

Isabelle Davy

« Le geste déplacement-mémoire dans le rythme d'Orozco »

Dans *Marcher, Créer* (2002), Thierry Davila porte un regard sur les déplacements, flâneries, dérives dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle. Le déplacement physique ou géographique est en effet à l'honneur dans la performance, comme en témoignent les œuvres d'Erwin Wurm (*Morning Walk*, 2001), de Francis Alÿs ou de Gabriel Orozco. Ce déplacement physique se doublant d'un déplacement symbolique, l'acte de déplacement est dit « capable de produire une attitude ou une forme » ou constitue lui-même « l'attitude, la forme »<sup>1</sup>. Or, avec ces œuvres, s'agit-il vraiment de « se déplacer pour inventer des attitudes »<sup>2</sup> ? Peut-on considérer le déplacement en art dans la distinction d'une physique et d'une symbolique de l'espace ? La nécessité se fait sentir, me semble-t-il, de penser le statut épistémologique de la notion de « déplacement », lié au statut épistémologique des notions d'« espace » et de « temps », dans le discours sur l'art contemporain.

Lorsqu'il y a déplacement, il y a nécessairement mémoire, car « le flâneur est aussi celui qui se déplace dans la mémoire »<sup>3</sup>. Il s'agirait donc de penser le rapport entre déplacement et mémoire. Comme Thierry Davila, on peut voir dans *The Loser / The Winner* (1998) de Francis Alÿs ou dans *Yielding Stone* (1992) de Gabriel Orozco la trace du trajet du flâneur ; on peut voir dans *The Leak* (1995), du premier, comme dans *Habemus Vespam* (1995), *Four Bicycles (There's Always One Direction)* (1994) ou *Until You Find Another Schwalbe* (1995), du second, la réactivation de gestes de la peinture ou de la sculpture dans leur histoire. Autrement dit, selon les deux orientations du rapport, d'un côté la mémoire d'un déplacement physique (ou géographique), de l'autre le déplacement de la mémoire d'un acte technique. Mais cette lecture, qui fait reposer la relation du déplacement et de la mémoire sur le geste physique ou technique de l'individu et l'inscrit dans une histoire linéaire des pratiques artistiques, considère moins l'*activité des œuvres* que l'*acte des artistes*. Elle relève en fait d'un discours sur les arts de l'installation et de la performance largement répandu, traitant de l'espace et du temps comme de catégories générales, cantonnant de ce fait le déplacement et la mémoire au statut de notions repérables dans les œuvres. On peut envisager une lecture autre qui consisterait à regarder ce que les œuvres font aux notions, c'est-à-dire qui questionnerait le déplacement et la mémoire, tout comme l'espace et le temps, comme des

---

<sup>1</sup> Thierry Davila, *Marcher, Créer*, Ed. du Regard, Paris, 2002, p. 15.

<sup>2</sup> *Marcher, Créer*, op. cit., p. 102.

<sup>3</sup> L'auteur fait référence à Siegfried Kracauer, *Rues de Berlin et d'ailleurs* (1964), trad. par J.-F. Boutout, Gallimard, Paris, 1995 ; cité *ibid.*, p. 67.

valeurs inventées par les œuvres, toujours particulières. Par exemple, plutôt que de considérer l'espace dans lequel viendrait s'inscrire une performance, se demander, dans une proximité théorique avec Christophe Kihm, « quel type d'espace construit la performance »<sup>4</sup>. Comme nous le verrons, l'artiste Gabriel Orozco nous y invite précisément par sa réflexion sur l'« espace activé » de l'œuvre.

En premier lieu, nous pouvons opérer un déplacement du propos de Davila grâce à Walter Benjamin : le flâneur ne se déplace pas tant dans la mémoire que dans *sa* mémoire. Par sa pensée de l'histoire qui est aussi une pensée du langage, Benjamin permet de se libérer de l'approche sémiotique et historiciste de l'art. Car le rapport à l'histoire travaillé par Benjamin trouve aussi une efficacité dans la question de l'appréhension du réel et dans la question du sujet. Le texte « Fouille et mémoire » ne décrit pas l'acte d'un individu fouillant dans le passé grâce à une mémoire instrumentale mais place le sujet dans une activité fouille s'effectuant dans et par une mémoire comme médium, une mémoire-médium produisant du sujet, du passé et du présent. Il s'agit alors pour l'historien-chercheur d'« indiquer dans le sol actuel le lieu même... en lequel il conserve l'ancien »<sup>5</sup> et non « le lieu où est conservé l'ancien » comme on peut le lire dans certaines traductions (où la forme passive efface la subjectivité du geste de la fouille)<sup>6</sup>. Et c'est le langage qui explique le fait que la mémoire est médium car la mémoire est langage et le langage, médium. La mémoire-médium n'est pas un langage qui permettrait à l'individu de remonter le cours de l'histoire ou de décrire le sol sédimenté de l'histoire pour montrer le déroulement des faits, elle est un processus d'appropriation de données empiriques par le sujet dans sa mémoire, dans son langage, constitution d'un « sol sombre » comme processus d'individuation. La question pour l'historien n'est donc pas celle du rapport entre « le lieu des objets découverts » et « les objets eux-mêmes », entre un « lieu d'émergence » et un « mémorisé », entre un « sol originaire » et un « document » dont on n'a pas le « contexte » (« lieu d'existence comme tel »)<sup>7</sup>. L'historien-chercheur aurait plutôt à caractériser le lieu d'un rapport passé-présent comme lieu d'un sujet de l'histoire qui n'est pas dans l'histoire mais construit l'histoire dans son langage en même temps qu'il se construit.

---

<sup>4</sup> C. Kihm, « Repères pour une définition », dans dossier « L'espace-temps de la performance », *Art press* n°331, fév. 2007, Paris, pp. 50-64 (p. 52 ; p. 54).

<sup>5</sup> Walter Benjamin, « *Ausgraben und Erinnern* », « *Denkbilder* », *Gesammelte Schriften IV*, 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980, pp. 400-401 (« *im heutigen Boden Ort und Stelle bezeichnen kann, an denen er das Alte aufbewahrt* »).

<sup>6</sup> « Fouille et mémoire », trad. par Catherine Perret, dans *Walter Benjamin sans destin*, La Différence, Paris, 1992, p.76.

Les objets et le lieu sont alors indissociables dans un travail du sujet comme découverte-construction de son sol d'aujourd'hui, dans l'aujourd'hui de son sol sombre.

A partir de cette réflexion sur la fouille de l'historien, nous pouvons repenser le déplacement et la mémoire en art comme la construction simultanée d'un présent, d'un passé, d'un sujet. Nous ne sommes pas dans l'obligation de faire dépendre les objets d'un lieu prédéterminé (l'espace où ils seraient trouvés) ou de subordonner les actes à l'histoire des pratiques artistiques, c'est-à-dire de faire du déplacement et de la mémoire des opérations de l'écart, de la différence. Nous pouvons rapprocher objets et actes dans l'*espace-temps spécifique* qui les produit, considérer le *geste-œuvre* qui, chaque fois, invente une valeur du déplacement en même temps qu'une valeur de la mémoire, c'est-à-dire le *geste déplacement-mémoire spécifique de l'œuvre*.

Les œuvres de Gabriel Orozco font intervenir des oranges aux fenêtres de maisons, une flaque d'eau, une boîte de chaussures vide, des objets de transport comme un scooter ou une voiture ou bien encore une boule de pâte à modeler. Thierry Davila fait du déplacement chez Orozco un moyen permettant, à travers une succession d'observations, d'examiner le monde « en détail »<sup>8</sup>, fait des objets des performances des détails de la ville, et inscrit la mémoire dans les réminiscences du marcheur au contact de ces détails. Nous préférons tenter de travailler vers un déplacement-mémoire inventé par l'œuvre.

Certes, l'artiste fait allusion au *punctum* et souligne des « points focaux d'attention »<sup>9</sup>. Mais le *punctum* de Roland Barthes n'est pas toujours de l'ordre du détail comme objet partiel ou fragment. Il semble que *La Chambre claire* travaille justement la notion de détail dans un rapport au langage. « Ce que je ne peux nommer ne peut me poindre. L'impuissance à nommer est un bon symptôme de trouble »<sup>10</sup>, écrit Barthes dans une critique du discours descriptif. Son texte fait penser un détail du côté du *dettaglio*, et non du côté du *particolare*, selon la distinction de Daniel Arasse, un détail comme construction du sujet. Le *punctum* qui, par sa « force d'expansion », « plus ou moins virtuellement », « tout en restant un détail, emplît la photographie »<sup>11</sup>, ne deviendrait-il pas la provocation même du discours et le

---

<sup>7</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, « Critique », Minuit, Paris, 1995 (1<sup>re</sup> éd. 1992), pp. 130-132.

<sup>8</sup> *Marcher, Créer, op.cit.*, p. 54.

<sup>9</sup> Conversation avec Daniel Birnbaum, *Artforum*, vol. XXXVI, n°10, été 1998, p. 115 ; cité par T. Davila, *ibid.*, p.56.

<sup>10</sup> *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Gallimard/Le Seuil, Paris, 1980, p. 52.

<sup>11</sup> *La chambre claire. Note sur la photographie, op. cit.*, pp. 74-77.

discours lui-même dans son mouvement à partir de l'image et vers elle, l'efficiencia du trouble dans l'intime du dire ?

Pour travailler le *punctum* chez Orozco, il faut le considérer dans sa pensée de l'espace qui est une pensée du rapport au réel et du rapport de l'art et de la société. Son propos selon lequel « l'espace existe lorsque le signe se meut dans la vie »<sup>12</sup>, entre en résonance avec la définition de la sémiologie selon Saussure comme « science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale »<sup>13</sup>. Ce qu'il appelle l'« espace activé » n'est pas un espace prédéfini qui se trouverait ensuite activé par l'action, l'espace naît d'un processus d'activation comme « transformation de la réalité » ou « régénération de la perception de la réalité »<sup>14</sup>. Cet « espace activé » renvoie aussi bien à l'activité de l'œuvre qu'à celle du public ; il est l'espace subjectif et collectif de l'invention de la valeur. Ainsi, les « points focaux d'attention » ne désignent pas des signes repérés dans la ville, ils sont les signes d'un espace qui s'invente en même temps que l'œuvre et son public. Dans une certaine mesure, les objets d'une performance pourraient témoigner de cette « singularité quelconque » théorisée par Giorgio Agamben, qui n'est pas intelligence de quelque chose mais seulement « intelligence de l'intelligibilité ». Et le déplacement être inscrit dans un mouvement qui « transporte l'objet non pas vers une autre chose ou vers un autre lieu, mais vers son propre avoir-lieu »<sup>15</sup>. Précisons que l'artiste se prononce à la fois contre le signe général, en soulignant l'importance de l'appréhension personnelle du signe<sup>16</sup>, et contre le signe individualisé, en évoquant dans le quotidien quelque chose qui ouvre sur une dimension collective de la subjectivité. Il dit rechercher « quelque chose de plus universel, ou de plus absurde, ou de plus banal »<sup>17</sup>. Son discours invite à penser l'activité de l'œuvre d'art en dehors du dualisme de l'universel et du singulier.

Le « point focal d'attention » intervient également dans un propos sur le cercle, symbole pour l'artiste tout à la fois du mouvement et du statique. Le cercle, la sphère tiennent d'une pensée de l'espace par le vide, de l'espace inventé par un vide comme potentiel (« le

---

<sup>12</sup> *Clinton is innocent*, 28 mai-13 septembre 1998, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, trad. par Dennis Collins, Paris Musée, 1998, p. 44.

<sup>13</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bailly et Albert Séchehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger, éd. critique préparée par Tullio de Mauro, posface de Louis-Jean Calvet, Payot, Paris, 2001 (1<sup>re</sup> éd. 1967), p. 110.

<sup>14</sup> *Clinton is innocent*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>15</sup> Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Seuil, Paris, 1990, p. 11.

<sup>16</sup> « On pense toujours à des notions générales. Mais tous ces phénomènes culturels sont des choses qui vous arrivent ; il est fascinant de les affronter et de voir ce qu'ils peuvent vous apprendre » (*Art press* n°225, interview par Robert Stoor, p.21).

<sup>17</sup> G. Orozco, *Art press* n°225, *op. cit.*, p. 20.

centre partout, la circonférence nulle part »<sup>18</sup>, reprise de Pascal pour qui « la nature est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part »<sup>19</sup>), cet espace étant aussi « l'espace du public et l'espace social »<sup>20</sup>. Le cercle et la sphère habitent l'œuvre d'Orozco dans le sens où ils construisent un paradigme de la neutralité, de l'ordinaire et de l'altérité. Ils semblent liés à la question de savoir « comment une chose vous conduit à la prochaine », à ce qu'il appelle « la liquidité des choses », autrement dit le mouvement même de la pensée, cette « "rivière des phénomènes" qui arrive tout le temps »<sup>21</sup>. Il y aurait en quelque sorte une pensée de la sphère qui travaille une rotondité de la pensée.

Dans *Yielding Stone* (1992, plasticine et poussière, 60 kg), boule de pâte à modeler grise roulée dans les rues de New York et d'ailleurs, du même poids que celui de l'artiste et présentant les traces d'une succession de contacts avec le sol, certains notent la force allégorique d'un « portrait aniconique » ou « l'autportrait parfait de l'artiste en nomade »<sup>22</sup>. Mais on peut aussi entendre ce qui d'une pierre qui roule ne roule pas, ce qui étant comme une pierre n'en est pas une (« de la pure poussière et de l'huile »<sup>23</sup>), ce qui dans l'aventure de « rouler sa bosse » (expression qui se dit en anglais « *rolling stone* ») amène à considérer un ramollir, faire fléchir ou assouplir sa bosse (« *yielding stone* »), c'est-à-dire, comme l'évoque le titre *Rolling Yielding Stone* (1992), une pierre qui se transforme en même temps qu'elle roule, « récepteur de toutes les personnes qui la touchent »<sup>24</sup>, une pierre de l'homme comme « le commencement et la fin de tout »<sup>25</sup>, une pierre comme altérité première. L'espace de la performance n'est pas celui d'un parcours géographique mais l'espace inventé par la transformation de la pierre à laquelle participent une multitude de mains, d'objets et de matériaux de tout genre. La boule ne cesse d'être modelée, remodelée, mais c'est elle qui modèle l'espace. Elle est la pâte réceptrice d'empreintes, dépositaire de mémoire, mais elle est la pierre monstrueuse d'un inconnu de la marche. Elle révèle la monstruosité d'une œuvre comme mise en question de la représentation de l'humain. Elle est un déplacement-mémoire

---

<sup>18</sup> G. Orozco, *Photogravity*, Philadelphia Museum of art, Philadelphie, 1999, p. 6 sq., 136-138 et 152-154; cité par Molly Nesbit, « Marcher vers l'œuvre », *Gabriel Orozco, Trabajo*, galerie Chantal Crousel, trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort, édité par la galerie Chantal Crousel, Paris, et Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2003, pp. CXLIX-CLIX (p. CLV).

<sup>19</sup> Phrase de Blaise Pascal citée par Jorge Luis Borges dans « La sphère de Pascal » (1951), *Œuvres complètes*, « La pléiade », Gallimard, Paris, pp. 676-679.

<sup>20</sup> *Clinton is innocent*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>21</sup> *Artforum*, vol. XXXVI, n°10, été 1998, *op. cit.*, p. 55.

<sup>22</sup> Jean-Pierre Criqui, « Gabriel Orozco, like a rolling stone », *Un trou dans la vie. Essais sur l'art depuis 1960*, coll. « Arts et esthétique », Desclée de Brouwer, Paris, 2002, pp. 181-193 (p. 187).

<sup>23</sup> *Clinton is Innocent*, *op. cit.*, p. 64 / « *pure dust and oil* » (p. 65).

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 132 / « *a recipient for all the people who touch it* » (*ibid.*, p. 137).

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 64 / « *the beginning and the end of everything* » (pp. 65-69). Orozco emploie cette expression à propos de la « pure matière » que constitue pour lui la poussière.

qui témoigne moins d'un cheminement passé qu'il ne suggère un chemin se faisant, le présent toujours à venir d'une marche métamorphose de l'homme dans une subjectivité collective. Pierre qui se transforme en même temps qu'elle roule, elle n'est pas la pierre comme symbole de fondation d'un monument, elle est un monstre qui redéfinit le monument en art comme événement dans le sens d'un avertissement de l'avenir de l'homme. L'œuvre d'Orozco fait ainsi repenser la notion de *punctum* et constitue une pensée de l'événement (laquelle critique la notion courante de l'événement comme action individuelle).

La question du sens chez Davila est traitée par la dimension symbolique du déplacement (associée à la dimension physique) qui consiste à insérer de la fiction dans le réel urbain. Si l'auteur mentionne « l'invention d'un mouvement »<sup>26</sup> chez Gabriel Orozco ou Francis Alÿs, il décrit aussi l'exploration de la ville comme « un univers toujours déjà là dont le mouvement même l'interroge »<sup>27</sup>. Le discours témoigne d'une certaine indétermination entre l'idée d'invention et celle d'un monde déjà constitué dans lequel l'artiste tenterait de s'insinuer. « Inventer le réel » voisine avec « fictionner le réel » ou pratiquer des « injonctions de fiction dans la vie de la mégapole »<sup>28</sup>, « introduire des fables dans le mouvement de la ville pour le faire apparaître *tel qu'il est* »<sup>29</sup>. Derrière ce « fictionner le réel », on entend le propos de Jacques Rancière selon lequel « le réel doit être fictionné pour être pensé »<sup>30</sup>. Or, il n'est pas certain que la fiction et la réalité soient dans un rapport dualiste chez le philosophe qui oriente vers une fiction non comme illusion mais comme fable par laquelle montrer le réel et inventer le réel se confondent. Il nous semble en tout cas nécessaire de distinguer la fiction et le fictionnel, de se souvenir du texte d'Aristote sur la transformation des *pragmata* en *muthos*, des faits empiriques en fable, dans le langage. A l'encontre d'un fictionnel comme fiction sur fond de réel, nous optons pour un fictionnel comme processus de réalisation de la réalité. Dans ce cas, la fable n'est pas insérée dans le réel urbain par le geste de l'artiste, elle est ce que le rythme de l'œuvre construit, elle est le réel que le geste de l'œuvre invente en même temps que l'invention de ce geste. L'œuvre n'apparaît plus comme « traces de gestes pour imaginer, pour construire des fictions, pour encourager l'imagination à faire son œuvre, pour faire parler »<sup>31</sup>, l'œuvre fait parler dans le fictionnel, c'est-à-dire non à propos du geste de l'individu mais vers une individuation artistique du geste. Fabriquer de l'expérience ou faire

---

<sup>26</sup> T. Davila, *Marcher, Créer, op. cit.*, p. 179. L'auteur souligne.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 105-106.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 79. Nous soulignons.

<sup>30</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris, 2000, p. 61.

événement ne consiste pas à effectuer dans la ville un acte incitant le piéton anonyme à « imaginer ce que le flâneur a pu faire »<sup>32</sup>, mais à provoquer un travail de subjectivation qui soit aussi un travail de sémantisation par lequel s'inventent un espace-temps, donc une valeur du déplacement-mémoire, et un public comme sujet collectif.

L'installation-performance qui naît d'une proposition faite à des habitants proches du Musée d'Art Moderne de New York de mettre des oranges à leurs fenêtres, *Home Run on 54 th st. at MoMa* (1993), participe à la production du déplacement-mémoire spécifique de l'œuvre d'Orozco. Autrement dit, elle invente un réel en même temps qu'un geste déplacement-mémoire. La distribution d'une orange par vitre, sphère en suspension dans une zone sombre et bleutée dont la rondeur redouble la convexité des murs et la rotondité des fenêtres (*bow-windows*), parce qu'elle est combinée au mouvement des passants sur la ligne de trottoir, fait penser l'homme regardé par ce qui de l'orange n'est pas l'orange<sup>33</sup>. Le passant ne redouble pas l'artiste « piéton planétaire », il est plutôt celui qui trimballe sa terre. L'œuvre évoque la terre dans la vision de l'homme en marche, l'homme dans la vision qu'il a de sa terre. L'homme ne voit pas la terre sur laquelle il marche, il est regardé, provoqué dans son regard, par sa vision, sa mémoire de la terre. Il est regardé dans sa marche, lorsqu'il embrasse la globalité terre dans le point de l'orange, là où le centre et la périphérie n'existent pas, seulement le vide comme sphère infinie du sens – presque rien.

---

<sup>31</sup> T. Davila, *Marcher, Créer, op. cit.*, p. 105.

<sup>32</sup> *Id.*

<sup>33</sup> On peut penser à la réflexion de Michel Deguy sur l'« ubiquité du comme », une « Nouvelle cordée pour le mont Analogue », notamment à partir d'un vers de Paul Eluard, « La terre est bleue comme une orange », dans *La poésie n'est pas seule. Court traité de poésie*, coll. « Fiction & Cie », Seuil, Paris, 1987, pp. 104-107. Cependant, nous ne suivons pas la démarche de M. Deguy qui s'inscrit dans une ontologie du rythme et une théorie du langage comme nomination (dont on peut lire une critique faite par Henri Meschonnic dans « Le rythme dans la figure ou il faut soigner ce rhume », *Littérature*, « Michel Deguy », n°114, juin 1999, pp. 56-63).