



**HAL**  
open science

## L'errance, du toucher de l'espace au toucher du lieu

Patrick Barres

► **To cite this version:**

Patrick Barres. L'errance, du toucher de l'espace au toucher du lieu. Recherches en esthétique : revue du CEREAP, 2003. hal-01950186

**HAL Id: hal-01950186**

**<https://hal.science/hal-01950186>**

Submitted on 10 Dec 2018

**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.

## L'errance, du toucher de l'espace au toucher du lieu<sup>1</sup>

L'errance s'inscrit dans un programme de création artistique caractéristique des pratiques contemporaines du site attachées au cheminement et à la fréquentation d'espaces hors limites, hors échelles et hors normes, ou au parcours dans des territoires voués à une perte des repères et des systèmes conventionnels de régulation.

Le site concerne, dans notre propos, des espaces, marqués ou investis, de différentes natures, des espaces d'exposition et d'installation, des espaces paysager et scénique. Il est identifié à un terrain d'action, un territoire à transformer, à construire ou à représenter - suivant les démarches artistiques<sup>2</sup> -, au moyen du déplacement.

L'espace contraint le cheminement, ou le cheminement agit sur l'espace. L'errance, considérée comme moyen d'accès à l'œuvre, comme instauration ou comme œuvre à part entière, caractérise le déplacement dans certains types d'espace, des espaces désertiques par exemple, une lande inoccupée ou une zone urbaine, sur le modèle des « longs travellings signalétiques discontinus » qu'évoque Jean Baudrillard à propos de Los Angeles<sup>3</sup>. Elle se repère au niveau d'un mode particulier d'action dans un espace disposant de tracés directeurs, introductif de détournements, de décadrages et de débordements. Un cheminement, qui cherche son propre chemin, au travers d'un « toucher de l'espace », fixe quelques jalons qui font de ces terrains d'action des espaces plastiques. Il parvient, au fil de ces ponctuations, à composer un dessin qui rencontre le projet artistique de construire l'espace du site ou de la scène, d'inventer le paysage.

### *Toucher de l'espace*

Ce cheminement tient à un déplacement qui admet une part de programmation et d'aléatoire, de maîtrise et de lâcher prise. L'artiste est l'initiateur, l'opérateur et le rapporteur d'un dessin qui s'accommode des circonstances et des contingences, qui repose sur un balisage plus ou moins spontané et improvisé, parfois précaire, soumis au jeu serré entre les sollicitations offertes par l'espace<sup>4</sup> et les actions engagées localement. Suivant les cas, un pas de côté, une trace, un geste, un événement, un relevé, une collecte, un enregistrement, une prise de vue ponctuent le fil de ce dessin.

Ces marquages d'espace, ces accrocs dans le paysage ou dans le site, effectués par le pas, la main et le corps de l'artiste, désignent de nouvelles attitudes vis-à-vis de l'espace. C'est en quelque sorte « à l'aveugle » que l'artiste adopte de telles pratiques plus ou moins vagabondes. Suivant les notes de Giuseppe Penone, « la canne blanche de l'aveugle, qui tape sur les pierres, frôle les murs, s'enfonce dans la boue, fouette l'air, tapote les marches, transmet à l'aveugle des ondes de type vibratoire qui, entraînant un état d'excitation cutanée, lui permettent d'entrer en contact avec la surface et d'en déchiffrer la structure qui la

---

<sup>1</sup> Ce texte constitue la version auteur d'un article paru dans la revue *Recherches en Esthétique* : Errances, N°9, octobre 2003, pp. 67-74.

<sup>2</sup> Richard Serra défend par exemple la thèse d'une pratique du site qui vise à *redéfinir* l'espace plutôt que le *représenter*.

<sup>3</sup> Jean Baudrillard, « Desert for ever », *Traverses*, N°19, juin 1980, p. 56. Il précise : « pas de rues ni de façades, pas de centre ni de monuments : un espace fantastique, une succession fantomatique, et discontinue, de toutes les fonctions éparées, de tous les signes sans hiérarchie » (*Ibid.*, p. 57).

<sup>4</sup> Anne-Françoise Penders reconnaît dans l'errance « une disponibilité à l'égard du monde » (en citant Kostas Axelos). Elle en repère des valeurs dans la mouvance du Land Art (Anne-Françoise Penders, *En chemin, le Land Art*, Tome I : Partir, Bruxelles, La Lettre volée, 1999, p. 41).

caractérise »<sup>5</sup>. Ces interventions *dans/avec* le paysage s'organisent de proche en proche, en nouant entre elles une expérience corporelle et une expérience du site, et favorisent en bout de course un « toucher du lieu ». L'attention accordée à ce qui se modèle (et par là même à ce qu'il advient des modèles), à travers l'activité de modelage et la mobilité physique, suivant de nouveaux jeux perspectifs et perceptifs, qui admettent les tours et les détours, les routes et les déroutés, caractérise une poétique du regard, du geste et du cheminement.

L'artiste Paul-Armand Gette, en nous indiquant quelques modes d'action d'un « toucher de l'espace » à l'échelle du paysage, d'une certaine manière emboîte le pas à l'aveugle : « si l'espace est l'étendue brassée par le regard d'un seul coup d'œil, pourquoi faut-il que l'œil se contente de si peu, en s'abusant d'un espace kilométriquement mesuré qu'il transforme, par la confusion des plans, en écran passif pour états d'âme. A ces embrassements peu sélectifs nous préférons la fréquentation des points de vue que nous offrent nos modèles »<sup>6</sup>. L'artiste ajuste son pas à quelques lignes d'erre, faisant fi de toute ligne tracée d'avance, préférant les directions qu'il se donne aux lignes directrices, suivant les humeurs passagères et paysagères qui lui font aller de l'avant ou rebrousser chemin, explorer des espaces de proximité et d'intimité qui s'offrent à lui comme des possibilités de situation. Lisières, orées des forêts et bords de plage sont sujets à des cadrages et à des marquages d'espace, à des relevés et à des esquisses botaniques, à une occupation discrète du territoire qui place le matériau et le modèle sous le regard et à portée de la main.

#### *Toucher du lieu : localisation, délocalisation*

Vagabonder, arpenter, marcher, errer fragmentent l'espace et ouvrent vers une pluralité de lieux, ceux qui se rapportent aux actions entreprises et aux réalisations in situ, ceux qui se réfèrent aux témoignages, accompagnements et développements de ces interventions. Les espaces dessinés par des artistes tels que Paul-Armand Gette, Hamish Fulton, David Tremlett, Richard Long, Andy Goldsworthy, Nils-Udo, Gabriel Orozco, Francis Alÿs, suivant les actions et les fictions mises en œuvre, déploient tout un jeu de localisation et de délocalisation, conformément à la dialectique du site et du non site proposée par Robert Smithson, suivant la contrainte qui nous est généralement imposée et qui consiste à prendre connaissance du travail in situ au travers d'une marche, d'un récit, d'une image, d'une carte, d'un échantillon, d'une installation, dans un autre site, ou dans l'exercice du va-et-vient entre ces différents termes. Le travail de Paul-Armand Gette se comprend au travers d'une somme d'expériences et de la mise en correspondance de multiples lieux.

Ces lieux, rapportés à un « toucher de l'espace » du site, se distinguent des lieux communs (peut-être des non-lieux), qu'il s'agisse des nœuds instaurés dans l'espace urbain ou des repères préalablement existants dans un paysage. Ils « tirent des bords ». Ils peuvent coïncider avec quelques-uns des termes qui caractérisent, selon le paysagiste Gilles Clément, un « art involontaire » : envols, vrac, îles, constructions, érosions, installations, traces<sup>7</sup>. Ils s'ancrent à quelques marques du site, considérées comme des « entrées discrètes » dans le paysage. Leur prise en charge constitue les conditions mêmes d'une pratique in situ, en offrant des possibilités de liaison. Incrire des lieux revient ainsi à construire des liens.

---

<sup>5</sup> Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2000, p. 57.

<sup>6</sup> Paul-Armand Gette, *Textes très peu choisis*, Dijon, Art et art, Association pour la diffusion de l'art contemporain, 1989, p. 122.

<sup>7</sup> Gilles Clément, *Traité succinct de l'art involontaire*, Paris, Sens et Tonka, 1997.

Paul-Armand Gette s'approprié le paysage suivant le projet artistique de « remises en question perceptives »<sup>8</sup> qui troublent les limites instaurées et génèrent, au fil des déplacements et prélèvements, de nouveaux espaces. Il photographie les traces laissées sur le sable en bord de mer par les pieds mouillés d'une jeune fille. Il explore « l'espace du presque rien visuel »<sup>9</sup> d'une forêt, à la recherche des sensations que procure la marche.

Andy Goldsworthy récolte des baies au pied d'un sorbier, ramasse pas à pas des brindilles de bouleau, suivant les occasions et avec un projet d'installation paysagère. Il précise que « le lieu est découvert en marchant, l'orientation est déterminée par le temps et la saison »<sup>10</sup>.

Avec *The Collector* (1991-1992), Francis Alÿs chemine dans les rues de Mexico en tirant derrière lui un objet mobile qui, du fait de ses propriétés magnétiques, retient quelques éléments de rebut métalliques, glane quelques fragments de l'espace urbain. Cet objet condense le parcours de l'artiste et réunit quelques marques de l'espace sol de la ville, un espace de texture homogène ou un fond indifférencié au regard des formes architecturales, une matière urbaine qui agit comme mémoire de formes au regard des traces humaines et de l'érosion. Francis Alÿs tire des fils de cette trame de fond, au point d'en exalter la surface. *The Collector* appartient à ce corps plastique de la ville<sup>11</sup> qui met au contact les marques d'un déplacement avec un champ textural.

Ces développements artistiques sont en affinité avec la thèse de l'architecte urbaniste Lucien Kroll qui défend le « paysage contre l'objet »<sup>12</sup>. Il valorise, dans le milieu urbain, l'hétérogène, le fragment, la texture, le mouvement, et rejette le monolithe, le lisse et le continu. Cela revient à privilégier les processus de mise en forme, au détriment de la forme toute faite, orientée vers le fonctionnalisme. Cela rejoint les revendications que formulait clairement l'architecte designer Gaetano Pesce au milieu des années 60 lorsqu'il parlait à propos du design et de l'architecture, d'un « art élastique », ouvert à des expérimentations de l'indéterminé, de l'improbable, du varié et de l'unique.

Les artistes retiennent cette incursion de l'organique dans le paysage. Le corps est aux prises avec l'espace, suivant des « circonstances [qui] font les lieux », comme l'écrit Michel Serres dans *Les cinq sens*<sup>13</sup>, et nous font cheminer hors des sentiers battus : « quittez l'équilibre, le creux du sentier, battez les haies d'où s'envolent les oiseaux »<sup>14</sup>.

Nils-Udo recherche, sur le terrain de ces sensations, « le parfum au milieu rose des primevères au bord du torrent », « l'espace de la forêt traversé par l'oiseau », « la saveur douceâtre et âcre de la prunelle après le premier gel »<sup>15</sup>.

Le recours à un registre plastique favorise cette localisation. Lors d'un travail de déplacement dans la ville, Gabriel Orozco impressionne une boule d'argile du motif grillagé d'une plaque de rue. Avec *The Collector*, Francis Alÿs agglomère, au fil de son parcours, des fragments et poussières métalliques. Richard Long se livre à des arrangements de pierres, des constructions ponctuelles ou des alignements dans le paysage, qui le dessinent et désignent tout à la fois l'espace du cheminement et le lieu de l'édification. Plier, disperser, fixer, suspendre, recouvrir

---

<sup>8</sup> Paul-Armand Gette, *Textes très peu choisis*, op. cit., p. 99.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>10</sup> Andy Goldsworthy, *Crée avec la nature*, Arcueil, Anthèse, 1990, p. 5.

<sup>11</sup> Le critique d'art Thierry Davila emprunte le terme « cinéplastique » à Elie Faure pour parler d'une « cinématique » urbaine (*Marcher, créer*, Paris, Editions du Regard, 2002, p. 15 sq.).

<sup>12</sup> Lucien Kroll, *Tout est paysage*, Paris, Sens et Tonka, 2001.

<sup>13</sup> Michel Serres, *Les cinq sens*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985, p. 353.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>15</sup> Cité par Heike Stelow in « Nils-Udo, sur les traces du réel », *Nils-Udo*, catalogue d'exposition, Genève, Galerie Guy Bärtschi, automne 2000, p. 6.

constituent quelques-unes des opérations auxquelles sont soumis, par le biais de paramètres du site tels que la lumière, l'air, le son et le sol, les matériaux qu'Andy Goldsworthy met en œuvre. Michael Heizer installe dans des excavations réalisées dans le sol, en plein désert du Nevada, des blocs de pierre de plusieurs dizaines de tonnes<sup>16</sup>. Cette série de sculptures, intitulée *Displaced/replaced* (1969), ouvre, autour de ces opérations plastiques, le jeu entre localisation et délocalisation.

A ces localisations se joignent des temporalités. Les pratiques du site associent à l'exercice d'*installation* un travail d'*instillation*, qui fait du temps un paramètre essentiel. Celui-ci ne rythme pas seulement le déplacement. Il participe, de manière fondamentale, à la scénographie de l'espace, en étant l'un des moteurs de sa mise en forme et de sa mise en lieu.

### *Espace plastique : art des surfaces et « scéno-plastique »*

Ces pratiques artistiques répercutent à une autre échelle, et suivant un axe de recherche centré sur les relations entre l'espace et le lieu, l'espace et le flux, les expérimentations des artistes du début du siècle passé jusqu'à nos jours qui explorent les possibilités de développement d'un art des surfaces et d'une « scéno-plastique »<sup>17</sup> : disjonction entre l'espace du tableau et l'espace de la peinture, rupture de la frontalité et de la hiérarchisation des plans dans l'espace de la scène, extension de l'espace plastique à l'espace spectatorial. Les lignes errantes d'André Masson, les touches en mouvement de Jackson Pollock, les lignes acrobates et les mobiles d'Alexandre Calder débordent du plan et du cadre stricts de l'espace du tableau, d'un site ou d'une scène. Ils font du plan et du cadre, non plus des dispositifs d'accompagnement de la représentation, mais des paramètres plastiques.

A propos de ses dessins sur le thème du cirque, Calder ne parle pas de figure mais d'espace, d'un « vaste espace »<sup>18</sup>. Ce sont les relations spatiales entre les figures qui l'intéressent, au point de tendre virtuellement au-dessus du « vaste espace » central, un espace non circonscrit, des points fortement excentrés, noués aux bords du dessin, et des formes fluides, dispersées dans l'espace. L'organisation spatiale de ces dessins et les qualités du trait évoquent les compositions des dessins automatiques d'André Masson des années 1924-1927<sup>19</sup>. Calder rejoint quelques-uns des préceptes que formule ce dernier dans *Le Plaisir de peindre* en accompagnement de ses créations. Le mouvement en constitue le maître mot (« A l'origine, le mouvement »<sup>20</sup>) et préside, suivant les impulsions gestuelles, aux marques du dessin

---

<sup>16</sup> Nous pouvons préciser, en s'attachant à l'aspect sculptural, que les fosses creusées font office de dispositif de présentation des pierres. Le caractère monumental de ces constructions élargit la question de la forme à l'espace, de telle sorte que *Displaced/Replaced* « architecture », pour chacune des interventions, localement le site.

<sup>17</sup> En proposant ce terme, nous nous attachons à formuler un « équivalent » à la « cinéplastique » qu'évoque Elie Faure, à la « photoplastique » dont parle Laszlo Moholy-Nagy, suivant une orientation commune à différentes formes d'expression artistique. Ce terme peut désigner une approche plasticienne des arts de la scène (scénographie, chorégraphie, décor, installation, performance) et plus largement des pratiques du site, en assumant une rupture avec des catégories instaurées.

<sup>18</sup> Arnauld Pierre, « L'art-vérité de Calder », *Alexander Calder : 1898-1976*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 10 juillet-6 octobre 1996, p. 28.

<sup>19</sup> Nous pouvons interpréter le geste qui initie ces dessins comme un « lâcher de cordes ». Florence de Mèredieu accorde deux chapitres à cette question, intitulés « Le labyrinthe, la corde et l'entrelacs » et « Jeux de ficelle », dans l'ouvrage qu'elle a consacré à André Masson (Florence De Mèredieu, *André Masson, les dessins automatiques*, Paris, Blusson, 1988, pp. 5-83). Des travaux récents de l'artiste Monique Frydman (après la série *Les dames de nage*) sur des empreintes de cordes disposées dans l'espace du tableau suivant un principe d'organisation non conventionnel, s'inscrivent, à notre avis, dans cette démarche. Ils entretiennent également des affinités avec la série des lignes indéterminées que Bernar Venet a développée dans les années 80.

<sup>20</sup> André Masson, *Le Plaisir de peindre*, Nice, La Diane française, 1950, p. 147.

(« Peindre des forces »<sup>21</sup>). Chaque trait devient vecteur. Nous comprenons les figures comme des corps graphiques en état dynamique de formation. En dessinant l'espace, cette graphie insinue des trajets pour l'œil, des trajets discontinus, en pointillés, qui ont pour effet de multiplier les foyers. « L'œil s'ébroue librement parmi ces champs affranchis de centres immuables, enfin multipliés, dans une incessante création »<sup>22</sup>, écrit André Masson.

*L'œil flottant* fait partie d'une série de travaux photographiques sur le flou que réalise Jean-Marc Bustamante en 1999. Dans cette image, la mise au point est effectuée sur de petits éléments de couleur bleu, blanc et rouge, associés à des brindilles d'arbre qui dispersent leurs graines en une myriade de petites taches et filets. Il s'agit néanmoins de corpuscules, d'éléments relativement discrets, au regard de l'espace qui les environne et les traverse, un espace flou. L'artiste ne cherche pas à cadrer un point dans cet espace. Il l'implique dans une dynamique visuelle de surface, attachée à des effets conjugués de fragmentation et de rétraction, de dispersion et de rétention qui accompagnent les parcours du regard et le déplacement physique du spectateur (la photographie est de grand format, 183 x 163 cm). Cette zone nette mais sans limite se retranche de l'espace « fond » auquel le flou apporte transparence et dilution, un espace étendu, lui-même sans limite définie, autre que la coupure que manifestent les bords du champ photographique.

La photographie porte bien son nom. Elle sollicite de la part du spectateur un circuit du regard mobile, élastique, tantôt fluide au niveau du fond, tantôt hoquetant au niveau de la fragmentation de surface. La profondeur n'est pas illusoire, afférente à une représentation. Elle est construite, suivant les termes d'une scénographie qui motive des points d'accroche dans l'espace, des foyers de résistance (formelle et chromatique) à l'échappée vers un espace distendu (textural), un espace qui « remonte à la surface ». Il revient au spectateur de prendre ses marques, d'inventer des lieux, des lieux dans le champ photographique, des lieux dans l'espace qui nous relie à celui-ci et qui se comprend à son tour comme un espace plastique. Une citation de Marc Perelman, intéressé par le travail de surface de Jean-Marc Bustamante, prolonge cette réflexion : « la mise en œuvre d'une linéarité non plus tendue, souple ou élastique mais désormais vibrionnaire, discontinue, veut rendre compte d'un autre problème : la surface est aussi travaillée par ce qui l'entoure, sa limite, son contour »<sup>23</sup>. C'est peut-être ainsi que nous passons d'une esthétique du hors-champ à une esthétique de la fragmentation, qui se présente davantage comme une pensée des liens plutôt qu'une pensée de la rupture.

La série des *Stationnaires*, qu'entreprend Jean-Marc Bustamante en 1991, fournit un exemple du passage d'une scénographie de l'image à une mise en espace et en situation de l'image (une image matériau), sous l'angle d'une dialectique dynamique spatiale et corporelle de la position, de l'orientation et du cheminement. Des photographies cibachromes représentent des haies de cyprès, cadrées de telle sorte que s'abstraient toute forme et toute ligne pour ne laisser subsister sur un même plan qu'une surface de texture homogène. L'artiste les accroche au mur, en une position basse, ou les présente au sol, à l'horizontale, encadrées et associées à des structures minimales de béton. Expérimenter l'espace des *Stationnaires* revient à inventer de nouveaux sites de vision, en se déportant physiquement des axes frontaux et en éprouvant les multiples directions et jalons de l'espace, en recherchant les relations plastiques et symboliques entre un bloc de ciment et un objet photographique, entre les éléments en situation et leurs espaces de référence, en se « mesurant » soi-même aux différents lieux qui composent le site.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>23</sup> Marc Perelman, « Du lointain et du cyprès », *Jean-Marc Bustamante*, Paris, Editions Dis Voir, 1995, p. 61.

Les pratiques des arts du spectacle, de l'installation et de la performance conjuguent, sur l'espace de la scène, différents matériaux, en particulier le corps et l'image, aux côtés de la lumière, de la couleur et du son. La scène devient, dans de nombreuses productions contemporaines, un théâtre d'opérations dans lequel plusieurs réalités interagissent, la réalité des corps en présence, celle des images projetées, une réalité « virtuelle ». Ces spectacles ouvrent la scène à des compositions plastiques basées sur une multiplicité de lieux et une imbrication des temps, et suivant des voies nouvelles : amplification, extension, projection, réduction, différé.

Des installations de Bruce Nauman, de Tony Oursler, les espaces audiovisuels complexes de Chris Marker vont dans ce sens. Dans *Zapping Zone* (1990) et *Immemory* (1997), Chris Marker multiplie les supports et les médiums. Chaque territoire de ces espaces en réseau prend son identité selon des chemins que ménage un dispositif interactif, au regard des autres territoires et des espaces (de mémoire) qu'il actualise. Une logique des flux se met en place. Chaque localisation demeure provisoire, incertaine, et ne peut s'envisager qu'en instillant, sous forme de corollaire, une délocalisation, qu'en initiant une brèche et une trajectoire qui permettent au spectateur de s'immiscer et de traverser. Dans ce jeu, les courts-circuits eux-mêmes offrent les meilleurs sauf-conduits.

Les espaces de projection sont eux-mêmes investis en tant qu'espace plastique<sup>24</sup>. L'errance s'exprime au travers de la mobilité des acteurs (artistes et spectateurs) et des images. C'est notamment le cas dans les travaux du collectif d'artistes japonais Dumb type. Shiro Takatani a conçu en 1988, pour le Spiral Hall de Tokyo, *Frost frames* – « cadre et/ou image vidéo gelé(e) – . Un carré de verre de grand format recueille sur chacune de ses faces des images projetées. Les spectateurs sont pris à parti, leur silhouette étant elle-même projetée, à plus grande échelle, lorsqu'ils « coupent » le faisceau de projection. De l'autre côté de l'écran, les « ombres passantes » paraissent se déplacer dans l'épaisseur de l'écran et de l'espace qui l'environne. La projection rapide des images et le caractère interactif de l'installation dotent l'écran de verre d'un double statut, celui de réceptacle d'images (images toutes faites et images du corps) et celui de réflecteur d'espaces. Nous découvrons, tour à tour, des détails d'éléments mécaniques, d'objets usuels, typographiques, des images de foules d'individus, des signes propres à notre société (codes barres, moniteurs)<sup>25</sup>.

Les spectacles produits par les acteurs de la compagnie *K.Danse*, réunissant des artistes peintres, des musiciens, des danseurs et des chorégraphes<sup>26</sup>, explorent différentes formes de mouvement qui relèvent de la thématique générale de l'errance. La scène devient un espace d'échanges et de tensions entre les corps dansants et des images projetées des corps sur l'espace plastique des écrans (des images des corps en situation, provenant de l'enregistrement par infrarouge de fragments des corps dansants, projetées sur un écran, en temps réel ou en temps différé).

La scène de *Temps caché* réunit des plans architecturaux translucides et parallèles qui circonscrivent des espaces d'évolution des corps, d'enregistrement visuel et de projection d'images du corps. Les danseurs, à travers leur chorégraphie, prennent à parti les limites de ces espaces, « déstabilisent » l'assise du sol, investissent les bords, évoluent dans des espaces intermédiaires. Scénographie et chorégraphie, image fixe et en mouvement modèlent ainsi

---

<sup>24</sup> Par exemple, Josef Svoboda, à l'appui de ses expérimentations, précise que « l'écran est plastique » (« Psychoplastique de l'espace dramatique », entretien avec Josef Svoboda et Milena Honzikova, *Les écrans sur la scène*, ouvrage collectif sous la direction de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988, p. 295).

<sup>25</sup> Ces images et le travail de montage qui les met en scène et en vue évoque par ailleurs le film de Fernand Léger *Ballet mécanique*.

<sup>26</sup> Parmi les dernières créations de cette compagnie, nous pouvons citer *Périple* (2000), *Temps caché* (2001), *Icare Ecart* (2003). Elle se produit régulièrement, depuis plusieurs années, dans des festivals d'arts électroniques (le dernier en date : *Festival MONIK*, Blagnac, Odysseus, mars 2003).

l'espace de la scène. Les interactions entre chacun de ces termes, associés au travail de l'image (des variations de points de vue, de plans, de textures et de couleurs), élaborent un dessin dans l'espace que coordonnent des motifs plastiques : un aller-retour entre des extensions réglées du corps vers l'image et de l'image vers le corps. L'image symbolise le corps. Elle exemplifie le grain de la peau, sa couleur, l'étirement ou le repliement du corps, les traits du visage. Le corps se pare des lignes, des couleurs et des lumières de l'image projetée.

*Temps caché* expose en fin de spectacle le mouvement du corps en avant-scène, jusque dans l'espace du public, au contact immédiat avec le faisceau source de projection de l'image. Le corps devient alors support de l'image, d'une image captée et restituée en temps réel à même la peau. Dans ce « corps à corps » qui noue ces deux matériaux et dans lequel l'image en quelque sorte inscrit sa propre « corporité », le corps capte l'image à son tour et la façonne en même temps, par touche, par fragment. Un exercice d'emprise et de lâcher prise s'instaure, dans lequel l'image se localise avant de se dissoudre, dans lequel le corps s'abstrait avant de se reconfigurer. L'image et le corps ne sont jamais cadrés. Ils sont sans cesse déportés. Ils prennent leur marque l'un par rapport à l'autre. Et dans ce jeu d'interférences et d'imbrications, ils symbolisent quelques scènes de notre monde contemporain.

Les espaces plastiques interactifs de Jean-Marc Bustamante, de Bruce Nauman, de Chris Marker, du groupe Dumb type, des spectacles de la compagnie *K.Danse* motivent des saisies plurielles de l'espace. Ils signent une mobilité *dans/de* l'espace qui rencontre des formes et des expressions de l'errance.

Ces différents lieux se rapportent à une étendue qui met en retrait toute mesure de l'espace, toute bonne distance. Ils résultent des situations adoptées par l'artiste, le visiteur et le danseur, au fil des cheminements et des déplacements, au gré des circonstances, coïncidant avec les positions et les orientations à prendre, suivant les termes d'une topologie qui agrmente ces mouvements des prépositions telles que Michel Serres les énumère dans *Atlas* : « hors, entre, vers, devant, derrière, près, sur (...) »<sup>27</sup>.

### *Décadrages, débordements, détournements*

Le cadre du tableau et de l'écran, le bord du champ photographique, les limites de l'espace architectural et de l'espace de la scène régulent, à un niveau global, l'espace du dessin. Ils fonctionnent comme un système de coordonnées ou un espace de références. Sur le plan local, ils libèrent un jeu de paramètres plastiques qui travaille avec les délinéaments et les expressions d'une ligne errante, d'une ligne qui cherche son chemin. Une topologie plastique permet de les intégrer, au titre de paramètres, dans le chantier d'expérimentations.

Les définitions de l'image photographique, des espaces de la peinture, scénographique, architectural reposent sur des tensions entre global et local. Le cheminement impose une approche locale des territoires investis. Les représentations qui les accompagnent ou les prolongent, suivant l'opération de la délocalisation, se prêtent à la construction et à la désignation d'un espace global.

De nombreux artistes mettent en scène des lignes et des cadres dans le paysage, qui fonctionnent comme des ponctuations, coordonnées au pas de celui qui chemine. Ils ne structurent pas l'espace. Ils dessinent un point donné dans le site, suivant les cas un lieu de halte ou de passage, le siège d'un observatoire qui ouvre le paysage à des variables, un

---

<sup>27</sup> Michel Serres, *Atlas*, Paris, Julliard, 1994, p. 71.

vecteur dans l'espace. Des cheminements déviants ou errants s'accommodent de ces dessins, des détournements, des décadrages et des débordements. Ils initient de nouveaux cadrages d'espace, de nouveaux horizons et de nouvelles perspectives, soumis aux conditions climatiques, aux caractéristiques du terrain, aux inscriptions temporelles.

Les compositions de Richard Long (*Angleterre*, 1967), les perspectives corrigées de Jan Dibbets dans les années 60, les installations de Tony Cragg du début des années 70, celles de Daniel Buren (*Sha-Kkei – Emprunter le paysage*, 1985), les cadrages d'espace de Paul-Armand Gette (1966), d'Andy Goldsworthy (*Touchstone*, 1990), d'Ernest Pignon-Ernest inscrivent dans le site des formes géométriques de base (carré, rectangle, cercle) qui constituent aussi bien des « viseurs pour l'œil », suivant l'expression de Gette<sup>28</sup>, que des mains courantes. Les cadres et les lignes désorientent. Ils cadrent des paysages changeants. Ils invitent à enchaîner les positions, à apprécier la diversité des points de vue, à éprouver la variété des perspectives. Ils participent à une fragmentation de l'espace qui dessaisit le cheminement de tout procès de linéarité. Les lignes de Richard Long signent un segment dans l'espace, accusent la discontinuité, marquent la rupture. Le paysage a lieu autour, à côté, ailleurs. Le spectateur ou visiteur compose ainsi ses propres dessins, en réunissant les contraintes du cadre et les marques libres de l'espace, en conciliant lors d'une expérience du site les cheminements et les développements ; ce qui revient à mettre en tension les différents registres et les scénarios auxquels se rapportent ces termes, un premier registre très personnel et presque intime qui rassemble les lieux discrets et les fugitives directions, et un second plus consensuel qui tire les grandes lignes (ce qui subsiste d'une ligne d'horizon, d'une ligne de fuite ou d'une limite) ; jusqu'au moment où, à bonne distance, le cadre et la ligne eux-mêmes ne dessinent plus qu'un point de côté dans le paysage.

Les collages d'Ernest Pignon-Ernest dans la ville de Naples élaborent des fictions qui nouent, suivant des localisations déterminées, les images de cadre de porte ou de niche architecturale, des scènes de peinture ou des scènes de la vie quotidienne, à l'histoire d'une ville, à ses matériaux, ses images, sa culture. Les couleurs, les marques graphiques et les valeurs, les altérations du support participent à ces ancrages dans le site. Les praticables figurés, desquels se retranchent ou débordent des personnages en représentation, prennent place à proximité d'encadrements et d'ornements d'architecture, à l'angle d'un mur, au coin d'une façade ou au coude d'un trottoir. L'interaction (en termes de résonances et de résistances) entre les éléments figurés et les données de l'espace environnant dessine des motifs qui conduisent le pas, en le désorientant des chemins tout tracés, en le déportant par rapport aux cadres feints et réels. Ernest Pignon-Ernest nous renseigne sur ce point : « mes collages, c'est à tout point de vue la négation du cadre, tout y est au contraire conçu dans le moment, le mouvement de celui qui marche dans la rue, découvre et ne voit jamais l'image cadrée, mais aussi je dirai le mouvement du temps »<sup>29</sup>.

Les lignes de Richard Long et de Carl André invitent le promeneur à prendre à parti les marquages au sol, à les suivre et à s'en détourner. Les déplacements se démarquent et se raccordent à cette ligne, ouvrent sans cesse des brèches, modèlent un espace dont les limites ne sont jamais arrêtées, dont les pas ne sont jamais comptés et qui renvoient toujours à celui qui marche, à ses propres coordonnées, à ses initiatives personnelles et aux événements ponctuels.

---

<sup>28</sup> Paul-Armand Gette, *Textes très peu choisis*, op. cit., p. 53.

<sup>29</sup> Ernest Pignon-Ernest : *Sudari di Carta (Suaires de Papier)*, catalogue d'exposition, Nice, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 24 novembre 1995 – 10 mars 1996, p. 9.

Cette géométrie des formes s'augmente des forces en présence. Les vecteurs du cheminement deviennent les moteurs d'une perturbation des repères, et plus largement d'une altération de l'espace. Les ruptures, les décadres, les débordements, signes de la dérive et de l'errance, introduisent de nouvelles marques qui sont des marques de l'espace et des marques du temps. Ils permettent, au fil d'un cheminement créateur de son propre dessin, d'ajouter au lieu marqué un temps pointé.

Patrick Barrès  
LARA-SEPIIA, Université de Toulouse, France  
patrick.barres@univ-tlse2.fr