-vues* (en ligne), n°5, 2008, disponible sur <<http://imagesrevues.revues.org/336>> (consulté le 17 avril 2014).

Effectivement, comme le note Christine Buignet à propos de la photographie de guerre, de telles images « nous acculent à une insoluble aporie, que peut-être chacun tente de fuir ou d’apprivoiser à sa façon », car :

Nous ne pouvons toutefois ni les oublier (tellement marquantes, elles s’incrument dans notre esprit, même inconsciemment), ni ne pas les oublier (sinon comment échapper à la pensée permanente de l’horreur qu’elles ravivent ?).³²⁷

Serge Tisseron prend l’exemple de la célèbre photographie d’Eddie Adams dans laquelle un militant du Viêt-Cong est sur le point d’être exécuté par le chef de la police sud-vietnamienne. Cette photographie se rapproche de celle de Robert Capa qui montre un soldat républicain dont la vie bascule durant la guerre civile en Espagne. Si ces deux « images monuments » suspendent le temps, c’est qu’il s’agit de l’*instant crucial*, du passage de la vie à la mort. Tisseron fait référence à l’*imago*, au masque mortuaire romain qui tentait d’arrêter le temps au moment de ce basculement de la vie vers le dernier sommeil. « Cet instant était organisé autour de la fascination et de l’effroi éprouvés tant vis-à-vis du phallus que vis-à-vis de l’instant de la mort »³²⁸, dit Tisseron. Il ajoute qu’« elle est pensée comme un regard « médusant » qui arrête le temps et fige l’éphémère. »³²⁹ Nous sommes fascinés – en état de pétrification³³⁰. Cependant, la prolifération des images médiatiques et issues du photojournalisme semble avoir annihilé la fascination que procurent certaines de ces images de l’instant.

Pavel Maria Smejkal, 1936, *Spain*, « Fatescapes », tirage pigmentaire, dimensions variables, série « en cours », 2009.

Robert Capa, *Mort d’un milicien devant Cordoue*, 1936.

³²⁷ C. Buignet, « Notes et questionnements sur les représentations photographiques de la guerre », in *L’image et les traversées de l’histoire. Documents, médias et pratiques artistiques*, Les Figures de l’art n°15, Pau, Presses universitaires de Pau, 2008, p41.

³²⁸ S. Tisseron, *Le mystère de la chambre claire*, *op.cit.*, p52.

³²⁹ *Ibid.*, p53.

³³⁰ Voir C. Buignet, « Notes et questionnements sur les représentations photographiques de la guerre », *op.cit.*, p46.

Avant de nous orienter vers une pratique qui utilise différemment l'image photographique et qui propose un regard plus posé sur l'événement, voire sur la mémoire collective, focalisons-nous sur la série *Fatescapes* de Pavel Maria Smejkal. Ce sont, jusqu'à présent (Pavel considère cette série comme *work in progress*), cinquante *instants cruciaux* que Smejkal a glânés dans l'histoire de la photographie médiatique. Les images célèbres, comme celle de Capa ou celle d'Adams mentionnées ci-dessus, sont travaillées à partir du célèbre outil d'Adobe, Photoshop. Si les médias s'empressent d'ailleurs d'utiliser ce programme afin de manipuler les images, Smejkal, quant-à-lui, efface toute trace de l'événement. La soi-disant « gomme » de Photoshop lui sert à dissimuler la présence des chars militaires et celle du symbolique « Homme de Tian'anmen », le *Tank Man* dans une photographie de Jeff Widener, prise lors du défilé de chars sur l'Avenue de Chang'an le 5 juin 1989, chargés de réprimer le mouvement de contestation démocratique sur la Place de Tiananmen. En réalité, Smejkal n'efface pas les traces puisqu'il ne les fait pas réellement disparaître et on ne les oublie pas pour autant. La série de Smejkal est beaucoup plus subtile qu'un effacement puisqu'il s'agit de dissimuler les traces. S'il est plus approprié de parler de dissimulation, c'est que l'artiste cache certains signes visuels. Il s'agit d'une conduite réservée qui rend moins évidente, voire invisible, l'événement, et qui s'apparente à une stratégie du retrait³³¹. Photoshop lui permet de recouvrir les indices grâce à des copies de pixels pris dans l'environnement immédiat de la photographie afin de créer l'illusion d'une image quelconque, un paysage, une rue, une ville sans présence humaine. Camouflés dans le maquillage pixellique de Smejkal, les indices d'un Capa ou d'un Fenton s'évanouissent dans la fusion des masques de la retouche contemporaine nous obligeant à un devoir de mémoire auquel se prête d'office notre pensée face au vide. Le protocole que Smejkal applique aux cinquante images rejoint les stratégies du retrait qui impliquent, selon Dominique Baqué, le fait de :

Montrer le moins pour dire le plus : la stratégie est bien connue de ce qui soumettent à une critique parfois violente la société du spectacle et pensent que toute spectacularisation du Mal – ou de « la misère du monde », pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu – se voit immédiatement menacée par l'obscénité. D'où des procédures artistiques modestes, humbles, qui réinventent une image minimale, sans pour autant renoncer à la dénonciation ni à l'appel à la conscience éthique de chacun.³³²

Les stratégies du retrait questionnent, certes, une société du spectacle où les images circulent au sein de réseaux médiatiques qui en font, au-delà du droit à l'information, un commerce non négligeable. Ainsi, les photographes ou artistes

³³¹ Concept développé par Dominique Baqué dans son ouvrage *Pour un nouvel art politique, De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Éditions Flammarion, 2004, pp175-200, puis repris dans le chapitre « Stratégies du Retrait, Renouveau du Documentaire », in *Photographie plasticienne, L'Extrême contemporain*, Paris, Editions du Regard, 2004, pp 237-263.

³³² D. Baqué, *Photographie contemporaine, L'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2004, p237.

qui utilisent les stratégies du retrait, du silence ou de l'invisibilité s'engagent également dans un débat politique que Baqué souligne également. Ces productions artistiques donnent « à penser plus qu'à voir, et, loin des assertions néo-avant-gardistes comme de l'illusion relationnelle, s'essayaient au plus risqué, au plus fragile – au plus riche aussi, peut-être »³³³. Le Républicain de Capa, dont l'empreinte du corps figée à jamais dans la chimie de la photographie, est suspendu dans le temps. Au contraire, l'image retravaillée par Smejkal nous présente un paysage près de Cordoue – paysage réceptacle de cet événement fugace. Les paysages, immuables, sont empreints d'une mémoire en latence. Si le retrait questionne le politique et aussi l'éthique, il a également le pouvoir indiscutable d'invoquer la mémoire car ce sont des images qui s'appêtent à recevoir du sens, et qui réclament une lecture où le spectateur puise dans ses souvenirs afin d'entendre la photographie. Rafaële Bertho évoque, quant à elle, une image « en creux » :

Comme « en creux » du phénomène médiatique, elles travaillent à l'évocation des grands événements contemporains tout en étant vides de leur représentation explicite. Des images qui tentent d'interroger la mémoire collective iconologique construite par les médias. L'événement

n'investit pas l'image elle-même, mais reste dans une présence latente. Elles ne sont donc pas « creuses », au sens d'absence de sens, mais leur signification est perceptible en « creux », en filigrane. Les auteurs invitent le spectateur à l'investir de sens, à venir compléter la représentation par l'interprétation, à percevoir « une image par-devers l'image ».³³⁴

Pavel Maria Smejkal, « Fatescapes ».
En haut: *Somalia, 1942*, À droite:
Crimea, tirage numérique, dimensions
variables, 2009.

³³³ D. Baqué, *Pour un nouvel art politique, De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Éditions Flammarion, 2004, pp188, 189.

³³⁴ R. Bertho, « Retour sur les lieux de l'événement : l'image "en creux" », *op.cit.*

Quelque chose dans les images de Smejkal tend vers ce « creux ». Au premier abord, le malaise s'installe puisque ces photographies stimulent notre mémoire visuelle. Sans parfois retrouver la scène, nous reconnaissons les lieux, le grain, la couleur ou le flouté de ces icônes qui génèrent un mal être. C'est ensuite au tour du titre de confirmer la scène de l'événement, comme *1942, Kerch*, une date et un lieu qui suffisent à investir l'étendue de la Péninsule de Kerch de celles et de ceux qui pleurent les corps de leurs proches après le massacre de sept mille juifs et russes. Si la photographie originelle d'Anatoliy Garanin témoigne de ce nettoyage ethnique entrepris par les nazis, le spectre de cet épisode atroce survit dans le paysage minimal de Smejkal. En ce qui concerne cette dernière image, on vient la creuser, l'« approfondir, (l') analyser en profondeur. »³³⁵ Ainsi, l'invisible suscite la curiosité. L'absence se dispute la présence. Didi-Huberman s'interdit de fermer les yeux en l'absence de traces :

On ne peut donc jamais dire : il n'y a rien à voir, il n'y a plus rien à voir. Pour savoir douter de ce qu'on voit, il faut savoir voir encore, voir malgré tout. Malgré la destruction, l'effacement de toute chose. Il faut savoir regarder comme regarde un archéologue. Et c'est à travers un tel regard – une telle interrogation – sur ce que nous voyons que les choses commencent de nous regarder depuis leurs espaces enfouis et leur temps enfuis.³³⁶

Vidés des événements de notre passé, de tels lieux de mémoire éveillent l'imagination, la questionnant : une comparaison avec ce qui n'est plus et qui suscite la réflexion. Et à chaque artiste de travailler cette question de diverses manières au travers d'indices qui apportent de la matière à l'image « en creux », qui nourrissent la pensée et qui ravivent la mémoire du spectateur. Et faut-il rappeler l'étymologie du terme *hollow*, « creux » en français qui évoque la poétique de la dissimulation. La racine *hol*, en vieil anglais, vient de l'indo-européen et signifie « feindre » ou « tromper ». Plus tard il prend le sens de « creux », de « cavité », de « masquer » ou de « dissimuler ». Ces images dissimulent, mais ils sont à la fois paysages de la dissimulation. On s'y cache. On s'y camoufle. Les bunkers des allemands que je photographie se maquillent sur la côte atlantique pour échapper au regard des Alliés. De même, les Maquisards, les Résistants évoluent silencieusement, secrètement dans le sous-bois. Les témoignages des passeurs et des évadés évoquent tous les départs de nuit, les planques, les chuchotements ou les cachettes d'urgence dans les fougères sous l'herbe haute. Si les paysages que je photographie sont ceux de l'absence, du non-visible, c'est aussi que cette nature-là était celle de la dissimulation, du « creux », où les déplacements se faisaient en silence, où se déroulait un jeu de cache-cache aux accents graves.

³³⁵ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française, A-Fo*, op.cit., p904.

³³⁶ G. Didi-Huberman, *Écorces*, op.cit., p61.

b) Les indices

- **Le sublime**

« Douleur », « danger », « horreur », « obscurité », « terrible », « triste », « ténèbres », « solennelle », « sombre », « sévère », « l'immensité », « l'infini », etc. Tels sont les termes utilisés par Edmund Burke lorsqu'il traite du sublime³³⁷. Il semble que ces qualificatifs se prêtent de différentes manières aux images « en creux ». Devant la photographie qui s'éloigne du direct, et qui utilise une esthétique du retrait, Christine Bignet remarque que :

Toutes ces images, qui nous incitent à méditer sur les conséquences des guerres, sur la démesure de leur impact sur la nature – mais les lieux en parlent aussi, silencieusement, des hommes – ne heurtent pas de front la sensibilité du spectateur, et ce d'autant moins qu'elles sont... belles ! Mais que faire de cette beauté qui, passée la jouissance première du regard, peut elle aussi insuffler un malaise, comme une mauvaise conscience insidieuse. Cette beauté-là, finalement, ne nous ramène-t-elle pas, par un biais détourné, à un ressenti de l'intolérable ?³³⁸

Si nous nous référons à l'esthétique du sublime, il serait aisé de percevoir dans de nombreux paysages qui ont été dévastés par la guerre ou des catastrophes d'autre nature – on pense aussi aux tremblements de terre, aux tsunamis ou aux paysages urbains retournés par des manifestations violentes – des indices de ces événements dissimulés dans la plasticité de la photographie. L'exemple du triptyque, *Iraq* (2001) de Sophie Ristelhueber en fournit un bel exemple. Lorsqu'elle découvre une immense palmeraie décimée et calcinée lors d'un voyage en Irak, elle décide de ne retenir de ce voyage que ces trois images. Selon Charlotte Cotton, Ristelhueber incarne l'une des figures de proue de ce genre photographique. En ce qui concerne les photographes du retrait, Cotton dit :

Ils ne cherchent pas à être au cœur chaotique de l'action ni à proximité d'individus qui souffrent mais plutôt à saisir ce qui reste après le passage de la tragédie, à capter les conséquences du désastre avec un regard et un style qui proposent un autre point de vue riche en significations.³³⁹

Chez Ristelhueber, ce recul prend forme dans les palmiers, « métaphores des vies et des richesses écologiques détruites. »³⁴⁰ Faudrait-il ajouter que ce retrait pourrait être perçu comme une mise à distance ? Et rappelons-nous que la distance joue un rôle important dans l'esthétique du sublime :

³³⁷ Voir E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Pichon/Depierreux, 1803.

³³⁸ C. Bignet, « Notes et questionnements sur les représentations photographiques de la guerre », *op.cit.*, p53.

³³⁹ C. Cotton, *La photographie dans l'Art Contemporain*, Paris, Thames & hudson, 2005, p167.

³⁴⁰ *Ibid.*, p168.

Lorsque le danger ou la douleur serrent de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice et sont simplement terribles ; mais, à distance, et avec certaines modifications, ils peuvent être délicieux et ils le sont, comme nous en faisons journellement l'expérience.³⁴¹

Si, dans l'image « en creux », cette distance permet de s'affranchir de l'immédiateté de l'horreur, c'est que le recul rend également possible une appréciation plus juste de l'événement, où le spectateur est capable aussi de prendre le temps pour la réflexion. On perçoit à la fois une mise à distance temporelle et un retrait de l'évènement.

Dans *Iraq*, les emprunts à l'esthétique du sublime vont encore plus loin. Une ligne droite, l'horizon, scelle la jonction entre cette vaste étendue où les troncs inclinés s'élèvent du sol tels des lance roquettes plantées dans le désert et qui font écho à cette même artillerie lourde qui les a fracassés. La désolation du lieu rappelle les mots de Burke : « L'infinité tend à remplir l'esprit de cette sorte d'horreur délicate qui est l'effet le plus naturel et l'épreuve la plus infaillible du sublime. »³⁴² En effet, si, sur une de ces photographies, les palmiers s'étendent à perte de vue sur l'horizon et au-delà du cadre créant un effet d'infini, une sensation de désolation s'empare du spectateur à la vue de ces paysages calcinés. De plus, la rectitude de l'horizon qui traverse l'image sans interruption, incarne les mots de Burke, « le sublime, en plusieurs cas, s'attache à la ligne droite, et quand il en sort, c'est par des saillies fortes et prononcées. »³⁴³ Ici, ce sont quelques troncs qui jaillissent du sol, et qui provoquent une intrusion dans le paysage dévasté, photographié par Ristelhueber. Souvenons-nous du tableau de Friedrich, du paysage tragique et douloureux de *La Mer de glace*. Il s'agit d'une construction similaire où le paysage est empreint du danger, du terrible. Burke définit ainsi le sublime :

Sophie Ristelhueber, *Iraq*, triptyque, 2001.

³⁴¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, op.cit., p68.

³⁴² *Ibid.*, p131.

³⁴³ *Ibid.*, pp224, 225.

Tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger, c'est-à-dire toute ce qui est en quelque sorte terrible, tout ce qui traite d'objets terribles, tout ce qui agit d'une manière analogue à la terreur, est une source du sublime ; ou, si l'on veut, peut susciter la plus forte émotion que l'âme soit capable de sentir.³⁴⁴

Le malaise qu'évoquait Buignet se situe dans l'étonnement, « cet état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur », « une force irrésistible. »³⁴⁵ C'est justement cette sensation à laquelle fait référence Sonja Fessel, à propos de la série de photographies de Bart Michiels, *The course of History*. À première vue, notre regard savoure les vastes paysages habités par de subtiles brumes, des effets atmosphériques et une nature aux couleurs discrètes et parfois sombres. Michiels photographie une nature vidée de toute présence humaine, mis-à-part quelques champs labourés ou des semblants de murs. *Thermopylae 480BC, The Phocian Wall I* (2006) : un titre qui



Bart Michiels, *Thermopylae 480BC, The Phocian Wall I*, 2006, ©Bart Michiels.

³⁴⁴ *Ibid.*, p69.

³⁴⁵ *Ibid.*, pp101, 102.

fait froid dans le dos. Photographié par Michiels, le Grand Mur Phocéén témoigne encore de la bataille de Thermopyles entre les Grecs et les Perses au 5^e siècle avant J.C. La bataille s'essoufflera au bout de deux longues journées de combat devant le mur de la cité phocéenne. Notre regard court sur le sol qui occupe la majorité de la photographie, jusqu'au mur ruiné et jusqu'à la mince bande de ciel menaçante. Le sol et les nuages, dans leur dominante de couleurs grisâtres et terreuses, sont drapés d'un camaïeu sombre, annonçant un paysage à la fois funèbre et dramatique. Le ton de cette photographie se prête à l'esthétique du sublime décrit par Burke :

Lorsque l'on se propose le plus haut degré du sublime, les matériaux et les ornements ne doivent être ni blancs, ni verts, ni jaunes, ni bleus, ni d'un rouge pâle, ni violets, ni nuancés, mais de couleurs tristes et sombres, telles que le noir, le brun, le pourpre foncé, et d'autres d'un genre sévère.³⁴⁶

Burke est d'avis que, contrairement à l'idée du beau, celle du sublime est « fondée sur la douleur » et qu'elle « se couvre d'ombres et de ténèbres. »³⁴⁷ Il existe, dans cette série, des indices qui se glissent au niveau de la rhétorique de l'image, et qui tendent vers une esthétique du sublime. Ainsi, le spectateur anticipe la révélation de l'événement dont on prend connaissance par le titre, en étant confronté à une image aux couleurs ténébreuses et au ciel menaçant.

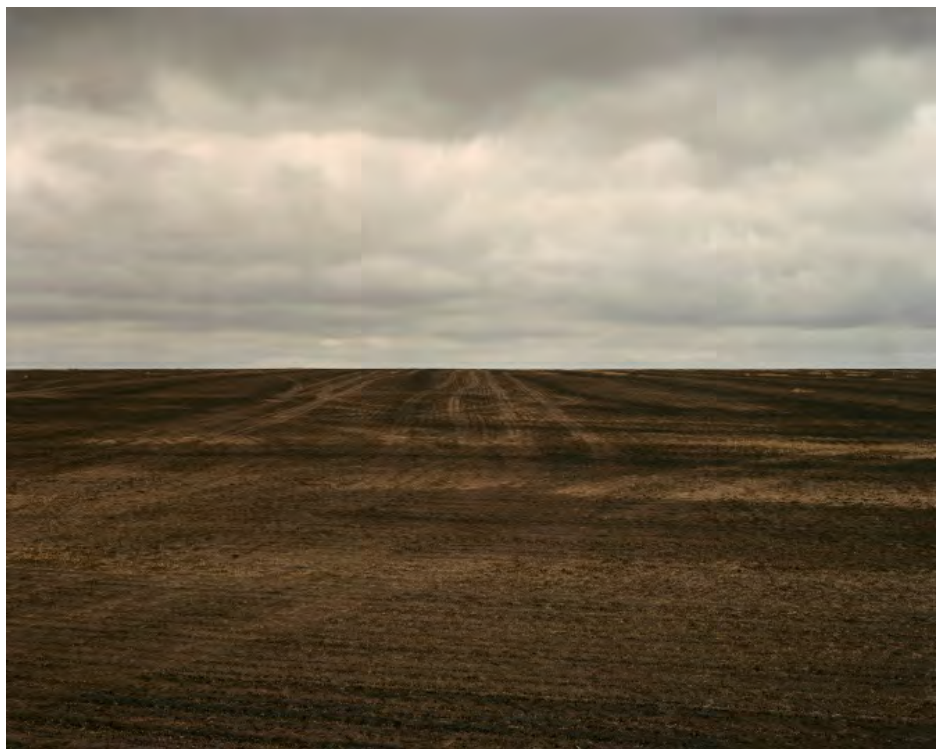
Quant au vide, aux aplats de mer et de terre qui scindent les photographies de Michiels en deux, nul doute qu'ils possèdent comme propriété la grandeur de dimension à laquelle fait aussi référence le philosophe :

Une plaine très unie et d'une vaste étendue n'est pas assurément une petite idée ; la perspective de cette plaine peut s'étendre aussi loin que la perspective de l'Océan : mais remplira-t-elle jamais l'esprit de quelque chose d'aussi grand que l'Océan même ? Ce dernier effet appartient à diverses causes, mais principalement à la grande terreur qu'inspire l'océan.³⁴⁸

³⁴⁶ E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, J. Vrin, 1973, p148.

³⁴⁷ *Ibid.*, p225.

³⁴⁸ *Ibid.*, p103.



Bart Michiels, "The Course of History", travail en cours.
En haut : *Gallipoli 1915, Suvla Bay*, 2005.
En bas : *Kursk 1943, Syrtsevo, Grossdeutschland*, 2008,
©Bart Michiels.

Gallipoli 1915, Suvla Bay, (2005) : seule une infime bande de terre sur la gauche de la photographie et une faible ligne d'horizon qui la partage en deux permettent de différencier ciel et mer dans l'atmosphère brumeux de la Baie de Suvla. Au premier plan, du bois flotté, peut-être des restes de la ligne de défense de l'Empire Ottoman, émergent de l'eau à l'apparence tranquille. Ce n'est que la partie visible de l'iceberg enfoui sous le sable de Suvla où le sang de près de cent mille hommes a coulé pendant la Première Guerre mondiale. Plusieurs photographies de cette série jouent d'une plasticité similaire : une démesure des étendues du sol, de la mer et du ciel. Que ce soit les plages du débarquement de la Seconde Guerre ou les champs de Kursk où la plus grande bataille de chars de toute l'histoire ont laissé place à d'autres machines – celles-ci ayant visiblement labouré une terre fertile. Dans *Kursk 1943, Syrtsevo, Grossdeutschland*, (2008), les sillons des roues fuient vers l'horizon, abandonnant une terre sombre à un ciel tourmenté.

Elle est vide aussi cette plage à Argelès-sur-Mer où j'ai déambulé en présence de Nicolas, le petit fils de Teresa, fille d'exilés catalans de l'exode de 1939. L'arrière grand-père de Nicolas avait été interné ici, à son arrivée sur le territoire français. À notre arrivée, la plage était déserte. Il faut dire que le vent était violent et que la douleur des grains de sable qui lacéraient nos mollets était insupportable. Je pensais à ceux qui étaient internés sur cette plage. Serge Mestre esquisse le portrait de cette plage et du camp d'Argelès :

On tressait des clayonnages en jonc qu'on recouvrait d'une vieille toile maintenue par des mottes de sable aggloméré. Les plus chanceux avaient trouvé quelques planches. Les privilégiés une tôle ondulée.³⁴⁹

Si, les premiers temps, il n'y avait aucun baraquement dans le camp de réfugiés d'Argelès, en cas de rafales fortes et pendant la nuit « on regagnait son trou cavé dans le sable. [...] Il (fallait) boucher chaque interstice entre les planches »³⁵⁰, rappelle Serge Mestre. De cette plage clôturée ayant retenu jusqu'à quatre-vingt dix mille âmes, il ne reste aucune trace visible comme c'est le cas pour le Camp du Vernet par exemple. Avec le petit-fils de Teresa, nous avons arpenté la plage Nord où furent internés les républicains. Nous l'avons découverte vide. Seuls le sable, la mer et le ciel dialoguent ensemble dans cette vaste étendue démesurée où la mémoire survit encore malgré la disparition des traces. Explorer cet espace par la marche, pieds nus, était l'occasion de nous plonger à la fois dans ce paysage immense et dans les souvenirs de Teresa. L'horizon, c'était celui que regardait son père, où l'espoir de chaque exilé prenait forme. Assis face à la mer, les grillages dans leur dos, hommes, femmes et enfants se perdaient dans

³⁴⁹ S. Mestre, *Les plages du silence*, Paris, Sabine Wespieser, 2013, p174.

³⁵⁰ *Ibid.*, p19.

l'immensité du grand bleu. Certains sont même allés jusqu'à leur propre perte lorsqu'ils s'évadaient vers l'horizon, la *maleta* (« valise ») à la main. De cette confrontation à la plage d'Argelès, j'ai ramené une photographie, *Argelès, Plage Nord*, qui rejoint le projet « Teresa, 11 ans ». Le sable occupe plus de la moitié de l'image, avant que la mer et le ciel se disputent le reste du paysage. Une ligne d'écriture se pose sur la ligne d'horizon. Il s'agit de celle de Teresa qui évoque le passage de son père sur cette plage. Seuls quelques débris que les tempêtes hivernales ont rendus au littoral remplacent le vacarme du passé et les souvenirs tourmentés. Une *plage du silence*³⁵¹, plage vide, « en creux », une mémoire en latence qui se lit dans la vacuité et dans la démesure de l'espace. Cette photographie puise effectivement dans le registre du sublime pour la distance qui s'y exprime, la démesure qui s'y dessine et, en conséquence, la douloureuse mémoire qui s'y imprime.



Bridget Sheridan, *Argelès, Plage Nord*, tirage numérique, 100 x 150cm, 2015, ©Bridget Sheridan.

³⁵¹ Expression utilisée par Serge Mestre pour le titre de son roman, *Les plages du silence*, *op.cit.*

- **Cicatrices, fissures et crevasses : ces traces qui nous parlent en silence**

- *Dans le béton*

C'est tout autre chose à Birkenau. Ici les murs n'existent presque plus. Mais l'échelle ne ment pas et vous attend avec une force – une force de désolation, de terreur – inouïe. Le sol non plus ne ment pas. Auschwitz, aujourd'hui tend vers le musée, quand Birkenau ne demeure guère plus qu'un site archéologique. C'est du moins ce qui apparaît lorsqu'on regarde ce qui reste à voir, là où presque tout a été détruit : par exemple ces sols brisés, blessés, criblés, fendus. Ces sols entaillés, balafrés, ouverts. Ces sols fêlés, fracassés par l'histoire, ces sols à crier.³⁵²

La plaie est profonde. Deux photographies du livre *Ecorces* nous heurtent par leur caractère abstrait. L'une, une dalle de béton fendue par deux brèches. L'autre, rugueuse, un béton recouvert de mousses et de lichens, fissurée aussi. Didi-Huberman note qu'il a « photographié, avant de repartir, le sol du crématoire V. Le ciment est toujours aussi dur, seulement fissuré, brisé par endroits. »³⁵³ Le philosophe offre peu au regard, et pourtant, sous les dalles, sous la couche de béton inquiétante, la terre travaille. Les crevasses du sol de Birkenau expriment encore la douleur du passé. Une plaie ouverte que travaille le temps. Car la crevasse est une « fente, déchirure, fissure à la surface d'un corps. »³⁵⁴ Si l'on parle de crevasses dans le sol ou dans la glace, on la définit aussi comme une « fissure cutanée peu profonde. »³⁵⁵ Aussi, la crevasse apparaît à la surface de notre corps comme elle se dessine sur l'épiderme de la terre. Elle est reliée à l'usage, au temps qui passe et au temps qu'il fait, au froid, à l'âge et aux travaux pénibles du corps humain. La rupture progressive est pénible car l'épiderme ou le matériau lutte tant bien que mal contre celle-ci. Le sol de Birkenau est ruine, ruiné, c'est à dire abîmé. Et cela se lit dans les fissures – ouvertures béantes du temps – dans les abîmes. À Robert Ginsberg de relever que devant la ruine « la matière nous invite à la toucher et nous tire dans ses profondeurs. »³⁵⁶ Didi-Huberman effleure la matière survivante au travers des deux photographies du sol en béton. L'espace photographique s'ouvre précisément là où la matière se fend. Ginsberg va encore plus loin : « La matière a fait plus que survivre, elle prend sa revanche. »³⁵⁷ Le béton ruiné, criblé de crevasses, trouve en nous, êtres de chair

³⁵² G. Didi-Huberman, *Ecorces*, *op.cit.*, p27.

³⁵³ *Ibid.*, p63.

³⁵⁴ Voir entrée « crevasse », <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/crevasse/20451>>, (consulté le 25 mars 2016).

³⁵⁵ *Idem.*

³⁵⁶ R. Ginsberg, *The Aesthetics of Ruins*, Amsterdam, Ed. Rodopi, 2004, p3. Traduit par mes soins.

³⁵⁷ *Ibid.*, p2.

Georges Didi-Huberman,
Écorces, photographie extraite
du livre, Paris, Éd. De Minuit,
2011, pp63, 27.

matière « tend ses mains vers l'existence. »³⁵⁸ Ainsi, comme le constate Didi-Huberman, malgré le fait que les nazis ont tenté d'effacer toute trace du camp, le qui se désagrègent au fil du temps, une « audience sympathique. »³⁵⁹ Si la ruine bétonnée – qui témoigne encore de tant de vies ruinées – nous parle c'est que la sol, ce fragment, parle en l'absence du tout. Deux images d'une « matière, qui fut jadis conquis dans l'original, (et qui) revient dans la ruine à la conquête de la forme. La matière montre son être en l'absence de l'entité formelle. »³⁶⁰

D'aspect froid, les constructions nazies privilégient la rapidité de construction et la dureté de l'enveloppe. Si c'est ainsi pour les camps de concentration, on le constate également pour la terrifiante entreprise du Mur de l'Atlantique : ils affectionnaient tout particulièrement le béton de ciment pour son faible coût, et sa capacité à résister aux bombardements et aux tirs des forces



Bridget Sheridan, *Le Mur*, tirage argentique, 2012, ©Bridget Sheridan.

alliées. Les monolithes que sont les casemates parsèment encore les côtes ouest du territoire qui fut occupé pendant la guerre par les allemands. Les bunkers sont ruinés par les vents et marées, mais ils pullulent toujours, intégrant les étendues de sable et les dunes du littoral. Grignotés par le temps, les bunkers résistent pourtant à ce que l'érosion des paysages côtiers les emporte aussi rapidement qu'elle entraîne les sables. Bien évidemment, le temps y travaille, comme

s'il tentait de lutter contre la matière résistante de ces stigmates du passé. Lors de mes déambulations autour de *Trévignon*, je me suis approchée des murs des bunkers que la plage engloutit précautionneusement. Je suis entrée à l'intérieur des structures malgré l'interdiction, dans l'obscurité du monde de l'occupant. L'intérieur de ces architectures blindées est aussi froid que le cerveau de la machine guerre nazie. Ici, le béton semble pétrifié dans sa forme initiale.

³⁵⁸ *Ibid.*, p2.

³⁵⁹ *Ibid.*, p1.

³⁶⁰ *Ibid.*, p1.



Bridget Sheridan, *Trévignon, Dunes et étangs*, tirage numérique, 2013, ©Bridget Sheridan.

Les fentes que l'on voit dans certaines photographies sont des fissures, ou plus justement des crevasses, écarts dans la matière, fentes progressives travaillées uniquement par le temps. La béance qui s'ouvre progressivement illustre le « double caractère de fragilité et de résistance »³⁶¹ auquel fait référence Sophie Lacroix. On retrouve ces lézardes dans les photographies d'un autre de mes travaux sur le Mur de l'Atlantique. *Le Mur* est une série de photographies qui résultent d'une déambulation sur et autour du tronçon qui scinde l'espace de la plage de Kerfany en deux. Ce travail fut l'occasion d'explorer la bande de béton par la marche et par la photographie, et de questionner cette masse de ciment qui s'enlise dans le sable. Les photographies témoignent de la surface rugueuse du béton qui s'effrite et des nombreuses balafres qui travaillent la structure du mur. Selon Lacroix, « si un champ de ruines émeut, c'est parce que le site éveille à un manque. »³⁶²

Si le béton de la Seconde Guerre parle d'une mémoire plus longue dont témoigne les crevasses et la matière érodée et rugueuse que travaille le temps qui passe, il existe d'autres ruines qui, avec l'accent d'un désastre plus récent, racontent une mémoire immédiate, voire actuelle. C'est ainsi que fonctionnent certaines images « en creux » de Paul Seawright, dans la série *Hidden*. Ces photographies, prises en Afghanistan interrogent les séquelles de la guerre, les mines antipersonnel, les maisons éventrées et les paysages déserts rendus à eux-mêmes. Une lumière douce et des couleurs neutres contrastent avec une certaine violence dont les murs ruinés par un conflit récent portent les traces. L'ouverture d'une fenêtre crache les briques du mur écroulé par l'éclat d'un tir. Christine Bignet note qu'il règne « un air étouffant » dans ces lieux « où seuls quelques débris ou gravats évoquent le passage des combats [...], lieux ravagés et abandonnés. »³⁶³ Ce type de séquelles dans les habitations rejoint celles que photographie Ristelhueber. La matière de ces ruines contemporaines est structurée de traces violentes et douloureuses, de déchirures, de trous gigantesques dans des bâtiments étripés. Les façades sont criblées de balles qui marquent la virulence des conflits. Cette imagerie ruiniste s'érige dans les vues de *Beyrouth* (1984) que l'artiste a photographiées suite à la guerre civile lorsque la ville s'est vue assiégée et bombardée au début des années quatre-vingt. Les structures déchiquetées des immeubles connotent la douleur au travers d'un travail en noir et blanc qui insiste sur une matière blessée. Tels de grands corps marqués de balafres et de cicatrices – comme ceux qu'elle photographie dans la série *Every One* (1994) – cette imagerie et le grand format qu'elle utilise établissent, selon Michel Poivert :

³⁶¹ S. Lacroix, *Ruine*, Paris, Ed. de la Villette, 2008, p41.

³⁶² *Ibid.*, p28.

³⁶³ C. Bignet, « Notes et questionnements sur les représentations photographiques de la guerre », *op.cit.*, p53.

Paul Seawright, *Hidden*, 2002.

Une relation au spectateur particulière : la charge émotionnelle est déplacée vers l'affirmation d'une plastique des vestiges, architecturaux ou corporels, mémoire des lieux et des corps bien plus que témoignage des événements ou des situations.³⁶⁴

Si cela est vrai pour les photographies de Ristelhueber, il faut ajouter que les ruines de Didi-Huberman, de Seawright et les vestiges du Mur de l'Atlantique mettent également en scène une plasticité de la ruine. Ainsi, nous pourrions dire que les artistes du retrait interrogent la mémoire plus ou moins récente en scrutant la matière ruinée qui survit encore et qui porte en elle l'histoire de son propre corps.

Sophie Ristelhueber, *Beyrouth, Photographies*, livre d'artiste, Paris Hazan, 1984.

- Dans le paysage

Les vastes étendues des photographies de l'absence sont aussi marquées par des balafres, cratères et sillons cicatriciels qui se partagent un paysage marqué par les conflits. Dans son sens premier, Le Larousse définit la cicatrice comme un « tissu fibreux remplaçant à titre définitif ou très prolongé un tissu normal après une lésion. »³⁶⁵ Elle peut aussi être envisagée comme la « trace matérielle laissée par une guerre, une catastrophe, etc. ; trace physique ou morale laissée par les malheurs, les souffrances, etc. »³⁶⁶ Retenons que la cicatrice est une marque, une trace qui est reliée à la douleur. Cependant, on peut y voir l'idée de renouveau, d'entre-deux ou de pansement. C'est encore Sophie Ristelhueber qui travaille ces traces douloureuses laissées par la guerre dans le désert du Koweït dans une série de soixante-et-onze photographies, *Fait* (1992). Les photographies disposées en grille dans l'espace d'exposition – un écho avec les systèmes de surveillance actuels par satellite – nous donnent à voir des surfaces qui jouent sur la matière du

³⁶⁴ M. Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002, p67.

³⁶⁵ Voir entrée « cicatrice »,

<<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cicatrice/15961?q=cicatrice#15822>>, (consulté le 25 mars 2016).

³⁶⁶ *Idem*.

désert ; un espace plastique où les tranchées, les cratères, les voies et les talus dont est responsable la machine de guerre. Rafaële Bertho relève que l'expérience du lieu est au centre de cette série pour laquelle Ristelhueber a arpenté le désert pendant quatre semaines à la recherche de traces : « elle tient à marcher au milieu des tranchées, des douilles, des mines, des traces de tanks et des effets personnels abandonnés. »³⁶⁷ Il va de soi que c'est la déambulation et, plus précisément, l'arpentage et la mesure du paysage par rapport à son propre corps qui permet à Ristelhueber de produire un travail qui questionne également l'échelle démesurée de ces cicatrices. Les crevasses qu'elle traverse sont encore béantes ; elle y trouve toute sorte d'objets, des effets personnels, des douilles, etc. Son regard se situe entre l'inspection de ces « restes » et un regard à vol d'oiseau où les cicatrices terrestres semblent cautérisées. Si cette série peut être perçue comme un regard scientifique que l'on retrouve dans les vues aériennes et l'accrochage panoptique, et qui se manifeste également dans la démarche de Ristelhueber qui relève les données sur le terrain, la recherche méthodique de la photographe comporte aussi une tonalité clinique. Et c'est justement la disposition en grille de toutes ces plaies « terrestres » accompagnée de la dimension performative de ce travail qui lui confère cette approche médicale. Tout se passe comme si le désert souffrait des séquelles que l'armée américaine lui a imposées. Elle joue sur le double

Sophie Ristelhueber. En haut : *Fait #20*, Tirage argentique couleur, 100 x 127cm, 1992.
En bas : vue de l'installation.

³⁶⁷ R. Bertho, « Retour sur les lieux de l'événement : l'image "en creux" », *op.cit.*

sens du titre *Fait* pour ainsi évoquer le fait d'actualité et montrer ce qui a été fait à ce grand corps qui s'en souviendra au travers de son réseau cicatriciel.

Sally Mann précise bien que c'est l'artiste et le photographe qui projettent cette douleur sur le paysage : « C'est l'artiste qui se présente, qui écrit, qui peint ou qui prend une photographie qui rend à la terre sa puissance, et qui met en forme une mémoire de la mort. »³⁶⁸ Si Mann travaille également sur la poésie de la cicatrice, les traces sont absentes de ses paysages. Les marques cicatricielles se situent sur la surface même du négatif – des erreurs techniques que Mann accueille et laisse s'exprimer dans le tirage final. De 1992 à 1996, elle réalise un ensemble de photographies, *Southern Landscapes* (« Paysages du sud »), en se rendant dans les états du sud, en Virginie et Géorgie. Deux séries, *Mother Land* (« Mère patrie ») et *Deep South* (« Le sud profond »), naissent lors de ces déplacements qu'elle effectue dans le sud du pays. Lors de ces pérégrinations, Mann se déplace souvent seule sur les routes de campagne peu fréquentées et sur les chemins au travers des bois et des champs de coton – des paysages hantés selon Mann, où les fantômes du passé envahissent l'esprit du voyageur. Si le territoire qu'elle arpente permet une telle imagination, c'est que les états du sud ont été le théâtre des épisodes les plus tragiques de l'histoire des Etats-Unis. Mann interroge un paysage où elle sent la présence des nombreux esclaves ayant déferlé sur les routes depuis leur arrivée d'Afrique vers leur misérable destin. Les rivières de larmes, de sueur et de sang qu'elle évoque ont, selon, l'artiste, nourri l'âme sombre de leur terre d'accueil sans merci. C'est alors que Mann recherche les traces des morts que la nature révèle au travers de son renouvellement. Elle cherche les traces d'Emmett Till, un esclave noir lâchement assassiné comme tant d'autres pour avoir « manqué de respect » à une « blanche ». La beauté des paysages qu'elle photographie contraste avec cette histoire douloureuse.

Sally Mann, *Southern Landscapes*, tirage argentique, 1998.

³⁶⁸ Propos de Sally Mann dans le documentaire de S. Cantor, *What Remains, The Life and Work of Sally Mann*, *op.cit.* Traduit par mes soins.

Une première cicatrice se lit tout de même au niveau d'un arbre, *Scarred Tree*. Bien que l'origine de cette marque soit inconnue, on pense bien évidemment aux arbres auxquels on attachait les esclaves pour les fouetter. On se souvient alors du titre d'une autre œuvre, celle de Giuseppe Penone, *L'arbre se souviendra du contact*, réalisée en 1968, dans les Alpes Maritimes, lors d'une série de travaux où il interroge la relation entre l'homme et le monde végétal par des gestes – embrasser ou empoigner un tronc d'arbre. Il enserme le tronc d'un arbre dans une spirale de fil de fer, scarifiant l'écorce qui se développe autour du fil. Jean-Pierre Mourey note que « l'écorce se développe comme un tissu cicatriciel, elle boursoufle pour surmonter le fil de fer. »³⁶⁹ Cette allusion au travail de Penone permet d'explorer la question du processus mémoriel qui existe au sein de la nature. L'empreinte ou la trace de notre interaction avec celle-ci transpire au travers de marques plus ou moins visibles. Dans le travail de Mann, la trace est certainement le fruit du hasard puisque l'écorce aurait sans aucun doute cicatrisé suite aux coups de fouet. Néanmoins, la scarification visible dans l'écorce fait écho aux lacérations subies par la peau des esclaves. Le tronc de l'arbre, solide et fier, fait face à la douleur du passé tels les hommes – aux torses marqués aussi – qui se sont battus pour la liberté.

Giuseppe Penone, *L'arbre se souviendra du contact*, arbre, fil de zinc, 1968.

Le travail de Mann développe la rhétorique de la cicatrice : cette dernière est visible sur les plaques de verre elles-mêmes, enduites de collodion humide. Mann se réjouit de ne pas maîtriser ce procédé incertain dont les ratures donnent naissance à des images où la matière photographique s'exprime pleinement. Toutes les images de *Deep South* et de *Mother Land* ne sont pas marquées par les erreurs de cette technique. Néanmoins, on perçoit l'apparition plus ou moins

³⁶⁹ J.-P. Mourey, *Relations paradoxales de l'art à la nature*, op.cit., p26.

timide d'une épaisseur de matière incisée, éraflée, griffée, etc. Des taches noires font irruption dans un bois surexposé faisant preuve d'une non-adhérence du collodion sur la plaque. Au moment du développement la lumière a pu aisément brûler la surface photosensible du papier, déchirant la surface de l'image comme la peau du corps. Ce processus confère aux images une profondeur, procurant au spectateur la sensation que le paysage dissimule quelque chose.

Il convient de constater, comme le note Julie Ramage, que le terme de collodion est dérivé du grec *kollodès*, « collant », ou *kolla*, « colle »³⁷⁰ en français. Cette « colle », qu'est la chimie du collodion humide, servait également de pansement pour aider les blessures à cicatriser pendant les batailles de la Guerre de Sécession aux Etats-Unis. Elle est également utilisée depuis 1851 pour embaumer les morts. D'ailleurs, il n'est pas surprenant que Mann ait fait le choix de pousser les ratures au collodion à l'extrême pour traiter de cette guerre. De 2000 à 2003, suite aux photographies prises dans le sud, elle poursuit sa réflexion autour de la mémoire et du paysage en se rendant sur les sites des champs de bataille. Les séries *Last Measure* (« Dernière mesure ») et *Antietam* (nom de la célèbre bataille) constituent une nouvelle interrogation sur la mémoire de la mort dans le paysage. Les bavures et les coulures de la matière collante du collodion évoquent le sang et les corps en putréfaction. Les poussières et les éraflures peuplent les photographies de balles imaginaires. Parfois les vaguelettes sirupeuses de la chimie laissent penser au déferlement des nuages de fumée ou de poussières soulevées par les éclats d'obus. De surcroît, par-dessus la rhétorique de la plaie et de la cicatrice, nous sommes face à des paysages sombres, terrifiants dans un sens. Souvenons-nous de Burke, du sublime, et de l'obscurité qui donne une sévérité à l'image. Ici, Mann n'hésite pas à ajouter un accent grave à ces paysages endoloris en faisant le choix de noircir le ciel ou en choisissant un tirage dur avec très peu de luminosité. Ces choix plastiques ajoutent un caractère inquiétant à la photographie de Sally Mann. Ce jeu entre la tradition chimique et photographique que relève Julie Ramage engendre une poétique du pouvoir cicatriciel et mémoriel du paysage.³⁷¹

Sally Mann, *Battlefields*, Tirage argentique, collodion humide, 2000-2003.

³⁷⁰ J. Ramage, « *Matter Lent*, Sally Mann : la terre comme force plastique, force mémorielle, force fictionnelle », *op.cit.*

³⁷¹ *Idem.*

Sally Mann, *Battlefields*,
Tirage argentique,
collodion humide, 2000-
2003.

En haut, à gauche : Roger Fenton, *The Valley of the Shadow of Death*, 1855.
En haut à droite : Pavel Maria Smejkal, *1855, Crimea*, de la série "Fatescapes", tirage numérique, 2009-2011.
En bas, à gauche : Paul Seawright, *Hidden*, 2002.
En bas, à droite : Sophie Ristelhueber, *Eleven Blowups #1*, de la série "Eleven Blowups", tirage argentique, 110 x 133cm, 2006.

- **La voie**

La fuite massive des populations françaises, belges, hollandaises et luxembourgeoises après la percée de Sedan, et le moment de terreur ayant secoué près d'un quart du peuple, que fut l'exode de 1940, a vu des millions de civils se joindre aux colonnes de soldats sur les routes vers le sud. Malheureusement, l'imagerie des lignes serpentine de civils qui fuient les conflits est récurrente dans les médias. Elle est même détournée à des fins politiques lorsque l'on voit des affiches surdimensionnées représentant le flux des migrants pour la récente campagne du *Brexit* britannique. Si les routes dans les zones de conflit servent au déplacement des peuples, elles sont également chargées de convois militaires, de blocages, et des allers et venues périlleuses des populations. Devant la récupération douteuse de ces images, certains photographes ont fait le choix de vider les routes de toute présence humaine. Les différentes voies qui parsèment les images que nous allons étudier correspondent à un usage spécifique du déplacement en zone de conflit. Selon John Brinckerhoff Jackson, l'*hodologie* est « la science ou l'étude des routes. »³⁷² *Hodos* qu'il traduit par *way*, « voie » en français, signifie pour lui « non seulement chemin, mais encore direction et, par extension, projet et façon. »³⁷³ Il va même jusqu'à relever que le terme « exode » vient du latin *exodus*, composé du préfixe *ex-*, « au-dehors », et de *hodos*, « route ». D'après l'étymologie, l'exode est le fait de faire route hors de. Ainsi, nous pourrions envisager les images qui suivent comme un regard hodologique sur les voies du conflit.

C'est à Roger Fenton que revient l'une des premières photographies du retrait lorsqu'il capture, en 1855, lors de la Guerre de Crimée, l'image d'une route jonchée de boulets, une prise de vue intitulée *La vallée de l'ombre de la Mort* (*The Valley of the Shadow of Death*). Les soldats britanniques ont eux-mêmes surnommé cet endroit ainsi en raison des défaites successives de leur armée face aux Russes. C'est un sentiment de désolation qui s'empare du spectateur à la vue de cette image. Tout se passe comme si les boulets correspondaient aux âmes des soldats tombés pendant la bataille. La présence de la voie qui s'imisce entre les deux flancs de collines participe largement à la mémoire de la mort et du départ vers l'autre monde. Nous avons déjà souligné que toute voie qui s'ouvre dans la profondeur d'une image invite notre regard à pénétrer l'espace photographique. La présence des sillons évoque le départ, l'*exodus*, le départ depuis l'ici vers l'ailleurs. Lorsque Pavel Maria Smejkal travaille sur cette photographie, il n'en garde que le paysage, effaçant les boulets. Même si la prise de vue de Fenton est considérée comme une des premières images du silence, Smejkal fait le choix de taire davantage les signes en la réduisant à la simple voie qui disparaît au loin. Paul Seawright, quant à lui, reprend la construction de cette photographie dans la

³⁷² J. Brinckerhoff Jackson, *À la découverte du paysage vernaculaire*, Arles, Actes Sud, 2003, p79.

³⁷³ *Idem*.

série *Hidden*, une prise de vue combine des obus à une voie qui s'éloigne entre deux bandes de terre surélevées. C'est une triste vérité qui émane de cette image qui porte le titre *Valley* – un titre emprunté à Fenton, mais dont l'auteur présente une version dépouillée. Si la « vallée » de Seawright est générique, c'est qu'elle confirme la récurrence de ces scènes au travers de l'histoire.

En 2006, Sophie Ristelhueber en montre une autre face lorsqu'elle compose certaines images de la série *Eleven Blowups* (« Onze explosions » ou « Onze agrandissements ») où des cratères prennent place en plein milieu d'une voie. *Blowup #1* rejoint la suite des images qui s'inscrivent dans l'héritage de Fenton. Comme pour les autres images de la série, elle incruste dans le paysage un cratère issu d'une explosion lors d'un attentat – des images récupérées dans l'agence Reuters, issues de rushes vidéo réalisées en Irak. Elle fictionnalise ensuite le paysage en incorporant ces images dans ses propres photographies prises en zone de conflit : en Cisjordanie, en Syrie ou en Turkménistan. Ce sont des scènes imaginaires, mais tout aussi réelles. Ici, la surface du bitume s'écroule laissant la place à un creux qui occupe tout le premier plan de l'image, nous interdisant l'accès vers l'horizon. Cette image aux propriétés sublimes se tient en équilibre entre un appel vers l'ailleurs – qui semble en outre glisser hors champ vers la gauche – et l'aspiration dans cet abîme qui s'ouvre devant nous. Tirailé entre les deux, notre regard se confronte alors au chaos de l'histoire.

Son travail *WB* (2005), reste assez proche de certaines images de *Eleven Blowups*. Elle y interroge les nombreuses voies de circulation en Cisjordanie, de la West Bank, effectuant un inventaire au travers de cinquante-quatre photographies des différentes formes et matériaux, des lignes et des grillages utilisés pour couper les routes et les chemins. Les voies de circulation se trouvent amputées de leur usage, coupées ou partiellement détruites. Ristelhueber remarque que ces routes séparent plus qu'elles ne rassemblent ces hommes, et

Sophie Ristelhueber, *WB*, 2005.

qu'elles ne mènent nulle part. Le livre d'artiste qui en résulte est un véritable labyrinthe où le lecteur s'épuise à la recherche d'une issue, chaque accès interdisant la fuite vers l'ailleurs. Des blocs de béton, des rochers déversés sur la chaussée, une rambarde de sécurité détournée servant de clôture, un monticule de terre et de pierres donnent l'impression que l'on erre à jamais sur les routes de ce pays enclavé.

Shai Kremer, quant à lui, nous offre une réflexion sur Israël avec ses territoires voisins, la Syrie, le Liban et la Cisjordanie, dans sa série *Infected Landscapes* (1997-2007). Plusieurs photographies rejoignent la poétique du retrait en portant un regard hodologique à ces territoires. Deux chemins sablonneux se séparent à l'horizon dans les dunes de Poleg en Israël. Si, à première vue, cette photographie pourrait être méprise pour un travail de Thierry Girard ou de Marc Deneyer, le titre nous éclaire sur le regard plus critique de cette prise de vue intitulée, *Gibushon – soldiers footprints, Wingate Sands, Poleg, Nature Reserve*. Bien que ce lieu soit une réserve naturelle, il est néanmoins marqué par les empreintes de pas qui ne sont autres que celles des militaires. Kremer souligne à plusieurs reprises l'engagement militaire d'Israël, notamment avec *Soldiers' viewing platform, Israel/Lebanon border*, une vue en contre-plongée sur l'escalier du promontoire, mais dont le photographe nous interdit l'accès. Les photographies de Kremer nous parlent en silence d'un danger imminent lorsqu'un paysage vide où le ciel et la terre partagent une zone de tir. Le chemin dans *Path through a military fire zone* nous invite à la traversée de ce paysage alors que le titre nous en dissuade. Kremer a mis à découvert l'importance du destin militaire de l'Israël. C'est un paysage à l'apparence innocent qui, lors d'un regard plus attentif, se voit infecté par les traces des conflits dans lesquels le pays est impliqué. Les voies de Kremer sont une puissante entrée en matière dans le paysage afin d'y déceler les signes du réel et les stratégies défensives israéliennes.

Ainsi, les voies qui circulent au travers de ces photographies oscillent entre un appel vers l'ailleurs et le sentiment d'une menace. Vidées de toute présence humaine, elles rejoignent les stratégies du silence et du retrait, en soulevant une réflexion autour des déplacements risqués en temps de conflit. Elles me renvoient à ma propre pratique, à mes déambulations sur les chemins de la Deuxième Guerre mondiale. Cependant, c'est aussi à la vue du titre que ces routes et ces chemins se repeuplent, dans notre imaginaire, de migrants, des peuples de l'exode, ou que les convois militaires et les batailles refont surface.

Shai Kremer, "Infected Landscapes", (*On the Winding Road between Akko and Sfat*, 2003 / *Gibushon – soldiers footprints, Wingate Sands, Poleg, Nature Reserve*, 2001 / *Path through a military fire zone*, 2005 / *Soldiers' viewing platform , Israel/Lebanon border*, 2006 / *The Separation Wall, Jerusalem*, 2004 / *Dromology - Palestinian Woman and Child, West Bank*, 2005).

- **Le titre**

S'il repose certainement sur la racine *telē-*, « plan » comme *tellus*, « terre », le titre, en latin *titulus*, est originaire des prises de territoires, de villes ou des acquisitions de bien. Dans l'Antiquité, le *titulus* est une affiche ou un écriteau que l'on portait au bout d'un bâton lors d'un triomphe, et sur lequel étaient inscrits en gros caractères le nombre de prisonniers et le nom des villes prises³⁷⁴. Comment ignorer l'origine de ce terme lorsque nous nous intéressons au travail de Bart Michiels, de Sally Mann, de Liza Nguyen ou de Sophie Ristelhueber entre autres ? Chacun de ces artistes a choisi, à sa manière, d'orne leur photographie du nom du lieu du conflit, voire de la date. Pour Sally Mann, on retrouve le nom d'*Antietam*, un site du Maryland où s'est déroulé, en 1862, la bataille la plus sanglante de l'histoire des Etats-Unis, avec vingt-trois mille morts. Ristelhueber choisit aussi d'apposer à la série entière le simple nom de la ville de *Beyrouth*, ou d'un pays, l'*Irak* par exemple. Nguyen, quant à elle, choisit le nom du site précis où chaque poignée de terre a été relevée. Bart Michiels va encore plus loin, ajoutant l'année à chaque titre de sa série de batailles célèbres, *The Course of History*. Cette manière de procéder renvoie à l'étymologie pompeuse des cortèges romains. Les batailles de Michiels s'accumulent dans un travail photographique en cours puisque Michiels avoue que cette série s'allonge au fil du temps. Elle n'est qu'une grande *vanitas* qui, par le cumul des photographies aux titres à consonance sanglante, démontre l'entreprise de la guerre qui n'est rien d'autre que du vide. À quoi ont servi toutes ces vies qui ont nourri les champs d'Europe ? Les titres de ces photographies de tombeaux à ciel ouvert renvoient aussi à l'ancienne utilisation du terme de « titre », « inscription sur un tombeau, puis par métonymie d'un monument commémoratif (v. 1310), ceci jusqu'au XVI^e siècle. »³⁷⁵ Il est alors possible d'envisager ces photographies comme des monuments. C'est alors l'inscription du titre qui perpétue la mémoire de ces événements, mise en valeur par l'effet de surprise et le décalage entre le silence, le manque ou le retrait et l'information relayée par le titre. À ce propos, Sonja Fessel attire immédiatement l'attention sur la méprise de la série de Michiels, et sur l'aveuglement du spectateur :

Le spectateur ne prend conscience de son erreur qu'à la lecture du titre de chaque photographie : on est tenté de percevoir, de manière presque inévitable, ces photographies comme de « purs » paysages. De fait, elles sont révélées comme les sites de certaines des batailles les plus violentes de l'histoire de l'Europe, depuis l'Antiquité jusqu'à la Seconde guerre mondiale : Thermopyles, Waterloo, Verdun ou Stalingrad. Dans ces lieux exacts, si tranquilles à présent, on a livré des batailles décisives où des milliers de combattants sont morts.³⁷⁶

³⁷⁴ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Pr-Z, op.cit., p3669.

³⁷⁵ *Idem*.

³⁷⁶ S. Fessel, "The Absence of Atrocity; Bart Michiel's *The Course of History* Photographs", in *The History of Photography*, Vol. 36, n°3, Août 2012, Taylor & Francis, 2012, p315. Les citations de Sonja Fessel sont traduites par mes soins.

Fessel ajoute que sans les titres, les photographies de Michiels ne seraient que des paysages arbitraires, et que c'est eux qui nous permettent de décoder la connotation historique et culturelle de cette série³⁷⁷. Le titre réinscrit ces paysages dans l'histoire. Avec le nom du lieu et de l'année, l'événement est revisité hors champ. Fessel remarque que ce type de titre nous est familier par la peinture d'histoire³⁷⁸. Mais alors que ce genre majeur de la peinture représente les grandes scènes de l'histoire antique ou chrétienne de manière magistrale, les photographies de Michiels font abstraction de ces scènes. Là où cette photographie rejoint le genre de la peinture d'histoire, c'est en sous-entendant un message, en invitant le spectateur à penser : se recueillir devant le gouffre qui s'ouvre entre le titre de la photographie qui annonce les morts et les paysages sublimes, et méditer sur l'écart temporel entre le présent et les innombrables batailles qui viennent ponctuer l'histoire.

Pour comprendre les stratégies de titrage utilisées par les artistes du retrait, on peut se référer à Francesca Caruana qui relève que :

L'image en temps que telle, picturale ou photographique, ne dit rien. Le mutisme de l'image non légendée est une situation d'interprétation ouverte qui peut laisser la place à tous les commentaires possibles. L'irruption de la photographie, comme image du réel, ne nécessiterait pas *a priori* de commentaires, puisqu'elle est censée répliquer ce qui est perçu. Donner un titre à une image relève d'un soulignement de sens ou de sa dérive, car ce que l'on voit n'est en principe pas décrit par celui qui voit, à moins qu'il n'adopte une attitude obsessionnelle à décrire l'environnement avec minutie (!).³⁷⁹

Et les images du retrait sont d'autant plus silencieuses qu'elles recourent la plupart du temps au vide et aux vastes étendues comme nous l'avons déjà démontré. Si on parle souvent d'absence, de manque ou de silence lorsqu'on analyse ces images, il est aussi possible d'affirmer qu'elles sont en attente. En effet, leur interprétation fait preuve de patience avant la lecture du titre. Devant un tel degré d'abstraction, le spectateur se fait duper et réalise par la suite son erreur. Caruana parle d'usurpation et souligne en contrepartie la réflexion qui s'en suit³⁸⁰.

³⁷⁷ *Ibid.*, p324.

³⁷⁸ *Ibid.*, p323.

³⁷⁹ F. Caruana, « La légende : contour et entour de la photographie », in *L'image et les traversées de l'histoire, op.cit.*, p285.

³⁸⁰ *Idem.*

À l'approche du travail de Valère Costes, *Les agents orange* (2010), le spectateur curieux s'imagine face à un herbier quelconque. Douze cadres blancs, comportant chacun une photographie de paysage, une feuille végétale et une légende, se partagent le mur dans une disposition scientifique. Les photographies de paysages arbitraires correspondent aux lieux de prélèvement qui se révèlent, à la lecture de la légende, être tous situés au Vietnam, comme le confirme le titre de la série, *Les agents orange*, cet atroce cocktail versé sur la péninsule et ses habitants par l'aviation américaine pendant le conflit au Vietnam. Des caractères d'imprimerie qui rappellent ceux des flacons de produits chimiques et toxiques épellent tristement VIETNAM en capitales. S'en suit, pour chaque cadre, la zone et l'année du prélèvement, le type d'acide et sa

Valère Coste, *Les agents orange*, Série photographique + herbiers, 52 x 35cm, 2010.

formule chimique. Durant son séjour pendant l'été 2008, Valère Costes évalue la présence des traces de cette guerre qui a littéralement stérilisé une grande partie des forêts sud-vietnamiennes. Là où le traditionnel herbier rejoint l'ambition du collectionneur et scientifique de l'époque romantique, celui de Costes a pour effet de s'approprier ce dispositif en décalage avec toute l'horreur des sols contaminés et des maladies et malformations qui sévissent encore là où la cruauté de la guerre a répandu les herbicides. Le décalage entre la présentation de Costes est aussi trompeur que le paysage, qui semble, à première vue, intact. Ce travail est, bien évidemment, à rapprocher de celui de Liza Nguyen, *Surfaces*, que nous avons analysé plus haut, et dont les titres des photographies de la série résonnent de façon funeste avec les villes du Vietnam ayant été touchées par cette tragédie humaine *et* écologique.

Une certaine sournoiserie se cache dans les paysages de ces photographies du retrait. Il en va de même pour mes propres photographies, comme celles de *Kerfany* ou des bunkers de *Trévignon*. De même, sous les traits d'une plage au printemps s'esquissent ceux d'un camp de concentration dans ma

photographie *Argelès, plage nord*. Les souvenirs et les pleurs de ceux qu'on ridiculisait, qu'on traitait comme des bêtes, des femmes violées, exilés espagnols, juifs et tziganes humiliés, tout cela se retire au profit d'une plage vide. À la vue du titre – et de la ligne d'écriture, issu du témoignage de Teresa, fille d'un ancien détenu de ce camp (nous discuterons de la question de l'écriture dans la photographie à la fin de cette deuxième partie) – la mémoire de ce lieu remonte à la surface du sable. Ma photographie, comme celles de Michiels, de Nguyen, de Mann, de Ristelhueber, de Kremer ou de Costes fonctionnent comme monuments, comme lieux de mémoire, et cela grâce à la fonction indiciaire du titre.

Ainsi, les différents travaux et projets que nous avons évoqués peuvent faire référence à des événements distants – c'est le cas de mes propres travaux artistiques ou des photographies de Mann ou de Michiels – ou à une mémoire en construction – comme pour les photographes comme Seawright ou Ristelhueber. Toujours est-il que ce type d'images fait souvent référence à la terre, lieu de mort, mais aussi de vie, et à sa capacité mémorielle. La douleur est omniprésente, et cela par une utilisation de l'esthétique du sublime où la terreur et l'étonnement s'expriment au travers de vastes étendues, de couleurs sombres ou ternes, par des effets de distanciation dans l'espace, mais aussi dans le temps. La douleur des événements liés au conflit rejoint une poétique de la cicatrice, de la ruine comme écho aux corps abimés ou endoloris. Les corps réapparaissent dans notre imagination à la vue des voies, des chemins et des routes qui se sont vu peuplés de personnes apeurées ou déplacées, de migrants et d'exilés. Mais c'est surtout, par le titre que tout prend sens. Si le titre ou *titulus* résonne avec la vanité des conflits, et rappelle l'écriteau qui portait le nom des villes prises, conquises ou décimées, il fait aussi écho au tombeau à l'annonce d'un champ de bataille ou d'une terre appauvrie par la chimie d'une guerre. Enfin, l'œuvre devient monument commémoratif lorsque, grâce à l'effet de surprise du titre, les photographies de la désolation nous touchent par une autre formulation que les images de l'événement lui-même.

D – De la photographie au témoignage

Le témoignage permet de porter une preuve, de « certifier », de « déclarer », de « révéler ce qu'on connaît », d'« indiquer » ou de « faire connaître »³⁸¹. C'est ainsi que l'image photographique déclenche la parole chez de nombreux d'évadés, en suggérant le déroulé d'un événement à la vue d'une ou de plusieurs images. Nous étudierons la manière dont ces petits bouts de papier, où s'impriment quelques souvenirs fugaces, ponctuent un cheminement dans la mémoire de ces personnes. Et les photographies d'archives : je les collectionne, je constitue ma propre archive – une constellation où les images et l'histoire se mettent en marche. Ainsi, pourrait-on dire qu'on dévoile, qu'on révèle, qu'on fait connaître quelques bribes du passé ? Et lorsque les témoignages prennent la forme d'un texte, d'un écrit, juxtaposé, superposé à l'image, ne pourrait-on pas soutenir qu'elles indiquent, qu'elles informent et qu'elles font surgir la mémoire qui s'absente des lieux ou des visages photographiés ?

1. L'objet du discours : La photographie comme relique : voyage au-delà de la chimie

On a tous souvenir des vieux cartons dans le grenier familial, ceux qui sentent la poussière et qui enferment quelques mystères liés à notre enfance ou à l'histoire de notre famille. Souvenons-nous de l'odeur caractéristique des cartons de photographies qui se sont imprégnés de l'essence du temps. La poussière s'est associée à la chimie pour ainsi embaumer les photographies argentiques. Cependant, au-delà de la chimie, n'est-ce pas une sensation familière qui surgit à la vue de ces reliques du passé ? N'avons-nous pas une impression de retrouver le déroulé de chaque événement à l'ouverture de la boîte ?

Les photographies-reliques parsèment ma recherche plastique en ce qu'elles déclenchent le discours, les paroles d'évadés et leurs témoignages. Ne jouent-elles pas un rôle d'articulation lors du discours ? Sont-elles les indices qui permettent de suivre les cheminements de la mémoire ?

En ce qui concerne le projet artistique du Chemin de la Liberté, je ne considère pas l'œuvre sans ce qui l'a précédée. Il est possible de concevoir ce travail avec sous l'angle de la « critique génétique »³⁸² qui prend en compte la genèse de l'œuvre et toutes

³⁸¹ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française, Pr-Z*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012, p3612.

³⁸² Pour élaborer une théorie de la création, les chercheurs de la critique génétique tentent d'aborder la complexité du processus créatif en observant et en analysant les documents et actions des artistes, des interactions, des échanges, des influences, brouillons, etc. qui permettent de comprendre la pensée créatrice. À ce sujet, il est intéressant de lire l'article de Cecilia Almeida Salles qui envisage le processus de création comme un réseau. C. A. Salles, « Réseaux de la

les ramifications qui se greffent au processus créatif. Pour ma part, l'importance des rencontres et des discussions préalables sont inséparables de l'œuvre finale, que ce soit la *Mappa*, mon foulard en soie, ou que ce soit les œuvres où des témoignages manuscrits s'incrument dans la photographie.

Je me suis rendue une première fois dans les archives en 2012. J'y ai rencontré Paul Broué, ancien Évadé de France de quatre-vingt-dix ans, qui m'avait raconté son passage vers l'Espagne comme si son évasion avait eu lieu quelques jours auparavant. Lors de son récit, il m'a emporté dans la nuit noire de sa traversée, dans les granges qui ont servi de cachette à ses camarades et à lui-même et sur les sentiers rudes et à peine visibles. J'ai ressenti sa fatigue, son angoisse et la fièvre due à l'infection de sa main. Et pourtant, ces obstacles n'ont pas interrompu sa marche. Au contraire, ses camarades et lui s'encourageaient mutuellement pour ainsi résister aux dangers de la traversée. Malgré le fait que nous marchions ensemble dans l'espace muséale de la Maison du Chemin de la Liberté, son récit oral fut ponctué d'illustrations. S'il a commenté son périple en montrant du doigt une carte, un texte, un visage ou un objet derrière une vitrine, il a accordé une grande importance à ses archives personnelles, à ses *reliques*, qu'il gardait sur lui. Sur mon foulard en soie, la *Mappa*, on perçoit une femme sur un vélo – la mère de Broué, résistante – et des visages – ceux de Paul Broué et de ses compagnons. Si Broué se réfère avec tant de précision à ces photographies, c'est que leur manipulation lui permet de revivre son échappée au travers d'elles. À ce propos, Serge Tisseron souligne que « ce n'est pas seulement le souvenir visuel d'un événement que la photographie nous permet de retrouver, ce sont aussi ses diverses composantes sensorielles. »³⁸³ Pour le psychanalyste, la photographie ressemblerait à un écrin qui sert de réceptacle à la charge émotionnelle d'un événement et qui permet de reconstituer ce dernier. En ce sens, nous pourrions concevoir la photographie comme une relique, puisqu'elle aurait la capacité d'inclure le souvenir qui s'absente dans l'image elle-même. Si Franck Lestringant voit dans les objets personnels des reliques, il est tout aussi envisageable d'étendre son point de vue à la photographie :

La relique, d'emblée, n'est donc pas seulement synecdochique, mais aussi métonymique. On dira qu'elle entretient avec la grande présence disparue qu'elle évoque et dont elle produit la rémanence, un rapport tantôt d'inclusion – la partie pour le tout, le crâne, le bras, un fragment d'os ou de peau pour le corps entier – et tantôt de contiguïté: le vêtement, le voile, la coiffe, le gobelet, l'aliment, l'objet familier, le siège, le meuble censés avoir été au contact direct au saint que l'on révère et dont l'influence bénéfique est transmise aux vivants.³⁸⁴

En ce qui concerne la photographie, le rapport de contiguïté existe grâce au moment photographique, l'instant même où naît le désir que l'objet reste éternellement inscrite sur la surface réceptrice. Il est vrai qu'envisager la photographie comme une

création : construction de l'œuvre d'art », in *Genesis* [En ligne], 30 | 2010, mis en ligne le 30 mai 2012, (< <http://genesis.revues.org/145>>, consulté le 29 avril 2015).

³⁸³ S. Tisseron, *Le mystère de la chambre claire*, op.cit., p138.

³⁸⁴ F. Lestringant, « Ouverture du théâtre », in *Le théâtre de curiosité*, Paris, Presses de l'université Paris Sorbonne, 2008, pp7, 8

relique n'est pas une révolution en soi vue que cette idée résonne comme un leitmotiv depuis l'invention de la photographie. À ce propos, Nathalie Gillain retient que « durant les deux premières décennies qui ont suivi son invention » se met en place « l'idée de la photographie comme "relique". »³⁸⁵ C'est un constat confirmé par Serge Tisseron qui souligne, quant à lui, que :

Se "faire tirer le portrait", c'est se faire retirer, sinon le "portrait" dans son entier, du moins un peu de sa substance ! Toute l'histoire de la photographie est parcourue par cette conviction d'une retenue de l'être dans son image. Balzac, si l'on en croit Nadar, pensait que toute photographie prélevait l'une des couches superposées dont on serait fait l'être humain.³⁸⁶

En somme, ce « fantasme d'inclusion réciproque »³⁸⁷, de la même manière que la relique, se charge d'une relation émotionnelle propice au souvenir. Par ailleurs, si l'instantané de la photographie nous oblige à la reconstitution de l'événement, la dynamique interrompue nous appelle à « restituer son passé et son avenir. C'est cette caractéristique qui lui confère un statut spécifique par rapport à la mémoire »³⁸⁸, ajoute Tisseron. Par conséquent, ces deux caractéristiques de la photographie – la charge émotionnelle qui accompagne le désir de trace et l'instantané qui suggère un avant et un après – agissent simultanément sur la mémoire.

Les reliques que sont les photographies que Paul Broué a pour habitude de tenir entre ses doigts lui servent de support narratif pour une mémoire personnelle qui prend, des formes diverses en fonction des personnes avec lesquelles il s'entretient et suivant la façon qu'il a de les manipuler. Afin de comprendre cette manipulation des photographies issues de collections personnelles et le voyage au-delà de la chimie qui s'en suit, regardons de plus près le travail de Zineb Sedira, *Gardiennne d'images* (2010). Dans ce diptyque vidéo, Sedira propose de confronter une vidéo noir et blanc où l'on perçoit la veuve de Mohamed Kouaci (photographe de la Guerre d'Algérie et de la première décennie d'indépendance) manipuler le fonds photographique de ce dernier, et une vidéo couleur dans laquelle l'artiste et Safia Kouaci discutent à propos de ces mêmes images. L'installation vidéo met en scène l'interview entre Sedira et cette dernière, qui répond aux questions sur sa vie passée avec son mari photographe, sur leur engagement, leur passage en Tunisie et sur les reportages dans le maquis. C'est avec une voix posée et réfléchie qu'elle commente des visages célèbres, des clichés des événements historiques, des images, témoins de l'histoire. Ainsi, ses doigts affleurent la surface des tirages noirs et blancs sortis tout fraîchement de leurs boîtes en carton Ilford. Ses mains dessinent les cheminements de sa mémoire. C'est un travail vidéographique qui met en évidence la manière dont le processus de la mémoire et les mécanismes de formation du récit historique s'associent. Dans la mesure où Safia manipule les éléments disparates que

³⁸⁵ N. Gillain, « Photographie et écriture de soi », in *Enjeux*, n°80, Printemps 2011, Namur, PU de Namur, 2011, p75.

³⁸⁶ S. Tisseron, *Le mystère de la chambre claire*, op.cit., p124

³⁸⁷ *Ibid.*, p46.

³⁸⁸ *Ibid.*, p76

sont les photographies, il lui est alors possible d'élaborer un récit à partir de sa mémoire individuelle.

En ce qui concerne la fragmentation de la mémoire, Tisseron souligne que :

Nous nous souvenons toujours d'images isolées d'un événement, bien rarement de son déroulement continu comme une séquence cinématographique. C'est pourquoi une image photographique vous permet de toucher à la vérité émotive d'un souvenir. [...] Le travail psychique tend à opérer des liens entre les diverses composantes d'abord distinctes de l'expérience. La perception d'une photographie obéit à cette logique : l'image y fait appel à des composantes non visuelles de l'expérience.³⁸⁹

Par conséquent, si la mémoire individuelle de la veuve de Kouachi se nourrit de ces photographies qui tirent vers la surface chaque événement vécu, c'est également la mémoire collective qui se nourrit de la narration qui complète la mémoire disparate que sont ces photographies. D'où l'importance de cette archive fascinante que Safia a conservée toutes ces années. Cependant, il faut comprendre que sa collection de photographies gagne en valeur grâce à la mémoire vive de la veuve de Kouachi. C'est elle qui rassemble ces éléments disparates par le récit, qui les partage, et qui, grâce au travail artistique de Zineb Sedira, les raconte publiquement. En tant que spectateurs, nous établissons des ponts, des *charnières*, entre les deux vidéos – l'une, embaumée dans le noir et blanc, nous parle d'une mémoire que nous connaissons si bien, qui surgit grâce

Zineb Sedira, *Gardiennne
d'images*, projection vidéo,
2010.

³⁸⁹ *Ibid*, pp138, 139.

aux photos, et l'autre, en couleur, porte la marque du documentaire, du témoignage. C'est alors que nous effectuons des passerelles entre les deux vidéos – une transition entre mémoire individuelle et collective assurée par le récit.³⁹⁰ Mais encore, elle est facilitée par la manipulation des photographies qui jouent le rôle de relique.

Ainsi, dans ce même processus de manipulation de ses archives personnelles, Paul Broué délivre le récit de son passage vers l'Espagne, établissant des connexions entre sa mémoire individuelle et la mémoire collective, puisqu'il a pour habitude de témoigner de son passage en Espagne. Ses *reliques* ficellent ensemble les bribes de mémoire. Pour Broué, à chaque photographie se rattachent des souvenirs épars, qui facilitent un cheminement dans ses souvenirs. À ce propos, Tisseron soutient que « la photographie fonctionne comme point d'appel pour des qualités sensorielles attachées à l'objet photographié, mais non perçu au moment de la prise de vue. »³⁹¹ De surcroît, il est possible d'étendre ce constat aux visages, aux lieux et aux paysages photographiés. Dans le cas de Paul Broué, la marche, qui fait également appel aux sens et à la mémoire, entre en résonance avec la photographie. En admettant que ces prises de vue aient autant d'importance pour son récit, il est possible de parler d'un cheminement qui s'effectue dans l'espace mémoriel individuel, un parcours où les images jouent les *charnières* entre les différentes étapes du trajet. Si, plus tard, j'allais moi-même suivre les pas de Paul ou de ses camarades, il me semblait juste d'incorporer ces photographies-reliques dans la *Mappa* – un foulard en soie qui allait m'accompagner lors de ma traversée des Pyrénées en 2013. Les photographies de Broué se confondent dans la matière blanche de la soie, pour ainsi évoquer la mémoire de Paul. Elles n'ont pas été scannées, mais photographiées en compagnie de Paul – une sorte de rappel que mes photographies deviendraient reliques à leur tour, et que, grâce à elles, la conversation entre Paul Broué et moi-même survivrait autour de ces photos et du foulard.

Ce travail de rencontre avec Paul Broué m'a menée, en sa compagnie, vers les archives du Chemin de la Liberté. C'est ici que s'effectue l'essentiel de mon travail de recherche autour de mon projet artistique sur le Chemin. Ayant observé les manipulations de photographies et le récit qui se met en place autour des images d'archive, j'ai fait le choix d'entamer mes pérégrinations mémorielles dans ce lieu de conservation. Il me semblait qu'une pratique artistique, prenant racine dans les archives, s'imposait à ma démarche, dans la mesure où il existe, ici, une transition entre différentes mémoires, individuelle et collective. Il s'agit d'un travail artistique qui s'opère autour de choix et de prélèvements.

³⁹⁰ À ce sujet, voir Paul Ricoeur qui souligne l'importance du travail de transition qui s'opère entre la mémoire individuelle et la mémoire collective dans un documentaire de Stéphane Ginot. S. Ginot, *Mémoire, oubli, histoire*, Mairie de Paris, CAV Paris, Arts & Education, Avril 1995.

³⁹¹ S. Tisseron, *Le mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient, op.cit.*, p139.



Bridget Sheridan, *Mappa* (détail),
impression sur soie, couture,
60 x 60cm, 2013,
©Bridget Sheridan.

2. Les archives : entre trace et cheminement

Un artiste dans les archives se transforme en artiste-chercheur : il classe, il trie, il effectue des choix. Néanmoins, le processus de recherche se différencie d'un individu qui vient consulter les archives puisqu'il existe une esthétisation du geste qui va faire que cette enquête intègre l'œuvre. À ce titre, nous nous intéresserons non seulement à la question du choix qui détermine une nouvelle forme d'archive, celle de l'œuvre, mais également à celle du prélèvement photographique, c'est-à-dire la ponction d'images dans les archives et à la manière dont elles intègrent l'œuvre. Comment ces choix permettent-ils de se mesurer à l'espace des archives ? Et dans quel contexte l'exploration des archives s'articule-t-elle autour d'une pratique déambulatoire ?

a) Arpenter les archives : choisir et prélever

Joan Gibbons constate qu'« afin de fonctionner efficacement l'esprit doit trouver une façon de limiter et de sélectionner la mémoire dans la limite de trop ou trop peu de mémoire. »³⁹² Il semble que Gibbons soulève la question de l'archivage où il s'agit à la fois de classer, de trier, d'écarter et d'effectuer des choix. Bien évidemment, notre esprit limite et sélectionne inconsciemment les informations qui forment la mémoire, bien qu'il existe des techniques mnémotechniques pour retenir certaines informations. En revanche, il est des lieux qui fascinent certains artistes de par leur structure et de par la mémoire qu'ils contiennent : ce sont les archives. En réalité, l'archive est un document ou un objet que l'on souhaite conserver. Cependant, par métonymie, on désigne par « archives » les lieux de conservation des documents officiels. Un usage récent permet d'employer le terme au singulier pour désigner un « document d'archive ». On peut rencontrer plusieurs sortes de lieux d'archives qui vont de simples réceptacles personnels aux grands bâtiments publics : le classeur où l'on range ses relevés de banque, ses bulletins de salaire, etc., la boîte à souvenirs où l'on enferme objets et photographies de l'enfance, les archives des bibliothèques, les archives d'entreprise, ecclésiastiques, de fondations, ou d'associations. Les archives semblent être nécessaires autant dans la sphère privée que publique, et aussi bien au niveau individuel que collectif, puisqu'elles témoignent de notre désir de conserver, de prouver, de retrouver et indéniablement de notre soif du souvenir.

Lorsque je pense aux archives et au grand classement qui s'y opère, il me revient à l'esprit les écrits de Georges Pérec et les énumérations de son ouvrage *Penser/Classer*, un texte où se retrouve tout maniaque ou tout obsessionnel du tri. Il est vrai que sa table de travail ressemble étrangement à la mienne : une plaque de verre surchargée dont les objets et les documents migrent au fil des journées de travail. Pérec explique que « les objets qui sont sur (sa) table sont là parce (qu'il tient) à ce qu'ils y

³⁹² J. Gibbons, *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*, New York/Londres, I.B.Tauris & Co Ltd., 2013, p141. Traduit par mes soins.

soient. Cela n'est pas lié à leur seule fonction ni à (sa) seule négligence. »³⁹³ Il poursuit : « D'une certaine manière, ces objets sont choisis, préférés à d'autres. »³⁹⁴ Voilà un bel exemple de ce que c'est que de faire un choix entre plusieurs items pour un certain espace. C'est que l'espace de travail de Pérec est délimité par la sélection puisqu'il y a bien sûr le bâton de colle dont il a besoin à certaines occasions, mais qui est écarté de la table car il ne trouve pas sa place dans ce lieu où les objets et les documents parlent entre eux et dialoguent avec l'écrivain qui exclut tout ce qui ne doit pas faire partie de ce territoire restreint. La table de travail : une archive à *ciel ouvert* ? C'est en tout cas la façon dont je conçois mon propre plan de travail.

Cette brève parenthèse sur le bureau de Pérec me permet d'introduire ma première incursion dans les archives à la Maison du Chemin de la Liberté, une longue journée, rythmée par les pas et les va-et-vient entre la table de travail que j'avais aménagée et les grandes armoires remplies de *memorabilia*³⁹⁵ de toute sorte. De plus, on m'apportait des documents divers – des livres, des photographies, des témoignages, des certificats de la Croix Rouge, etc. – et on me prenait pour une véritable historienne car on avait du mal à comprendre qu'une chercheuse puisse être plasticienne. Les membres de l'association effectuaient des aller-retour entre la table où je m'étais installée et les armoires où toutes les archives se situaient – ils s'activaient tels des petites fourmis ramenant des miettes dans la fourmilière. La table de travail était vite pleine, m'obligeant à trier ces archives et à faire des choix dans ce qui était devenu un « trop-plein » de mémoire. À ce stade, je commençais ma propre archive. *Arkhe* désigne l'endroit où les choses débutent : ce fut le commencement. Aussi, on peut y rattacher l'idée d'origine ; l'*arkhe*, c'est le premier. Ainsi, en triant les documents, je réalisais un différent ordre de commencement, un autre classement, une nouvelle archive. Si je ne me vois pas contrainte de manipuler les documents avec la même rigueur qu'un historien ou tout autre chercheur, je suis libre de concevoir l'archive autrement et de réinterpréter le classement qui a été fait auparavant. Il s'agit avant tout de chercher en aval pour compléter un objet plastique et d'effectuer des choix. Si la première rencontre avec les archives a été un moment de cheminement libre parmi les différents classeurs, chaque consultation suivante a été déterminée par un protocole particulier. Il s'agissait de faire un choix en fonction de l'œuvre envisagée.

Si, pour Jacques Derrida, ces choix sont symptomatiques de notre société hiérarchisée, il existe dans le processus de l'archivage une forme de violence qui vise à détruire une partie des traces qui résultent de chaque expérience³⁹⁶. Cependant, cette

³⁹³ G. Pérec, *Penser/Classer*, Paris, Seuil, 2003.

³⁹⁴ *Idem*.

³⁹⁵ En anglais ce terme est employé pour définir toutes les choses qui sont mémorables, méritant le souvenir, ou qui ont de l'importance ou de la valeur, et particulièrement pour toutes les archives ou les objets, souvenirs de la guerre. Le mot vient du latin *memorabilia*, signifiant « réalisations mémorables », le pluriel *memorabilis* se traduisant par « mémorable ». <http://www.etymonline.com/index.php?term=memorabilia>, consulté le 1 juillet 2016.

³⁹⁶ Voir J. Derrida, *Trace et archive, image et art*, Bry-sur-Marne, INA Edition, 2014, p60.

destruction qui va de pair avec la sélection de ce qu'on préserve ou ce qu'on ne préserve pas s'opère aussi au niveau de la mémoire :

Dans une seule personne, il y a ce que la mémoire, ce que l'économie de la mémoire garde ou ne garde pas, détruit ou ne détruit pas, refoule d'une manière ou d'une autre. Il y a donc constitution d'archives mnésiques là où il y a économie, sélection des traces, interprétation, remémoration.³⁹⁷

Chez Derrida, cette « pulsion d'archive » est nécessaire à la vie puisque c'est elle qui permet de juger ce qui est bon ou mauvais pour l'avenir, ce qui peut être gardée, répétée³⁹⁸. Il existe très certainement une pulsion de cette sorte dans mon travail artistique, puisqu'en cheminant au travers des différentes écritures et images, je vis un certain nombre d'expériences, et c'est en ponctionnant dans les archives que je sélectionne les traces qui intégreront le travail final. Si cette sélection s'articule autour de prélèvements photographiques qui rythment mes visites à la Maison du Chemin de la Liberté, elle implique également un protocole établi à l'avance avant de parcourir chaque témoignage. C'est ici que je sélectionne des bribes de récits qui balisent les lectures. Ainsi, une consultation a été l'occasion de relever chaque station, une relecture a fait état de tout ce qui se rapporte aux pieds et aux chaussures, enfin, une autre consistait à noter l'instant du passage de la frontière. Alors que cette prescription met en place un balisage des cheminements dans les archives, elle me permet de mesurer mes pas qui se perdent dans cette immense archive qu'est l'histoire du Chemin. Cependant, cette procédure implique davantage qu'un arpentage des nombreuses traces des anciens évadés, puisqu'elle met en place une nouvelle archive. À ce titre, Derrida rappelle que « l'archive commence là où la trace s'organise, se sélectionne. »³⁹⁹ Plus loin, il ajoute que :

La pulsion d'archive, c'est un mouvement irrésistible pour non seulement garder les traces, mais pour maîtriser les traces, pour les interpréter. Dès que j'ai une expérience, j'ai une expérience de trace. Dès que j'ai une expérience de trace, je ne peux pas réprimer le mouvement pour interpréter les traces, les sélectionner, les garder ou non, donc pour constituer les traces en archives et pour choisir ce que je veux choisir. Interprétation active et sélective. C'est l'interprétation elle-même. [...] La pulsion d'archive, c'est une pulsion irrésistible pour interpréter les traces, pour leur donner du sens et pour préférer une trace à telle autre.⁴⁰⁰

Ainsi, cette procédure de choix est constitutive de chaque travail autour du projet du Chemin de la Liberté, une interprétation qui marque cette incursion dans les archives par ma propre expérience. C'est une sélection qui fait écho à la mémoire et qui fait état d'une réinterprétation des traces afin de les considérer non pas comme passé, mais de les engager dans l'avenir.

³⁹⁷ *Ibid.*, pp60, 61.

³⁹⁸ *Ibid.*, p63.

³⁹⁹ *Ibid.*, p61.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p62.

b) Du cheminement dans les archives aux archives en marche

Effectivement, la *Mappa* fut l'occasion de donner un nouveau sens aux photographies de Paul Broué et au témoignage de Jean Souque qui recouvrent le foulard en soie. Les traces des deux hommes sont réinterprétées et s'engagent à nouveau dans un dialogue avec la marche, puisque j'ai emporté le foulard avec moi lors de ma propre marche. Dans ce cas précis, la marche fait écho au cheminement qui a eu lieu dans les archives.

L'artiste argentin, Eduardo Molinari, établit aussi des liens entre les archives et la déambulation. La rencontre entre le plasticien et les archives nationales argentines (Archivo General de la Nación – AGN) marque une sensibilité naissante et une certaine fascination de Molinari pour ce lieu de conservation. Cet intérêt particulier et soudain le conduit à des incursions répétées dans le fonds de Buenos Aires. Si Molinari s'était rendu à l'AGN, c'est qu'il était peintre de carrière et qu'il recherchait des photographies historiques sur le transfert de pouvoir pour réaliser une

Eduardo Molinari, *Archivo caminante*, techniques mixtes, vue de l'installation, 1999-.

toile. La suite de cette visite a engendré une nouvelle approche qui rejoint ma pratique en ce que l'artiste s'est constitué sa propre archive, afin d'embrasser une nouvelle démarche plastique qui conjugue la pratique de l'archivage, la photographie et la marche tout en questionnant l'histoire de son pays. *Archivo caminante* est un *work in progress*, un « travail en cours », qui a débuté en 1999 et qui consiste à interroger la version officielle de l'histoire en ponctionnant des photographies et des documents dans les archives officielles, en collectant des articles de presse, en marchant dans l'espace public, tout en réalisant des prises de vue lors de ses déambulations. Si l'archive n'est pas nomade, dans le sens où elle n'accompagne pas l'artiste en marche, elle voyage au sens métaphorique, de lieu en lieu, de personne en personne, de génération en génération. Ainsi, il est possible de puiser dans cette « archive en marche » pour mettre en place des œuvres, des expositions que Teresa Riccardi qualifie de « constellations »⁴⁰¹. L'emploi du terme « constellation » nous renvoie vers les écrits de Walter Benjamin et à l'image dialectique. Ce dernier précise qu'« une image [...] est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. »⁴⁰² C'est ainsi que Benjamin envisage la brèche qui permet au passé, inachevé, de rester toujours ouvert, d'où

⁴⁰¹ T. Riccardi, « *Archivo Caminante* : Constellations and Performativity », in *Afterall*, n°30, été 2012, Chicago, The University of Chicago Press Journals, 2012, p78.

⁴⁰² W. Benjamin, *Paris, Capitale du XX^e siècle. Le livre des passages* (traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedeman), Paris, Les Editions du Cérif, 1993, p478.

l'importance du travail du ressouvenir. En effet, si l'archive de Molinari fonctionne comme l'endroit où l'on peut lire le passé et où celui-ci est en devenir, c'est que ce dynamisme est rendu possible par la mobilité de l'archive, c'est-à-dire par le dialogue entre les photographies en noir et blanc de l'AGN, celles prises lors de ses déambulations et ce qu'il appelle la « camelote » (*junk*), une documentation issue de la culture de masse. Ainsi, la mobilité de l'*Archivo Caminante* prend naissance dans le cheminement métaphorique qu'effectue Molinari dans les archives. Ainsi, il est intéressant de noter que les prélèvements de photographies historiques s'apparentent à ceux qu'il opère dans la rue, et que Molinari donne autant d'importance aux expériences directes issues de sa marche qu'à celles vécues dans les archives ou lors de la lecture d'un magazine ou d'un journal. Pour l'artiste argentin, les traces qui constituent ses archives ambulantes se prêtent à une pratique de l'espace et à une mobilité, et qui engage une réinterprétation de l'histoire.

Cette mobilité se retrouve dans ma démarche plastique au travers des multiples incursions dans les archives, par les prélèvements photographiques et par les réécritures qui se mettent en mouvement lors de la marche. De cette manière, les cheminements de la mémoire – les voies que j'emprunte parmi les documents d'archives, ou l'itinéraire imaginaire suivi aux côtés de Paul Broué, mémoire vivante – se confondent avec les chemins qui courent le sol des Pyrénées.

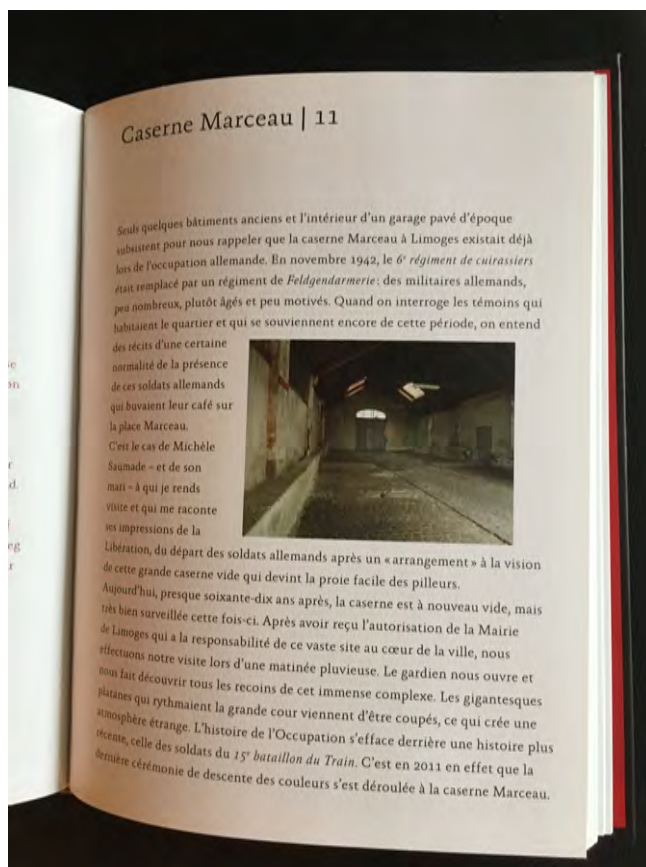
Les photographies constituant nos archives privées ou publiques discutent et dialoguent. Elles nous intriguent. Elles éveillent réactions et souvenirs, sensations et paroles. Ces petits objets, ces bouts de papier, forment et informent le discours, que ce soit sous la forme de témoignages ou que ce soit dans l'œuvre artistique elle-même.

3. Entretiens entre texte et image

Je photographie. J'écris. Cette pratique articule le texte à l'image par un jeu de juxtapositions ou de superpositions. Si certains artistes font le choix d'établir des connexions entre une image et du texte accolé à cette dernière, d'autres intègrent ce dernier dans l'image-même, en conférant à l'écriture une plasticité. Dans les photographies du retrait, peut-on envisager les écritures incrustées dans l'image, comme discours faisant surgir le passé – des mots, des paroles, un témoignage, ou, tout simplement, une présence qui font irruption dans les lieux de l'absence et du silence ?

a) Juxtapositions

Pour ce qui est des images « en creux » qu'évoque Raphaële Bertho, c'est le texte qui « met sous tension »⁴⁰³ l'image. En effet, elle note que « la puissance évocatrice des images “en creux” semble contenue dans l'établissement d'une relation entre représentation iconographique et représentation linguistique. »⁴⁰⁴ Dans le cas d'une juxtaposition d'un texte et d'une image le regard du spectateur effectue des ponts entre ces deux représentations. Il s'agit d'un écart entre l'image iconographique et une image mentale donnée par le texte. C'est alors le langage qui devient le vecteur de la mémoire lorsque l'artiste ajoute aux photographies du retrait un témoignage ou un récit.



Arno Gisinger, *Occupants Occupés*, 2012.

maison d'arrêt, dans un bar, à la caserne Marceau, etc. Dans les textes, il décrit précisément les recherches effectuées autour de ce site auprès d'un historien et des témoins encore en vie. Si les textes peuvent être lus de manière autonome, et apporter

⁴⁰³ R. Bertho, « Retour sur les lieux de l'événement : l'image “en creux” », *op.cit.*

⁴⁰⁴ *Idem.*

ainsi une image mentale, sans que l'image d'archive ou que la photographie vienne y répondre, l'inverse est tout aussi vrai, puisque la prise de vue de chaque site suscite de l'intérêt, sans pour autant nécessiter un écrit. Cependant, ici, ce n'est pas le but de Gisinger qui s'intéresse tout particulièrement à l'articulation entre texte et photographie. Pour le photographe autrichien, il s'agit avant tout de révéler le sens de ces photographies qui paraissent assez banales, et d'en souligner l'écart entre le passé de ces lieux de mémoire et ce qu'ils sont devenus aujourd'hui. D'ailleurs, selon Gisinger, l'utilisation de la couleur a pour effet de nous situer dans le quotidien⁴⁰⁵. Elles ont été prises à la chambre avec une petite ouverture, ce qui a pour effet de rendre les détails extrêmement minutieux, d'autant plus que Gisinger a fait le choix de photographier par temps gris pour qu'il y ait très peu d'ombre portée afin d'en accentuer le détail. La façade austère de la maison d'arrêt mérite un regard qui s'attarde donc sur chaque détail. Le texte sur la prison de Limoges précise que dans ces lieux les résistants furent martyrisés et fusillés, et qu'elle a servi d'antichambre à Drancy. Au-delà de ce qui est visible dans la photographie, « le texte plonge le spectateur dans le théâtre de sa mémoire »⁴⁰⁶, de sorte que la photographie s'enrichisse de sens.

Bertho souligne que le texte « n'ancre pas seulement le sens de l'image, mais se présente comme un élément de sa mise sous tension. »⁴⁰⁷ Le tiraillement ressenti à la rencontre de ce genre de site se présente comme une frustration selon le photographe Pascale Mougin⁴⁰⁸. Dans la série *Nord* (2011), il retrace les pas de l'écrivain Claude Simon durant le printemps 1940 lorsque, ce dernier, brigadier au 31^e régiment de dragons, survit à une embuscade près de la frontière belge. Après avoir lu les écrits de Simon, et notamment son *Histoire* qui relate ses mémoires de la Guerre d'Espagne et de la Seconde Guerre mondiale, Mougin part à la recherche des lieux cités par l'écrivain grâce aux indications topographiques. Cependant, la frustration est grande – semblable à celle qu'il a ressentie enfant face à Alésia – à la vue de ces lieux qui ne coïncident en aucune sorte avec l'image mentale qui s'est formée à la lecture des textes de Simon. Ainsi, Mougin demande à ce que les douze photographies grand format en noir et blanc, qui naissent de son voyage, soient juxtaposées aux textes qui sont de brèves citations de Simon. Si le texte est fait pour être vu en même temps que les images, il essaie de confronter les différentes images et de montrer l'écart entre la position du photographe et l'expérience des soldats. C'est un travail de reconstitution où Mougin tente de prendre note de l'écart près de soixante-dix ans après. Aujourd'hui, le mutisme du lieu réclame le texte. Alors que les images ne donnent à priori rien à voir, « le langage se fait moteur de l'acte de remémoration. »⁴⁰⁹

⁴⁰⁵ Entretien vidéo avec Arno Gisinger, <http://www.7alimoges.tv/Arno-Gisinger-photographe-Occupants-Occupes_v694.html>, (consulté le 12 juillet 2016).

⁴⁰⁶ R. Bertho, « Retour sur les lieux de l'événement : l'image "en creux" », *op.cit.*

⁴⁰⁷ *Idem.*

⁴⁰⁸ Voir l'intervention de Pascale Mougin à l'Université de Toulouse II, <https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/nord_un_travail_photographique_sur_les_lieux_de_mai_40_pascal_mougin.7115>, (consulté le 10 juillet 2016).

⁴⁰⁹ R. Bertho, « Retour sur les lieux de l'événement : l'image "en creux" », *op.cit.*

« A la veille de l'offensive allemande du 10 mai 1940, le premier escadron bivouaque depuis environ un mois dans la forêt de Trélon (département du Nord), tout près de la frontière belge. Le 10 mai, ordre d'alerte à dix heures du matin environ (l'armée allemande a pénétré en Belgique et en Hollande à cinq heures du matin). »

Pascal Mougin, *Nord*, 12
photographies, tirage
encre pigmentaire, texte,
150 x 185cm, 2011.

Acte de remémoration. N'est-ce pas cela que l'on accomplit en feuilletant les pages de *Paysages insoumis* (2012) de Thierry Girard ? Des pages et des paysages emplis d'histoire. Dans un court texte qui accompagne ce livre de photographies, il écrit :

Il est d'autres lieux, d'autres paysages dont la mémoire est absente des grimoires, ou s'en est effacée. Ou peut-être bien que l'Histoire, les histoires, non pas encore eu lieu. Ces paysages sont le décor un peu incertain de ce qui aurait pu se passer, ou de ce qui pourrait advenir. Cependant, quelque chose vibre et sourd de leur placidité commune. Ils nous hèlent étrangement depuis le bord de la route où nous cheminons, ou dans le labyrinthe des rues où nous errons, nous obligeant à un regard soudain plus attentif. Ces paysages-là, on jurerait qu'ils disent. Et nous les écoutons.⁴¹⁰

C'est ainsi que Thierry Girard lit des « histoires possibles » dans des « paysages probables »⁴¹¹ tout en marchant sur les routes et les chemins de la Haute Vienne, de la Creuse, de la Corrèze, de la Charente et de la Vienne, et en photographiant de 2007 à 2009 des sites que la recherche historique lui a indiqués. Ce sont des paysages habités par l'histoire de la Résistance, des actes de rébellion et d'insoumission. Aux vingt photographies de la série il ajoute vingt textes qui relatent les faits historiques. Ainsi, un sous-bois de la Charente où notre regard se perd dans la profondeur de la végétation se trouve soudainement habité par un groupe de réfractaires au STO venus de Lyon. L'image mentale que nous procure le court texte de Girard, fusionne avec la représentation photographique, et nous projetons volontiers la présence des maquisards dans la forêt charentaise. Girard parle de « décor »⁴¹². En effet, les textes sont une invitation à ce que nous esquissons la présence de ces individus dans le paysage. Chaque photographie de *Paysages insoumis* trouve sa force mémorielle dans le langage écrit. Cependant, il convient de noter que les textes se voient dotés d'une puissante image de l'absence qui contraste avec l'événement relaté dans le récit.

• Janvier 1944 / La Ribeyrie, Saint-Gilles-les-Forêts, Haute-Vienne. / 28 janvier 2007

R É S I S T A N C E

Au cœur de la Montagne limousine, une unité d'élite de 120 hommes, commandée par le Colonel Guingouin, s'entraîne dans les bois et les vallons autour du château de la Ribeyrie. Cette unité d'élite sera déterminante dans l'efficacité du dispositif armé que Guingouin va peu à peu mettre en place pour lutter contre les Allemands. Après avoir été abandonné par les Maquisards, le château sera, au printemps 1944, ruiné par les Allemands, puis détruit après la guerre. Aujourd'hui, il n'en reste plus rien.

Thierry Girard, *Paysage insoumis*, livre de photographies, Paris, L'Atelier d'édition / Loco, 2012.

⁴¹⁰ T. Girard, *Paysages insoumis*, Paris, L'Atelier d'édition / Loco, 2012, p85.

⁴¹¹ *Idem.*

⁴¹² *Idem.*

Tout comme Thierry Girard, j'ai effectué des recherches historiques avant de m'aventurer sur les chemins de passeurs. Dès lors, les paysages pyrénéens se repeuplent d'hommes, de femmes et d'enfants ayant arpenté un territoire marqué par la guerre, échappant à la France occupée. Néanmoins, pour que le souvenir puisse investir les photographies que j'ai prises, le texte demeure nécessaire. J'ai réalisé, sous le Pic de Lampau, une série de photographies noir et blanc, intitulée *Compression* (2016). En 1945, un bombardier Halifax de la Royal Air Force s'est écrasé en ces lieux. C'est en montant à pied, sous un soleil de plomb, vers le Col des Craberous que j'ai vu luire quelques débris dans les replis du paysage. La carcasse de cet avion épouse parfaitement le mouvement des roches et du sol. Quelques restes ont été parsemés en aval par la fonte des glaces et des neiges à la fin de l'Hiver. Les morceaux de métal ont été comprimés, non seulement par le choc de l'accident, mais aussi par le poids de la neige qui a fini par mouler la cuirasse du bombardier autour des rochers et des parois. L'absence de couleur, le choix du noir et blanc, permet de confondre davantage les débris avec le paysage environnant. J'ai déambulé en ces lieux afin de relever les traces de cet événement. C'est sous la forme d'un livre de photographies que je présente les photographies noir et blanc prises lors de cette rencontre avec l'Halifax. Les images des restes, sur les pages de droite, dialoguent avec le texte sur les pages de gauche. J'ai fait le choix d'y incorporer une discussion entre internautes s'interrogeant sur la cause, le lieu et le moment de cet accident. Les réponses prennent place dans le dispositif livresque en s'articulant autour des pages et des images. Ainsi, il est possible d'identifier ce qui est donné à voir par l'écrit. Si la photographie fait preuve d'une instantanéité et si elle questionne l'état actuel de ces lieux, le texte, qui fait aussi office de légende, apporte une signification autre que celle de l'image. L'histoire se reconstitue autour de ces photographies de débris dispersés sur le versant de la montagne, et à travers le texte. Le lecteur établit ainsi des passerelles, des va-et-vient entre ma déambulation et l'image mentale que procure cette discussion autour de l'événement tragique.

C'est par la juxtaposition du texte et de l'image que prend forme l'écart entre l'image mentale d'un événement et l'état actuel d'un lieu de mémoire. Ces dispositifs permettent de questionner l'acte de remémoration, et le souvenir peut ainsi refaire surface.

Pages suivantes :
Bridget Sheridan, *Compression*,
livre d'artiste, 30 x 30cm, 2016,
©Bridget Sheridan.

Author: Bruno LECAPLAIN (Guest)
Time Stamp:
21:18:47 13 June 2006
Post:
Hello.
I received the report which comes from the Ministry of Defence, London not from France.
To resume:
M2981 took off on 19 July 1945 at 1922 from Tarrant Rushton and radio messages were received at 1936, 2005, 2020, 2120, 2220 and after that nothing further.
The position of the crash was not reported until 4 days because of the remote nature of the site. It should be in fact 50°40'10"N ; 2°40'03"W.
A sea search was mounted on 20 July after the aircraft failed to return.
If somebody needs more info I'll be glad to scan the document (with the complete route on it).
Regards.
Bruno



Author: Bruno LECAPLAIN (Guest)
Time Stamp:
12:09:20 04 June 2006
Post:
Hello.
Thanks to Laurent I have phoned to Mr Guy Sria who is sending me the report of the accident by post.
Of course, I'll give you all the details as soon as I receive it.
Bruno



Author: Chris Pinston (Guest)
Time Stamp:
11:04:19 06 June 2004

Post:

The crash site of Halifax ME981 is well known to those who take part in the annual Chemin de Liberte escape trail every July. The trail begins from St Gironne and finishes at Seix on Day 1 - Day 2 is from Seix past the Col de la Cote to the mountain refuge at Cabane de la Subera 1500m (4920ft). Day 3 commences with a 2 hour climb to the Halifax crash site on the slopes of Pic de Lempas 2200m (7240ft) where a service is held at the Memorial which is surrounded by a considerable amount of wreckage, climbing up to Col de Craberous where snow is often encountered and the day finishes at the Refuge des Estagnons. After a short distance on Day 4 you cross into Spain on the slopes of Mt Vallier and then begin the descent and this particular trail finishes at Esterri.

From the book 'The Freedom Trail' by Scott Goodall he recounts the story of the Halifax which had an intended route of westwards to the Atlantic than home via the Bay of Biscay but for some reason the aircraft swung south more than 80 kms from its intended course. The cause was put down to a navigational error and a strong westerly wind.

More information can be found on <http://www.escapelines.com/> and if you go to Freedom Trails then Chemis 2004 and click on Craig Allens additional photos you will see a good shot of the Memorial <https://www.comscript-heroes.com/escapelines/Graphics/Craig%20Chemin%204%20graphics/Craig%204%20-1201%20avion%20memorial.jpg>

CHECK NO CIRCUMSTANCES should you attempt to reach the crash site unless you are an experienced mountaineer fully equipped for snow and ice - this particular trail is the most difficult and arduous and quite a few who start off do not finish. The French and Spanish guides are quite ruthless and will not let people continue who they feel are lagging.

The ELMS is not an Information Bureau for lists of escapees and copies of escape reports however it does want to attract young people to go on these trails.

Chris



Author: Greg
Time Stamp:
14:08:32 05 June 2004
Post:

Brilliant, thanks Bruno !!

Greg

"You can take the boy out of Wales,

But you can't take Wales out of the boy..."



b) Superpositions

Il arrive aussi que le texte soit superposé aux photographies de sorte que la fusion entre texte et image soit totale. C'est ainsi que j'ai procédé avec la plupart de mes travaux photographiques. Cependant, le texte peut prendre plus ou moins d'importance dans l'image jusqu'à créer un voile qui apporte de la matière à l'image même.

Arno Gisinger, *Konstellation Benjamin*,
série de 36 photographies, vue d'exposition,
2009.

C'est un fin ruban de texte qui traverse les trente-six tirages d'Arno Gisinger dans *Konstellation Benjamin* (2009). Pour ce travail sur le philosophe allemand, Gisinger a choisi de recueillir des extraits de la correspondance de Walter Benjamin. Ainsi, le texte blanc, en caractères d'imprimerie, traverse les images de manière assez discrète. Ce sont quelques lignes aérées, quatre ou cinq tout au plus, qui permettent d'apprécier chaque vue. Les photographies retracent le parcours du philosophe allemand : d'une façade à un cage d'escalier, d'une vue d'intérieur de chambre à une rue quelconque, le photographe nous invite à un parcours dans la salle d'exposition. Les tirages collés à même le mur se suivent dans un long travelling autour de la galerie. Gisinger évoque même le principe de la tapisserie de Bayeux dans son travail qui reprend la forme de la narration en frise⁴¹³. Le texte a pour effet d'accentuer la continuité des prises de vue

⁴¹³ A. Gisinger, « Regardez avec moi... », entretien avec Etienne Hatt, <<http://www.arnogisinger.com/index.php?id=3100&lang=2>>, (consulté le 12 juillet 2016).

puisqu'il semble circuler d'une image à l'autre. Et pourtant, même s'il existe une continuité dans l'accrochage, Gisinger a tout de même trouvé le moyen d'installer une certaine fragmentation en choisissant les lieux disparates de l'exil de Benjamin, et en relevant des bribes de ses correspondances, à l'aide de Nathalie Raoux, spécialiste de Benjamin. L'écriture s'incruste dans l'image, bien que dans le cas de cette série elle semble posée sur la surface de la photographie. Le texte trouve encore une place autonome par rapport à l'image bien que l'on perçoit l'émergence de sa plasticité puisqu'elle sert de fil conducteur dans le parcours photographique. L'écrit ne sert plus de légende comme c'est le cas avec une juxtaposition et l'image n'illustre plus le texte. Selon Gisinger, « le texte émerge de l'image »⁴¹⁴, ce qui a pour effet de créer un équilibre entre la photographie et l'écriture. La photographie, qui est volontairement banale, est chargée d'une signification qu'elle n'aurait plus seule. Si les textes de Benjamin ont été écrits dans ces endroits précis, ces lieux muets sont donc réinvestis par la présence et par la voix de Benjamin au travers de chaque citation. Gisinger explore son itinéraire, sa pérégrination, sa triste condition de partance qui l'a conduit de lieu en lieu. Le photographe cherche les traces du passage de ce penseur qui hante encore les lieux de son exil. À ce propos, Gilles Verneret voit dans les quelques mots que l'artiste a ajoutés aux images, des paroles « pour nous rappeler ces morceaux d'existence, vécue au gré des déplacements et bouleversements de l'histoire. »⁴¹⁵ Selon ce dernier, les lignes d'écriture frappent le spectateur / lecteur en ce qu'elles ont le pouvoir de faire surgir « ce qui a été », l'absence. Verneret se demande : « N'habite-t-on jamais un lieu et s'y laisse-t-on bercer par une empreinte quelconque ? »⁴¹⁶ Les mots qui planent sur les images tels les fantômes du passé, finissent par hanter ces lieux et notre esprit. Malgré sa condition d'exilé, Benjamin a habité ces différents lieux – des rencontres et des échanges ont eu lieu, ne serait-ce que l'histoire commune de Benjamin et de sa passeuse Lisa Fittko qui accompagne le philosophe à travers la montagne pyrénéenne. Le texte transforme la suite d'images, grâce au surgissement du souvenir au creux de celles-ci.

Arno Gisinger, *Konstellation Benjamin*, série de 36 photographies, 2009.

⁴¹⁴ *Idem.*

⁴¹⁵ G. Verneret, « L'imagier de l'exil »,

<<http://www.arnogisinger.com/index.php?id=2390&lang=2>>, (consulté le 20 mai 2015).

⁴¹⁶ *Idem.*



Bridget Sheridan,
Vestiges (détail),
installation, 7 panneaux,
impression sur soie, 100
x 65cm, 2013,
©Bridget Sheridan.

C'est également ainsi que j'envisage les citations que j'incruste dans ma photographie. Sur les lignes de crête et sur les frontières le texte s'articule à l'image afin que la voix des anciens évadés investisse le paysage montagnard. Pour la plupart de mes travaux, j'utilise une superposition de calques pour incruster les écritures dans l'image. Pour les sept panneaux en soie de *Vestiges* les bribes de témoignage ont été recopiées sur une feuille que j'ai ensuite scannée. Cette image se répète sur les photographies noir et blanc de chemins afin de créer une sorte de voile sur toute la surface de la photographie. L'opacité des écritures a été travaillée afin de laisser transparaître les chemins. Ainsi, les mots se fondent dans / se confondent avec la photographie. Contrairement à la juxtaposition entre texte et photographie, où l'artiste met en place des passerelles entre l'image mentale du texte et le visuel, la superposition intègre, sans ambiguïté, l'écriture à l'espace plastique de l'œuvre. Elle peut être vue. Elle peut être lue. Aussi, comme le souligne Tim Ingold, toute image associe le pictural au textuel, puisque nous voyons des signes pour ensuite les lire⁴¹⁷. Que ce soit la photographie ou le texte, on voit et on lit. Cependant, il faut ajouter que l'on ne peut pas faire les deux simultanément. Ainsi, l'écriture dans la photographie surgit à la vue pour être lue. La photographie du vide, silencieuse, se met à parler, à bruisser – dès lors, les voix du passé investissent les lieux de mémoire que sont les images du retrait.

⁴¹⁷ Propos relevés lors d'une communication à l'École d'Architecture d'Umeå, Suède, "Telling by Hand", mise en ligne le 5 décembre 2012, <<http://www.arch.umu.se/en/events/public-lectures/relational-architecture/telling-by-hand/>>, (consulté le 20 novembre 2015).

Ainsi, la photographie intervient à plusieurs niveaux dans ma pratique. Je chemine en compagnie d'un appareil qui façonne ma marche et ma démarche. Tantôt lente, effectuant une marche contemplative, voire spirituelle, sténopé à la main, tantôt rapide, photographiant le chemin qui se dérobe sous mes pieds, lors de mes pérégrinations pyrénéennes sur le Chemin de la Liberté, l'appareil, le corps en marche et la démarche artistique sont liés. Et cela se ressent à la vue des photographies de la mobilité. Flou, profondeur de champ, etc., les photographies nous parlent du rythme, des pauses, de l'état d'esprit du marcheur. Que ce soit à travers un livre ou un carnet de marche qui font écho au rythme du marcheur, ou que ce soit dans l'installation de photographies dans l'espace d'exposition, où déambule le spectateur, intégrant le dispositif autour de la marche, l'artiste-marcheur nous invite à suivre ses pas sur les voies qui pénètrent le paysage photographié.

Au-delà de la marche elle-même, je parcours les archives, empruntant les chemins de traverse, photographiant les photographies, les enchâssant dans mes propres travaux qui deviennent ainsi des archives en marche, circulant tantôt sur le chemin, à mes côtés, tantôt entre différentes expositions. Alors, ne pourrait-on pas concevoir ces photographies comme voyageant dans l'espace et dans le temps ?

Que l'artiste ait recours à la juxtaposition ou à la superposition, les relations entre la photographie et le texte jouent un rôle crucial lorsqu'il s'agit de travailler sur la mémoire. Dans ma pratique, les rapports entre texte et image sollicitent la mémoire en tissant des liens entre l'image mentale que procure le témoignage, et la photographie. Les échanges se jouent au travers de passerelles, de va-et-vient, lors de juxtapositions, et au travers des fusions où le texte se fond dans la photographie, réveillant ainsi le souvenir et les voix de nos aïeux.

Et qu'en est-il de la plasticité de l'écriture, de la ligne qui ondule ? Les dernières questions que nous avons soulevées autour de l'articulation entre image et texte demandent que l'on approfondisse les enjeux de l'écriture, de la ligne qui ondule au travers de ma pratique artistique.

Passage de la main. Passage des pas. Passage du temps. Passage de la montagne.

Troisième partie

Lignes tracées – parcours de mémoire

*Qu'y a-t-il de commun entre marcher, tisser, observer, chanter, raconter une histoire, dessiner et écrire ? La réponse est que toutes ces actions suivent différents types de lignes.*⁴¹⁸

Cette question simple posée par Tim Ingold, illustre l'omniprésence de la ligne dans nos pratiques quotidiennes. De plus, elle nous interpelle en ce que l'anthropologue rapproche ainsi la pratique de la marche de celle de l'écriture, du tissage et du fait de raconter une histoire. Tous ces gestes interviennent dans ma pratique artistique : je marche, j'écris, j'observe et je tisse une histoire, des histoires.

La ligne faite en marchant se rapproche-t-elle de celle faite en écrivant ? C'est en tout cas ce que laisse penser la relation privilégiée qu'entretiennent certains écrivains avec la marche. Et la manuscrite ? Que révèle-t-elle ? Un trajet ? Une voix ? Et la main, quel rôle joue-t-elle ? Ne pourrions-nous pas voir une forme de mémoire dans la main qui écrit, un souvenir du sol, celui que foulent nos pieds ? À ce titre, les artistes-marcheurs traduisent leurs déambulations au travers de mots et de phrases qui évoquent à la fois la ligne faite en marchant et le rythme de la marche. Dans ma pratique, c'est aussi le fil qui écrit, qui vient piquer le tissu, effectuant des boucles régulières, qui fait écho à la marche.

La ligne, c'est aussi celle du tracé, du trajet, celle qui file sur la carte, cet espace de représentation qu'explore l'homme par le regard et par le toucher. Et pourtant, nous constaterons que la carte fait écho aux manipulations, aux jeux de mains, aux aberrances. Alors, je préfère, pour ma part, me tourner vers le croquis cartographique. Sur celui-ci, on montre du doigt. On accompagne le récit d'un geste. N'est-ce pas une forme de représentation vivante qui convient à l'artiste-marcheur ?

Enfin, ces représentations me paraissent bien futiles face à la mémoire. Et si l'espace cartographique existait à la fois en dehors de et en soi ? Et si les lieux se visitaient par l'imagination, en racontant tout simplement ces histoires ?

⁴¹⁸ T. Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Paris, Zones sensibles, 2013, p7.

A - L'écriture et la marche

Comment spécifier ce qu'est ce geste qui s'inscrit dans le paysage où je marche ou dans les photographies ? Est-ce un langage gestuel ? pictural ? Un subtil mélange des deux ? Un mouvement de la main qui participe à la plasticité de mon travail ? Serait-ce une ligne qui court sur la surface, telle la ligne faite en marchant ?

Si les nouvelles technologies dominant de plus en plus notre corps à tel point que l'écriture n'échappe pas à cette nouvelle donne, me servir de la main et du stylo pour écrire renoue avec une pratique ancestrale qui soulève des questions anthropologiques, culturelles et plastiques. Spécifions donc la manière dont ce système où la gestualité s'entrelace avec la picturalité s'insère dans l'art en marche.

À l'ère du numérique, une nouvelle économie de l'écriture s'installe ; écrire à la main semble renouer avec un système de notation qui n'engage pas seulement la main, mais aussi l'esprit et le corps tout entier, tout comme la marche. Dans ma pratique, comme dans celle d'autres artistes contemporains, l'encre, le graphite ou la peinture, des traces de pigments ondulent sur le support, sur la feuille, le mur de la galerie, l'écran, la photographie ou le tissu. L'écriture intègre la plasticité de l'œuvre sans pour autant perdre son sens. Les lignes qui courent sur le support seraient à la fois des traces du corps de l'artiste et des traces de paroles.

Les témoignages écrits que j'utilise dans mon travail plastique relèvent tous de l'exil, de l'itinérance. Si le corps est si important dans ces témoignages, c'est que les voies qu'empruntent les passeurs et les évadés à travers les montagnes ne sont praticables qu'à pied. Ils ont marché. J'ai donc marché. Ils ont écrit. J'ai voulu écrire aussi afin de comprendre comment l'écriture s'associe à la marche. La main écrivant fait-elle écho aux pieds qui marchent ? La ligne d'écriture s'apparente-t-elle aux traces qui courent sur le sol derrière le marcheur ? Il s'agit donc d'établir un parallèle entre le corps en marche et l'écriture.

1. Les récits de marche – suivre un chemin par l’imagination

Il est indiscutable que la marche favorise les échanges et engage activement l’esprit, ce qui facilite la venue de nouvelles idées, de projets, de souvenirs et de discussions. Pensons à tous ces philosophes, à commencer par l’école péripatéticienne d’Aristote qui enseignait ses élèves en marchant, à Martin Heidegger ou Karl Gottlob Schelle, et plus récemment à Pierre Sansot ou Frédéric Gros. À ce sujet, Schelle ouvre son *Art de se promener* en insistant sur le fait que :

La promenade n’est pas simplement un mouvement physique du corps, qui exclurait toute activité de l’esprit. Il n’y aurait vraiment aucun charme à imaginer le promeneur comme une machine en mouvement, dont l’esprit se serait mis au repos pendant que le corps bougerait.⁴¹⁹

La parole va de pair avec la marche. En conséquence, l’écriture, qui est d’une part trace de la gestuelle qu’est la langue, est appropriée pour retranscrire la marche.

Il existe, dans l’histoire de l’écriture, une multitude d’écrivains-marcheurs, tout comme dans le domaine des arts plastiques – Rousseau, Rimbaud, Flaubert, Lacarrière, Snyder, etc., pour ne citer que les plus connus – qui ont tous fait part de leur expérience pédestre au moyen de l’écriture. Si nous nous limitons ici au champ des arts plastiques, il convient tout de même de préciser que l’écriture est à même de suivre les cheminements de l’esprit qui retracent la marche. « L’écriture est la mémoire des événements innombrables cueillis au fil du chemin, les émotions, les impressions ressenties »⁴²⁰, soutient David Le Breton. Pour les réfugiés ou pour les Évadés de France que j’ai rencontrés, soit en personne, soit par le biais de la lecture, l’écriture devient même une forme de thérapie, voire une échappatoire aux souvenirs d’exil qui les hantent incessamment. Dans l’espoir d’être écoutés, compris, et que leurs déplacements soient acceptés au regard de tous, tant dans les cercles restreints de leur famille qu’au niveau public, ils écrivent. Ainsi, saisir la plume s’apparente à une forme d’exorcisme. Laisser sur la feuille, pour autrui, le souvenir de la fuite, est-ce se désenvouter ? Le Breton souligne que :

L’écriture ou la parole prolongent ou renouvellent l’expérience, elles maintiennent sur le qui-vive un voyageur d’autant plus attentif à ne pas oublier qu’il sait devoir noter ses impressions même les plus fugaces. Bientôt de ces marches ne resteront que les pages qui leur ont été consacrées. L’oubli emporte les autres, hormis de vagues images qui se défont avec le temps. Le délice ancien renaît dans la remémoration induite par l’écriture ou son évocation par la parole ou la photographie. Écrire ou raconter une marche c’est se mettre en position de contre-don avec les émotions ressenties ce jour-là, les souvenirs engrangés,

⁴¹⁹ K. Gottlob Schelle, *L’Art de se promener*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1996, p31.

⁴²⁰ D. Le Breton, *Éloge de la marche*, *op.cit.*, p94.

les images recueillies ; c'est rendre au génie des lieux une part de ce qui a été reçu de lui. Le texte ou la parole sont l'expression d'une gratitude, même quand il s'agit de moments difficiles, puisqu'ils ont été surmontés et se sont transformés en mémoire.⁴²¹

L'écriture est à même de renouer avec cette expérience si intense qu'est la marche. La difficulté, selon Le Breton, a été vaincue. Pour ceux qui sont passés, le dire ou le témoignage permettent de revivre et de revisiter le chemin de la fuite. Bien évidemment, tout texte est un voyage comme le remarque Rebecca Solnit :

Écrire, c'est ouvrir une route dans le territoire de l'imaginaire, ou repérer des éléments jusque-là passés inaperçus. Lire, c'est voyager sur ce territoire en acceptant l'auteur pour guide – un guide avec qui nous ne serons pas forcément d'accord, dont nous nous méfierons, au besoin, mais dont nous pouvons au moins être sûrs qu'il nous conduit bien quelque part.⁴²²

Rajoutons que lire les récits de marche, c'est encore cheminer au côté de l'auteur. « La lecture est une conversation silencieuse avec l'auteur autour de ses perceptions »⁴²³, ajoute Le Breton. Vestiges perceptifs de la peur, du froid, de la douleur, souvenirs d'un chemin qui s'étire au rythme des pas : cette mémoire sensorielle vit au travers des écritures. Inclure le témoignage écrit dans mon œuvre artistique, c'est inviter le spectateur-lecteur à vivre une partie du Chemin, de même qu'effectuer un cheminement au milieu des lignes manuscrites. Tim Ingold associe l'écriture et la lecture au parcours :

Dans la lecture, tout comme dans le récit et le voyage, c'est en cheminant qu'on se souvient. La mémoire doit donc s'entendre comme un acte : on se souvient d'un texte en le lisant, d'un récit en le racontant et d'un voyage en le faisant. Pour résumer, un texte, un récit ou un voyage est un trajet qu'on accomplit et non un objet qu'on découvre.⁴²⁴

Alors que les témoignages d'exil font suite à la débâcle, et que ces écrits remplissent les archives, c'est aussi à nous de les lire, de les accepter, de les entendre aussi. C'est au lecteur d'accepter l'auteur comme guide en vue de comprendre son cheminement. Dans les archives, je lis les témoignages pour ensuite les intégrer à mon travail plastique. La lecture est un cheminement où j'accompagne l'auteur sur les chemins de l'évasion. Je marche à ses côtés en l'acceptant comme guide, en espérant un jour trouver ses traces dans le paysage, sur les chemins transfrontaliers. Ceci pour tenter de comprendre et pour donner vie à cette mémoire au moyen de ma démarche plastique.

⁴²¹ D. Le Breton, *Marcher, Eloge des chemins et de la lenteur*, Paris, Editions Métailié, 2012, pp64, 65.

⁴²² R. Solnit, *L'art de marcher*, Arles, Actes Sud, 2002, p100.

⁴²³ D. Le Breton, *Marcher, Eloge des chemins et de la lenteur, op.cit.*, p67.

⁴²⁴ T. Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Paris, Zones sensibles, 2013, p27.

2. La plasticité de l'écriture

Elle déambule cette ligne d'écriture qui tâtonne sur la feuille afin de trouver son chemin. Son rythme, son épaisseur variable, son assurance, tout cela provient de la main qui écrit, qui appuie, qui mène la pointe de l'outil scripteur vers le support pour l'en éloigner à nouveau. Le mouvement de la main qui écrit déteint dans l'écriture manuscrite. Ainsi, cette dernière nous invite-t-elle à poursuivre ce mouvement ? Nous parle-t-elle ? La plasticité de la manuscrite nous permet-elle de l'écouter ?

a) L'écriture – entre le gestuel et le pictural

L'écriture a sans cesse évolué depuis plusieurs milliers d'années et ce à travers différentes tentatives de résister à la fugacité de la parole. Ainsi, pictogrammes, cunéiformes, hiéroglyphes, glyphes, caractères et alphabets sont autant de propositions pour pérenniser la parole. L'écriture manuscrite, celle où la main matérialise la pensée de l'homme sur une tablette, sur une écorce, du papyrus ou du papier, reste, avant tout, un échange entre la main et l'esprit. Le passage de la main, la trace, est, selon Tim Ingold, « la marque durable laissée dans ou sur une surface solide par un mouvement continu. »⁴²⁵ L'anthropologue relève que :

Une ligne s'écrit [*write*] en traçant et en tirant [*drawing*] un trait sur une surface : le rapport entre la trace et l'écriture se situe ici entre le geste – tirer ou traîner l'instrument – et la ligne qu'il trace, et non, comme on l'entend traditionnellement aujourd'hui, entre des lignes dont le sens et la signification sont fondamentalement différents.⁴²⁶

Ingold souligne de manière implicite le rapport entre le mouvement de la main et la ligne écrite qui est trace. Ainsi, il est possible d'envisager l'écriture non seulement comme la trace d'une parole, mais aussi comme graphisme. À ce titre, Emma Viguiet s'interroge : « écrire pour dire ou écrire pour voir ? »⁴²⁷ Ou bien, « s'emparer de l'écriture comme d'une puissance créatrice à la fois d'un dire et d'une forme. »⁴²⁸ Ne serait-ce pas un subtil glissement qui s'opère entre les deux dans l'écriture manuscrite ?

⁴²⁵ T. Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Zones sensibles, 2013, p62.

⁴²⁶ *Ibid*, p63.

⁴²⁷ E. Viguiet, *Corps à corps : corps, écriture, photographie. De la mise en signes à la mise en scène, l'exploration d'une pratique artistique*, Thèse d'arts plastiques, sous la dir. de D. Clévenot, Université de Toulouse II, Le Mirail, 2008, p196.

⁴²⁸ *Idem*.

Le sens du mot « écrire » ne se limite pas au langage textuel, comme nous le rappelle Alain Rey :

Ecrire v.tr. est issu (V.1050, *escrire*) du latin *scribere* « tracer des caractères », « composer (une œuvre) », qui s'apparente à des termes indoeuropéens signifiant « gratter, inciser », ce qui rappelle l'origine matérielle de la plupart des écritures, gravées sur pierre ou incisées.⁴²⁹

Rey ajoute que le verbe « écrire » apparaît d'abord au sens de « tracer », c'est-à-dire au sens de « dessiner » ou de « peindre », de « mettre par écrit », ce qui lui vaut un usage diversifié. Si écrire c'est bien gratter une surface, inciser, laisser une trace, tirer des traits, écrire c'est aussi raconter quelque chose. Dans son *Histoire de l'écriture*, Jean-Louis Calvet souligne la rencontre entre le geste et le graphisme de l'écriture. Sa thèse implique que :

Langue et écriture procèdent de deux ensembles signifiants tout à fait différents à l'origine, la gestualité et la picturalité. Le rapport relève de la rencontre de ces deux ensembles qui continuent par ailleurs leurs vies autonomes : l'écriture est de la picturalité asservi à une gestualité (la langue).⁴³⁰

C'est justement le tissage entre le pictural et le gestuel de la langue et de la main qui m'intéressent. L'écriture manuscrite apporte une dimension supplémentaire à ce que nous lisons, une picturalité qui lui est personnelle, et cela, tant au niveau de la plasticité des lignes qui se moulent au paysage, qu'à celui du trait lui-même, celui-ci ayant son propre langage plastique en fonction de la main qui l'initie.

Cependant, il faut d'abord nous entendre sur ce que Calvet nomme *gestualité et picturalité* :

Car l'homme a utilisé et utilise encore de multiples moyens d'expression (la parole bien sûr, mais aussi le geste, la danse, les signaux de fumée, le langage tambouriné, les pictogrammes, les tatouages, les peintures pariétales préhistoriques, le maquillage, les vêtements, etc.) qui peuvent se ramener à deux grands groupes : celui de la gestualité, comprenant des systèmes par définition fugaces, et celui de la picturalité, comprenant des systèmes qui peuvent perdurer, résister au temps ou franchir l'espace. C'est-à-dire que le pictural est lié à une fonction particulière, se greffant sur la fonction d'expression ou de communication (et pouvant parfois prendre le pas sur elles) : *la conservation ou la pérennité du message*. Le gestuel fait du sens ici et maintenant, dans l'instant, le pictural fait en outre du sens dans la distance ou dans la durée, il est *trace*.⁴³¹

Si la langue parlée, moyen d'expression fugace, intègre le champ des expériences gestuelles, l'écriture, quant à elle, qui s'inscrit dans la durée, retient les paroles qui s'envolent dans la fuite du temps. Dans ma pratique artistique, en

⁴²⁹ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française a-Fo*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012, p1120.

⁴³⁰ J.-L. Calvet, *Histoire de l'écriture*, Plon, 1996, p23.

⁴³¹ J.-L. Calvet, *ibid*, p17.

ce qui concerne l'écriture manuscrite, il existe un glissement entre le gestuel et le pictural, entre la parole et la trace de la main. Dans les archives, les écritures sont lues. Dans mes travaux, les écritures sont tout autant vues que lues. Elles sont donc visibles, et lisibles à la fois.

Si, avec l'écriture, le message devient pérenne et résiste au temps, c'est parce qu'elle emporte sa picturalité. En toute écriture vit une âme. Et toute écriture est unique puisque la plasticité des lignes retient aussi le passage de chaque main, de chaque individu. Émus devant les lettres de notre enfance. Émus lors de la lecture de mots échangés que nous conservons au fond de nos tiroirs, ou des graffitis incisés dans les arbres de nos parcs, les lettres et les mots ne véhiculent pas seulement la parole. L'écriture est aussi plastique, malléable, modelée par la main du scripteur. Nos écritures nous parlent de celles et de ceux qui les modèlent, de leurs mains et de leur langage, de la matière de l'esprit.

b) Entre la main et la trace : le *ductus* – suivre les écritures en les « écoutant »

Le *ductus*, « conduite » en latin : l'essence du geste de l'écriture. Ce que l'on nomme *ductus* est le mouvement de la main qui écrit. Les doigts conduisent l'outil scripteur sur le support ; la pointe de l'outil effectue des cercles, des courbes, des boucles, des tirets, des points, etc. Cependant, entre ces traces, la main lève et repose l'outil à tour de rôle, effectuant ainsi une ligne qui respire à travers les espaces. C'est ainsi que la main mène la danse et conduit l'outil sur le support pour qu'apparaisse la ligne que l'on appelle écriture. Si Emma Viguiet note qu'« elle court »⁴³², j'ajoute, pour ma part, que les écritures dans ma pratique artistique marchent. Viguiet souligne que le *ductus* fait appel à la cursivité, à la vitesse d'exécution du trait⁴³³. Elle sera lente et lisible dans les textes que je lis et que je recopie. Le *ductus*, passage de la main, se suit et se lit, car ce n'est pas seulement les mots qui se lisent, mais l'intensité du trait et ses formes. Si le *ductus*, c'est le mouvement, le geste, l'expérience, tout cela est perceptible pour le lecteur de manuscrite.

Tim Ingold soutient dans son *Histoire des lignes* que les textes imprimés ou dactylographiés sont emboîtés sur la page blanche, et que « l'auteur ne laisse aucune trace que des marques isolées et compactes. »⁴³⁴ Dans ce cas, les lignes d'origine du manuscrit sont dénuées du mouvement de la ligne issu du *ductus*. Il ajoute que :

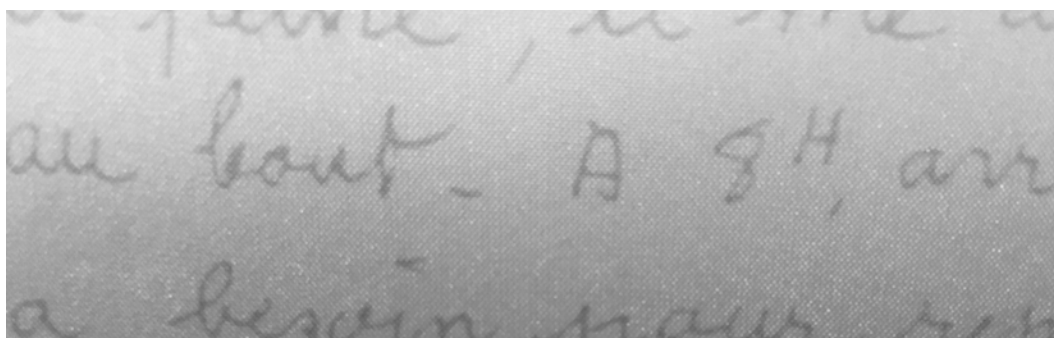
⁴³² E. Viguiet, *Corps à corps : corps, écriture, photographie. De la mise en signes à la mise en scène, l'exploration d'une pratique artistique, op.cit.*, p254.

⁴³³ *Idem.*

⁴³⁴ T. Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Zones sensibles, 2013, p122.

Les lignes inscrites sur la page, que ce soit sous la forme de lettres, de neumes, de marques de ponctuation ou de chiffres, étaient les traces visibles des mouvements habiles de la main. Et l'œil du lecteur, parcourant la page comme un chasseur pistant son gibier, suivait ces traces comme il aurait suivi les trajectoires de la main qui les avait créées.⁴³⁵

Ce qu'Ingold met en évidence, c'est l'effet que produisent les lignes d'écritures manuscrites sur le lecteur. En effet, le mouvement de l'œil du lecteur répond au mouvement de la main du scripteur. Parce que les lignes manuscrites sont autant de signes composés par le trajet de la main, nous les suivons tel un itinéraire, emprunté par l'esprit et par les doigts du scripteur, que ce dernier ponctue de directions et marque de pauses, laissant respirer et faisant vivre l'écriture. Ceci dit, il existe autant d'itinéraires que de mains qui tissent les lignes sur la page d'écriture. Tout se passe comme si l'écriture dévoilait quelque chose de la personne qui écrit. Des griffonnages de lettres, de mots et de phrases, surgissent les voix de ceux qui écrivent.



Bridget Sheridan, *Mappa* (détail), impression sur soie, couture, 60 x 60cm, 2013, ©Bridget Sheridan.

Durant les nombreuses journées passées dans les archives de la Maison du Chemin de la Liberté, feuilletant méthodiquement chaque témoignage de passeur, d'évadé ou de toute autre personne liée à l'histoire du Chemin, j'ai à la fois été confrontée à des témoignages imprimés et à d'autres, rédigés à la main. Ces derniers paraissent plus authentiques et apportent bien évidemment une dimension supplémentaire au témoignage. S'il existe un écart entre le texte imprimé et le manuscrit, c'est que l'œil du lecteur est engagé tout autrement. Face aux manuscrits, j'ai l'impression de marcher aux côtés des témoins. Pour réaliser mon foulard en soie, la *Mappa*, j'ai choisi le témoignage de Jean Souque, Évadé de France. Après avoir photographié les quelques pages de ses écritures, ces dernières ont été imprimées sur le tissu en soie. Ainsi, son geste est reproduit sur la *Mappa* – une trace d'encre, une trace de son être aussi, à la fois encrage et ancrage de l'ancien Évadé sur la trame du tissu. La ligne d'apparence organique

⁴³⁵ *Ibid.*, p38

court sur l'espace du tissu révélant ainsi le *ductus* de la main de Souque. Devant *La mappa*, on voyage aux côtés de Souque, puisque sa main conduit à la fois la ligne et le lecteur. Si le *ductus* implique à la fois la conduite de la main et celle de l'outil scripteur sur la surface d'inscription, ce mouvement engage tout autant le lecteur qui suit le trajet de la main.

Tels les pieds du marcheur qui se soulèvent pour venir se reposer sur le sol dans un mouvement fluide du corps ambulant, la main du scripteur se pose, traçant une ligne avant de soulever à nouveau les doigts, une continuité qui rappelle celle de la marche. Martine Cotin note la similarité entre la marche et l'écriture linéaire, deux activités « soumises à un mouvement semi-régulier mais constant. »⁴³⁶ Elle ajoute que « l'écriture manuelle a un rythme cadencé qui s'équilibre d'abord dans un geste continu, quitte à se reprendre pour revenir sur ce qui a été écrit. »⁴³⁷ Si l'écriture manuelle est mobile, c'est qu'elle effectue des tours et des détours sur le support. Lire les lignes en mouvement des manuscrits c'est suivre les traces laissées par la main de celui qui écrit. Lire, cheminer, écouter aussi. Je voudrais insister ici sur le lien entre le *ductus* et la voix qui l'accompagne. Afin de comprendre ce processus, remontons le temps. Revenons au Moyen-Âge lorsque l'écriture entretenait un rapport particulier avec le son. À ce sujet, Tim Ingold souligne que « pour les lecteurs de manuscrits, les mots étaient tout sauf silencieux ».⁴³⁸ Au Moyen-Âge, l'écriture parlait au lecteur dans la mesure où :

Les connexions sont directes et sans médiation : dans le cas de l'écriture, on passe de la bouche du prophète aux traces d'encre du scribe ; dans le cas de la lecture, on passe de ces traces d'encre aux oreilles du peuple.⁴³⁹

En admettant qu'au Moyen-Âge les yeux servaient pour écouter, Ingold soutient que c'est toujours le cas si l'on est confronté à l'écriture manuscrite. « On les voyait frémir et bruïsser »⁴⁴⁰, écrit-il à propos des manuscrits médiévaux. Et si nous étions toujours aussi sensibles au *ductus*. La plasticité des écritures de Jean Souque ou de Paul Broué que j'intègre dans mon travail fonctionne autant au niveau visuel que sonore. À croire que le manuscrit éveille une synesthésie ; les deux sens, l'ouïe et la vue, étant stimulés. Lire la manuscriture, c'est ouvrir ses oreilles et ses yeux. Bien que les écritures de Paul Broué aient été rédigées dans un carnet de marche à ma demande. J'ai emporté ce carnet avec moi lors de ma traversée des Pyrénées sur le Chemin de sorte que je puisse écouter la voix de Broué à la fin de chaque étape de la marche. Cette main qui fatigue avec l'âge a fait que l'écriture soignée de Broué devient, au fil des mots, une écriture en majuscules scripts, « plus facile » dira-t-il. De plus, l'âge n'épargne pas les fautes

⁴³⁶ A. Cotin, *L'écriture et l'espace*, Paris, L'Harmattan, 2005, p129.

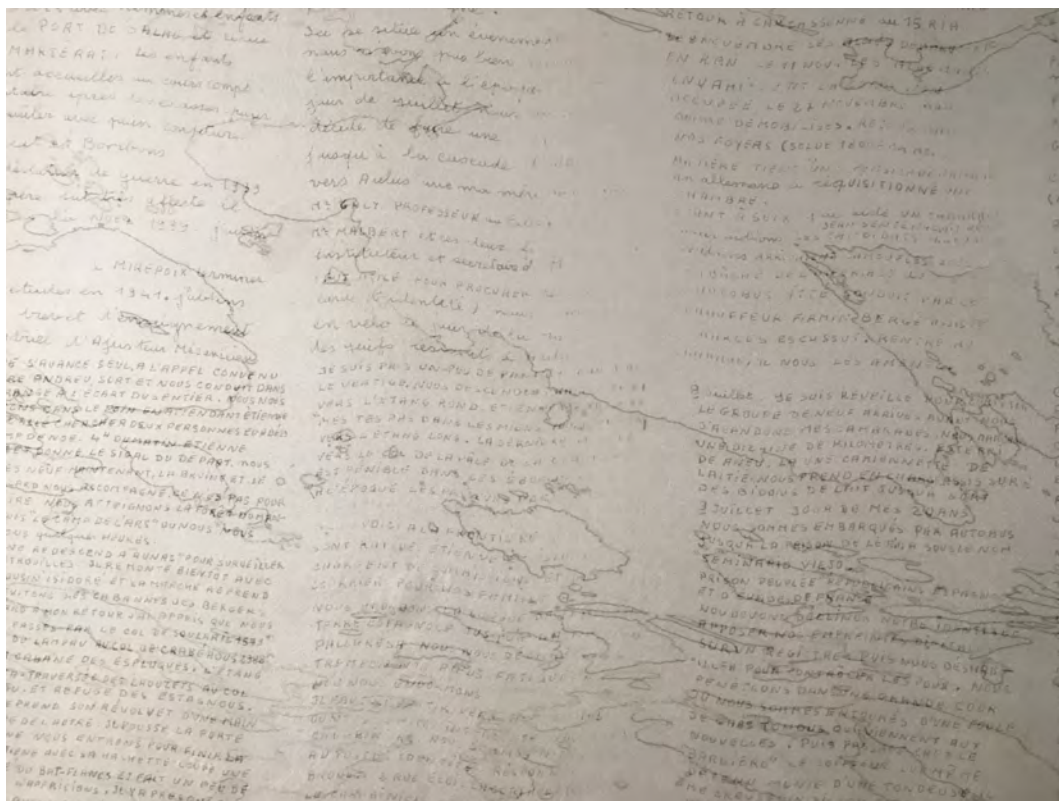
⁴³⁷ *Ibid.*, p131.

⁴³⁸ T. Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Zones sensibles, 2013, p40.

⁴³⁹ *Ibid.*, p23

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p40.

d'orthographe et d'inattention qui témoignent de la divagation de son esprit. L'encre qui a coulé du stylo de Paul est devenue la trace de sa main, de son corps et de sa parole, ce geste fugace. Par la suite, les pages du carnet ont été superposées à une photographie de montagne et imprimées sur de la soie dans un travail intitulé *Les pas de Paul*. Légère et fugace, elle tend à disparaître dans la matière. Une voix qui s'éloigne ? Les témoignages sont effectivement les traces fragiles et fugaces de notre mémoire collective. Dans mes travaux, les lignes manuscrites sont à considérer dans leur plasticité puisque, grâce au *ductus*, l'écriture devient audible.



En haut et pages suivantes :
Bridget Sheridan, *Les pas de Paul*
(détails), impression sur soie,
40 x 100cm, 2015,
©Bridget Sheridan.

3. L'artiste-marcheur et l'écriture

Si la main se souvient du sol, si la manière dont celle-ci explore l'espace du support est analogue à la façon dont nos pieds se déplacent sur la surface de la terre, il est possible de comprendre en quoi des artistes comme Richard Long ou Hamish Fulton réitèrent leurs marches en écrivant. De plus, si l'écriture rythme les *textworks* des artistes-marcheurs, elle investit également l'espace de la galerie et l'espace public. De la ligne sur le sol à la ligne manuscrite, il s'agit de considérer les écritures comme redoublant les pas des artistes-marcheurs.

a) La main se souvient du sol

Lorsque je compare mes mains et mes pieds, je suis fascinée par leurs différences et par leurs ressemblances. Pour ce qui est des similitudes, non seulement chaque extrémité compte cinq doigts, des ongles, et des articulations, mais les mains ont aussi une paume qui est capable de supporter le poids de notre corps entier – pour peu que l'on soit agile – tout comme la plante de nos pieds. Si nos mains nous servent parfois d'appui, tout comme nos pieds, c'est que nous n'avions pas toujours la posture verticale qui définit l'homme aujourd'hui.

Il y a environ quatre millions d'années, l'australopithèque est descendu des arbres pour entamer un long apprentissage de la marche qui a duré plusieurs millions d'années. Le fait de devenir bipède a, bien évidemment, ouvert la possibilité de se déplacer, de grimper aux sommets, d'envisager des terrains difficiles qui s'étendent devant soi. Mais par-dessus tout, en ce qui concerne notre question, abandonner sa vie arboricole a surtout permis à l'homme de libérer ses mains. Ainsi, la main se développe et devient de plus en plus agile. L'homme porte des objets qu'il trouve, il développe l'outil et apprend à maîtriser le feu. La libération des membres supérieurs du corps permet à l'homme de gagner le contrôle de son environnement⁴⁴¹. Par la suite, il laisse des traces dans le monde souterrain, dans les grottes, et orne les parois de points, de signes mystérieuses, de traces de mains, puis de dessins. Il y a de cela plus de vingt mille ans, des hommes multipliaient les empreintes de main dans les galeries reculées des cavernes. Les mains positives consistent à appliquer le pigment directement sur la paroi sous forme d'empreinte. De plus, les doigts inscrivent aussi des séries de points qui viennent compléter les mains positives. Ces séries obscures se répètent sous plusieurs formes à travers le monde, autant d'énigmes qui éveillent, chez les chercheurs, autant d'hypothèses. À Niaux, certaines mains comportent six doigts. Mystère. Pour les mains négatives, comme dans la grotte de Gargas, l'individu

⁴⁴¹ J-A. Amato, *On Foot, A History of Walking*, New York, New York University Press, 2004, pp20, 21.

pose sa main sur la roche et souffle le pigment sur et autour de la main. Des mains de femmes. Des mains d'hommes. Des mains d'enfants. Dans chaque grotte c'est la même scène : des mains entières et des mains incomplètes. S'il manque des phalanges, s'agit-il de mains mutilées ? Sont-elles rongées par la maladie ? Alors que la réponse à ces questions semble à jamais en suspens, plusieurs chercheurs pensent à une forme de proto-écriture. À Gargas, deux-cents-trente-et-une mains se partagent la surface majestueuse de la grotte. Devant la magie de ce monde obscur André Leroi-Gourhan avance la thèse d'un code⁴⁴². Selon Jean-Louis Calvet, ces mains seraient une première forme d'écriture liée aux gestes et non aux sons puisque les mains semblent former un code à partir des phalanges repliées⁴⁴³. Suivant cette hypothèse, elles fonctionneraient comme une forme de langue des signes primitive qui aurait pu évoquer des rituels, une observation de l'astronomie, un code pour la chasse, etc. Dès lors, on remarque que l'homme se cultive, qu'il observe son environnement, et tout cela semble possible grâce à la position de bipède dans laquelle ses mains se sont enfin libérées. D'ailleurs, Leroi-Gourhan note que les grottes ornées d'empreintes de main recèlent d'autres mystères : les empreintes de pieds conservées dans le sol sablonneux des galeries avancées⁴⁴⁴. Si ces empreintes témoignent d'une exploration intense, elles sont pareillement la preuve d'une connaissance infaillible du monde ténébreux des grottes. C'est alors chaque extrémité du corps qui tâtonne les surfaces souterraines, les sols et les parois.

Si la magie des grottes nous émerveille toujours et encore, les empreintes de mains en font de même. La main est « réalisatrice d'une pensée, elle relie un savoir poétique au monde »⁴⁴⁵, écrit Etienne Souriau. « Elle est l'émotion pensive faite corps, lui-même faisant sens »⁴⁴⁶, ajoute-t-il. Si une empreinte de main, c'est le contact tactile entre le corps et le monde, ne peut-on pas en dire autant des pieds ? Un enfant sur la plage au bord de l'eau, à quatre pattes, expérimente notre position ancestrale. Il s'étonne de la fine couche d'eau qui emplit les empreintes de ses mains et de ses pieds. Puis, il se met à gratter la surface, à creuser dans le sable. Enfin, il simule des mouvements de danse sur la plage, en trainant son pied derrière lui afin de dessiner des formes. Plus tard, il revient avec un outil, une pelle, ou, pourquoi pas un bâton, pour inscrire son prénom à marée basse. Si cet enfant sommeille en tout être humain, c'est par une forme d'expression archaïque que nos pieds et nos mains explorent l'environnement dans un jeu d'empreintes et de traces. C'est ainsi que la pratique de Richard Long, sensible au lien entre pieds et mains, se livre à une forme d'écriture. À travers un rituel

⁴⁴² A. Leroi-Gourhan, « Les mains de Gargas. Essai pour une étude d'ensemble », in *Bulletin de la Société préhistorique française. Études et travaux*, vol. 64, n°1, 1967, pp107-122, version en ligne <http://www.persee.fr/doc/bspf_0249-7638_1967_hos_64_1_4105>, (consulté le 6 mars 2014).

⁴⁴³ J-L. Calvet, *Histoire de l'écriture*, Plon, 1996, p36.

⁴⁴⁴ A. Leroi-Gourhan, « Les mains de Gargas. Essai pour une étude d'ensemble », *op.cit.*

⁴⁴⁵ E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p971.

⁴⁴⁶ *Idem.*

d'empreintes et de traces de boue ou de vase, se dessine un lien évident entre cette matière ancestrale, la marche, les pieds, puis les mains. Son intérêt pour la boue se confirme en 1971, lorsque Long réalise une sculpture, intitulée *Half-Tide* (1971), en forme de croix, en marchant dans la vase à marée basse. Une photographie en noir et blanc garde la trace de cette expérience. La lumière dessine une croix blanche sur la surface de l'eau salée qui se précipite dans les sillons creusés par les pieds de Long. Suite à ce travail performatif, Long débute une série de travaux qui procèdent de la collecte de boue dans le but de réaliser des empreintes positives, sur papier, puis dans l'espace de la galerie. Ainsi, en 1988, des empreintes de pieds laissent des traces positives sur papier dans *Mississippi Mud Avon Mud Footprints* (1988). C'est ensuite au tour des mains de rejoindre cette poétique des traces et empreintes de boue. Chez cet artiste-marcheur, les *Mud*

Richard Long, *Half Tide*,
sculpture, Bertraghboy
Bay, Irlande, 1971.

Hand Circles (« cercles de mains à la boue ») tissent un lien entre les mains et les pieds. On ne peut ignorer, en observant ce « jeu de morpion », de croix et de cercles, qu'il existe une

complémentarité entre les traces négatives que laisse l'artiste derrière lui dans la baie de Bertraghboy en Irlande et les traces positives – les cercles – inscrites sur le mur des galeries. Si, depuis *A Line Made by Walking*, Long parcourt la terre entière, la poétique du sol qui se lit à travers son œuvre est indiscutable. Selon Paul Moorhouse, l'accumulation des empreintes de mains font écho aux pas de la marche ou bien aux pierres qui composent la sculpture de Long dans le paysage⁴⁴⁷. Ainsi, on ne peut nier le rapport entre le sol que l'artiste parcourt à pied et le trajet des mains dans l'espace d'exposition – des empreintes qui renvoient aux débuts de l'écriture et à l'importance de la main.

⁴⁴⁷ P. Moorhouse, "The Intricacy of the skein, the complexity of the web: Richard Long's Art", in Richard Long, *Walking the Line*, London, Thames and Hudson, 2002, p42. "A mud work by Long is a constructed thing: its accumulative hand marks echoing the individual steps in a walk or the separate stones that comprise a sculpture made in a landscape".

Richard Long.

En haut, à gauche : *Mississippi Mud Avon Mud Footprints*, boue sur papier, 106cm x 165cm, 1988.

En haut, à droite : *River Avon Mud Hand Circles*, boue sur mur, 1991, The Hayward Gallery, Londres.

En bas, à gauche : Richard Long, *Rhône Valley Mud Hand Circles*, boue sur sol, Schloss, Leuk, Suisse, 2000.

De plus, si Long s'attache aux grands espaces et aux vastes paysages du monde, notons le besoin indéniable d'un retour à l'espace de la galerie, voire à l'espace clos. Serait-ce un retour aux origines ? À supposer qu'il s'agisse d'un retour à l'enfance de Long, période de liberté pendant laquelle les murs de sa chambre, avec l'accord de ses parents, se recouvraient de traces de toute sorte⁴⁴⁸. Si les *Mud Hand Circles* renvoient à cet âge de découverte, elles font aussi référence au primitif. Les murs ou le sol de l'espace d'exposition deviennent la grotte primitive de Long dans laquelle l'artiste inscrit son attachement à la nature et au sol à travers des signes universels. Ce fut le cas à Leuk en Suisse en 2000, où des cercles concentriques recouvraient le sol de la galerie. C'est un geste primitif qui rejoint les empreintes négatives ou positives du paléolithique et qui traverse toute son œuvre artistique. Il est attiré par le primitivisme des empreintes de doigts et de mains qu'il rapproche des peintures rupestres⁴⁴⁹. De plus, sa pratique explore des signes universels que l'on retrouve non seulement dans des cultures diverses à travers le monde, mais qui sont présentes dans les proto-écritures du paléolithique – ou du moins ce que les chercheurs qualifient désormais de proto-écritures. Long utilise des groupes d'empreintes digitales, des croix, des cercles, des spirales, des signes qui appartiennent aux parois des grottes obscures. Notons donc un rapport à l'écriture, même si celui-ci concerne une forme primitive de l'écriture. Les « écritures » de Long nous touchent en ce qu'elles évoquent l'expérience première du pictural, faisant écho aux peintures rupestres qui résistent encore sur les parois des grottes depuis des millénaires.

Du sol aux murs. Du pied à la main. Si la pratique de Long permet de considérer le corps comme un tout, elle souligne également le lien entre le sol et la main. Il en va de même dans ma pratique, malgré le fait que la main soit absente en tant que signe. Nous avons, comme le souligne Ingold, tendance à séparer le pied des mains dans la société occidentale. La main représenterait l'intellect et dominerait le pied que nous considérons comme le support du corps⁴⁵⁰. Je ne considère plus les mains comme des entités indépendantes de mon corps et de mon esprit. Il en va de même pour mes pieds. Imaginons mon corps d'artiste-marcheuse comme un tout où les pieds foulent le sol, où les mains explorent le paysage grâce à l'écriture – un tout où se tissent corps, esprit et chemin.

⁴⁴⁸ Voir R. Macfarlane, "Five, Six, Pick up Sticks", *op.cit.*

⁴⁴⁹ R. Long, "Richard Long in conversation with Patrick Elliott", in *Richard Long – Walking and Marking*, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinbourg, du 30 juin au 23 octobre 2010, National Galleries, 2007, p52. "All my work is simple. I like the primal energy of just handprints or fingerprints. It's like cave paintings".

⁴⁵⁰ Voir T. Ingold, "Culture on the ground. The world perceived through the feet", in *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, Oxon, Routledge, 2011, pp33-50.



Bridget Sheridan, *Le sort des 3000 de Sort* (détail), installation in situ, soie, gouache, son, 2015, PNR Ariège, Les Montels, ©Bridget Sheridan.

Il en va de même pour les mains. Si nous ressentons nos mains gonfler pendant une longue promenade, si nous tenons notre bâton de marche ou de pèlerin entre nos doigts et si nous ajustons notre sac à dos pendant une randonnée, c'est qu'elles font effectivement partie intégrante du corps ambulant. Je demeure sensible au rapport entre le sol, la marche et la main. La main sera celle qui effleure les cartes, celle qui photographie le sol, celle qui écrit et qui coud. Néanmoins, retrouver une forme d'écriture telle que celle imaginée par les empreintes de Long demeure tout de même perceptible dans un de mes travaux, *Le sort des 3000 de Sort*⁴⁵¹. Recouvrir une bande de soie de trois mille empreintes de pieds revient à inscrire le nom des trois mille évadés passés par la maison d'arrêt de Sort en Espagne. J'écris avec mes pieds. Dans un geste archaïque, je laisse des empreintes de pieds sur le tissu, inventant une forme d'écriture pour énoncer leurs noms. Ainsi, je tisse des liens entre le passage des évadés, l'inscription de leurs noms dans le cahier d'écrou, et la trace de mes propres pas. Dans cette pratique où le corps s'inscrit dans l'espace - dans le paysage ou dans la galerie - et où ce même corps inscrit des traces, s'esquisse la poésie d'une mémoire du sol.

⁴⁵¹ Nous avons déjà évoqué cette œuvre lorsque nous avons abordé la question du pied. Voir p159.

Une main qui porterait en elle la mémoire du sol. C'est ainsi que Jean-Luc Parant, plasticien et écrivain, envisage la main :

Les mains étant pour Jean-Luc Parant ce qui s'est transformé sur le corps de l'homme quand il s'est mis debout, les membres anciens qui portent l'empreinte du toucher du sol et de l'animal que chaque homme a été.⁴⁵²

Cette manière de percevoir la mémoire des mains comme archaïque a donné naissance à une série de découpages de mains que Jean-Luc Parant réalise à partir du contour des mains de ses amis artistes : un *Butorosaure* pour Michel Butor, un *Noëlosaure* pour Bernard Noël, puis un *Vol de Salmonosaures* pour Jacqueline Salmon, ses deux fils et ses quatre petit-fils. Si les drôles d'animaux prennent comme motif la main, elles associent cette dernière à l'écriture manuscrite qui traverse d'ailleurs toute l'œuvre de Parant. Les lignes d'écritures traversent les doigts de la main associant le toucher du sol et les mots que nous écrivons. À Parant d'écrire que :

Nous parlons depuis que nous nous sommes mis debout et que nos mains sont apparues pour laisser passer notre voix entre leurs doigts et, entre leurs doigts, notre voix a pu s'articuler et faire naître des mots.⁴⁵³

Il existe quelque chose de primitif dans les mains de Parant. L'origine, c'est la nuit, le sol. Par la suite, les mains se transforment pour aller saisir ce qui est trop loin. J'entends dans les mots de Parant, le déplacement du corps et celui de l'esprit, du toucher qui s'entremêle avec l'écriture et le regard.

Bien que la main soit visuellement absente de ma pratique artistique, elle est tout de même présente, de manière implicite. L'œuvre de Parant et celle de Long m'intéressent en ce qu'elles relèvent toutes deux du lien entre le sol et la main. Le trio sol/main/écriture sonne comme une poésie qui ouvre donc ma réflexion sur le lien entre l'écriture et l'art en marche – deux pratiques qui créent des lignes, l'une avec la main, l'autre avec le corps entier.

⁴⁵² K. Loquet, « *Graphotopologies* ou les écritures du paysage », Ar(t)senal, 17 mai – 14 septembre 2014, Dreux, Les Editions Marcel le Poney et les auteurs, 2014.

⁴⁵³ J.-L. Parant, « Entretien avec Jean-Luc Parant », in *Jean-Luc Parant : De l'infime à l'infini, et retour. Portrait de l'artiste boule*, Arles, Actes Sud, 2007, p201.

Jean-Luc Parant, *Salmonaure*, techniques mixtes, 2014.

b) Ecrire la marche

Au pays de Wordsworth, les années soixante ont donné naissance à trois plasticiens qui renouent avec la tradition des lakistes, ces poètes, dont les plus célèbres sont William Wordsworth, Samuel Coleridge et Robert Southey, et qui, dans la région des lacs en Angleterre, voient dans la nature un lieu où s'éprouvent les passions de l'homme, ouvrant ainsi la voie au Romantisme. Richard Long n'apprécie pas tellement qu'on le rapproche de ce mouvement artistique. Pourtant, il existe des points communs avec les lakistes dans la pratique de Long tout comme chez Fulton ou chez Chris Drury. On peut noter, au sein de leur pratique artistique, une certaine proximité à la nature, tout autant qu'une quête d'un rapport authentique avec le monde naturel, et un intérêt pour la marche. Enfin, comme le note Tiberghien, ils ont recours à une écriture qui ressemble aux énoncés protocolaires des lakistes. Il cite l'entrée en matière d'un poème de Wordsworth : « Composé pendant que j'étais assis à côté du ruisseau qui descend du vallon où se trouve le village d'Alford. C'était un endroit où je me rendais souvent. »⁴⁵⁴ Chez Long et Fulton l'attachement à une forme d'écriture simple subsiste dans leurs énoncés, quelques lignes qui renvoient à la marche sans forcément la décrire.

Long, Fulton et Drury ont tous les trois utilisé l'écriture dans leur pratique depuis les années soixante – les deux premiers ont recours systématiquement à une écriture typographique imprimée sur papier ou reproduite sur le mur de l'espace d'exposition. De plus, Long et Fulton utilisent une typographie neutre et froide qui suggère le désengagement personnel de l'artiste. Loin de la picturalité organique qui s'associe à l'écriture manuscrite, c'est un choix esthétique qui atteint autrement la sensibilité du lecteur et/ou du spectateur. Tiberghien cite « l'équivalent écrit d'un paysage vu ou d'un itinéraire parcouru »⁴⁵⁵, où les mots forment le paysage grâce aux lignes et aux couleurs. L'intention de Long et de Fulton n'est pas d'accompagner le lecteur dans son cheminement, mais de proposer une nouvelle voie.

A ce jour, le site de Richard Long compte trente-neuf *textworks* (« travaux-textes ») qui relatent chacun une marche effectuée par l'artiste. D'ailleurs, le titre porte souvent le terme *walk* (« marche ») et, si ce n'est pas le cas, Long s'engage à l'insérer dans le texte lui-même. Il utilise une économie de mots qui se limite à des phrases nominales ou des infinitives, tout comme Hamish Fulton. L'emploi de ces phrases, qui font l'économie du sujet, rejoint la tradition du haïku⁴⁵⁶ japonais qui a la spécificité d'engager personnellement le lecteur. Les

⁴⁵⁴ W. Wordsworth, *Lines Written in Early Spring*, 1798, cité par G. A. Tiberghien, in *Nature, Art, Paysage, op.cit.*, p112.

⁴⁵⁵ G. A. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage, op.cit.*, p111.

⁴⁵⁶ Le haïku est un poème traditionnel japonais qui fait référence aux saisons. Il témoigne également d'une certaine sensibilité à la nature. Le haïku a la particularité de ne pas décrire, mais

textes de Long et de Fulton évoquent souvent un détail de la nature, comme le vol d'un oiseau, un état de la lune, le bruit du vent, etc. Les indications topographiques et temporelles s'associent à ces perceptions sonores ou à ces relevés atmosphériques ou environnementales dans un procédé poétique qui plonge le lecteur dans l'immédiateté de la marche. « L'Ermitage au bananier », la célèbre école de haïku fondée, en 1680, à Fukagawa, par Bashō, est caractérisée par le style *shōfu*, dont le *shiori* suggère les choses observées et ressenties par le poète, sans qu'elles soient réellement exprimées. C'est le cas des *textworks* de Long, de Fulton ou de Chris Drury. Chez ces artistes, on retrouve également ce que l'école de Bashō nomme le *sabi*, une recherche de la simplicité au travers de l'écriture et son mode de vie et la conscience du changement que prescrit le temps aux êtres et aux choses de ce monde. La marche fonctionne comme dépouillement chez ces artistes, une forme de spiritualité que l'on peut rapprocher de la philosophie zen et qui est visible dans leur œuvre, notamment dans le minimalisme apparent des *textworks*.

Sans ponctuation, les *textworks* de Richard Long occupent l'espace du support à la manière des calligrammes de Guillaume Apollinaire. Cependant, notons que la spatialité des *textworks* évoque aussi le rythme des marches de Long. On peut aussi entendre que des marches protocolaires, comme c'est le cas de celles de Fulton et de Long – des marches mesurées, qui suivent une certaine trajectoire géométrique, etc. – puissent être traduites par une typographie neutre, des phrases dénuées de ponctuation et une mise en forme du texte fortement rythmée.

En écrivant *A Line of Ground 226 Miles Long* (« Une ligne de sol longue de 226 miles ») (1980), Richard Long parcourt à nouveau toutes les routes, tous les chemins, toutes les voies ou les lits de rivières qu'il a foulés. À la longue ligne parcourue se tissent les mots qui énoncent la suite des voies empruntées. Le rythme des mots fait écho à la marche de Long : mémoire de son itinérance, mémoire du corps en mouvement.

d'évoquer parfois un détail ou une sensation. On peut percevoir ces poèmes comme une sorte d'instantané.

Richard Long, *A Line of
Ground 226 Miles Long*,
texte sur papier, 1980.

Si nous avons l'impression d'être dans l'« ici et maintenant » de la marche lorsque nous lisons les *textworks* de Long ou de Fulton, c'est qu'ils nous permettent de faire l'expérience du déplacement au travers des mots. Ils revisitent leur marche lorsqu'ils la retranscrivent (Fulton prend, quant à lui, des notes pendant sa marche). Ainsi, il y a un écart spatio-temporel entre la marche et l'écriture.

Il en est de même pour le poète britannique Alec Finlay. Suite à sa pérégrination dans le Nord de l'Écosse, Finlay publie un poème intitulé *Ascent to Inverianvie* dont voici quelques vers:

walk on, walk on,
sensing skyline
after skyline

walk on, walk on,
anticipating every
bend of the river

walk on, walk on,
this far, this close,
to the water

walk on, walk on,
part way up Inverianvie,
or part-way down

walk on, walk on,
wherever we are now
I can go no further.⁴⁵⁷

Également inspiré par la poésie haïku et plus particulièrement par Bashō, Finlay ouvre une voie dans l'imagination du lecteur. La répétition de *walk on* (« poursuivez (votre marche) ») participe au rythme du cheminement dans son texte. La réitération du vers fait écho au battement des pas du marcheur. La cadence est présente tant au niveau visuel, qu'au niveau sonore. Nous sommes bercés par la rythmique de la ligne d'écriture “walk on, walk on” qui s'insère systématiquement, et cela de manière régulière, entre les vers du poème en marche.

À l'image de Long ou de Fulton qui entretiennent une affinité avec les caractères d'imprimerie, les recherches plastiques que je mène sur l'écriture et la marche m'ont d'abord mené à la découverte du rythme mécanique. *Kerfany Walk* a été l'occasion de travailler une ligne d'écriture imprimée qui circule sur un

⁴⁵⁷ A. Finlay, “Ascent to Inverianvie”, in *The Art of Walking, A Field Guide*, London : Black Dog Publishing, 2013, sans pagination.

leporcello. À l'usage du texte s'ajoute celui de la photographie. Et comme Long et Fulton, c'est avec des phrases épurées que j'ai composé le texte. En effet, des énoncés sans sujet s'enchaînent dans une ligne droite qui traverse le livre dans toute sa largeur – une enfilade de mots qui parcourt les pages et les photographies qui s'y trouvent. Pour une écriture dactylographiée, nos doigts viennent taper les touches du clavier dans un rythme effréné, qui, selon moi, s'éloigne de la pratique de la marche. Néanmoins, la ligne qui en résulte, dans *Kerfany Walk*, s'accorde à cette pratique d'écriture à laquelle ont recours Long et Fulton, du fait qu'elle réponde plastiquement au rythme des phrases qui forment un *textwork*.



Bridget Sheridan, *Kerfany Walk*, livre d'artiste, 20 x 100cm, 2012, ©Bridget Sheridan.

Ces écritures font écho au mouvement du corps au moyen du texte et du rythme des mots. Malgré le fait qu'il existe un écart spatio-temporel entre la marche elle-même et l'écriture, cet écart a tendance à disparaître puisque ces artistes nous situent dans l'ici-et-maintenant de leur marche. Ainsi, les mots ressemblent aux pas de l'artiste-marcheur qui invite le lecteur/spectateur à rejoindre son cheminement à travers le rythme du texte.

c) Le corps engagé

- Dans l'espace d'exposition

Les écritures qui parsèment mon œuvre s'intègrent, pour la plupart, dans des dispositifs qui s'orientent vers une pratique déambulatoire dans l'espace de la galerie. Cependant, il convient de noter ici qu'il peut s'agir de travaux qui suscitent le mouvement de mon propre corps, ou celui du spectateur, à différents degrés. L'écriture qui s'intègre au livre d'artiste n'engage ni le corps de l'artiste, ni celui du spectateur, de la même manière que celui qui est disposé dans l'espace de la galerie ou que l'artiste inscrit sur un pan de mur entier. Hamish Fulton a produit des *wall paintings* (« peintures murales ») dans plusieurs lieux d'exposition à travers le monde. Il reprend le même procédé plastique qu'avec les *textworks*, où « les noms ont remplacé les choses »⁴⁵⁸. Si les paysages et itinéraires de mots se déploient sur les murs d'exposition du monde entier, en 2015, au CRAC de Sète, d'impressionnants *wall paintings* restituent textuellement l'expérience de la marche de l'artiste. L'architecture de ce musée aux immenses salles et aux murs d'une hauteur impressionnante devient le théâtre de l'itinérance de Fulton et des spectateurs. Le flux des visiteurs emplit chaque salle d'une foule de promeneurs. Ils reculent, ils avancent, ils marchent de la gauche vers la droite et vice versa, en tentant de saisir les *wall paintings* surdimensionnés dans leur intégralité. Chose impossible. Fulton pense si bien l'espace de l'exposition en relation à l'espace de sa marche. À cheval entre deux espaces, une peinture murale démesurée, nous frustre. Sur fond bleu, il est écrit : « *Walking into the distance beyond imagination* » (« Marcher vers le lointain, au-delà de l'imagination »). Fulton répertorie les types de voies empruntées, les lieux traversés, la date et la durée de la marche. Si cette œuvre de Fulton fuit constamment à notre regard, et si nous tentons de saisir cette marche en vain, c'est qu'elle reflète l'immensité d'une telle entreprise pédestre. Fulton reproduit l'expérience incommensurable sur le mur du CRAC : la marche est insaisissable. Ainsi, la taille et la disposition des écritures dans l'espace nous confrontent réellement à la fugacité des marches de Fulton : elles nous échappent constamment. Cette prise de conscience passe autant par l'implication de son propre corps que par la sollicitation du mouvement du spectateur. Si cette incitation à participer à l'expérience de l'œuvre soulève certaines questions que nous avons développées lorsque nous avons abordé l'installation photographique de l'artiste-marcheur, le texte et sa lecture redoublent la mobilité du spectateur dans l'espace de l'expérience d'itinérance suscitée par l'écriture.

⁴⁵⁸ G. A. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage, op.cit.*, p111.

Soucieux d'investir également l'espace, et de donner, au texte écrit, un caractère tridimensionnel, l'artiste Jan Mancuska, installe ses écrits dans l'espace d'exposition. Les lettres, les mots et les phrases se déploient dans l'espace pour ainsi libérer le texte de la surface plane. Pris dans le filet des lignes qui traversent la pièce de long en large ou de haut en bas, on se baisse, on enjambe, on contourne, on regarde au travers des phrases. Quoi de plus parlant que le titre d'une installation de 2003, *While I Walked* (« Alors que je marchais ») ? Un ruban noir aux écritures blanches sérigraphiées se déroule dans une pièce de long en large, attaché de part et d'autre sur les murs. À hauteur des yeux cette fois, le texte se lit en déambulant dans l'espace d'exposition. Évoquant le lien entre le déplacement du corps et la lecture, les mots circulent dans la pièce, sous nos yeux. Ainsi, le texte devient une métaphore du cheminement de l'esprit. On peut aussi noter le parallèle entre le mouvement du corps et l'expérience du texte narré.

Jan Mancuska, *While I Walked*,
sérigraphie sur ruban élastique,
2003.

Si, chez Mancuska, les œuvres textuelles tridimensionnelles ne résultent pas de marches, chez Fulton la marche dans le paysage qui précède le *textwork* prime dans son travail. Recouvrir les immenses espaces de ces écritures dont nous avons discuté plus haut est une manière de confronter de nouveau son corps à la marche, de réitérer la dynamique du déplacement. C'est ainsi que j'ai réalisé le transfert de ma propre marche depuis le chemin parcouru vers l'espace d'exposition dans *Mesure d'une mémoire*. Les vingt-quatre blocs de granit disposés en ligne sont recouverts d'une écriture blanche qui circule de pierre en pierre. Pour réaliser cette installation, j'ai tout d'abord posé chaque pavé en ligne, avant de m'accroupir et d'y inscrire des bribes de témoignages à l'aide d'un feutre à la gouache. Les phrases choisies dans les récits des anciens évadés évoquent les pauses marquées pendant leur fuite. Par la réécriture, j'entre en contact avec leur marche ; je retrace leurs pas. Il s'agit avant tout de leurs corps qui traversent les Pyrénées. C'est ensuite le mien qui parcourt les montagnes, sur leurs traces. J'y inscris des phrases (nous le verrons juste après) sur le bord du chemin auxquelles

font écho ces blocs. En réécrivant les mêmes bouts de récit, je reviens sur ma propre marche dans le paysage montagnard, que je transpose dans le lieu d'exposition. Puis, c'est au tour du spectateur de parcourir l'histoire du Chemin et la mémoire des évadés, tout en retraçant mes propres pas. Si son regard se dirige vers le sol où sont posés les blocs de granit, celui-ci glisse de pierre en pierre en suivant le fil des écritures qui recouvrent la surface telle une fine bande de dentelle.

J'explore une écriture qui prend forme dans l'espace d'exposition afin de réitérer ma marche sur le Chemin de la Liberté et en vue de proposer un parcours textuel qui sollicite le spectateur. Je l'invite à un cheminement où le texte se lit en déambulant dans l'espace et où les écritures se lient à l'espace de ma marche et de leurs mouvements.



Bridget Sheridan, *Mesure d'une mémoire II*, installation in situ, 24 blocs de granite, gouache, 2015, PNR des Pyrénées ariégeoises, Les Montels, ©Bridget Sheridan.

- **Écrire en marchant – promener la ligne**

Marcher en écrivant c'est redoubler la ligne de la marche par une autre ligne, celle de l'écriture. La ligne, comme le souligne Vassili Kandinsky, est le produit d'une force exercée dans une certaine direction. L'artiste soutient qu'« elle est la trace du point en mouvement, donc son produit. Elle est née du mouvement – et cela par l'anéantissement de l'immobilité suprême du point. Ici se produit le bond du statique vers le dynamique. »⁴⁵⁹ Quelques décennies plus tard, un autre artiste ponctionne un trou dans une cannette de peinture bleue. C'est un point dira-t-on. Il s'agit de Francis Alÿs lorsqu'il conçoit *The Leak* (« La fuite » ou « L'écoulement ») dans les rues de Sao Paulo en 1994. La ligne de peinture qui file derrière cet artiste-marcheur illustre parfaitement la mobilité de la ligne, la mise en mouvement du point et l'amorce d'une dynamique. Alÿs erre dans les rues de Sao Paulo tandis qu'il inscrit son passage sur le béton de la ville. Kandinsky discute effectivement de la peinture ou du dessin et de l'artiste et met en évidence le contact entre le crayon ou le pinceau et le support. Pour des artistes tels qu'Alÿs qui promène sa ligne de peinture bleue, le corps ressemble à un pinceau qui matérialise le passage de l'artiste.

⁴⁵⁹ V. Kandinsky, *Point, ligne, plan*, éd. Gallimard, 1991, p. 67.

À gauche :
Francis Alys, *The Leak*, Sao
Paulo, 1995.
En bas :
Susan Stockwell, *Taking a Line
for a Walk*, Stockwell, 2002.

Jean-Christophe Norman,
Crossing New York,
performance, 2008.

1

An active line on a walk, moving freely, without goal. A walk for a walk's sake. The mobility agent, is a point, shifting its position forward (Fig. 1):



Fig. 1

Paul Klee, dessin et texte,
Pedagogical Sketchbook, New York,
Praeger Publishers, 1972, p16.

C'est à Paul Klee, dans les pages liminaires de ses carnets pédagogiques de 1925, d'esquisser l'image d'une ligne qui part se promener⁴⁶⁰. Il y propose une cinétique de la ligne qui, grâce à la contracture des muscles du corps, dessine courbes, cercles et figures dans l'espace. Il voit dans la ligne, tout comme Kandinsky, un point en mouvement. C'est en référence à Klee qu'en 2002, Susan Stockwell réalise une performance semblable à celle d'Alÿs, *Taking a Line for a Walk* (« Promener une ligne »). Dans les images qui documentent la performance, Stockwell parcourt les rues d'un quartier de Londres afin d'en cartographier les limites. Elle s'arme d'un dispositif qu'elle appelle sa machine à dessiner des lignes, et qui est composé d'un harnais et d'une sulfateuse qu'elle remplit de peinture blanche. Si Stockwell tient le manche de son dispositif à la main pour laisser une traînée de peinture blanche sur le trottoir, elle paraît promener sa ligne dans les rues de Stockwell (je précise que l'artiste porte le même nom que celui de son quartier), comme on promènerait un chien. C'est la cinétique du corps en marche qui permet de réaliser cette ligne partie *se promener*. Les lignes d'Alÿs et de Stockwell incarnent la *cinéplastique*⁴⁶¹ en rendant visible le mouvement sinueux de l'artiste-marcheur. À ce titre, ne pourrait-on pas parler d'« énonciations piétonnières », pour reprendre l'expression de Michel De Certeau ? Selon ce dernier, le « grouillement » des pas « est un innumérable de singularités. »⁴⁶² Et la marche parle « avec des intensités qui varient selon les moments, les parcours, les marcheurs. »⁴⁶³ Si De Certeau imagine des «

⁴⁶⁰ Voir P. Klee, *Pedagogical Sketchbook*, New York, Praeger Publishers, 1972.

⁴⁶¹ T. Davila, *Marcher, créer, Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Ed. du Regard, 2002, pp15-27.

⁴⁶² M. De Certeau, *L'invention du quotidien, Arts de faire*, Paris, Union Général d'Editions, 1980, p179.

⁴⁶³ *Ibid.*, p183.

rhétoriques cheminatoires », il dessine un parallèle entre le langage et la marche qui impliquent, selon lui, styles et usages. Pour le premier on a recours aux figures de style. Pour la seconde, on se lance dans des « figures cheminatoires »⁴⁶⁴. Les tracés de peinture sont ici les énonciations spatiales de la marche, une « métamorphose stylistique de l'espace »⁴⁶⁵.

Alors que Stockwell et Alÿs inscrivent leur passage grâce aux lignes qu'ils promènent, Jean-Christophe Norman, quant à lui, fait le choix d'écrire et d'inscrire son passage tout à la fois. Au premier coup d'œil, les photographies qui documentent les « dromographies »⁴⁶⁶ de Norman sont trompeuses. Une ligne blanche court sur le bitume à croire que l'artiste a tracé une simple ligne sur le trottoir. Et pourtant, dans d'autres photographies on voit l'artiste accroupi, en pleine écriture, dans les rues d'une ville. Par ailleurs, on imagine aisément l'inconfort d'une telle position que Norman garde pendant des heures. Il faut préciser ici que Norman, qui fut un alpiniste aguerri, a été victime d'une embolie pulmonaire qui a nécessité un alitement de plusieurs mois et des greffes d'organes. Il se met à écrire, un mouvement de la main qu'il ne peut plus freiner. Il estime qu'il « opposai(t) à (son) immobilisme une kinesthésie certes partielle mais effective. »⁴⁶⁷ Les écritures recouvrent des surfaces entières, des murs avant qu'il promène sa ligne d'écriture jusque sur les trottoirs. Si, tout d'abord, il n'écrit que sur quelques portions d'une rue, ce sont, par la suite, des villes entières qu'il parcourt en inscrivant son texte sur l'asphalte. Ainsi, la main se met en mouvement avant que ce geste kinésique entraîne peu à peu le corps entier de Norman dans cette pratique qui associe écriture et marche.

Dans le même esprit que Norman, je recopie les fragments de témoignage qui associent la ligne faite en marchant et celle faite en écrivant. Mon installation, *Mesure d'une mémoire*, que nous venons tout juste d'évoquer, transposait un premier travail réalisé en marchant sur le Chemin de la Liberté. Ici, l'écriture se pose directement sur le bord du chemin puisque les cairns, construits au fil de la marche, portent chacun le témoignage d'un arrêt. Ces phrases s'inscrivent directement dans le paysage de sorte que la forme de la marche est inséparable des écritures. Les mains se réconcilient avec les pieds. Le corps marchant s'unit à la main écrivant par le biais du dispositif artistique. J'amène la ligne se promener dans le paysage, sur les cailloux glanés au bord du chemin. Tel Hyacinthe Azais, diariste ambulant, qui a parcouru les Pyrénées au XVIII^e siècle,

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p184.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p187.

⁴⁶⁶ Ce terme est utilisé par Laurent Buffet pour désigner les parcours que l'artiste effectue dans plusieurs villes du monde : *dromo* du grec « course » et *graphie* signifiant « écriture », « dessin ». L. Buffet, « Les dromographies de Jean-Christophe Norman », in *Les circonstances du hasard, Jean-Christophe Norman*, Frac de Franche-Comté, 2012, p67.

⁴⁶⁷ J-C. Norman, « Les circonstances du hasard » in *Itinérances, L'art en déplacement*, Paris, De L'Incidence Éditeur, 2012, p31.

j'associe le corps en marche à la main qui écrit. Azaïs a inventé l'écriture de plein air. Comme dans le cas de Norman d'ailleurs, c'est suite à une période d'immobilité qu'il met en place une pratique d'écriture intensive lors de ses pérégrinations dans le paysage montagnard. Il se munit d'une boîte en fer, de plumes et de feuilles. Un dispositif portatif l'accompagne dans ses expéditions. Il y dépose « sans cesse les impressions reçues par (son) cœur et les observations de son esprit. »⁴⁶⁸ Véritable baromètre de l'expérience vécue par son corps (il y note les dates, l'heure, le temps, une attitude proche de Long ou Fulton), la boîte en fer rappelle celle utilisée par Sarah Cullen. Pour la série de marches, *The City as Written by the City* (12005-2007), Cullen utilise un dispositif composé d'une boîte et d'un crayon-pendule qui enregistre systématiquement chaque mouvement du corps de l'artiste qui marche. C'est une forme d'écriture automatique où la ligne rejoint celles de dispositifs scientifiques tels que les sismographes ou les cardiogrammes. Si la ligne d'écriture d'Azaïs diffère des traces kinesthésiques de Cullen, elle rend tout de même compte du mouvement de son corps puisqu'il écrit en se déplaçant. Néanmoins, Azaïs conjugue la main qui écrit au pas de la marche.

Sarah Cullen, *The City as Written by the City* (série de marches), graphite sur papier, 2005-2007.

⁴⁶⁸ H. Azaïs, cité par P. Lejeune, « Haycinthe Azaïs, diariste ambulant », <<http://www.autopacte.org/06%20Azais%20Ecrire%20en%20marchant.pdf>>, (consulté le 3 juin 2015).

Pourquoi ne pas écrire en marchant ? Azaïs, lui, finit par utiliser un nouveau dispositif : une planche très légère attachée sur son bâton. De cette manière, dit-il :

Je m'assois, je me relève, je m'incline, je m'appuie ; je fais ce que je veux, sans que ma table me quitte dans son assiette horizontale. Je fais autant de pas qu'il en faut pour trouver l'expression d'une pensée [...] ma plume va toujours. C'est ainsi qu'à l'instant actuel, me voilà parvenu, toujours marchant ou écrivant [...].⁴⁶⁹

La plume : sismographe du corps écrivant, du corps ambulat. C'est ainsi que les écritures que je sème le long du Chemin s'inscrivent en direct, le paysage comme support pour la trace que laisse mon corps. Un mouvement de l'esprit aussi. Retraçant, réinscrivant le passage de nos prédécesseurs à même le chemin. Je promène ma ligne d'écritures. J'énonce mon passage grâce à une rhétorique cheminatoire qui combine le geste de la main à une ponctuation de pas et d'arrêts. Je m'arrête, je me baisse pour ramasser des cailloux, je recopie une phrase, je me relève et je continue avant de faire halte à nouveau. Ainsi, je crée un tissu dans le paysage, fait traces de la main et de pas. Un geste de tissage aussi qui entremêle les récits, les voix, les passages.

4. Texte et tissu

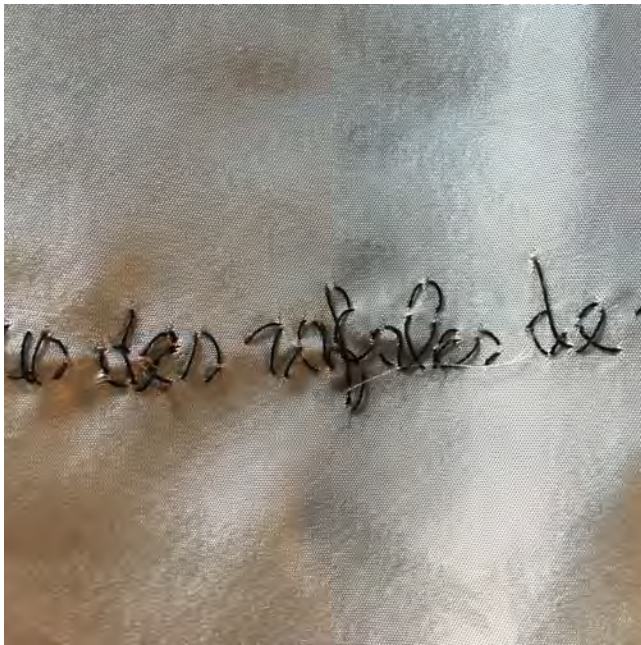
Le texte est celui que je couds. C'est aussi celui que j'écris. Le tissu, c'est la soie, et, pourquoi pas, l'espace de la marche. Les mots sont ceux d'une histoire, d'une tragédie. Les mots sont souvent synonymes de maux, nous l'avons vu. Ce rapprochement existe dans la couture / suture du texte dans l'image. L'aiguille pique la photographie, creusant ainsi la profondeur de l'espace plastique. Que voir ? Une surface ? Un maillage ? Les deux ? Une trame où s'enfilent les écritures manuscrites et la rhétorique cheminatoire de chacun ?

a) *Stitching with words* – (re)coudre avec des mots

Je me saisis d'une aiguille et d'un fil et je viens piquer le tissu, la soie. C'est un geste qui nécessite une patience intense car la main effectue les minuscules boucles et cela nécessite une précision de l'aiguille. Dans *Horizons*, une ligne de phrases circule sur l'horizon des montagnes. Devant les cinq photographies de la chaîne des Pyrénées qui baigne dans un camaïeu de bleus, le spectateur pourrait croire à de simples panoramiques d'un paysage de montagne. En revanche, la ligne noire qui s'inscrit dans le ciel, juste au-dessus de l'horizon, invite celui-ci à faire un pas en avant et à porter un regard plus attentif à mes écritures cousues dans la soie. Le fil noir contraste avec la légèreté de l'azur. Chaque bribe de

⁴⁶⁹ *Idem.*

témoignage décrit le passage de la frontière d'un ancien évadé. J'aurai mis des semaines à coudre toutes ces phrases à l'aide du fil noir. Elles affirment une position assise où seule la main explore la surface de la soie en effectuant piqures et boucles. Autant dire que je ne marche plus au sens physique. L'écriture demeure, pour ma part, un temps de réflexion, de méditation, sur la douloureuse histoire du Chemin de la Liberté. Cependant, le mouvement d'une pensée en marche persiste, d'autant plus que les lectures et les relectures de témoignages



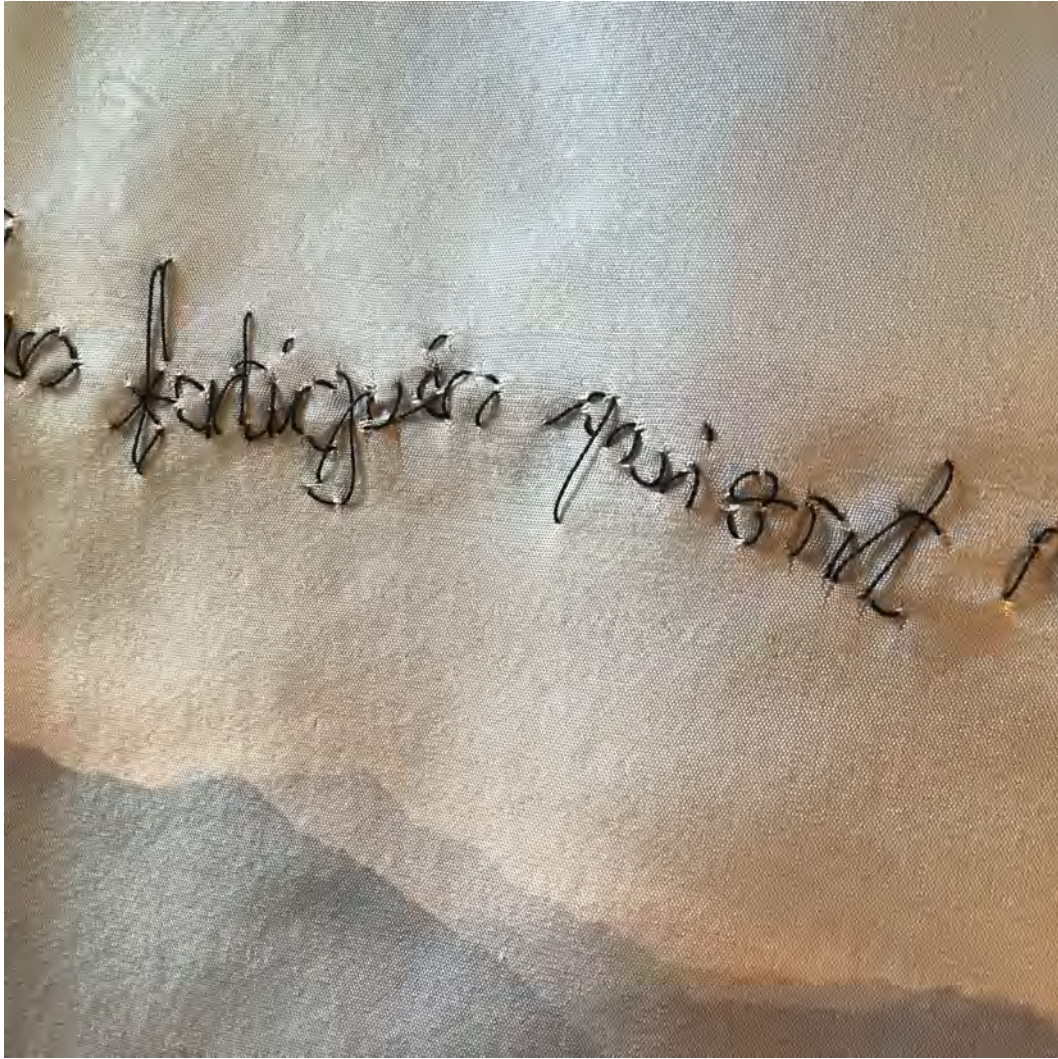
Bridget Sheridan, *Horizons* (détail), impression numérique sur soie, couture, 20 x 100cm, 2015, ©Bridget Sheridan.

ponctuent ces moments de réflexion. De plus, comme le souligne Ingold, la broderie, l'écriture et la marche sont semblables en ce que le mouvement ne se désolidarise pas des fragments visibles, c'est-à-dire, des pas, des lettres ou des traits régulièrement espacés de la broderie⁴⁷⁰. Il en va de même avec les écritures cousues dans le tissu en soie. Si le fil disparaît derrière la surface, il réapparaît pour témoigner de la continuité du mouvement. Mouvement de la pensée. Mouvement de la main. Cette mobilité est visible dans les travaux de Fanny Viollet, dont les pièces associent une

pratique de l'écriture à celle de la broderie ou de la couture. Des matières translucides ou transparentes comme l'organza, le filet, le plastique ou des matières solubles révèlent la continuité du fil. Ainsi, le *ductus* se matérialise sous la forme du fil qui ondule sur et sous la surface. Les travaux de Viollet se rapprochent de ceux de Hannah Lamb, dont la démarche artistique mêle couture et impression avec la marche, une manière, pour elle, de se connecter avec son environnement et les surfaces. Des écritures au fil noir, cousues sur une matière qui se dissout à l'eau se révèlent dans le bain, pour laisser apparaître une écriture organique qui s'étire, qui se défait, et dont la ligne se révèle. *Words that drift away* (2011), ce sont « des mots qui dérivent », d'abord dans l'eau, puis, au gré du vent, sur un fil à l'extérieur, avec comme toile de fond le ciel.

⁴⁷⁰ T. Ingold, *Une brève histoire des lignes*, op.cit., p123.

Hannah Lamb, *Words that drift away*,
broderies, 2011.



Bridget Sheridan,
Horizons (détail),
impression numérique sur
soie, couture, 20 x 100cm,
2015, ©Bridget Sheridan.

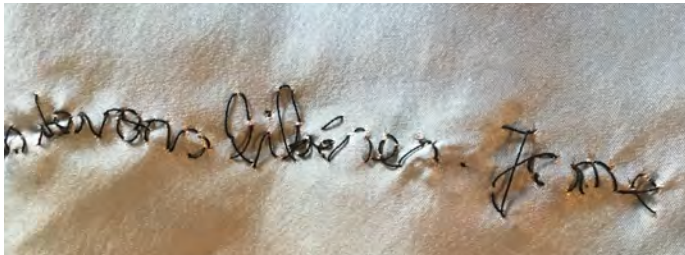
Les mots cousus paraissent fragiles, prêts à se défaire, à se « défiler » nos yeux. Si mes coutures semblent incertaines, c'est que je ne fais pas de nœuds. Je pique, je passe le fil et j'écris. Les écritures n'ont ni commencement, ni fin. De plus, elles ne sont pas fluides comme celles d'une broderie ou d'une couture professionnelle. Elles tremblent. Elles s'agitent. Elles chevrotent. Elles prennent davantage l'apparence des mots qu'Annette Messenger brode dans sa *Collection de proverbes* (1974), des lettres maladroites qui signent une collection de quinze proverbes misogynes brodées sur du coton blanc. Il existe, dans le travail de Messenger, une tension entre le travail traditionnel d'une broderie, qu'on a pour habitude d'associer à la main d'une femme, et l'ironie dont joue l'artiste en rassemblant ces proverbes dans cette œuvre. Par ailleurs, souvenons-nous qu'il existe, dans le travail de Messenger, une forme de fureur ou d'animosité sous-jacente. Elle se saisit souvent de piques ou d'aiguilles autour desquelles se jouent des scènes qui oscillent entre innocence et violence. De manière semblable (mais qui, pour ma part, n'interroge pas la broderie en tant que pratique féminine), je joue d'une tension entre ce geste, qu'est la couture à la main, geste lent, fastidieux et qui nécessite un certain savoir-faire, et la pesanteur d'une histoire telle que celle des évadés. D'ailleurs, dans cette pratique de la couture, ne perçoit-on pas la tension évoquée plus haut, celle qui se rapproche de l'esthétique romantique, celle qui tiraille entre contemplation, méditation et la violence intérieure ressentie face à une telle tragédie dans le paysage ? Si, comme Messenger, je m'exerce à ces tissages de fils, il va de soi, que, pour ma part, autant que pour elle, le geste n'est pas maîtrisé, et cela volontairement. Loin des broderies de mots de Fanny Viollet, les miennes filent de manière imparfaite sur la soie. Par conséquent, cette couture néophyte a une apparence maladroite qui renvoie à la suture.

Annette Messenger, *Collection de proverbes*, broderies, 1974.

L'intention d'évoquer la suture était tout à fait réfléchi. Nous avons déjà évoqué la poétique de la plaie et de la cicatrice dans le paysage. Ici, le geste partait d'une volonté de cicatrifier, de panser cette douleur. Les paroles des anciens évadés qui évoquent autant la tristesse de quitter leur pays que la joie de passer la frontière vers la liberté sont travaillées par le point de couture ou, pourrait-on dire, point de suture. Notons au passage que le terme anglais de *stitch* se traduit en français par « coudre », « recoudre » ou « suturer ». Si la suture s'applique à la peau, il va de soi que, dans *Horizons*, il s'agit de cicatrifier le paysage, comme si celui-ci était un grands corps malade, souffrant autant que les personnes qui ont traversé ces montagnes. Que devient alors la surface ? Est-elle un tissu ? Une photographie ? Une trame ? Ou bien la métaphore du paysage lui-même ?

b) Entre *maillage* et *surface*

La plupart des travaux réalisés autour du Chemin de la Liberté utilise comme support la soie. C'est un choix qui résulte d'une réflexion sur les cartes imprimées sur soie qui ont servies pendant la seconde guerre mondiale aux aviateurs britanniques – des cartes dessinées par les intelligences britanniques pour



Bridget Sheridan, *Horizons*
(détail), impression
numérique sur soie, couture,
20 x 100cm, 2015, ©Bridget Sheridan.

permettre aux aviateurs victimes de crashes aériens de retrouver leur chemin sur les territoires occupés. Néanmoins, hormis cette référence à la carte que nous développerons plus loin, le choix du tissu n'est pas insignifiant pour moi.

Le tissage est constitué de deux fils qui s'organisent sur deux axes perpendiculaires. Cette technique consiste à tendre ces fils pour former une chaîne. On introduit ensuite un fil que l'on nomme trame. Ce principe de tissage permet d'obtenir un tissu⁴⁷¹. J'ai fait le choix de la soie habotai, une matière tant fluide que légère et transparente. Le tissage des fils de soie est si délicat que la moindre erreur de mon aiguille qui pique la matière révèle cette fragilité. Je pique la surface du tissu pour écarter les fils afin de

⁴⁷¹ Voir C. Ancellin, « Techniques de fabrication des tissus : histoire du tissage, principes et procédés de fabrication », in *Texte, texture, textile : variations sur le tissage dans la musique, les arts plastiques et la littérature*, (sous la direction de F. Bort et V. Dupont), Dijon, Ed. Universitaires de Dijon, 2013, pp15,16.

coudre les mots dans le tissu. Le texte devient alors une forme de trame qui explore la surface du tissu. Si les fils s'entremêlent de cette manière, j'aime autant utiliser le terme de « maillage ». De plus, le principe du maillage tel que Tim Ingold le décrit, s'applique non seulement à l'écriture, mais également à la marche. Il définit comme « maillage » le résultat des fils qui reviennent sur eux-mêmes, qui s'intriquent. On y trouve des *nœuds*. Si les nœuds ne sont en aucun cas des points séparés du maillage, imaginons les comme des lieux de passage où les fils s'enchevêtrent ou s'emmêlent, ou comme des lieux de rencontre. Ajoutons qu'une maille est « l'élément constitutif de toute surface textile comportant un réseau plus ou moins lâche de fils entrelacés (tricots, tulles, filets, notamment) ; trou formé par chaque boucle. »⁴⁷² Ainsi, mon œuvre respire à travers les mailles. Les écritures y apportent une dimension supplémentaire, une profondeur. Le tissu devient la métaphore du maillage que sont les divers chemins qui s'intriquent. Ingold considère que l'intrication des fils du maillage peut devenir à son tour surface, prêt à accueillir le marquage qu'est la trace⁴⁷³.

Mes travaux réalisés sur soie oscillent entre *maillage* et *surface*. La photographie, imprimée sur la soie, révèle la profondeur du paysage où s'insèrent les écritures. D'ailleurs, à ce sujet, Michel Guérin évoque la triple mission de réception d'une surface :

Elle supporte l'inscription, elle distribue les places, elle sublime le plat en plan (avec ses avant-plans et ses arrière-plans) et y creuse une profondeur. La surface récupère la profondeur, elle lui trouve une solution, l'interprète, la révèle en creux.⁴⁷⁴

On imagine toujours une surface dans sa platitude alors que l'étymologie même du terme, comme le note Guérin, sous-entend une profondeur. N'est-ce pas ce que recherchais Lucio Fontana lorsqu'il lacérait ses toiles ? Et Arnulf Rainer ? Ne cherchait-il pas une ouverture lorsqu'il griffait ou lorsqu'il peignait la surface photographique de ses autoportraits ? Il y a, dans le geste de ces deux artistes, une poésie de la cicatrice, de la plaie qui accompagne la volonté de révéler la profondeur des choses. « Rendre souple »⁴⁷⁵ un plan, l'ouvrir à l'espace, voilà ce que je recherche aussi en venant piquer la soie.

c) Textures

Ce n'est pas seulement la couture qui me permet d'intervenir sur la surface photographique. Les écritures seules, celles qui sont imprimées sur la soie, fonctionnent de manière semblable. Elles forment une nouvelle trame qui s'insère

⁴⁷² Voir entrée « maille », *Le Larousse* en ligne, <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/maille/48671>>, (consulté le 8 janvier 2014).

⁴⁷³ Voir T. Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op.cit.*, pp78, 79.

⁴⁷⁴ M. Guérin, *L'espace plastique*, Bruxelles, La Part de l'œil, 2008, p94.

⁴⁷⁵ *Idem*.

dans le tissu. Ainsi, texte et tissu retrouvent leur racine commune – celle qui nourrit les rapprochements entre le texte et le tissage –, *textus*. Ce terme latin me porte dans l'espace d'un vaste champ sémantique où je retrouve des termes tels que « toile », « tisserand », « textile », « textuel », « contexte », autant de mots qui résonnent avec ma pratique. Je croise en chemin le terme « texture », qui m'évoque la matière les écritures de *Vestiges*, des *Pas de Paul*, ou de *Teresa*. Rappelons que si le terme de « texture » peut être employé en ce qui concerne l'aspect ou la consistance d'un produit ou d'une matière semi-liquide ou pâteuse, sa définition concerne, en premier lieu, la « disposition et mode d'entrecroisement des fils dans un tissage; état de ce qui est tissé. »⁴⁷⁶ La texture signifie également la « disposition et entrelacement des fibres, des éléments constitutifs du tissu organique. »⁴⁷⁷ À titre d'exemple, on parle de la texture d'une écorce, de la peau, et même, de la texture du sol. L'écriture texture le sol, le chemin dans *Vestiges*. Elle texture la peau dans *Teresa*. Ce sont des pages d'écritures entières scannées et superposées avec les photographies. Les lignes apparaissent et disparaissent entre les mailles. Elles se mélangent et se confondent avec l'image. On perçoit le mouvement du tissage des écritures. « Chaque lettre semble se pencher vers la suivante et la toucher »⁴⁷⁸, dans une enfilade de courbes et de points. Ainsi, la trame, cette chaîne de lettres, court sur la surface de la photographie. Dans la manuscrite « les oscillations, les boucles et les traînées créent une texture »⁴⁷⁹.

Chris Drury, *Alpheus*, "Cradle of Humankind",
9 photographies et textes, 2012.

⁴⁷⁶ Voir entrée « maille », <<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/texture>>, (consulté le 20 juin 2014).

⁴⁷⁷ *Idem*.

⁴⁷⁸ T. Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op.cit.*, p174.

⁴⁷⁹ *Idem*.

Il en va ainsi pour les écritures manuelles que l'artiste britannique Chris Drury incruste dans les images. Elles texturent la surface. La technique d'incrustation lui a permis de superposer du texte sur des visages lors d'une résidence en Afrique du Sud dans une série intitulée *Cradle of Humankind* (2012). Il a demandé à neuf personnes d'écrire quelques lignes sur leur histoire. Par la suite, Drury a photographié le visage de chaque individu. Les écritures sont retravaillées sur l'ordinateur afin de créer un griffonnage assez dense qui voile ou, si l'on préfère, révèle le visage de chacun. Contrairement à mon travail, ici, l'écriture manuscrite n'est plus lisible. En effet, le texte n'est plus qu'un gribouillage que Drury traite comme une matière plastique venant texturer la photographie. Si l'on regarde le travail de plus près, on s'aperçoit que le modelé des visages se lit au travers du texte. Pour Drury, l'histoire de chacune de ces personnes transparaît au travers des images. Néanmoins, les témoignages gardent

tout de même leur statut d'écriture puisque l'artiste a fait le choix de juxtaposer le texte original à côté de chaque image. De tels travaux, comme celui-ci, entremêlent l'image et le texte afin de parler du lieu, de la personne et du contexte. Drury utilise le même dispositif dans *Exchange* (2015), un travail collaboratif avec Kay Syrad sur trois fermes du Dorset en Angleterre. Il réalise des portraits de fermiers, de grand format en noir et blanc où des textes manuscrits texturent l'image. Si le texte intervient souvent dans l'œuvre de Drury, il entretient un dialogue avec l'image. Selon l'artiste, la

Chris Drury, *Alpheus* (détail), "Cradle of Humankind", photographie et texte, 2012.

notion de contexte y tient un rôle important⁴⁸⁰. L'utilisation de ce terme par Drury est plus qu'approprié puisqu'en latin, *contextus*, signifie « assemblage » ou « réunion », et plus précisément « ensemble des relations organisées entre les éléments significatifs d'un discours »⁴⁸¹. De fait, la superposition du texte et de l'image tisse ensemble le langage plastique de l'image et le langage textuel de l'écriture dans un ensemble de connexions.

Ainsi, le visuel et le textuel forment une sorte de matière, que nous avons nommé « texture ». Et à Ingold de remarquer que « la matière protéiforme [...] a une *texture* dont l'examen minutieux révèle qu'elle est en fait une masse quasi chaotique de fils entremêlés.⁴⁸² » Que ce soit le tissu de notre corps ou le tissu du monde, les fils abondent. Et que dire de ceux qui s'enlacent dans *Vestiges* ? À

⁴⁸⁰ Propos recueillis sur le site de Chris Drury, http://chrisdrury.co.uk/category/mapping/text_works/, (consulté le 15 février 2015).

⁴⁸¹ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française, A-Fo, op.cit.*, p829.

⁴⁸² T. Ingold, *Une brève histoire des lignes, op.cit.*, p198.

regarder de près, la texture se forme au niveau des écritures organiques qui prennent place dans le chemin. Le chemin est ourdi, tissé, tramé. Lettres et image s'enchevêtrent afin de créer une matière profonde et traversante. Au-delà du tissu, les fils forment une texture dans l'espace d'exposition, puis, dans le paysage lui-même.

d) Tisser le texte dans l'espace de la marche

Ma réflexion se tourne vers le maillage que constitue la mémoire faite de fils qui s'entremêlent, qui s'effilochent et qui se tissent ensemble, un maillage qui se répand, au-delà du tissu et des écritures, dans le paysage, sur les chemins, dans nos corps et dans nos esprits. Ce maillage est d'autant plus lisible et visible sur mon foulard en soie, la *Mappa*. Cependant, regardons, tout d'abord, les mouchoirs et foulards en soie qui ont inspirés ce travail.

Véritable instrument de propagande, certains mouchoirs de cou rassemblent texte, image et tissu. Les visages des deux députés républicains, Thiers et Gambetta, apparaissent sur un foulard de soie imprimé en 1877. Les obsèques du premier ont été l'occasion de porter ce dispositif de propagande juste avant les élections. Le tissu devient un moyen de diffusion du texte. Les écritures se tissent non seulement au maillage du tissu, mais aussi aux échanges d'idées et aux événements qui forment, eux aussi, un maillage. Pendant la Seconde Guerre mondiale, les carrés de soie ont également été utilisés tant pour la propagande du Régime de Vichy, que pour celle des Alliés. L'entreprise Jacqmar de Londres a dessiné des foulards en soie durant toute la durée de la guerre afin que les mots et les images représentant les idéaux des Forces Alliées s'entremêlent sur la surface du tissu. Il est également intéressant que Jacqmar ait notamment conçu des foulards pour les soldats qui partaient en guerre, un moyen de tisser un lien entre les couples séparés pendant la guerre. Au-delà de la valeur sentimentale que peut avoir un objet de ce type, c'est surtout l'association entre les mots, les images et le tissu qui nous intéresse en ce point. Soigneusement choisie, une phrase ou une image communique au travers des fils du foulard. C'est une forme de communication à distance qui se tisse entre les fils et les personnes.

Foulard en soie, entreprise Jacqmar, 1944-1945.

En outre, c'est cette même entreprise qui confectionne les foulards en soie pour les pilotes de la Royal Air Force. À la Maison du Chemin, aux côtés de Paul Broué, j'ai découvert, derrière une vitrine, des cartes imprimées sur du tissu de soie, les *escape maps*. Ce sont ces morceaux d'étoffe qui ont inspiré la *Mappa*. Portées autour du cou des aviateurs britanniques pendant la Seconde Guerre mondiale, ces bouts de soie servaient en cas d'accident, puisqu'ils permettaient ainsi de se repérer sur le territoire français. Les militaires pouvaient ainsi rejoindre les grandes lignes d'évasion et les réseaux de la Résistance. Les reliques que sont ces foulards de soie m'ont fascinée en ce



"Escape Map", foulard en soie, entreprise Jaqcmar, 1944-1945.

qu'ils ont voyagé à travers la montagne sur les chemins de passeurs tout en restant en contact direct avec les fuyants. Si les cartes des aviateurs s'approchent du corps et entrent en relation avec celui-ci, elles concernent aussi leur trajet et leurs mouvements. La *Mappa* part à la rencontre du Chemin. Si les photographies et le texte voyagent à mes côtés, la *Mappa* part aussi à la rencontre des diverses personnes que je rencontre. En marchant avec ce foulard, je promène la ligne d'écritures de Jean Souque.

Nous avons déjà constaté que le fait de promener une ligne redouble le mouvement du corps ambulant de l'artiste-marcheur. D'un autre côté, promener une ligne participe à la matérialisation du maillage que nous réalisons lors de nos marches. En ce sens, nous nous rapprochons tout doucement du concept de cartographie que nous développerons en détail plus bas. Dans l'espace plastique, les écritures s'apparentent à une trame qui s'y tisse. Cependant, lorsque ces mêmes écritures circulent sur le chemin, ne réalise-t-on pas un maillage qui se tisse à l'espace de la marche ?

Que l'on garde à l'esprit l'image d'un immense filet qui flotte tout autour de nous, dans lequel est pris chaque artiste-marcheur qui écrit, et auquel participe également le spectateur/lecteur. Prenons comme point de départ le Mail Art, ou Art postal, qui consiste, tout comme le Land art, à s'affranchir du système muséal, en utilisant comme moyen de diffusion la voie postale. Dès l'invention de la carte postale et du timbre au XIX^e siècle, les premiers envois illustrés apparaissent. Des artistes tels qu'Edouard Manet ou Victor Hugo accompagnent leurs lettres d'illustrations qui font voyager l'art dans l'espace. Les lignes d'écritures ouvrent à

la fois un chemin dans l'imaginaire et un chemin dans l'espace. Mallarmé, Picasso, Apollinaire, mais encore, Dalí ou Duchamp perpétuent cette tradition au XX^e siècle. C'est aux futuristes de voir, dès 1910, l'Art postal comme une forme de lutte contre la tradition académique. Néanmoins, c'est le Nouveau Réalisme, le Néodada ou Fluxus qui donnent véritablement naissance au Mail Art. Les avant-gardistes s'emparent du tissu du monde, tout comme les land artistes, pour faire évoluer ce dispositif qui associe le déplacement au dessin, au collage, à l'écriture, etc. Anne-Françoise Penders remarque que :

Victor Hugo, lettre à sa femme Adèle, 1838.

Par le chemin qu'elle parcourt aussi souvent que par son contenu – qu'il soit textuel et/ou visuel –, la carte postale apparaît donc comme *nécessairement* liée au concept du voyage. Elle est ce lien particulier qui rapproche dans l'éloignement mais qui, dans le même temps, matérialise à la fois la distance et l'absence. Bribe d'ailleurs parvenue jusqu'ici, la carte postale rappelle encore que le voyage lui-même se situe dans un hors-champ inaccessible à celui qui la reçoit.⁴⁸³

Voyager. Correspondre. Communiquer à distance. C'est une forme d'art qui évoque les questions liées à la pratique de certains artistes-marcheurs. De plus, le hors-champ cité par Penders se retrouve dans les œuvres de ces derniers dont les marches sont insaisissables dans leur totalité. Lors de sa marche de dix-huit jours sur les Hébrides extérieures, Aileen Harvey s'est livré à des écritures protocolaires qui ont pris la forme d'envoi de cartes postales. Tout comme On Kawara qui note, dans *I GOT UP* (1968-1979), sur une carte postale l'heure de son réveil, la date, les noms et adresses de l'expéditeur et du destinataire, diffusant ainsi une sorte de journal intime aux quatre coins du globe, Harvey tisse, à son itinérance, une correspondance rythmée qui cadence sa marche. Dans *Mostly Water* (2010), la ligne de son parcours s'enchevêtre alors aux multiples destinations de ses cartes postales. Dix-huit cartes blanches reçoivent chacune une image linguistique sur l'eau, présente en tous lieux sur les Hébrides. Si les boîtes aux lettres rouges parsèment le territoire de ces îles, Harvey a fait le choix d'intégrer cette ouverture vers le reste du monde dans un dispositif qui tisse sa lente progression à l'échelle de la planète.

⁴⁸³ A. Penders, *En chemin, le land art. Volume 1, Partir*, Bruxelles, La Lettre volée, 1999, p241.

In the land's damp hollows stand beds of iris: now
blooming yellow, where for a long time they looked
like leeks.

11 JUNE
POST CARD

THE ADDRESS TO BE WRITTEN ON THIS SIDE



Agnieszka Gracza
Flat 6
Alexandra Wharf
1 Darwin Place
London E2 9SJ

Aileen Harvey, *Mostly Water*, encre et
tampon sur carte postale, 9 x 13cm, 2010,
©Aileen Harvey.

Plutôt que de disperser des mots dans le monde, Aymeric Hainaux les ramasse pendant six ans lorsqu’il parcourt le monde en stop. Ce sont des écritures manuscrites, de petits bouts de papier que les auteurs ont égarés, déchiré, jeté ou froissé. Fragments d’un instant d’écriture, les lignes se répandent à même le sol, afin de rejoindre inconsciemment le maillage d’Hainaux. Depuis 2006, les *Mots petits* sont glanés par terre aux quatre coins du globe. Au Musée Saint Raymond de Toulouse, Hainaux dispose sa collection sur le sol sous une plaque de verre. Les mots s’entassent, se rencontrent, dialoguent ensemble – une accumulation qui prend l’apparence d’un nœud central où tous les fils s’entrelacent. Sensible à ces mots qui divagent sur le sol, Hainaux conjugue le voyage des bouts de papier à son propre déplacement. Alors qu’il tisse des relations entre les écritures trouvées, il donne alors un sens à son déplacement.

Aymeric Hainaux, *Mots petits*,
installation, Musée Saint Raymond,
Toulouse, 2015.

Si Hainaux collectionne ses bribes d'écritures pendant le déplacement, je relève, pour ma part, les témoignages avant la marche. Les témoignages que j'emporte dans mon carnet de marche, sur mon foulard en soie, et sur mes carnets de notes reviennent ainsi sur les chemins d'évasion. Néanmoins, si elles sont lues avant, pendant et après la marche, elles forment alors un maillage de mots et de paroles qui se tisse aux déplacements de ces textes. Ne pourrait-on pas évoquer le terme de « lien » ou de « nœud » ? Il existe une forme d'attachement à ces écritures, une nécessité de les emporter dans mon sac à dos, dans ma poche lorsque je marche. Ingold, quant à lui, utilise le terme de « nœud »⁴⁸⁴ pour décrire les lieux d'interaction dans un maillage. Les écritures itinérantes qui intègrent mon œuvre, que ce soit les miennes ou celles des évadés, supposent tour à tour l'idée de ficeler, de coudre, de solidariser et d'attacher.

À ce propos, l'artiste et poète, Alec Finlay, a pour habitude de ficeler ses propres écritures à même le paysage. Les haïkus du poète sont inscrits sur des étiquettes qu'il attache sur un branchage, sur un brin d'herbe ou autre. Si les écritures de Finlay reflètent directement notre rapport au paysage, c'est que la marche permet d'atteindre une certaine conscience de notre environnement selon ce dernier. Le style de son écriture se rapproche de ses amis, Richard Long et Hamish Fulton, bien que la forme s'en éloigne. C'est un équilibre subtil que l'on retrouve dans les écritures de Finlay : la marche et la manuscriture se redoublent au sein du paysage. Ainsi, le mouvement du corps marchant et écrivant participe au palimpseste géant qu'est le paysage. Dans son projet, intitulé *The Road North* (« La Voie du Nord »), Finlay adapte, à sa propre marche, le journal de voyage de Bashō, *Oku no hosomichi* (« La Sente étroite du Bout-du-Monde ») (1694), publié sous forme de littérature et de prose. Ficelés au paysage, les haïkus de Finlay s'inspirent largement de ceux de Bashō. Si les textes de ce dernier voyagent au côté du poète écossais, ils se trouvent pris dans un maillage à l'échelle du paysage. C'est ensuite au tour des mots de Finlay de s'écrire en marchant et de s'inscrire dans le paysage. Si l'écriture de Finlay se tisse à celle du poète japonais, on voit apparaître un maillage entre plusieurs écritures en marche.

⁴⁸⁴ T. Ingold, *Une brève histoire des lignes*, op.cit., p133.

Alec Finlay, *The Road North*,
marche et écriture, 2014.

Il en est de même dans le travail de Jean-Christophe Norman qui procède à des recopiations. On peut trouver des pans de murs entiers recouverts de textes qui concernent souvent le thème du voyage ou de la marche comme *Panegyrique* de Guy Debord, *Le navire de bois* de Henny Jahnn, ou bien, *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad. Klaus Speidel soutient que « nous entrons dans un espace intermédiaire »⁴⁸⁵ lorsque nous sommes face à l'œuvre de Norman. Pourrions-nous envisager cet espace intermédiaire comme « nœud » ? Il s'agit justement du point de convergence entre le texte choisi par Norman, sa réécriture et notre appréhension des « dromographies ». À ce sujet, le recopiage du texte de James Joyce est exemplaire. Faut-il rappeler que le texte de Joyce s'inspire largement de l'histoire de l'Odyssée et de sa structure ? Le héros, Stephan Dedalus, porte le nom de Dédale qui a construit le grand labyrinthe de Crète. D'ailleurs, l'écrivain est connu pour sa pensée labyrinthique et pour les divagations qui, selon certains, portent préjudice à la trame de la narration. Si le style de Joyce renvoie aux pérégrinations de la mémoire et à l'itinérance, il n'est pas surprenant que Norman ait choisi *Ulysse* pour réaliser un maillage d'écritures à même le trottoir des villes du monde. Si Norman parle de « superposition », de « greffer de la fiction dans le réel » (cette perspective de son travail fait suite à la greffe qu'il a lui-même reçue), de « transférer du récit »⁴⁸⁶, il existe, chez cet artiste, un principe de maillage qui se lit au travers des lignes d'écriture qui s'articulent à l'échelle des villes autour de nœuds de rencontre.

Intriguées par les écritures, nos chemins forment des nœuds autour de cet objet. Il en va de même pour les cairns parsemés au bord du chemin. Les pauses marquées sur le chemin dessinent des liens dans le maillage entre les écritures des évadés et mes recopiations. À la manière de Pénélope qui s'arme de patience pour défaire et refaire les entrelacs de son ouvrage chaque soir, la mémoire collective opère ici un gigantesque maillage que l'on tisse et que l'on retisse sans cesse.

Je vois dans l'écriture une ligne en mouvement. Je perçois dans l'écriture manuscrite la voix du scripteur. Les mains qui écrivent se souviennent du sol, de ce contact entre le corps et la terre. Les pas rythment la marche comme la main cadence nos souvenirs de l'itinérance. Alors, j'intègre ces écritures dans mon travail plastique, en les tissant à la surface du tissu, en les inscrivant à même le chemin, et, enfin, en les tissant dans l'espace de la marche en emportant un carnet ou un foulard recouvert des récits d'évadés. La ligne d'écriture est en marche, conciliant la main, la mémoire, la marche et le monde dans un maillage qui ne s'éloigne pas du concept de cartographie.

⁴⁸⁵ K. Speidel, « Transfert, continuité et différence », <<http://jeanchristophenorman.blogspot.fr/2013/06/textes.html>>, (consulté le 21 janvier 2015).

⁴⁸⁶ J.-C. Norman, « Les circonstances du hasard », in *Itinérances, L'art en déplacement*, Paris, De L'Incidence Éditeur, 2012, p35.

B – Cartographier la marche

La cartographie n'implique pas forcément la présence physique d'une carte. Certes, elle est « la théorie et technique de l'établissement des cartes géographiques; réalisation des cartes »⁴⁸⁷, mais elle concerne davantage le processus de construction ou de création d'une carte. Elle peut être, par extension, une « représentation par schémas de phénomènes physiques. »⁴⁸⁸ La cartographie serait, dans un certain sens, la capacité à abstraire des données physiques du monde et se les représenter mentalement en vue de produire un système de représentation qui en serait la traduction. Nous ferons état d'une distinction entre la carte, qui utilise un système de projection précis, une échelle, des signes graphiques et linguistiques, et le croquis cartographique, qui accompagne généralement le langage oral ou écrit, une histoire ou le récit d'un trajet.

Pour les artistes-marcheurs, la carte devient un espace à explorer, une « machine à rêver »⁴⁸⁹, qui fait appel à notre imaginaire. Tiberghien Souligne que les cartes nous transportent :

Non seulement en raison du savoir toponymique qu'elles mobilisent le cas échéant, ou de l'enquête étymologique qu'elles peuvent susciter, mais aussi à cause du jeu des renvois lexicaux qui nous invitent à “cerner” les localités recherchées, entre abscisses et ordonnées, pour en retrouver le nom.⁴⁹⁰

Outre le fait de s'y orienter, l'artiste s'immisce dans son territoire, entre les significations qui s'accordent entre eux sur la surface plane. Il ouvre l'espace cartographique, s'y projette et lui donne vie. Il anime la carte en quelque sorte. Les jeux de mains qui s'opèrent autour de la carte s'accompagnent de voyages mentaux ou réels, de déplacements de l'esprit et du corps. On circule sur la carte comme on circule sur le chemin. Quant au croquis cartographique, il relève de l'instantané, du geste de la main et du langage. Le croquis en soi ne permet pas de s'orienter. Pour ce faire, il nécessite le langage, qu'il soit oral ou écrit, accompagné d'un tracé.

Ces deux types de cartographies seraient liés à la question du territoire, puisque celui-ci peut être, soit une « étendue de pays qui ressortit à une autorité, à une juridiction quelconque », ou bien une « étendue dont un individu ou une famille d'animaux se réserve l'usage ». Le territoire nécessite donc un usage

⁴⁸⁷ Voir entrée « texture », <<http://www.cnrtl.fr/definition/cartographie>>, (consulté le 28 septembre 2015).

⁴⁸⁸ *Idem.*

⁴⁸⁹ G. A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Dominique Carré éditeur, 2012, p169.

⁴⁹⁰ *Idem.*

spécifique d'un espace délimité : on y marche et on le cartographie. De quelle manière la marche ou la mobilité prennent-elles forme autour de la notion de cartographie ? Ne pourrions-nous pas envisager la notion de cartographie comme étant omniprésente chez les artistes-marcheurs au travers des traces et des tracés qu'ils inscrivent sur différentes surfaces, que ce soit le sol ou tout autre support ? On trace et on retrace. On superpose les tracés sur les cartes, sur le sol. Et si on s'inscrivait alors dans la foulée de ses propres pas et de ceux des autres ? Lorsque je trace mon passage, lorsque je tisse les fils, lorsque je ramène les histoires à l'espace de la marche, je retrace et je réitère les récits de passage. La cartographie deviendrait alors un processus de mémorisation issu d'une écriture du temps et de l'espace, où les usages du territoire en constitueraient l'histoire.

1. La carte : espèce d'espace à explorer

Le Larousse définit la carte comme une « représentation conventionnelle, généralement plane, de phénomènes concrets ou même abstraits, mais toujours localisables dans l'espace »⁴⁹¹. De cette définition qui tend à réduire la carte à une surface plane et qui ne satisfera nullement notre étude, on peut retenir le fait que la carte est, à quelques exceptions près (je pense aux cartes à l'échelle : 1/1), une représentation et qu'elle est étroitement liée à la notion d'espace.

Dans les arts plastiques et notamment chez les artistes-marcheurs la carte va permettre de représenter les phénomènes liés à la marche : le déplacement, le trajet, les perceptions, etc. Elle constitue, pour l'artiste-marcheur, une entrée en matière dans le territoire de la marche, lui permettant d'effectuer des repérages et de visualiser son itinéraire.

La main, par son toucher, entre dans la matière de la carte, dans la texture du territoire. Elle informe la matière de la carte et l'anime. Représenter la main au contact de la carte, est-ce souligner notre désignation des choses du monde ? Par le geste habile de la main, qui court sur la surface de la carte, la main habite l'espace – serait-ce une manière de s'y situer ? D'en faire usage ? De prendre position ? voire de le parcourir ?

Certains artistes relèvent aussi ses propriétés fascinantes qui enivrent nos désirs de survoler le territoire. Changements d'échelle titanesques et lignes absurdes, entre la carte et le sol les écarts ne sont pas des moindres. De la main qui trace la ligne au corps en marche, le transfert permet de questionner l'interstice d'un tel décalage.

⁴⁹¹ Voir entrée « carte », <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/carte/13456>>, (consulté le 29 septembre 2015).

a) Repérages cartographiques

Et comment faire, d'ordinaire, pour trouver où l'on est? On s'en remet à une carte.⁴⁹²

Il est sans doute raisonnable de soutenir qu'aucun artiste-marcheur ne se lance à l'assaut d'un territoire inconnu, c'est-à-dire qui n'ait pas été repéré au préalable. Même lors des dérives des situationnistes la marche a lieu dans un cadre bien précis. Guy Debord déclare dans sa théorie de la dérive que :

Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent.⁴⁹³

S'il existe, chez les adeptes de la dérive, un terrain ou ce que Debord appelle un « champ spatial » plus ou moins précis, la pratique de la dérive a énormément à voir avec la carte et la cartographie. En effet, Debord soutient que :

L'exploration d'un champ spatial fixé suppose donc l'établissement de bases, et le calcul des directions de pénétration. C'est ici qu'intervient l'étude des cartes, tant courantes qu'écologiques ou psycho-géographiques, la rectification et l'amélioration de ces cartes.⁴⁹⁴

Ce que dit Guy Debord de manière très claire est que l'exploration d'un territoire est étroitement liée à la cartographie. La carte constitue souvent une entrée dans l'espace pour l'artiste-marcheur. Il suffit de regarder les cartes de Richard Long qui se fixe, tout comme son ami Hamish Fulton, un parcours avant d'entamer la marche. A plusieurs reprises, Richard Long a tracé le chemin à suivre sur une carte. Ce tracé est en général suivi de manière rigoureuse, sauf si l'artiste rencontre des obstacles. En ce qui concerne Long, la carte est exposée après la marche avec un texte et une photographie, comme dans sa pièce *A Hundred Mile Walk*. C'est une œuvre intermédiaire dans laquelle photographie, texte et carte dialoguent pour former, selon Gilles A. Tiberghien, la marche elle-même :

Les cartes de Long ne sont pas les métaphores d'un trajet ou d'une marche ; elles sont la marche elle-même, mais dans un autre espace.⁴⁹⁵

⁴⁹² T. Garcia, « Le point de vue décollé », in *Vues d'en haut*, Centre Pompidou Metz, du 17 mai au 7 octobre 2013, Centre Pompidou-Metz Editions, 2013, p393.

⁴⁹³ G. Debord, « Théorie de la dérive » in *Internationale Situationniste* n° 2, décembre 1958, p19.

⁴⁹⁴ *Idem*, pp21, 22.

⁴⁹⁵ G. A. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud, 2001, p66.

Richard Long, *A Hundred Mile Walk*,
graphite sur carte, texte imprimé,
photographie argentique, 21,6 x
48,3cm, 1971-72.

Il y a donc changement d'espace dans le travail exposé – une transposition en quelque sorte. Long visualise son futur trajet dans l'espace cartographique. Si ce repérage est avant tout virtuel, l'artiste se projette déjà dans un territoire par le biais de la carte. Il faut ajouter que cette carte l'accompagne pendant le déplacement, et qu'elle sera exposée suite à la marche. Elle joue un rôle de transition entre le tracé, le traçage et la trace de la marche. Ainsi, elle est l'articulation entre l'avant, le pendant et l'après de la marche, et elle invite le spectateur à parcourir le territoire. En 1994, Long écrit un bref texte, *Notes on Maps* (« Des notes sur la carte »), qui résume en quelques lignes sa fascination pour la carte et la façon dont celle-ci se combine à sa pratique artistique. Pour Long, elle peut servir pour une marche ou pour réaliser une œuvre. Il y souligne les couches d'informations que l'on y trouve et la manière dont celle-ci est un fin tissage entre le visuel et le lisible. Il ajoute que :

La distance, les jours de marche, les campings, la forme de la marche peuvent être vus dans une image concise et riche. J'y trouve, dans certains de mes travaux, les meilleurs endroits pour réaliser des projets particuliers en observant au préalable une carte.⁴⁹⁶

Ce texte stipule très clairement que, pour Long, la carte est à la fois un outil, une part intégrante de la marche, une relique et la métaphore de la marche elle-même, puisqu'il se plaît à penser que son travail vit encore au travers de la carte. Certes, Tiberghien écarte la notion de métaphore. Cependant, en admettant

⁴⁹⁶ R. Long, "Notes on Maps", in *Richard Long, Walking the Line*, Londres, Thames & Hudson, 2002, p84. Traduit par mes soins.

que ce soit l' « idée »⁴⁹⁷ de la marche que Long associe à la carte, cette dernière peut être envisagée en tant que métaphore. Si elle reprend certaines qualités de la marche, elle en écarte d'autres : le rythme, les sens, la verticalité du marcheur, etc. Long remédie à ce manque en ajoutant du texte et/ou une photographie.

Il en va de même chez Norman qui trace au préalable des itinéraires sur la carte, une occasion pour l'artiste d'inventer de nouveaux territoires à travers sa marche. Il y applique, comme à son habitude, la notion de transfert en dessinant, par exemple, la cicatrice qui traverse sa poitrine à l'intérieur des paysages du fjord de Dale en Norvège. À ce propos, Patrice Joly note que :

Dans le travail de Norman, n'entrent pas seulement des considérations géopolitiques, il s'agit avant tout, pour l'artiste de « retracer » poétiquement de nouvelles délimitations et de se constituer des itinéraires / prétextes capables d'engendrer de la rencontre, de l'inconnu, d'inventer des territoires encore vierges de toute appropriation historique.⁴⁹⁸

Jean-Christophe Norman, *Les circonstances du hasard*, Istanbul, 2011.

Le titre de la série de déplacements qu'il réalise dans les villes du monde entier, *Les circonstances du hasard*, résume sa manière d'entrer dans le territoire. Il s'agit de

tracer les délimitations d'une ville sur la carte d'une autre, et par la suite, de suivre cet itinéraire imposé. C'est ensuite au hasard de déterminer la traversée de ces territoires urbains et les rencontres qui s'y feront. Dans les documents photographiques de ce travail, on perçoit Norman carte à la main, qui repère son trajet au niveau de l'espace urbain. Sa main s'agite. Ses doigts désignent le tracé. Comme chez Long, la carte est la matière d'entrée dans ce « champ spatial », et elle tient aussi une place centrale durant la déambulation.

Bien que je sois partie avec un groupe de randonneurs, j'ai tout de même accordé de l'importance à la carte du Chemin de la Liberté. Repérer l'itinéraire m'a permis de me mesurer au paysage dans lequel j'allais m'immiscer. Pendant quatre jours, j'allais arpenter la montagne, y poser des cairns et prendre des photographies. Si la carte se présente à moi comme outil où j'inscris des

⁴⁹⁷ *Idem.*

⁴⁹⁸ P. Joly, « Jean-Christophe Norman, The South Face », <<http://jeanchristophenorman.blogspot.fr/2015/01/jean-christophe-norman-south-face.html>>, (consulté le 16 juin 2015).

repérages, elle m'apparaît aussi comme un moyen de projection dans le paysage, tout comme Long ou Norman. Ainsi, dans ma poche ou dans mon sac, elle me permet de calculer ma progression sur les chemins. Néanmoins, l'objet de la carte, en tant qu'outil d'orientation, s'absente de mes travaux finaux puisqu'elle ne représente qu'un outil pour ma part. Elle est une réalité qui me permet de franchir l'étape de la mise en mouvement du corps, et cela par le biais du toucher et du regard.

b) Manipulations du territoire – la main et la carte

*La main, au travers de ses multiples gestes, est aussi le lien qui rattache le sujet et le monde, l'autre et soi.*⁴⁹⁹

Pour Daphné Le Sergent, il a suffi d'un seul geste pour ôter la Corée à notre vue. *Frontière/ligne/tracer* interroge, certes, la réalité géopolitique entre les deux Corées et soulève la question de la frontière, cependant, ce travail interroge aussi les enjeux de la main, qui peut être liée au pouvoir de désigner des positions militaires, des zones de combat, et qui dicte l'organisation du territoire d'un seul geste, en pointant le doigt ou en traçant une ligne. Christine Buci-Glucksman relève que « comme tout index, tel le doigt pointé, elle désigne et institue un jeu de tracés, de directions, organisant la place virtuelle du spectateur »⁵⁰⁰. Certes, elle désigne la « place toute prosaïque du voyageur, place impériale ou royale du pouvoir, ou place militaire des objectifs stratégiques »⁵⁰¹, mais c'est aussi nous qui désignons à travers l'espace cartographique. N'oublions pas que c'est nous qui dessinons les cartes avec nos mains. Françoise Vergneault-Belmont remarque que :

Les circuits dessinés sur la feuille de papier avec le premier crayon maîtrisé, les plans de maisons tracés sur le sable de la plage, les marelles et les jeux de l'oie : autant de prises de possession de l'espace par l'être humain en devenir, autant de préapprentissage de la carte en tant que représentation d'un espace maîtrisé, à explorer.⁵⁰²

La carte est avant tout une représentation dessinée par la main, dont les doigts s'agitent afin d'inscrire signes graphiques, lignes ou hachures, enfin, tout un langage graphique qui produit le rythme et la mélodie du territoire ressentis par l'âme du cartographe.

⁴⁹⁹ D. Le Sergent, *Travaux / Works, 2008 / 2013*, <<http://galeriemetropolis.com/documents/Daphne-LE-SERGENT.pdf>>, (consulté le 15 octobre 2013).

⁵⁰⁰ C. Buci-Glucksman, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Editions Galilée, 1996, p23.

⁵⁰¹ *Idem.*

⁵⁰² F. Vergneault-Belmont, *Lire l'espace, penser la carte*, Paris, L'Harmattan, 2009, p17.

Si la main dessine la carte, en tant qu'utilisateur de celle-ci, nous l'appréhendons également par les yeux et par les mains. Lorsque Bouchra Khalili demande, au gré de ses rencontres, à huit migrants d'inscrire leur trajet sur une carte, on voit apparaître un récit autour du geste de la main. *The Mapping Journey Project* (2008-2011), est une série de huit vidéos qui détaillent le récit de leur exil depuis l'Afrique du Nord ou du Moyen Orient vers l'Europe. Aucun visage n'est visible, seules les mains esquissent, à l'aide d'un marqueur rouge, leur trajet sur une carte du bassin méditerranéen, en accompagnant ce geste du son de leur voix. La carte devient le support de leur récit, la matrice de leur trajet. Ainsi, elle fournit un appui, une structure, qui sert à réitérer le cheminement à l'aide de la main. Alors que chaque migrant s'approprie l'espace cartographique, il ouvre la perspective de celle-ci au moyen du geste manuel et du langage. Ne pourrions-nous pas soutenir que la carte est en latence ? Elle attend qu'on la fasse vivre, qu'on la touche, qu'on la manipule, qu'on lui donne un sens.

Bouchra Khalili, *The Mapping Project*,
installation vidéo, 2008-2011.

C'est ainsi que Nina Katchadourian travaille plastiquement la carte. Elle dissèque les routes, les voies et les chemins empruntés en vue de sculpter un volume à partir du maillage que sont les tracés cartographiques. Elle amasse les fils qui s'intriquent sur la carte. Elle les rassemble. La photographie, *Hand-held Subway* (1996), met en scène sa propre main qui tient le plan entier des trajets disséqués du métro de la ville de New York. Cette manipulation de la carte pose la question de notre rapport au territoire à travers la carte. Tenir une carte, la toucher, ne signifie-t-il pas que l'on tient le territoire représenté entre ses mains ? On le possède d'une certaine manière. Et plus précisément, on se l'approprie. De fait, poser la main sur une carte, c'est bien se projeter dans cet espace par le biais de l'imagination.

Nina Katchadourian, *Hand-held Subway*, cibachrome, 30 x 50cm, 1996.

La main devient à son tour le support de projections cartographiques imaginaires. C'est le cas de la chiromancie, une pratique ancestrale en Chine et en Inde puisque, là-bas, elle existe depuis plus de cinq mille ans. La topologie de la main, ses plis, ses monts, ses sillons, l'aspect des ongles et la position des doigts deviennent le microcosme des caractéristiques d'une personne. En Occident, cette pratique apparaît au XII^e siècle. On établit des correspondances entre les lignes de la main, les organes du corps, ainsi que les planètes. Pour Jules Gautier, chiromancien du XIX^e siècle, « le type principal (du) caractère reste dans (la) main en saillie, lisible et irréfragable témoignage de ce qui se passe dans (le) cœur. »⁵⁰³ Pour les adeptes de cette pratique, le maillage de lignes-plies qui recouvre notre main permet de lire les traits du caractère. De plus, si la science n'a jamais pu valider le bien-fondé de cette pratique, pour le chiromancien, la main est un concentré d'existence qui recèle les secrets de notre vécu et de notre avenir. Elizabeth Hallam atteste que, pour cette pratique, « la main est une carte visuelle de l'existence ; elle représente le temps sous la forme d'un entrecroisement de plusieurs chemins, routes et aventures. »⁵⁰⁴

⁵⁰³ J. Gautier, *Chiromancie et chirognomonie ou l'art de lire dans la main*, Paris, J-B. Baillière et fils, 1885, pX.

⁵⁰⁴ E. Hallam, citée par T. Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Paris, Zones Sensibles, 2013, p68.

Le Sergent précise que « c'est sous l'action des gestes de la main que les cartes se dessinent et que les individus revêtent leurs traits. »⁵⁰⁶ Et c'est sur la main que je revêts les traits du territoire parcouru par Paquita. Comme Teresa, elle est arrivée en France lors de la Retirada. À deux reprises, sa mère tente de passer la frontière. Paquita n'est qu'un bébé. Et pourtant, elle en parle, comme si elle avait elle-même marché à travers la montagne depuis la Catalogne. Dans *Paquita, I an*, sur le dos de sa main, sur les replis d'une peau ridée, j'ai superposé la carte de la Catalogne et de la frontière. Les lignes recouvrent sa peau dans une forme d'encrage, tel un tatouage. Elles ne font bientôt plus qu'un avec la peau de Paquita marquée par l'âge. Les zones ridées de sa main ombrent la carte, telles les montagnes. Les sillons de la peau s'entrelacent avec les routes et rivières. « La peau enclot le corps, les limites de soi, elle établit la frontière entre le dedans et le dehors de manière vivante, poreuse, car elle est aussi ouverture au monde, mémoire vive »⁵⁰⁷, écrit David Le Breton. « Sa texture, sa couleur, son teint, ses cicatrices, ses particularités [...] dessinent un paysage unique »⁵⁰⁸, voire un territoire qui s'esquisse au cours du temps, au gré des contacts. Si ces marques sont les traces de son histoire, les écritures cartographiques approfondissent leur sens. J'appose la carte au dos de sa main, dans un geste de compréhension. N'effleure-t-on pas le dos de la main de quelqu'un afin d'apporter du soutien ou une écoute ? À cette « parcelle » de peau j'associe une « parcelle » de sa mémoire.

⁵⁰⁶ D. Le Sergent, propos recueillis sur le site de l'artiste, <<http://daphnelesergent.com/portfolio/politique-visage/>>, (consulté le 25 juillet 2016).

⁵⁰⁷ D. Le Breton, *La peau et ses traces, Sur les blessures de soi*, Paris, Ed. Métailié, 2003, p24.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, pp24, 25.



Bridget Sheridan, *Paquita, 1 an*,
photographie numérique, 2013
©Bridget Sheridan.

La main crée, dessine, touche ou manipule les cartes. Elle les effleure. Elle pose son index pour attribuer une place aux choses et aux personnes de ce monde. Mais elle devient à son tour surface de projection. Elle reçoit le macrocosme d'un territoire qu'elle transforme en microcosme. Elle a ce pouvoir de nous transporter dans l'espace cartographique, d'inspirer l'imaginaire et d'animer les signes graphiques, de les faire parler, de leur donner un sens. Si la main habite la carte, elle nous guide sur le sol, sur ce hors-champ, que nous arpentons en sa compagnie.

c) De la carte au sol

Lorsque j'observe la carte du Chemin de la Liberté fournie sur le site de l'association, je me projette déjà sur le chemin. En rouge, le tracé de l'itinéraire, empruntée chaque été, que parcourt mon regard. Sur le plan, les noms des lieux dits, les altitudes, les noms des cols, des pics. Toute une compagnie de signes, pour marquer les refuges, les lacs, les églises, etc. Et des lignes pour dessiner les courbes de niveau, les rivières, les chemins et les routes, et les frontières. Tout cela compose une image mentale du paysage que je vais traverser. Pourtant,

l'écart entre la représentation cartographique et le territoire parcouru est immense, voire absurde. Tout d'abord, le changement d'échelle est plus ou moins considérable, ce qui demande un effort de représentation mentale. S'y ajoute un changement de point de vue, puisque la carte implique un point de vue décollé, tandis que notre regard se fixe sur l'horizon. Le fait de marcher dans le paysage ne permet-il pas de soulever de telles questions ? Afin d'interroger les travers et les défaillances des représentations cartographiques, certains artistes tentent de transférer l'espace de représentation de la carte au sol.

- **L'Homme et le rêve du géant**

La surface terrestre a été repérée en fonction du mouvement, des déplacements (lointains, proches, rituels, mimétiques) avant d'être synonyme de fragmentation, sa définition de base actuelle. Elle a d'abord été une image de revêtement continue en constante association avec le corps, par la marche certes, mais aussi par projection de l'idée d'un grand corps existant au-delà de la dimension humaine ou sous forme de parcours de géants soudain immobilisés et perçus sous l'effigie d'empreintes, inscriptions indélébiles à la dimension impressionnante du territoire.⁵⁰⁹

Si la projection imaginaire de la surface de la terre est archaïque, c'est que l'homme a de tout temps été fasciné par une représentation cartographique du monde qui l'entoure. Des inscriptions archaïques représentent des figures mythologiques, végétales, animales ou géométriques à même le sol, des dessins qui ne sont visibles qu'avec un point de vue décollé. Les géoglyphes et les lignes de Nazca, dans le sud du Pérou, grandes figures tracées au sol réalisées entre 300 avant J-C et 650 après J-C, représentant végétaux et animaux surdimensionnés, des figures géométriques aussi, que l'œil ne peut embrasser d'un seul regard, demeurent encore un mystère de nos jours. Toujours est-il, que ce type de figures archaïques questionne notre position verticale et notre assignation au sol. Ces tracés gigantesques sont la preuve d'un pressenti ancestral qu'il existe une force incommensurable, une loi qui régit l'univers et qui alimente des croyances archaïques. Celles-ci pensent toutes sortes de phantasmes, de folklores et de mythologies qui assignent dieux, démiurges ou personnages mythologiques à la terre, à la nature, au monde végétal ou animal. Et surtout, elles sont la preuve de cette obsession qui traverse notre histoire : celle de surplomber le monde et de le saisir, d'un seul regard, dans son intégralité.

⁵⁰⁹ M. Cotin, *L'écriture, l'espace*, Paris, L'Harmattan, 2005, p24

Richard Long.
En haut : *Walking a Line in Peru*,
1972.
À gauche : *Cerne Abbas Walk*,
techniques mixtes, 68,7 x 69,7cm,
1975.

Si la Terre est ce géant, insaisissable dans sa totalité, la carte, quant à elle, exorcise la malédiction de l'homme, celle de ne pouvoir voler tel Icare. Richard Long n'est pas insensible à ces lignes archaïques. Il suffit de regarder *Walking a Line in Peru* (1972), où l'artiste réalise, non loin des lignes Nazca, sa propre trace. Ainsi, il se mesure au territoire immense du désert. Dans *Cerne Abbas Walk* (1975), il s'empare à la fois de la représentation cartographique et de l'imagerie du géant. Il insère une photographie du fameux Géant de Cerne Abbas, une figure taillée dans une colline de craie du Dorset, en Angleterre, sur la carte de la région. Ce géoglyphe, qui date probablement du I^{er} ou du II^e siècle après J-C, côtoie, dans le travail de Long, la carte des environs où l'artiste a tracé le chemin à parcourir. Une autre photographie noir et blanc documente sa marche. Si le choix d'intégrer ce géant sur la carte démontre les préoccupations de Long sur les changements d'échelle, elle soulève également la conviction que ce géant qu'est la Terre, ne se saisit qu'au travers de la marche. À ce titre, le cercle de chemins parcourus sur cette carte, ne ressemble-t-il pas à un réseau de veines ? Long joue avec l'échelle de la carte et devient lui-même un géant arpenteur, tel celui de Wilmington dans le Sussex, *The Long Man of Wilmington*, dont le pied semble faire un pas vers l'avant, et qui paraît marcher. Il existe, dans ce travail de Long, une tension entre les échelles de représentation, entre la grandeur démesurée de la Terre que nous arpentons et le microcosme de la carte.

Sur le Chemin de la Liberté, je me mesure à l'immensité d'une telle entreprise : traverser la chaîne pyrénéenne à pied. Entre mes mains, le territoire semble minuscule. Cependant, en aucun cas ne me permet-elle de prévoir les enjeux physiques et psychologiques d'une telle marche. Carte en main, nous endossons le rôle de géant. Pieds sur terre, nous nous plions aux géants de la nature : aux étendues de mer, de ciel et de terre, et aux montagnes monumentales.

- **De la projection à la réalité – les aberrances du transfert**

Quelle idée absurde que de vouloir tenir un morceau du territoire entre les mains ! Quelle futilité et quelle prétention que de tenter de dominer une parcelle de terre sur un morceau de papier ! Mais quelle histoire que celle de la cartographie qui nous accorde le pouvoir d'un géant ! Et pourtant, nous tenterons en vain de la représenter cette Terre, même si c'est toujours de manière imparfaite. Si la Terre est une sphère, le papier demeure plat, rappelle Tom McCarthy⁵¹⁰, en ajoutant que la projection cartographique n'est ni neutre, ni naturelle, et que le cartographe se voit obligé de faire un choix entre les différents types de projection qui ont tous des avantages et des inconvénients. Lorsque nous animons la carte, en la manipulant, il faut avoir à l'esprit qu'elle peut porter à confusion.

⁵¹⁰ T. McCarthy, *Mapping it Out, An alternative atlas of contemporary cartographies*, Londres, Thames & Hudson, 2014, p6.

Francis Alÿs,
The Green Line,
2004.

Lorsqu'il s'agit de géopolitique, cela devient parfois problématique. Des calculs, des traces et des partages approximatifs se prononcent sur les cartes, qui, au sol, ne correspondent en rien à la réalité. Des lignes, des partages, et des zones entières sont tracées sur les cartes en période de conflit. Or, ce sont des lignes théoriques, des traces virtuelles, qui ne font sens que dans leur représentation graphique. Cependant, si la fiction crée bien souvent la réalité, des lignes invisibles, ou pas (c'est le cas des murs et des clôtures, etc.) sillonnent le sol. Lorsque nous traçons une ligne sur une carte, l'épaisseur du trait est telle que si nous devions reproduire cette ligne à l'échelle du territoire, elle serait épaisse de plusieurs mètres, selon l'échelle. C'est cette absurdité qu'a voulu souligner Francis Alÿs lorsqu'il a donné une réalité politique à sa performance, *The Leak*, réalisée quelques années auparavant dans les rues de Sao Paulo. Dans *The Green Line : Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic* (2004), il réinvestit sa ligne de peinture dans la municipalité de Jérusalem. Cinquante-huit litres de peinture coulent sur le bitume au passage de l'artiste. La ligne de peinture correspond à la ligne verte, celle qui fut tracé sur une carte, en 1948, suite aux accords de paix. Une ligne absurde et abstraite, selon Alÿs, qui correspondrait, en réalité, à une large bande de terre : trois à quatre millimètres sur la carte, environs quatre-vingt mètres en réalité⁵¹¹. Ainsi, son corps longiligne prend comme carte de fond le territoire lui-même pour rejouer le geste de Moshe Dayan, ministre de la défense en Israël, ayant tracé la fameuse ligne verte sur la carte. C'est une forme de cartographie grandeur nature, à l'échelle 1 / 1, qui émerge de la performance d'Alÿs. À ce propos, Thierry Davila relève l'horizontalité qui émanait déjà dans la performance de Sao Paulo. Il compare *The Leak* aux *drippings* de Jackson Pollock et note le traitement horizontal de l'acte de peindre qui se joue au niveau de la coulée de peinture d'Alÿs⁵¹². Ici, à Jérusalem, le territoire, que l'artiste a préalablement repéré sur la carte, devient la toile à l'échelle de l'homme. Un tel acte, qu'il qualifie de poétique devient politique. Ainsi, il existe une tension entre la gravité de la situation en Israël et le décalage de la marche d'Alÿs. Son grand corps de flâneur, à l'apparence naïve, se déplace le long du mur de séparation, devant des postes militaires, dans des terrains vagues laissant derrière lui une trainée de peinture verte. Martin Herbert reconnaît une forme d'humour noir dans le travail d'Alÿs qui émane du pot de peinture percé. D'ailleurs, l'artiste lui-même reconnaît que le rire permet d'exorciser l'impuissance que l'on ressent face au mur de Jérusalem⁵¹³. L'esprit d'Alÿs souligne non seulement l'absurdité de la situation politique, mais également celle de la carte. En admettant que la ligne

⁵¹¹ Voir M. Herbert, "The Distance Between. The political peregrinations of Francis Alÿs", in *Modern Painters*, Mars 2007, New York, Louise Blouin Media, 2007, p87.

⁵¹² Voir T. Davila, *Marcher, créer, Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Editions du Regard, 2012, p103.

⁵¹³ Voir M. Herbert, "The Distance Between. The political peregrinations of Francis Alÿs", *op.cit.*, p89.

verte pose un certain nombre de questions géopolitiques, il est possible de percevoir les limites et les défaillances d'une carte.

Bien que la carte n'intervienne pas visuellement dans ma pratique (je m'en sers en tant qu'outil qui me permet de me repérer), elle ne s'absente pas de ma réflexion. Les enjeux géopolitiques soulevés par la pratique d'Alÿs m'intéressent en ce que le regard que portent les différents acteurs d'un conflit au moyen de la carte est souvent biaisé. Les Allemands ont d'ailleurs défini comme zone interdite, celle qui touchait la frontière espagnole espérant réduire le nombre de fuyants et limiter les mouvements de population. Or, de telles limitations, nous en avons discuté plus haut (voir pp109-142), ne s'appliquent pas au sol. Pour le marcheur, ces lignes imaginaires qui sont matérialisées sur une carte, sont invisibles au sol. Rappelons que les vallées ariégeoises que j'arpente jusqu'à la frontière espagnole ont, depuis la nuit des temps, entretenu des rapports étroits avec les vallées espagnoles voisines. La frontière, qui marque la séparation entre les deux pays, avait très peu d'importance pour les communautés de ces vallées. Marcher sur les chemins de montagne permet de prendre conscience de l'écart entre l'écriture cartographique et le maillage que tissent les habitants du territoire traversé. La carte en elle-même disparaît donc de ma pratique. En d'autres termes, je préfère m'en séparer pour m'orienter vers une forme de cartographie plus vivante, qui s'accompagne de récits, d'histoires et de gestes. D'ailleurs, n'est-ce pas ce qu'Alÿs a tenté de faire en marchant : s'éloigner de la carte et de sa stérilité ? Le déplacement de l'homme dans l'espace demande tout de même un concept d'orientation. Lorsqu'il abandonne la carte, l'artiste-marcheur s'en remet aux tracés, aux histoires et, toujours et encore, aux fils.

2. Le croquis cartographique

*Rien n'illustre mieux cette différence entre les lignes du croquis cartographique et celles de la carte topographique que notre habitude à dessiner par-dessus des cartes des deux types.*⁵¹⁴

Si Tim Ingold estime qu'il existe une nette différence entre la carte et ce qu'il appelle un croquis cartographique, Denis Wood, quant à lui, note l'écart entre le *mapping*, la faculté d'organiser des données spatiales sur un plan bidimensionnel, tandis que le *map-making* relève de la capacité à produire une carte, c'est-à-dire, répondre aux changements d'échelle, choisir un mode de projection, faire usage d'un système graphique cohérent, etc⁵¹⁵. À la différence de la carte, le croquis

⁵¹⁴ T. Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Paris, Zones Sensibles, 2013, p113.

⁵¹⁵ D. Wood, "The fine line between mapping and map-making", in *The International Journal for Geographic Information and Geovisualization*, vol.30, n°4, Toronto, University of Toronto Press, 1993, pp50-60.

cartographique apparaît lors d'histoires ou de rencontres. Il est le résultat d'une gestuelle, de récits, et de jeux de mains, de tracés, dans le sable, dans la terre, sur un bout de papier ou tout autre support immédiat. Souvent éphémère, il accompagne la parole, et s'efface lorsque celle-ci prend fin. Trace de la gestuelle, la ligne permet de suivre le fil de la pensée. Ainsi, le tracé du doigt devient un parcours à suivre. L'art en marche est parsemé de croquis cartographiques, de tracés qui suggèrent le mouvement, le déplacement du corps ambulant. Tracés d'encre et de peinture, tracés de fils qui traversent les rues ou les tissus, lignes d'écritures qui se fondent dans le paysage mental ; tous ces tracés s'éloignent des cadres et des limites de la carte pour suivre l'évolution d'un geste.

a) Le tracé

Le terme « trace » trouve ses origines dans le latin *trahere* qui signifie « tirer », « traîner ». C'est donc une idée de mouvement que l'on rencontre dans ses différents emplois. Gardons à l'esprit que le verbe « tracer » a eu le sens de « traquer, suivre à la trace » en ancien et moyen français. Notons également qu'au XIII^e siècle, il a été employé dans le sens de « courir », « parcourir (une région) », « marcher, voyager »⁵¹⁶. Cet usage de « tracer », bien qu'il soit désuet, se retrouve dans les lignes que je trace, que ce soit des lignes manuscrites, parcours d'une mémoire en marche, ou que ce soit des fils cousus qui deviennent à leur tour des traces du parcours de la main. Afin de distinguer le tracé de la simple trace, il faut avoir l'idée d'une ligne en mouvement, continue, qui marque le passage du corps ou de la main, et qui inclut au sein de cette même ligne le mouvement qui l'a vue naître.

Dans un ton humoristique, le collectif d'artistes italien, Quiet Ensemble, enregistrent les tracés cartographiques d'escargots ou de fourmis, déléguant le tracé à des animaux qui semblent errer. Dans *Orienta, Memorie di 11 formiche* (2015), une vidéo nous donne à voir l'évolution du tracé des fourmis, cheminement à l'apparence confuse, mais

Quiet Ensemble, *Orienta, Memorie di 11 formiche*, image extraite de la vidéo, 2015.

⁵¹⁶ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française, Pr-Z*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012, p3707.

qui fait sens pour la fourmi. Ce sont des *lignes d'erre*, pour reprendre l'expression de Fernand Deligny, car elles sont un mystère pour nous. Et pourtant, en observant le tracé des insectes, des histoires se dessinent dans le maillage de fils qui s'entremêlent. Il en va de même sur les calques de Deligny. Dans les années soixante-dix, on confie des enfants autistes à quelques chercheurs et professionnels, dans un centre situé dans les Cévennes. Une carte topographique sert de support pour les calques où l'on enregistre les mouvements des enfants dans l'espace. Si les tracés se calquent sur les déplacements à l'apparence incohérente, ils leurs donnent ainsi une consistance. Enfants du silence, enfermés dans leurs « bulles », l'énigme de leurs pas fascine ceux qui les observent. Sur les calques, un langage semble se dessiner, des tracés réguliers qui esquissent les lignes d'erre, c'est-à-dire « les déplacements et gestes des enfants, ainsi que leur transcription »⁵¹⁷. La cartographie de Deligny traduit un rapport à l'espace, du langage corporel, de la sensorialité d'un corps qui se déplace. Sandrine Alvarez de Toledo note que « pour entrer dans le champ du point de voir des enfants [...] les adultes décomposent et amplifient les gestes des tâches quotidiennes jusqu'à produire l'équivalent d'une danse. »⁵¹⁸ Les lignes d'erre, ne sont-elles pas une tentative de comprendre autrui ? De communiquer dans un langage plastique qui se situe au niveau du geste corporel ? En effet, la main des adultes s'accorde avec les pas des enfants : elle dessine des lignes qui serpentent sur la feuille, qui tournoient, qui s'enchevêtrent, formant des tracés plus ou moins appuyés. Béatrice Han Kia-Ki souligne la plasticité des tracés de ces lignes :

L'erre est tantôt très fine, ténue à s'effacer, tantôt elle s'épaissit d'un trait noir et se mêle au trajet d'autres erres sans voix ou aux fils du quotidien. L'encre coule de la main

Cartes et lignes d'erre : Traces du réseau, Fernand Deligny, 1969-1979

⁵¹⁷ S. Alvarez de Toledo, *Cartes et lignes d'erre/Maps and Wander Lines, Traces du réseau de Fernand Deligny 1969-1979*, Paris, L'arachnéen, 2013, p10.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p4.

jusqu'au blanc du papier, découle le geste en trait, l'insinue dans un corps, de l'épaisseur d'un acte à la fois plein et fin.⁵¹⁹

L'intensité des tracés de Deligny et de ses collègues révèle une écriture cartographique qui devient une forme de dialogue entre les mains des adultes et les corps des enfants autistes qui déambulent dans leur monde. Ainsi, le tracé devient lieu de partage. En ce sens, les lignes d'erre se rapprochent des tracés du croquis cartographique où « ce sont les lignes qui importent »⁵²⁰, des lignes qui vérifient une itinérance éprouvée. Ingold remarque que :

Les lignes qui se rejoignent, se coupent et se croisent indiquent les chemins à suivre, ainsi que ce qui risque de vous perdre, en fonction de l'endroit où vous souhaitez à aller. Ce sont des lignes de mouvement. Le « mouvement » de la ligne retrace votre propre « marche » dans l'espace réel.⁵²¹

Le tracé du croquis cartographique est une invitation à accompagner le mouvement d'un corps dans l'espace. C'est ainsi que la mine de graphite de Renée Lavaillante amplifie les déplacements des touristes de Rome dans *Percorsi Romani* (2005). Pendant deux longues heures elle suit les trajectoires des visiteurs des monuments antiques et communique en silence avec ceux-ci. Un maillage de

tracés se forme sous la pointe de son crayon, où se dévoilent les fils et les nœuds des déplacements de chacun. Ces lignes-là révèlent notre façon d'habiter le monde, la manière dont nous interagissons avec notre environnement. En revanche, « les lignes qui traversent la surface de la carte ne dénotent pas l'habitation, mais l'occupation »⁵²², soutient Ingold. Il ajoute qu'« elles symbolisent une appropriation de l'espace autour des points que ces lignes relie ou – s'il

Renée Lavaillante, *Autour de l'Arc de Titus*, série « Percorsi Romani », Graphite sur papier 40 x 32 cm, 2005.

⁵¹⁹ B. Han Kia-Ki, « Deligny et les cartes », *Multitudes* 1/2006 (n° 24), p. 185-192, <www.cairn.info/revue-multitudes-2006-1-page-185.htm>, (consulté le 25 juillet 2016).

⁵²⁰ T. Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op.cit.*, p112.

⁵²¹ *Idem.*

⁵²² *Ibid.*, p113.

s'agit de lignes frontalières – contiennent. »⁵²³ Le tracé du croquis cartographique souligne donc notre manière d'habiter notre environnement puisque, non seulement ils suivent l'évolution de nos mouvements, mais il est aussi le résultat d'une volonté de comprendre l'autre, d'interagir avec lui et d'échanger.

On peut relever, dans le travail de Stanley Brouwn, *This way Brouwn* (1962), la qualité communicante d'un croquis cartographique. Dans les rues d'Amsterdam, l'artiste demande aux passants de lui indiquer son chemin en leur tendant un papier et un stylo. Brouwn note l'importance de la parole :

Les gens parlent en faisant des croquis, explique Brouwn, et quelque fois parlent plus qu'ils ne dessinent. Sur les croquis on peut voir ce que les gens expliquent. Mais on ne peut voir ce qu'ils ont omis, ayant quelques difficultés à réaliser ce qui va de soi pour eux nécessite d'être expliqué.⁵²⁴

Stanley Brouwn,
This way Brouwn,
1962.

Les lignes de ces croquis cartographiques fixent la rencontre entre Brouwn, les passants et leurs gestes. Bien qu'il n'en reste que quelques tracés insignifiants, la collection de tracés esquisse l'image de Brouwn en tant que ce qu'Ingold qualifie de *wayfarer*, c'est-à-dire un voyageur itinérant ou celui qui trace le chemin, « continuellement en mouvement »⁵²⁵ et incarnant son mouvement, sa ligne.

⁵²³ *Idem.*

⁵²⁴ S. Brouwn, cité dans *L'art conceptuel, une perspective*, du 22 novembre 1989 au 18 février 1990, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989, p.139

⁵²⁵ T. Ingold, *Une brève histoire des lignes*, op.cit., p101.

Les peuples nomades ont de tout temps utilisé le croquis cartographique pour donner forme à un cheminement commun. Les histoires se transmettent à travers la terre, le sable et les parois de roche. Les gestes du corps entier se prolongent par un geste manuel, plus précis, qui accompagne le récit de tracés. Ces mouvements du doigt sont, à leur tour, ponctués d'autres gestes et du langage oral. Ingold note que ces croquis surgissent lors de transitions d'histoires qui naissent du cheminement :

Ils naissent généralement dans un contexte d'histoires orales, lorsque les hommes racontent soit leurs propres voyages, soit les voyages de personnages légendaires ou mythiques, souvent pour indiquer des chemins et des directions que les autres pourront suivre à leur tour.⁵²⁶

Au bout du doigt, la condensation d'une histoire en marche. Les pas et les paroles s'accumulent au passage de la main. Le tracé se fait lieu de convergence des perceptions ressenties en chemin. Christine Buci-Glucksman note que :

Tracées à même le sol – sable ou cendre – ces esquisses rudimentaires d'un art nomade témoignent d'une grande mémoire empirique du territoire et « d'un pacte tangible » faisant appel à une « perception polysensorielle ».⁵²⁷

C'est cette magie sous-jacente qui m'intéresse dans le croquis cartographique, son « aptitude première à visualiser et à abstraire »⁵²⁸, le geste éphémère que des artistes comme Richard Long conservent dans les traces et les tracés de leur marche⁵²⁹. Les lignes qui traversent ma pratique sont les tracés de mon cheminement – des lignes ayant le pouvoir de faire surgir le passé en conjuguant la gestuelle de la main à celle du corps en marche.

b) Raconter le fil de la marche

- **Le fil**

L'usage du terme « fil » est si large qu'il nous appartiendra de ne pas perdre le fil de notre pensée. L'étymologie et l'emploi figuré du terme tissent un réseau complexe digne du fil d'Ariane que l'on ne peut se risquer de lâcher, d'autant plus que ses origines sont dissimulées dans les limbes de l'histoire. Le terme prend racine dans le latin *filum* qui signifie « fil » ou « fil de l'épée ». Alain Rey ajoute les significations suivantes : « filament », « tranchant d'une lame », « fil d'un

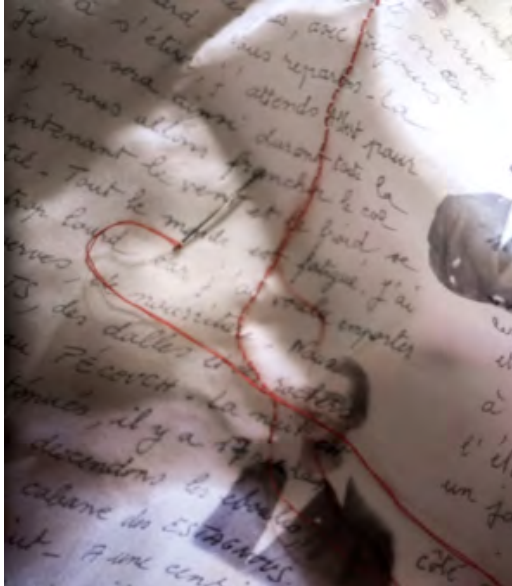
⁵²⁶ *Ibid.*, p112.

⁵²⁷ C. Buci-Glucksman, *L'œil cartographique de l'art*, op.cit. p123.

⁵²⁸ *Idem.*

⁵²⁹ Voir C. Buci-Glucksman, *L'œil cartographique de l'art*, op.cit. p123.

discours », « ligne, trait »⁵³⁰. Rey note que très tôt le terme désigne « une matière étirée en longueur, et le brin long et fin d'une matière textile. »⁵³¹ Il souligne également l'analogie établie avec la sécrétion filiforme de l'araignée, puis la direction suivie par les fibres de bois ou par les muscles ou bien dans les veines des minéraux. Ainsi, le fil suit une direction ; il se promène dans l'espace. En outre, se pose la question du commencement et de la fin d'un fil, en témoignent les fils qui s'effilochent.



Bridget Sheridan, *Mappa* (détail),
impression sur soie, fil, 60 x 60cm,
2013, ©Bridget Sheridan.

Pour complexifier l'effilochage du terme « fil », on serait tenté de s'intéresser à celui de « ligne », également issu du latin. L'adjectif *lineus*, -a, -um signifie « de lin ». Alain Rey note que *linum* « désigne proprement un fil de lin, puis toute espèce de fil textile ou de corde et, par analogie, une ligne tracée ou géométrique. »⁵³² On en déduit que le lien entre « ligne » et « fil » prend racine dans le domaine du textile.

Les lignes abondent dans notre environnement à tel point que Tim Ingold en voit partout. Il les sépare en deux catégories : dans la première on trouve les *traces*, tandis que dans la seconde on y rencontre les *files*. Les fils sont bien évidemment présents partout dans la nature : nerfs et rhizomes de nos corps, branches et racines des arbres, veines et tiges des plantes, poils, cheveux ou bactéries filamenteuses que sont les mycéliums. Le fil est parfois produit par l'Homme : cordes, câbles et circuits intégrés ne sont que quelques exemples.

Clotilde Ancellin, spécialiste dans l'histoire du tissu, quant à elle, explique que ce sont les fibres, des formations à l'apparence filamenteuse d'origine animale ou végétale, ou synthétiques de nos jours, qui « peuvent être organisées en ruban plus ou moins épais, lui-même tordu pour former un matériau

⁵³⁰ A.Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, A-Fo, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012, p1345.

⁵³¹ *Idem.*

⁵³² *Idem.*

transitoire, le fil. »⁵³³ Elle apporte une notion supplémentaire, le transitoire, qui rejoint d'ailleurs l'idée évoquée ci-dessus de « ni queue ni tête ». Le fil est un entre-deux, entre l'état de fibre et la structure, qu'elle soit tressage, tissage, crochet, tricot, etc. Par ailleurs, le fil transite dans l'espace pour structurer, un matériau que l'on qualifie de textile.

Chez Ingold, le fil est « un filament d'un certain type, qui peut être entrelacé avec d'autres fils ou suspendu entre des points dans un espace à trois dimensions. »⁵³⁴ Telle est la définition des fils qui se tissent à mon travail, dans la soie ou sur le chemin. Une histoire sans fin. Une suite de récits sans commencement d'ailleurs. Un cheminement qui s'effiloche dans la mémoire collective – un tissu où les récits et les témoignages de chacun façonnent une histoire transitoire où les fils s'entremêlent en cheminant.

Mes fils de coton ou de laine suggèrent également un avant et un après. Dans mes *Promenades romaines*, série de marches effectuées pour la Biennale de Nîmes, la laine marque mon chemin sur un mur de galerie. À chaque bout du trajet, j'ai laissé pendre le bout de la laine. Le fil, en tension entre chaque pointe, se relâche en début et en fin de trajet, ceci pour souligner qu'un trajet s'intègre à d'autres parcours passés et à venir. D'une manière semblable, pour la *Mappa*, j'ai fait le choix d'accrocher l'aiguille toujours enfilée dans le tissu, comme si elle était en attente. Ainsi, elle marque la pause avant de repartir en chemin.

Si le fil marque le transitoire, il convoque aussi la mémoire. En effet, l'histoire se déroule, tout comme la pelote de laine, ou la bobine qui, elle, se dévide.

- **Dérouler le fil de l'histoire**

Lorsque les fibres sont filées, elles attendent sagement qu'on vienne les dérouler. Libérés de leurs bobines ou de leurs pelotes, les fils transitent dans l'espace. Si je file, c'est que je marche. Si je déroule le fil, c'est que je promène la ligne sur le tissu ou dans le paysage.

À *Ambrussum*, à *Sauve*, pendant mes *Promenades Romaines*, des marches réalisées lors de la Biennale d'Art Contemporain de Nîmes, je déroule le fil. J'ai préféré la pelote de laine rouge et son fil chaleureux issu de la toison des bêtes. Qui rêve de laine rêve de moutons : poétique du sommeil et de la chaleur.

⁵³³ C. Ancellin, « Techniques de fabrication des tissus : histoire du tissage, principes et procédés de fabrication », in *Texte, texture, textile : variations sur le tissage dans la musique, les arts plastiques et la littérature*, (sous la direction de F. Bort et V. Dupont), Dijon, Ed. Universitaires de Dijon, 2013, p15.

⁵³⁴ T. Ingold, *Une brève histoire des lignes*, op.cit., p60.

Le sujet de cette Biennale, *Dehors et de rêve* me contait le songe qui, selon moi, se rapproche de la structure labyrinthique de la mémoire. Ayant habité ces lieux dans mon enfance, je les arpentai à nouveau en photographiant le paysage : les voies et les ruines romaines d'Ambrussum, les trous creusés dans la mer des rochers à Sauve. De fil en aiguille, je rembobinais *ma* pelote de laine. C'est dans l'espace de la galerie que j'ai fait courir le fil autour de pointes sur les murs. Autour de la laine, j'ai accroché de petites vues, des regards sur un passé qui se situe entre rêve et réalité ; le labyrinthe mnémonique dont il ne faut pas perdre le fil. Alors la main dévide la pelote et la ligne filandreuse suit les chemins empruntés par les pieds. Elle ne lâche plus le fil rouge – fil conducteur qui remonte le cours de l'histoire. Je déroule et je file, verbe aux multiples interprétations puisque filer signifie selon les utilisations et les époques « couler », « s'écouler », « se plier », « obéir », « dérouler de façon continue », « réciter d'une manière continue », « s'enfuir », « disparaître rapidement », « aller droit devant soi, à une allure rapide. »⁵³⁵ Et moi, je déroule et j'écoule le flot des souvenirs. Je m'enfuis dans les rêveries du passé. Je file et la mémoire défile.



Bridget Sheridan, *Rêveries Romaines*, photographies, laine, clous, 2013, Galerie de la Salamandre, Nîmes, ©Bridget Sheridan.

⁵³⁵ A. Rey, *op.cit.*, p1348.

Susan Stockwell,
Sweet Plums,
bobines, fil, laine,
300 x 250m, 2015.

La laine rouge se dévide pareillement des bobines de Susan Stockwell dans *Sweet Plums* (2015). C'est une manière de cartographier des mémoires personnelles et d'autres territoires plus vastes qui questionnent les enjeux de la migration actuelle. Ramener, dans un langage qui fait abstraction du territoire, des déplacements effectués à l'échelle du monde à l'espace de la galerie revient à interroger, dans un geste méditatif, les multiples trajectoires que l'homme emprunte. Ainsi, se pose-t-elle la même question que Claire Sauvaget : *Pourquoi nous filons ?* (2010) Tel est le titre de sa performance à la Chapelle des Carmelites de Toulouse qui interroge notre quotidien en milieu urbain grâce à une pelote interactive. Durant son trajet quotidien, l'artiste a écrit de courtes phrases, pensées poétiques. Elle a également enregistré des sons qui constituent un paysage sonore du milieu urbain qu'elle traverse. Ces enregistrements sont activés grâce à une wiimote située dans la pelote de laine qu'elle déroule au fil de la performance. Le titre joue sur le sens de filer droit devant soi pendant ses trajets quotidiens en milieu urbain. Elle résiste également à l'idée d'une récitation continue du trajet

Claire Sauvaget, *Pourquoi nous filons ?*
performance, 2010, Chapelle des Carmélites,
Toulouse.

puisque chaque performance est unique, étant située entre improvisation et scénarisation. Sauvaget a ajouté aux sons enregistrés un dispositif de micro-cravate ; pendant la performance, elle rediffuse les paroles qu'elle enregistre en direct. Il est intéressant de relever le parallèle que Sauvaget établit entre un trajet et le déroulement du fil. S'y ajoute une analogie entre la marche et l'écriture dont nous avons largement discuté précédemment. La marche déclenche, chez Sauvaget, des pensées qu'elle note durant son trajet. Si ce dispositif intermédiaire marche/écriture/lecture/déroulement du fil souligne le lien entre l'écriture, la marche et le fil, on ne peut faire

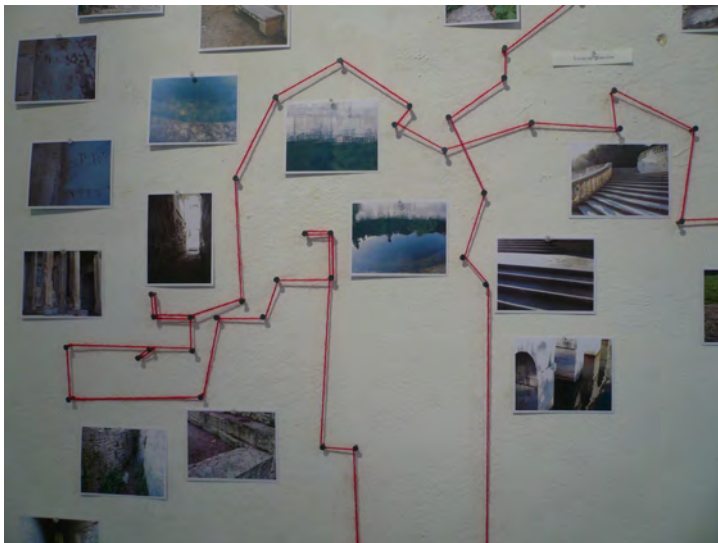
abstraction ni du tissage qui se met en place, ni de l'évocation de la mémoire.

Dérouler un fil fait incontestablement penser à la notion de perte. Utilisé chez l'artiste-marcheur, le fil permet de ne pas perdre son chemin. Cependant, de manière implicite on ne perd ni le fil de l'histoire ni la mémoire. Le flâneur qu'est Francis Alÿs erre dans les rues et à travers les parcs de Stockholm entre le Musée des Sciences et des Techniques et le Musée Nordique. *The Loser/The Winner* (« Le perdant/le gagnant ») (1998) est une performance pendant laquelle Alÿs perd littéralement un pull en laine qui se détricote entièrement le temps de la traversée de la ville. Dans les deux musées, le visiteur pouvait trouver des cartes postales sur lesquelles le corps ambulant de l'artiste, vu de dos, file sur les trottoirs. Cette performance n'est pas sans rappeler *The Leak* (« La fuite ») où l'on ressent déjà l'idée de perte. Cependant, ici, le fil se dérobe du corps lui-même, tissant l'action à l'espace de la ville. Le pull se déroule. La performance se déroule. *Work in Progress* (« travail en cours d'élaboration »), note Benoît Pype⁵³⁶. Proche de la performance de Patrice

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

⁵³⁶ Voir B. Pype, *Voyage et déplacements : L'artiste contemporain et ses expéditions*, mémoire en Arts Déco, sous la direction de Catherine Strasser, ENSAD, Paris, 2010, pp40, 41.

Loubier, *Sans titre (Le fil rouge)*, (2000), on se situe dans le processus de la marche. Cependant, tels Hansel et Gretel qui sèment les miettes de pain sur le chemin pour pouvoir retrouver leur chemin, dérouler le fil sous-entend que l'on puisse rebrousser son chemin. Ceci n'est pas sans rappeler le fil d'Ariane, qui, dans la mythologie grecque, fournit un fil à Thésée en échange de la promesse de l'épouser. Grâce à cette aide, Thésée se rend dans le labyrinthe de Crète afin d'affronter le Minotaure. Il dévide le fil derrière lui pour retrouver son chemin dans la construction de Dédale. De nos jours, le fil d'Ariane peut être celui du plongeur qui s'aventure dans les profondeurs aquatiques. Il est aussi un dispositif utilisé en ergonomie, dans la navigation informatique, sur des pages web ou dans des documents. La langue anglaise lui préfère d'ailleurs l'appellation *bread crumbs* (« miettes de pain ») en référence au fameux conte des frères Grimm, Hansel et Gretel.



Bridget Sheridan,
Rêveries Romaines,
photographies, laine,
clous, 2013, Galerie de
la Salamandre, Nîmes
©Bridget Sheridan.

Pour l'installation photographique des *Promenades Romaines*, il est évident que je tentais de retrouver mon chemin dans des lieux que j'arpentais à nouveau. Sur les traces de mon passé – et de ceux qui ont fait de ces lieux, des sites uniques – je rembobinais mon propre fil d'Ariane. D'ailleurs, l'anglais *record*, en français « enregistrer », signifie littéralement « re-corder », en d'autres termes, rembobiner. Et les photographies, ne ressemblent-elles pas aux miettes de pain que les enfants dispersaient le long du chemin dans la forêt ? Cependant, une certaine forme de tristesse se tisse au chemin, puisque les miettes disparaissent dans le paysage de la mémoire. Regarder ces paysages en marchant revenait à retrouver les pas perdus, à la fois mes propres souvenirs et les traces dont la terre et les chemins gardent silencieusement la mémoire. Dérouler, dévider, c'est donc

accepter l'histoire comme elle nous vient, avec la notion de perte, de ce que la mémoire individuelle ou collective a décidé d'écarter ou non.

• La couture du trajet

Chaque soir, pendant mes quatre jours de marche sur le Chemin de la Liberté, je me suis posée un instant : temps de couture, moment de souvenance. Sur la *Mappa*, l'aiguille vient piquer le tissu de soie, le traverser formant des points de couture plus ou moins rapprochés, le fil rouge tissant régulièrement les pas de mon cheminement à travers la montagne. Le tracé du fil raconte mon trajet – un langage tissé qui s'entremêle aux écritures et aux photographies. Si le titre *Mappa* privilégie le terme anglais *map* à celui de *carte*, c'est que *map* vient du français *mappemonde*, lui-même dérivé du latin *mappa mundi* et que l'étymologie de ce terme se rapporte davantage au tissu qu'à la cartographie. Le latin *mappa* désignait une serviette, une nappe ou, plus précisément, un morceau d'étoffe⁵³⁷. Le terme a été repris par Alighiero Boetti, pour les cent-cinquante *Mappe* de 1971 jusqu'à sa mort, en 1994, – des cartes brodées par des femmes afghanes qui donnent à voir le passage du temps et l'évolution politique du monde. Si, en confiant la réalisation aux brodeuses, cet artiste à l'esprit nomade tisse des relations entre traditions ancestrales et arts plastiques, il envisage aussi le monde comme tissu d'échanges et de rencontres. Imaginons donc le monde comme tissu, en prenant la *mappa* comme point de départ pour notre réflexion sur les morceaux d'étoffe, où l'artiste vient coudre ou broder un trajet.

Alighiero Boetti, *Mapa del mundo*,
carte brodée, 93 x 131 cm, 1979.

Le tissu fluide de la soie se moule au corps, à sa morphologie. Léger, il enveloppe la main qui le tient tandis que l'autre vient piquer la maille. L'étoffe, ce « matériau à travailler »⁵³⁸, est transformée par le fil rouge. Si l'on garde à l'esprit qu'*étoffer* prend le sens d'« enrichir » au XVI^e siècle, le fil rouge confère plus de valeur au tissu de soie, il lui apporte du contenu. Cela s'opère par le geste, par les boucles que dessine la main sur la soie et qui redoublent mes pas. C'est une

⁵³⁷ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française, Fo-Pr*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012, p2005.

⁵³⁸ J. Picoche, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, p219.

« écriture du vivant », pour reprendre les mots de Tiberghien qui évoque également une forme de « biographie » à propos de ce qu'il appelle les *cartes-trajets*⁵³⁹. L'aiguille remplace le stylo dans ce geste intime qu'est la couture.

Pour l'artiste Rieko Koga, la broderie est un geste spontané et répétitif qui traduit des flâneries intimes. Le titre de certaines œuvres évoquent le déplacement (*Encore plus loin* (2012), *Mi-chemin* (2013), *Voyage – 2* (2012), *Rencontre* (2012)) ou la cartographie (*Carte du monde* (2013)). Les fils se déplacent sur la surface du tissu, menant notre regard le long de trajets imaginaires ou non. En 2013, elle installe un long rouleau de coton qui se dévide dans l'espace de la galerie. *Future Diary* (« futur journal ») nous invite à lire une cartographie brodée, faites de signes topographiques et d'écritures. Au bout du tissu, on lit la consigne, "*Start here*" (« commencez ici »), qui indique à la fois un sens de lecture et de cheminement. C'est ensuite aux broderies de nous mener sur le chemin de ses pérégrinations imaginaires. Cette œuvre fait office de véritable cartographie de l'esprit où les écritures et les lignes brodées guident notre regard au fil du tissu. Les broderies de Koga s'expriment dans un langage organique ; des lignes abruptes dialoguent avec des arrondis, des points de couture s'éloignent pour se rapprocher à nouveau, ce qui suggère un mouvement plus ou moins rythmé d'une main qui se promène sur la surface du tissu. Son langage brodé réclame que l'on accompagne le fil des mouvements de la main et de l'aiguille.

Rieko Koga, *Future Diary*, installation, techniques mixtes, AC institute, New York, 2012.

⁵³⁹ G. A. Tiberghien, « La carte comme dépaysement : remarques sur l'imaginaire artistique dans l'activité cartographique », in *Atlas et les territoires du regard, Le géographe de l'histoire de l'art (XIXe et XXe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p164.

Marie Moreau.

En haut, à gauche, « L'atelier », 2013.

À droite : « Nappe », 2013.

En bas : *Traversée du désert, Érythrée, Soudan, Libye, la carte de A.*, dessins et broderie, 2013.

Il est intéressant de noter ici que la plasticienne Marie Moreau, a mis en place des ateliers intitulés « rencontres cartographiques » à Grenoble, dans les locaux de l'association Accueil Demandeurs d'Asile (A.D.A.) – des ateliers lors desquels les demandeurs d'asile se mettent à broder leurs trajets sur des nappes. Le geste apparaît spontanément dans un contexte de partage, un moment où les artistes explorent les notions d'hospitalité et de refuge avec des migrants et des réfugiés. Les croquis cartographiques prennent forme autour d'un langage collectif, constitué de souvenirs de parcours. Marie Moreau compare le tissu blanc qu'ils brodent aux linceuls dont on recouvre le défunt dans le culte musulman. Les migrants, eux, évoquent leurs amis, leurs compagnons de route, morts au cours du trajet. Ils brodent, malgré ces souvenirs douloureux, pour les affronter peut-être. Nous pourrions à nouveau évoquer la couture comme suture ici. Lors de ce projet, les mains qui brodent avancent sur le tissu, point par point, tandis que les artistes et les migrants tentent d'avancer ensemble, autour des discussions et des pratiques plastiques.

Hélène Gerster, *On vient de nulle part, on y va*, canevas et fils en coton, broderies, 109 x 144cm, 2007-2008.

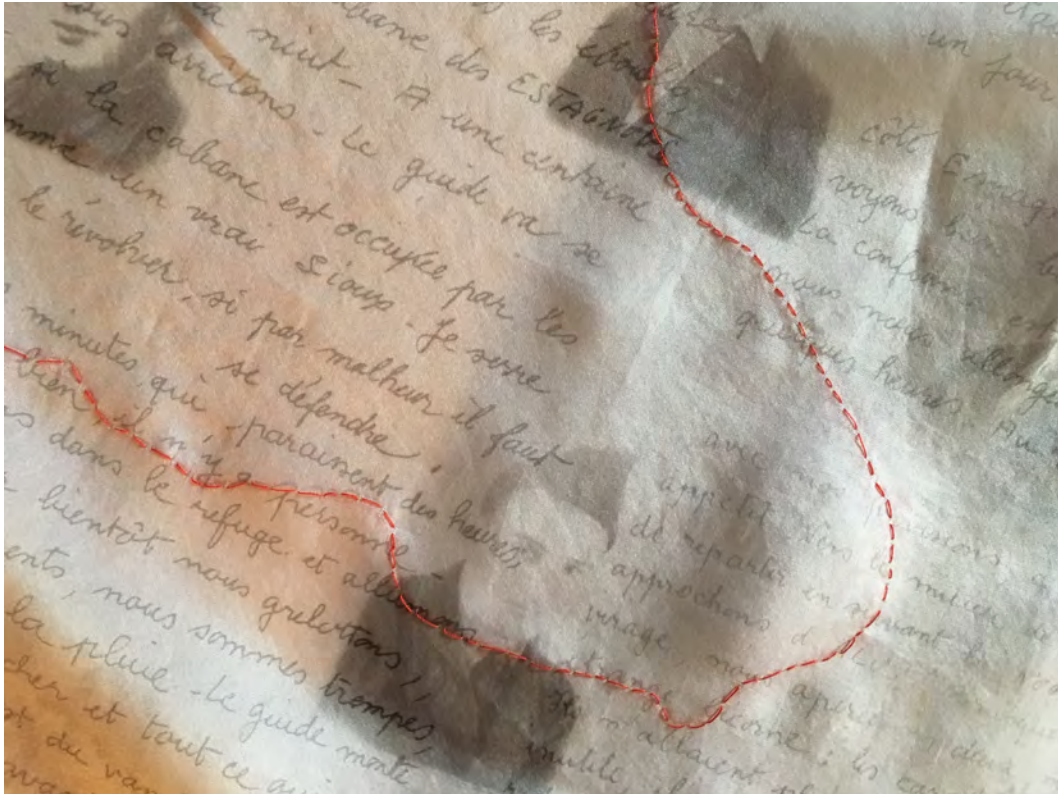
Chaque point d'une broderie ou d'une couture manuelle témoigne de l'avancée de la main. C'est ainsi que la couture d'un trajet fait voyager le regard du spectateur d'une tout autre manière que le tracé à l'encre. Alors que le stylo dessine un mouvement fluide à la surface du tissu, l'aiguille avance, perçant régulièrement la surface pour ouvrir les mailles. Hélène Gerster a choisi le fil et l'aiguille pour reconstituer le tracé de pérégrinations dans les villes où elle a vécu et travaillé depuis 2006. Sur un canevas blanc, on retrouve les tracés de ses déplacements dans les villes de Genève, Paris, Riga ou Klaïpeda. Si les broderies

ne s'ancrent dans aucun système de cartographie, les tracés semblent flotter sur le fond blanc du tissu. Il en va de même chez Suzanne Stockwell qui choisit, pour sa part, un fil rouge afin de retracer les voies de la ville de Manchester qu'elle a pour habitude d'arpenter. Le maillage de veines semble irriguer un territoire imaginaire qui correspond à la cartographie mentale de Stockwell. Semblable à certains tracés d'artistes-marcheurs que l'on retrouve sur les murs des galeries, et qui sont le résultat d'un traçage par système GPS – pensons, par exemple, à *Path of Least Resistance* (2013) de Tim Knowles, peinture murale qui résulte du cheminement de chaque participant à une marche collective – *Manchester Arteries* (2011) incite, au contraire, à suivre le fil des broderies qui habitent l'espace du tissu.

Susan Stockwell, *Manchester Arteries*, couvertures recyclées, broderies en fil de coton, 1,5 x 1,8m, 2012.

Si les trajets cousus semblent se détacher du support du tissu, c'est que « la brodeuse [...] à l'aide de son aiguille [...] transforme progressivement ses traces en fils », ce qui a pour conséquence de « faire disparaître la surface du tissu »⁵⁴⁰. En conséquence, lorsque le tracé est cousu, nous avons une impression de relief. Le fil s'en va promener dans l'espace, accompagné par le geste des mains et par l'itinérance de celui qui le conduit sur le tissu. En ce qui concerne mon foulard en soie, la *Mappa*, mon intention était de promener la ligne en effectuant des boucles régulières qui fassent écho au rythme du cheminement effectué pendant la journée, et que cette ligne vienne s'inscrire en tant que fil du maillage des innombrables marcheurs ayant arpenté la montagne.

⁵⁴⁰ T. Ingold, *Une brève histoire des lignes*, op.cit., p73.



Bridget Sheridan, *Mappa* (détail),
impression sur soie, fil, 60 x 60cm,
2013, ©Bridget Sheridan.

c) Écritures topographiques

- **Sur la carte**

J'abandonne les repères et les échelles. Je me plie à l'utilisation des écritures, des photographies et du fil. La *Mappa* n'est certainement pas une carte, mais un croquis cartographique qui reçoit le tracé de ma main, de mon cheminement. Et si le tracé n'était pas seulement le passage du fil ? Et si les écritures, elles aussi, traçaient la structure du paysage et du sentier – des mots qui disent à la fois la marche, les lieux de passage et le chemin ? Seraient-ce des écritures topographiques, des lignes qui se plient à la morphologie du paysage et qui viennent l'inscrire sur la *Mappa* ?

La topographie est habituellement entendue comme la science qui permet de relever les mesures d'un terrain, les formes, les dimensions et les détails de la Terre. Les relevés s'effectuent avec un appareil qui mesure les données dans un axe vertical par rapport au terrain étudié. Si la topographie donne lieu à l'élaboration de plans topographiques, de plans cadastraux ou de plans d'urbanisme, elle sert également à élaborer des cartes topographiques à une échelle plus grande⁵⁴¹. L'Empire Romain, obsédée par le partage des terres, les cadastres et traçant également un réseau de voies sur toutes ses terres a envoyé ses arpenteurs aux quatre coins de l'Empire afin de topographier le territoire et de relever les grands itinéraires sur des cartes. Si les relevés des arpenteurs témoignent d'une mobilité accrue, elles s'éloignent en même temps de la morphologie naturelle du terrain puisque leur pratique est surtout basée sur l'angle droit. La topographie sonne, de nos jours, comme la science des formes de la Terre, même si les relevés peuvent se baser sur des éléments artificiels. Alain Rey note que la topographie, terme formé à partir du grec *topos*, signifiant « région, lieu » ou « emplacement, partie du corps », et de *-graphia*, « graphie », est la « description d'un lieu, d'un pays ». Il ajoute que :

Le mot, devenu relativement usuel, désigne la description ou la carte détaillée d'un lieu, et, dans la rhétorique traditionnelle, la figure consistant en la description détaillée d'un lieu (1765). Le sens cartographique précis et technique de « représentation de la configuration des terrains » (1845) est devenu le plus courant.⁵⁴²

En admettant que la topographie puisse être soit une description, soit une carte, il devient envisageable de penser le langage écrit comme topographie. Regardons tout d'abord la manière dont les signes linguistiques se fondent aux

⁵⁴¹ R. d'Hollander, « Topographie », *Encyclopædia Universalis*, <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/topographie/>>, (consulté le 8 août 2016).

⁵⁴² A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française, Pr-Z*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012, pp3684, 3685.

formes graphiques sur une carte ; les lettres et les mots s'intègrent à la plasticité de la représentation. Denis Wood souligne que :

Dans une carte, des mots ou des arrangements de mots « engendrent un champ de signes linguistiques plus proches de la poésie concrète. Les lettres gagnent en taille, augmentent en poids ou arborent des formes *majuscules* pour indiquer des degrés d'importance plus grande. Les variations stylistiques, géométriques et chromatiques signalent de vastes divisions sémantiques. La syntaxe textuelle est largement abandonnée tandis que les mots sont allongés et tordus et que les groupes de mots sont réarrangés pour tenir dans l'espace de leur équivalent visuel.⁵⁴³

Une carte des Pyrénées du XVII^e siècle illustre parfaitement la plasticité des toponymes d'une carte. Bruno-Henri Vayssière présente cette représentation linguistico-topographique de Don Tomas Lopez, géographe du roi d'Espagne, qui entreprend l'inventaire du territoire. Vayssière relève la plasticité des écritures cartographiques de Lopez qui ne produit pas une carte à proprement parler, mais plutôt une forme d'écriture qui suit la morphologie du terrain – une écriture topographique. Ainsi décrit-il la représentation du pied des Pyrénées de Lopez :

Elle court, elle court cette écriture, malingre, puis bouffie, distordue, lovée sur elle-même. Les cônes de déjection des sierras s'entremêlent en de savantes glissées de paragraphes. Des fissures font éclater les lignes du texte. Les cartes n'ont jamais dressé leurs lettres à respecter l'alignement unique ; mais les oppositions des sens et des directions se marquaient très franchement. Ici tout n'est que légers dérapages ou brusques inflexions. La variété des formes de l'écriture subjectivise plus sûrement le contenant qu'un contenu mal déchiffirable.⁵⁴⁴

Les lettres de Lopez se penchent sur la montée d'une pente raide, ou se resserrent au creux d'un vallon, et les lignes d'écriture marquent les courbes de niveau des montagnes pyrénéennes. Vayssière ajoute que « l'espace de la carte est avant tout celui d'un terroir devenu

Don Tomas Lopez, carte d'Espagne, XVIII^e siècle

lettré. »⁵⁴⁵ Cette remarque se prête également à la carte de David Renaud, *Giverny*, (1997), sur laquelle l'artiste ôte tous les signes plastiques, ne laissant à la vue que les noms des lieux – poésie visuelle du terrain. C'est une sorte de

⁵⁴³ D. Wood, cité par G. A. Tiberghien, « Poétique et rhétorique de la carte dans l'art contemporain », in *L'espace géographique*, 39, 2010, <<https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2010-3-page-197.htm>>, (consulté le 20 septembre 2014).

⁵⁴⁴ B-H. Vayssière, « Cartes minimales », in *Cartes et figures de la terre : Centre Georges Pompidou, Paris, 24 mai-17 novembre 1980*, Paris, Centre de Création Industrielle, 1980, p169.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p170

calligramme topographique qui fait écho à notre désir de nommer les lieux. À ce propos David Le Breton précise que :

Comprendre le monde, c'est lui attribuer une signification, c'est-à-dire le nommer. On voit pourquoi le marcheur est à ce point en quête de noms, lui qui chemine dans une dimension de son existence où plus rien n'a une place précise et où les lieux qu'il parcourt lui sont inconnus, comme inachevés encore à ses yeux. Le nom est une mise au monde de l'espace, l'invention personnelle d'une géographie ou sa réappropriation à l'échelle du corps.⁵⁴⁶

Il n'est pas étonnant qu'un artiste tel que Chris Drury, qui se livre régulièrement à une pratique de la marche dans son travail plastique, s'applique à relever les noms des lieux qu'il traverse. Certaines œuvres de Chris Drury, qui porte un intérêt tant à l'écriture qu'à la pratique de la cartographie, conjuguent ces deux formes de représentation. Dans une œuvre intitulée *Volcanoes of Iceland* (2004), il inscrit manuellement le nom de chaque volcan d'Islande sur une carte de la région de Landmanalaugher. Tout comme la carte de Lopez ou de Renaud, les toponymes sculptent le terrain islandais. Si cette écriture topographique ne tient plus compte de la morphologie plate du papier, c'est que la main suit

Chris Drury, *Everything, Nothing*,
encre sur impression, 88,8 x 77,8cm,
2007.

les formes du terrain représenté. Pour Drury, le geste d'écrire sur la carte est un parcours sensible de la topologie de la région. Ainsi, il explore l'espace de la carte dans un acte scripturo-pictural, où les écritures sont à la fois lisibles et visibles, et où elles oscillent entre signes linguistiques et signes graphiques. Dans *Everything Nothing* (2007), Drury superpose des écritures à l'encre bleue sur la découpe de la couche de la calotte glaciaire, une imagerie scientifique à laquelle l'artiste a eu accès durant une résidence en Antarctique. L'échogramme représente les couches de glace, des vagues profondes qui racontent l'histoire de la Terre. Le geste scriptural de Drury explore les couches dans un mantra qui répète les mots

⁵⁴⁶ D. Le Breton, *Eloge de la marche*, Paris, Editions Métailié, 2000, pp67,68.

everything (« tout ») et *nothing* (« rien »). Si l'incommensurable calotte inspire à la fois le vide et le plein dans l'esprit de Drury, il fait le choix de réitérer ces deux mots dans un parcours méditatif où la main joue le rôle de l'instrument de mesure topographique. Comment ne pas penser aux écritures de Robert Smithson, *A heap of language* (1966), qui questionne l'écriture en tant que matériau plastique ? Richard Sieburth note la forme triangulaire du texte qui pourrait être perçu comme prélude aux monticules de terre de Smithson, tel que *Spiral Hill* (1971)⁵⁴⁷. Si le terme *heap* signifie tas, on ne peut que penser à des couches de sédiments. Sieburth souligne la double lecture du dessin de Smithson qui peut être regardé et lu⁵⁴⁸. Ne pourrait-on pas voir dans ce dessin une préfiguration des *textworks* de Richard Long ou de Hamish Fulton, de leurs « paysages de mots », mais encore, des écritures topographiques de Chris Drury ?

Robert Smithson, *A Heap of Language*,
graphite sur papier, 1966.

⁵⁴⁷ Voir R. Sieburth, "A Heap of Language: Robert Smithson and American Hieroglyphic", <<http://www.robertsmithson.com/essays/heap.htm>>, (consulté le 25 juillet 2015).

⁵⁴⁸ *Idem.*

Chris Drury, *Volcanoes of Iceland*,
encre sur impression numérique,
98,5 x 140cm, 2004.

- **De la photographie aux sédiments du langage**

Je me pose un instant au Col de Banyuls pour regarder le versant espagnol. Je me tourne ensuite vers la France. Dans cet espace liminaire je décide de photographier les deux vues qui s'offrent à moi et d'y incruster par la suite les témoignages du passage, ceux des Réfugiés espagnols de l'exode, et ceux des évadés arrivés depuis la France. Les écritures se posent sur l'arrondi de la fin de la chaîne pyrénéenne qui se jette dans la Méditerranée. Du côté espagnol, elles suivent la longue ligne de la plaine espagnole. Les témoignages indiquent souvent le nom des lieux, ou des descriptions approximatives des lieux de passage. Les *topoi* s'inscrivent alors dans le paysage.



Bridget Sheridan,
Mirare (détail),
diptyque, tirage
numérique, 40 x
60cm, 2015, ©Bridget Sheridan.



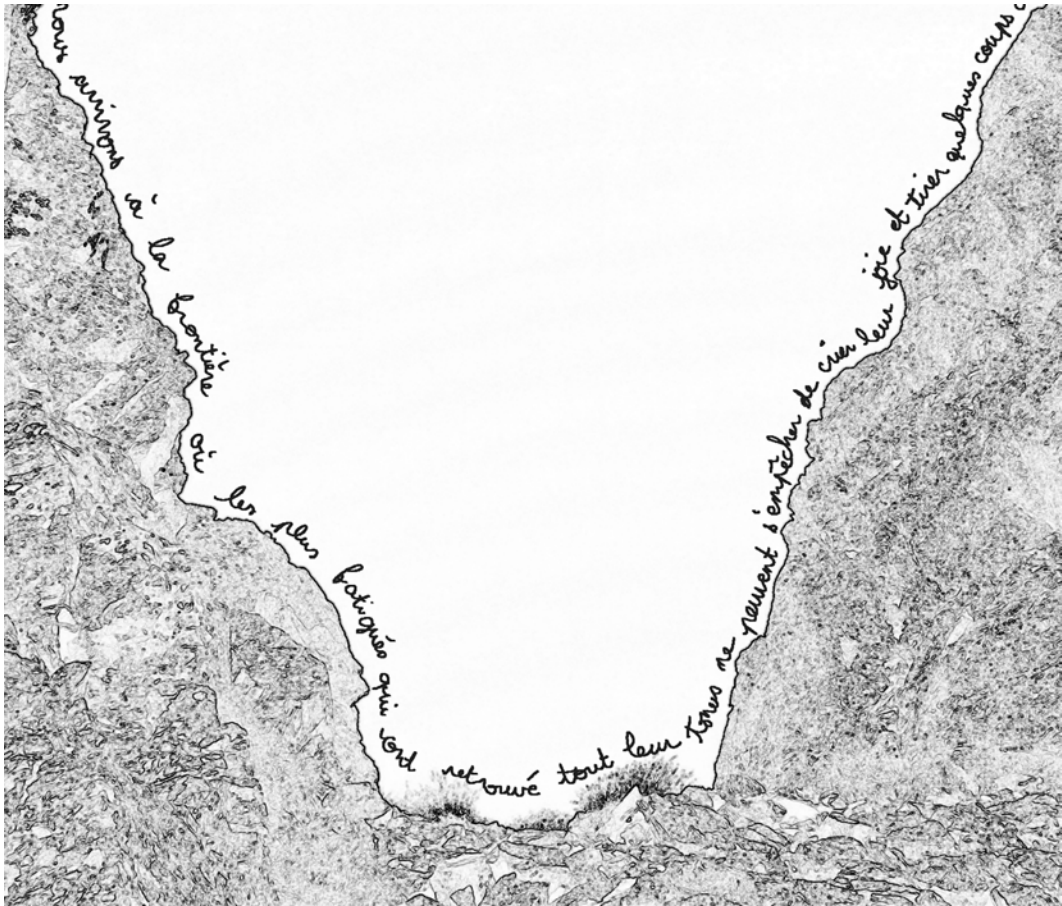
Chris Drury, *Looking South From Eaval*,
impression sur papier, 107 x 148cm, 2010.

De manière semblable, Chris Drury a effectué deux photographies panoramiques des vues du paysage depuis Eaval, *Looking North from Eaval*, et *Looking South from Eaval* (2010). Sur chaque vue l'artiste a recopié les noms des lacs et des monts visibles depuis sa position. Malgré le fait qu'il s'agisse d'une représentation photographique du paysage, il est possible d'admettre que le voile de texte qui recouvre les vues ajoute une valeur cartographique à ce travail. De plus, l'utilisation des points cardinaux « sud » et « nord » dans les titres atteste d'une volonté de se repérer. Si les noms ne concernent pas les zones d'habitation, ils évoquent la topologie du paysage observé, les zones d'altitude et de dépression que sont les lacs et les montagnes. Dès lors, le texte coïncide avec la vue.

Jacqueline Salmon redouble également la photographie de signes graphiques. D'ailleurs ces images font directement référence à la cartographie puisqu'elle les intitule *Cartes de vents à Evreux et sur la route d'Evreux aux Andelys* (2009-2010). Suite aux *Courants de marée* (2008), où elle entre dans le processus de la représentation des flux, Salmon nous offre une double lecture de l'image en superposant les codes de représentation du vent sur une photographie des formations de nuages. Les flèches modèlent la photographie de la même manière que la force et la vitesse du vent forme les nuages. Le geste scriptural de Salmon se calque à la formation naturelle des éléments.

Jacqueline Salmon, *Cartes des vents, Le Mourillon*,
gravure sur photographie, 2016.

Il en va de même pour mes lignes d'écritures qui suivent les lignes de crête du *Port de Vénasque*. Si elles sculptent la photographie, elles évoluent d'une image à l'autre, épousant le mouvement de la ligne d'horizon au gré de mon propre déplacement. Ainsi, elles retracent l'évolution de la courbe de la crête. Si les photographies qui composent cette œuvre fonctionnent comme une taille directe dans la tranche de la montagne, la ligne ajoute une couche sédimentaire de plus aux formations de roche et de terre que sont les montagnes.



Bridget Sheridan, *Le creux d'une porte*,
installation, impression numérique sur soie,
40 x 60cm, 2016, ©Bridget Sheridan.

Par ailleurs, il est possible d'envisager ces écritures comme topographiques au-delà même de l'image dans laquelle elles se fondent. Je vois dans les écritures un langage proche de celui des roches et des strates de la nature. Certes, l'apparence plastique de celles-ci se confond, dans mon travail, à la morphologie du paysage, cependant, la topographie du langage se rencontre également dans l'image linguistique que celle-ci produit. À ce propos Smithson écrivait que :

Les mots et les roches contiennent un langage qui suit une syntaxe de failles et de ruptures. Il suffit de regarder n'importe quel mot assez longtemps pour le voir s'ouvrir en une série de failles, en un terrain de particules, chacune d'entre elles contenant son propre vide.⁵⁴⁹

Cette approche du langage peut effectivement être caractérisée comme topographique. C'est ainsi que les écritures de témoignages sont doublement topographiques vu qu'elles forment leur propre territoire à travers les mots, et puisqu'elles s'inscrivent dans la formation du Chemin de la Liberté. Les photographies soulignent cette formation du langage de manière métaphorique. D'ailleurs, ne parle-t-on pas du *topos* comme le thème d'un discours ? Les écritures qui courent sur la surface de la *Mappa* s'organisent comme les particules du terrain traversé. Mon intention dans ce travail était qu'on arpente les écritures de Jean Souque et leur morphologie mnésique – langage analogique entre les mots et le terrain parcouru. Le choix des mots, les inflexions et la syntaxe utilisée fusionnent avec les surfaces de terre et de roche que les pieds de Souque ont foulées. La ligne scripturale court sur le tissu en soie – une écriture topographique qui circule entre les visages, les lieux photographiés et le fil rouge. Ainsi, la *Mappa* fait surgir la puissance topologique de l'écriture où les sédiments de la mémoire rencontrent la morphologie du terrain parcouru.

3. L'espace cartographique en dehors de et en soi

Karen O'Rourke souligne que la cartographie prend racine dans notre besoin d'orientation, et que nous donnons un sens à notre environnement dans le but de nous déplacer⁵⁵⁰. Certes, la cartographie est intimement liée à la marche, cependant, ne serait-il pas possible de considérer la cartographie comme un espace mental voire mémoriel, constitué d'histoires ou de récits, auquel accède le marcheur ? Souvenons-nous de ce qu'écrivait Roland Barthes à propos de la question de l'orientation dans l'espace au Japon :

⁵⁴⁹ R. Smithson, cité par C. Buci-Glucksmann, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Editions Galilée, 1996, p99.

⁵⁵⁰ K. O'Rourke, *Walking and Mapping. Artists as Cartographers*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 2013, p101.

Il faut s'y orienter, non par le livre, l'adresse, mais par la marche, la vue, l'habitude, l'expérience ; toute découverte y est intense et fragile, elle ne pourra être retrouvée que par le souvenir de la trace qu'elle a laissée en nous : visiter un lieu pour la première fois, c'est de la sorte commencer à l'écrire : l'adresse n'étant pas écrite, il faut bien qu'elle fonde elle-même sa propre écriture.⁵⁵¹

C'est ainsi, par l'orientation, qu'on forme une écriture propre à soi. N'est-ce pas alors une écriture cartographique que nous inventons ? Lorsque je m'oriente sur les chemins de montagne, je mets en place une forme de cartographie progressive qui, une fois de retour de la marche, me permet de parcourir les chemins de la mémoire. Pour Joël Candau la mémoire est « topophile », c'est-à-dire qu' « elle s'ancre dans des territoires, des itinéraires, des espaces publics, autour de frontières, le lieu servant d'indice de rappel »⁵⁵². Ce n'est pas anodin si, dans l'Antiquité, on inventa ce qu'on appelle l'Art de la mémoire, *Arts memoriae*, pour mémoriser des textes ou de longues listes. Au XVI^e siècle, on conseille aux orateurs de construire un « palais de la mémoire », une construction mentale qui permet de se balader de pièce en pièce afin de reconstituer le fil du discours⁵⁵³. Frances Yates dépeint l'image d'un orateur qui se déplace à travers une enfilade de pièces, autant de points de repère pour restituer ses idées. Et Rebecca Solnit surenchérit :

De même que l'esprit et le temps, la mémoire est inimaginable sans dimensions physiques. Se la représenter sous la forme d'un espace concret revient à la transformer en paysage où les souvenirs qu'elle contient ont une place assignée.⁵⁵⁴

Cette pratique de localisation imaginaire est utilisée depuis la nuit des temps par des peuples qui chantent une forme de cartographie mentale. Les plus connus sont, bien évidemment, les Aborigènes d'Australie. Martine Cotin note que le « temps du rêve », le récit d'une occupation mythologique et ancestrale du territoire australien « relate d'une manière fragmentée des espaces de mémoire conjuguant mythe, mémoire, et repérages géographiques. »⁵⁵⁵ Les lieux de mémoire du territoire se chargent de sens lors de rituels, de récits et de peintures qui imitent le déplacement. Ainsi, le parcours et la mémoire s'associent afin de permettre aux individus de se repérer dans l'espace. Bruce Chatwin souligne même que « dans la foi aborigène, une terre qui n'est pas chantée est une terre morte, puisque, si les chants sont oubliés, la terre elle-même meurt. »⁵⁵⁶ Les pistes chantées, les phrases musicales prennent l'apparence de coordonnées cartographiques, puisqu' « au-delà des mots, il semble que le profil mélodique du chant décrive la nature du terrain sur lequel il passe. »⁵⁵⁷ Force est de constater

⁵⁵¹ R. Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Seuil, 2007, p55.

⁵⁵² J. Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, A. Colin, 2005, p153.

⁵⁵³ Voir F. Yates, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1982.

⁵⁵⁴ R. Solnit, *L'art de marcher*, Arles, Actes Sud, 2002, p106.

⁵⁵⁵ M. Cotin, *L'écriture, l'espace*, Paris, L'Harmattan, 2005, p13.

⁵⁵⁶ B. Chatwin, *Le chant des pistes, Œuvres complètes*, Paris, Grasset, 2005, p657.

⁵⁵⁷ *Idem*, p713.

que le *walkabout*⁵⁵⁸ aborigène reste avant tout un « système de parcours grâce auquel les populations de l’Australie ont cartographié le continent tout entier. »⁵⁵⁹ La notion de territoire, que l’on a pour habitude d’associer à la cartographie, est implicite dans la culture aborigène puisque chaque tribu possède ses propres chants qui constituent des sortes de « titres de propriété »⁵⁶⁰, ajoute Chatwin. Cependant, les chants se prêtent entre individus, tout en faisant partie intégrante de la personne qui les chante. C’est en référence directe aux Aborigènes d’Australie que Bill Viola souligne le lien entre la marche, le récit et la mémoire. « Certains lieux naturels déjà chargés d’événements anciens se trouvent réactivés quand on les parcourt en contant leur histoire »⁵⁶¹, écrit-il. Si le paysage incarne cette mémoire, c’est que nous y accédons par le biais de la déambulation : « marcher dans ce paysage », dit-il, « c’est redire ces histoires ou plutôt les chanter. »⁵⁶² D’où la nécessité de transmettre le récit afin de réactiver la mémoire du paysage, et de pouvoir s’y orienter, à la fois dans l’espace et dans le temps.

Ainsi, lorsque je marche, je réactive les histoires – les récits lus ou entendus. Chaque témoignage devient une piste, un itinéraire emprunté/à emprunter, et forme une « cartographie psychique ». À ce titre, Thierry Davila décrit ainsi le marcheur : « il est tout autant aux prises avec une géographie physique qu’avec une cartographie psychique. »⁵⁶³ Dans ma pratique, c’est justement le fil de l’histoire qui dessine ce territoire mnésique. D’un point de vue anthropologique, Alice Legat s’est intéressée à la culture de la mobilité chez les indiens Tjchq – une mobilité qui s’opère par une étroite relation entre la marche et la narration. Si les histoires qui circulent de génération en génération transmettent une connaissance de l’environnement et du sol, Legat note que l’empreinte du pied devient synonyme de connaissance.⁵⁶⁴ Ainsi, les histoires accompagnent le marcheur qui associe le déplacement dans l’espace à un cheminement mental.

Rebecca Solnit note que :

⁵⁵⁸ Terme intraduisible pour lequel Francesco Careri propose la signification littérale : « marcher » ou « marcher au sujet de », *Walkscapes, La marche comme pratique esthétique*, Arles, Editions Jacqueline Chambon, Actes Sud, 2013, p52.

⁵⁵⁹ F. Careri, *Walkscapes, La marche comme pratique esthétique, op.cit.*, p52.

⁵⁶⁰ *Idem*, p663.

⁵⁶¹ B. Viola, « Perception, technologie, imagination et paysage », in *La vidéo, entre art et communication*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, 1997, p151.

⁵⁶² *Ibid.*, p152.

⁵⁶³ T. Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l’art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Ed. du Regard, 2002, p22.

⁵⁶⁴ Voir A. Legat, “Walking Stories; Leaving Footprints”, in *Ways of Walking*, Ashgate Publishing Limited, England, 2008, p38.

Refaire le même chemin peut signifier suivre à nouveau un même fil de pensée, autrement dit assimiler les pensées, les idées, à des objets insérés dans un paysage qu'il suffit de savoir traverser.⁵⁶⁵

Le fil qu'évoque Solnit, je le vois comme les témoignages, lignes de vie du maillage mnésique qui se tissent au paysage montagnard. Cette cartographie mentale est vécue lors de mes passages sur le Chemin de la Liberté. C'est aussi elle qui vit au travers de mes installations, témoins des nombreuses interactions avec les chemins de passeurs. Ainsi, je lis, j'écoute, et les chemins de chacun dessinent une cartographie mentale qui prend forme dans mon esprit. Je marche et je réactive les chemins qui se faufilent au travers de la montagne, et qui parcourent ma mémoire.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p107.

Conclusion

Les cheminements que nous avons entrepris ici nous ont permis de visiter un ensemble de pratiques artistiques et de recherches théoriques qui s'articulent autour d'une réflexion sur la marche et la mémoire. La difficulté de trouver une ligne directrice dans l'écriture de cette recherche réside dans le fait que le sujet-même nous emporte dans un maillage complexe, celui de la mémoire. Les chemins s'ouvrent devant le plasticien-chercheur. Celui-ci doit faire des choix, se repérer, explorer certaines pistes et, parfois, retourner sur ses pas. Il en va ainsi dans la mémoire. Par des procédés d'archivage, de réactualisation, ou autres, nous formons un ensemble mémoriel complexe et malléable. C'est également ainsi que la mémoire collective se forme – à partir des histoires, des récits, des témoignages de chacun.

Ma pratique est tout aussi complexe. L'intermédialité de celle-ci nous oblige à parcourir des théories et des pratiques artistiques qui ouvrent un champ de recherche explorant à la fois la marche, la photographie et l'écriture – la manuscriture et la cartographie.

Marcher dans le paysage revient à s'inscrire dans la lignée d'artistes qui ont tissé des liens étroits avec la notion de paysage, avec la nature et l'extérieur. Aller à la rencontre de pratiques paysagères anciennes permet de se rendre compte à quel point la nature prend de l'importance chez les peintres hollandais. De surcroît, les influences de ces derniers chez certains artistes britanniques, comme John Constable ou Thomas Gainsborough, ou français, comme ceux de l'école de Barbizon, démontrent qu'aller à la rencontre du paysage et sortir de l'atelier se transmet. Ainsi, pourrait-on en déduire que l'état d'esprit de l'artiste paysagiste est un savoir-faire et un savoir-vivre. Ne retrouve-t-on pas les mêmes questions chez les artistes du Land art à notre époque ? Le cadrage, l'horizon, la présence du corps au sein de la nature, l'échelle sont autant de constantes qui traversent l'art du paysage. En cherchant plus loin, nous avons noté l'intérêt pour l'environnement, à travers la prise de notes concernant les météores chez des peintres tels que Constable ; une pratique qui ressemble à celle de Richard Long ou de Fulton et qui traduit ce rapport privilégié que ces artistes entretiennent avec la nature. Cet héritage se lit également chez ceux qui s'inspirent du romantisme. Voir dans le paysage l'empreinte d'une tragédie revient à projeter la mémoire sur celui-ci. Entre la contemplation et le ressenti de la tragédie, il existe des tiraillements, une tension qui mérite la réflexion du spectateur. C'est d'ailleurs cette tension que l'on retrouve dans les images du retrait : des photographies silencieuses, dans le sens de *still* en anglais, sublimes aussi, où l'événement tragique est tenu à distance. En tant qu'artiste-marcheuse, la déambulation me permet d'interroger le paysage, de le questionner. Elle est cette action fondamentale qui associe la mise en mouvement du corps à celle de l'esprit.

Les pensées naissent en marchant, et ce n'est pas Friedrich Nietzsche qui dira le contraire. Ainsi, le philosophe conseille de « *Rester assis* le moins

possible ; n'accorder foi à aucune pensée qui ne soit née en plein air et en prenant librement du mouvement. »⁵⁶⁶ Pour l'artiste-marcheur, il en va de même. D'ailleurs, si le corps du promeneur ou du marcheur représenté traduit parfois la marche comme manière d'habiter le territoire, il incarne souvent ce personnage qui part à la quête de pensées. De surcroît, il se confond occasionnellement avec l'artiste lui-même, un signe avant-coureur de la marche comme pratique esthétique. La marche, c'est donc la mise en mouvement de l'esprit. C'est aussi une manière d'échanger avec l'environnement, puisque l'action de la marche engage activement le corps et la perception sensorielle. Cependant, c'est un va-et-vient constant entre le corps, la performance *et* la perception de celui-ci, et l'environnement, qui fait que la mémoire est stimulée pendant la marche.

Un corps en marche. Un paysage. Une traversée de l'espace. La marche interroge la mise en forme de ce dernier. Nous avons soulevé la question de la marche comme forme d'architecture. Ma pratique artistique répond à cette question à travers le dépôt de cairns le long du chemin, autant de constructions qui marquent le passage et qui mesurent le temps de la marche. Ce sont aussi les refuges qui témoignent des allers et venues de l'homme lors de ses pérégrinations. En marchant, on construit tout comme on se construit. On façonne le paysage que l'on traverse, avec la vue *et* avec le corps. On brave les limites avec des rêves d'espoir : ceux de franchir les cols, comme les réfugiés, ceux de gravir les sommets, comme les alpinistes. Tout horizon en cache un autre dans une enfilade d'ouvertures vers l'ailleurs. Mettre un pied devant l'autre permet d'aller à la rencontre de ces ailleurs. L'artiste-marcheur brave les limites, nous l'avons vu à de multiples reprises : il marche sur les murs, il franchit les clôtures, il passe les frontières. Le corps de l'artiste-marcheur connaît une liberté recherchée par tant de penseurs, à commencer par Thoreau qui voyait, dans la marche, la Liberté absolue⁵⁶⁷. Christian Verrier se désenchante que « l'espace parcouru par le pied depuis jadis et naguère de plus en plus se voit emprisonné, borné. »⁵⁶⁸ Mais l'espace de liberté tant regretté par Verrier est à la portée de tous. Les évadés, les réfugiés, les exilés en sont témoins. Suivre leur pas revient à saisir la soif de liberté qu'ils ont ressentie.

C'est d'ailleurs en empruntant le chemin, et non la route, que Le Breton imagine la liberté⁵⁶⁹. Le chemin, ce lieu d'interaction entre le sol et les pieds : il est la trace de nos passages répétés sur le sol. Il s'imprègne également en nous. Il me semble que le chemin est la véritable force du marcheur. Si, telle une artère, il irrigue le territoire, il nourrit le paysage et la mémoire de ce dernier en témoignant

⁵⁶⁶ F. Nietzsche, cité par F. Gros, *Petite bibliothèque du marcheur*, Paris, Flammarion, 2011, pp180, 181.

⁵⁶⁷ D. H. Thoreau, *De la marche*, Paris, Mille et une nuits, 2003, p7.

⁵⁶⁸ C. Verrier, *Marcher, une expérience de soi dans le monde, Essai sur la marche écoformatrice*, Paris, L'Harmattan, 2010, p49.

⁵⁶⁹ D. Le Breton, *Marcher, Eloge des chemins et de la lenteur*, Paris, Editions Métailié, 2012, p42.

du passage de chacun. Je pourchasse les fantômes qui hantent encore les chemins de montagne. Dès lors, je ne suis jamais seule sur le chemin puisque je sens, sous chaque pas, la présence des nombreux marcheurs ayant foulé le sol à travers le temps, et le rythme de mes pas s'accorde ainsi avec le leur. Il s'agit de marcher ensemble, de s'ouvrir à l'autre et d'accompagner ceux qui nous ont précédés, et, ainsi, de commémorer. Et lorsque les marcheurs d'aujourd'hui commémorent et rendent hommage à nos aïeux, témoignant notre solidarité avec ceux qui ont vécu ces événements tragiques, c'est alors que nous « (tissons) ensemble le temps et l'espace, la mémoire et les futurs possibles. »⁵⁷⁰

J'intègre à ce dispositif artistique qui engage mon corps en marche, la pratique de la photographie. Elle régule ma marche et ma démarche. J'impose un protocole photographique lors de mes pérégrinations, ce qui affecte ma déambulation. En retour, la marche impose une certaine pratique de la photographie : elle peut être lente, rythmée, contemplative, soutenue. L'artiste-marcheur s'appareille-t-il ? Prolonge-t-il son corps dans l'espace ? N'est-ce pas l'interface qui témoigne de sa façon d'interagir avec l'espace parcouru ? En témoignent les photographies de chemins où le spectateur imagine volontiers l'artiste sur la voie qui s'ouvre devant lui. Les photographies de chemins sont des espaces à parcourir. Le spectateur est, à son tour, invité à s'engager visuellement sur le chemin. Et lorsque ce dernier se multiplie au sein du livre, du carnet ou de l'installation, il s'y engage par l'imagination, en inventant ses propres cheminements autour et à travers les images. Mettre en place de tels dispositifs solliciterait le spectateur à redoubler les pas du marcheur et, dans mon travail, à participer aux cheminements de la mémoire, en suivant mes pas et ceux des évadés. Il en ressort que les déplacements s'imbriquent les uns dans les autres tout en retraçant le chemin.

Je perçois le chemin comme un lieu du retrait, où les marcheurs passent et repassent, mais n'apparaissent que rarement à nos yeux. Aussi, l'absence du marcheur suggère-t-il sa présence ? Ceci rejoint les stratégies mises en place par les photographes du retrait. Je considère que ma pratique adhère aux procédés du silence et du retrait en ce que je m'intéresse à ces lieux, vidés de toute présence, où se sont déroulés certains épisodes tragiques de notre histoire. La mémoire les hante encore – elle est perceptible. Et pourtant, elle nous échappe constamment car, tout comme le note Georges Didi-Huberman, « jamais elle ne se laisse saisir. »⁵⁷¹ Les indices que laisse le photographe – la couleur, le ton, la démesure qui nous impressionne tant, les cicatrices et les titres –, suffisent-ils à réveiller le souvenir ? Heureusement, l'événement ne fait pas irruption dans ces lieux de mémoire. Le photographe ne fait que suggérer le souvenir, tout en gardant une distance nécessaire. Les signes nous inquiètent et nous mettent en garde. Le

⁵⁷⁰ R. Solnit, *L'art de marcher*, Arles, Actes Sud, 2002, p282.

⁵⁷¹ G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu, Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p13.

présent réveillerait le passé en exprimant la tragédie de ce qui ne doit pas se réitérer. L'image s'érigerait en tant que monument – un monument silencieux et discret, qui respecterait, dans cette esthétique du retrait, la mémoire tragique qui hante ces lieux.

Nous avons constaté que la photographie ne parle jamais seule. Le discours qui l'accompagne passe par des regards, des manipulations, des témoignages et des écritures. En effet, la photographie-relique, par exemple celle que l'on conserve sur soi ou dans un lieu de choix, nous mènerait sur les cheminements de la mémoire afin de revisiter les événements du passé. Ceci serait possible grâce au rapport synecdotique qu'entretient la photographie avec le moment de la prise de vue. Ainsi, nous aurions l'impression d'un déroulé temporel face à l'image. Si j'accorde autant d'importance à ces bouts de papier, c'est parce que les photographies ponctuent fréquemment les échanges entre les acteurs de l'histoire et moi-même. Elles nourrissent ma pratique tout en articulant les visages, les lieux et le discours de la mémoire entre eux. Cependant, la mémoire nous oblige à faire des choix. Et cela fonctionne pareillement dans les archives que j'arpente. Je m'y promène. Je choisis, je prélève. J'y retourne et je recommence, dans un souci de revisiter les documents de chacun, de donner une forme artistique à cette histoire. Les angles de vue sont multiples : les passages de la frontière, les pauses, la douleur des pieds. À chaque passage aux archives correspond une lecture particulière des documents. Je prélève des bribes de témoignage et des images. Puis, je les promène, dans l'espace de la marche, comme avec la *Mappa*, et dans l'espace d'exposition. Il en ressort que ces archives se mettent en mouvement, en marche. Le mouvement est également perceptible à l'échelle des photographies. Les textes qui viennent s'y accoler mettraient en place des passerelles. Ces va-et-vient s'effectuent entre l'image mentale procurée par le texte lui-même et la photographie. Et lorsque le texte se superpose à cette dernière, qu'il s'y incruste, ne pourrions-nous pas envisager l'image mentale sous forme de hantise ? Le souvenir plane dans les lieux de mémoire. Grâce à l'écriture, quelques restes du passé surgissent dans l'image, avant de disparaître à nouveau au profit de ce dernier. Ainsi, l'écriture, cette ligne qui traverse toute ma pratique artistique, serait, elle aussi, intimement aux excursions dans la mémoire.

Malgré la référence récurrente à des artistes ayant réalisé des marches en ligne droite, comme Richard Long ou Tim Knowles, celle-ci n'apparaîtra jamais dans ma pratique. Les lignes seront organiques : l'écriture ondule sur la surface ; la marche suit les courbes du terrain et zigzague à travers les forêts, les champs et la montagne. Interroger la mémoire, nous l'avons dit, est une entreprise périlleuse dans le sens où l'on risque de se perdre dans un labyrinthe de chemins et d'impasses. Il faut savoir se repérer, se diriger, et surtout, écouter les voix du passé. Ingold soutient que la ligne chronologique, « cette ligne ponctuée n'est rien d'autre que le fantôme de l'histoire, reconstruite a posteriori comme une série

d'événements uniques. »⁵⁷² La ligne droite s'éloigne des voix ; elle ne réalise pas le travail de tissage que nécessite une véritable exploration de la mémoire. Car, « en réalité, le passé nous accompagne vers le futur », ajoute Ingold, et « c'est dans cette tension que le travail de la mémoire s'accomplit. »⁵⁷³ Ma recherche plastique et théorique rejoint les propos d'Ingold en ce que cette tension est, selon lui :

Le fil conducteur d'une conscience qui, à mesure qu'elle progresse, se souvient aussi du chemin. C'est en retraçant les lignes des vies passées que nous retrouvons le chemin.⁵⁷⁴

Je retrace les pas en explorant les archives. Je retrace les paroles en lisant les témoignages, en les écoutant ou en les regardant courir sur la surface de la feuille. Elles bruissent, elles frissonnent, elles chuchotent ou murmurent à l'oreille de celui qui veut bien les écouter. La main des évadés suit à la fois les cheminements de la mémoire et les chemins de montagne à travers le *ductus*, le mouvement de la main écrivant, et les mouvements d'une pensée de l'itinérance. Les mains du marcheur – ces mains qui écrivent – se souviennent du sol. Les mains, les pieds, l'esprit, le corps, tous sont liés dans un ensemble de relations et d'échanges. Nous avons noté que, pour des artistes-marcheurs tels que Long, Fulton ou Jean-Christophe Norman entre autres, marcher c'est écrire et vice versa. Ces artistes qui promènent la ligne d'écriture dans l'espace d'exposition, voire dans le paysage ou dans la rue, soulignent les similitudes qui existent entre les deux pratiques. Nous avons relevé les rapprochements entre le texte écrit et le tissu, le *maillage* plus justement, que tissent les pas du marcheur. D'ailleurs, il existe un parallèle entre le *maillage* des lignes marchées, des histoires racontées et la mémoire. L'histoire du Chemin de la Liberté se lit à travers les chemins et à travers l'écriture des gardiens de la mémoire.

Les histoires de l'itinérance se confondent avec la notion de cartographie, elles s'associent aux jeux de manipulations, de repérages, de tracés et de trajets auxquels on se livre face aux cartes et autres représentations du territoire. Il a été démontré que les artistes-marcheurs utilisent la carte comme outil de repérage. Par contre, si certains y voient la métaphore de la marche elle-même, j'ai préféré, pour ma part, me méfier de l'utilisation de cette représentation dans ma pratique. Tout d'abord, les pratiques de Daphné Le Sergent ou de Francis Alÿs ont démontré que la carte peut être confrontée aux aberrances de la représentation et utilisées à des fins politiques ou militaires. Si cette utilisation de la carte semble aller à l'encontre de la liberté de la marche, elle nous a prouvé qu'un marcheur, qu'il soit artiste ou non, peut braver les lignes de séparation tracées sur la carte. C'est aussi ce que nous avons évoqué lors des franchissements de murs ou de clôtures. Certes, la carte fera une apparence timide dans ma pratique, lors de ma rencontre

⁵⁷² T. Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Paris, Zones sensibles, 2013, p155.

⁵⁷³ *Idem.*

⁵⁷⁴ *Idem.*

avec une fille de réfugié espagnol, Paquita. Cependant, j'ai fait le choix de l'abandonner au profit du croquis cartographique auquel fait référence Tim Ingold. Il paraît plus juste, dans une pratique qui interroge le cheminement et les histoires marchées, qu'un simple tracé vienne accompagner le récit de la marche. Le tracé est cousu, le fil se dévidant lors du geste de la couture. Alors, on remonte le fil de l'histoire. Qu'il s'agisse de la ligne brodée ou des écritures, elles se confondent avec la marche. Nous avons défini les écritures comme topographiques – des manuscrites qui se fondent dans le paysage, sur le chemin ou sur la ligne d'horizon.

Le dernier point que nous avons abordé à propos de l'espace cartographique, propose de considérer celui-ci comme existant à travers la transmission des récits en marche. Le chemin prendrait forme à la fois dans le paysage et en soi, existant dans la mémoire de celui qui l'aurait arpenté, mais aussi de celui qui aurait écouté le récit de la marche. Les chemins prennent vie dans les lieux que revisite la mémoire.

J'ai exploré différentes formes de marche. J'ai marché, appareil à la main, afin de rendre compte de ma traversée du territoire, en tentant de saisir quelque chose de la douloureuse mémoire qui s'y imprime. Enfin, j'ai questionné la ligne, ou plutôt, les lignes qui s'entremêlent pour ainsi former un maillage qui se tisse au territoire. Je suis allée loin. J'ai remonté les chemins de la mémoire afin de proposer une réponse artistique qui, en s'associant à une recherche théorique, tente de mettre en lumière la tragédie du paysage que je perçois en tant qu'artiste–marcheuse. J'irai encore plus loin, en découvrant d'autres chemins, en défrichant des sentiers oubliés, en ouvrant de nouvelles voies. La marche est une ouverture au monde et aux autres. Elle est un appel à la découverte, à de nouvelles idées. Au moyen de l'art en marche, j'inventerai de nouvelles histoires et j'ouvrirai de nouveaux territoires, de l'ailleurs et de l'imagination.

Index des noms propres

- Abdessemed, Adel, 137-138
Abramovic, Marina, 77, 134, 151
Alberti, Rafael, 177
Alvarez de Toledo, Sandrine, 365
Alÿs, Francis, 16, 86, 138-142, 144, 324, 327-328, 362-363, 373, 399
Amato, Joseph, A., 65, 67, 154, 308
Ancellin, Clotilde, 335, 369-370
Andre, Carl, 223
Apollinaire, Guillaume, 317, 341
Arasse, Daniel, 62
Augé, Marc, 121
Auping, Michael, 90-91
Azaïs, Hyacinthe, 328-330
Bachelard, Gaston, 177
Baldus, Edouard, 183
Baqué, Dominique, 236, 243-244
Barthes, Roland, 390-391
Bashō, Matsuo, 317, 319, 344
Bayard, Hippolyte, 183
Becher, Bernd et Hilla, 216, 235
Benjamin, Walter, 142, 177, 283, 292
Berque, Augustin, 30, 41-42, 45, 117-118
Bertho, Raphaëlle, 14, 186, 241, 244, 260, 285-286
Blanc, Emmanuelle, 188, 190
Boetti, Alighiero, 375
Bossan, Marie-Josèphe, 149
Boyer, Céline, 16, 355
Brinckerhoff Jackson, John, 11, 66, 111-112, 127, 266
Brion, Marcel, 34, 41
Brotherus, Elina, 36, 43
Broué, Paul, 3, 8-9 ; 105, 150, 172, 220, 275-276, 278, 283-284, 305, 340
Brouwn, Stanley, 367
Buci-Glucksman, Christine, 352, 368
Buignet, Christine, 242, 246, 248, 257
Bunting, Heath, 12, 122-123, 131-132
Burke, Edmund, 32, 246-247, 249, 263
Burns, Brendon S., 219
Butor, Michel, 314
Calvet, Jean-Louis, 302, 309
Candau, Joël, 391
Cardiff, Janet, 11, 77, 84-85, 169
Careri, Francesco, 89, 92, 129-130, 392
Caruana, Francesca, 271
Cauquelin, Anne, 30-31
Ceccaroli, Alain, 186
Chatwin, Bruce, 391
Christo, 110, 126, 127
Clark, William, 184
Coleridge, Samuel, 316
Collot, Michel, 10, 29, 44, 46, 48-50, 54-55, 79, 81, 136-138, 140, 144, 146
Conrad, Joseph, 102, 346
Constable, John, 10, 23, 26-28, 31-32, 38-40, 44, 395
Corbin, Alain, 19, 54, 194
Costes, Valères, 272-273
Cotin, Martine, 92, 305, 358, 391
Cotton, Charlotte, 246
Craig, David, 108
Cullen, Sarah, 329
Cuyp, Aelbert, 23, 25
D'O, Honoré, 14, 226-227
Dalí, Salvador, 341
Davila, Thierry, 61, 72, 190, 327, 362, 392
Dayan, Moshe, 362
De Certeau, Michel, 327
De Maria, Walter, 11, 46
Debord, Guy, 346, 349
Debray, Régis, 121
Delacroix, Eugène, 10, 43, 219
Deligny, Fernand, 365-366
Deneyer, Marc, 268
Depardon, Raymond, 186
Derrida, Jacques, 152, 281-282
Dewey, John, 70, 72
Diaz de la Peña, Narcisse, 28
Didi-Huberman, Georges, 237-239, 245, 253, 255, 259, 397
Doherty, Willie, 170-171
Drury, Chris, 3, 16, 49-50, 59, 90, 316-317, 337-338, 383, 385, 387
Duchamp, Marcel, 61, 341
Dufour-Kowalska, Gabrielle, 34, 41, 70
Edensor, Tim, 11, 83-84
Evans, Walker, 151, 157, 185
Faulkner, Kathryn, 14, 204-205
Fenton, Roger, 183, 243, 266-267
Féral, Josette, 84
Fessel, Sonja, 248, 270-271
Finlay, Alec, 319, 344-245
Fittko, Lisa, 142, 293
Flaubert, Gustave, 299
Fontana, Lucio, 336
Freytet, Bernadette, 164
Friedrich, Caspar David, 10, 32-36, 38-39, 41, 43, 47, 61, 68-70, 247, 395
Fuchs, Bernard, 215-218
Fulton, Hamish, 11, 14-15, 27, 50, 61, 71, 73-74, 79, 84, 88, 90-92, 96, 185, 213-215,

226, 308, 316-317, 319, 321-323, 329, 344,
 349, 384, 395, 399
 Gaffney, Paul, 219
 Gainsborough, Thomas, 66-67, 395
 Galindo, Regina J., 156-157
 Garanin, Anatoliy, 245
 García Lorca, Federico, 177
 Garraud, Collette, 47, 52, 55, 73
 Gautier, Jules, 354
 Genaille, Robert, 25
 Gerster, Hélène, 16, 378
 Gibbons, Joan, 280
 Gillain, Nathalie, 276
 Ginsberg, Robert, 253
 Girard, Thierry, 3, 13, 116-117, 168, 194,
 196, 202-203, 236-337, 239, 268, 288-289
 Gisinger, Arno, 15, 285-286, 292
 Goldsworthy, Andy, 11, 46, 48-52, 57-59,
 87, 90, 93-97, 105-108, 124, 126, 162, 185
 Gormley, Anthony, 46-47, 50
 Gottlob Schelle, Karl, 299
 Gros, Frédéric, 67-68, 74, 78, 146, 159, 174,
 299, 396
 Guérin, Michel, 336
 Habbard, Anne-Christine, 173
 Hainaux, Aymeric, 343-344
 Hallam, Elizabeth, 354
 Hällsten, Johanna, 81
 Han Kia-Ki, Béatrice, 365-366
 Hannapel, Werner, 186-187
 Harvey, Aileen, 3, 13, 195-196, 203, 225,
 341-342
 Hatoum, Mona, 151
 Hayden, Ferdinand, 184
 Heidegger, Martin, 152, 299
 Heizer, Michael, 49
 Herbert, Martin, 362
 Hernández, Miguel, 177
 Hers, François, 185
 Hill, Gary, 209-210
 Hiroshige, Utagawa, 90, 193
 Hobbema, Meindert, 61, 63-64
 Hockney, David, 220
 Hokusai, Katsushika, 90
 Holt, Nancy, 11, 55
 Horowitz, Alexandra, 68
 Huebler, Douglas, 80
 Hugo, Victor, 340
 Huizinga, Johan, 200-201
 Ingold, Tim, 16, 155, 164, 294, 297, 300-
 305, 312, 331, 336-338, 344, 354, 363, 366-
 370, 379, 398-400
 Jackson, Henry, 184
 Jahn, Henny, 346
 Janin, Etienne, 28
 Joyce, James, 346
 Kandinsky, Vassily, 324, 327
 Kaprow, Allan, 70
 Katchadourian, Nina, 354
 Kawara, On, 341
 Khalili, Bouchra, 16, 353, 355
 Klee, Paul, 327
 Knowles, Tim, 3, 166, 168-169, 208, 210,
 379, 398
 Koga, Rieko, 376
 Kouaci, Mohamed et Safia, 276
 Kremer, Shai, 268, 273
 Lacarrière, Jacques, 299
 Lacroix, Sophie, 257
 Lafont, Suzanne, 186, 188, 225
 Lamb, Hannah, 331-332
 Lange, Dorothea, 185
 Latarjet, François, 185
 Lavaillante, Renée, 3, 366
 Le Breton, David, 75, 78, 162-163, 171-172,
 202, 299-300, 356, 383, 396
 Le Gray, Gustave, 183
 Le Secq, Henri, 183
 Le Sergent, Daphné, 3, 14, 16, 110, 119-120,
 211, 224, 352, 356, 399
 Lefebvre, Patricia, 3, 199, 225
 Legat, Allice, 392
 Leroi-Gourhan, André, 29-30, 86, 309
 Lestringant, Franck, 275
 Lewis, Meriwether, 184
 Liesbroch, Heinz, 216
 Limone, Charlotte, 16
 Lombard, Jean, 24
 Long, Richard, 11, 14-15, 27, 53, 58, 61, 71-
 73, 77, 79, 84-85, 90-92, 96, 99-101, 162,
 165, 185, 200, 212-215, 221, 223, 233, 308-
 310, 312-314, 316-319, 329, 344, 349-352,
 360, 368, 384, 395, 398-399
 Lopez, Don Tomas, 382-383
 Loubier, Patrice, 16, 374
 Macfarlane Robert, 42, 87, 91, 99, 101, 159,
 161, 164-165, 168, 200, 312
 Machado, Antonio, 176-177
 Magritte, René, 154
 Mallarmé, Stéphane, 341
 Mancuska, Jan, 323
 Manet, Edouard, 340
 Mann, Sally, 14, 233-234, 261-263, 270, 273
 Marey, Etienne-Jules, 61
 Martin, Wilhelm, 24-25, 299, 362
 Martini, Guy, 93-94

Masaccio (Tommaso di Giovanni Cassai), 62
 McCarthy, Tom, 360
 Méaux, Danièle, 13-14, 190, 192, 196-197, 200, 203-205, 212-214, 217-218, 220
 Merleau-Ponty, Maurice, 81, 140
 Messenger, Annette, 334
 Messina, Patrick, 188
 Mestral, Auguste, 183
 Mestre, Serge, 251-252
 Michard, Alain, 81
 Michiels, Bart, 3, 248-250, 270-271, 273
 Milani, Raffaele, 28, 32, 44-45
 Millner Kahr, Madlyn, 64-65
 Milne, Alan, A., 109
 Moeglin-Delcroix, Anne, 215
 Molinari, Eduardo, 283
 Monsaingeon, Guillaume, 355
 Moorhouse, Paul, 310
 Moreau, Marie, 16, 377-378
 Morris, Robert, 55, 223-224
 Mouglin, Pascal, 286-287
 Moulène, Jean-Luc, 217-218
 Mourey, Jean-Pierre, 19, 262
 Muybridge, Eadweard, 61
 Nessi, Alberto, 148
 Nguyen, Liza, 14, 235, 270, 272-273
 Nietzsche, Friedrich, 395
 Noël, Bernard, 314
 Nora, Pierre, 177-178
 Norman, Jean-Christophe, 16, 328, 246, 351-352, 399
 O'Rourke, Karen, 85, 122, 132, 390
 Pane, Gina, 156
 Parant, Jean-Luc, 314-315
 Parkes Bonington, 28
 Penders, Anne-Françoise, 341
 Penone, Giuseppe, 137, 262
 Pérec, Georges, 144, 146-147, 280-281
 Perrot, Edwige, 84
 Pey, Serge, 13, 176-177
 Picasso, Pablo, 341
 Pleignet, Joffrey, 188
 Plossu, Bernard, 188
 Poisson, Mathias, 11, 14, 81, 84, 225
 Poivert, Michel, 257, 259
 Pollock, Jackson, 362
 Rainer, Arnulf, 336
 Ramage, Julie, 233-234, 263
 Raoux, Nathalie, 293
 Reichler, Kenneth, 168-169, 173
 Rekow, Lydie, 73, 90
 Renaud, David, 382-383
 Rey, Alain, 22, 30, 32, 50, 59, 68, 155, 203, 232, 345, 270, 274, 302, 338, 364, 368-369, 371, 375, 381
 Riccardi, Teresa, 283
 Ricoeur, Paul, 278
 Rimbaud, Arthur, 154, 299
 Ristelhueber, Sophie, 246-247, 257, 259, 267, 270, 273
 Rouet, Gilles, 121
 Rousseau, Jean-Jacques, 68, 299
 Rousseau, Théodore, 28
 Roux, Jean-Paul, 149-150
 Salmon, Jacqueline, 128, 314, 387-388
 Sansot, Pierre, 12-13, 169, 171, 173, 299
 Sauvaget, Claire, 16, 372
 Schama, Simon, 24, 40, 42
 Schapiro, Meyer, 152
 Schum, Gerhard, 48
 Seawright, Paul, 257-259, 266, 273
 Sedira, Zineb, 15, 276-277
 Sheridan, Bridget, 7, 37, 98, 104, 113, 135, 143, 145, 158, 160, 167, 201, 206, 220, 229-230, 240, 252, 256, 279, 289, 320, 333, 357, 371, 380, 389
 Shiota, Chiuru, 153-154
 Simmel, Georg, 34
 Smejkal, Pavel Maria, 241-245, 268
 Smithson, Robert, 58, 384, 390
 Snaebjörnsdóttir, Bryndis, 93
 Snyder, Gary, 299
 Soichet, Hortense, 186, 201-202, 214, 226, 231
 Solnit, Rebecca, 15, 162, 168, 217, 300, 391-393, 397
 Soulages, François, 110, 127
 Souque, Jean, 9, 105, 283, 304-305, 340, 390
 Souriau, Etienne, 27, 86, 219, 309
 Southey, Robert, 316
 Speidel, Klaus, 346
 Stalker, 12, 19, 89, 129-130, 174
 Stevenson, Robert L., 219
 Stockwell, Susan, 327-328, 372, 379
 Stryker, Roy, 185
 Syrad, Kay, 338
 Thoreau, David H., 42, 396
 Tiberghien, Gilles A., 53, 55, 102, 124, 138, 316, 321, 347, 349-350, 376, 382
 Till, Emmett, 261
 Tisseron, Serge, 14, 228, 242, 275-278
 Trassard, Jean-Loup, 163
 Ulbricht, Walter, 132
 Van Gogh, Vincent, 152

Van Goyen, Jan, 25, 27
Van Mander, Karel, 23-24
Van Ruisdael, Jacob, 23, 25-26, 31, 61-64
Vaughan, William, 27, 40
Vayssière, Bruno-Henri, 382
Venning, Barry, 26-27, 38-39
Vergneault-Belmont, Françoise, 352
Verneret, Gilles, 293
Verrier, Christian, 74-75, 163, 172, 213, 396
Violet, Emilie, 188, 190
Viguiet, Emma, 301, 303
Viola, Bill, 392
Viollet, Fanny, 331, 334
Widener, Jeff, 243
Wilson, Mark, 93
Wood, Denis, 363, 382
Wordsworth, William, 39, 68, 316
Yates, Frances, 391

Bibliographie

Ouvrages / essais :

ADAMS, Steve, *L'école de Barbizon : Aux sources de l'impressionnisme*, Londres, Phaidon Press Limited, 1994.

ALVAREZ DE TOLEDO, Sandra, *Cartes et lignes d'erre/Maps and Wander Lines, Traces du réseau de Fernand Deligny 1969-1979*, Paris, L'arachnéen, 2013.

AMATO, Joseph, A., *On Foot, A History of Walking*, New York, New York University Press, 2004.

ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël/France-Culture, 2004.

AUGÉ, Marc, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Ed. Payot & Rivages, 2012.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948.

BACQUE, Dominique, *Photographie plasticienne, L'Extrême contemporain*, Paris, Ed. du Regard, 2004.

BACQUE, Dominique, *Pour un nouvel art politique, De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Éditions Flammarion, 2004.

BAILLY, Jean-Christophe, COMMENT, Bernard, *France[s] territoire liquide, Collectif de photographes*, Paris, Seuil, Fiction & Cie, 2014.

BARTHES, Roland, *L'empire des signes*, Paris, Seuil, 2007.

BARTHES, Roland, *La chambre claire*, Paris, Edition de l'Etoile, Gallimard Seuil, 1980.

BENJAMIN, Walter, *Paris, Capitale du XX^e siècle. Le livre des passages* (traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedeman), Paris, Les Éditions du Cerf, 1993.

BERQUE, Augustin, CONAN, Michel, *La mouvance : du jardin au territoire, cinquante mots pour le paysage*, Paris, Ed. de la Villette, 1999.

BERQUE, Augustin, *Les raisons du paysage*, Paris, Ed. Hazan, 1995.

BERTHO, Raphaëlle, *La Mission photographique de la DATAR, Un laboratoire du paysage contemporain*, Paris, La documentation française, 2013.

BESSE, Jean-Marc, TIBERGHIEU, Gilles A. (sous la direction de), *Paysages en migration, Les carnets du paysage*, n°23, Arles, Actes Sud/Ecole Nationale Supérieure du Paysage, 2012.

BESSE, Jean-Marc, BRISSON, Jean-Luc (sous la direction de), *Cartographies, les carnets du paysage*, n°20, Arles, Actes Sud/Ecole Nationale Supérieure du Paysage, 2010.

BÖRSCH-SUPAN, Helmut, *Caspar David Friedrich*, Paris, Ed. Adam Biro, 1989.

BORT, Françoise, DUPONT, Valérie, « Techniques de fabrication des tissus : histoire du tissage, principes et procédés de fabrication », in *Texte, texture, textile : variations sur le tissage dans la musique, les arts plastiques et la littérature*, Dijon, Ed. Universitaires de Dijon, 2013.

BOSSAN, Marie-Josèphe, *L'art de la chaussure*, New York, Parkstone, 2004.

BOUQUILLARD, Jocelyn, *Hokusai, Les trente-six vues du Mont Fuji*, Paris, Seuil, BNF, 2007.

BOUQUILLARD, Jocelyn, LAMBERT, Gisèle, *Le Tôkaidô de Hiroshige*, Paris, Bibliothèque de l'image, 2002.

BOYER, Céline, *Empreintes*, Marseille, Editions Parenthèses, 2013.

BRINCKERHOFF JACKSON, John, *À la découverte du paysage vernaculaire*, Arles, Actes Sud, 2003.

BRION, Marcel, *De la peinture de paysage, dans l'Allemagne romantique*, Paris, Klincksieck, 1983

BRISSON, Jean-Luc (sous la direction de), *Cheminements, Les carnets du paysage*, n°11, Arles, Actes Sud/Ecole Nationale Supérieure du Paysage, 2004.

- BROGOWSKI, Leszek, *Editer l'art, Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Les Editions de La Transparence, 2010.
- BRUTVAN, Cheryl, RISTELHUEBER, Sophie, *Détails du monde*, Arles, Actes Sud, 2002.
- BUCI-GLUCKSMAN, Christine, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Editions Galilée, 1996.
- BUFFET, Laurent (sous la direction de), *Itinérances, L'art en déplacement*, St. Vincent de Mercuse, De l'incidence éditeur, 2012.
- BUFFET, Laurent, MICUCCI, Marjorie, *Les circonstances du hasard, Jean-Christophe Norman*, Frac de Franche-Comté, 2012.
- BUNTING, Heath, BRANDON, Kayle, *Tour de Fence*, Berlin, Gerrit Gohlke, 2003.
- BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Pichon/Depierreux.
- CALVET, Jean-Louis, *Histoire de l'écriture*, Plon, 1996.
- CANDAU, Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, A. Colin, 2005.
- CARERI, Francesco, *Walkscapes, La marche comme pratique esthétique*, traduit de l'italien par Jérôme Orsoni, Arles, Editions Jacqueline Chambon, Actes Sud, 2013.
- CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Quadrige/P.U.F., 2000.
- CHATWIN, Bruce, *Le chant des pistes, Œuvres complètes*, Paris, Grasset, 2005.
- COLLOT, Michel, *La pensée-paysage*, Arles, Actes Sud, 2011.
- COLLOT, Michel, *L'horizon fabuleux, Tome I, XIX^e siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1988.
- CORBIN, Alain, *L'homme dans le paysage*, Paris, Les Ed. Textuel, 2001.
- COTIN, Martine, *L'écriture, l'espace*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- COTTON, Charlotte, *La photographie dans l'Art Contemporain*, Paris, Thames & hudson, 2005.

- CRAIG, David, GOLDSWORTHY, Andy, *Arche*, Arcueil, Anthèse, 1999.
- DAVILA, Thierry, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Ed. du Regard, 2002.
- DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, Arts de faire*, Paris, Union Général d'Éditions, 1980.
- DEBRAY, Régis, *Éloge des frontières*, Paris, Editions Gallimard, 2010.
- DERRIDA, Jacques, *Trace et archive, image et art*, Bry-sur-Marne, INA Edition, 2014.
- DE LOISY, Jean, *Jean-Luc Parant : De l'infime à l'infini, et retour. Portrait de l'artiste boule*, Arles, Actes Sud, 2007.
- DEWEY, John, *L'art comme expérience*, Paris, Ed. Farago, 2005
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ecorces*, Paris, Les Editions de Minuit, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Editions de Minuit, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du non-lieu. Air, Poussière, Empreinte, Hantise*, Paris, Les Editions de Minuit, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images* Paris, Les Editions de Minuit, 2000.
- DONWOOD, Stanley, MACFARLANE, Robert, RICHARDS, Dan, *Holloway*, Londres, Faber and Faber Ltd., 2012.
- DUFOUR, Sophie-Isabelle, *L'image vidéo – D'Ovide à Bill Viola*, Paris, Archibooks, 2008.
- DUFOUR-KOWALSKA, Gabrielle, *Caspar David Friedrich, Aux sources de l'imaginaire romantique*, Lausanne, Ed. de l'Age d'Homme, 1992.
- ELLIOTT, Patrick, LONG, Richard, "Richard Long in conversation with Patrick Elliott", in *Richard Long – Walking and Marking*, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinbourg, du 30 juin au 23 octobre 2010, National Galleries, 2007

EVANS, David, *The Art of Walking, A field guide*, Londres, Black Dog Publishing, 2013.

FERGUSON, Russell, FISCHER, Jean, MEDINA, Cuauhtémoc, *Francis Alÿs*, Londres, Phaidon, 2007.

FLÉCHEUX, Céline, *L'horizon : Des traités de perspective au Land Art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

FOTTORINO, Eric, *Le marcheur de Fès*, Paris, Gallimard, Collection Folio, Calmann-Lévy, 2013.

GARRAUD, Colette, *L'artiste contemporain et la nature, parcs et paysages européens*, Paris, Ed. Hazan, 2007.

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

GENAILLE, Robert, *Histoire universelle de la peinture / La peinture hollandaise*, Paris, Ed. Pierre Tisné, 1956.

GIANADA, Roberto, *Les Celtes, les Germains et les Vikings*, Paris, Éditions Hazan, 2008.

GIBBONS, Joan, *Contemporary Art and Memory, Images of Recollection and Remembrance*, Londres, I.B.Tauris & Co Ltd, 2013.

GILLET, Alexandre, LÉVY, Bertrand (sous la direction de), *Marche et paysage : Les chemins de la géopoétique*, Genève, Les Editions Metropolis, 2007.

GILPIN, William, *Trois essais sur le beau pittoresque*, Paris, CEP Editions (Editions du Moniteur), 1982.

GIORIUTTI, Véronique, GRANDIN-MAURIN, Catherine, (sous la direction de), *Passions et raisons du paysage, Une nature sensible*, Paris, Ed. de l'imprimeur, 2003.

GINSBERG, Robert, *The Aesthetics of Ruins*, Amsterdam, Ed. Rodopi, 2004.

GIRARD, Thierry, *Paysages insoumis*, Paris, Loco, 2012.

GIRARD, Thierry, *Les 5 Voies de Vassivière*, Toulouse, Les Imaginayres, Centre International d'art et du paysage de l'île de Vassivière, 2005.

- GIRARD, Thierry, *D'une mer l'autre*, Paris, Marval, 2002.
- GIRARD, Thierry, *Brouage*, Paris, Marval, 1992.
- GIRARD, Thierry, *La ligne de partage*, Aix-en-Provence, Admira, 1988.
- GOLDSWORTHY, Andy, *PASSAGE*, Arcueil, Anthèse, 2004.
- GOLDSWORTHY, Andy, *MUR*, Arcueil, Anthèse, 2000.
- GOLDSWORTHY, Andy, *CAIRNS*, Arcueil, Anthèse, 1997.
- GOLDSWORTHY, Andy, *PIERRES*, Arcueil, Anthèse, 1994.
- GOTTLOB SCHELLE, Karl, *L'Art de se promener*, Paris, Editions Payot & Rivages, 1996.
- GROS, Frédéric, *Petite bibliothèque du marcheur*, Paris, Flammarion, 2011.
- GROS, Frédéric, *Marcher, une philosophie*, Paris, Flammarion, 2011.
- GUÉRIN, Michel, *L'espace plastique*, Bruxelles, La Part de l'œil, 2008.
- GUYODO, Jean-Noël, MENS, Emmanuel (sous la direction de), *Les premières architectures en pierre en Europe occidentale, du V^e au II^e millénaire avant J.-C.*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- HAPKEMEYER, Andreas, VETTESE, Angela, *Hamish Fulton: Keep Moving*, Milan, Editions Charta, 2005.
- HASEGAWA, Yuko, *La Route de Tôkaidô, Thierry Girard*, Marval, 1999.
- HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.
- HERS, François et LATARJET, Bernard (sous la direction de), *Paysages Photographies, En France dans les années quatre-vingt*, Ed. Hazan, Paris, 1989.
- HOFMANN, Werner, *Caspar David Friedrich*, Paris, Ed. Hazan, 2000.
- HORODNER, Stuart, *Walk Ways*, New York, Independent Curators International, 2002.
- HOROWITZ, Alexandra, *On Looking, Eleven Walks with Expert Eyes*, New York, Scribner, 2013.

HUIZINGA, Johan, *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988.

INGOLD, Tim, *Being Alive : Essays on Movement, Knowledge and Description*, Londres, Routledge, 2011.

INGOLD, Tim, *Une brève histoire des lignes, Zones sensibles*, 2011.

INGOLD, Tim, VERGUNST, Jo Lee, *Ways of Walking*, Ashgate Publishing Limited, England, 2008.

KANDINSKY, *Point, ligne, plan*, Ed. Gallimard, 1991.

KLEE, Paul, *Pedagogical Sketchbook*, New York, Praeger Publishers, 1972.

LACROIX, Sophie, *Ruine*, Paris, Ed. de la Villette, 2008.

LATOUR, Bruno, RISTELHUEBER, Sophie, *Opérations: Sophie Ristelhueber*, Paris, Les Presses du Réel, 2009.

LE BRETON, David, *Marcher, Eloge des chemins et de la lenteur*, Paris, Editions Métailié, 2012.

LE BRETON, David, *La peau et les traces, Sur les blessures de soi*, Paris, Editions Métailié, 2003.

LE BRETON, David, *Eloge de la marche*, Paris, Editions Métailié, 2000.

LEROI-GOUHRAN, André, *Le geste et la parole I, Technique et langage*, Paris, Éditions Albin Michel, 1964.

LEROI-GOUHRAN, André, *Le geste et la parole II, La mémoire et les rythmes*, Paris, Éditions Albin Michel, 1964.

LE SERGENT, Daphné, *L'image-charnière ou le récit d'un regard*, Paris, L'Harmattan, 2009.

LEYMARIE, Jean, *La peinture hollandaise*, Paris, Ed. Albert Skira, 1956.

LOMBARD, Jean, *Peinture et société dans les Pays-Bas du XVIIe siècle, Essai sur le discours de l'histoire de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2001.

MCCARTHY, Tom, *Mapping it out, An alternative atlas of contemporary cartographies*, Londres, Thames & Hudson, 2014.

MACFARLANE, Robert, *Holloway*, Londres, Faber and Faber Ltd, 2013

MACFARLANE, Robert, *The Old Ways, A Journey on Foot*, Londres, Penguin Books, 2013.

MACFARLANE, Robert, *Mountains of the Mind, A History of Fascination*, Londres, Granta Publications, 2008.

MACHADO, Antonio, *Antonio Machado, Selected Poems*, Cambridge, Massachussetts, Londres, Harvard University Press, 1982.

MAKARIUS, Michel, *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004.

MALHERBE, Michel, *D'un pas de philosophe*, Paris, Vrin, 2012.

MANN, Sally, *What Remains*, Bullfinch Press, New York/Boston/Londres, 2009.

MARTIN, Wilhelm, *Les peintres hollandais au XVII^e siècle*, Brionne, Gérard Monfort Editions, 1994.

MÉAUX, Danièle, *Géo-Photographies, Une approche renouvelée des territoires*, Trézélan, Filigranes Editions, 2015.

MÉAUX, Danièle, MOUREY, Jean-Pierre (sous la direction de), *Le Paysage au rythme du voyage*, St. Etienne, Publications de l'Université de St. Etienne, 2011.

MÉAUX, Danièle, *Voyages de photographes*, Saint-Etienne, Publications de l'université de St-Etienne, 2009.

MÉAUX, Danièle, *La photographie et le temps, Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Ed. Gallimard, 1945

MESTRE, Serge, *Les plages du silence*, Paris, Sabine Wespieser, 2013.

MILLNER KAHR, Madlyn, *La peinture hollandaise au siècle d'or*, Paris, Le Livre de Poche, Série références Art, 1993

- MILANI, Raffaele, *Esthétiques du paysage, art et contemplation*, Arles, Actes Sud, 2005.
- MILNE, Alan Alexander, *When We Were Young*, Londres, Methuen Children's Books, 1997.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, Le mot et le reste/Bibliothèque nationale de France, 2012.
- MOORHOUSE, Paul, *Richard Long, Walking the Line*, London, Thames and Hudson, 2002.
- MOULENE, Jean-Luc, *Fénautrigues*, Paris, CNAP, Ed. de la Table Ronde, 2010.
- MOUREY, Jean-Pierre, *Relations paradoxales de l'art à la nature*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2013
- MOUREY, Jean-Pierre (sous la responsabilité de), *Figurations de l'absence: Recherches esthétiques*, Saint-Etienne, CIEREC, 1987.
- MUIR, Richard, *Approaches to Landscape*, Londres, Macmillan Press Ltd., 1999.
- NORA, Pierre (sous la direction de), *Les lieux de mémoire, III. Les France, 1. Conflits et partages*, Paris, Ed. Gallimard, 1992.
- NORA, Pierre (sous la direction de), *Les lieux de mémoire, I, La République, la Nation*, Paris, Gallimard, 1984.
- O'ROURKE, Karen, *Walking and Mapping, Artists as Cartographers*, Massachusetts, The MIT Press, 2013.
- PEREC, Georges, *Penser/Classer*, Paris, Seuil, 2003.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2002.
- PENDERS, Anne-Françoise, *En chemin, le land art, tome 1 : partir*, Bruxelles, Ed. de la lettre volée, 1999.
- PENDERS, Anne-Françoise, *En chemin, le land art, tome 2 : revenir*, Bruxelles, Ed. de la lettre volée, 1999.
- POIVERT, Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002.
- RISTELHUEBER, Sophie, *WB*, Londres, Thames & Hudson, 2005.

- ROTGE, Wilfrid (sous la direction de), *La montagne, entre image et langage dans les territoires anglophones, Anglophonia*, n°23, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008.
- ROUILLÉ, André, *La photographie*, Paris, Ed. Gallimard, Folios essais, 2005.
- SALA, Charles, *Caspar David Friedrich et la peinture romantique*, Paris, Ed. Pierre Terrail, 1993.
- SANSOT, Pierre, *Variations paysagères*, Paris, Edition Payot et Rivages, 2009.
- SCHAMA, Simon, *Le paysage et la mémoire*, Paris, Ed. du Seuil, 1999.
- SOICHET, Hortense, *Photographie et mobilité*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- SOLNIT, Rebecca, *L'art de marcher*, Arles, Actes Sud, 2002.
- SOULAGES, François (sous la direction de), *Géoartistique & Géopolitique, Frontières*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- THOREAU, Henry David, *De la marche*, Paris, Mille et une nuits, 2003.
- TIBERGHIEU, Gilles A., *Land Art*, Paris, Dominique Carré Éditeur, 2012.
- TIBERGHIEU, Gilles A., *Finis Terrae : Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, 2007.
- TIBERGHIEU, Gilles A., *La nature dans l'art sous le regard de la photographie*, Photo Poche/Actes Sud, 2005.
- TIBERGHIEU, Gilles A., *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud, 2001.
- TISSERON, Serges, *Le mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 1996.
- VAUGHAN, William, *John Constable*, London, Tate Publishing, 2002.
- VENNING, Barry, *Constable : Sa vie et ses chefs-d'œuvre*, New York, Parkstone press Ltd, 2004.
- VERGNEAULT-BELMONT, Françoise, *Lire l'espace, penser la carte*, Paris, L'Harmattan, 2008.

VERHAGEN, Erik, *Jan Dibbets, L'œuvre photographique*, Paris, Editions du Panama, 2007.

VERRIER, Christian, *Marcher, une expérience de soi dans le monde, Essai sur la marche écoformatrice*, Paris, L'Harmattan, 2010.

YATES, Frances, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1982.

Thèses et mémoires :

D'AMATO, Marion, *Du tissu à la peau, de la peau au tissu : dessiner à vif dans la matière*, thèse de doctorat en arts plastiques, sous la direction d'Isabelle Alzieu et Dominique Clévenot, Université de Toulouse Le Mirail, Septembre 2012.

ESCATAFAL, Cécile, *Trace, tracé, trait : de la promenade à la carte*, mémoire de maîtrise en arts plastiques, sous la direction de Patrick Barrès, Université de Toulouse Le Mirail, 1998.

GENRE, Brice, *Dessiner, désigner : une pratique expérimentale de l'habiter*, thèse de doctorat en arts appliqués, sous la direction de Dominique Clévenot et Isabelle Alzieu, Université de Toulouse Le Mirail, Décembre 2009.

PYPE, Benoît, *Voyage et déplacement : l'artiste contemporain et ses expéditions*, mémoire de Master I, sous la direction de Catherine Strasser, École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, Paris, 2010.

VIGUIER, Emma, *Corps à corps : corps, écriture, photographie. De la mise en signes à la mise en scène, l'exploration d'une pratique artistique*, thèse de doctorat en arts plastiques, sous la direction de Dominique Clévenot, Université de Toulouse Le Mirail, Mars 2008.

Articles :

ANCELLIN, Clothilde, « Techniques de fabrication des tissus : histoire du tissage, principes et procédés de fabrication », in *Texte, texture, textile : variations sur le tissage dans la musique, les arts plastiques et la littérature*, Dijon, Ed. Universitaires de Dijon, 2013

AUPING, Michael, "A Nomad among Builders", in *Nature*, London, Whitechapel Gallery/MIT Press, 2012.

BESSION, Françoise et LANONE, Catherine, « Introduction », in *Anglophonia*, n°23, *La montagne, entre image et langage dans les territoires anglophones*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008.

BOUVIER, Pascal, « Le paysage : de l'esthétique au politique », in *Le paysage et la question du regard*, Malissard, Ed. Aleph, 2005.

BRION, Marcel, « Introduction », in *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Paris, Klincksieck, 1983.

BUIGNET, Christine, « Notes et questionnements sur les représentations photographiques de la guerre », in *L'image et les traversées de l'histoire. Documents, médias et pratiques artistiques*, Les Figures de l'art n°15, Pau, Presses universitaires de Pau, 2008.

BUFFET, Laurent, « Les dromographies de Jean-Christophe Norman », in *Les circonstances du hasard, Jean-Christophe Norman*, Frac de Franche-Comté, 2012.

CARUANA, Francesca, « La légende : contour et entour de la photographie », in *L'image et les traversées de l'histoire. Documents, médias et pratiques artistiques*, Les Figures de l'art n°15, Pau, Presses universitaires de Pau, 2008.

CORVOL, Andrée, « La forêt », in *Les lieux de mémoire, III. Les France, 1. Conflits et partages*, Paris, Ed. Gallimard, 1992.

DEBORD, Guy, « Théorie de la dérive » in *Internationale Situationniste* n° 2, décembre 1958.

EDENSOR, Tim, "Walking through Ruins", in *Ways of Walking*, Ashgate Publishing Limited, England, 2008.

FERAL, Josette, (sous la direction de Josette Féral), « De la présence aux effets de présence. Ecart et enjeux », in *Pratiques performatives. Body Remix*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

FINLAY, Alec, "Ascent to Inverianvie", in *The Art of Walking, A Field Guide*, London : Black Dog Publishing, 2013.

FREYTET, Bernadette, « Le chemin comme trait de caractère d'un pays », in *Cheminements, Les carnets du paysage*, n°11, Arles, Actes Sud/Ecole Nationale Supérieure du Paysage, 2004.

GARCIA, Tristan, « Le point de vue décollé », in *Vues d'en haut*, Centre Pompidou Metz, du 17 mai au 7 octobre 2013, Centre Pompidou-Metz Editions, 2013.

GAVARD-PERET, Jean-Paul, « Préambule », in *Le paysage et la question du regard*, Malissard, Ed. Aleph, 2005.

GILLAIN, Nathalie, « Photographie et écriture de soi », in *Enjeux*, n°80, Printemps 2011, Namur, PU de Namur, 2011.

GODFREY, Mark, “The Artist as Historian”, Octobre, Vol. 120 (Spring, 2007), pp. 140-172, The MIT Press, 2007.

HABBARD, Anne-Christine, « Lignes de partage », in *Paysages en migration, Les carnets du paysage*, n°23, Arles, Actes Sud/Ecole Nationale Supérieure du Paysage, 2012.

HERBERT, Martin, “The Distance Between. The political peregrinations of Francis Alÿs”, in *Modern Painters*, Mars 2007, New York, Louise Blouin Media, 2007.

INGOLD, Tim, “Culture on the ground. The world perceived through the feet”, in *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, Oxon, Routledge, 2011.

INGOLD, Tim, VERGUNST, Jo Lee, “Introduction”, in *Ways of Walking*, Ashgate Publishing Limited, England, 2008.

JACKS, Ben, “Walking and Reading in Landscape”, in *Landscape Journal*, Vol 26, n°2, Janvier, University of Wisconsin Press, 2007.

KIM, Haela, « DMZ, la frontière qui ne dort jamais », in *Géoartistique & Géopolitique, Frontières*, Paris, L’Harmattan, 2013.

LEGAT, Alice, “Walking Stories; Leaving Footprints”, in *Ways of Walking*, Ashgate Publishing Limited, England, 2008.

LESTRINGANT, Franck, « Ouverture du théâtre », in *Le théâtre de curiosité*, Paris, Presses de l’université Paris Sorbonne, 2008.

LEVY, Ellen, “In the Footsteps of *Footsteps* : Holmes and Stevenson in the Cévennes”, *Anglophonia*, n°23, *La montagne, entre image et langage dans les territoires anglophones*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008.

LONG, Richard, "Notes on Maps", in *Richard Long, Walking the Line*, Londres, Thames & Hudson, 2002.

LUND, Katrín, "Listen to the Sound of Time: Walking with Saints in an Andalusian Village", in *Ways of Walking*, Ashgate Publishing Limited, England, 2008.

MARTINI, Guy, « Préface », in *Andy Goldsworthy : Cairns*, Arcueil, Anthèse, 1997.

MAURAND, Georges, « De la grammaire du paysage. Approche d'une notion complexe », in *Le Paysage*, L'Union, 1994.

MÉAUX, Danièle, « Introduction », in *Protocole et photographie contemporaine*, St Etienne, Publications de l'université de St Etienne, 2013.

MÉAUX, Danièle, « Parcours à contraintes », in *Protocole et photographie contemporaine*, St Etienne, Publications de l'université de St Etienne, 2013.

MÉAUX, Danièle, « Territoires de la lenteur : à propos des Voyages du photographe Marc Deneyer », in *Le Paysage au rythme du voyage*, St. Etienne, Publications de l'Université de St. Etienne, 2011.

MÉAUX, Danièle, « Traversé du territoire, écriture du cheminement, à propos de l'œuvre d'Hamish Fulton », in *Cartes, paysages, territoires*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2000.

MILLIARD, Colline, "Walks of Life", in *Art Monthly*, n°337, Juin, London, 2010.

MOLLAT DU JARDIN, Michel, « Le front de mer », in *Les lieux de mémoire, III. Les France, 1. Conflits et partages*, Paris, Ed. Gallimard, 1992.

MONSAINGEON, Guillaume, « Empreintes, portraits du monde », in *Empreintes*, Marseille, Editions Parenthèses, 2013.

MOORHOUSE, Paul, "The Intricacy of the skein, the complexity of the web: Richard Long's Art", in *Richard Long, Walking the Line*, London, Thames and Hudson, 2002.

MOUREY, Jean-Pierre, « Demeurer, partir, revenir – la gare de Voncq », in *Le paysage au rythme du voyage*, St. Etienne, Publications de l'université de St. Etienne, 2011.

NESSI, Alberto, « Marcher dans ma vallée », in *Marche et paysage, Les chemins de la géopoétique*, Genève, Éditions Metropolis, 2007.

NORMAN, Jean-Christophe, « Les circonstances du hasard » in *Itinérances, L'art en déplacement*, Paris, De L'Incidence Éditeur, 2012.

OLWIG, Kenneth R., "Performing on the Landscape: Perambulatory Practice, Sight and the Sense of Belonging", in *Ways of Walking*, Ashgate Publishing Limited, England, 2008.

PIGUET, Philippe, PARANT, Jean-Luc, « Entretien avec Jean-Luc Parant », in *Jean-Luc Parant : De l'infime à l'infini, et retour. Portrait de l'artiste boule*, Arles, Actes Sud, 2007

REICHLER, Claude, « Le marcheur romantique et la phénoménologie du chemin », in *Marche et paysage : Les chemins de la géopoétique*, Genève, Les Editions Metropolis, 2007.

REKOW, Lydie, "Hamish Fulton, Experience of walking and first-hand knowledge", in *Le paysage au rythme du voyage*, St. Etienne, Publications de l'Université de St. Etienne, 2011.

RICCARDI, Teresa, "Archivo Caminante : Constellations and Performativity", in *Afterall*, n°30, été 2012, Chicago, The University of Chicago Press Journals, 2012.

ROUET, Gilles, « Identités et frontières : passages & interdits », in *Géoartistique & Géopolitique, Frontières*, Paris, L'Harmattan, 2013.

ROUX, Jean-Paul, « Avant propos, La chaussure, objet de civilisation et objet d'art », in *L'art de la chaussure*, New York, Parkstone, 2004.

RUSSELL, Lynette, "Remembering Places Never Visited: Connections and Context in Imagined and Imaginary Landscapes" in *International Journal of Historical Archaeology*, Vol. 16, n° 2, Juin 2012.

SIMMEL, Georg, « Les ruines », in *La parure et autres essais*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1998.

SOULAGES, François, « Le géoartistique et le géopolitique », in *Géoartistique & Géopolitique, Frontières*, Paris, L'Harmattan, 2013.

TIBERGHIEU, Gilles A., « Bridge/Puente », in *Paysages en migrations, Les Carnets du Paysage* n°23, Arles, Actes Sud, 2012

TIBERGHIEU, Gilles A., « La carte comme dépaysement : remarques sur l’imaginaire artistique dans l’activité cartographique », in *Atlas et les territoires du regard, Le géographe de l’histoire de l’art (XIXe et XXe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.

TIBERGHIEU, Gilles A., « Hodologique », in *Cheminements, Les carnets du paysage*, n°11, Arles, Actes Sud/Ecole Nationale Supérieure du Paysage, 2004.

TIBERGHIEU, Gilles A., « L’expérience du paysage », in *A la découverte du paysage vernaculaire*, Arles, Actes Sud, 2003.

URLBERGER, Andrea, “Janet Cardiff: Walk in my Footsteps”, in *Cheminements, Les carnets du paysage*, n°11, Arles, Actes Sud/Ecole Nationale Supérieure du Paysage, 2004.

VAYSSIÈRE, Bruno-Henri, « Cartes minimales », in *Cartes et figures de la terre : Centre Georges Pompidou, Paris, 24 mai-17 novembre 1980*, Paris, Centre de Création Industrielle, 1980.

VIOLA, Bill, « Perception, technologie, imagination et paysage », in *La vidéo, entre art et communication*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, 1997.

WILEY, John, “A Single Day's Walking: Narrating Self and Landscape on the South West Coast Path”, in *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series*, Vol. 30, No. 2, Juin, 2005.

WOOD, Denis, “The fine line between mapping and map-making”, in *The International Journal for Geographic Information and Geovisualization*, vol.30, n°4, Toronto, University of Toronto Press.

Catalogues d’exposition :

L’art conceptuel, une perspective, du 22 novembre 1989 au 18 février 1990, Paris, Musée d’art moderne de la ville de Paris, 1989

Bernard Fuchs, Strassen und Wege, Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop, 26 avril-28 juin 2009, Heinz Liesbroch Ed, Koenig Books, London.

Cartes et figures de la terre, Centre Georges Pompidou, Paris, du 24 mai au 17 novembre 1980, Paris, Centre de Création Industrielle, 1980.

L'empreinte, Galerie Sud, Centre Georges Pompidou, Paris, du 19 février au 12 mai 1997, Editions du Centre Pompidou, 1997.

Empreintes, Centre Culturel et Social de Belfort Nord, du 17 mai au 24 juin 2011, Marseille, Editions Parenthèses, 2013.

Les Figures de la marche, un siècle d'arpenteurs de Rodin à Neuman, Musée Picasso, du 1er juillet 2000 au 14 janvier 2001, Antibes, Réunion des musées nationaux, 2000.

GNS : Global Navigation System, Palais de Tokyo, Paris, Ed. du Cercle d'Art, 2003.

Graphotopologies ou les écritures du paysage, Ar(t)senal, Dreux, du 17 mai au 14 septembre 2014, Les Editions Marcel le Poney et les auteurs, 2014.

Hamish Fulton. Walking Journey, Tate Britain, Londres, du 14 mars au 4 juin 2002, Londres, Tate Publishing, 2002.

Occupants, occupés, Arno Gisinger, du 14 septembre au 30 décembre 2012, Musée de la Résistance, Limoges, Musée de la Résistances Limoges, 2012.

Le paysage en Europe du XVIème au XVIIIème siècle, Musée du Louvre, Paris, du 18 janvier au 23 avril 1990, Ed. de la réunion des musées nationaux, Paris, 1990.

Paysages et imageries du sentiment Romantique, un autre monde, Anciens Thermes d'Evian, du 1^{er} juin au 31 Août 2003, Paris, Ed. de la réunion de musées nationaux, 2003.

RICHARD LONG Heaven and Earth, Tate Britain, du 3 juin au 6 septembre 2009, Tate, Londres, 2009.

Richard Long – Walking and Marking, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinbourg, du 30 juin au 23 octobre 2010, National Galleries, 2007

Vues d'en haut, Du 17 mai au 7 octobre 2013, Centre Pompidou, Metz, Flammarion / Centre Pompidou Metz, 2013.

Walk on, From Richard Long to Janet Cardiff, 40 Years of Art Walking, du 26 mars 2013 au 12 décembre 2014, exposition itinérante au Royaume-Uni, Art Circuit Touring Exhibitions, Sunderland, Art Editions North, 2013.

Ouvrages de référence :

BAUD, Pascal, BOURGEAT, Serge, BRAS, Catherine, *Dictionnaire de géographie*, Paris, Hatier, 2008.

BOSSEUR, Jean-Yves, *Vocabulaire des arts plastiques du XX^e siècle*, Paris, Minerve, 2008.

CONRAD, Philippe, *Dictionnaire archéologique de la France, Volume 1*, Paris, Éditions Atlas, 1989.

REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012.

PICOCHÉ, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002.

SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F., 1990.

VIALOU, Denis (sous la direction de), *La Préhistoire, Histoire et dictionnaire*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2004.

Filmographie :

CANTOR, Steven, *What Remains. The Life and Work of Sally Mann*, Zeitgeist Films, 2008.

GINET, Stéphane, *Mémoire, oubli, histoire*, Mairie de Paris, CAV Paris, Arts & Education, Avril 1995.

Webographie :

Sites d'artistes :

BOYER, Céline, <<http://celineboyer.com/>>, (consulté le 15 mai 2015).

BUNTING, Heath, *BorderXing*, <<http://irational.org/cgi-bin/border/route/route.pl>>, (consulté le 29 novembre 2015).

CARDIFF, Janet, <<http://www.cardiffmiller.com/>>, (consulté le 11 décembre 2011).

DOHERTY, Willie, <<http://williedoherty.com/>>, (consulté le 15 janvier 2015).

DRURY, Chris, <<http://www.chrisdrury.co.uk>>, (consulté le 14 décembre 2011).

FAULKNER, Kathryn, <<http://www.kathrynfaulkner.com>>, (consulté le 2 octobre 2012).

FULTON, Hamish, <<http://www.hamish-fulton.com>>, (consulté le 5 octobre 2012).

GIRARD, Thierry, <<http://www.thierrygirard.com>>, (consulté le 6 décembre 2014).

HARVEY, Aileen, <<http://www.aileenharvey.co.uk>>, (consulté le 5 juillet 2013).

KNOWLES, Tim, <<http://www.timknowles.co.uk/>>, (consulté le 24 juillet 2013).

LE SERGENT, Daphné, <<http://daphnelesergent.com/>>, (consulté le 25 juillet 2014).

LONG, Richard, <www.richardlong.org>, (*consulté le 18 octobre 2012*).

PEY, Serge, <<http://sergepey.tumblr.com>>, (consulté le 24 novembre 2014).

SALMON, Jacqueline, <<http://www.jacquelinesalmon.com/>>, (consulté le 15 octobre 2011).

STALKER, <<http://www.osservatorionomade.net/>>, (consulté le 9 septembre 2012).

TRASSARD, Jean-Loup, <<http://www.jeanlouptrassard.com>>, (consulté le 20 janvier 2012).

VIALET, Emilie, <<http://www.marchercreer.com>>, (consulté le 15 mars 2016).

Dictionnaires et encyclopédies en ligne :

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <<http://www.cnrtl.fr/>>, (consulté le 5 février 2014).

Encyclopædia Universalis, <<http://www.universalis.fr>>, (consulté le 13 juin 2014)

Le Larousse en ligne, <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/>>, (consulté le 8 novembre 2015).

Le Littré en ligne, <<http://www.littre.org/>>, (consulté le 23 octobre 2015).

Online Etymology Dictionary, <<http://www.etymonline.com>>, (consulté 9 mai 2014).

Articles et écrits d'artistes en ligne :

BERTHO, Raphaële, « Retour sur les lieux de l'évènement: l'image "en creux" », in *Images Re-vues* (en ligne), n°5, 2008, disponible sur <<http://imagesrevues.revues.org/336>> (consulté le 17 avril 2014).

CARERI, Francesco, ROMITO, Lorenzo, « Fermer les "Campi Nomadi" d'Italie et d'Europe », in *Performance, art et anthropologie*, (« Les actes »), mis en ligne le 30 novembre 2009, <<https://actesbranly.revues.org/436>>, (consulté le 5 avril 2016).

CARRÉ, Jacques, « CONSTABLE JOHN - - (1776-1837) », *Encyclopædia Universalis* (en ligne), <<https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/john-constable/>>, (consulté le 1 février 2016).

CHRISTO, "Christo and Jeanne-Claude: On the Making of the *Running Fence*", <<http://eyelevel.si.edu/2010/04/christo-and-jeanneclaude-on-the-making-of-the-running-fence.html>>, (consulté le 30 octobre 2014).

DAGEN, Philippe, "Mona Hatoum: 'Each person is free to understand what I do in the light of who they are and where they stand'", *The Guardian online*, le 28 août 2015, <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/28/mona-hatoum-artist-pompidou-centre>>, (consulté le 30 janvier 2016).

FESSEL, Sonja, "The Absence of Atrocity : Bart Michiels's The Course of History Photographs", *Taylor&Francis Online*, July 2012, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03087298.2012.669934?journalCode=thph20#.U489_CgUfvU>, (consulté le 16 décembre 2013).

GIRARD, Thierry, « Éloge de la lenteur », <<http://wordspics.wordpress.com/2011/06/05/eloge-de-la-lenteur/>>, (consulté le 15 juin 2012).

GISINGER, Arno, « Regardez avec moi... », entretien avec Etienne Hatt, <<http://www.arnogisinger.com/index.php?id=3100&lang=2>>, (consulté le 12 juillet 2016).

GOLDSWORTHY, Andy, “Rain sun snow hail mist calm : Photo works by Andy Goldsworthy”, extrait visible sur <<http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/extracts/>>, (consulté le 29 mai 2015).

GOLDSWORTHY, Andy, “The photograph”, <<http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/photography/>>, (consulté le 10 septembre 2014).

HÄLLSTEN, Johanna, “Movement and Participation: Journeys within Everyday Environments”, <<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=32>>, (consulté le 14/02/2013).

HAN KIA-KI, Béatrice, « Deligny et les cartes », *Multitudes* 1/2006 (n° 24), p. 185-192, <www.cairn.info/revue-multitudes-2006-1-page-185.htm>, (consulté le 25 juillet 2016).

JOLY, Patrice, « Jean-Christophe Norman, *The South Face* », <<http://jeanchristophenorman.blogspot.fr/2015/01/jean-christophe-norman-south-face.html>>, (consulté le 16 juin 2014).

LECHNER, Marie, « Le Net-Art aux frontières du réel », in *Libération*, le 18 octobre 2002, version en ligne, <http://next.liberation.fr/guide/2002/10/18/le-net-art-aux-frontieres-du-reel_418972>, (consulté le 27 novembre 2015).

LEJEUNE, Philippe, « Haycinthe Azaïs, diariste ambulant », <<http://www.autopacte.org/06%20Azais%20Ecrire%20en%20marchant.pdf>>, (consulté le 3 juin 2015).

LEROI-GOURHAN, André, « Les mains de Gargas. Essai pour une étude d'ensemble », in *Bulletin de la Société préhistorique française. Études et travaux*, vol. 64, n°1, 1967, pp107-122, version en ligne <http://www.persee.fr/doc/bspf_0249-7638_1967_hos_64_1_4105>, (consulté le 6 mars 2014).

LE SERGENT, Daphné, *Travaux / Works, 2008 / 2013*, <<http://galeriemetropolis.com/documents/Daphne-LE-SERGENT.pdf>>, (consulté le 15 octobre 2013).

MACFARLANE, Robert, “Walk the Line”, *The Guardian* online, le 23 mai 2009, <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/may/23/richard-long-photography-tate-britain>>, (consulté le 2 juin 2016).

MACFARLANE, Robert, “Five, six, pick up sticks”, in *Tate Etc.* issue 16 : Summer 2009, <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/five-six-pick-sticks>>, (consulté le 3 octobre 2013).

POIRAUDEAU, Anthony, « Introduction à la marche à pied comme discipline et expérience artistiques », <<http://futilesetgraves.blogspot.fr/2011/08/introduction-la-marche-pied-comme.html>>, (consulté le 20 novembre 2012).

POIRAUDEAU, Anthony, « No walk, No Work, pas de marche, pas d’œuvre », <<http://futilesetgraves.blogspot.fr/2008/08/no-walk-no-work-pas-de-marche-pas.html>>, (consulté le 20 septembre 2012).

SIEBURTH, Richard, “A Heap of Language: Robert Smithson and American Hieroglyphic”, <<http://www.robertsmithson.com/essays/heap.htm>>, (consulté le 25 juillet 2015).

SMITHSON, Robert, “A Provisional Theory of Non-Sites”, 1968, article visible sur <<http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>>, (consulté le 14 avril 2014).

SPEIDEL, Klaus, « Transfert, continuité et différence », <<http://jeanchristophenorman.blogspot.fr/2013/06/textes.html>>, (consulté le 21 janvier 2015).

TIBERGHIEN, Gilles A., « Poétique et rhétorique de la carte dans l’art contemporain », in *L’espace géographique*, 39, 2010, <<https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2010-3-page-197.htm>>, (consulté le 20 septembre 2014).

VERNERET, Gilles, « L’imagier de l’exil », <<http://www.arnogisinger.com/index.php?id=2390&lang=2>>, (consulté le 20 mai 2015).

“Goldsworthy’s use of photography” (sans auteur mentionné), article visible sur <<http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/photography/#one>>, (consulté le 14 avril 2015).

Conférences et interviews audiovisuels en ligne :

CARERI, Francesco, « *Walkscapes*, La marche comme pratique esthétique », École Spéciale d’Architecture, Paris, le 3 octobre 2013, <<http://www.esa-paris.fr/Conference-Walkscapes-La-marche-2050.html>>, (consulté le 25 mars 2016).

DAVILA, Thierry, « Le flâneur est indestructible », L'École Spéciale d'Architecture, Paris, le 24 octobre 2013, <<http://www.esa-paris.fr/Conference-Le-flaneur-est-2057.html>>, (consulté le 16 novembre 2015).

GISINGER, Arno, entretien vidéo avec l'artiste, <http://www.7alimoges.tv/Arno-Gisinger-photographe-Occupants-Occupes_v694.html>, (consulté le 12 juillet 2016).

INGOLD, Tim, communication à l'École d'Architecture d'Umeå, Suède, "Telling by Hand", mise en ligne le 5 décembre 2012, <<http://www.arch.umu.se/en/events/public-lectures/relational-architecture/telling-by-hand/>>, (consulté le 20 novembre 2015).

MOUGIN, Pascal, communication à l'Université Toulouse II, <https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/nord_un_travail_photographique_sur_les_lieux_de_mai_40_pascal_mougin.7115>, (consulté le 10 juillet 2016).

PENONE, Giuseppe, interview à l'Ikon Gallery de Londres, <<https://www.youtube.com/watch?v=7Fo-76Gfg3w>>, (consulté le 28 septembre 2014).

Autres sites d'intérêt :

Andy Goldsworthy Online Digital Catalogue, <<http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk>>, (consulté le 17 mai 2015).

Association du Chemin de la Liberté, <<http://chemindelaliberte.fr>>, (consulté le 12 septembre 2013).

Les refuges d'art d'Andy Goldsworthy, <<http://www.refugedart.fr>>, (consulté le 29 novembre 2014).

Radio :

BROUÉ, Caroline, « Une brève histoire des lignes : de l'essai anthropologique à l'exposition artistique », *La Grande Table*, France Culture, le 12 février 2013, 12:02.

DE BAECQUE, Antoine, « Marcher, une histoire des chemins / (6/6) – Des sens à la poésie, du corps à l'écriture », France Culture, le 31 août, 2014.

DE BAECQUE, Antoine, « Marcher, une histoire des chemins / (5/6) – Les nouvelles façons de marcher », France Culture, le 24 août, 2014.

DE BAECQUE, Antoine, « Marcher, une histoire des chemins / (4/6) – Naissance de la randonnée », France Culture, le 17 août, 2014.

DE BAECQUE, Antoine, « Marcher, une histoire des chemins / (3/6) – La traversée des Alpes », France Culture, le 10 août, 2014.

DE BAECQUE, Antoine, « Marcher, une histoire des chemins / (2/6) – Promenades et flâneries urbaines », France Culture, le 3 août, 2014.

DE BAECQUE, Antoine, « Marcher, une histoire des chemins / (1/6) – Les pèlerins », France Culture, le 27 juillet, 2014.

DELORME, Florian, « En Avant Marche / (4/4) – La marche politique », *Cultures Monde*, France Culture, le 12 septembre 2013, 11:00.

DELORME, Florian, « En Avant Marche / (3/4) – Sur la route toute la sainte journée », *Cultures Monde*, France Culture, le 11 septembre 2013, 11:00.

DELORME, Florian, « En Avant Marche / (2/4) – Take a Walk on the Wild Side », *Cultures Monde*, France Culture, le 10 septembre 2013, 11:00.

DELORME, Florian, « En Avant Marche / (1/4) – Quand on arrive en ville », *Cultures Monde*, France Culture, le 9 septembre 2013, 11:00.

KAHN, Sylvain, « Le paysage est-il un lieu de mémoire », *Planète Terre*, France Culture, le 17 octobre, 2012, 14:00

Table des illustrations

Introduction

p7. Bridget Sheridan, *Mappa*, impression sur soie, fil de coton, 60 x 60cm, 2013.

Première partie

p27. John Constable, *Dedham Vale*, huile sur toile, 33,3 x 41,6cm, 1808, Yale Center for British Art, New Haven.

p31. John Constable, *Weymouth Bay : Bowleaze Cove and Jordon Hill*, huile sur toile, 53 x 75cm, 1816-17, The National Gallery, Londres.

p31. John Constable, *Stormy Sea, Brighton*, huile sur papier marouflé sur toile, 23,2 x 33,3cm, 1828, Yale Center for British Art, New Haven.

p33. Caspar David Friedrich, *Paysage d'hiver*, huile sur toile, 33 x 46cm, 1811, Staatliches Museum Schwerin, Schwerin.

p34. Caspar David Friedrich, *Le moine au bord de la mer*, huile sur toile, 171,5 x 110cm, 1808/1810, Alte Nationalgalerie, Berlin.

p36. Elina Brotherus, *Fuji-mi 2*, tirage argentique, 70 x 55cm, 2008.

p37. Bridget Sheridan, *Trévignon, Dunes et étangs*, tirages argentiques issus de l'installation photographique, 17 x 23cm, 2012.

p38. Caspar David Friedrich, *La mer de glace*, huile sur toile, 96,7 x 126,9cm, 1823-1824, Kunsthalle Hamburg, Hamburg.

p39. John Constable, *Old Sarum*, aquarelle, 30 x 48,7cm, 1834, Victoria and Albert Museum, Londres.

p39. John Constable, *Stonehenge*, aquarelle, 38,7 x 59,7cm, 1835, Victoria and Albert Museum, Londres.

p41. Caspar David Friedrich, *Tombeau hun à l'automne*, huile sur toile, 55 x 71cm, 1820, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden.

p43. Eugène Delacroix, *Scène des massacres de Scio*, huile sur toile, 419 x 354cm, 1824, Louvre, Paris.

p45. Vue sur le paysage environnant, depuis un jardin ha-ha, Kedleston Hall, Derbyshire, réalisé par Robert Adam, 1758.

p45. Exemple d'un *shakkei*, « paysage emprunté », Jardin de Murin'an, Kyoto, Japon, réalisé par Yamagata Arimoto, 1894-1898.

p47. Anthony Gormley, *Another Place*, installation *in situ* de 100 sculptures en fonte, 189cm de hauteur, 1997, Cuxhaven, Allemagne.

p50. Anthony Gormley, *Havmannen*, sculpture en granite, 10,15m de hauteur, Baie de Rana, Norvège.

p51. Andy Goldsworthy, *Before the Mirror*, bambous tissés, 1987, Kiinagashima-cho, Japon.

p52. Andy Goldsworthy, *Rain Shadow*, performance, 1984, St. Abbs, Écosse.

p53. Richard Long, *A sculpture in Bristol*, photographie argentique noir et blanc, issue d'une série de huit, 27,6 x 27,6cm, 1965, 1983, Tate, Londres.

p54. Walter de Maria, *Lightning Field*, installation *in situ* de 400 mâts d'acier sur une parcelle d'1 km x 1 mile, 1977, Nouveau-Mexique.

p56. Nancy Holt, *Sun Tunnels*, installation *in situ*, 4 buses en béton, longueur : 26,2m, 1973-1976, Great Basin Desert, Utah.

- p56. Nancy Holt, *Up and Under*, sculpture in situ, sable, béton, herbes, eau, longueur : 189m, largeur : 67,5m, hauteur : 7,8m, 1998, Nokia, Finlande.
- p57. Andy Goldworthy, *Slate Throw*, diapositive 35mm, lancer réalisé en 1980, Blaenau Ffestiniog, Pays de Galles.
- p58. Andy Goldworthy, *Ice arch*, photographies documentant la construction, sculpture de glace *in situ*, 1985, Hampstead Heath, Londres.
- p59. Chris Drury, *Allihies Bone and Wool Bundles*, os, laine, roche, 35,6 x 7,6 x 3,8cm et 24,2 x 11,4 x 1,5cm, 1993, Irlande.
- p59. Chris Drury, *Basket For The Forest Deer*, bois de cerf, racines, brindilles, 56 x 79 x 79cm, 1987, Sussex, Angleterre.
- p62. Tommaso di Giovanni Cassai, dit Masaccio, *Adam et Ève chassés du Paradis*, fresque, 214 x 88cm, 1424-1425, Église Santa Maria del Carmine, Florence.
- p63. Jacob van Ruisdael, *Chemin à travers les champs de blé*, huile sur toile, 100 x 130,2cm, 1670, Metropolitan Museum of Art, New York.
- p64. Meindert Hobbema, *Le moulin à eau*, huile sur panneau, 77,5 x 111cm, 1663-1668, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruxelles.
- p64. Meindert Hobbema, *Une vue de la grand' route*, huile sur toile, 93,1 x 127,8cm, 1665, National Gallery of art, Washington D.C.
- p64. Meindert Hobbema, *L'allée de Middelharnis*, huile sur toile, 103,5 x 141cm, 1689, National Gallery, Londres.
- p67. Thomas Gainsborough, *Promenade matinale*, huile sur toile, 236 x 179cm, 1785, National Gallery, Londres.
- p69. Caspar David Friedrich, *Paysage de montagne avec arc-en-ciel*, huile sur toile, 70 x 102cm, 1809-1810, Museum Folkwang, Essen.
- p71. Richard Long, *A Line Made by Walking*, tirage argentique sur papier et graphite sur panneau, 37,5 x 32,4cm, 1967, Tate, Londres.
- p73. Richard Long, *Midday Muezzin Line* (Siwa Egypt), sculpture fait en marchant, 2006.
- p76. Bridget Sheridan, *High Key*, photogrammes issus de la vidéo, 2015.
- p77. Marina Abramovic et Ulay, *The Lovers*, performance de 90 jours sur la Grande Muraille de Chine, 1988.
- p79. Hamish Fulton, *Wind through the Pines*, sérigraphie, 58,6 x 93cm, 1985, 1991, Tate, Londres.
- p80. Douglas Huebler, *Duration Piece #5*, photographies issues d'un ensemble de 10 documentant une performance de 10 minutes à Central Park, New York 1969.
- p82. Alain Michard, Mathias Poisson, *Promenades blanches*, marches participatives, 2008-, lieux divers.
- p85. Janet Cardiff, *Her Long Black Hair*, marche sonore, 46 minutes, commission : Tom Eccles lors du Public Art Fund, du 17 juin au 13 septembre 2004, Central Park, New York.
- p88. Hamish Fulton, *Boulder, A 23 Day Coast to Coast Walk through the Pyrenees from the Atlantic Ocean to the Mediterranean Sea, Spain and France, Summer 2012*, tirage argentique, 2012.
- p90. Hamish Fulton, *Touching One Hundred Rocks*, tirages noir et blanc argentique de la série, 116,8 x 137,8cm, 1989, Collection Albright-Know Art Gallery, Buffalo, New York.
- p91. Richard Long, *A Walk Past Standing Stones*, livre d'artiste, 9,5 x 6cm, Londres, Coracle Press for Anthony d'Offay, 1980.
- p93. Bryndis Snaebjörnsdóttir, Mark Wilson, *Home*, en haut et en bas à gauche : 3 images extraites du leporello, en bas à droite : livre d'artiste, 8 x 9 x 2cm, 1975, autoédition.
- p95. Andy Goldsworthy, *Cairn de la Mer de l'ouest*, sculpture in situ, 3 photographies issues d'une série de 13 documentant l'œuvre, 2001, Pigeon Point.

- p96. Andy Goldsworthy, *Sentinelle*, sculpture en pierre sèche, 2000, Vallée de l'Asse, Tartonne.
- p96. Andy Goldsworthy, *Sentinelle*, sculpture en pierre sèche, 2000, Vallée du Vançon, Authon.
- p96. Andy Goldsworthy, *Sentinelles*, sculpture en pierre sèche, 1999, Vallée du Bès, Barles.
- p98. Bridget Sheridan, *Mesure d'une mémoire*, série de vingt-quatre cairns, gouache, 2015.
- p98. Bridget Sheridan, *Mesure d'une mémoire II*, installation in situ, 24 blocs de granite, gouache, 2015, PNR des Pyrénées ariégeoises, Les Montels.
- p100. Richard Long, *A Line in the Himalayas*, sculpture, 1975.
- p100. Richard Long, *A Line in Scotland*, sculpture, 1981.
- p103. Bridget Sheridan, *Cabanes sous la neige*, 7 tirages numériques, 40 x 60cm, 2014.
- p104. Bridget Sheridan, *Mappa* (détail), impression sur soie, fil, 60 x 60cm, 2013.
- p106. Andy Goldsworthy, *Refuge d'art de la ferme Belon*, 10 arches / sculptures en pierre de taille, Draix.
- p107. Andy Goldsworthy, *Striding arches*, 3 arches en grès, 7 x 4m, Cairnhead, Écosse.
- p108. Andy Goldsworthy, *Arche*, (Tearnsire, Spango Farm, Shap Beck, Lambrigg Drove), installation éphémère, grès, 1997, Dumfries & Galloway.
- p113. Bridget Sheridan, *Trévignon, Dunes et étangs*, photographies extraites de l'installation photographique, 2014.
- p115. Bridget Sheridan, *Trévignon, Dunes et étangs*, photographies extraites de l'installation photographique, 2014.
- p116. Thierry Girard, *Brouage*, livre photographique, Paris, Marval, 1992.
- p117. Thierry Girard, *Brouage*, livre photographique, Paris, Marval, 1992.
- p119. Daphné Le Sergent, *D'aussi loin que je, tu, il peut voir*, tirage numérique, 80 x 120cm, 2011.
- p120. Daphné Le Sergent, *Est-Ouest : là-bas*, dyptique vidéo, 1min, 2010.
- p120. Daphné Le Sergent, *Schize et frontières*, dyptique de photographies, photographie argentique, 80 x 240cm, 2008.
- p122. Heath Bunting, *BorderXing*, Heath Bunting devant la frontière Portugal-Espagne, Rio Chanca, 2002-.
- p123. Heath Bunting, *BorderXing*, capture d'écran du site <<http://www.irational.org/heath/borderxing/home.html>>, 2002-.
- p125. Andy Goldsworthy, *Storm King Wall*, sculpture *in situ* en pierre sèche, 1,52 x 694,48m, 1997-1998, Storm King Art Center, New Windsor.
- p126. Christo et Jeanne-Claude, *Running Fence*, installation *in situ*, nylon, câble en acier, mâts en acier, 5,5m x 39,4km, 1976, Sonoma et Marin, Californie.
- p128. Jacqueline Salmon, *Hangar, Sangatte*, épreuves pigmentaires sur papier photo, 2001, Musée national de l'histoire et de l'immigration, Paris.
- p129. Stalker, *Campus Rom*, projet itinérant, marches, séminaires, 2008, Rome.
- p130. Stalker, *Franchissements*, photogrammes extraits d'une vidéo documentant les franchissements, 1998, collection Laboratoire Stalker.
- p131. Heath Bunting, Kayle Brandon, *D'Fence Cuts*, 2001, Purdown, Bristol.
- p133. Bridget Sheridan, *Kerfany, Le mur*, tirage argentique, 17 x 23cm, 2012.
- p134. Marina Abramovic et Ulay, *The Lovers, Star Head*, photographie, dessin, 73 x 52cm, 1988.
- p135. Bridget Sheridan, *On-Between*, photogrammes extraits de la vidéo, 2015.

- p137. Adel Abdessemed, *Drawing for Hope II*, fusain, 2012.
- p139. Francis Alÿs, Taiyana Pimentel, Cuauhtemoc Medina, *Bridge / Puente*, projet collaboratif, 2006, Key West, Floride, La Havane, Cuba.
- p141. Francis Alÿs, *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*, diptyque vidéo, 7:46min, 2008, Détroit de Gibraltar, Espagne, Maroc.
- p143. Bridget Sheridan, *Mirare*, diptyque, tirage numérique, 40 x 60cm, 2015.
- p145. Bridget Sheridan, *Horizons*, 5 impressions numériques sur soie, couture, 20 x 100cm, 2015.
- p147. Bridget Sheridan, *Le creux d'une porte*, installation, impression numérique sur soie, 40 x 60cm, 2016.
- p150. Mona Hatoum, *Roadworks*, tirage argentique documentant la performance, 76,4 x 113,6cm, 1985 performance), 1995 (tirage), Tate, Londres.
- p151. Marina Abramovic, *Shoes for Departure*, améthyste, installation in situ, 1991.
- p152. Vincent Van Gogh, *Souliers*, huile sur toile, 37,5 x 45cm, 1886, Van Gogh Museum, Amsterdam.
- p153. Chiaru Shiota, *Dialogue from DNA*, installation in situ, techniques mixtes, 2003, Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Varsovie.
- p154. René Magritte, *Le modèle rouge*, huile sur toile, 136 x 183cm, 1934, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.
- p156. Gina Pane, *Action escalade non-anesthésiée*, détails de la performance, 1971.
- p157. Regina José Galindo, *Who Can Erase the Traces ?*, photogrammes extraits de la vidéo-performance, 37 min, 30 sec, 2003, Image Courtesy of prometeogallery di Ida Pisani, Milan/Lucca.
- p158. Bridget Sheridan, *Le sort des 3000 de Sort*, installation in situ, soie, gouache, son, 2015, PNR Ariège, Les Montels.
- p160. Bridget Sheridan, *Teresa, 11 ans*, 4 tirages numériques, 40 x 60cm, 2015.
- p163. Jean-Loup Trassard, *Territoire*, photographie extrait de la série, tirage argentique, 1989-2003.
- p166. Tim Knowles, *Tracking Shots*, 35 tirages numériques, 12,4 x 18,6cm, 2013, AirSpace Gallery, Stoke-on-Strent.
- p167. Bridget Sheridan, *Vestiges*, installation, 7 panneaux, impression sur soie, 100 x 65cm, 2013.
- p170. Janet Cardiff, *Wanås Walk*, marche sonore, 14 min, 1998, The Wanås Foundation, Knislinge, Suède.
- p171. Willie Doherty, *Ghost Story*, photogramme extrait de la vidéo, 15 min, 2007, Tate, Londres.
- p175. Stalker, *On Egnatia*, capture d'écran de la carte interactive mise en ligne, <<http://www.osservatorionomade.net/egnatia/>>.
- p176. Serge Pey, marche commémorative, à Collioure, rendant hommage à Antonio Machado, 2014.

Deuxième partie

- p183. Roger Fenton, Marcus Sparlin seates on Fenton's photographic van, tirage argentique, 17,5 x 16,5cm, 1855, Library of Congress, Prints & Photographs Division.
- p184. William Henry Jackson, *Mule and Man*, tirage argentique, 13 x 20cm, 1873.
- p187. Werner Hannapel, *Campagnes et îles atlantiques, Ouest et Centre-Ouest*, série de 35 photographies argentiques, 24 x 29cm, 1984-1988.
- p188. Suzanne Lafont, *Audenge, Gironde*, série de 14 photographies argentiques, 1985-1986.
- p189. Emmanuelle Blanc, *Cartographie d'une extrême occupation humaine, (n°1, altitude 2432m, n°2, altitude 2330m, n°3, altitude 2460m)*, impression pigmentaire, 70 x 70cm, 2012.

- p191. Emilie Viallet, *La Lette*, tirage jet d'encre, 34 x 50cm, 2011-2013.
- p193. Hiroshige, *Odawara : Le fleuve Sakawa (Sakawa-gawa)*, « Les 53 stations du Tôkaidô », estampe, 25 x 37cm, édition Hôeidô, 1833-1834.
- p193. Thierry Girard, *Odawara*, « La route du Tôkaidô, 1997.
- p195. Aileen Harvey, *West from Here*, série de 17 photographies argentiques, 35 x 33 cm, 2010.
- p198. Bridget Sheridan, *Vestiges*, photographies extraites de l'installation, 7 panneaux, impression sur soie, 100 x 65cm, 2013.
- p199. Patricia Lefebvre, *La femme qui marche*, sténopés (série de 8), 40 x 50 cm, 2010.
- p201. Bridget Sheridan, *Trévignon, Dunes et étangs*, tirages argentiques issus de l'installation photographique, 17 x 23cm, 2012.
- p204. Kathryn Faulkner, *The Walk Series*, sténopés, 2005.
- p206. Kathryn Faulkner, *The New Walk Series*, sténopés, 2007.
- p208. Bridget Sheridan, *Chemin des Évêques*, 33 sténopés, diapositives, 2014.
- Tim Knowles, *Mungo Bush Walk*, photogrammes extraits de la vidéo, 12 heures, 2013.
- p209. Gary Hill, *Cruz*, performance et vue de l'installation, 1983-87.
- p210. Tim Knowles, *Kielder Forest Walk*, marche de 8 heures, 2013.
- p212. Hamish Fulton, *Footpath*, 2012.
- p216. Bernard Fuchs, *Roads and Paths*, Koenig Books, 2009.
- p218. Jean-Luc Moulène, *Fénautrigues*, photographies extraites du livre, CNAP, 2010.
- p220. Bridget Sheridan, *Carnet de marche*, écriture, 18 polaroids, 10 x 14,8cm, 2013.
- p222. Richard Long, *Rochechouart Line*, sculpture pérenne, pierre blanche de calcaire, Musée-château de Rochechouart, France, 1990.
- p223. Carl Andre, *Secant*, briques, Musée des Beaux-Arts du Canada, Montréal, 1966.
- p224. Robert Morris, *White Nights*, installation, MAC, Lyon, 2000.
- p225. Mathias Poisson, *Graphie du déplacement*, installation photographique, 2012-2013, Espace Écureuil, Toulouse.
- p227. Honoré d'O, *Collier de perles*, installation, techniques mixtes, Musée des Beaux-Arts, Dunkerque, 2011.
- p229. Bridget Sheridan, *Vestiges*, vue de l'installation, 7 impressions sur soie, 2015, PNR Pyrénées ariégeoises.
- p230. Bridget Sheridan, *Vestiges*, vue de l'installation, 7 impressions sur soie, 2015, PNR Pyrénées ariégeoises.
- p233. Sally Mann, *Body Farm*, tirage argentique, 2000.
- p234. Sally Mann, *Eva*, tirage argentique, 20,3 x 25,4cm, 2000.
- p235. Liza Nguyen, *Surface*, série de 19 photographies, 113 x 120cm, 2004.
- p237. Thierry Girard, *Brouage*, 1993.
- p238. Georges Didi-Huberman, *Écorces*, photographie extraite du livre, Paris, Éd. De Minuit, 2011, p57.
- p240. Bridget Sheridan, *Beneath Our Feet and in the Air*, photogrammes extraits de la vidéo, 2014.
- p242. Pavel Maria Smejkal, *1936, Spain*, « Fatescapes », tirage pigmentaire, dimensions variables, série « en cours », 2009.

- p242. Robert Capa, *Mort d'un milicien devant Cordoue*, 1936.
- p244. Pavel Maria Smejkal, « Fatescapes ». *Somalia, 1942, Crimea*, tirage numérique, dimensions variables, 2009.
- p247. Sophie Ristelhueber, *Iraq*, triptyque, 2001.
- p248. Bart Michiels, *Thermopylae 480BC, The Phocian Wall I*, 2006.
- p250. Bart Michiels, *Gallipoli 1915, Suvla Bay*, 2005.
- p250. Bart Michiels, *Kursk 1943, Syrtsevo, Grossdeutschland*, 2008.
- p252. Bridget Sheridan, *Argelès, Plage Nord*, tirage numérique, 100 x 150cm, 2015.
- p254. Georges Didi-Huberman, *Écorces*, photographie extraite du livre, Paris, Éd. De Minuit, 2011, pp63, 27.
- p255. Bridget Sheridan, *Le Mur*, tirage argentique, 2012.
- p256. Bridget Sheridan, *Trévignon, Dunes et étangs*, tirage numérique, 2013.
- p258. Paul Seawright, *Hidden*, 2002.
- p259. Sophie Ristelhueber, *Beyrouth, Photographies*, livre d'artiste, Paris Hazan, 1984.
- p260. Sophie Ristelhueber. *Fait #20*, Tirage argentique couleur, 100 x 127cm, 1992. Et vue de l'installation.
- p261. Sally Mann, *Southern Landscapes*, tirage argentique, 1998.
- p262. Giuseppe Penone, *L'arbre se souviendra du contact*, arbre, fil de zinc, 1968.
- p263. Sally Mann, *Battlefields*, Tirage argentique, collodion humide, 2000-2003.
- p264. Sally Mann, *Battlefields*, Tirage argentique, collodion humide, 2000-2003.
- p265. Roger Fenton, *The Valley of the Shadow of Death*, 1855.
- p265. Pavel Maria Smejkal, *1855, Crimea*, de la série "Fatescapes", tirage numérique, 2009-2011.
- p265. Paul Seawright, *Hidden*, 2002.
- p265. Sophie Ristelhueber, *Eleven Blowups #1*, de la série "Eleven Blowups", tirage argentique, 110 x 133cm, 2006.
- p267. Sophie Ristelhueber, *WB*, 2005.
- p269. Shai Kremer, "Infected Landscapes", ('*On the Winding Road between Akko and Sfat*', 2003 / '*Gibushon – soldiers footprints, Wingate Sands, Poleg, Nature Reserve*', 2001 / '*Path through a military fire zone*', 2005 / '*Soldiers' viewing platform, Israel/Lebanon border*', 2006 / '*The Separation Wall, Jerusalem*', 2004 / '*Dromology - Palestinian Woman and Child, West Bank*', 2005).
- p272. Valère Coste, *Les agents orange*, Série photographique + herbiers, 52 x 35cm, 2010.
- p277. Zineb Sedira, *Gardienne d'images*, projection vidéo, 2010.
- p279. Bridget Sheridan, *Mappa* (détail), impression sur soie, couture, 60 x 60cm, 2013.
- p283. Eduardo Molinari, *Archivo caminante*, techniques mixtes, vue de l'installation, 1999-.
- p285. Arno Gisinger, *Occupants Occupés*, 2012.
- p287. Pascal Mougin, *Nord*, 12 photographies, tirage encre pigmentaire, texte, 150 x 185cm, 2011.
- p288. Thierry Girard, *Paysage insoumis*, livre de photographies, Paris, L'Atelier d'édition / Loco, 2012.
- pp290, 291. Bridget Sheridan, *Compression*, livre d'artiste, 30 x 30cm, 2016.
- p292. Arno Gisinger, *Konstellation Benjamin*, série de 36 photographies, vue d'exposition, 2009.

p293. Arno Gisinger, *Konstellation Benjamin*, série de 36 photographies, 2009.

p294. Bridget Sheridan, *Vestiges* (détail), installation, 7 panneaux, impression sur soie, 100 x 65cm, 2013.

Troisième partie

p304. Bridget Sheridan, *Mappa* (détail), impression sur soie, couture, 60 x 60cm, 2013.

pp306, 307. Bridget Sheridan, *Les pas de Paul* (détails), impression sur soie, 40 x 100cm, 2015.

p310. Richard Long, *Half Tide*, sculpture, Bertraghboy Bay, Irlande, 1971.

p311. Richard Long, *Mississippi Mud Avon Mud Footprints*, boue sur papier, 106cm x 165cm, 1988.

p311. Richard Long, *River Avon Mud Hand Circles*, boue sur mur, 1991, The Hayward Gallery, Londres.

p311. Richard Long, *Rhône Valley Mud Hand Circles*, boue sur sol, Schloss, Leuk, Suisse, 2000.

p313. Bridget Sheridan, *Le sort des 3000 de Sort* (détail), installation in situ, soie, gouache, son, 2015, PNR Ariège, Les Montels.

p315. Jean-Luc Parant, *Salmonaure*, techniques mixtes, 2014.

p318. Richard Long, *A Line of Ground 226 Miles Long*, texte sur papier, 1980.

p320. Bridget Sheridan, *Kerfany Walk*, livre d'artiste, 20 x 100cm, 2012.

p322. Hamish Fulton, *Walking into the Distance Beyond Imagination*, peinture murale, vue de l'exposition «En marchant», du 30 octobre 2013 au 2 février 2014, CRAC, Sète.

p323. Jan Mancuska, *While I Walked*, sérigraphie sur ruban élastique, 2003.

p324. Bridget Sheridan, *Mesure d'une mémoire II*, installation in situ, 24 blocs de granite, gouache, 2015, PNR des Pyrénées ariégeoises, Les Montels.

p325. Francis Alÿs, *The Leak*, Sao Paulo, 1995.

p325. Susan Stockwell, *Taking a Line for a Walk*, Stockwell, 2002.

p326. Jean-Christophe Norman, *Crossing New York*, performance, 2008.

p327. Paul Klee, dessin et texte, *Pedagogical Sketchbook*, New York, Praeger Publishers, 1972, p16.

p329. Sarah Cullen, *The City as Written by the City* (série de marches), graphite sur papier, 2005-2007.

p331. Bridget Sheridan, *Horizons* (détail), impression numérique sur soie, couture, 20 x 100cm, 2015.

p332. Hannah Lamb, *Words that drift away*, broderies, 2011.

p333. Bridget Sheridan, *Horizons* (détail), impression numérique sur soie, couture, 20 x 100cm, 2015.

p334. Annette Messager, *Collection de proverbes*, broderies, 1974.

p335. Bridget Sheridan, *Horizons* (détail), impression numérique sur soie, couture, 20 x 100cm, 2015.

p337. Chris Drury, *Alpheus*, "Cradle of Humankind", 9 photographie et texte, 2012.

p338. Chris Drury, *Alpheus* (détail), "Cradle of Humankind", photographie et texte, 2012.

p339. Foulard en soie, entreprise Jaqmar, 1944-1945.

p340. "Escape Map", foulard en soie, entreprise Jaqmar, 1944-1945.

- p341. Victor Hugo, lettre à sa femme Adèle, 1838.
- p342. Aileen Harvey, *Mostly Water*, encre et tampon sur carte postale, 9 x 13cm, 2010.
- p343. Aymeric Hainaux, *Mots petits*, installation, Musée Saint Raymond, Toulouse, 2015.
- p345. Alec Finlay, *The Road North*, marche et écriture, 2014.
- p350. Richard Long, *A Hundred Mile Walk*, graphite sur carte, texte imprimé, photographie argentique, 21,6 x 48,3cm, 1971-72.
- p351. Jean-Christophe Norman, *Les circonstances du hasard, Istanbul*, 2011.
- p353. Bouchra Khalili, *The Mapping Project*, installation vidéo, 2008-2011.
- p354. Nina Katchadourian, *Hand-held Subway*, cibachrome, 30 x 50cm, 1996.
- p355. Carte de la main, reproduite dans *La chiromancie ou la connaissance de l'avenir par les lignes de la main*, Paris, Vermot.
- p355. Céline Boyer, *Empreintes*, 110 photographies en couleur, texte, 2013.
- p357. Bridget Sheridan, *Paquita, 1 an*, photographie numérique, 2013.
- p358. Richard Long, *Walking a Line in Peru*, tirage argentique, 82 x 112cm, 1972, Collection privée, D.R.
- p358. Richard Long, *Cerne Abbas Walk*, techniques mixtes, 68,7 x 69,7cm, 1975.
- p361. Francis Alÿs, *The Green Line*, 2004.
- p364. Quiet Ensemble, *Oriente, Mémoire de 11 forniche*, image extraite de la vidéo, 2015.
- p365. Cartes et lignes d'erre : Traces du réseau, Fernand Deligny, 1969-1979
- p366. Renée Lavallante, *Autour de l'Arc de Titus*, série « Percorsi Romani », Graphite sur papier 40 x 32 cm, 2005.
- p367. Stanley Brouwn, *This way Brouwn*, 1962.
- p369. Bridget Sheridan, *Mappa* (détail), impression sur soie, fil, 60 x 60cm, 2013.
- p371. Bridget Sheridan, *Rêveries Romaines*, photographies, laine, clous, 2013, Galerie de la Salamandre, Nîmes.
- p372. Susan Stockwell, *Sweet Plums*, bobines, fil, laine, 300 x 250m, 2015.
- p373. Claire Sauvaget, *Pourquoi nous filons ?* performance, 2010, Chapelle des Carmélites, Toulouse.
- p373. Francis Alÿs, *The Winner / The Loser*, performance, 1998.
- p374. Bridget Sheridan, *Rêveries Romaines*, photographies, laine, clous, 2013, Galerie de la Salamandre, Nîmes.
- p375. Alighiero Boetti, *Mapa del mundo*, carte brodée, 93 x 131cm, 1979.
- p376. Rieko Koga, *Future Diary*, installation, techniques mixtes, AC institute, New York, 2012.
- p377. Marie Moreau, « L'atelier », 2013, « Nappe », 2013, *Traversée du désert, Érythrée, Soudan, Libye, la carte de A.*, dessins et broderie, 2013.
- p378. Hélène Gerster, *On vient de nulle part, on y va*, canevas et fils en coton, broderies, 109 x 144cm, 2007-2008.
- p379. Susan Stockwell, *Manchester Arteries*, couvertures recyclées, broderies en fil de coton, 1,5 x 1,8m, 2012.
- p380. Bridget Sheridan, *Mappa* (détail), impression sur soie, fil, 60 x 60cm, 2013.
- p382. Don Tomas Lopez, carte d'Espagne, XVIII^e siècle, publiée in *Cartes et figures de la terre*, Centre Georges Pompidou, Paris, 24 mai-17 novembre 1980, Paris, Centre de Création Industrielle, 1980, p167.

p383. Chris Drury, *Everything, Nothing*, encre sur impression, 88,8 x 77,8cm, 2007.

p384. Robert Smithson, *A Heap of Language*, graphite sur papier, 1966.

p385. Chris Drury, *Volcanoes of Iceland*, encre sur impression numérique, 98,5 x 140cm, 2004.

p386. Bridget Sheridan, *Mirare* (détail), diptyque, tirage numérique, 40 x 60cm, 2015.

p387. Chris Drury, *Looking South From Eaval*, impression sur papier, 107 x 148cm, 2010.

p388. Jacqueline Salmon, *Cartes des vents, Le Mourillon*, gravure sur photographie, 2016.

p389. Bridget Sheridan, *Le creux d'une porte*, installation, impression numérique sur soie, 40 x 60cm, 2016.

Toutes les images reproduites dans cet ouvrage sont protégées par des droits d'auteur. Toute reproduction est interdite.

B – Le corps en marche	p60
1. La figure du promeneur dans la représentation	p61
a) Le promeneur représenté	p62
b) Quand la figure du promeneur se confond avec l'artiste	p67
2. Être mobile	p70
a) Le performatif	p71
b) Les cinq sens	p78
C – L'espace de la marche	p86
1. Architecturer la marche	p87
a) La roche	p88
b) Multiplier la pierre : le cairn et les alignements	p92
c) Le refuge	p101
d) Arche-itecture	p106
2. Frontières-flux	p109
a) Délimiter l'espace : le territoire en question	p111
• Marcher dans la réserve	p112
• Border le territoire géopolitique	p118
b) <i>Boundaries</i>	p124
c) Par-dessus la clôture	p127
d) Et sur le mur	p132
e) L'horizon comme ligne de fuite	p136
• La mer	p137
• La montagne	p142
D – Se souvenir en cheminant	p148
1. « Chemin faisant »	p148
a) De la chaussure	p149
b) Du pied	p155
c) Le chemin comme lieu d'interaction	p162
2. Poursuites	p165
a) Suivre à la trace – <i>hunting</i>	p165
b) Cheminer avec les anciens – <i>haunting</i>	p169

- c) *Peregrination perpetua* : sur le chemin de l'exilp173
- d) La marche comme commémorationp176

DEUXIÈME PARTIEp180

Cheminer au travers de / autour de / avec la photographie

A – Ponctuer la marchep183

1. **La mobilité du photographe**p183
2. **Rythme, mouvement et lenteur – l'utilisation de la photographie en marchant**p192
 - a) Stations : multiplier les prises de vuep193
 - b) Le protocole photographique : se mesurer au paysagep197
 - c) Le rythme des clichés : une prescription ludique chez l'artiste-marcheurp200
 - d) L'appareil de ponctuationp201
 - La lenteurp202
 - Le sténopép203
 - De nouveaux dispositifs – se « lier d'appareil »p209

B – Le parcours : au travers et autour de la photographiep211

1. **Parcourir l'image : le chemin comme invitation à pénétrer l'image**
.....p211
2. **Au fil des pas – au fil des pages**p215
 - a) Le dispositif livresque : le regard circule de chemin en chemin
.....p215
 - b) Le carnet de marche : dans l'immédiateté du cheminement
.....p219
3. **L'installation photographique comme parcours**p221
 - a) La déambulation dans le lieu d'exposition : engager le corps du spectateurp221

- b) Circuler d’image en image dans l’espace : la mise en place de *charnières*p224
- c) Suivre le chemin dans l’espace : cheminements enchâssés/en-chassésp228

C – Sur les traces du passé : l’image comme monument ...p231

- 1. Mémoires en-terrées**p232
 - a) Sous la surface, l’*humus*... les racines et les restesp232
 - b) La terre sous ses pieds : déambuler dans un lieu de mémoire, appareil à la mainp236
- 2. La poétique du manque, du retrait ou du silence**p241
 - a) L’invisible et la dissimulationp241
 - b) Les indicesp246
 - Le sublimep246
 - Cicatrices, fissures et crevasses : ces traces qui nous parlent en silencep253
 - Dans le bétonp253
 - Dans le paysagep259
 - La voiep266
 - Le titrep270

D – De la photographie au témoignagep274

- 1. L’objet du discours**p274
- 2. Les archives : entre trace et cheminement**p280
 - a) Arpenter les archives : choisir et prélever ...p280
 - b) Du cheminement dans les archives aux archives en marchep283
- 3. Entretiens entre texte et image**p284
 - a) Juxtapositionsp285
 - b) Superpositionsp292

TROISIÈME PARTIEp296

Lignes tracées – parcours de mémoire

A – L’écriture et la marchep298

1. **Les récits de marche – suivre le chemin par l’imagination ...p299**
2. **La plasticité de l’écriturep301**
 - a) L’écriture – entre le gestuel et le picturalp301
 - b) Entre la main et la trace : le *ductus* – suivre les écritures en les écoutantp303
3. **L’artiste-marcheur et l’écriturep308**
 - a) La main se souvient du solp308
 - b) Écrire la marchep316
 - c) Le corps engagép321
 - Dans l’espace d’expositionp321
 - Écrire en marchant – promener la lignep324
4. **Texte et tissu ...p330**
 - a) *Stitching with words* – (re)coudre avec des motsp330
 - b) Entre *maillage* et *surface*p335
 - c) Texturesp336
 - d) Tisser le texte dans l’espace de la marchep339

B – Cartographier la marchep347

1. **La carte : espèce d’espace à explorerp348**
 - a) Repérages cartographiquesp349
 - b) Manipulations du territoire – la main et la cartep352
 - c) De la carte au solp357
 - L’Homme et le rêve du géantp358
 - De la projection à la réalité – les aberrances du transfertp360
2. **Le croquis cartographiquep263**
 - a) Le tracép364
 - b) Raconter le fil de la marchep368

- Le filp368
- Dérouler le fil de l’histoirep370
- La couture du trajetp375
- c) Écritures topographiquesp381
 - Sur la cartep381
 - De la photographie aux sédiments du langagep386

3. L’espace cartographique en dehors de et en soip390

CONCLUSIONp394

Index des noms propres.....p401

Bibliographiep405

Table des illustrationsp429