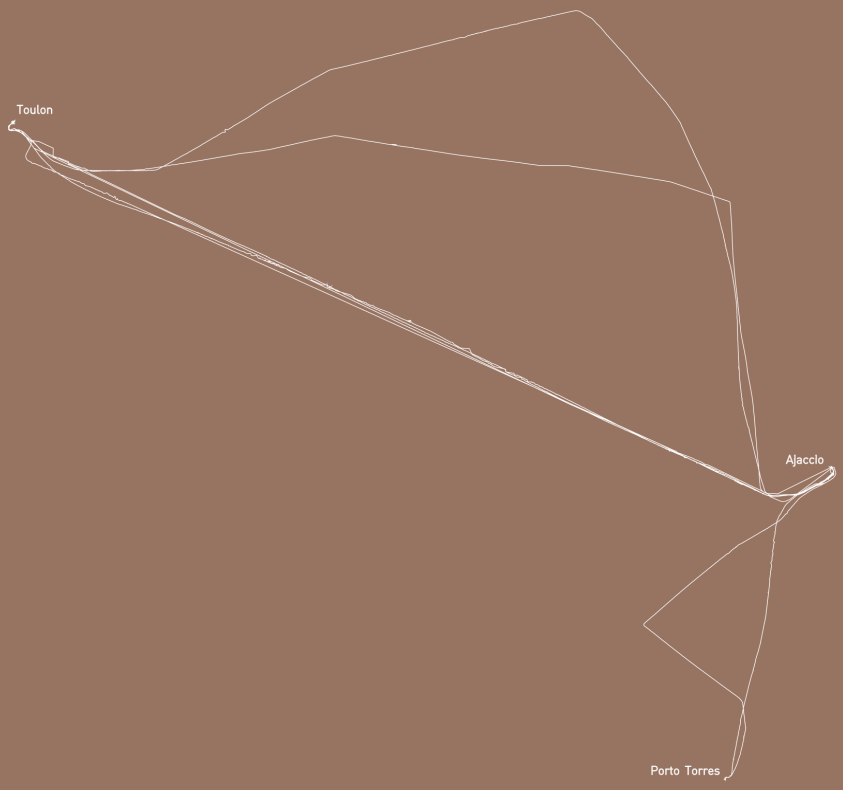


Cartographier la mer

Mega Smeralda, Corsica Ferries

18 - 24 Mars 2018

0 5 10 km

WALKING THE DATA | PLOTMAP

Projet de recherche 2015 - 2018

soutenu par le ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche

École supérieure d'art d'Aix-en-Provence Félix Ciccolini
FAI-AR, Formation supérieure d'art en espace public

Cette édition est accompagnée par un site d'édition cartographique
que vous trouverez à l'adresse http://walking-the-data.ecole-art-aix.fr/

SOMMAIRE

DOI
10.25768/20.04.05.01.01

À l'entrée d'une maison de commerce au Japon, on trouve souvent deux petits tas de sel. Ce dispositif murmure : « l'intérieur de ce lieu est déjà purifié, soyez les bienvenus ». Pour marquer l'entrée de ce livre, il me revient de faire signe et d'accompagner le lecteur vers un espace de recherches développé à l'école d'Aix-en-Provence. J'ai donc disposé deux repères discrets pour accompagner cette lecture. Ici, on entend la voix de Jean-Pierre Léaud dans un film de Philippe Garrel : « Personne ne sait ce qu'il se passe aujourd'hui parce que personne ne veut qu'il se passe quelque chose. En réalité on ne sait jamais ce qu'il se passe, on sait simplement ce qu'on veut qu'il se passe et c'est comme ça que les choses arrivent. En 17 Lénine et ses camarades ne disaient pas nous allons faire la révolution parce que nous voulons la révolution. Ils disaient toutes les conditions de la révolution sont réunies, la révolution est inéluctable. Ils ont fait la révolution qui n'aurait jamais eu lieu s'ils ne l'avaient pas faite, et qu'ils n'auraient pas faite s'ils n'avaient pas pensé qu'elle était inéluctable uniquement parce qu'ils la voulaient. À chaque fois que quelque chose a bougé dans ce monde, ça a toujours été pour le pire. Voilà pourquoi personne ne bouge, personne n'ose provoquer l'avenir ! Faudrait être fou pour provoquer l'avenir ! Faudrait être fou pour risquer de provoquer un nouveau 19, un nouveau 14, un nouveau 37 ! Lou Castel : Alors il ne se passera jamais plus rien ! Jean-Pierre Léaud : Si… parce qu'il y aura toujours des fous… et des cons pour les suivre… et des sages pour ne rien faire. » Face à cette image granuleuse en noir et blanc un livre est ouvert à la page 243 ; on peut voir une photographie et le début du texte qui l'accompagne. L'image montre deux pierres rectangulaires dans le pavement du sol, réunies par un linteau. L'orientation de ces trois éléments diffère du reste du pavement, ils invitent les pas à une attention sur le sol pourtant lisse. Le texte débute ainsi : « On peut comprendre le kekkai comme ce qui permet de distinguer ou de séparer ce qui peut être confondu : les mondes, les lieux, les espaces. Séparer, distinguer, discerner mais cependant relier les mondes de part et d'autre. Historien de l'architecture, Itô Teiji propose quelques éclaircissements sur la naissance du kekkai. Il constate que l'idée se perpétue, mais que l'explication par les mots en est difficile, et que sa connaissance intuitive est plus aisée. Le dévoiement est trop précis, l'explication même est étrangère si ce n'est antinomique à la compréhension intime recherchée. Sur le continu de l'espace naturel, le kekkai impose la décision d'une rupture entre l'ici et l'ailleurs, par un dispositif matériel parfois plus symbolique que coercitif. Le kekkai est moins une chose matérielle qu'une chose mentale, moins un dispositif concret qu'une manière de penser. En quelque sorte : un point de départ réel pour développer une pensée, une disposition de l'être qui l'ouvre au monde. Le dispositif matériel qui y invite peut être réduit à très peu de chose, presque à une règle édictée, sinon sans matérialité en tout cas à une présence tangible évaporée, quasi sublimée ». Passés ces deux repères, le lecteur entame l'expérience de Walking the Data.

Christian Merlhiot ; extrait du film *La naissance de l'amour* de Philippe Garrel et du *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, dirigé par Philippe Bonnin


HOTEL

DOI
10.25768/20.04.05.01.02

Introduction
Jean Cristofol

À partir de 2015, pour des raisons souvent différentes selon les pratiques et les préoccupations de chacun, nous avons entrepris de développer une démarche et un dispositif conjoints que nous avons respectivement appelés Walking the Data et Plotmap. Walking the Data désigne une recherche ouverte d'investigation du territoire qui s'efforce de mettre en œuvre des relations entre propositions artistiques, engagements citoyens, savoirs patrimoniaux, rencontres et échanges. C'est une démarche qui doit beaucoup aux diverses formes de pratiques de la marche et qui affirme une forte inscription dans ce qu'il est convenu d'appeler des territoires. Le Plotmap est un dispositif d'édition numérique en ligne, dans un espace cartographique, de divers médias : textes, images, vidéos, sons. L'articulation entre ces deux éléments, une démarche d'inscription des pratiques artistiques dans le territoire et un dispositif d'édition cartographique en ligne, est au coeur de ce projet, c'est ce qui le constitue comme un projet de recherche.

Nous considérons qu'il y a recherche ici parce qu'il ne s'agit pas seulement de faire se rencontrer des intentions artistiques, des aventures poétiques ou des expériences pédagogiques avec des espaces géographiques, mais qu'il s'agit bien de questionner, tester, élaborer collectivement un dispositif commun susceptible d'être développé, enrichi, transformé, déplacé dans le temps, de sorte à faire retour sur ces gestes plastiques. Walking the Data / Plotmap constitue à la fois un espace partagé et transmissible, une constitution de procédures technologiques, d'hypothèses théoriques, d'expérimentations pratiques, et une forme appropriable par chacun selon ses désirs et ses intérêts propres.

En tant que dispositif, il s'inscrit dans un champ social complexe, celui de l'entrecroisement des espaces réels et virtuels, physiques et technologiques, géographiques et médiatiques. Il part du fait, devenu communément et banalement partagé, que nos appareils mobiles et géolocalisés transforment les plus simples activités (donner un coup de téléphone, prendre une photo, enregistrer un son) en une expérience discrètement mutante qui a lieu à la fois dans la carte et dans le territoire. Il engage donc l'expérience dans sa double réalité d'événement situé dans l'espace et le temps et de variation dans la courbe calculable des données. Il a pour ambition d'explorer activement les potentialités artistiques et critiques de ces formes mixtes, ambiguës, traversées d'enjeux à la fois techniques, épistémologiques et politiques.

L'une des idées qui nous guident dans cette recherche est liée au fait que l'expérience que nous faisons de l'espace est aujourd'hui profondément marquée par la présence des systèmes cartographiques. C'est vrai de façon très commune dans la vie de tous les jours, quand nous utilisons des logiciels comme Google Maps ou Google Earth, ou comme les différentes applications qui permettent de définir un itinéraire quand on se déplace, de chercher un lieu qui nous intéresse, restaurant, magasin, hôtel, etc. C'est vrai à une échelle plus grande quand on envisage le nombre des systèmes qui utilisent la géolocalisation ou le traitement spatial des données. C'est vrai quand on pense à l'importance et à l'extension des systèmes de contrôle et de surveillance qui nous suivent et nous identifient. C'est encore plus vrai si on pense aux applications militaires de ces technologies et, par exemple, au rôle des drones dans les contextes de tension, d'affrontement, d'imposition d'une domination ou de résistance à cette domination.

D'une façon très générale, on peut dire que la place des cartes et des dispositifs cartographiques dans notre relation à l'espace s'est très profondément transformée. Elle s'est élargie, diversifiée, multipliée. Elle est devenue omniprésente. Il y a encore une trentaine d'années, les cartes étaient plutôt réservées à des usages spécialisés, celui des géographes, des aménageurs, des urbanistes, celui des navigateurs ou des transporteurs, évidemment celui des militaires. Elles étaient aussi utilisées dans le cadre de nos loisirs, dans des situations de voyage, de découverte, de randonnée. Aujourd'hui, les dispositifs cartographiques pénètrent la presque totalité de nos existences, les smartphones que nous avons dans la poche sont géolocalisés et nos voitures sont souvent équipées du GPS. Surtout, ces dispositifs recueillent les informations que nous leur fournissons, ils dessinent avec nos données, que nous le voulions ou non, de nouvelles configurations territoriales dans lesquelles nous nous trouvons, en retour, pris, situés, orientés.

Avec ces dispositifs cartographiques, c'est l'espace lui-même qui se transforme, l'espace et les usages que nous en avons, nos façons d'y agir, de l'investir de nos récits, d'y projeter nos identités. Il y a là une question évidemment essentielle du point de vue des pratiques artistiques, qui travaillent à la fois sur l'espace, sur le temps et sur les récits, qui ne cessent d'articuler le visible et l'invisible.

C'est la question de ce qu'on voit et de ce qu'on ne voit pas, de ce qui est manifesté et de ce qui reste dans l'ombre, et de la façon dont cela transforme la signification et la réalité de la perception. C'est ce que nous essayons d'approcher, à l'échelle modeste qui est la nôtre, par la voie de l'expérimentation, avec le Plotmap et l'ensemble des situations que nous imaginons dans le cadre de Walking the Data.

DOI
10.25768/20.04.05.01.03

Éléments de genèse

François Parra

Les contributeurs tiennent ici à souligner l'importance du territoire des quartiers nord de Marseille comme terrain de leurs premières explorations. Ils tiennent également à remercier certains de ses habitants et tout particulièrement les sociétaires de la coopérative Hôtel du Nord, dont la structure et les activités ont largement aidé à inventer des itinéraires, des rencontres, des situations.

Il y a sans doute des liens entre une sorte de dysfonctionnement de l'urbanisme, du politique et du social sur ce territoire – nous ne reviendrons pas dessus ici, cet état de fait a des origines, historiques et géographiques déjà largement commentées – et la naissance, puis la structuration de cette coopérative. Et il y a sans doute aussi des analogies entre les explorations et les liens que la coopérative a initié et ceux que nous avons tissés dans les débuts de ce projet de recherche.

Nous avons d'abord imaginé Walking the Data / Plotmap comme un outil possible répondant à l'inquiétude de Christine Breton – qui fut pendant 15 ans chargée du patrimoine des 15e et 16e arrondissements de Marseille et, dans le prolongement, l'une des fondatrices de la coopérative – devant le risque d'une érosion, avec le temps et l'accumulation des balades patrimoniales, des savoirs accumulés par les initiatives individuelles et collectives. Mais l'expérience nous a montré que les outils numériques d'exploration des territoires, la fabrication de formes plastiques issues de ces explorations et leurs restitutions, tels que nous les produisions dans notre processus de recherche, ne se prêtaient pas suffisamment aux besoins d'une appropriation directe par les sociétaires de la coopérative.

Nous avons donc poursuivi leur développement et leurs utilisations dans un contexte pédagogique et artistique en explorant d'autres territoires. Nous nous sommes souvent aventurés dans des espaces périurbains. Nous avons imaginé des expériences artistiques et esthétiques singulières qui nous ont semblé plus à même de nourrir notre projet de recherche.

Les textes qui vont suivre ne prétendent pas faire l'exposé d'une pensée globale et synthétique des enjeux qui l'ont constituée, mais ils tentent de décrire les points d'entrée et les enjeux des pratiques de cinq des enseignants qui y ont pris part. Ils sont libres de forme et résonneront peut-être surtout par la mise en regard des uns avec les autres. Le corpus iconographique est constitué par des images produites pendant les explorations ou à l'occasion de leurs restitutions.

Nous espérons que l'édition que vous tenez entre les mains, dans son lien au site http://walking-the-data.ecole-art-aix.fr, espace partagé par les étudiants, les enseignants, les chercheurs et les habitants, vous permettra de marcher un moment sur les traces de nos propres cheminements.

Repères chronologiques d'activités

Depuis 2014, le projet de recherche Walking the Data a donné lieu aux explorations et expositions qui sont documentées dans la présente édition

Marcher avec les sociétaires d'Hôtel du Nord, Marseille	2015
Rayonner autour du centre social de Saint-Antoine, Marseille	2016
Photographie et territoires, faculté des beaux-arts de l'université de Porto	2016
Habiter, se déplacer, se nourrir, Grilo et faculté des beaux- arts de Lisbonne	2017
Cartographier la mer, à bord du Mega Smeralda, Corsica Ferries	2018
Exposition Cartographier la mer, FRAC PACA	2018
Montagne Magique / Projet Entre Serras, université de Beira Interior (PT)	2018
Festival Détours Numériques	2019

Il a fait l'objet de nombre de présentations publiques et conférences.
Un séminaire a eu lieu à l'école d'art d'Aix-en-Provence du 24 au 27 octobre 2017

Deux journées d'études ont suivi les 2 et 3 novembre 2017 sous le titre « Pratiques artistiques de la cartographie », avec des interventions de Caroline Bernard (artiste, professeur à l'École nationale de la photographie d'Arles), Elena Biserna (historienne de l'art, critique, curatrice), Fanny Bordier (directrice de projet, M-topia), Carlos Casteleira (artiste, enseignant à l'école d'art d'Aix-en-Provence), Anna Cristofol (géographe, IGN), Jean Cristofol (philosophe, antiAtlas, PRISM AMU-CNRS), Anna Guillo (artiste et professeure à l'AMU), Elizabeth Guyon (metteuse en scène, designer d'espace), Geoffroy Mathieu (artiste), Nicolas Mémain (artiste), Francisco Paiva (historien de l'art, professeur à l'université de Beira Interior, Portugal), François Parra (artiste, professeur à l'école d'art d'Aix-en-Provence), Abraham Poincheval (artiste, professeur à l'école d'art d'Aix-en-Provence), Peter Sinclair (artiste, chercheur PRISM AMU-CNRS), Guillaume Stagnaro (artiste, professeur à l'école d'art d'Aix-en-Provence).
http://www.ecole-art-aix.fr/IMG/pdf/esaaix_thema1_cartographie_programmeweb.pdf

DOI
10.25768/20.04.05.01.04

François Parra

MARCHER AVEC LES FANTÔMES

Considérations autour de la pratique des audio walks

L'une des raisons qui m'a poussé à entrer dans le champs réflexif et les pratiques de Walking the Data/Plotmap est – au delà de la pratique régulière d'explorations du territoire et de son écoute – le désir de contribuer à la création d'un espace de partage et de diffusion des formes que ce projet de recherche a permis d'expérimenter. Je proposerai ici comme support à cette réflexion l'analyse d'une famille de formes liées à l'écoute en marche, l'audio walk, que j'essaierai dans un second temps de situer dans cet espace d'édition et de diffusion spécifique que constitue le Plotmap.
L'écoute en marche, qu'elle soit du type sound walk ou audio walk, est une expérience au croisement du corps, du paysage, des sons qu'on y entend. Cette écoute a des spécificités qui la différencient fortement de celles induites par l'installation, le concert, le cinéma ou la radio en ce sens que le corps de l'auditeur/marcheur participe du son lui-même. Ce corps produit ses propres sons, ceux-ci devenant une partie de ceux qui se donnent à entendre. Le souffle, le rythme cardiaque, celui des pas, la fatigue – venant parfois comme filtre – sont autant de paramètres produisant un temps et un type différent d'autres formes d'écoute.

On peut l'accompagner – voire la guider – par le biais d'un protocole, d'instructions écrites, dites in-situ, enregistrées. Il y déjà là un type d'écoute spécifique, orienté par la consigne. On peut y donner à entendre des sons captés in-situ. On peut diffuser des sons produits en studio. Mais ces derniers se plient moins facilement au temps de l'écoute en marche. Il faut, lorsqu'on travaille de cette manière, effectuer un aller retour régulier entre le studio et le terrain, introduire une relation entre le geste du monteur et celui de l'auditeur/marcheur. Car ces sons produits ailleurs sont autant de signaux sans source visible et repérable émanant du terrain où on les donne à entendre.

Une troisième voie, rendue possible par l'évolution des technologies, consiste à capter et transformer les sons au cours de la marche elle-même. C'est à cette forme que nous nous attacherons plus particulièrement. Elle est une écoute appareillée et cet appareillage n'est pas sans relation avec les dispositifs liés à Walking the Data/Plotmap.
L'espace de diffusion de l'audio walk est majoritairement le casque. Cet accessoire a son histoire. Il était déjà présent en studio ou couplé au walkman, mais il permet un nouvel usage dès lors qu'il est l'outil de diffusion d'un paysage composé au sein du paysage sonore arpenté. C'est une situation d'écoute au sein de laquelle les technologies audio-numériques émergentes permettent des usages inédits. Ce casque devient un espace d'écoute singulière mais coexistante avec celle des autres marcheurs et fonctionnant au milieu de celle - plus fonctionnelle - des passants lorsqu'il y en a.

Alors, sur quels éléments d'écoute l'attention se porte-t-elle dans ce contexte ?

J'essaierai de répondre à cette question en analysant les quatre éléments constitutifs de l'écoute en marche, à savoir :

I - La marche comme forme
II - Les instruments de captation | production du son
III - Les données du lieu
IV - Le territoire d'écoute et son usage

I – La marche comme forme

Bien que certains puissent considérer que le fait même de marcher n'appartienne pas à la modernité ou bien qu'il relève d'une quotidienneté sans intérêt, on trouve la figure du marcheur tant dans l'histoire de la pensée (Nietzsche, Rimbaud, Rousseau, Thoreau, Nerval, Kant) que comme expérience première ou même forme de travail à part entière chez nombre d'artistes. L'introduction du concept de cinéplastique permet d'envisager la marche comme une pratique et forme à part entière.
« ...telle est donc la cinéplastique, une façon de mettre en mouvement, de déplacer pour produire, inventer des sur-prises et fracturer le réel, l'ouvrir à une nouvelle invention. Une façon de tracer des chemins pour donner forme à la mobilité et aux circonstances, pour informer le mouvement.
Non pas une analyse des réseaux de circulation qui rendent possibles des parcours et qui modèlent des géographies, non pas une odologie, [...] mais une saisie du mouvement comme moyen de production et de vision, comme outil d'invention... ».[1]

La question de la marche a mis au travail un grand nombre d'artistes – citons ici les dérives des situationistes, le collectif Stalker, Robert Smithson, Gabriel Orozco, Francis Alÿs, Hamish Fulton, mais aussi Max Neuhaus, Christina Kubisch, Janet Cardiff - comme moyen de produire des formes autonomes et alternatives. Certaines d'entre elles finissent par trouver des modes de transcription qui leur assurent une place au sein de l'institution.
On en trouve de nombreuses résurgences chez des artistes plus jeunes et souvent dans des pratiques collectives (Ici-même, collectif Mu, projet OTERP, l'Agence Touriste, Promenades Sonores, GR 13). Il serait d'ailleurs intéressant d'en analyser les conditions d'émergence afin de comprendre à quel besoin elles répondent chez les artistes ou collectifs qui la pratiquent aujourd'hui.
Marcher est un acte volontaire. Se mettre en mouvement induit une temporalité, une succession d'expériences amenant à faire des choix structurants. Une manière de construire une forme tout en l'expérimentant. Cette forme peut s'expérimenter seul, collectivement, dans l'instant, ou donner lieu à une restitution ultérieure. Mais s'il s'agit de marcher non pour des raisons utilitaires mais bel et bien comme une activité autonome et revendiquée en tant que telle, alors comment, pourquoi et où marche-t-on ?

1 - Catherine Malabou in *Marcher, Créer, déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle* de Thierry Davila, Éd. Regards p. 42

« … Aujourd'hui l'opposition ville/nature ne se pose plus comme telle.
L'omniprésence de la métropole dans le champ de la culture a transformé le monde en "ready-made" planétaire dans lequel il s'agit de naviguer en traçant, et en inventant des trajets dans lesquels la nature n'est plus dominante mais bel et bien fragmentaire voire résiduelle … »[2]
Cette citation n'implique pas que la question de la marche se limite exclusivement aux zones urbaines. Nombre d'exemples d'écoute en marche auxquels je me réfère se déploient dans l'espace urbain ou périurbain. Probablement parce l'on ne marche pas dans la nature pour les mêmes raisons et de la même manière qu'en ville. Mais aussi parce que l'on n'écoute pas de la même manière, ni avec les mêmes dispositifs, dans ces deux milieux.
Bien que dans les deux cas, nous écoutions certains sons comme autant de signaux nous permettant de nous diriger mais aussi de mesurer le temps, les zones urbaines sont celles d'une activité humaine plus dense, de ses traces, ses constructions, ses ruines. Autant de strates supplémentaires à écouter, d'accidents ou d'histoires dans lesquelles inscrire notre parcours.
Comme le note Hildegard Westerkamp, aller marcher à la campagne ne s'énonce probablement pas comme tel car faisant partie des activités quotidiennes. Mais marcher en milieu urbain relève ici d'une décision intentionnelle, participe d'une volonté, celle peut-être d'investir d'un autre sens le territoire de nos déplacements quotidiens.
Si l'écoute est le but de cette pratique de la marche – et c'est là notre hypothèse – intéressons-nous maintenant aux dispositifs d'écoute.

II – Les instruments de captation | production du son

Je souhaiterais ici déterminer si les dispositifs dont nous disposons dans l'écoute en marche peuvent s'inscrire (ou non) dans une tradition proche de la tradition instrumentale. Si je m'appuie sur une définition donnée par Jean-Claude Risset de l'art du facteur d'instrument comme « celui qui par une prise en compte des règles de l'acoustique autant que celles des modes de perception de l'auditoire construit des machines permettant de convertir les gestes de l'interprète en énergie acoustique perceptible » les dispositifs associés à l'écoute en marche ne peuvent pas se situer dans ce champ-là.
Cependant, une observation attentive de l'évolution des lutheries au XXe siècle révèle une introduction progressive de la mécanisation, de l'électricité, puis de l'électronique pour arriver à des instruments non haptiques, voire encore des dispositifs à produire du sonore dans lequel le rapport au corps et au geste instrumental est ré-interrogé.

Un premier exemple de cette évolution est le thérémine, inventé par un ingénieur en télé-communications. Le geste n'est plus lié au toucher mais à l'exploration de l'espace autour de l'instrument par le biais d'antennes émettant un champ électromagnétique que le corps de l'interprète ou même la présence du public vient perturber.

2 - *Marcher, Créer, déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle* de Thierry Davila, Éd. Regards p.40

Il est intéressant de noter que la première version de cet instrument entièrement électronique ait été développée dans le contexte de la recherche spatiale en URSS, puis qu'elle ait été plébiscitée par nombre de musiciens par la suite.

Un deuxième exemple est le synthétiseur. Le DX7, premier synthétiseur à destination du grand public est commercialisé en 1983. Mais avant d'être associé à un clavier tempéré proche de celui du piano, il est à ses débuts contrôlé par des boutons et potentiomètres. Cette ergonomie spécifique a valu aux premiers musiciens qui l'ont utilisé – Bebe et Louis Barron en 1956 pour composer la musique de *Forbidden Planet* – l'impossibilité d'être reconnus en tant que tels par l'organisation syndicale des musiciens et compositeurs américains au motif que les gestes-mêmes qui leur permettaient de produire leurs sons n'étaient pas musicaux. Il suffit de constater à quel point la musique électronique a envahi les espaces d'écoutes et faire une liste des surfaces et interfaces de contrôle inondant actuellement le marché pour penser qu'un temps d'assimilation long est nécessaire aux inventions qui changent les pratiques musicales.

Un troisième exemple est l'échantillonneur, précédé au début des années 1960 par le mellotron, dont l'objet est de reproduire un son mémorisé, de jouer avec la mémoire de l'auditeur dans un principe de répétition/altération.
Le premier exemplaire à avoir été utilisé en studio apparaît en 1979. C'est un châssis métallique avec lequel on communique par boutons et écran interposés. On peut, dans la mesure où il n'est fourni au départ avec aucune surface de jeu musical, lui associer autant d'interfaces physiques que de gestes que l'on souhaite effectuer pour pouvoir contrôler les sons qu'on y a mémorisé. La notion d'instrument est dans ce cas-là constituée de plusieurs étapes successives dans lesquelles le musicien effectue des choix d'assemblage et détermine une partie des gestes qu'il va effectuer par la suite.
Une étape supplémentaire est franchie avec la possibilité de numériser et manipuler le signal audio par les processeurs d'ordinateurs qui ne sont pas conçus à cet usage exclusif. Si cette possibilité était déjà présente dans le concept de l'échantillonneur, le fait de manipuler du son au milieu d'un nombre grandissant de processus incluant des données de toute sorte en change les modalités. D'équipements destinés aux chercheurs, ces processeurs équipent d'abord les studios, les home-studios puis avec leur miniaturisation, les ordinateurs portables, les tablettes, smartphones… ce qui les rend facilement accessibles et leur usage totalement nomade.
Les traitements effectués par ces processeurs, bien que reprenant les principes du synthétiseur ou de l'échantillonneur, déplacent imperceptiblement la notion d'instrument de musique vers l'instrument de mesure et de contrôle. Il sont embarqués sur des équipements mobiles dotés de capteurs permettant de traiter un grand nombre de données provenant tant du monde physique que d'informations issues de divers réseaux.
Ces instruments informés par les données analogiques ou numériques deviennent de fait, au même titre que le marcheur, sensibles à leur milieu.

III - Les données du lieu

La première source de données perceptibles dans le cadre de l'écoute en marche est bien sûr constituée par les sons du lieu. Mais il s'agit dans le cadre qui nous intéresse de sons perçus par l'intermédiaire du microphone. Ce microphone est celui du preneur de son que l'audio-walk nous restitue ou celui embarqué sur notre mobile. Il peut déjà être considéré comme instrument, de perception, de mesure de transformation du réel. Il permet d'agrandir ou de rétrécir l'espace perçu, d'en exagérer certains aspects, de créer de la fiction in-situ. Il permet de mettre en relation des sons enregistrés et composés avec des sons captés et amplifiés dans l'instant. Leur écoute au casque crée des distorsions car on les entend sans cause visuellement perceptible.
Dès lors que l'on s'essaie à travailler avec ces sons traités en temps réel par un processeur, s'ajoute une donnée incontournable : le délai de traitement du signal. Ce décalage entre la source du signal et sa perception constitue à lui seul un principe fictionnel justifiant un certain nombre de marches lors desquelles le décalage entre la source sonore et sa diffusion par le programme change notre écoute de l'environnement. Mais les sons perçus sont alors en majorité ceux que notre corps produit car les microphones dont nous disposons sur nos smartphones sont calibrés pour une zone d'écoute réduite, personnelle. Cette utilisation des sons relègue à la périphérie l'écoute du lieu.

Un autre type de données sont issues des accéléromètres des mobiles. Mais ces données permettent essentiellement d'intégrer le rythme ou le son de la marche dans les traitements sonores. Comme les sons du corps sont déjà fortement présents dans le microphone, la sonification de ces données ne relève que de manière lointaine de préoccupations topographiques mais elle peut être une manière d'indiquer par le rythme une temporalité de la marche.
Les coordonnées GPS en revanche permettent tout autant de renseigner un itinéraire que d'associer des sons à des points de diffusion et donc à des moments précis de la marche. C'est l'un des modes de travail possible que de permettre d'augmenter par d'autres sons ceux de l'espace perçus par l'auditeur/marcheur. Mais ce qui nous paraît tout aussi important en terme de données est – puisque nous marchons connectés à des réseaux – la possibilité d'accéder à une mémoire que l'on peut convoquer dans une dimension spéculative. En captant sur ces réseaux des informations qui ne sont pas physiquement présentes sur le lieu, on élargit l'appréhension et la compréhension que l'on a de celui-ci. Que ces données aient été produites pour la situation d'écoute ou soient captées de manière non-intentionnelle, elles enrichissent notre psycho-géographie, informent et modifient notre manière de marcher. À partir de ce moment là, nous marchons accompagnés.
Les informations offertes par le site peuvent être mises en regard de celles qui sont accessibles lorsque nous sommes connectés. Organisables comme autant d'éléments d'écriture elles conduisent à cette impression de marcher avec des fantômes que j'associe à l'écoute en marche. Marcher accompagné des données liées au lieu, voire générées par lui, conduit à une écoute solitaire mais habitée.

IV - Le territoire d'écoute et son usage

Le territoire est le catalyseur de l'écoute en marche.

Il la rythme, excite les instruments, distribue et agence les données. Sans lui rien ne se passe vraiment. Il offre, selon les paysages dans lesquels nous évoluons, la possibilité de s'y projeter, de s'en abstraire, s'y tenir immobile, ce qui est déjà en soi une forme de kinesthésie. On peut toujours écouter une audio walk à la maison mais c'est un contresens, du moins si elle est vraiment conçue comme telle.

Le territoire ne nous est pas forcément connu à l'avance. Nous l'explorons sans carte, sans la lecture d'une signalétique qui pourrait nous y aider. Nous le parcourons en explorant la subjectivité d'un autre ce qui élargit considérablement les signes qui nous y immergent.

J'ai évoqué dans l'introduction de ce texte le walkman comme dispositif le plus proche de celui dont je parle. Mais, marcher avec un walkman ne réussit que rarement à associer une musique faite en studio à l'espace dans lequel on se trouve. L'oreille est toujours plus tendue vers ce qui se passe là où on se trouve que vers des sons enregistrés. Les sons que l'on y entend sont plus riches car ils sont inattendus et la position de l'auditeur détermine une partie du mixage de ce qui est entendu.
En participant régulièrement à des sound walk ou audio walk, on finit par constater un rythme de marche complètement inhérent à ces formes. Sur un miroir dans le fond d'un bar le reflet d'un groupe auquel je me suis joint, me renvoie à la singularité que nous dégageons, marcheurs casqués dont le pas suit tantôt quelques indications d'orientation ou encore s'arrête sur une injonction entendue de nous seuls.
Une sorte de ballet singulier à la rythmique compréhensible de ses seuls participants.

C'est la place assignée au corps par ce dispositif d'écoute en marche qui me paraît inédite et la figure du marcheur casqué peut potentiellement être en passe de venir s'ajouter à celles de la modernité. Ce corps ne marche pas selon les seules indications que lui fournit son environnement mais il est traversé par des données (de la mémoire) constituées en couches. Il baigne en permanence dans des flux d'informations, certaines visibles d'autres pas. Le fait n'est pas nouveau. Une partie de ces informations, telles la cartographie, l'urbanisme, la radio, ou tout autre moyen de se repérer dans un espace ne sont pas nouvelles. Mais pouvoir repérer une marche puis en laisser le tracé accessible à d'autres par le biais d'outils cartographiques en ligne me semble changer la manière dont nous projetons notre corps dans le territoire. Le fait de pouvoir soi-même en faire partie dans l'instant ou y laisser sa trace invite le marcheur à passer d'une couche d'information à l'autre, d'où ces variations rythmiques de la marche au gré de l'écoute.

Alors, qu'en est-il exactement du partage de ces écoutes en marche au sein du Plotmap ?

Si l'on peut « marcher les données » et recevoir sur le territoire toutes ces informations rendues perceptibles par cette écoute appareillée dont nous venons de décrire les modalités, la réciproque n'est en revanche pas tout à fait possible. Nous pouvons certes épingler sur le Plotmap, images, sons, textes, tracés GPS sur le point exact représentant l'endroit où ils ont été captés. Nous pouvons sans même nous déplacer passer d'une trace à l'autre, les combiner. Mais ces traces sont autant d'informations impossibles à activer par les mouvements du corps. Le Plotmap est un espace de représentation, un espace mental. Le corps n'y est convoqué que par des gestes spécifiques de certaines de ses parties. Pas de déplacement physique possible et si écoute il y a, n'y entrent pas en considération les sons associés aux mouvements de l'auditeur/marcheur, l'exploration collective des lieux. On peut en revanche activer certaines des données qui y sont regroupées pour créer de la narration. Car bien que l'activation de ces données soit le geste d'un seul, leur réception est collective. Il s'agit là d'un système d'édition numérique qui, s'il ne peut permettre d'expérimenter un espace peut permettre d'en déployer d'autres.
Cet outil – lorsqu'employé dans des temporalités telles que lors d'expositions, conférences, performances – offre un contexte de perception des données qu'il capte agrège et rend sensible. Il peut dans un même moment convoquer le présent, le passé, l'ici et l'ailleurs. Mais il le fait par la structuration d'un ensemble de données qui n'ont pas d'espace ou de temporalité propre et que nous ne pouvons donc pas expérimenter comme nous le ferions d'un paysage que nous traversons et écoutons.

Il y a dans l'écoute en marche toute une série de perceptions, une conceptualisation et une restitution du territoire, qui en font une écoute spécifique. Elle n'est pas réductible aux données même si ces données y tiennent une place importante.

Elle vient s'ajouter aux modalités d'écoute qui l'ont précédé et qui jusque-là engageaient moins le corps dans sa totalité, si l'on fait exception des musiques à danser. Elle se déploie dans l'espace et dans le temps par le déplacement des corps. Mais à cette dynamique d'une liberté physique s'opposent certains ralentissements ou accélérations, peut-être dus à une densification toujours croissante des sons et des informations qui nous entourent, que les instruments – de mesure ou de musique ? – que nous avons avec nous permettent de transcrire en un flux de plus en plus riche.
Nous marchons dans une mémoire de plus en plus dense et accessible.

Peut-être est-ce cela « marcher avec des fantômes » … ?

DOI
10.25768/20.04.05.01.05

Guillaume Stagnaro

PLOTMAP

Le techno-numérique comme outil de création

Le Plotmap est un outil de publication développé au sein de l'atelier numérique de l'école d'art d'Aix-en-Provence qui permet d'organiser dans un espace cartographique des éléments d'écriture. L'idée de son développement est venue du besoin grandissant et commun à plusieurs ateliers de l'école d'art d'un outil permettant de travailler avec des médias géolocalisés. Cet outil avait pour but de permettre un travail collaboratif entre étudiants, artistes et divers intervenants lors de son utilisation en workshop et d'être utilisable sur les plateformes fixes et mobiles, aussi bien lors de l'édition des cartes que lors de la lecture de celles-ci. Il s'est rapidement avéré qu'aucun outil existant actuel ne répondait exactement à nos besoins, que ce soit du point de vue de ses fonctionnalités ou de sa dépendance à des services et des technologies sur lesquels nous n'avons pas toute liberté de manipulation.

L'un des axes de l'enseignement prodigué à l'école d'art d'Aix-en-Provence, et particulièrement dans l'atelier numérique, est de développer une réflexion sur la création de ses propres outils de production. Toute pratique artistique passe par l'utilisation d'outils et de techniques des plus simples aux plus complexes. Paradoxalement, il me paraît que plus l'outil est complexe, plus il contraint son utilisateur à une certaine pensée, jusqu'à, dans certains cas extrêmes, se substituer au geste artistique même. Ce constat est particulièrement probant lorsqu'il s'agit d'outils numériques (de programmes) qui dans une grande majorité, ont été développés de manière à permettre à leurs utilisateurs une production rapide et efficace en leur offrant toute une série de fonctionnalités pré-programmées qui les éloignent de la compréhension des mécanismes mis en jeu. Afin d'éviter de tomber dans cet écueil, il nous paraît impératif, dans une démarche artistique liée à l'utilisation des technologies numériques en art, de donner le plus possible les moyens aux artistes en général et aux étudiants en particulier, de comprendre comment ces outils sont produits, de questionner leur fonctionnement, de les détourner et de créer leurs propres outils quand le besoin s'en fait sentir. Ceci implique l'apprentissage de la programmation informatique dans l'enseignement artistique ainsi qu'une approche épistémologique des questions soulevées. C'est le moyen le plus évident de continuer à penser notre rapport aux outils plutôt que d'être à leur merci.
L'un des premiers enjeux est d'éviter que les étudiants ne se retrouvent dans la situation de simples utilisateurs de systèmes qui sont imposés par le marché et qui déterminent une position de consommateur, un cadre d'utilisation et une certaine esthétique. Il est bien sûr important que les étudiants connaissent les principaux logiciels qui sont proposés à un moment donné, mais le fait de créer ses propres outils suppose une démarche tout à fait différente. Ce sont des outils autonomes, transformables, appropriables par les étudiants, par les enseignants ou les artistes qui voudront les utiliser. Il s'agit de ce point de vue de sauvegarder une certaine indépendance, une certaine maîtrise des processus de travail.

Avec la question de la maîtrise, il y a évidemment celle de la compréhension à la fois des logiques opératoires et, d'une certaine façon, de leurs objets, de ce qui est mis en œuvre par l'usage des techniques. C'est une façon de développer une lecture des domaines qui sont abordés. Le cas des systèmes cartographiques le montre particulièrement clairement. Au travers de la programmation des outils cartographiques on acquiert une certaine connaissance des cartes et de la relation au territoire. Créer ses propres outils implique de développer une lecture de ce qu'on aborde, cela contraint à se confronter avec d'autres formes de connaissances. Du point de vue artistique, un outil comme le Plotmap ne pose pas seulement des questions d'usage ou d'efficacité, il pose aussi des questions de forme et d'écriture. Il engage à la fois des gestes et des choix esthétiques. Ces choix ne sont pas circonscrits à l'avance par des cadres extérieurs, ils doivent être explicités, définis, mis en œuvre. Le Plotmap est donc aussi une forme qui répond à des envies, des désirs, des projets et à une certaine conception des réseaux et de leurs usages.

Le Plotmap poursuit une démarche plus ancienne, qui a déjà donné lieu, il y a une quinzaine d'années, à l'existence d'un système d'édition web, le Plotsème[1]. Les deux sont venus répondre à un besoin. Pour le Plotsème, il s'agissait de créer un espace en ligne où l'on pourrait placer des textes, des images, des vidéos, du son. Il existait évidemment déjà des outils pour ce genre de choses à l'époque, mais nous avions envie de créer un système sur mesure. Le Plotsème et le Plotmap répondent à une volonté d'indépendance, de facilité d'accès, de liberté formelle et de légèreté. C'était aussi pour moi une façon d'apprendre, de répondre à des questionnements par la voie pratique de l'expérimentation. Le Plotsème est un outil, mais c'est aussi une forme qui a sa propre histoire et qui a suivi une évolution autonome depuis maintenant une quinzaine d'années. Il est passé par des étapes différentes, des refontes totales à certains moments. C'est un système que des gens utilisent de façon un peu quotidienne et c'est pour moi une façon de faire mes gammes : le remettre à jour, le faire évoluer pour qu'il s'adapte à l'évolution des techniques et des langages, travailler les formes possibles. Cette relation de la forme et de l'outil est toujours une question. Je ne sais pas si c'est l'outil qui génère des formes ou si c'est l'envie de générer ces formes qui me poussent à faire bouger l'outil. En fait je crois que c'est un tout, qu'il n'y a pas vraiment de sens dominant dans ce mouvement.

Dans les deux cas, celui du Plotsème ou du Plotmap, il s'agit d'imaginer des espaces que les gens vont se réapproprier. Il s'agit de voir émerger, au travers de quelque chose qui est une matrice, des possibilités et des fonctionnements différents. Il y a une logique de la modularité et de l'économie de la forme qui me paraît essentielle. Il s'agit de penser une structure fluide. D'une certaine façon, ça répond à un fantasme.

1 - Le Plotsème a été imaginé par Guillaume Stagnaro dans le cadre d'un groupe de recherche appelé Plot (Jean Cristofol, Fabrice Gallis, Guillaume Stagnaro). Plot était l'un des éléments du collectif de recherche en réseau AGGLO, initié par Paul Devautour et Jérôme Joy et soutenu par le ministère de la Culture au début des années 2000. Plot a été rejoint par Douglas Edric Stanley et a mené des expérimentations avec des étudiants à l'école d'art d'Aix-en-Provence.

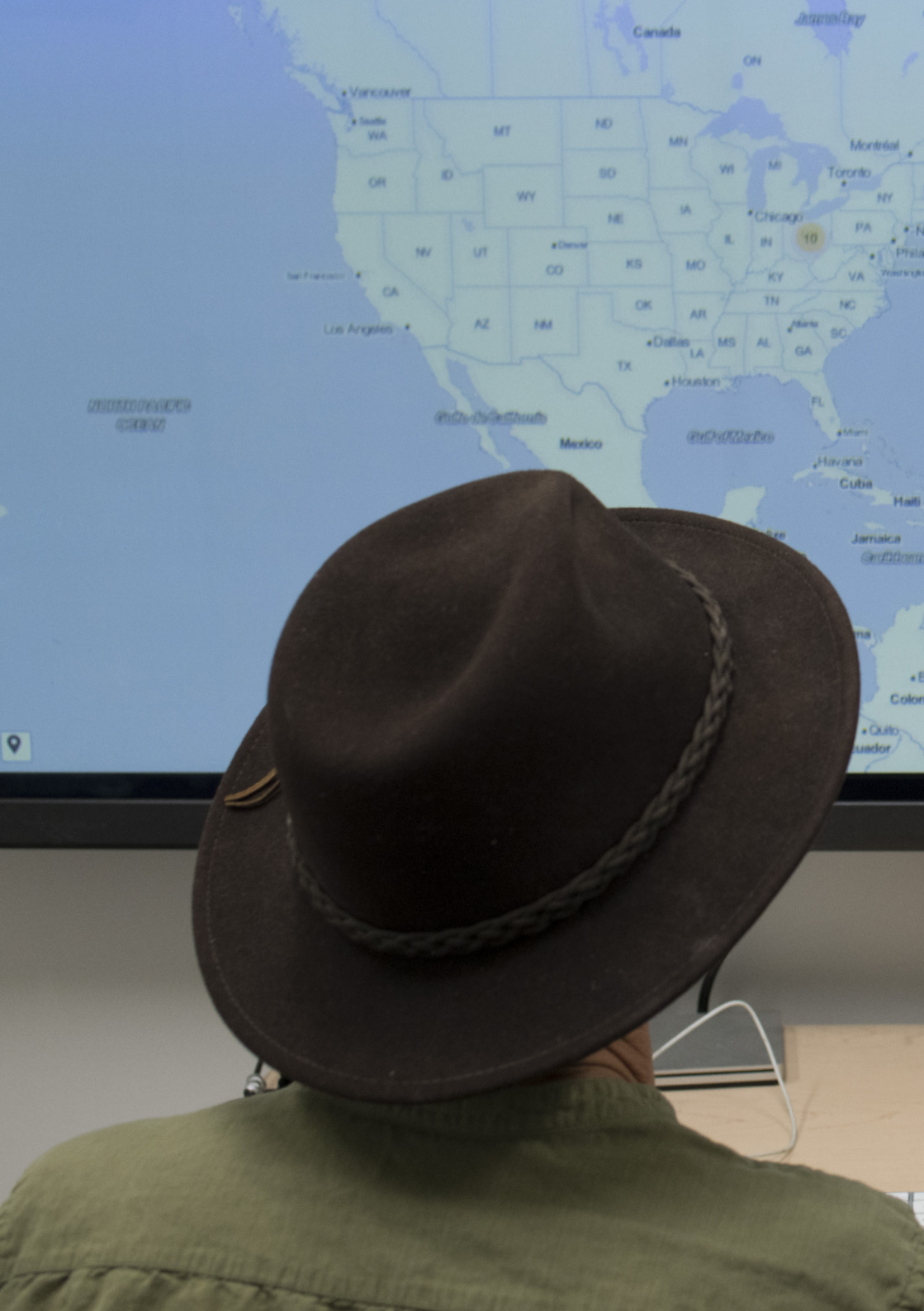
Je ne sais pas si c'est vraiment faisable. Il s'agirait d'une structure générative qui accompagnerait la construction du site. Les formes de circulation sont infiniment variables. J'imagine que les personnes qui utilisent ce système en font des choses que je n'envisageais pas du tout. J'espère influencer comme ça les façons d'utiliser le Web, en résistant aux formes imposées, ne serait-ce qu'à une toute petite échelle. Par là, ce sont des formes très spécifiques.

Il n'existe pas beaucoup de systèmes qui développent ce genre « d'hyper-fluidité ». Je cherche une sorte de sobriété numérique. Il s'agit de faire les choses de la façon la plus légère, la plus efficace et la plus solide possible. Cette notion de sobriété se retrouve d'abord dans l'écriture, dans le code. Elle conduit aussi à une autre forme d'indépendance. Par exemple, on peut déployer ces outils sur des plateformes très minimales. On n'a pas besoin de passer par de gros serveurs, on peut se contenter de machines extrêmement légères. Il faut arriver à quelque chose qui réponde à la fois à un besoin de transmissibilité et de sobriété. Il est important de se situer concrètement, pratiquement, par rapport à l'inflation matérielle des réseaux, au delà des discours illusoires sur la dématérialisation. Il faut aussi aider à prendre conscience des enjeux sociaux et écologiques qui en résultent.

Les gros systèmes ne sont pas techniquement indépendants, ils utilisent des multitudes d'éléments qui ont été codés à des moments différents, dans des contextes techniques qui vont nécessairement devenir obsolètes. Il n'est pas possible de tout reprendre et il suffit qu'un maillon de la chaîne ne fonctionne plus pour que ça grippe tout le système. Ce sont des machineries très riches mais aussi très complexes et très ramifiées à des choses qui viennent de très loin. L'idée pour moi serait de faire des choses relativement simples dont tous les éléments peuvent être accessibles et sûrs. Et effectivement ça correspond à une recherche de sobriété, à une esthétique de la programmation. Au contraire, les gros systèmes conduisent leurs programmeurs à aller chercher des éléments déjà écrits et fonctionnels pour les introduire afin de satisfaire un besoin ou une fonctionnalité. Les deux systèmes du Plotsème et du Plotmap ne cessent d'évoluer. C'est un processus qui se continue de façon permanente. L'histoire n'est intéressante que si elle continue à générer de nouvelles possibilités. Il n'y a pas de fin, pas de version définitive ni de forme qui pourrait être atteinte à un moment donné. C'est une réécriture permanente. Cela n'empêche pas qu'il puisse y avoir des formes définitives qui puisse être atteintes par telle ou telle personne dans le cadre de tel ou tel projet particulier, mais l'idée essentielle est qu'il existe une constellation d'outils qui sont en perpétuelles mutations, adaptations, transformations et sans plan prédéfini, sans projection. Tout dépend des situations, des besoins, des envies, des projets. La dernière version du Plotmap que j'ai travaillée a été intégrée au Plotsème, comme si c'était un plugin. Mais cela n'a été possible que parce que je venais de réécrire le Plotsème en essayant d'aller le plus loin possible vers ce principe de sobriété et qu'il m'est du coup apparu que je pouvais facilement intégrer le Plotmap dans cette nouvelle écriture. Et je pense que dans un an ou deux j'aurai d'autres pistes.

Dans le Plotsème, il n'y a pas vraiment de structure. On peut ajouter des pages aux pages, créer une page à partir de n'importe quelle page. Tout contenu est à la fois un ensemble de données et à la fois un élément qui structure lui-même le site. Les deux fonctions, de donner des contenus et créer de l'organisation et de la forme sont indissociables. Quand j'ajoute la carte là-dessus c'est du même ordre, la carte est à la fois un contenu pour le site et elle représente le site lui-même. On est toujours dans ce genre de rhizome et de récursivité de la forme sur le contenu.

Ce qui m'amuse, c'est de mélanger ces choses là et de créer des dispositifs qui permettent de passer de l'un à l'autre. La façon même dont on édite le Plotsème est déjà sur ce mode là. Ce qui m'intéresse dans le rapprochement du Plotmap et du Plotsème, c'est de pouvoir à tout moment utiliser la carte comme un moyen de relecture de l'arborescence du site, c'est de permettre d'aborder de façons différentes un même nuage de données. Naviguer le site et naviguer la carte sont deux approches différentes ou deux représentations différentes des mêmes ensembles de contenus qui pourraient encore être représentés d'une autre façon.


Canada
ON
Vancouver
Seattle
WA
MT
ND
MN
Montréal
OR
ID
SD
WI
MI
Toronto
WY
NY
NE
IA
Chicago
PA
NV
UT
Denver
IL
IN
10
CO
KS
MO
KY
VA
San Francisco
CA
OK
AR
TN
NC
Los Angeles
AZ
NM
Dallas
MS
AL
SC
LA
GA
TX
Houston
FL
Miami
Mexico
Havana
Cuba
Haiti
Jamaica
Quito

DOI
10.25768/20.04.05.01.06

Carlos Casteleira

GÉO-HISTOIRES

Photographie, territoire et cartographie

Lieux de vies, lieux privés ou publics, lieux abandonnés ou en ruines, lieux de passage de nos corps et de nos imaginaires, paysages et territoires : autant d'images qui alimentent le Plotmap avec leurs métadonnées pour tisser une réalité faite d'histoires techniques, économiques, politiques ou poétiques. Comment ces expériences et trajectoires géo-photographiques peuvent-elles se raconter ?

Vers les années 1960, de nombreux artistes ont commencé à considérer le paysage comme un processus ouvert, une autre façon de regarder et de se mettre en relation avec l'espace environnant. La remise en question de la notion de paysage a eu lieu au moment où l'écologie commençait à revêtir une importance capitale. Des artistes comme Richard Long et Hamish Fulton en Angleterre, Michael Heizer, Robert Smithson, Walter De Maria, Dennis Oppenheim et Robert Morris aux États-Unis, ou Alberto Carneiro au Portugal ont ouvert les portes à cette mouvance de l'art de la terre ou land art. Un nouveau paradigme a remplacé la simple représentation imagée et rationnelle du paysage, issue de la perspective de la Renaissance, par une expérience sensorielle et intellectuelle du spectateur et de l'artiste lui-même *(An Object Cannot Compete with an Experience – Hamish Fulton)*[1]. Une nouvelle esthétique accompagne alors une nouvelle éthique : il ne s'agit plus de voir la nature comme une œuvre d'art, mais de la transformer en une œuvre d'art, de se connecter avec elle, avec ses matières et ses énergies.
Les images occupent cependant toujours une place capitale dans ce processus. Quelles fonctions, associées aux sites, à la cartographie et aux métadonnées, peuvent-elles remplir ?

La part strictement visuelle de la photographie constitue une partie seulement des informations que l'image numérique peut porter. D'autres données, en particulier les coordonnées spatiales et temporelles, mais aussi d'autres informations inhérentes au processus de production des images ou à leur inscription dans un champs singulier tel que, par exemple, l'analyse de l'évolution de la qualité de l'air ou de la distribution de l'eau, de la propagation d'une espèce végétale ou animale, peuvent être exploitées en adéquation avec des préoccupations particulières. La visualisation de ces données dans un dispositif cartographique permet une projection rapide dans un espace de représentation symbolique. La sélection des informations opérée par les artistes, relative à leur approche singulière de l'espace réel, peut nous apprendre beaucoup sur des démarches qui se proposent de résonner avec les territoires, les paysages et les sites. Chaque artiste peut préciser son intérêt concernant le milieu dans lequel il s'inscrit et orienter ses interactions avec celui-ci. Un tel dispositif peut aussi pousser à une modification des pratiques aussi bien dans la conception des projets, que dans leur mise en œuvre ou leur finalité. La mise en place de protocoles participatifs, collaboratifs ou individuels peut se faire en adéquation avec des dimensions politiques, scientifiques, écologiques, sociales, anthropologiques, géographiques, géologiques qui s'entretissent selon les intérêts de chacun.

1 - *La Nature dans l'art de* Gilles A. Tiberghien, Édition Actes Sud - Photo Poche 2005

La notion d'art s'en trouve bousculée mais elle peut se nourrir d'autres approches concrètes dans le souci d'une appréhension plus riche, plus complète, de l'espace et du réel. Par ailleurs passer de la verticalité de la photographie à l'horizontalité de la carte implique un changement de point de vue radical. Qu'est-ce que cela implique comme modification dans nos systèmes de représentations ? Quel impact sur l'imaginaire et les questions liées à la mémoire ? Quelles technologies peuvent être mobilisées ? Les expériences tentées, dans le cadre des différents projets mis en place, apportent à chaque pas de nouveaux éléments de réponse.

L'image et la carte sont au centre de ces préoccupations. La notion de paysage et de sa visibilité picturale et esthétique, qui repose sur un dualisme apparu en particulier avec la perspective au moment de la Renaissance, peut ainsi être re-questionnée. Un des aspects qui m'intéresse ici est de renoncer à voir le paysage d'un point de vue pictural pour en prendre soin d'un point de vue écologique, écosystèmique. Dans cette perspective, une des fonctions essentielles de la photographie est de participer à la constitution d'une base de données concrètes, d'assembler des informations visuelles, sonores, et haptiques avec des éléments textuels qui participent à informer une nouvelle représentation numérique complexe d'une portion d'espace que l'on nomme site[2]. De nombreuses questions peuvent être évoquées à travers les différentes démarches d'exploration d'un territoire. Bien sûr la question de la sélection des données et de leur visualisation est cruciale. Elle dépend de chaque artiste, de son approche et chaque cas particulier contribue à de nouvelles représentations et définitions de l'espace, du territoire et du milieu.

J'envisage Walking the Data et la plateforme Plotmap comme une part du dispositif d'expérimentation de la relation objet / sujet (trajection[3]) qui implique les artistes et le réel dans un espace-temps donné. Dans ce contexte les différentes approches, collectives ou individuelles, sont indissociables de la dimension identitaire du territoire. Elles engagent le corps et les systèmes éco-techno-symboliques. Walking the Data, en résonance avec ces préoccupations et la proposition *Photographie et territoire*, menée en partenariat avec les facultés des beaux-arts et d'architecture de Porto en février 2016, prolongée à Lisbonne en 2017 par une résidence d'étudiants puis en novembre 2018 par le workshop *Montagne Magique*, est apparue comme une opportunité. Cette multiplicité d'approches d'une réalité donnée m'intéresse aussi particulièrement dans le *Projet Entre Serras, réseau d'art contemporain, entre agriculture et biodiversité (PES)*[4]. L'hypothèse de départ (territorialités et savoirs en fonction des outils, des technologies mais aussi des contextes spatio-temporels) sera vérifiée au fil des expériences menées.

2 - *Le site et le paysage* de Anne Cauquelin, Édition Presses Universitaires de France 2002
3 - *Écoumène* de Augustin Berque, Édition Belin 1987
4 - Le Projet Entre Serras invite des artistes à réaliser des actions pour créer un réseau d'art contemporain entre le Portugal, la France et l'Espagne. Entre 2017 et 2019, PES organise l'installation *Pirilampos* d'Erik Samakh, le séminaire *Interaction entre êtres humains et milieux en territoires de montagne*, un workshop *Montagne Magique* et les résidences de Rodrigo Braga et Laetitia Morais (Fundão et Villages de Schiste, expo. au Denison Art Space in Newark, Ohio). https://projetoentreserras.wordpress.com

Je considère Walking the Data comme une opportunité permettant d'un côté d'expérimenter des démarches artistiques et de l'autre de visualiser les données qui en sont issues. La documentation, la sélection de ces données et la façon de les visualiser et de les faire sentir, de les restituer dans un dispositif numérique et virtuel mais aussi réel et in situ, y sont aussi fondamentales que les productions elle-mêmes. L'ensemble est envisagé comme un processus d'échange plutôt que comme la production d'un objet même si je souhaite contribuer à une réflexion sur le design, l'ergonomie et les fonctionnalités de l'ensemble.

Photographie et Territoire | Porto, février 2016[5]

Suite à un programme d'échange Erasmus entre l'école supérieure d'art d'Aix-en-Provence et les facultés des beaux-arts et d'architecture de l'université de Porto, neuf étudiants étaient invités à proposer un regard critique sur un axe historique de la ville. Les polarités et les transformations socio-économiques composant cet axe sont centrées sur deux aires contiguës et emblématiques : la rue de Alegria et son tracé datant du XIXe siècle et la rue São Victor reliant la place Saint-Lazare au pont D. Maria, dont le tracé urbain se déploie dans des interventions emblématiques tels que *SAAL*[6]de S. Victor et la vie de ses îlots ouvriers. Explorer un lieu. Collecter des images et des matériaux. Inventer un regard. Neuf regards à la dérive, qui se croisent et s'entrelacent, se donnent à voir et donnent à voir le temps qui passe. Sept jours. Jour après jour, nuit après nuit. Au fil des rencontres les habitants se confondent avec la ville et ses rythmes. Sarah, Teresa et João, trois regards qui errent dans les *ilhas*. Sébastien, lui, se concentre sur les lieux de passage sans âme. Clément se laisse aller à des déambulations nocturnes. Barbora est portée par le charme désuet de la Torre Miradouro de l'emblématique Coopérative des Tailleurs de Pierres. Kent joue, déjoue et se joue des mots. Ivan collectionne des choses qu'il représente au collodion humide, en résonance avec un autre temps. Matthieu appréhende la ville par des sensations haptiques rendues visibles par ses numérisations. Neuf prétextes à cartographier, sous des angles multiples, une ville, son histoire, ses méandres et ses ruines.

Habiter - se déplacer - se nourrir | Lisbonne 2017

Qu'est-ce que Lisbonne ? « Est-ce un pirarucú qui porte ses habitants comme ce poisson porte sa progéniture au sommet de son crâne dans les eaux profondes de l'Amazone à la frontière du Brésil qui fut l'outre-mer portugais ? Est-ce un junkspace, comme Rem Koolhaas a défini toute ville contemporaine ?

5 - https://fotografiaterritorio.wordpress.com/

6 - *SAAL (Serviço ambulatorio de apoio local / Service ambulant de soutien local)* est né de la révolution du 25 avril 1974 au Portugal. Il s'agit d'une expérience pionnière de constitution de brigades techniques menées par des architectes qui, en concertation avec la population, avaient pour objectif d'affronter les difficultés de logements des communautés défavorisées. Des enquêtes sur les conditions de vie à l'appui aux commissions de quartier, des projets d'architecture à l'accompagnement des processus d'expropriation, ces brigades travaillaient avec les habitants et non pour eux.

Est-ce un organisme vivant fait d'espaces végétaux, d'un fleuve, de petites rues, d'immeubles abandonnés, d'espaces privés, de places publiques, d'airs conditionnés, orageux, pollués, ensoleillés ? Lisbonne, est-ce une ville-monde dans un paysage urbain du début du XXe siècle ? Est-ce cette femme de ménage croisée dans un escalier, un bouquet dans les mains ? Ces ouvriers sur un chantier ? Est-ce ces trous dans la chaussée pavée, ces cités-dortoirs que l'on rejoint par bateau ? Lisbonne, est-ce une ville qui rêve, une ville dont on peut déchiffrer les chimères dans le flux du Tage ? » [7]
Faisant suite au workshop réalisé à Porto en février 2016, Walking the Data et l'école d'art d'Aix-en-Provence ont souhaité prolonger cette aventure en se déplaçant dans la ville de Lisbonne. Durant 10 jours, nous avons été accueillis, trois enseignants et six étudiants à GRILO, espace de création des artistes Tomás Colaço et Sofia Aguiar. Ce territoire à la géographie si particulière, situé entre l'océan Atlantique à l'ouest et la mer de Paille à l'est, cette « ville mondiale » selon le classement 2010 du Réseau d'étude sur la mondialisation, à la charnière des mondes occidentaux et orientaux, est ainsi devenue matière de création. À partir d'itinérances, de captations sonores, visuelles et gustatives, de cuisine et d'écriture nous avons tenté de nous immerger dans l'épaisseur de Lisbonne. Dans la lignée des flâneries de Walter Benjamin, des dérives situationnistes de Guy Debord ou encore des rêveries du promeneur solitaire de Jean-Jacques Rousseau, nous nous sommes interrogés en arpentant la ville sur ce que signifie aujourd'hui se déplacer dans un territoire et dans le monde. Connectés à des appareils géolocalisés, d'autres espaces se sont ouverts et modifient notre rapport au temps. Les compagnies aériennes *low-cost* nous portent aux quatres coins de l'Europe et les marchandises voyagent d'un bout du monde à l'autre. Cette fragmentation questionne notre compréhension du *topos* et de la *chôra*, du *chronos* et du *kaïros*. Comment, à partir de l'expérience du lieu, du moment, du corps, de rencontres et de sensations, inventer de nouveaux protocoles artistiques avec des téléphones, le dessin et des mémoires de tout ordre ? Comment interroger et écrire avec nos corps et nos souffles, habiter et être habité par notre propre histoire ?

Montagne Magique[8] | Covilhã 2018

Ce workshop s'inscrivait dans le programme *Montagne Magique / Rencontre internationale art et paysage*, organisé par l'université de Beira Interior, Covilhã, Portugal et l'université du Pays Basque, Bilbao, Espagne. Il mettait à l'épreuve le rôle de l'image photographique comme outil de perception de l'espace urbain et son articulation avec d'autres médiums.

Covilhã et son ancien centre ville ont vu le tissu social et économique se transformer au cours du dernier siècle et au début du XXIe.
L'industrie textile et l'énergie hydraulique qui ont permis son développement, les espaces commerciaux et les nouvelles zones d'habitation, les révolutions industrielle puis numérique, ont radicalement transformé ses paysages.

7 - Abraham Poincheval, projet du workshop, 2017;
8 - https://projetoentreserras.wordpress.com/workshop-la-montagne-magique/
http://montanhamagica.ubi.pt/


N 116
N 116
N 115
N 105
Almargem
Loures
Rua República
IC22
N250
Camarate
EN
A9
Cacém
N249-3
N249-3
N249-3
N117
Parque Florestal
de Monsanto
Avenida de Brasília
Sobreda
Corroios
Rio Tejo

Métropole de petite taille, la laine y a joué un rôle important depuis le XVIIIe siècle. De nombreuses friches témoignent de ce temps fait de machines, d'eau et de granit. La Goldra relie l'université, ancienne fabrique royale, à la ville haute. Avec la Carpinteira et deux autres cours d'eau, elles structurent la cité. De nombreuses friches d'usines jalonnent ces parcours, formant avec les systèmes de gestion de l'eau, indispensables au fonctionnement des manufactures, un écosystème aujourd'hui à l'abandon.

Du 28 octobre au 04 novembre 2018, l'université de Beira Interior et l'école d'art d'Aix-en-Provence invitaient douze étudiants à explorer, visuellement et haptiquement, l'environnement, l'histoire, la géographie et la minéralité de cette ville.
La visite de Sobral de São Miguel, un des Villages de Schiste encore rythmé par les travaux agricoles et une vie communautaire, avec son rôle historique dans la route du sel et les mines de tungstène toutes proches, a mis en évidence l'articulation entre rural et urbain. De retour à Covilhã, Francisco Afonso, propriétaire de l'usine Fabrica Estrela, active jusqu'en 2004, nous parle de cette industrie de la laine qui a régulé l'activité économique et sociale de toute la région durant deux siècles. Aujourd'hui, ce lieu rebaptisé New Hand Lab est transformé en résidence pour artistes. C'est là que les étudiants s'installent pour produire leur travail ainsi qu'une exposition commune avec le Musée de la laine et le Musée archéologique de Fundão, la ville voisine.

La ligne du Côa[9] | Musée du Côa - Musée Vostell Malpartida de Cáceres 2020

En collaboration avec le *Projet Entre Serras*, soutenu par iNature et les municipalités de Fundão et Sabugal, dans le prolongement du partenariat entre Walking the Data, l'école supérieure d'art d'Aix-en-Provence Félix Ciccolini et l'université de Beira Interior (UBI), le workshop *La ligne du Côa* aura lieu au printemps 2020. Une marche qui, avec les étudiants et artistes /enseignants Catherine Melin (dessin), Abraham Poincheval (performance), Willy Legaud (vidéo) et Carlos Casteleira (photographie), a pour objectif de parcourir trois étapes des 175 km du GR le long de ce cours d'eau jusqu'à la municipalité de Sabugal.

Depuis les gravures paléolithiques du Côa jusqu'à Fluxus, cette marche dessinera une ligne d'espace-temps. La post-production débutera, avec les étudiants de l'école d'art d'Aix-en-Provence, de l'UBI et de l'université d'Extremadura, au Musée Vostell Malpartida de Cáceres. Un film documentaire évoquera ce que nous disent les paysages et les territoires, la terre et le ciel sur les liens que l'art entretient avec les sociétés humaines.

9 - Marche collective de l'art paléolithique à Fluxus : Musée du Côa | Réserve de Faia Brava | Municipalité de Sabugal | Musée Vostell Malpartida de Cáceres avec école d'art d'Aix-en-Provence | université de Beira Interior | université d'Extremadura. https://projetoentreserras.wordpress.com/edicao-2020/
En raison de l'épidémie Covid-19, ce workshop est reporté à novembre 2020.

DOI
10.25768/20.04.05.01.07

Abraham Poincheval

L'HÉTÉROGÉNÉITÉ DU TERRITOIRE

entretien Jean Cristofol et François Parra


MOUNTAIN
HARD
WEAR

Jean Cristofol : Les questions du territoire et de la cartographie existent depuis longtemps dans ton travail. Comment ont-elles émergé ? Quel rôle peut tenir Walking the Data dans ta démarche ?

Abraham Poincheval : On ne sait jamais exactement d'où viennent nos préoccupations et c'est aussi ce qu'on essaie de défricher dans le cours du travail. Il me semble que la première pièce que j'ai faite à propos du territoire, de quelque chose qu'on arpenterait, c'était en collaboration avec Laurent Tixador. Ça date déjà un petit peu. Nous avions alors eu l'idée d'une marche en ligne droite[1]. Nous avions choisi le territoire français, avec l'idée que c'est un espace hyper-normé et que, du coup, il ne pouvait plus s'y passer grand chose. Nous espérions, par le biais de ce transect, découvrir autre chose dans ce territoire que le récit qui nous était fait par la carte, faire apparaître que tous ces éléments qui permettent de le décrypter pouvaient être mis en défaut. Nous voulions retrouver une sorte de brutalité première de l'espace qu'on traversait, quelque chose d'assez fort pour que l'emprise normative ne fonctionne plus.

JC : On pourrait peut-être parler d'une hétérogénéité du territoire ?

AP : Oui, c'est exactement ça. Cette hétérogénéité serait une sorte de dysfonctionnement, ou de fonctionnement imprévu. Une autoroute n'est plus ce qui nous amène simplement à l'endroit où l'on doit aller, mais ça devient quelque chose de bien plus compliqué. L'entrée dans une ville, c'est pareil, dès lors qu'on entre autrement dans une ville. On a l'impression quand on arrive dans une ville qu'il y a la périphérie, la campagne puis les banlieues. Mais on s'aperçoit que tout ça est éclaté dès qu'on choisit une autre façon de rentrer dans le territoire. Parmi les livres que j'ai pu lire à ce moment-là, il y avait ce très beau récit de l'expédition de Lewis et Clark qui remontent le Missouri et rejoignent le Pacifique après la vente de la Louisiane aux États-Unis par la France au début du XIXe siècle[2]. Ce sont des territoires qui ont déjà été explorés, qui sont habités, mais qu'il s'agit de redécouvrir et de cartographier. Il s'agit d'une reconstitution d'un territoire. Dans le récit, ils racontent un paysage qui a déjà été cartographié, dans lequel il y a déjà des Français qui sont restés vivre avec des Indiens, mais ils le racontent comme si c'était la première fois et qu'ils le découvraient. Et je trouvais ça très fort cette sorte de retournement de la carte où on va réécrire autrement quelque chose qui a déjà été écrit.

JC : Il me semble que cela rejoint un aspect important de la cartographie, qui est son caractère productif. On a toujours l'idée que la carte donne une image d'un territoire, comme si le territoire existait avant et indépendamment de la carte, alors que la carte contribue à sa production et que le territoire, selon une formule célèbre, est une invention.

---

1 - Abraham Poincheval, Laurent Tixador, *L'inconnu des Grands Horizons,* 2002. Les artistes marchent en ligne droite de Nantes à Caen et de Caen à Metz en franchissant les obstacles qui se présentent devant eux.
2 - Annick Foucrier, Meriwether Lewis et William Clark : *La traversée d'un continent*, 1803-1806, Michel Houdiard Editeur, 2006.

AP : Je trouvais intéressant de rejouer cette invention, d'entrer dans son mouvement et de le démonter en même temps, d'en faire l'expérience. Il y a des aspects de la réduction cartographique qui fonctionnent bien, d'autres qui fonctionnent moins bien mais, comme tu le dis, il est important de faire apparaître cette hétérogénéité, c'est-à-dire cet endroit où il se passe autre chose, où ça foisonne. Heureusement bien sûr qu'on produit des cartes, ça simplifie la vie de tout le monde, mais en même temps il ne faut pas s'enfermer dans cette lecture du territoire, il faut l'expérimenter de plein de manières. Walking the Data est quelque chose qui m'intéresse de ce point de vue, parce qu'à la fois on va produire une carte et à la fois chacun peut produire un cheminement qui lui est propre, il peut investir le territoire d'une façon qui lui est particulière. Et c'est aussi un outil pédagogique, ce que je trouve intéressant.

JC : De ce point de vue, l'intérêt de Walking the Data est d'introduire un espace d'intervention direct dans l'espace cartographique plutôt que de travailler sur l'idée de la carte.

AP : Ce qui est bien avec cet outil, enfin je ne sais pas si on peut parler d'un outil, c'est qu'on peut créer une carte qui devient elle-même un véritable territoire. Nous faisons une expérience sur le terrain mais, pour celui qui la reçoit ensuite, ce n'est pas seulement ça. La carte elle même devient le territoire, c'est un autre espace. Et c'est quelque chose que j'aimerais développer davantage.

JC : Cela nous conduit directement à une deuxième question, qui concerne le projet Walking the Data / Plotmap dans sa forme, dans sa façon d'agréger des éléments et de proposer une circulation entre eux sur un mode narratif.

AP : J'ai un rapport à la carte qui est peut-être un peu faussé. En fait, j'ai toujours eu beaucoup de mal à lire les cartes, ça a toujours été compliqué. Il m'est arrivé souvent de me retrouver dans des espaces, dans des voyages où je n'avais pas obligatoirement de carte. J'étais obligé de demander mon chemin. C'était comme si les gens me racontaient un territoire. « Tu vois, tu vas par là, tu prends à gauche, il y a un gros caillou qui est à cet endroit-là et puis après il y a un petit arbre, etc… » Et je me dis : c'est une carte. Bien entendu ça ne passe pas par du papier mais c'est une carte qui est dessinée par la voix et qu'on garde en mémoire. Après on essaye de se faufiler entre le récit et l'image qu'on produit de l'espace qu'on traverse. En travaillant sur des projets en lien avec des périodes de la préhistoire, par exemple la période aurignacienne, je me suis aperçu que des populations très petites habitaient un espace qui s'étend de la Russie actuelle au Portugal, de sorte qu'on y retrouve des pratiques du même genre, comme des dessins dans les cavernes. On peut se demander dans quelle mesure ces groupes constituaient quelque chose comme une communauté. On peut imaginer que c'étaient des populations nomades, mais comment inventaient-elles leurs chemins ? Il y a bien quelque chose comme une carte qui se produit. Le paysage fait carte, le territoire fait carte à un moment donné.

C'est une carte au ras du sol. Je me souviens d'un voyage en Amazonie où j'étais complètement perdu. On avait une pirogue, on avançait au milieu de la forêt. Les gens connaissaient le chemin mais moi je me disais : il n'y a pas de chemin. Chacun apporte un élément de la carte. Il y a un point de vue synthétique et en même temps chacun y apporte quelque chose. Et je trouve que dans Walking the Data, il y a un peu de cela, comme une carte archéologique de l'ère numérique.

JC : L'une des choses qui me frappent dans ce que tu dis, c'est que ce ne sont pas seulement les gens qui se déplacent dans la carte. Ce sont aussi des formes narratives, des inscriptions et des graphismes. On peut toujours penser que ce sont des gens qui portent ces formes, mais on peut aussi penser que ces formes se déplacent au-delà des gens, par transmission, par apprentissage, par contamination. L'acteur ou l'agent qui est en jeu dans l'espace n'est pas seulement une personne qui se déplace, c'est toute une série de déplacements de réalités qui peuvent être de natures totalement différentes et qui se déploient dans des temporalités différentes. Quoi qu'il en soit, quand tu parles de la carte, on n'est jamais dans une vision surplombante, on est plutôt dans l'idée d'une succession d'éléments, comme un fil dans lequel un élément appelle un élément qui appelle un autre élément. C'est une piste.

AP : Oui, je suis sans doute dans la piste plus que dans la route ou l'autoroute, peut-être aussi parce que ça vient d'une pratique de marcheur, qui a toujours été à côté.

JC : Il y a une catégorie d'artistes qu'on appelle maintenant les artistes marcheurs. Je ne suis d'ailleurs pas persuadé qu'il s'agisse d'une catégorie vraiment consistante. Pour ce qui te concerne, je ne sais pas dans quelle mesure je te classerais dans cette catégorie.

AP : C'est vrai que je ne me vois pas spécifiquement comme un artiste marcheur. Si je pense au *Gyrovague*[3], par exemple, je me vois plus comme un astronaute. Alors bien entendu je suis au ras du sol mais tout ça vient d'une idée de la découverte du monde et d'une façon d'inventer le voyage.

JC : Tu veux dire que tu es un artiste voyageur?

AP : Oui, je pense que je suis un artiste voyageur. J'ai beau essayer de m'en défaire, il y a toujours cette notion du voyage qui est là. Chez les artistes marcheurs que je connais, je reconnais une sensibilité que je partage, mais je n'ai pas leurs connaissances. Je n'ai jamais acquis ce savoir lié à la marche.

JC : Peut-être as-tu besoin d'avoir une sorte de naïveté première quand tu abordes les choses.

---

3 - *Gyrovague, Le voyage invisible* est une performance réalisée entre 2011 et 2012. Abraham Poincheval marche dans la montagne, de Digne-les Bains jusqu'à Caraglio, en Italie, en poussant devant lui une capsule, cylindre métallique de 70 kg qui sert à la fois d'abri et de sténopé.

AP : Oui, ça je le revendique. C'est ce qui produit un certain rapport au monde. On se dit « je ne connais pas cet endroit mais allons-y, allons de l'avant et nous verrons. Faisons la découverte, faisons l'expérience… » C'est exactement comme dans la description des territoires lorsqu'ils sont découverts ou redécouverts. Souvent quand on lit les textes, il y des choses très basiques mais très fortes. Il n'y pas encore l'idée de projeter un monde potentiel qui va pouvoir être produit, construit. Il y a d'abord une simple confrontation avec ce qui est là, et puis ensuite les choses changent, elles se construisent. Lors de l'expérience du *Gyrovague*, qui se passait en montagne, dans les Alpes, j'ai eu d'abord l'impression d'un territoire peu habité et tout à coup je me suis aperçu que les informations circulaient tout à fait autrement que j'aurais pu le penser. Les gens me repéraient. Parfois, quelqu'un me disait qu'il allait y avoir une difficulté, que je ne pourrai pas passer et en fait des gens arrivaient au bon moment pour aider au passage. Avec les animaux je sentais un peu la même chose. Je me retrouvais à un endroit, la nuit, dans la capsule, un sanglier venait s'y frotter ou des chevreuils passaient comme s'ils savaient que j'étais là. C'était leur territoire, ils étaient en confiance et moi j'étais juste un passager. Il y avait une sorte d'équilibre qui se mettait en place.

JC : Tu parlais tout à l'heure de la dimension pédagogique de Walking the Data. Elle réside pour une part dans la façon de faire jouer une dimension collective et des formes d'appropriation individuelle du dispositif. Comment offrir une matrice qui soit utilisable individuellement tout en permettant de déployer une stratégie de groupe ? Quand on regarde ce qui s'est passé avec Walking the Data depuis de début, tu es celui qui, je crois, a le plus fait vivre des formes collectives.

AP : Dans mes projets personnels, je suis maintenant plutôt solitaire, mais c'est une question que je trouve importante. Quand on travaille dans une école, ou quand on se déplace justement à l'extérieur de l'école, pour un projet dans un autre territoire, on est directement confronté à la question de la constitution d'un groupe. Comment peut-on s'organiser, réfléchir ensemble pour que chacun trouve sa place, comment faire pour que chacun ait son propre système de fonctionnement à l'intérieur du groupe et que ce système personnel nourrisse en même temps tout le groupe ? Je pense que c'est en soi une bonne méthode d'apprentissage. C'est ce que j'aime dans une école : on y est tous ensemble et il s'y produit des réflexions qui peuvent être partagées. L'intérêt de Walking the Data, même si parfois j'aimerais que ça aille encore plus loin, c'est que ça suppose de se coller à une écriture. Comment transcrire une expérience et comment faire de la transcription une expérience ? Le fait de travailler avec des étudiants qui ne connaissent pas le territoire nous oblige à inventer quelque chose, une façon de nommer, de participer, de se construire et de découvrir. En même temps qu'on découvre, on doit faire l'exercice de l'écriture de cette découverte. Écrire la découverte, c'est aussi décrire les constructions intérieures que l'on produit de l'espace où l'on est. Cela permet que chaque personne interfère avec cet espace, c'est comme ça que l'espace devient à la fois collectif et pluriel.

On peut encore développer les méthodes d'écriture, la façon dont on écrit. C'est ça aussi qui m'intéresse dans le projet : arriver à une forme d'écriture et à des propositions de lecture.

JC : Cela a assez bien fonctionné lors du workshop à Lisbonne.

AP : Parce que c'est une ville qui se construit par le récit, par les histoires. Les gens racontent toujours des histoires. On ne te dit jamais comment sont les choses sans qu'il y ait une sorte de récit qui soit fait. On est dans un endroit où il y a déjà cette dimension. Il n'y a pas longtemps je participais à un jury d'architecture où une étudiante avait travaillé sur les ruines de Lisbonne après le séisme[4]. Les récits qui en étaient faits relevaient de l'épopée. C'est intéressant de s'apercevoir qu'un territoire sur lequel on est, va aussi, l'air de rien, changer notre rapport à l'écriture dans Walking the Data. Cet objet n'est pas non plus totalement séparé de l'endroit où il est travaillé.

JC : Il est important qu'il y ait cette porosité, que Walking the Data soit une rencontre entre une tentative d'écriture et un espace qui résiste et qui impose des personnages et des histoires.

AP : Finalement Walking the Data fonctionne comme un petit squat. On s'installe à un endroit et il faut faire avec tout ce qu'on y trouve.

JC : Cela pose également la question de la relation de la performance avec un outil de ce type qui semble la chapeauter. Le travail sur le terrain se lie à une sorte de super-structure qui vient l'englober et qui fait qu'il doit exister à deux niveaux, dans deux univers. Ce n'est pas vraiment comme quand une performance, qui existe dans son contexte, est filmée pour être documentée.

AP : C'est un exercice qui m'intéresse. On n'a pas tout à fait réussi, ça vient peut-être de moi ou des élèves, mais il y a encore une frontière qui est là, comme si il y avait deux choses : la performance et sa documentation. Ce qui m'intéresse, c'est de me dire que la carte de Walking the Data est aussi un objet performatif qu'on doit réussir à activer.

François Parra : C'est un peu ce qui s'est passé avec *Cartographier la mer.* Il y a le fait que presque toutes les propositions étaient performatives, qu'elles avaient lieu à l'intérieur du bateau et que les déplacements du bateau faisaient l'objet d'un tracé en temps réel sur une carte exposée au FRAC PACA. Du coup, la restitution au FRAC des performances sous des formes diverses, à côté du dessin cartographique des trajets du bateau, prenait une autre dimension.
C'est l'ensemble qui devenait un dispositif narratif ouvert et complexe, qui proposait chaque pièce comme une fenêtre sur un aspect différent d'une histoire à reconstituer.

---

4 - Le séisme de Lisbonne a eu lieu le 1er novembre 1755 à 9h40 du matin. Selon les sources, on dénombre entre 50 000 et 70 000 victimes parmi 275 000 habitants. La secousse fut suivie par un tsunami et des incendies, qui détruisirent la ville de Lisbonne dans sa quasi-totalité (source Wikipédia).

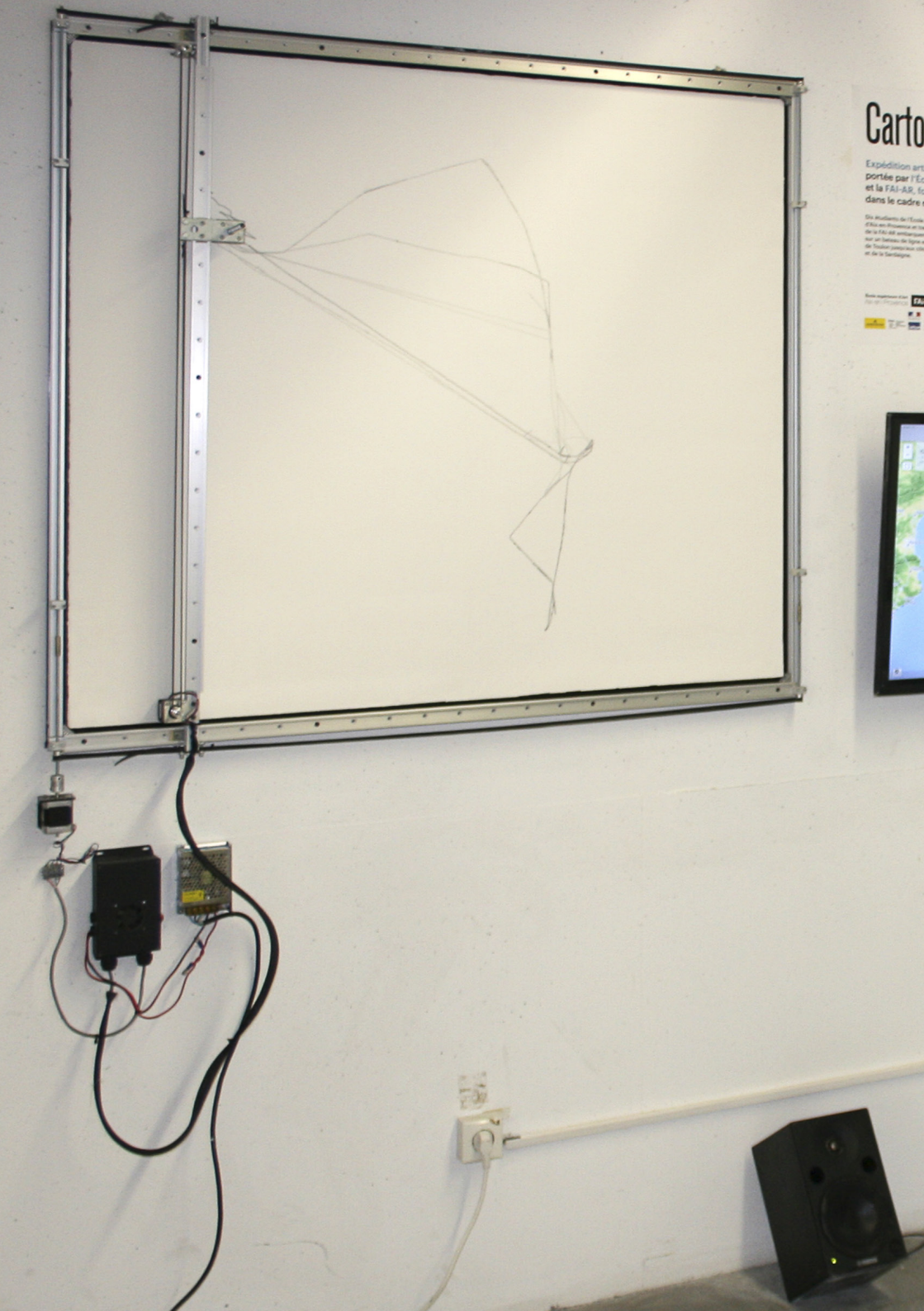
AP : Je suis entièrement d'accord. Je me suis justement demandé pourquoi dans *Cartographier la mer* cela avait mieux fonctionné et je pense finalement que cela tient au système du huit-clos comme dispositif narratif, à ce déplacement sans bouger. On avait trouvé le bon lien entre cette carte qui se dessinait au fur et à mesure sur du papier et le travail à l'intérieur du bateau. Les deux se nourrissaient.

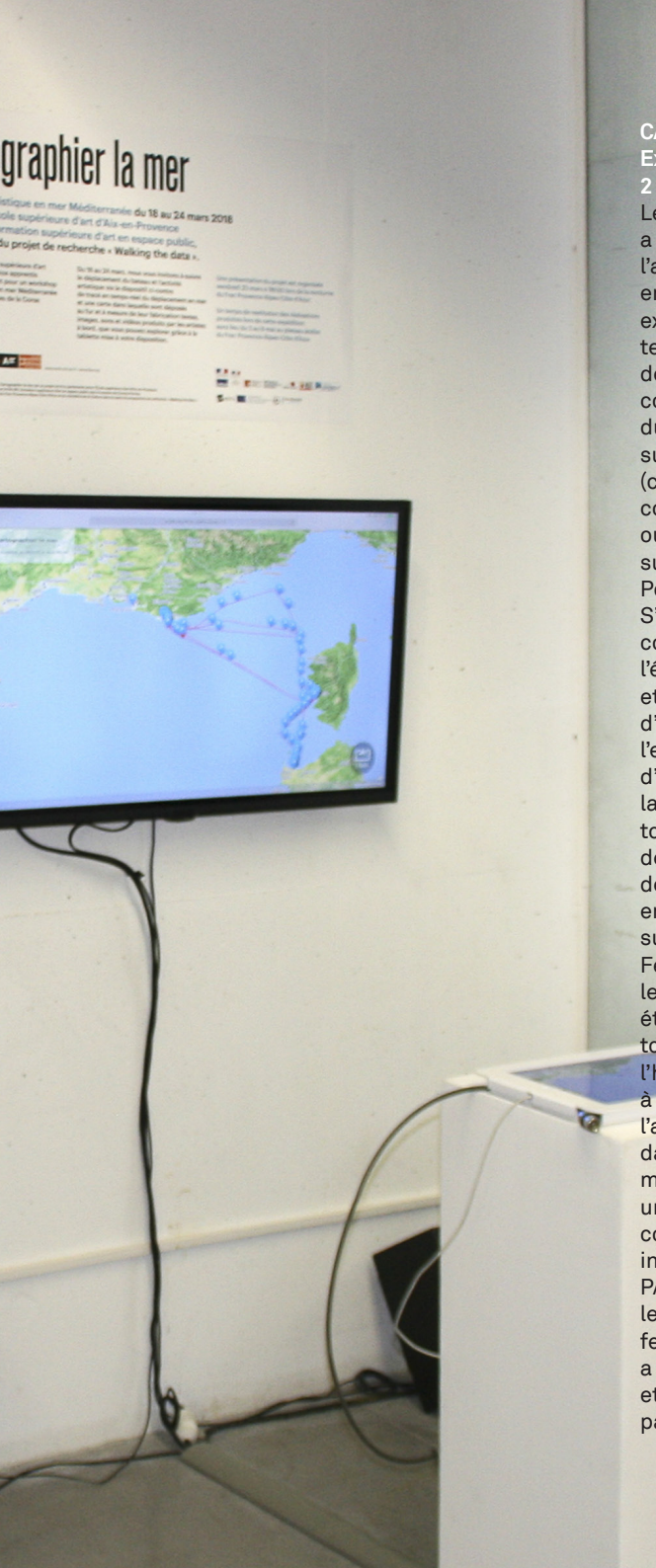
FP : Il y a une autre différence. Quand on va, par exemple, à Lisbonne, on utilise la carte de Lisbonne sur laquelle on va tisser du récit. Dans Cartographier la mer, on n'utilise pas le système du fond de carte. D'ailleurs le bateau ne navigue même pas à la carte, il navigue au tracé GPS. Le capitaine programme son trajet au GPS, il est là pour intervenir s'il y a un problème, pour modifier les données, mais on ne navigue plus du tout à la carte. Et nous, nous réalisions un dessin à partir de là. Il y a une sorte de renversement qui s'opère. C'est l'une des richesses de Walking the Data que de pouvoir s'adapter à un contexte en fabriquant complètement autre chose avec le même outil.

AP : C'est ce que j'ai envie de développer davantage, à partir de cette histoire de dédoublement des espaces. On est à la fois dans Walking the Data et ailleurs.

JC : Peut-être parce qu'il s'agit d'une même temporalité ou de temporalités articulées. Il n'y a pas le temps où l'on réalise quelque chose et le temps où on l'expose, même s'il y a une part de décalage parce qu'il faut, par exemple, mettre en forme telle réalisation ou telle performance. Pour l'essentiel, le tracé du bateau s'effectue en même temps que se font les performances et que se transforme la carte. Il y a des spatialités à l'intérieur d'un espace qui est celui du bateau et qui est aussi celui du trajet. Il y a de la même façon des temporalités différentes à l'intérieur d'une temporalité complexe. Tout se met à chercher sa place à l'intérieur d'un ensemble qui devient une forme.

FP : Je pense qu'il y a des spatialités y compris hors du bateau puisque pendant ce temps-là, dans l'espace du FRAC, il y a une machine qui est visible et qui propose son propre espace. Il en est de même avec les réseaux sociaux et avec internet. On est sur une question d'articulation de temporalités qu'on a prédéterminé. Il y a des espaces qui se déploient autour de nous qui sont un peu comme l'écume autour du bateau. J'ai l'impression que la question de la performance à l'intérieur de l'espace des données se pose effectivement, elle y trouve tout à fait une place.


Carto



CARTOGRAPHIER LA MER
Exposition au FRAC PACA
2 au 6 mai 2018

Le workshop *Cartographier la mer* a joué un rôle particulier dans l'aventure de Walking the Data, en contre-point des premières expériences menées dans les territoires des quartiers nord de Marseille (en relation avec la coopérative d'habitants Hôtel du Nord) et les expériences successives conduites au Portugal (chaque fois dans le cadre de collaborations universitaires ou artistiques différentes mais sur des espaces bien définis, à Porto, à Lisbonne ou à Covilhã). S'il s'agit une fois encore d'une collaboration, cette fois-ci entre l'école d'art d'Aix-en-Provence et la FAI-AR, c'est sous la forme d'une invention commune que l'expérience a pris corps, à partir d'une situation exceptionnelle où la relation au territoire prenait une toute autre signification. En effet, des étudiants et des enseignants des deux institutions étaient embarqués du 18 au 24 mars 2018 sur un ferry de la compagnie Corsica Ferries faisant l'aller-retour entre le continent et la Corse. Le principe était qu'ils restent à bord pendant toute la durée de l'expérience. Entre l'hyper-réalité de la confrontation à l'espace fermé du navire et l'abstraction d'un déplacement dans l'immensité marine, la notion même de cartographie devenait un enjeu à la fois sensible et conceptuel. Un dispositif était installé dans les locaux du FRAC PACA pour restituer en temps réel le tracé des déplacements du ferry. Du 2 au 6 mai 2018, ce tracé a accompagné des performances et l'exposition des travaux réalisés par les étudiants.

DOI
10.25768/20.04.05.01.08

Cartographier la mer | Penser avec l'outil
Jean-Paul Ponthot
entretien Jean Critofol et François Parra

Jean Cristofol : La recherche à l'école d'art d'Aix-en-Provence a maintenant une longue histoire. Même si il y a eu des choses qui se sont faites avant, elle a été structurée d'abord par le laboratoire Locus Sonus, qui a inscrit sur le long terme la question de la recherche dans le corps même de l'école, puis par la démarche de l'antiAtlas des frontières qui est venue un peu comme un contre-point avec un statut très différent. Walking the Data apparait comme un troisième terme. J'aimerais que tu nous parles de ce troisième élément, dont les enjeux sont différents des deux premiers, et de la façon dont tu l'as perçu.

Jean-Paul Ponthot : Il est d'abord important d'évoquer le recul dont nous disposons à l'école d'art d'Aix-en-Provence. Parmi tous les paradoxes que doit manier une école d'art au niveau de la création plastique, la formulation de la question de la recherche a été l'un des plus passionnant. Nous nous en sommes saisis très tôt, d'une façon un peu pionnière, à la fois dans sa dimension théorique – celle du débat sur la notion de la recherche en art et son jeu des prépositions, en art, sur l'art, par l'art etc., pour lequel nous avons été interpellés à titre individuel ou à titre collectif, toi, Peter Sinclair, moi, à différentes reprises – et à la fois parce que nous avions un engagement fort dans la pratique de l'expérimentation. L'école a été un lieu permanent d'expérimentations sur la question de la recherche. Il suffit de citer la place exemplaire qu'a occupée Locus Sonus comme modèle. Quand je suis arrivé dans cette école, il y a maintenant une vingtaine d'années, la relation art/sciences/technologies, dont on peut dire ce qu'on veut aujourd'hui, créait une forte articulation épistémologique et une tension stimulante pour la création. Il s'agissait de la question des technologies, de l'exploration des enjeux artistiques soulevés par les nouveaux médias, mais aussi, d'un point de vue intellectuel, d'un pas de côté, d'une ouverture sur les problématiques interdisciplinaires. Avant même l'arrivée du projet de Walking the data, je me souviens d'une discussion avec toi, François[1] – tu étais alors un jeune enseignant à l'école – à propos des questions du son et du déplacement, du territoire. Nous n'avions pas encore l'outil qu'a proposé plus tard Guillaume Stagnaro[2]. Il s'agissait d'ouvrir un espace d'expérimentations et de réflexions théoriques autour des questions sonores en relation avec la déambulation, l'espace physique, territorial, le déplacement, en complément avec les recherches de Locus Sonus qui portaient principalement sur les questions du son en espace et en réseau. Cela venait croiser tes réflexions, Jean, sur la cartographie ainsi que les expérimentations récentes de Guillaume sur les questions de la géolocalisation et des médias situés. À partir de là, les expérimentations ont commencé avec Hôtel du Nord dans le cadre de workshops. Au bout d'un moment, nous avions tous les éléments nécessaires pour déposer un dossier en réponse à un appel d'offre sur la recherche[3] : nous avions un champ préalable d'expériences et de réalisations sur le terrain, un champ théorique en train de s'ouvrir et un outil technologique qui était apparu avec la proposition de Guillaume.

1 - Voir l'article de François Parra, *Marcher avec les fantômes*, p.13
2 - Voir l'article de Guillaume Stagnaro : « Plotmap : le techno-numérique comme outil de création» p.23
3 - Appel à projet MCC Recherche en Art et Design 2017. Axe 2 : programmes de recherche.

Il faut souligner que nous avons toujours aimé penser avec l'outil, dans l'école, cela a toujours été une base d'expérimentation. Il en résulte que Walking the Data est certes un projet à part, mais qu'il était en quelque sorte naturellement généré dans l'école à la fois par la recherche et par son investissement théorique et la pratique des ateliers.

JC : Il est en effet important de souligner que nous avons toujours aimé penser avec les outils, comme tu le dis, ou plus largement avec les dispositifs opératoires. Il s'agit de faire des dispositifs le lieu et le fondement de l'interdisciplinarité. C'est ce qui permet de ne pas avoir seulement une interdisciplinarité théorique qui cherche ensuite à s'appliquer, mais de partir des situations concrètes, y compris dans leur dimension technique, pour penser la façon dont les différentes approches peuvent se croiser, se renforcer ou se nourrir. C'est certainement l'un des traits propres au développement de la recherche dans l'école et c'est sans doute ce qui donne pleinement son sens à l'idée de la recherche en art.
À mes yeux, la spécificité de Walking the Data c'est que l'outil contribue à déterminer le territoire et que chaque projet se définit dans la présence de l'outil mais aussi avec la question de l'exploration territoriale, par la rencontre, la confrontation, la proposition de situations concrètes, précises. Ce dernier aspect est un apport qui vient directement des quartiers nord de Marseille. Nous étions François et moi interpellés par le travail que nous faisions dans le cadre de la coopérative Hôtel du Nord. C'est ce qui détermine la spécificité du projet. Dans le cas de Walking the Data, nous ne sommes pas partis de l'idée de la marche en général, ni de la question du son en réseau ou de la spatialisation sonore, ou de la question générique des mutations des frontières comme dans l'*antiAtlas*[4], mais très concrètement des problèmes soulevés par la relation à des territoires particuliers, nous sommes partis d'expériences engagées, des situations de travail.

JPP : Ce que je trouve intéressant, c'est que la pratique de l'artiste marcheur telle qu'elle est posée par le collectif Stalker, par exemple, ou la plupart du temps dans la tradition en art liée à l'idée du déplacement dans l'espace, relève d'abord de la performance. Dans Walking the data l'aspect performatif est largement dépassé ou intégré dans un processus de création de mémoire. Il ne s'agit pas seulement de garder la trace d'une expérience, de produire une forme plastique et réflexive, quelque chose qui est de l'ordre à la fois de l'instant, du poétique, de la mémoire, mais également d'un point de liaison avec d'autres éléments, d'autres objets, d'autres données. C'est l'intérêt de l'outil de Guillaume qui permet de rejouer, à l'infini, les éléments qui sont produits et qui sont alors à la fois des éléments de mémoire et des éléments de jeu, presque de composition ou de recomposition.

4 - L'antiAtlas des frontières est un programme de recherche transdisciplinaire qui se développe depuis 2011. https://www.antiatlas.net/

Quand la philosophe Joëlle Zask s'interroge le temps d'un essai sur la forme que doit prendre la place publique en démocratie[5], je trouve que Walking the Data depuis son origine dans les quartiers nord de Marseille puis à travers le monde donne à voir les formes enchantées que pourrait prendre un espace public démocratique.

JC : La notion de mémoire a été très importante au départ, même si elle a considérablement évolué au fur et à mesure de la mise en place du travail.
Le système que nous offrait Guillaume, et qu'il avait commencé à mettre en place dans un tout autre contexte, nous intéressait parce que nous nous demandions comment constituer des archives intégrées dans un territoire. La question était de produire, dans la relation à un espace urbain défini et à l'expérience qu'on peut en faire, une archive vivante, une archive qui se transforme, s'enrichit, une archive qui ne soit pas figée dans le temps, mais qui soit un processus et un processus que l'on puisse s'approprier collectivement. L'expérimentation de Walking the Data dans l'école d'art avait au début pour objectif de chercher les potentialités de cette rencontre entre un territoire et un système d'édition cartographique en ligne, dans l'optique d'une archive dynamique ou d'une mémoire en acte et de la relation entre le geste individuel et l'action collective. C'était la perspective dans laquelle nous nous placions. Quand l'école a intégré cette démarche comme un projet de recherche, elle en a fait l'espace laboratoire d'un questionnement porté par des artistes ou des théoriciens enseignants en même temps qu'un lieu d'expérimentations pédagogiques.

JPP : Oui, et c'est vrai aussi que c'est le genre de projet de recherche dans lequel tous les ateliers, quelle que soit leur spécificité, pouvaient trouver un endroit de production, de réflexion et d'échange avec d'autres pratiques. C'était un lieu médian tout à fait inédit. Au début, quand on a envisagé les ateliers qui pouvaient utilement trouver place dans le projet, la liste recouvrait à peu près l'ensemble des ateliers de l'école. Les choses se sont faites ensuite en fonction des moments et des réalités de chacun, mais en lui-même le projet était entièrement transversal et il permettait des formes très différentes de réappropriation. Simplement, il faut qu'il y ait toujours une hypothèse théorique, ce qui fait la caractéristique d'une recherche, à la différence d'une tentative qui ne vaudrait que par elle-même, et pourquoi pas, mais nous ne serions plus alors exactement dans le cadre d'un processus de recherche.

JC : Quand la démarche s'est progressivement affirmée comme un projet de recherche à part entière, soutenu par le ministère de la Culture, l'école s'est tournée vers une coopération avec la FAI-AR…

JPP : Je connais la FAI-AR, si je puis dire, avant même qu'elle n'existe réellement, puisque j'avais été associé par Michel Crespin qui en était à l'initiative, au petit groupe qu'il avait formé pour travailler à sa conception.

---

5 - Joëlle Zask, *Quand la place devient publique*, éditions Le Bord de l'Eau, 2018

Ensuite, j'ai suivi, de loin en loin, le développement de cette Formation avancée et itinérante des Arts de la rue. La FAI-AR était à l'origine l'héritière directe du théâtre de rue et de cette fameuse scène à 360° qui était le concept à partir duquel Michel Crespin réinventait une vision de l'intervention dans l'espace public, avec HorsLesMurs[6] ou avec le Centre national Lieux publics[7]. Ces dernières années, l'arrivée de Jean-Sébastien Steil a été extrêmement importante par la façon dont il s'est intéressé aux conditions contemporaines de la création et à la façon dont on pouvait penser l'espace public dans ses dimensions non seulement politiques, ludiques, mais aussi médiatiques. Il re-situe la question des arts de la rue dans un champ bien plus large que celui de son héritage théâtral et il cherche à en ouvrir les pratiques sur un espace d'expérimentation élargi, tout en gardant sa tradition, ce qui a ouvert la possibilité de plusieurs collaborations. Tout cela a permis une discussion très riche dans l'élaboration du projet que nous proposait la FAI-AR et qui allait devenir Cartographier la mer. Il y avait le désir de faire l'expérience, en tant que plasticiens ou en tant qu'artistes des arts de la rue, en tant qu'étudiants en école d'art et en tant qu'apprentis de la FAI-AR, de la façon dont nos démarches pouvaient coïncider, ce qui n'était pas si évident. C'était intéressant et risqué de voir comment deux approches de l'art et de l'espace public, avec des cultures si différentes pouvaient entrer en dialogue à condition de nous donner des moyens et des cadres communs.

JC : La question de l'espace public est très importante pour nous, depuis le début de l'histoire de Walking the Data. Elle est inscrite dans le génome de l'aventure, ne serait-ce que par sa relation à Hôtel du Nord et à l'idée d'un patrimoine intégré, situé dans la réalité présente d'une population et de son rapport à son territoire, c'est-à-dire non l'espace public comme réalité juridique par opposition à l'espace privatif, mais l'espace public comme construction de « lieux communs » avec toutes les contradictions et les confrontations que ce terme implique. Il ne s'agit pas de penser l'espace public comme une réalité unifiée et homogène, pacifiée, uniforme, mais comme un ensemble complexe participant d'une histoire partagée. Et il ne s'agit pas non plus de le réduire à une réalité géographique mais de l'approcher comme une spatialité complexe et largement médiée par les technologies de l'information qui contribuent à le réorganiser. C'est là le soubassement théorique auquel tu as fait référence tout à l'heure.
L'idée d'imaginer un projet en collaboration avec la FAI-AR était une façon de l'expérimenter avec d'autres outils, c'était aussi une façon de se confronter plus frontalement à la question de l'espace public. Une école court toujours le risque de tomber dans l'illusion du vase clos, de se focaliser sur sa propre intériorité, un tropisme insulaire. La collaboration avec la FAI-AR était évidemment une relation avec une autre école, mais une école qui posait la question de la confrontation avec l'espace public.

6 - HorsLesMurs, Centre national de ressources des arts de la rue et des arts du cirque. http://horslesmurs.fr/
7 - Lieux Publics, Centre national et Pôle européen de création pour l'espace public (Marseille). https://www.lieuxpublics.com/fr

Il se trouve que le lieu sur lequel le projet va se focaliser est un espace paradoxal, un bateau. Un bateau c'est un espace clos confronté à l'immensité ouverte de la mer. C'est un lieu privé qui accueille du public, qui s'inscrit dans une économie du commerce, du voyage et du tourisme. C'est aussi la confrontation à un espace informationnel très puissant, celui des dispositifs cartographiques et des systèmes de géolocalisation.

JPP : J'ai toujours pensé que l'approche pluridisciplinaire de la recherche en art nécessitait l'activation d'un espace commun inédit, sorte de tiers lieu n'appartenant ni à l'une ni à l'autre discipline. Pour le projet Cartographier la mer, ce tiers-lieu devenait concrètement le huis-clos d'un navire ! La proposition du bateau m'a un moment un peu inquiété. Un apprenti de la FAI-AR, qui s'inscrit dans une pratique du spectacle, va tenter d'aller vers une dimension plus spectaculaire, en tout cas vers une démarche où la question de la visibilité sera centrale. Nos étudiants, qui sont généralement plus jeunes et qui sont dans une logique de l'observation et du détail, risquent d'être davantage sur le différé que sur le direct. Ce sont des cultures et des temps assez différents dans la façon de se situer par rapport à l'espace public. Je trouvais l'idée magnifique et en même temps je me demandais comment cela allait fonctionner. Je rends grâce à la compétence et la ténacité de ceux qui sur le bateau ont maintenu la barre jusqu'au port.

JC : Oui, mais en même temps l'une des grandes qualités de cette expérience est qu'elle se complétait avec la relation au FRAC PACA et à son espace d'exposition. Cela structurait autrement l'espace de la visibilité. Le fait que le FRAC soit partie prenante de cette expérience, qu'il y ait eu une restitution des productions dans les lieux d'exposition et une présence, pendant la semaine d'expérimentation, en temps-réel, du processus et de sa réalité spatiale, a modifié la logique de la visibilité pour l'introduire dans une relation critique à la distance, au décalage, à la relation entre absence et présence.

JPP : C'est en effet très important et ça donnait une obligation de rendre compte, de prolonger la situation d'occupation du bateau et de ses espaces particuliers sur un autre registre de visibilité.
L'une des questions qui était posée là est bien celle d'interdisciplinarité, non seulement entre les pratiques artistiques et des disciplines d'une autre nature, théoriques ou scientifiques, mais aussi entre les disciplines artistiques elles-mêmes. Il y a, dans la recherche en art, des domaines qui sont plus accessibles, ou plus faciles à investir que d'autres. Et entre les arts, la notion l'interdisciplinarité ou de pluridisciplinarité est plus complexe et difficile qu'on a tendance à le penser. C'est pour cela qu'il fallait inventer une situation qui déplace les lieux d'exercices habituels des uns et des autres, qui les dérange, et c'est bien ce qui est stimulant.

DOI
10.25768/20.04.05.01.09

Cartographier la mer | Un parcours de recherche

Jean-Sébastien Steil
entretien Jean Cristofol

Jean Cristofol : La place de la recherche dans la FAI-AR est nécessairement un peu particulière. D'un côté, il s'agit d'une formation qui doit trouver sa place dans un parcours professionnel, sur un temps relativement limité (2 années) ce qui n'est pas vraiment le « temps » de la recherche. D'un autre côté, si des professionnels rejoignent une formation artistique c'est qu'ils ne cherchent pas seulement une amélioration de leur situation matérielle mais qu'ils s'interrogent sur leur pratique. Ils sont porteurs de questionnements artistiques qui sont au moins pour une part de l'ordre de la recherche. Comment envisages-tu cette question ?

Jean-Sébastien Steil : Nous avons un rapport assez empirique à cette question qui est effectivement au cœur du métier d'artiste. Quand on aménage des conditions favorables pour que de futurs artistes trouvent leurs voies d'expression, déterminent leur trajectoire, affirment des choix, s'engagent dans une écriture, nous sommes des ouvreurs de processus de recherche et des accompagnateurs. Mais cette recherche est expérimentale. Elle engage un travail intérieur qui se matérialise par une forme elle-même mise en recherche. Le travail des artistes est un travail de recherche, sinon on est dans l'application ou l'académisme avec un maître qui enseigne la bonne manière de procéder. Nous n'enseignons pas sur un mode académique, nous cherchons à faire émerger des formes nouvelles.

Cela appelle un regard extérieur qui vient travailler ce que fabriquent nos étudiants. On peut parfois croiser des champs de recherche universitaires, mais l'école elle-même n'est pas systématiquement adossée à un laboratoire de recherche, même si elle participe à des projets ponctuels. Nous sommes plutôt sur un mode expérimental d'une pratique de la recherche en art inscrite dans le quotidien de l'accompagnement des jeunes artistes. Il est important de nourrir et de partager ce qu'on peut observer dans cet accompagnement. Nous sommes initiateurs, observateurs, tuteurs, mais les chercheurs, ce sont nos étudiants.

JC : Vous êtes donc des inventeurs de situations, ce qui me semble être un aspect très important de la recherche dans le travail artistique.

JSS : C'est une vraie question. Ces derniers temps nous avons partagé une réflexion sur la méthode, ou la contre-méthode, ou la para-méthode... bref, la diversité des possibilités à inventer, des protocoles à imaginer. Nous sommes des inventeurs de situations dans le sens où nous incitons à contourner la question de ce que des jeunes gens de 25-30 ans pourraient avoir à dire au monde. Si leur enjeu en tant qu'artistes est de trouver ce qu'ils ont à dire au monde, il faudra parfois attendre des décennies pour y parvenir, si tant est qu'ils le trouvent jamais. Nous les incitons donc à ne pas aborder cette question de front, mais à trouver des modalités d'expression de leur sensibilité, des formes d'ouverture de leur imaginaire, des façons de cristalliser ce dont ils se sont nourris. On leur propose d'entrer de plein pied dans l'acte créatif plutôt que de tourner autour de la question vertigineuse de l'énonciation d'un propos artistique. On invente donc pour eux des situations qui évitent l'épreuve de la page blanche. Ces situations sont un peu comme l'amorce d'une phrase dans les cadavres exquis, amorce qui chez nous prend la forme d'un thème commun, d'un contexte particulier de travail, de techniques à expérimenter. C'est une démarche très ludique en fait.Cette façon de procéder leur démontre qu'aucun chercheur ne sait au préalable ce qu'il va trouver : « débarrassez-vous donc des questions intimidantes et mettez-vous en chemin, vous verrez bien où le voyage vous mène ! ». Par contre, nous les accompagnons sur cette mise en chemin. Nous leur montrons que les contraintes peuvent aider et que les cadres ne sont pas forcément des moules sclérosants. Ce ne sont pas des cadres morts, on invente des situations vives où chacun définit son mode d'action et où tous les pas de côté sont permis. Une particularité de notre formation est que les étudiants viennent tous de champs différents.
C'est une difficulté et en même temps une chance. Si nous n'avions, par exemple, que des gens venant du théâtre pour devenir metteurs en scène, nous serions sans doute conduits à procéder autrement. Mais il est impossible de les ramener à un domaine unique car ils viennent du théâtre, de la danse, des arts plastiques, du design, du paysage, du cirque, sans compter quelques autodidactes plus ou moins inclassables dans un cadre référencé de l'action artistique. Nous sommes face à une hétérogénéité telle que les cadres que nous posons ne peuvent pas se limiter aux silos disciplinaires, ni s'appuyer sur l'idée qu'il y aurait un terrain naturel commun.

JC : Il y a toutefois une dimension commune qui est la question de l'espace, de l'espace public, partagé, en forte mutation dans nos sociétés et des formes possibles d'interventions dans cet espace.

JSS : Cette question de l'espace public est elle-même complexe parce que la notion est très polysémique et que les réalités auxquelles elle renvoie sont extrêmement diverses. La notion est souvent utilisée à mauvais escient. Ce n'est pas une notion juridique, et à peine une notion de géographe. Pour parvenir à la définir, on l'approche au travers de périphrases qui finissent par dénombrer ce que n'est pas l'espace public. Il faut donc ôter le singulier. On ne peut pas parler d'un espace public, sinon éventuellement par référence à la définition d'Habermas qui conçoit l'espace public comme une sphère socio-politique abstraite, sphère de la communication, de la mise en présence des opinions privées, de leur mise en débat. Mais la sphère publique ne se ramène pas toujours à une réalité physique. De quel espace parle-t-on alors ? C'est un espace indéterminé, multiple. On peut s'appuyer sur cette indétermination comme une porte d'entrée extraordinaire dans une aventure d'exploration de la multiplicité des possibles. Une constante néanmoins est que nous excluons les lieux conventionnels, simplement parce que ce n'est pas notre spécialité. Nous nous débarrassons de cette idée fausse qu'il y aurait des espaces neutres. Le white cube et la black box ne sont eux-mêmes aucunement neutres : ils sont sémantiquement hyper-chargés. Nous allons travailler sur des places publiques, dans des rues, dans des galeries marchandes, dans des gares, etc. Ce sont des lieux imprégnés des signifiants et des habitus de la vie ordinaire, qui portent préalablement à toute intervention artistique leur propre récit, celui de la vie ordinaire. Nous devons nous appuyer sur ce récit pour en proposer un autre qui fabrique une réalité nouvelle. Cependant, que se passe-t-il dans un contexte de festival où l'essentiel de la population est en réalité un public festivalier qui vient pour voir des spectacles ? D'un autre côté, que signifie la neutralité supposée des lieux de l'art ? Aujourd'hui, le théâtre ou les arts plastiques ne cessent de questionner et de transgresser les formes et les modalités de la monstration. Finalement ce qui est intéressant dans cette question, c'est que les choses circulent et soient mises en questionnement et en dialogue.

JC : Cette question de l'espace m'intéresse plus particulièrement à cause de l'expérience de Cartographier la mer, qui était aussi une façon de définir un espace, de le redessiner d'une façon très particulière. Il s'agissait de faire un workshop sur un bateau de commerce pendant une semaine. Le bateau constituait en lui-même un espace fixe, défini, en même temps qu'il était un point en mouvement dans l'espace cartographique. Nous proposions d'investir un espace à la fois complexe et fermé sur lui-même, clos et en mouvement, pris entre l'immensité ouverte de la mer et l'abstraction de la trajectoire cartographique.

JSS : Pour le coup nous avions inventé une situation. Nous avons mis en présence des gens très différents, des enseignants et vingt-cinq étudiants de deux écoles différentes, que nous engagions dans une sorte d'aventure commune, un voyage immobile en bateau, et pas n'importe quel bateau : un navire de la Corsica Ferries portant le nom magique de Mega Smeralda, qui fait la liaison entre Toulon et Ajaccio. Quand nous avons écrit le projet avec Jean-Paul Ponthot (directeur de l'école d'art d'Aix-en-Provence) et Abraham Poincheval, l'idée d'expédition était importante. L'idée du voyage, du départ pour quelque chose comme une aventure, avec le souvenir des expéditions d'un autre temps. Il y avait l'idée de la préparation, la nécessité de réunir le matériel qui permettrait de travailler, des carnets de dessin, des instruments de mesure et de calcul, des caméras, etc. Un étrange mélange entre l'idée de l'inconnu et la certitude de se retrouver dans l'espace hyper-conventionnel des voyages commerciaux.
Et puis il y avait le projet un peu impossible de *Cartographier la mer,* avec son caractère paradoxal, parce que la mer en elle-même est une réalité impossible pour la cartographie, une sorte de désert, insaisissable, indifférencié. On dit qu'il y a trois catégories de personnes, les vivants, les morts et les marins. Il y a cette idée d'entre deux et d'absence, de passage dans une autre dimension, qui peut être un passage dans le domaine de l'art. Les étudiants ont d'ailleurs plutôt cartographié l'intérieur du ferry pour des raisons bien précises : les voyages se faisaient de nuit et il y a eu un temps épouvantable toute la semaine. Ils se retrouvaient immobiles, à quai toute la journée, avec la contrainte de ne pas quitter le bateau. Il ne s'agissait pas d'aller faire la fête à Ajaccio ou d'aller faire des courses à Toulon. Ils restaient donc sur le bateau qui devenait l'objet de leur travail dans une relation paradoxale à la mer, largement invisible. Et avec cela l'imaginaire que la mer porte mais aussi tout ce qu'on sait de la tragédie des migrants en Méditerranée.
Et puis ils étaient sur un bateau de voyageurs, en relation avec le tourisme de masse et ses enjeux économiques.
Quelques références significatives sont apparues dans le travail de conception de l'expérience : Lewis Carroll, d'abord, avec La chasse au Snark, où on trouve l'histoire de la carte des côtes maritimes montrée aux marins qui n'y reconnaissent pas la mer alors que, quand quelqu'un déplie une carte absolument vierge, tous les marins y voient immédiatement une image juste de la mer. La mer est alors une confrontation à la page blanche. Cette idée nous avait beaucoup intéressés, avec Jean-Paul et Abraham.
Et puis il y a aussi ce moment dans Moby Dick où on lâche une carcasse de cachalot qui dérive dans l'océan, survolée par une nuée d'oiseaux. Un marin scrupuleux qui passe sur un autre bateau aperçoit quelque chose et note sur une carte qu'il y a là un récif. Il en résulte que pendant des générations les marins vont faire un détour pour éviter la zone où se trouverait ce récif imaginaire. C'est l'image de moutons qui sautent par-dessus un bâton imaginaire. L'image d'un tracé absurde qui devient la norme nous amusait énormément, avec ce que ça raconte de la façon dont les artistes peuvent produire des représentations qui modifient la réalité.

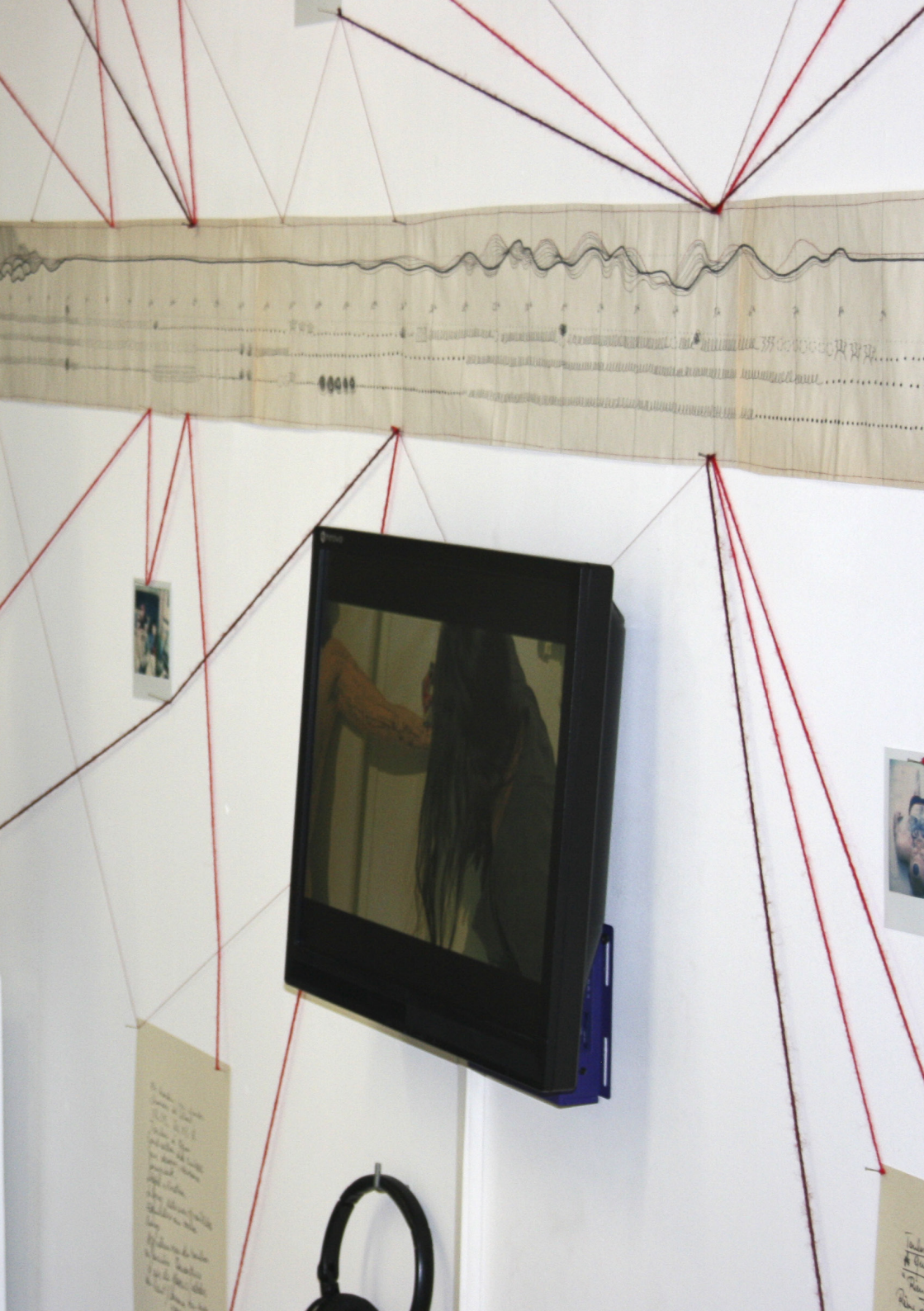
JC : Mais ne peut-on pas penser que l'analogie avec la page blanche relève d'une figure de la mer qui tend à être dépassée ? Avec les systèmes de captation à distance, les radars, les images satellites, le fait que les bateaux soient porteurs de balises GPS, la mer devient un champ d'exploration des potentialités ouvertes de restitution numérique de l'espace. Les enjeux qui sont liés à la mer, qu'ils soient économiques, de territorialisation de l'espace maritime, de contrôle stratégique, mais aussi écologiques et humanitaires, déterminent le développement de formes de représentation qui ne relèvent plus seulement de l'image cartographique classique. La mer n'est plus du tout une page blanche, c'est plutôt un espace d'exploration des formes de captation et de structuration de l'espace à l'âge numérique. De ce point de vue, le bateau sur lequel nos étudiants ont embarqué était à la fois un petit monde clos et la pointe d'un crayon qui se déplace dans cet espace et dont la situation était restituée en temps réel par un traceur exposé au FRAC-PACA à Marseille et où on pouvait suivre le dessin du chemin parcouru. Par exemple, ce tracé faisait apparaître l'écart parfois considérable entre le chemin théorique du trajet entre Toulon et la Corse et la réalité de la trajectoire du bateau. On découvrait qu'un navire moderne ne suit pas du tout la ligne droite de son chemin théorique mais qu'il négocie cet espace avec la contrainte horaire, puisqu'il navigue la nuit et doit arriver au petit matin et qu'il pourrait mettre moins de temps, mais aussi les intempéries, les courants, etc.

JSS : Ce tracé est une très belle synthèse du projet. Elle est aussi édifiante, parce qu'en effet cette pointe du crayon qui dessine le trajet n'est pas exactement ce que le bateau réel « écrit », mais c'est le relevé de sa position GPS. Et ce n'est pas tout à fait la même chose. En l'occurrence on a un bateau de 270 mètres de long, équipé de moteurs énormes, qui obéit à une logique commerciale et dont on pense qu'il peut résister à des vagues très puissantes, de sorte qu'on imagine spontanément qu'il va aller tout droit, au plus rapide. Il n'a pas besoin de remonter au vent ni de tirer des bords comme un voilier. Et voilà qu'on s'aperçoit que d'aussi grands navires tirent eux aussi des bords parce qu'ils négocient avec la houle et qu'ils cherchent à économiser du carburant. Un bateau qui consomme entre 15 et 25 000 litres de fuel brut par traversée se sert de la mer pour économiser l'énergie. Ce qu'on se représente comme une ligne droite entre Toulon et Ajaccio peut se transformer en une immense courbe qui va jusqu'au fond du golfe de Gènes pour revenir passer au-dessus du Cap Corse. Si les conditions de mer sont trop défavorables, ce n'est pas l'inconfort des passagers qui va décider de l'annulation de la traversée (en l'occurrence pour nos étudiants l'inconfort était réel parce qu'il a fait un très mauvais temps et que tout le monde était malade), mais le moment où la compagnie va voyager à perte à cause de sa surconsommation de fuel.
La deuxième découverte de ce tracé, qu'on aperçoit en agrandissant les lignes tirées des données GPS sur une carte, c'est que le bateau « saute » par-dessus les montagnes, comme dans Fitzcarraldo de Werner Herzog.

À l'entrée de la baie d'Ajaccio, il y a une péninsule et on voyait que la trajectoire de ce bateau de 270 mètres était passée au travers des massifs.
C'est que la ligne proposée par l'algorithme relie les points de repérages des données GPS, comme s'il traversait les terres. Ce tracé sinueux et improbable est un peu à l'image de la création : le chemin le plus court d'un point A à un point B n'est pas toujours la ligne droite…

JC : Ce qui est intéressant dans ces écarts c'est qu'ils font apparaître ce qui se met en jeu dans la lecture que nos instruments nous donnent du monde. C'est la façon dont les dispositifs cartographiques produisent une réalité qui parle aussi de leurs propres fonctionnements, c'est la façon dont nos connaissances portent avec elles les déterminismes de leurs techniques de production.
Mais pendant ce temps, les étudiants dans le bateau ont développé des pratiques, souvent performatives, qui étaient assez en adéquation avec cet aspect-là de la situation. Il y a une sorte de logique réciproque qui se joue avec ce que les étudiants ont proposé. L'un d'eux s'est mis à écrire une sorte de journal de bord qui relevait les moments d'errance, d'autres ont parcouru le bateau pour en restituer un axe de traversée du fond des cales au pont supérieur et ont du coup fait apparaître cette dimension de verticalité, différente de la verticalité du GPS mais qui résonnait avec elle. Les actions des étudiants se mettaient à faire sens par rapport à cette unité mouvante entre deux dimensions de l'espace, physique et numérique.

JSS : Il y a eu aussi des propositions sonores, vidéo, dessinées. Une proposition que je trouve particulièrement parlante est celle de l'étudiante qui a photographié les moquettes. Les moquettes sur un bateau comme celui-là jouent le rôle d'un code spatial. Elles permettent de distinguer les différents ponts, elles différencient les espaces fonctionnels et les espaces de détente, le secteur des cabines, etc. Cette étudiante a fait un recensement systématique de tous les motifs des moquettes et finalement elle n'a retenu qu'un échantillon qu'elle a agrandi sur un mur de 3m de haut sur 5m de large et qui produit une représentation de la voûte étoilée. Ce qui peut apparaître comme un regard étroit sur un détail renvoie par le langage produit à une réalité en elle-même immense. Une autre étudiante a filmé son nombril et a projeté des images de mer sur son ventre. Cette projection qui évoquait à la fois la mer, l'agitation intérieure du corps, la maternité potentielle, produisait une mise en abîme de la mer comme berceau de l'humanité et du bouleversement intérieur. C'était très signifiant, même si tous ces effets de sens n'étaient pas nécessairement prémédités. Quelle que soit l'intention de départ, c'est bien ce qui est mis en jeu dans le travail qui fait sens. Le fait de découvrir a posteriori où a conduit cette démarche est une trouvaille pour l'étudiante. C'est un point d'aboutissement de la recherche, parce qu'il met à jour ce processus de production d'une forme et d'une complexité de significations. C'est sans doute ça un beau parcours de recherche en art.



DOI
10.25768/20.04.05.01.10

Jean Cristofol

LE DÉPLACEMENT DES BORDS

Ce texte s'inscrit dans le prolongement d'un travail de recherche qui croise des questions soulevées dans le cadre des travaux du collectif antiAtlas des frontières[1] et les expériences qui se font dans le cadre du projet Walking the Data / Plotmap[2] au sein de l'école d'art d'Aix-en-Provence. Il a donné lieu, dans une première version, à une conférence prononcée lors du colloque *Montanha Magica, Arte e Paisagem*, les 8 et 9 novembre 2018 à l'universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal[3].

Le Plotmap est un système d'édition cartographique. C'est un moyen d'explorer un territoire, mais c'est aussi un moyen de réfléchir et d'explorer les relations qui se développent entre ce qui relève traditionnellement de la carte et ce qui relève de l'expérience que nous faisons de l'espace. L'une des idées qui nous guident dans cette recherche est liée au fait que nos expériences de l'espace sont aujourd'hui profondément marquées par la présence de dispositifs cartographiques. C'est vrai de façon très commune dans la vie de tous les jours, quand nous utilisons des logiciels comme Google Maps ou Google Earth, ou comme les différentes applications qui permettent de définir un itinéraire ou de chercher un lieu qui nous intéresse, restaurant, magasin, hôtel, etc. C'est vrai à une échelle plus grande quand on envisage le nombre des systèmes qui utilisent la géolocalisation ou le traitement spatial des données. Que l'on pense à l'extension des systèmes de contrôle et de surveillance qui nous suivent et nous identifient. Que l'on pense aux applications militaires de ces technologies et, par exemple, au rôle des drones dans les contextes de tension, d'affrontement, d'imposition d'une domination ou de résistance à cette domination.
Il y a là une question essentielle du point de vue des pratiques artistiques qui travaillent à la fois sur l'espace, sur le temps et sur les récits, qui ne cessent d'articuler le visible et l'invisible. C'est la question de ce qu'on voit et de ce qu'on ne voit pas, de ce qui est manifesté et de ce qui reste dans l'ombre, et de la façon dont cela transforme la signification et la réalité de la perception.

1 - Je voudrais donc reprendre ici quelques-uns des aspects de cette question. Et je voudrais le faire en m'intéressant plus particulièrement aux enjeux soulevés par certains « espaces » particuliers, la montagne évidemment, puisque c'est le propos de notre colloque, mais aussi la haute mer, les grandes étendues océaniques. On pourrait certainement y ajouter le désert et la forêt, pour rappeler ce qu'on appelait, dans le Moyen Âge chrétien, le « désert ». Il y a une raison évidente à cela : même si ce sont des réalités fondamentalement différentes, opposées en bien des sens, toutes les quatre constituent des figures de l'espace « autre » sauvage, par opposition à l'espace humain, civilisé, en tout cas tel que le concevaient traditionnellement les cultures européennes, celui des villes, des villages et des terres cultivées. Je ne vais donc pas tellement m'intéresser à la montagne dans sa particularité, mais je vais la considérer dans ce qui la rattache à ces autres formes de l'espace,

1 - http://www.antiatlas.net/
2 - http://walking-the-data.esaaix.fr/
3 - http://www.montanhamagica.ubi.pt

c'est à dire dans ce qui fait d'elle une réalité qui a longtemps échappé au regard cartographique, et du coup un monde à conquérir, un monde à contrôler et à assujettir aux régimes de visibilité qui assurent l'exercice d'une certaine forme de pouvoir.
La notion de régime de visibilité m'intéresse particulièrement ici. J'appelle régime de visibilité les dispositifs complexes, à la fois cognitifs, techniques et culturels, qui déterminent les façons de voir et opèrent la distinction entre le visible de l'invisible. Je veux dire simplement que la visibilité n'est pas un fait naturel, ou qu'elle ne s'y réduit pas, mais qu'elle se constitue de façon pratique dans le contexte d'une époque et d'une culture par l'action de normes, d'habitus, de pratiques et de techniques qui en définissent les modalités et l'organisation. Parmi les éléments qui constituent ce que j'ai appelé un régime de visibilité, il y a les dispositifs cartographiques.

2 - Nous avons l'habitude de définir les cartes comme des représentations, et plus exactement comme les représentations de territoires. La notion de représentation, dans sa généralité, engage l'idée d'une action, celle par laquelle nous rendons visible ou concevable quelque chose[4]. C'est par excellence ce que fait la carte qui rend visible quelque chose qui ne l'était pas, c'est-à-dire le monde, l'écoumène, ou le territoire. Mais la carte nous montre que la représentation ne consiste pas nécessairement dans le fait de reproduire quelque chose que nous pouvons percevoir, elle n'est pas le double d'une réalité préalablement donnée. Elle est bien plutôt la voie par laquelle quelque chose qui échappe fondamentalement à notre perception nous est rendu accessible. Le monde, l'écoumène, le territoire, ce sont des « réalités » qui nous contiennent, à l'intérieur desquelles nous sommes immergés, dont nous sommes d'une certaine façon des éléments et que nous ne pouvons donc pas percevoir, parce qu'il faudrait pour cela que nous soyons en dehors d'elles, au dessus ou face à elles. C'est très exactement ce qu'effectue l'opération cartographique, qui propose une reconstitution sous la forme d'une représentation extérieure de quelque chose que nous ne pouvons placer devant nous. Elle suppose alors un déplacement radical de notre point de vue vers un « lieu » virtuel que nous ne pouvons, par définition, pas occuper. C'est ce dont Christine Buci-Glucksmann[5] a longuement parlé, décrivant le point de vue surplombant et abstrait de la carte, qui nous place d'une certaine façon « face au monde » en nous plaçant au dessus de lui, et qui pose le monde comme un objet de contemplation et de connaissance/reconnaissance en même temps que de domination.

La représentation cartographique est donc bien clairement une construction. Et elle n'est possible que parce qu'elle passe par la mise en place d'une modélisation abstraite. C'est ce que les grecs ont produit, depuis les premiers pas entamés par Thalès de Milet puis par son disciple Anaximandre, en passant par les premières constructions véritablement géographiques d'Eratosthène,

4 - Le Petit Robert définit la représentation comme « Le fait de rendre sensible (un objet absent ou un concept) au moyen d'une image, d'une figure, d'un signe. ».
5 - Christine Buci-Glucksmann, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996

le directeur de la bibliothèque d'Alexandrie, au IIIe siècle avant J-C, puis par les élaborations d'Hipparque au IIe siècle, jusqu'à la synthèse de Ptolémée au IIe siècle après J-C[6]. Se mettent alors en place les notions de latitude puis de longitude, et avec elles l'idée de lignes qui articulent les figures terrestres sur un ordre astronomique, avec ce qui deviendra l'équateur et les tropiques, pour s'étendre par un quadrillage homogène sur lequel des points, dont les coordonnées pourront être établies, sont situés.

S'ajoute à cette construction l'idée que cette matrice s'articule à des modèles de projection qui permettent d'établir une représentation figurée de l'espace géographique sur un plan en deux dimensions.

Mon propos n'est évidemment pas d'entreprendre une petite histoire de la cartographie en quelques lignes, mais simplement de faire apparaître que le chemin qui conduit à la cartographie moderne est en même temps un processus de production et d'élargissement du champ du visible. La carte rend visible ce qui était objectivement invisible. Elle ramène sous nos yeux le monde immense où nous sommes situés.

Ce processus est peut-être plus difficile à concevoir aujourd'hui, parce que nous avons maintenant – et depuis relativement peu de temps – la possibilité de voir directement ou indirectement ce qui devait être construit par le détour de la modélisation cartographique.

---

6 - Le processus qui apparait avec Thalès, et dont Michel Serres avait rendu compte dans un texte publié en 1971 à l'occasion d'un Hommage à Jean Hyppolite (Presses universitaires de France, Paris, 1971. Cet hommage comprend des contribution de Suzanne Bachelard, Georges Canguilhem, François Dagognet, Michel Foucault, Martial Gueroult, Michel Henry, Jean Laplanche, Jean-Claude Pariente et Michel Serres) conjugue le processus de représentation avec un modèle de calcul des mesures par triangulation. Il est au cœur de la démarche cartographique traditionnelle.

Il y a là tout un chemin qui a sa propre histoire, marquée par la double automatisation des appareils aériens et des dispositifs de production des images. Elle va des premières images prises par des photographes montés dans des ballons[7] à la captation automatisée des données par les satellites en orbite permanente autour de notre globe. Elle aboutit à des dispositifs du type de ce que nous propose Google Earth.

3 - Si nous acceptons l'idée que la carte (en général) consiste à rendre visible (à faire apparaître) une réalité spatiale, nous sommes alors devant la nécessité de tenir compte d'une double opération, celle par laquelle se produit un ensemble d'éléments qui concourent à la mise en place de cette opération de représentation, en l'occurrence ce que j'appelle les dispositifs cartographiques, et, solidairement, celle par laquelle se constituent les objets de cette représentation, ce que j'ai appelé le « Monde », ou bien l'écoumène, ou bien le territoire. Il nous faut par exemple reconnaître que ces trois termes désignent des réalités différentes qui vont trouver dans l'histoire des formes de représentations différentes, lesquelles mobilisent des intentions, des règles et des techniques différentes. Ce que tente de donner à voir Ptolémée, par exemple, c'est l'écoumène, l'ensemble des terres habitées, ce qu'on pourrait appeler l'espace humain. On peut le distinguer de ce que les hommes du Moyen-Age ont tenté de représenter par les mappemondes, c'est-à-dire, justement, le Monde conçu comme une totalité, expression de la création divine. Et évidemment, on doit distinguer l'écoumène ou le Monde de ce qu'on peut appeler à proprement parler des territoires, c'est-à-dire ce que l'époque moderne va entreprendre d'organiser et de présenter dans des atlas. Le «théâtre du monde» que nous montre Mercator est un monde « territorialisé » ou un monde proposé à la territorialisation, c'est-à-dire un monde dans lequel l'acte de la connaissance est simultanément un acte d'appropriation[8].
L'écoumène, le monde habité, humanisé, est un monde qui doit négocier son existence par rapport à ce qui se tient en dehors de lui, ce qui lui échappe et ne lui appartient pas. Cet en-dehors est évidemment donné comme un au-delà, un lointain. Il peut se peupler de monstres, en tout cas il se trouble dans les brumes et se perd dans des mystères. Il appartient à un ordre primitif ou indistinct. Le Pontos des grecs, la haute mer, le flot salé, est une entité avant d'être un espace[9].
Cet océan n'est pas décrit et n'apparaît que de façon symbolique dans la cartographie, où il se réduit à une bande qui entoure les terres habitées. Il est néanmoins entendu qu'il constitue une étendue dont les limites se perdent dans l'inconnu, une étendue infranchissable, comme le dit Delphine Acolat[10]. Cette dernière montre qu'à d'autres endroits, dans d'autres directions, ce sont des montagnes qui jouent le rôle de barrières :

7 - Nadar réalise la première photographie aérienne à partir d'un ballon «captif» en 1858.
8 - Le roman d'Olivier Truc, *Le cartographe des Indes boréales*, Éditions Métailié, 2019, en propose une remarquable illustration.
9 - JP Vernant, « La formation de la pensée positive dans la Grèce archaïque » in Mythes et Pensée chez les Grecs, Éditions La Découverte, 1988.
10 - Delphine Acolat, « Mers, montagnes et déserts des confins de la terre connue : imaginaire de l'infranchissable et savoirs géographiques », université de Brest.

elles ferment, par exemple, le sud du continent africain. Ainsi l'écoumène apparaît-il comme un monde limité, enclos dans les limites de l'océan et les promontoires de montagnes fantastiques. Mais dans les deux cas, la haute mer partage avec la montagne ce statut d'obstacle et de limite du monde habité. Au Moyen Âge et encore longtemps à la Renaissance et aux commencements de l'époque moderne, l'horizon de vie est d'abord constitué par l'espace proche, il s'organise autour de lieux connus, directement ou indirectement, mais fondamentalement accessibles et familiers. Au fur et à mesure que l'éloignement augmente, cette familiarité réconfortante de l'espace connu se perd, l'incertitude gagne, l'étrangeté apparaît. Le lointain évoque des formes inexplicables et suscite des récits extraordinaires[11]. Longtemps, les cartes vont s'orner de figures monstrueuses qui peuplent la haute mer. Ce lointain est littéralement le lieu de l'étrange, c'est l'espace « autre ».
Mais cet « autre » au monde habité n'est pas seulement constitué par l'extériorité et le lointain, il existe aussi d'une certaine façon à proximité, il côtoie le monde civilisé, il le tutoie. Ou plus exactement, la notion du lointain ne doit pas se limiter à la notion moderne d'une distance quantitativement mesurée dans un espace neutre et homogène. Le lointain marque indistinctement un éloignement quantitatif et un éloignement qualitatif. Il est indissociable d'une altérité, de sorte que si la distance se perd dans l'étrangeté, l'altérité constitue en elle-même une forme de distance. Pendant tout le Moyen Âge, ce monde écarté, sauvage, différent et pourtant relativement proche va prendre la figure du « désert »[12]. La notion du désert est évidemment issue de l'antiquité et des Écritures. Elle prend corps avec les pratiques religieuses du retrait, du choix de la solitude fait par les ermites. Au-delà du désert au sens habituel, elle recouvre des lieux sauvages, la montagne, la forêt, etc. Or l'une des caractéristiques de ces espaces est bien le retrait au regard. Il s'agit d'espaces d'invisibilité et d'une certaine façon d'espaces secrets, cachés, inconnus.

11 - Paul Zumthor, *La Mesure du Monde*, Éditions du Seuil, 1993, p.261.
12 - idem, p62 et suivantes.

On peut certainement aller un peu plus loin. On a pu dire que la conception dominante de l'espace au Moyen Âge est centrée sur des lieux, tous particuliers, reconnaissables par leurs caractères propres. L'espace ne se constitue que comme un ensemble d'éléments qui existent par eux-mêmes, qui en forment les foyers, avec autour d'eux des terres qui constituent les « pays » (au sens où l'on parle de paysans) ou les « terroirs », c'est-à-dire des terres travaillées, arpentées, traversées, qui sont attachées à ces lieux. Les lieux dessinent entre eux une sorte de constellation, ils tissent des réseaux animés par des relations d'échanges, de dépendances ou de hiérarchies.

4 - Un examen rapide de la cartographie est de ce point de vue intéressant. Les montagnes y apparaissent, bien sûr, mais sous la forme schématique de lignes de fracture ou d'obstacles qui strient la surface du monde. Elles n'existent pas tant en elles-mêmes que par la façon dont elles viennent s'interposer dans la tessiture des relations entre les lieux. Les représentations cartographiques de la montagne, curieusement, évoluent peu, au sens où elles restent longtemps réduites à des stéréotypes graphiques, depuis la représentation qu'en donne Ptolémée jusqu'à l'Atlas Catalan d'Abraham Cresques, des portulans jusqu'aux cartes dressées par Mercator et encore de celles-ci aux cartes du XVIIe siècle. Pourtant, les portulans nous apportent bien l'indice que quelque chose, dans la relation à l'espace, est en train de changer. C'est en tout cas manifeste du côté de la mer. Le jeu des roses des vents, avec leurs lignes qui s'entrecroisent et forment une tessiture dont le but est de faciliter la navigation et de définir des trajectoires maritimes, nous montre qu'une pensée de l'espace considéré comme une continuité homogène est en train de se former, au-delà même des lieux qui sont disposés à la suite les uns des autres comme un ruban le long des côtes.

Cette évolution me paraît participer à l'émergence d'une conception de la carte comme représentation d'un territoire. Dans cette représentation, la question des frontières, au sens moderne du terme, va vite devenir essentielle. Il est alors intéressant de regarder comment se transforme la représentation des montagnes en même temps que s'inventent les frontières linéaires de l'État nation et que, parallèlement à la constitution des frontières, se construisent les moyens cartographiques d'une meilleure connaissance du territoire pensé comme une unité spatiale. Je voudrais rapidement proposer quelques points de repères. On a coutume de considérer que les traités de Westphalie constituent une étape essentielle dans l'émergence des frontières modernes. Ces traités, signés en 1648, concluent la guerre de trente ans et ils vont mettre en place une répartition territoriale qui sera la base de l'organisation politique de l'Europe pendant une longue période. Les frontières telles qu'elles sont déterminées dans ces traités restent pourtant encore essentiellement définies par les noms des lieux associés aux terres qui en dépendent. Il faudra encore beaucoup de temps pour que les frontières, au sens moderne de lignes abstraites et continues partageant des territoires et les constituant comme des continuités spatiales et des unités géographiques, soient établies.

Un bon exemple pour nous est donné par le traité des Pyrénées qui, en 1649, se situe dans le prolongement des traités de Westphalie. On y trouve le principe d'une partition qui suit les crêtes selon la ligne de partage des eaux.
Mais sur le terrain, aucune limite définie ne concrétise ce principe. Les droits traditionnels liés aux pratiques paysannes, en particulier le droit de pacage, qui suppose le passage saisonnier d'un versant à l'autre des Pyrénées, restent en place. Il faudra attendre le milieu du XIXe siècle pour que la frontière en tant que ligne soit concrétisée par l'implantation de 603 bornes qui jalonnent les crêtes des massifs de la côte atlantique à la côte méditerranéenne. À ce moment là, les droits traditionnels de pacage seront abolis et les continuités spatiales fondées sur les usages et les coutumes vont disparaître[13]. L'implantation de ces bornes va impliquer une commission constituée de militaires, de représentants des autorités politiques, de géographes et cartographes. Mais cela signifie qu'entre-temps, les progrès de la cartographie ont rendu possible de reporter sur le terrain la ligne tracée sur le papier. L'une des étapes essentielles de cette progression est donnée par la carte de Cassini qui, au XVIIIe siècle, repose sur un système régulier de triangulation et qui permet, à partir de repères géodésiques donnés sur le terrain, d'homogénéiser les représentations cartographiques et de passer d'une échelle à l'autre par un processus d'emboîtement continu.

Le processus de territorialisation apparaît donc comme un mouvement de rationalisation qui pousse à son terme les conséquences d'une vision géométrique de l'espace perçu comme une étendue continue et homogène, au-delà de ses variations morphologiques.

13 - François Béguin, *Stratégies frontalières dans les Pyrénées à la fin de l'ancien régime*, in *Frontières et Limites : [Géopolitique, littérature, philosophie]*, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1991. Un écho de cette évolution se découvre parfois dans les dénomination des lieux. La petite ville de Prats de Mollo, dans les Pyrénées Orientales, correspondait aux pacages de la ville de Mollo, située maintenant du côté Espagnol. Prats de Mollo signifie «les près de Mollo».

Ce processus est, en même temps, l'expression de la cohérence administrative et politique de l'État moderne qui se définit dans sa relation à un territoire qu'il doit administrer et à des ressources dont il veut s'assurer qu'elles puissent être connues et exploitées.
Il est aussi contemporain de l'invention de la montagne comme espace à conquérir, comme espace de loisir et de découverte. On cite volontiers l'ascension du mont Ventoux par Pétrarque en 1336. Il semble que ce soit la première relation d'une telle entreprise, menée sans autre raison que l'expérience gratuite de l'ascension et de l'épreuve qu'elle constitue. Mais cette ascension est aussi chez Pétrarque une expérience spirituelle et il est peu question de la montagne elle-même dans son récit. D'une façon générale c'est à la toute fin du XVIIIe et surtout au XIXe siècle que la relation à la montagne, comme d'ailleurs à la mer et à la nage, se transforme progressivement.

Le célèbre tableau du voyageur devant une mer de nuages, peint par Caspar David Friedrich en 1819, témoigne de ce nouvel intérêt. La montagne devient alors un espace de confrontation de l'homme avec la nature, thème fondamental du romantisme. Elle apparaît comme une réalité paradoxale, un domaine à la fois accessible, désirable, symbole de liberté et d'affirmation de soi, et en même temps sauvage, démesuré, témoin d'une nature perdue, à la fois fascinante et dangereuse. La montagne garde ainsi quelque chose de son mystère ancien, présence redoutable d'une altérité impénétrable, tout en s'offrant au loisir, à l'expérience gratuite de ses propres limites. C'est sans doute pour une bonne part ce qui joue dans l'idée même de Montagne Magique.
Le processus de territorialisation cartographique s'est ainsi poursuivi sur plusieurs siècles. Il s'est affirmé au XIXe siècle comme une entreprise de rationalisation de la représentation « objective » de la totalité des espaces nationaux et de l'ensemble des terres exotiques. Il a contribué à forger la réalité de l'espace social de la modernité marchande et coloniale. Il a aussi conduit à l'idée d'un monde clos, d'une Terre entièrement dévoilée et domestiquée, entièrement ramenée à un régime uniforme de savoir, entièrement assujettie aussi à un principe d'exploitation illimitée des ressources.

5 - Il nous faut faire ici une sorte de bon en avant. Dans les années 60 du XXe siècle, sur le terrain des arts visuels comme sur celui de la cartographie scientifique, un ensemble de phénomènes se sont produits qui ont transformé profondément les pratiques cartographiques. Du point de vue artistique, cette transformation est manifeste, au point qu'on a pu parler d'un « tournant spatial de l'art contemporain »[14]. On a assez peu fait le lien, par contre, entre l'intérêt de nombreux artistes pour les interventions dans l'espace et les événements majeurs qui se produisaient sur le terrain même des pratiques scientifiques de la cartographie. Il me semble pourtant que cette correspondance est réelle et qu'elle est déterminante. Elle pose directement la question des dispositifs cartographiques et de leurs opérations.

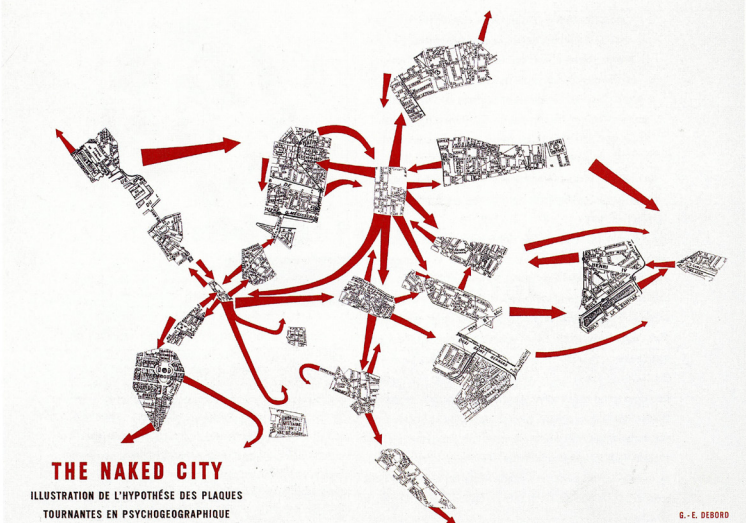
14 - Anne Volvey, *Spatialités de l'art*, in T.I.G.R. (Travaux de l'Institut de Géographie de Reims), p.129-130, 2007.

Du point de vue artistique, on insiste généralement sur l'apparition de ce qu'il est convenu d'appeler le land art. Il n'y a pas lieu de faire ici l'histoire d'un mouvement à la fois très divers et très riche, mais il faut simplement relever que dès les premiers gestes qui en marquent l'émergence, la relation entre la surface et la ligne, les questions de la trace et de la démarcation, la définition du lieu, de la situation et l'opération du déplacement font apparaître un vocabulaire qui s'inscrit manifestement dans une logique cartographique. C'est évidemment le cas pour Walter De Maria, quand il trace le *Mile Long Drawing* dans le désert des Mojaves en 1968, c'est le cas aussi de Dennis Oppenheim qui dessine la même année les *Annual Rings* dans la neige ou qui découpe *Boundary Split* dans la glace à la frontière du Canada. C'est évidemment encore le cas des *Gallery transplant* du même artiste, ou plus clairement encore de la pièce-performance *A Sound Enclosed Land Area* qu'il réalise en 1969. De la même façon, les propositions de Robert Smithson, de Christo, de Michael Heizer ne cessent de questionner le territoire autant que le point de vue et sa position dans l'espace.
Mais le land art est loin de représenter tous les artistes qui s'intéressent à l'opération cartographique. Le collectif Art and Langage, dans les années 1966-67, décline une série de cartes dont ils interrogent la logique et le sens. C'est le cas de *Map to not indicate : Canada*, *James Bay, Ontario*, etc., ou de *Map of a Thirty Six Square Miles Surface Area of the Pacific Ocean West of Oahu*, qui reprend l'idée de la représentation de la mer par une carte parfaitement vierge à Lewis Carroll dans la *Chasse au Snark*. Plus tôt encore, dès le tout début des années 60, Stanley Brouwn demandait à des passants pris au hasard dans la rue, de tracer sur une feuille l'itinéraire qu'ils étaient en train de parcourir, comme les traces d'une action en même temps que la projection d'une pensée de l'espace.

Dès 1955, Guy Debord nous propose une Introduction à une critique de la géographie urbaine, puis sa *Théorie de la Dérive*[15], ou il évoque le cas de cet homme qui « venait de parcourir la région du Hartz, en Allemagne, à l'aide d'un plan de la ville de Londres dont il avait suivi aveuglément les indications », et il publie le *Guide psychogeographique de Paris* en 1958. On connait cette carte où la ville est découpée en « unité d'ambiances urbaines », isolées et redistribuées, liées les unes aux autres par un jeu de flèches qui « représentent les pentes qui relient naturellement les différentes unités d'ambiance ; c'est-à-dire les tendances spontanées d'orientation d'un sujet qui traverse ce milieu sans tenir compte des enchaînements pratiques - à des fins de travail ou de distraction - qui conditionnent habituellement sa conduite »[16]. La carte est alors à la fois représentation, agencement de signes, partition, champ d'hypothèses. Elle est interrogée dans les signes qu'elle articule, dans les significations qu'elle propose, dans les injonctions qu'elle suggère, dans les interprétations qu'elle permet. Elle n'est jamais seulement image et représentation, mais aussi opération, construction, agencement d'informations.

15 - *Les Lèvres nues*, n°6, septembre 1955 et n°9, novembre 1956.
16 - http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/debord-guy/guide-psychogeographique-paris-discours-sur-les-passions-l-amour-64.html?authID=53&ensembleID=135 Consulté en mai 2018.

En 1970, Robert Smithson explique, à propos des *Gallery Transferts* de Dennis Oppenheim : « Je pense que ce que fait Dennis, c'est prendre un site dans une partie du monde et en transférer les données à un autre site ; c'est ce que j'appellerais une dis-location. Il s'agit d'une activité très spécifique relative au transfert d'information, et non d'un geste d'une éloquence facile. En un sens, d'un site terrestre il fait un plan. »[17].

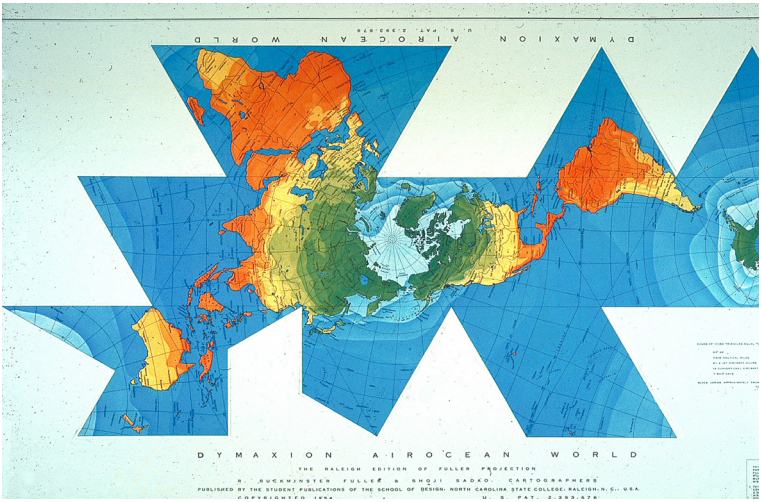


Manifestement, ce n'est pas seulement de la carte dont il est question, si on la considère comme l'image d'un monde donné, ou bien comme un objet de contemplation esthétique ou encore comme un tremplin pour la rêverie. Il s'agit des opérations qu'elle effectue, de sa capacité à générer du sens, de sa relation productive au territoire, avec ce que cela suppose à la fois d'efficacité et d'ambiguïté, de dévoilement et de mystification. Il s'agit du dispositif cartographique. La carte était bien sûr déjà présente en art, mais comme une représentation, une image intégrée dans les images de l'art. Elle participe maintenant d'une action, une action de questionnement et de transformation de notre expérience de l'espace.

6 - Or c'est bien une série d'enjeux du même type qui sont soulevés du côté de la cartographie scientifique. J'en proposerai trois exemples, qui me paraissent décisifs. Tous les trois mettent en lumière le dispositif cartographique comme un théâtre d'opérations qui met en jeu le territoire.
Le premier exemple concerne une personnalité qui participe des deux mondes, celui de l'art et celui de la science.

17 - Voir Lisa Bear et Willoughby Sharp, «Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson (1970)», In : *Robert Smithson : The Collected Writings*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1996, p.244.

Richard Buckminster Fuller est un architecte et ingénieur qui développe depuis les années 1930 toute une série d'expérimentations essentiellement orientées sur la recherche de structures dont les éléments interagissent les uns avec les autres au sein d'une organisation autonome. Il va donner à ces structures le nom générique de *Dymaxion*, pour *Dynamic Maximum tension*. Ces recherches vont s'appliquer à des domaines très différents les uns des autres, de l'architecture à l'automobile. La *Dymaxion map* va d'abord être présentée en 1943, à l'occasion d'un grand article paru dans Life Magazine sous le titre *Life présents R. Buckminster Fuller's Dymaxion world*[18]. En 1954, une seconde version est proposée, cette fois-ci en collaboration avec Shoji Sadao, la *Airocean World Map*. Et on sait qu'en 1967, Jasper Johns peindra *Map,* une grande toile basée sur la *Airocean World Map* de Fuller et Sadao.



On regarde souvent la proposition de Fuller comme la recherche d'une plus grande objectivité cartographique, la tentative de résoudre le problème de la représentation en 2D d'une réalité tridimensionnelle. Elle s'inscrit plutôt dans une démarche dont la nature écologique va s'affirmer de plus en plus clairement, jusqu'à la publication en 1969 du *Manuel d'instruction pour le vaisseau spatial Terre* où les hommes sont donnés comme les passagers provisoires d'une planète dont les ressources sont limitées. La projection cartographique de Buckminster Fuller n'est pas la représentation objective et neutre d'un territoire à dominer et à exploiter, c'est une tentative de comprendre la place que l'humanité peut occuper en tant qu'élément actif d'un système d'interactions.
Le deuxième exemple est la célèbre projection, dite orthographique, que propose Peters au début des années 1970.

18 - Édition du 1er mars 1943.

Elle veut s'opposer à la projection de Mercator, généralement utilisée et « naturalisée » par les habitudes. Celle-ci respecte les formes des continents, mais elle a l'inconvénient de modifier l'importance relative les surfaces au fur et à mesure qu'on s'éloigne de l'équateur. La projection de Mercator centre le monde sur l'Europe, mais surtout, elle transforme l'équilibre des masses continentales entre l'hémisphère nord et l'hémisphère sud. La projection de Peters entreprend au contraire de restituer l'immensité de l'Afrique et de l'Amérique du sud par rapport à l'Europe, quitte à modifier sensiblement le dessin des continents. Peters ne dit pas qu'une projection est plus vraie que l'autre. Les projections ne peuvent représenter le monde sans le transformer, sans engager, du coup, un certain type de lecture. Il s'agit de montrer que le savoir dit scientifique, particulièrement dans le domaine de la géographie, n'est pas indépendant et neutre par rapport au contexte social et historique dans lequel il est élaboré.
À la sortie de la guerre, le monde a été partagé entre les puissances dominantes. Avec les années 50 et 60, le processus de la décolonisation est engagé, les conditions historiques de la constitution des espaces nationaux, la perception du monde comme une étendue offerte à la conquête, la réduction de l'ailleurs à l'ici de la puissance occidentale sont questionnées, leur légitimité est contestée. Ce n'est pas seulement la carte qui est interrogée, mais la conception territoriale de l'espace.

Le troisième exemple est certainement moins connu. C'est entre 1962 et 1968 que Roger Tomlinson, géographe anglais installé au Canada, va développer ce qu'il va lui-même appeler les Systèmes d'informations géographiques. Comme leur nom l'indique, les SIG permettent de dépasser l'idée de la carte comme représentation fixée d'une réalité extérieure donnée pour donner lieu à l'agencement réglé de formes modulables de traitement spatial des informations. La carte devient ici moins un « fond » qu'une dimension dans laquelle s'organisent les données. Les SIG n'ont de sens que dans la relation à des dispositifs élargis qui permettent de définir des données pertinentes, de les collecter, de les distribuer dans l'espace, de faire apparaître les variations et les transformations significatives, d'en tirer des conséquences. Les SIG témoignent de l'entrée dans le champ cartographique de l'informatique et de ses conséquences. Ils constituent une étape majeure dans un processus de mutation épistémologique dont la portée est bien plus large, mais dans laquelle ils jouent un rôle essentiel. Or on a déjà pu percevoir certains aspects de ce processus, dans l'approche systémique de Buckminster Fuller, par exemple, ou dans la façon dont Dennis Oppenheim et Robert Smithson pensent les opérations plastiques qu'ils effectuent en terme de transformations et de déplacements de données.

D'autres exemples devraient être convoqués ici, comme les diagrammes de George Maciunas dans les années 60, de Öyvind Fahlström dans les années 70, de Mark Lombardi dans les années 90.

7 - On voit ainsi s'imposer dans les années 60/70 un ensemble de démarches qui ont en commun d'interroger et de mettre à l'épreuve à la fois les régimes de visibilité, ou si on préfère la production du visible, et la relation au territoire comme espace de vie et d'expérience, ou si on préfère la production de l'espace. Or les deux engagent les formes techniques et scientifiques de la connaissance et de l'espace réel, concret, agi, c'est à dire ce que j'appelle les dispositifs cartographiques.

C'est bien ce qui permet de comprendre les travaux d'artistes actuels très différents par leurs références ou leurs inscriptions artistiques, mais qui ont en commun la mobilisation d'une dimension cartographique qui ne constitue pas nécessairement le but des réalisations, mais qui vient s'intégrer dans le processus de travail comme une étape, ou comme un élément de lecture ou d'information pour le spectateur, ou encore comme une forme qui articule, nourrit ou structure le propos. Ainsi, à côté des très nombreux artistes qui, à un moment donné, produisent des pièces qui « font » carte, comme Mona Hatoum avec *Present Tens* (2006), *Hot Spot* (2006) ou *Map Clear* (2015), d'autres artistes jouent de la complexité du dispositif cartographique, par exemple pour y inscrire directement leur travail, comme le fait Anna Guilló[19] avec les séries *Vues du ciel* (2006-2016), qui jouent sur l'ambiguïté plastique des relations entre images satellitaires, dessins, figures, plans et traces pour brouiller ou troubler le point de vue, ou comme le fait Till Roeskens dans les *Videographies : Aïda, Palestine*[20], où des habitants du camp de réfugiés d'Aïda dessinent par transparence la carte de leurs lieux de vie, les points de tension, le quadrillage des systèmes de surveillance, les circuits contournés de leurs trajets encombrés par les checkpoints, les murs et les barrages mobiles.

Beaucoup de ces démarches s'organisent autour des pratiques de la marche, pensées à la fois comme un processus d'exploration et une expérience sensible. C'est le cas de Francis Alÿs dans la célèbre performance *The Green Line*[21], faite en 2004 à Jérusalem, qui questionne l'écart entre le jeu de la légitimation politique et de ce qui s'impose dans les rapports de force réels, ou du collectif italien Stalker qui développe une exploration critique de la ville où le dispositif cartographique joue un rôle essentiel. Très différemment, les pratiques de la marche peuvent engager une réinterprétation de l'espace cartographique dans sa relation au paysage, comme chez Hamish Fulton, où par le dessin et l'écriture, c'est l'espace même de la galerie qui devient une forme[22].
Dans tous ces cas, c'est en quelque sorte l'épaisseur même du territoire qui est interrogée, la façon dont l'espace est organisé, déployé, activé, dans des champs de forces et de contraintes que la carte est chargée de venir révéler, dévoiler, manifester, non dans son adéquation ou sa transparence,

19 - http://www.annaguillo.org/index.php?/oeuvres/cartes-frontieres-vues-du-ciel/ consulté en mars 2019.
20 - Till Roeskens, Videographies : Aïda, Palestine DV - 46 minutes - 2009. DVD édition Lowave / Batoutos 2011.
21 - http://francisalys.com/the-green-line/
22 - voir par exemple : http://crac.laregion.fr/artiste_contemporain/675-hamish--fulton/3172-artistes-art-contemporain-crac-montpellier-sete.htm

mais au contraire dans ses failles, ses incohérences, ses contradictions. Il s'agit de rendre la carte signifiante en la constituant comme un espace critique partagé, en faisant jouer la complexité de la relation entre la carte et le territoire, entre le territoire et la connaissance qu'on peut en mobiliser.

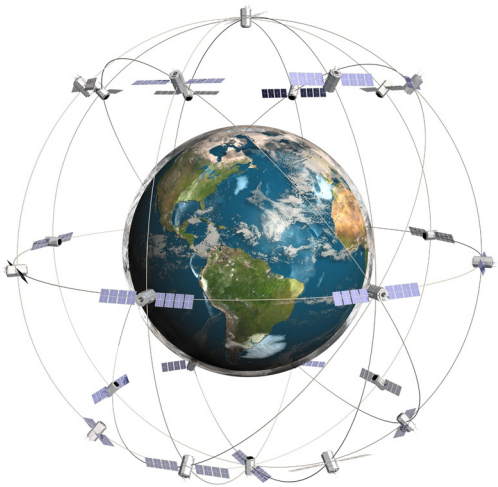
8 - Reprenons l'idée principale qui nous guide ici - elle est évidemment très générale et partant elle peut être réductrice, mais elle veut simplement permettre de regarder autrement ce qui se joue dans le champ de l'art à propos de l'activité cartographique.

Le développement moderne de la cartographie accompagne le développement de l'État moderne dans sa relation constitutive à un peuple ou une nation et à un territoire. Il accompagne aussi le processus d'expansion spatiale des puissances européennes sur un monde qu'elles veulent s'approprier pour en exploiter les richesses. C'est ce que j'ai appelé, en rapport avec la cartographie, un processus de territorialisation. À un moment donné de cette histoire, la construction cartographique entre en crise, et elle entre en crise parce que l'État moderne, dans sa relation au territoire, entre lui-même en crise et parce que le processus d'expansion se retourne dans les guerres d'indépendance de ce qu'on avait appelé le tiers monde. La relation à l'espace est en train de changer, l'expérience que nous en faisons change de sens.
Ce changement de sens questionne très directement les formes de la représentation de l'espace et il fait de la carte un enjeu central. Le processus cartographique est au cœur de ces opérations, il apparaît clairement dans son mécanisme de production d'une réalité devenue mouvante. Et cette activité de production se retourne sur nous-mêmes, elle interroge la relation de chacun avec son environnement. Ce qui semblait naturel semble maintenant fabriqué, ce qui semblait éternel se révèle en plein bouleversement. Le monde dans lequel nous sommes ne nous est pas seulement donné, il est notre œuvre.
Or il nous manque encore quelque chose pour bien comprendre l'ampleur de ce bouleversement. Les années 50 et 60 sont aussi les années de la cybernétique et de la conquête spatiale. Les deux choses sont différentes, mais elles sont aussi étroitement liées, elles participent d'une même évolution scientifique et technique.
Il y a d'un côté un ensemble théorique qui nous propose de penser autrement notre relation au monde et la partition que nous faisions classiquement entre l'homme, la machine et l'animal[23]. À une répartition de réalités substantiellement différentes il substitue un système d'équivalences, de correspondances, de communications et d'interactions.
La première cybernétique est aussi la matrice dans laquelle l'informatique voit le jour, elle y puise des principes, elle y trouve l'articulation des éléments et des concepts de la famille des machines informationnelles dont l'ordinateur est un produit. Un nouvel espace se dessine, celui des réseaux et des systèmes, celui des boucles de rétroaction et des interactions en temps réel.

23 - Norbert Wiener publie en 1948 *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine*

Et il y a d'un autre côté l'ouverture d'un monde clos sur un univers maintenant entrouvert. La dimension de la verticalité change profondément de signification. De théorique elle devient pratique, de conceptuelle elle devient sensible. D'une certaine façon, l'imaginaire de la conquête spatiale paraît être une sorte d'extension démesurée de l'entreprise coloniale, le relais technologique du temps des explorateurs et des grandes découvertes.

Mais dans les faits la conquête spatiale correspond surtout à la mise en place d'une sphère étendue où circulent des satellites de plus en plus nombreux, une profusions d'antennes, d'objectifs photographiques, de radars, de lasers et de capteurs de toutes sortes.
Le premier vol spatial est effectué en 1957 par le Spoutnik 1, le premier vol habité en 1961 avec Youri Gagarine et c'est en 1969 que Neil Armstrong foule le sol de la lune. Sur le plan de la fiction, c'est dès 1948 que Wyndham Lewis publie *America and Cosmic Man* où l'on dit que se trouve l'une des sources de l'expression du « village global » de McLuhan. C'est le moment où la science fiction devient un genre littéraire important. Il ne faut donc pas s'étonner que ce soit à la fin des années 60 que le projet de ce qui deviendra le GPS soit imaginé dans un cadre militaire. Il faudra néanmoins attendre 1978 pour que le premier satellite du systèmes GPS soit lancé et 1995 pour que le déploiement des 24 satellites qui le constituent soit achevé.



Ce qui était objectivement invisible, sinon au travers de la reconstitution cartographique, est maintenant révélé, photographié, placé sous le regard de tous : la Terre, le globe, la bille bleue.

La célèbre photographie du lever de Terre sur la Lune, prise par William Anders depuis le hublot d'Apollo 8 le 24 décembre 1968 retourne notre regard sur nous-mêmes, habitants d'une petite planète perdue dans la galaxie. C'est aussi en 1968 que le film de Stanley Kubrick, *2001 l'Odyssée de l'espace*, sort en salle.

En 1969, les premiers pas sur la lune sont diffusés sur les télévisions du monde entier. L'espace astronomique est a portée de main, il est relayé par cet autre espace, médiatique celui-là, de la télévision et du cinéma.
McLuhan a publié *La Galaxie Gutenberg* en 1962 et la notion de village global s'est diffusée tout au long des années 60 et 70.
Dans ce tissu toujours plus dense de dispositifs d'observation et de communication, il n'y a plus une parcelle de la surface terrestre qui ne soit donnée au regard. Il n'y a plus de montagne si haute, si difficile d'accès, si rétive à la civilisation, il n'y a pas de désert si aride, si grand, si vide, il n'y a pas de mer si immense, à la fois changeante et toujours identique à elle-même, qui ne puissent être parcourus du regard, scrutés, analysés, visités par quelques appareil. La question n'est plus de ce qui est invisible, mais de la façon dont se distribue, se partage, se contrôle, se manipule la visibilité.

9 - Des années 60 aux années 90, une certaine continuité dans le processus de transformation de notre relation à l'espace se double d'une nouvelle rupture, à la fois technologique, économique et sociale, qui nous fait entrer dans l'aire du numérique et qui nous fait sortir du modèle fordien de l'industrie.
On peut toujours imaginer cette évolution comme une marche vers la transparence. On peut confondre la vision surplombante des satellites avec l'œil omniscient et vertical de la toute puissance cartographique. On peut imaginer la démultiplication des machines informationnelles comme l'émergence d'une sphère limpide de communication de chacun avec tous. C'est ignorer que les partages du visible et de l'invisible se sont aussi profondément déplacés. Ils ne séparent plus le proche et le lointain, ce qui est « notre » et habituel avec ce qui est étranger et distant, ce qui est accessible avec ce qui est impénétrable ou inconnu, ce qui est dehors et ce qui est dedans. Ils se situent à l'intérieur même de nos territoires, à l'intérieur même des processus par lesquels ces territoires sont visibles, accessibles, connaissables. L'extérieur est à l'intérieur des maisons, le lointain est dans la rue, sous nos fenêtres, la sphère de nos échanges s'est intégrée dans des réseaux que nous nourrissons d'une matière qui nous échappe.

Un modèle a semblé s'imposer un moment, celui du panoptique dont Foucault avait fait l'exemple type d'un dispositif propre aux sociétés disciplinaires des XVIIIe et XIXe siècles. Beaucoup on voulu voir dans les systèmes contemporains de surveillance un panoptique global, relayé par la foule des caméras de surveillance.

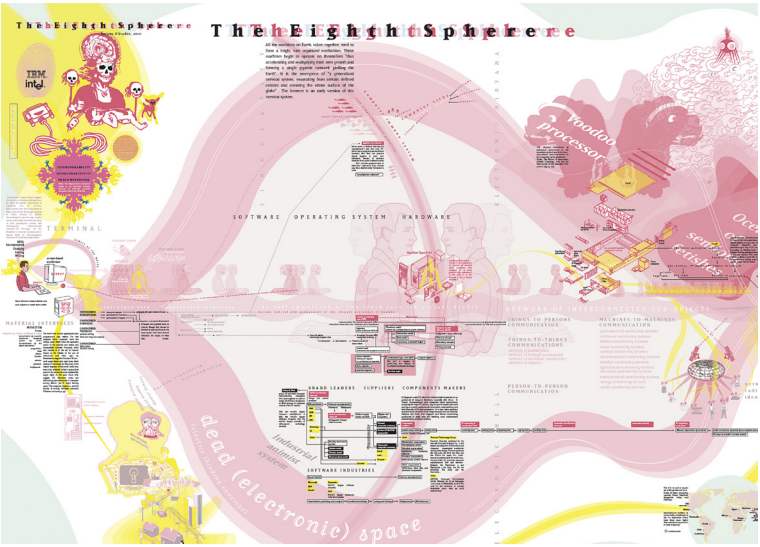
Mais c'était oublier que l'espace du panoptique répond au modèle spatial de la clôture propre aux sociétés disciplinaires, qu'il relève de la continuité homogène de l'étendue isotrope, qu'il mobilise les oppositions du proche et du lointain, du dedans et du dehors, du centre et de la périphérie. C'était se tromper de métaphore, croire en l'œil absolu quand la visibilité était devenue systémique, dispersive, automatisée dans le traitement algorithmique. Deleuze avait pourtant parfaitement montré, en quelques pages radicales, que les sociétés disciplinaires que Foucault avait décrit dans *Surveiller et Punir*, en 1975, avaient laissé la place à des sociétés de contrôle dont justement, la logique spatiale était tout autre[24]. En 1990, il prenait acte de notre passage à un autre régime de visibilité, et à d'autres modalités de la spatialité.

La relation de la carte au territoire s'est transformée et le développement des systèmes de géolocalisation, des technologies de la mobilité et des dispositifs de télédétection, ont profondément modifié nos modes de connaissances comme la nature de nos perceptions. Ils ont aussi modifié nos pratiques, nos façons de nous déplacer, de nous informer, de communiquer. Le territoire lui-même s'est déstructuré avec le développement des logiques du flux, flux monétaires, flux des marchandises, flux d'informations. Ce qui constituait l'unité territoriale et donnait consistance à un ensemble d'éléments à la fois démographiques, économiques, culturels, linguistiques, s'est profondément divisé dans des sphères de circulations qui ne se recouvrent plus que très partiellement et dont les temporalités sont dissociées les unes des autres. Ces flux ne relèvent plus d'une logique frontalière statique, ils mobilisent des formes dynamiques de modélisation, de contrôle, d'accompagnement. Nos territorialités sont devenues multiples et variables en fonction de chacun, de son statut social, de son genre, de ses compétences. L'accès à ces sphères de circulation est devenu une modalité de la valorisation de chacun et on ne traverse pas les frontières de la même façon si on est cadre supérieur dans une multinationale, ou si on est un touriste, un travailleur en quête d'emploi ou un réfugié qui tente de survivre.

24 - Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », in *Pourparlers*, Éditions de Minuit, 1990.

10 - Les dispositifs cartographiques, agencements complexes de configurations différentes (systèmes de satellites d'observation, systèmes de géolocalisation, technologies de la mobilité, réseau internet, dispositifs de captation et de traitement de données, systèmes d'informations géographiques) dessinent eux-mêmes des modes de relation à l'espace et sont une part du territoire. Et ils sont traversés par toutes les contradictions, tous les rapports de forces, toutes les obscurités ou les oblitérations qui travaillent les rapports sociaux. L'invisible n'est plus un dehors, ce qui échappe au regard, il est interne aux formes mêmes de perception, de détection, de figuration.

Il n'est donc pas étonnant que beaucoup d'artistes soient devenus des explorateurs de l'intérieur. Eux qui appartiennent à une longue tradition de producteurs et d'expérimentateurs de la perception, de la manifestation du sensible, de la rencontre du visible avec l'invisible, se sont retournés vers les trames des dispositifs de captation, d'observation, de traitement du signal et d'analyse de l'information et vers les stratégies qui y sont mobilisées. Ils se sont mis à en décrire les nœuds et les ramifications, comme le fait le collectif espagnol Hackitectura quand il dresse la carte des systèmes de contrôles entre l'Espagne et le Maroc[25]. Ou bien il ont entrepris, un peu à la façon dont le faisait Mark Lombardi[26], de dénombrer les acteurs, les institutions, les relations, les dépendances qui organisent des pans entiers de l'activité économique, ou des instances de décision à l'échelle internationale, comme le fait le collectif Bureau d'études[27] en dessinant de formidables et immenses diagrammes.



25 - http://www.antiatlas.net/hackitectura-cartographie-critique-de-gibraltar/
26 - https://fr.wikipedia.org/wiki/Mark_Lombardi
27 - https://bureaudetudes.org/

D'autres encore dessinent au sol à l'échelle les silhouettes des grands drones militaires américains, comme s'il s'agissait du contour d'une ombre portée, la révélation d'une menace qui plane au dessus de nos têtes, sans que nous la percevions et qui peut à chaque moment frapper une cible quelconque que nous aurions le malheur de croiser dans la rue, comme le fait James Bridle avec ses *Drone shadows*[28]. Le même renverse le regard pour traquer sur le net les images satellites qui font apparaître la présence de drones posés au sol dans *Watching the watchers*[29].
D'une façon générale, l'ensemble du travail de James Bridle, y compris le très dense travail théorique qu'il produit comme un élément d'une recherche à la fois artistique, scientifique et critique est une réflexion sur les formes de visibilités et les transformations du sensible aujourd'hui, dans ses dimensions à la fois esthétiques et politiques.
Ce souci de mener ensemble les dimensions théoriques et pratiques d'une recherche artistique se retrouve de façon exemplaire chez Laura Kurgan avec son livre *Close Up at a Distance*[30] en 2013.

Dès les années 90, Laura Kurgan a entrepris de pister en utilisant des images satellites les traces des inhumations massives au Kosovo, de façon bien sûr à les situer mais aussi à permettre de donner prise à la nécessité symbolique d'une forme de présence des disparus dans le processus du deuil. Ce travail d'articulation entre image, situation territoriale des événements, dimension symbolique de la mémoire, se retrouve à plusieurs moments de sa démarche, par exemple à l'occasion des attentats du 11 septembre. Un autre aspect de sa production est l'étude des traces des pressions écologiques sur le milieu, la forêt justement, par exemple au Brésil[31], ou dans ce qu'elle appelle des *Monochrome Landscapes*, l'étendue jaune du désert sur laquelle deux points finissent pas s'apercevoir, qui se révèlent à l'œil attentif deux hélicoptères survolant en 2003 le sud-est de l'Irak, « entre Al Busayyah et An Nasiriyah », comme elle le précise clairement[32], saisis par la prise de vue satellitaire.

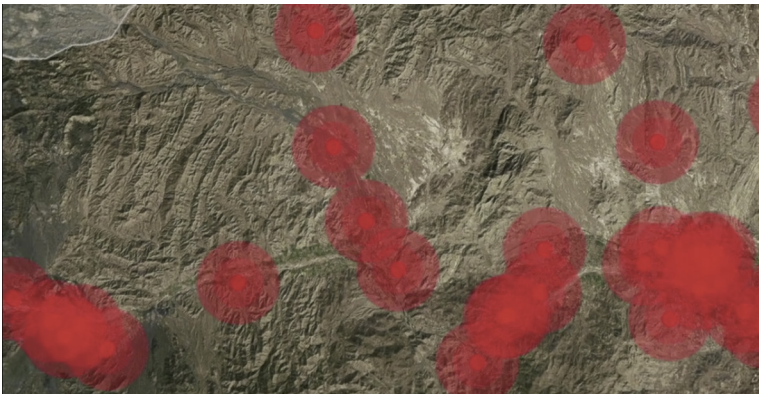
Trevor Paglen est lui aussi à la fois un artiste et un scientifique, plus exactement un géographe[33], un spécialiste de l'enquête et un grand connaisseur des formes d'organisation de la surveillance d'État et des systèmes technologiques de captation et de traitement des données. La dimension artistique de son travail fait intégralement partie de sa démarche de géographe et elle est pensée comme telle dans ce qu'il appelle la géographie expérimentale. Il est connu pour avoir arpenté les déserts et les étendues reculées des États-Unis, mais aussi bien les replis des espaces urbains, pour repérer et photographier les lieux tenus secrets par les gouvernements et les agences de renseignement.

---

28 - https://jamesbridle.com/ https://jamesbridle.com/works/drone-shadow-008 https://jamesbridle.com/works/drone-shadow-007
29 - https://jamesbridle.com/works/watching-the-watchers
30 - https://mitpress.mit.edu/books/close-distance
31 - http://grahamfoundation.org/system/grants/images/464/original/Kurgan_brazil_crop_Kurgan.jpg
32 - https://www.researchgate.net/figure/Detail-from-Monochrome-Landscapes-2004-Laura-Kurgan-Yellow-southern-desert_fig2_327125022
33 - http://paglen.com/><https://biennale-strasbourg.eu/artist/trevor-paglen/

Il est allé reconstituer les filières d'enlèvement des personnes dans le cadre de la guerre contre le terrorisme pour photographier les lieux de rétention ou les avions utilisés. Il est allé jusqu'à imaginer le lancement d'un satellite porteur d'un miroir en orbite autour de la Terre[34].

11 - On peut sans doute considérer que le groupe Forensic Architecture[35] nous donne l'un des exemples les plus radicaux de ce type de démarches. Constitué comme une agence rattachée à l'université Goldsmith de Londres, il réunit des équipes pluridisciplinaires pour conduire des enquêtes sur les actes de guerres, les spoliations des populations ou les crimes écologiques, dans le but de rendre compte des actions criminelles dans une démarche de collecte rigoureuse de preuves susceptibles d'être recevables devant des tribunaux, en particulier les cours criminelles internationales. Il s'agit alors très explicitement de retourner contre ceux qui les ont créées les armes technologiques de l'exercice du pouvoir, de la répression des citoyens et de l'exploitation abusive des ressources, pour rendre visible ce qui semble échapper au regard et restituer la réalité des faits sous la forme de preuves ou d'arguments objectivement fondés sur des données fournies par les systèmes de surveillance eux-mêmes. Le travail de Forensic Architecture est imposant et il est rigoureusement restitué sur leur site web. C'est dans cette matière que je vais puiser les éléments qui vont nourrir la dernière partie de cet exposé.



Le collectif Forensic Oceanography est une composante de Forensic Architecture. Il est constitué par deux chercheurs, Charles Heller et Lorenzo Pezzani, et s'intéresse plus spécifiquement aux événements qui se jouent en Méditerranée, en particulier autour de la question des migrants et de la politique européenne de surveillance des frontières. Ils nous donnent, avec *Le bateau abandonné à la mort*[36], un bon exemple de la démarche d'investigation « légale » développée par Forensic Architecture et en même temps une matière significative pour notre réflexion.

34 - https://www.orbitalreflector.com/
35 - https://www.forensic-architecture.org/
36 - https://vimeo.com/89790770

L'histoire du *Bateau abandonné à la mort* mérite d'être rapidement rappelée. Il s'agit d'une embarcation de migrants qui a quitté les côtes de Lybie en 2011. Assez rapidement, le moteur du bateau est tombé en panne et les passagers se sont mis à dériver sur la Méditerranée. Malgré les signaux de détresse et la présence de nombreux navires marchands et militaires dans la zone, bien qu'ils aient été repérés et survolés par des avions, cette dérive au gré des courants a duré quinze jours, jusqu'à la côte libyenne. Sur les 72 passagers, 63 sont morts lentement sans qu'aucune aide ne leur soit apportée. À un moment, alors que beaucoup de migrants étaient déjà morts, un bâtiment de guerre s'est approché à 10 mètres de leur embarcation, les marins les ont regardés, ils les ont photographiés mais ne les ont pas secourus.

Charles Heller et Lorenzo Pezzani ont réunis les témoignages des survivants, ils ont reconstitué le trajet parcouru par leur embarcation, ils ont retrouvé les traces des contacts qu'ils ont eu avec les navires qu'ils ont croisés, ils ont mené une enquête précise et documentée qui a donné lieu à un film, *Liquid traces*, réalisé en 2014. Ce film est la reconstruction précise d'un drame singulier, un drame parmi les milliers d'autres qui ont eu lieu et continuent d'avoir lieu en Méditerranée. Mais la force de cette réalisation est bien qu'il ne s'agisse pas d'une « image flottante », une illustration vague d'une situation globale et susceptible d'interprétations contradictoires, y compris d'alimenter le récit de l'envahissement de l'Europe par les hordes migrantes, mais la restitution d'une réalité précise replacée dans son contexte factuel.

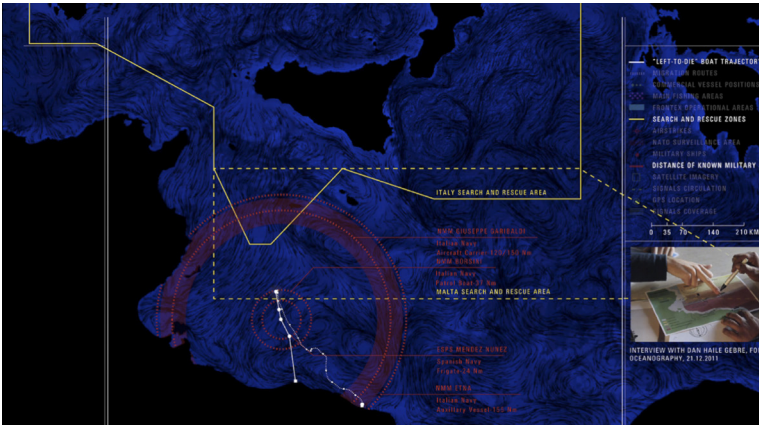
Or à l'occasion d'un article publié d'abord par Le Bal, à Paris, puis par l'antiAtlas Journal[37], Heller et Pezzani soulignent la transformation du statut de la mer comme espace et comme champ de visibilité. Traditionnellement, la mer est l'espace sans repère et sans trace, l'étendue indifférenciée. Elle est par nature hors territoire dès qu'on s'éloigne de la bande côtière, de la partie directement accessible depuis la terre.

Nous savons qu'en réalité, les États ont depuis longtemps mené des combats à la fois militaires et techniques pour assurer leur domination sur les océans, imposer leurs navires de commerce, garantir la navigation vers leurs colonies et leurs partenaires commerciaux. Il s'agit alors d'imposer leur contrôle sur des voies maritimes. Nous savons aussi que la mer est aujourd'hui l'objet d'un processus de territorialisation qui s'est encore étendu avec l'aggravation de la pression sur la ressource piscicole et la volonté de s'approprier les ressources minières et les énergies fossiles que recèlent les fonds marins. Ainsi des formes de souveraineté ont été inventées, qui étendent les mers territoriales et créent des zones économiques exclusives[38]. La fonte des glaces, en particulier dans l'arctique, contribue à accélérer ce processus.

37 - https://www.antiatlas-journal.net/02-images-flottantes-traces-liquides-la-perturbation-du-regime-esthetique-de-la-frontiere-maritime-de-lue/
38 - https://fr.wikipedia.org/wiki/Zone_%C3%A9conomique_exclusive

12 - Mais la mer montre bien aussi comment une autre logique que la logique territoriale vient s'appliquer à la maîtrise de l'espace. Comme surface liquide, à la fois changeante et toujours pareille à elle-même, la mer semble inchangée et en dehors de l'histoire. Elle ne porte pas de trace et le sillon des navires s'effacent inéluctablement derrière eux. La tradition littéraire qui porte cette idée remonte à l'antiquité[39]. Heller et Pezzani écrivent : « Si l'étymologie de la géographie exprime la possibilité d'écrire et, par conséquent, de lire la surface de la terre, le territoire liquide de la mer semble constituer le défi absolu pour l'analyse visuelle et spatiale ».

On peut remarquer que ce point de vue n'est pas si universel qu'on pourrait le croire, et que d'autres cultures ont produit des sortes de cartes marines qui, au contraire, se fondent sur une lecture de la surface de la mer et de l'expérience qu'on peut en avoir. C'est le cas des « stick chart » des populations des îles Marschall. Mais ce n'est plus vrai non plus avec les images satellites, les captures des données par radar, les variations des réflexions sur la surface des vagues et les niveaux de températures ou la captation des échos et des sons. Comme l'expriment très clairement Heller et Pezzani, « Issue de la rencontre entre des ondes électromagnétiques et physiques, ce que nous observons ici ne constitue pas simplement une nouvelle représentation de la mer, mais une mer totalement nouvelle, à la fois composée de matière et de média. »



C'est une idée qu'il faut prendre au sérieux. Des systèmes de captation de données émerge une réalité particulière, le spectre sensible généré par les propriétés des appareils eux-mêmes, le tramage des différentes sortes de capteurs, de sondes, de radars. Peut-être est-il possible d'éclaircir ce que cela signifie en tentant une analogie avec les capacités organiques de perception du monde des différentes espèces animales.

39 - Heller et Pezzani citent à ce propos Thoreau et Barthes, ils se réfèrent aussi à Carl Schmitt. On peut encore se rapporter à Vernant. L'exemple de la carte de l'océan par Lewis Carroll dans La chasse au Snark en est une magnifique illustration.

Dans un texte de 1934 devenu très célèbre, *Mondes animaux et monde humain*, Jacob Von Uexküll montrait que les différentes espèces vivent dans des milieux déterminés par l'ensemble de leurs propriétés perceptives et neuromotrices. Ce qui n'est pas perçu, ce qui se trouve en dehors du champ d'action possible, n'existe pas pour l'animal concerné - ce qui, évidemment, ne signifie pas que cela n'existe pas du tout, ni que cela n'a pas d'effet sur lui. Nos espaces se croisent comme des mondes différents.

Comparaison n'est pas raison, bien sûr. Il s'agit simplement de faire apparaître que les dispositifs cartographiques saisissent aujourd'hui un type d'objet nouveau, qui ne relève ni de ce que j'ai appelé le « Monde », au sens d'une totalité symbolique, ni de ce que j'ai appelé le territoire, au sens d'une étendue définie, limitée, sur laquelle s'exerce une maîtrise et une possession. Ces « objets » sont des spectres techno-sensibles, des « nappes » sur lesquelles des opérations deviennent possibles. On ne peut pas vraiment dire que ces « nappes » ont des formes, elles ont plutôt des densités, qui peuvent être très grandes ou au contraire diminuer jusqu'à devenir ténues ou disparaître, comme nous en faisons l'expérience quand nos appareils téléphoniques ne captent plus le réseau. Et comme ce dernier exemple l'indique assez bien, ces nappes ne sont pas seulement des zones portées sur un espace préalablement existant, elles sont aussi constituées par l'interaction de différents appareils, la circulation de flux de données. Ce sont des champs de relation.

Dans leur article, Heller et Pezzani évoquent le travail qu'ils ont fait comme un retournement ou une perturbation des systèmes de télédétection et de contrôle. Ils écrivent : « Plutôt que de reproduire l'œil technologique de surveillance et sa promesse inatteignable de visibilité complète, nous avons choisi d'exercer ce que nous avons appelé un « regard désobéissant », en braquant les projecteurs de l'équipement de surveillance sur l'acte du contrôle des migrations lui-même plutôt que sur la migration « illégale ». Ils reprennent ainsi la position clairement énoncée par le collectif Forensic Architecture d'un retournement des technologies de surveillance contre ceux qui les mettent en œuvre sur les populations. C'est que la visibilité technologique suppose des seuils, seuils de détectabilité, seuil de traitement de l'information, seuil d'accès public aux données. Ces seuils sont à la fois des enjeux techniques, des enjeux stratégiques et des enjeux politiques. Ils sont aussi au cœur des enjeux esthétiques, dès lors qu'on veut bien penser l'esthétique dans sa signification première comme ce qui relève d'abord de la perception et de ses formes, de la relation entre le visible et l'invisible.

Légendes et crédits des photographies

Couverture: Tracé de traversée | Cartographier la mer
P2 Hotel du Nord © ESAAixFC* | FAI-AR
P4 Lisbonne, Xi Lun © Carlos Casteleira
P6 et 7 Hotel du Nord © ESAAixFC | FAI-AR
P12 Lisbonne, Jenny Abouav © Carlos Casteleira
P14 Lisbonne, François Parra © Carlos Casteleira
P22 Hotel du Nord © ESAAixFC | FAI-AR
P27 Minho | Miño © Carlos Casteleira
P28 Walking the Data | DASiN - Ohio | PES © Carlos Casteleira
P32 New Hand Lab - Covilhã, Lola Dubus et Leslie Astier © Carlos Casteleira
P35 Plotmap, Lisbonne
P36 Ponto Zero | PES © Rodrigo Braga
P38 Lisbonne, Julien Bourgain © Carlos Casteleira
P40 Lisbonne, Abraham Poincheval © Carlos Casteleira
P46 Cartographier la mer © ESAAixFC | FAI-AR
P48 Cartographier la mer © ESAAixFC | FAI-AR
P50 Cartographier la mer © ESAAixFC | FAI-AR
P56 Cartographier la mer © ESAAixFC | FAI-AR
P62 et P63 Cartographier la Mer © ESAAixFC | FAI-AR
P64 Cartographier la mer © ESAAixFC | FAI-AR
P66 Watching the Watchers, James Bridle, 2013
P70 Carte de l'écoumène tirée d'un exemplaire du XVe siècle de la Géographie de Ptolémée
P72 Saint Jérôme dans le désert, Joachim Patinir, 1520
P74 Extrait d'une carte des Pyrénées par Cassini, deuxième partie du XVIIIe siècle
P77 The naked city, G. E. Debord, 1957
P78 Dymaxion Airocean World, R. Buckminster Fuller, 1954
P82 Schéma des satellites du système GPS
P83 They Watch the Moon, Trevot Paglen, 2010
P85 The 8th Sphere, Bureau d'Étude, 2015
P87 Drone Strike in Miranshah, Forensic Architecture, 2014
P89 Liquid Traces – The Left-to-Die Boat Case, Forensic Oceanogarphy, 2014
P90 Cartographier la mer © François Parra
P92 Cartographier la mer © ESAAixFC | FAI-AR

* ESAAixFC désigne l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence Félix Ciccolini

Liste des contributeurs

École supérieure d'art d'Aix-en-Provence Félix Ciccolini

Jenny Abouav
Sébastien Arrighi
Leslie Astier
Matthieu Bertea
Luan Bingjie
Julien Bourgain
Mathilde Buernerd
Anaïs Carmona-Clercx
Carlos Casteleira
Julie Chaffort
Clément Collange
Jean Cristofol
Sarah Deblonde
Manon Derai
Lola Dubus
Léa Ferrara
Ulrich Ficher
Marilena Gkoni
Zixuan He
Laetitia Hell- Gonzales
Imane Hemdy
Fanny Jacob
Laurie-Anne Jaubert
Sarah Korzec
Barbora Krizova
Juliano Lacave
Chang-Jin Lee
François Lejault
Priscila Lima
Luiza Marx Gonzaga
Thomas Molles
François Parra
Cassandre Pépin
Abraham Poincheval
Mona Ricci
Romane Riquier
Natalia Rizou
Kent Robinson
Amandine Simonet
Guillaume Stagnaro
Oussama Tabti
Xilun You

Formation supérieure d'art en espace public - FAI-AR

Morgane Audoin
Marie Capdeville
Lilli Döscher
Jonathan Durieux
David Eichenberger
Sophia Hernandez
Lola Legouest
Maëva Longvert
Laëtitia Madancos
Camille Mouterde
Marion Pastor
Maëlys Rebuttini
César Roynette
Jean-Sébastien Steil

Merci aux habitants des territoires pour leur aide et leur complicité sans lesquelles ces expériences n'auraient pu avoir lieu, ainsi qu'à Toni Casalonga.

DOI
10.25768/20.04.05.01.11

Francisco Paiva, rédacteur en chef de la collection ARS / UBI

Cette édition matérialise la synthèse conceptuelle de la recherche Walking the Data | Plotmap, qui a été développée à l'initiative de l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence Félix Ciccolini (France). Nous avons suivi avec intérêt le large éventail des actions qui ont été développées dans ce cadre dans bien des lieux différents, tant est manifeste l'affinité des questions qu'elles soulèvent avec les problématiques que nous développons au sein de l'université de Beira Interior entre recherche et création, sur les connexions et les dynamiques artistiques, identitaires et médiatiques dans leur relation au territoire, en particulier dans les domaines des arts médiatiques, du cinéma, des arts visuels, du design et de l'architecture.

Nous considérons le projet Walking the Data comme un modèle exemplaire de recherche, c'est à dire de la capacité à produire de la connaissance dans, sur et à partir des arts. C'est le privilège de ces moments historiques où le syncrétisme génère de nouvelles façons de percevoir, de penser et de sentir qui déplacent les limites de nos modes de connaissance. Une telle expérience favorise, bien sûr, la synergie entre les arts et les technologies, en même temps qu'elle impose la nécessité d'une distance critique, de façon à enrichir les perspectives et à brouiller les frontières des taxonomies disciplinaires héritées du XIXe siècle, qui déterminent encore le paysage culturel et académique.

C'est pourquoi nous observons avec une attention particulière les relations que le projet Walking the Data établit entre les différents types de perception et d'expérience. D'emblée, l'allégorie heureusement ouverte par la formule : marcher les données, évoque le chemin, la marche, les flux qui traversent un « corpus » donné, la toile de fond de l'« errance », si chère aux peuples méditerranéens et condition « sine qua non » du cosmopolitisme. Dans ce transit hyper-médiatique se joue également une partie de la cosmogonie contemporaine, dont les dynamiques culturelles sont de plus en plus indissociables des enjeux écologiques et géostratégiques que l'art se montre capable de questionner, comme en témoignent les démarches des artistes impliqués dans ce projet.

J'ai pris connaissance plus en détails de l'étendue et de la pertinence de ce programme lorsque, en 2017, j'ai été invité à participer aux journées d'études : « Pratiques artistiques de la cartographie », où j'ai présenté un regard sur les pratiques cartographiques à partir du lexique du dessin. Depuis lors, avec la médiation de Carlos Casteleira, nous avons initié une collaboration bilatérale fructueuse, incarnée par plusieurs actions, ateliers, résidences artistiques et mobilités d'étudiants, d'enseignants et d'artistes. C'est pour ces raisons que, dès le début, le Groupe des Arts du Labcom (www.labcom.ubi.pt) a été très heureux de participer à l'édition numérique de ce volume.

Auteurs des textes

École supérieure d'art d'Aix en Provence Félix Ciccolini
• Christian Merlhiot, directeur
• Jean Cristofol, philosophe, professeur, antiAtlas des frontières, PRISM (AMU/CNRS)
• François Parra, artiste, professeur
• Guillaume Stagnaro, artiste, professeur
• Carlos Casteleira, artiste, enseignant
• Abraham Poincheval, artiste, professeur
• Jean-Paul Ponthot, directeur de 1999 à 2017

FAi-AR, Formation supérieure d'art en espace public
• Jean-Sébastien Steil, directeur

Université de Beira Interior
• Francisco Paiva, directeur du doctorat Média Artes et de la collection ARS

Coordination éditoriale : Jean Cristofol et François Parra
Photographies et conception graphique : Carlos Casteleira

ISBN - FR : 979-10-93563-27-5
ISBN - PT : 978-989-654-653-3
ISBN epub : 978-989-654-654-0
ISBN pdf : 978-989-654-655-7
Imprimeur : DFS+ Aix en Provence
Papier : Natural Evolution vélin mat FSC mix credit 120 g/m²
Typographie : Akkurat Pro
Tirage à 490 exemplaires
Impression : Avril 2020

10€

Édité par l'École supérieure d'art d'Aix en Provence Félix Ciccolini
Rue émile Tavan
13100 Aix-en-Provence
+33 4 65 40 05 00
contact@ecole-art-aix.fr

ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART D'AIX EN PROVENCE FÉLIX CICCOLINI