



**HAL**  
open science

# Cartographie sensible : tracer une géographie du vécu par la recherche-crédation

Elise Olmedo

► **To cite this version:**

Elise Olmedo. Cartographie sensible : tracer une géographie du vécu par la recherche-crédation. Géographie. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2015. Français. NNT : 2015PA010683 . tel-02495701

**HAL Id: tel-02495701**

**<https://theses.hal.science/tel-02495701>**

Submitted on 2 Mar 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne  
École doctorale de géographie de Paris  
UMR Géographie-cités (8504)

**THÈSE**  
**pour l'obtention du grade de**  
**Docteur de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne**

Présentée et soutenue publiquement à Paris le 13 novembre 2015 par

Élise Olmedo

**CARTOGRAPHIE SENSIBLE**  
**Tracer une géographie du vécu par la recherche-crédation**

Membres du jury :

Jean-Marc BESSE, Directeur de recherches au CNRS, Directeur de l'équipe EHGO (UMR Géographie-cités 8504) , *directeur de thèse*

Béatrice COLLIGNON, Professeure de géographie, Université de Bordeaux 3, *rapporteure*

Alessia DE BIASE, Architecte, Maître-assistante, École nationale supérieure d'architecture de Paris La Villette, Directrice du Laboratoire d'Architecture et d'Anthropologie (UMR 7218 LAVUE), *rapporteure*

Isabelle LEFORT, Professeure HDR en géographie, Lumière-Lyon 2, *examinatrice*

Rachel THOMAS, Chargée de recherches au CNRS (UMR 1563, Ambiances architecturales et urbaines), *examinatrice*

Gilles A. TIBERGHIEU, Maître de conférences en esthétique, Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, *examineur*



## REMERCIEMENTS

C'est à Jean-Marc Besse que vont mes premiers remerciements, pour avoir accepté de soutenir ce projet de recherche à son début, pour son soutien dans la recherche d'un financement qui a finalement porté ses fruits, et, enfin, pour avoir encouragé son développement au sein de l'UMR Géographie-cités.

Je tiens à remercier les membres du jury de thèse pour l'attention portée à mon travail et leurs observations.

Toute ma reconnaissance va ensuite aux personnes sans lesquelles cette thèse n'aurait pas vue le jour. A Béatrice Collignon qui a guidé et suivi les premiers balbutiements de ce projet et rendu possible le cheminement vers la thèse. C'est avec elle que j'ai débuté en tant qu'apprenti-chercheuse et à son contact que j'ai réalisé qu'il s'agissait véritablement pour moi d'une vocation.

A Christine Kosmopoulos à qui cette thèse doit énormément. Par nos échanges autour des écritures croisées, celle de la géographie, de la philosophie et de l'art, c'est grâce à elle que j'ai pu prendre conscience des tournants de ma propre pensée. Toute ma gratitude se porte vers elle, pour son immense ouverture et sa rigueur qui m'ont permis de développer ma recherche, pour sa tolérance envers mes multiples sauts et détours, et son humanité.

Mes remerciements vont ensuite aux membres du laboratoire Géographie-cités, et plus particulièrement aux membres de l'équipe Ehgo pour leur accueil, leur attention et leur bienveillance au cours de ces années de recherches. Mes pensées affectueuses vont en particulier à Marie-Claire Robic pour les riches discussions à toutes heures dans notre QG du troisième étage de la rue du Four, ses précieux conseils et ses chaleureux encouragements, Denis Wolff pour son attention et sa générosité, Olivier Orain pour m'avoir enseigné la réflexion épistémologique et les ouvertures que son enseignement a suscité chez moi, Bertrand Pleven, Pascal Clerc, Muriel Rosemberg et Micheline Roumegous pour les croisements fructueux sur les écritures de la géographie, Gaëlle Hallair pour toutes ses jolies attentions au quotidien. Je tiens à remercier tout particulièrement les doctorants de l'équipe Ehgo qui ont été aux premières loges de la fabrication de cette thèse. Un immense merci à Matthieu Pichon et Dylan Simon

pour leur soutien et leur relecture de textes au débotté, pour les discussions au « futur passé » sur la géographie, Sophie Gaujal et Sylvain Kahn que j'ai eu le plaisir de rencontrer au cours de cette thèse.

Mon entière gratitude va à toutes les personnes qui ont collaborées à cette recherche, ce sont elles qui m'ont avant tout permis de réaliser ce travail approfondi sur la cartographie sensible. En premier lieu, les femmes de Sidi Yusf, en particulier Naïma et Khadija sans lesquelles cette recherche n'aurait jamais existé. Un merci immense pour m'avoir ouvert les portes de leurs maisons, de leurs cuisines et de leur intimité, pour toute leur générosité qui a rendu possible la fertilité de nos rencontres.

Mathias Poisson pour la fertilité de nos échanges que nous avons eus et son amitié, Hendrik Sturm pour toutes les promenades que nous avons partagé et ses précieuses réflexions, la *Cie KMK* pour son accueil régulier à Nangis et à Monplaisir, les discussions autour de repas partagés et pour m'avoir montré si simplement la voie de l'expérimentation, Marie Rolland, Laure Coirier et Anne Racineux du collectif *La Luna* pour toute leur attention à ma recherche et pour m'avoir permis de découvrir le regard profond qu'elles portent aux personnes qu'elles rencontrent à travers la cartographie textile, Amandine Maria pour m'avoir chaleureusement accueillie à Vitrolles et pour sa sincérité qui m'a toujours beaucoup émue, Till Roeskens pour son authenticité dans nos échanges, pour m'avoir montré à quel point les expériences sont paradoxalement aussi marquantes qu'inexplicables parfois.

Mes remerciements considérables vont à Esther Salmona, Thierry Payet, les membres du collectif *La Folie Kilomètre*, Abigaël Lordon, Julien Rodriguez, Elsa Vanzande, Jérémy Garniaux, le collectif *Ici-Même Grenoble*, Nathalie Marteau et Bertrand Davenel du Théâtre du Merlan, Lauriane Houbey, Laurent Malone, Nicolas Mémain, le collectif *Safi*, Virginie Thomas, Hervé Lelardoux, le collectif *Forme Vives*, Emilie Bierry, Alain Freytet, Alexis Pernet, Alice Freytet, Marie Delaite, Stéphane Malek Olivier Hérault, Jacques Sgard, Fanny Vesco, Fanny Liatard, Anne-Sophie Perrot, Christelle Lecoeur, Valérie Lebois, Baptiste François, Sibylle Demur, Jens Denissen, Léa Donguy, Perrine Boissier, Vaea Deplat, Pascal Ferren du *Polau*, Baptiste Lanaspèze, l'association *Les Promenades Urbaines*, Fabienne Aulagnier de *Lieux publics*, Frédéric Bertrand, Philippe Simay, Francesco Careri, Sébastien Caquard, Benoît Feildel, Muriel Monnard, Alexandre Pieroni, le collectif de la revue *Strabic*, Edith Hallauer, Tony Come, Caroline Bougourd, les étudiants de l'École nationale supérieure du paysage de Versailles-Marseille, pour leur accueil, l'intérêt qu'ils ont manifesté à l'égard de ma recherche et pour leur générosité.

Je tiens également à remercier Mathilde Christmann, Jeanne-Marie Roux, Sarah Mekdjian, Marianne Blidon, Karine Duplan et Anne Volvey, pour le bout de chemin partagé ensemble depuis le Master à travers des échanges approfondis ou des publications sur la nature de la cartographie sensible qui ont énormément contribué à cette thèse.

Cette thèse n'aurait pas non plus abouti sans l'aide de Florence Troin avec laquelle j'ai trois points communs (et non des moindres !), la cartographie, le Maroc et la Touraine. Je tiens vivement à la remercier pour son aide dans la rédaction de cette thèse, pour son regard de cartographe, sa curiosité et sa bienveillance qui ont compté dès les premières années de thèse, pour ses yeux de lynx et sa rigueur qui m'ont permis de l'enrichir, et surtout pour son amitié et sa présence durant l'été 2015 à travers ses « cartes postales » et « cartes cadeaux ».

Enfin toute ma gratitude va à Liliane Lizzi avec laquelle j'ai donné forme à cette thèse et qui m'a permis de la laisser évoluer jusqu'au dernier délai. Un très grand merci pour sa patience, son soutien, sa pédagogie pour me guider dans le logiciel *In Design*, son énergie et sa persévérance, sa gentillesse et son soutien indéfectible qui a beaucoup compté pour moi dans le moment difficile du bouclage. Et avec Saber Marrouchi pour m'avoir accueillie dans leur bureau pendant la mise en page, les cafés de la dernière ligne droite ont été des plus réconfortants.

Je tiens à remercier tout particulièrement mes relecteurs qui ont permis au manuscrit d'évoluer dans des versions successives, les « triplettes de Montreuil » et fidèles amies Leïla Frouillou, Brenda Le Bigot, Annaïg Oiry, Aline Jaulin avec laquelle je partage un dialogue fécond entre arts et sciences, ma chère petite Chloé Brulis avec laquelle je partage randonnées pyrénéennes et géographie, enfin, Sarah Brevet, mon amie de toujours qui me connaît si bien, après tous les caps que nous avons franchis ensemble depuis Monts.

Un très grand merci aux doctorants de l'équipe Paris et de l'équipe Cria de l'UMR Géographie-cités qui m'ont adoptée, pour les P'tits Déj' des doctorants du vendredi matin à l'Institut, pour les cafés du 5° et les passages au « Criou », pour les discussions endiablées au Relais-fac, pour leur soutien tout au long de l'écriture et les projets tellement stimulants. Je remercie tout particulièrement les membres de l'équipe des *Feuilles de géographie*, pour leur compagnonnage depuis nos débuts dans la recherche.

Et, je termine ici par mes remerciements les plus personnels, à Eliott mon compagnon de tous les jours pour m'avoir accompagnée dans ma démarche, m'avoir soutenue chaque jour dans ce projet qu'il me tenait à cœur de réaliser. Je remercie aussi mes parents, Odile et Laurent, mes sœurs et mon frère, Mathilde, Loïc, Pauline, mon beau-frère, Paul, ma belle-famille, tout particulièrement Anne et Alain, Abi et Megan.

Je dédie enfin cette thèse à ma grand-mère adorée, Gisèle Olmedo, dont les récits et les bons plats marocains m'ont donné envie de découvrir ce pays qui s'inscrit dans mon histoire familiale, pour toutes ces si petites choses sensibles qui m'ont mise en mouvement vers le Maroc, et vers ma recherche qui s'est ouverte là-bas.

A toutes celles et ceux que je n'ai pas pu citer, pour avoir cru en la portée de mon travail.

# Introduction générale

*Tracer la ligne d'erre permet de s'apercevoir  
revoir ce qui lui échappe  
au premier regard<sup>1</sup>*

Fernand Deligny (1913-1996), éducateur spécialisé et fondateur du *Réseau* accueillant dans les Cévennes des enfants autistes dans les années 1960, exprime dans cet exergue les potentialités des « lignes d'erre » qu'il dessine. Sa cartographie des cheminements relate les déplacements des jeunes qu'il accueille dans les « aires de séjour ». « Apercevoir », « revoir » la ligne tracée, Fernand Deligny nous montre ici combien la cartographie est inscrite dans son quotidien. Lisant, relisant, redessinant ses cartes, il les pratique *in situ*.

Comme d'autres supports<sup>2</sup>, les cartes recueillent aujourd'hui ces traces issues de l'expérience. La cartographie sensible trace l'expérience et devient ainsi un moyen d'expression pour enregistrer ce que l'expérience a produit en termes de perceptions. La carte, au cœur du vécu, se situe dans des opérations d'élaboration de savoirs de l'espace fondées à la fois sur des processus de subjectivation de l'expérience spatiale, et des processus d'objectivation cartographique du lieu. En partant de la cartographie sensible, cette thèse éclaire ainsi comment les savoirs géographiques se forment déjà dans l'expérience de l'espace et n'en résultent pas nécessairement. La cartographie

---

<sup>1</sup> Deligny, F. Texte inédit et non-daté. Cité in Toledo, 2013, couverture intérieure.

<sup>2</sup> Il y aurait bien d'autres *media* qui peuvent nous permettre de figurer l'expérience : le texte, la partition, le dessin, la photographie ou encore le film.

sensible poursuit ce processus de tracer une géographie du vécu dont on propose dans ce travail une approche spécifique. La cartographie sensible, élaboration de savoirs en processus indéfini dans l'expérience spatiale, montre de ce fait comment les choses se « trament » dans le sensible.

### *Cartographier les rapports vécus à l'espace*

Par-delà donc leur contenu, les cartes donnent à voir la relation originale des individus à l'espace nommé ici « rapport vécu à l'espace ». Dans la cartographie sensible, certains lieux traversés ou jouxtant l'espace parcouru n'existent pas, parce qu'ils n'ont pas d'importance aux yeux de l'individu, qui ne les a pas visités ou ne leur a pas accordé d'attention particulière. À l'inverse, on pourrait imaginer que d'autres espaces puissent exister sur la carte, même si l'individu n'en a pas fait l'expérience. Ce serait des espaces fantasmés, ceux de la peur ou ceux du désir, ceux qui nous fascinent, par exemple. Ceux-là ont fait l'objet d'un parcours mental ou virtuel dans la conscience de l'individu. Ils ont ainsi « droit de cité » dans l'espace mental de celui qui les a fait vivre par la pensée et font en ce sens partie du vécu.

En posant l'hypothèse que ce rapport vécu à l'espace est perceptible dans la mise en cohérence de l'expérience à travers la composition de la carte, et dans le discours de son producteur, nous nous proposons d'en explorer dans les cartes la construction. Notre recherche expérimente l'idée selon laquelle la construction du rapport sensible à l'espace, dans ce contexte, s'édifie dans l'activité cartographique. Beaucoup plus qu'un mode d'expression de la relation sensible à l'espace géographique, le langage cartographique en l'occurrence, est le vecteur de la construction de cette relation à l'espace. Suivant l'hypothèse que les cartes ne « reflètent » pas des visions du monde, nous postulons qu'elles participent de notre rapport à l'espace, par leur ancrage dans des situations sociales qu'elles interprètent et par conséquent modifient. Notre but est de parvenir à qualifier la nature et les conditions d'élaboration de ce rapport vécu à l'espace que les cartes, privilégiant toujours un point de vue spécifique sur l'expérience, n'expriment jamais totalement.

Cette thèse porte sur la représentation du vécu. Comment et selon quelles modalités peut-on tracer cartographiquement le vécu des individus<sup>3</sup> ? La démonstration présente trois étapes de réflexion autour de la cartographie sensible : dans cette recherche, cette question de la représentation du vécu s'origine dans une étude préalable sur l'espace vécu des femmes du quartier de « Sidi Yusuf » (Sidi Youssef Ben Ali) réalisée en 2010 à Marrakech (Maroc). Une tentative de transcrire ce vécu par la cartographie textile a donné naissance aux premiers balbutiements de cette thèse à travers une démarche de « recherche-crédation » ayant fait advenir une réflexion sur de nouvelles médiations du vécu. En tant que géographe, un pas était donc franchi par rapport aux « cartes mentales » dans cette première recherche vers une prise en compte plus exacte du vécu retracé de manière processuelle tout au long de la recherche. Ensuite, la cartographie connaissant un phénomène de médiatisation croissant, elle est mobilisée par les artistes notamment mais aussi dans le cadre des politiques culturelles et des politiques publiques d'aménagement. Le développement de la cartographie sensible révèle plus bien largement des enjeux économiques, sociaux et politiques actuels sur la prise en compte des espaces en tant qu'ils sont habités. Cette prise en compte devenant de plus en plus spécifique, ils s'agit de voir comment elle implique aussi des stratégies de détournements, au profit du marketing territorial par exemple. Enfin, la cartographie sensible réinterroge l'efficacité des cartes représentationnelles à restituer les cheminements. Cette thèse questionne à travers la cartographie les modes d'appréhension et de compréhension du vécu. Comment appréhender et restituer cartographiquement les rapports vécus à l'espace ? Pour répondre à cette question, nous avons approché l'activité cartographique de six artistes français. Ayant spécifiquement observé dans l'enquête de terrain comment les cartographes construisent leur « rapport vécu à l'espace » dans les allers et retours entre les expériences spatiales qu'ils proposent et leur expression cartographique.

### *Un phénomène contemporain autour de la cartographie : les enjeux économiques, sociaux et politiques autour du sensible*

Le mode d'expression cartographique de Fernand Deligny renvoie à des formes cartographiques actuelles et aux développements en matière de représentation de l'espace. Si son approche est marginale et tout à fait singulière à l'époque, son

---

<sup>3</sup> C'est-à-dire le vécu empirique en tant qu'il est relatif aux sensations, aux perceptions et aux affects.

écriture cartographique traçant le sensible, présente aujourd'hui un intérêt renouvelé. L'émergence de nouvelles pratiques et de nouveaux acteurs autour de la représentation cartographique du sensible dont nous étudions ici les caractères significatifs de nature à interpeler les géographes. S'il va de soi que la carte est centrale pour un géographe, on constate également que cet objet subit de manière croissante des appropriations diverses par un certain nombre d'artistes, qui s'intéressent à la représentation cartographique. Les artistes revendiquent l'utilisation de la cartographie comme un *medium* au cœur de leur activité esthétique quels que soit la nature et les objectifs de cette activité (personnelle ou professionnelle). Par-delà la production de cartes, ils expriment aussi des discours sur la cartographie qui interpellent le scientifique géographe. En effet ces acceptions contemporaines du cartographique, en décalage avec la définition communément acceptée par les géographes de la carte, à savoir une « représentation géométrique plane, simplifiée et conventionnelle de tout ou une partie de la surface terrestre, et cela dans un rapport de similitude convenable que l'on appelle échelle » (Joly, 1994) posent question. Les évolutions d'un objet comme la cartographie, dont les compétences et spécialisations surgissent hors du champ proprement géographique. Un enjeu sémantique se produit à l'égard de la cartographie, révélant combien les géographes n'ont plus aujourd'hui le monopole du discours et de la fabrication des représentations cartographiques. Nous montrerons en première partie la nature de ce phénomène qui n'a pas de champ propre et manifeste des évolutions sociales, ce que nous proposons d'analyser non comme la dépossession d'un domaine de compétence théorique et d'un savoir-faire, mais plutôt comme une ouverture vers un potentiel de ressources actuelles pour penser et faire la carte.

Ces cartes présentent des images d'espaces qui, pour un géographe, peuvent paraître « déformées » car elles ont pour but de traiter de l'espace perçu et vécu. Toutefois, elles proposent d'approcher les lieux tels qu'ils sont pratiqués et vécus. Cette thèse vise ainsi à comprendre la pertinence de la cartographie pour approcher le sensible, sachant que les nouveaux producteurs de cartes sensibles utilisent et élaborent des cartes selon des intentions et des cadres sociaux très diversifiés. Les cartes sont convoquées pour exprimer toute l'épaisseur des données géographiques relatives aux sensations, aux perceptions ou encore au vécu et aux affects, un domaine où la géographie est jusque-là clairement déficitaire en image et en productions graphiques. Pourquoi ces cartes sont-elles mobilisées de manière aussi importante pour figurer la dimension sensorielle, affective et émotionnelle de l'espace dans sa multi-dimensionnalité, sa multiplicité scalaire et temporelle ?

C'est bien l'étude de ces nouvelles formes cartographiques, par delà l'interrogation épistémologique sur l'évolution de la cartographie, qui réactualise l'approche géographique du sensible et de l'espace vécu et a profondément motivé notre thèse. Nous montrerons comment les cartographies appréhendées sous ces différents aspects renouvellent ainsi l'approche et les pratiques dans ce domaine.

### *Corps mobiles : des expériences spatiales au vécu*

Dans le champ d'une géographie de l'art qui s'intéresse aux pratiques artistiques comme des pratiques géographiques (Tiberghien, 1995 ; Volvey, 2003), on présentera ici une enquête sur les « manières d'être-au monde », qui apportera aussi un nouvel éclairage sur la notion de déplacement en tant qu'elle est d'abord une pratique spatiale et non plus une translation (Berthelot, 1996 ; Zeneidi-Henry, 2002 ; Schmoll, 2004).

La réalisation d'une carte sensible dépend très précisément d'une expérience spatiale marchée ou utilisant n'importe quel moyen de transport. Les cartographies étudiées résultent en général de parcours dans la ville. Le rapport à l'espace de leurs auteurs n'a rien de classique. Le déplacement qu'ils effectuent laisse des *traces* et des *empreintes* qui forment une matière première pour la représentation du sensible. Le déplacement n'est donc pas abordé ici en tant qu'expérience éphémère, mais comme un itinéraire qui crée les conditions de possibilité d'un rapport vécu à l'espace singulier à l'individu, acteur de l'expérience.

A travers la cartographie sensible, l'objet de cette thèse est l'étude du rapport à l'espace impliqué dans le déplacement, le déplacement étant entendu comme mouvement circonscrit dans le temps d'un lieu à un autre. En géographie, la mobilité est souvent approchée soit en fonction des motivations du déplacement (une migration économique, une migration pendulaire de travail, un trajet quotidien), soit par le mode de transport utilisé. Toutefois ayant convoqué dans l'explication du phénomène géographique, les spécificités de la situation sociale des individus concernés, les facteurs liés au parcours de vie, les géographes de la mobilité n'expliquent pas qu'un déplacement effectué selon un itinéraire, un mode de transport, des motivations et des situations plus ou moins similaires, puisse se différencier diamétralement. Ce faisant, nous manquons, nous géographes, d'expliquer complètement le phénomène.

Qu'est-ce qui différencie l'expérience de déplacement d'un-e marcheur-e artiste qui réaliserait une performance artistique, celle d'un-e géographe qui effectuerait une mission sur le terrain dans la perspective d'observer un phénomène géographique, et l'expérience d'un-e pèlerin-e à la recherche d'une retraite spirituelle, tous trois partis marcher sur le même chemin, celui par exemple bien connu de Saint-Jacques de Compostelle, dont les sentiers accueillent par ailleurs un nombre important de curieux, non-croyants, et randonneurs en recherche de loisirs sportifs ?

Leurs projets, s'ils sont *a priori* très différents, se recourent et se croisent en certains endroits. Le projet de l'artiste est celui d'une performance appliquant un protocole d'expérience défini en amont (parcourir un certain nombre de kilomètres à pied, avec par exemple, un appareil photo). Cette performance rejoint celle du pèlerin en ce qu'elle exige un certain degré d'engagement individuel à travers le projet de mobilité. Le trajet du pèlerin qui cherche à éprouver une vérité rallie aussi celle du géographe dont la mission sur le terrain aura une visée déductive, celle d'éprouver une hypothèse et de la confronter à une réalité grâce à des outils scientifiques. Et l'expérience scientifique rejoindra enfin celle de l'artiste en ce qu'elle se déroule selon un protocole d'action.

Si la question toutefois est posée, c'est qu'un déplacement *a priori* similaire puisse susciter plusieurs rapports vécus à l'espace. Les trois individus qui effectuent le même itinéraire sont certes déterminés par des motivations et des situations sociales variées, mais ils effectuent le même itinéraire. Pour autant, si l'on regarde l'exemple d'un point de vue uniquement descriptif, leurs expériences se recouvrent autant qu'elles se différencient. Les différencier selon leur finalité propre - l'art, la religion, la science - reviendrait à les opposer et les critères géographiques fonctionnels habituellement utilisés pour les mobilités ne permettent pas non plus de voir ce qui leur est commun. L'examen des parcours de chacun fait émerger plus précisément un autre critère, dès lors qu'on les observe du point de vue de l'expérience vécue. Nous attirons l'attention sur le rapport à l'espace déployé par les trois personnes en éprouvant le parcours, qui se manifeste, à certains égards, par les allers et retours entre la perception du contexte géographique et l'action de se déplacer. Ce que je perçois m'incite à aller ici ou là. L'évolution de mon parcours me donne à percevoir du nouveau.

Sollicitant leur perception, leurs schèmes de pensée et d'affectivité, les marcheurs sont amenés à pratiquer le terrain « à leur manière » (Goodman, 1992). Certains seront par exemple plus sensibles à la vue qu'à l'espace sonore. Les expériences de l'artiste, du pèlerin et du géographe se rejoignent en ce qu'elles existent à travers des pratiques spatiales. Elles imbriquent toutes trois et à différents degrés la performance, la subjectivation et la déduction. Le caractère commun de ces trois parcours ici analysés,

est le dispositif d'expérience, c'est-à-dire la manière dont les individus font advenir l'expérience vécue, comment ils pratiquent précisément l'espace. Que perçoivent-ils ? Que ressentent-ils ? Et comment ces événements à la fois cognitifs et affectifs ayant attiré l'attention du promeneur, devient le parcours ? On ne peut finalement pas faire l'économie d'une phénoménologie, pour comprendre comment elle advient. Pour le scientifique, l'artiste, comme pour le pèlerin, le lieu n'existe jamais en soi, mais par le prisme de l'attention que chacun lui accorde. L'espace, dès lors, n'est pas pensé comme un fait, est bien ici la rencontre entre un individu, un groupe d'individus et un lieu *via* ce que nous appelons « un dispositif d'expérience ».

En ce sens cette thèse questionne aussi le statut de l'expérience spatiale. Dans l'expérience, nos pratiques disent à la fois quelque chose de nous-même et du terrain. Elles rendent compte de ce que nous regardons, observons, mémorisons, de ce qui nous « touche ». Nos rapports à l'espace engagent ainsi des constructions différenciées du savoir.

Tout l'enjeu se situe dans l'idée de ne pas opposer les mondes affectifs et les mondes cognitifs, le monde vécu (le *Lebenswelt* de Jürgen Habermas, 1987) et le monde académique du savoir (celui de l'*Homo academicus*), « l'individu empirique » et « l'individu épistémique » (Bourdieu, 1984). Tout savoir, quel que soit la finalité dans laquelle il a été produit se construit dans le sensible à la fois avec le corps (dans la perception), avec la mémoire (cognitive et affective), et avec la pensée (Strauss, 1935).

### *De la carte à la cartographie*

Le rapport sensible à l'espace dont il est question dans notre thèse est construit à partir d'une expérience spatiale en amont, déterminant la formalisation cartographique en aval de l'expérience. Il semble que la construction d'un rapport sensible à l'espace se caractérise, en définitive, par deux types d'activités : une activité relationnelle issue de l'expérience vécue de l'espace dont l'organe principal est la perception, et une activité graphique (ou de formalisation) relative à la synthèse de l'expérience, exprimant précisément les modalités de l'expérience spatiale vécue en amont de la carte.

Nous abordons la cartographie sensible comme une pratique se constituant autour d'une multiplicité d'allers et retours de l'expérience spatiale aux traces de l'expérience. Cette dynamique laisse la possibilité d'ajustements et de tâtonnements de recherche. La cartographie permet ainsi l'installation d'un processus réflexif par le regard porté

sur la continuité des enregistrements de l'expérience. Le producteur de carte, qu'il soit artiste, scientifique ou habitant est pleinement actif dans la construction de sa carte, peut ainsi voir émerger les procédures de fabrication des interprétations géographiques qu'il lui-même construit.

Les expériences spatiales sont ainsi guidées non par des filtres, mais par une interprétation géographique en construction. Dans cette perspective, la cartographie sensible nous pousse à voir la carte non en écart à une réalité géographique, mais plus comme l'expression d'un rapport à l'espace évolutif développé par l'acteur social. La cartographie sensible implique un mode de lecture et des méthodes de production cartographique spécifiques et renvoie à une activité cartographique singulière<sup>4</sup>.

Les pratiques artistiques étudiées dans cette thèse en géographie se situent dans une approche pragmatiste de l'espace (Dewey, 2010) dit « concret » et « sensible ». La géographie dont il est question ici est une géographie qui ne traite pas de l'art comme un objet d'art, mais des nouvelles pratiques artistiques en tant qu'elles proposent des formes sensibles d'objectivation du monde incluant l'imaginaire comme faculté cognitive (Bachelard, 1957) que nous mettons au travail à travers des processus de recherche-création (Person, 2010 ; Hawkins, 2012). Nous en proposons une approche originale sous l'angle des savoirs de l'espace qui se différencie de l'approche classique des projets artistiques centrée sur la poétique présentant les œuvres d'art comme le déclencheur d'expériences oniriques. Cette thèse a pour ambition de faire émerger de nouveaux regards sur le simple fait d'être quelque part, dévoilant ainsi les constructions cognitives et affectives à l'œuvre, dans le « ici et maintenant ».

Les artistes travaillent en effet sur des dispositifs d'expérience plus ou moins souples grâce à des procédés et techniques d'enregistrement du réel en train d'être vécu que l'on appelle aussi plus généralement la notation cartographique (Tiberghien, 2006 ; Halprin, 2010). Ces « enregistrements » peuvent impliquer des formes expressives ordinaires comme la mémoire ou la parole, procédés rendus presque invisibles par leur banalité. Il peut s'agir sinon de procédés de notation matérialisés à travers le dessin, la photographie, la cartographie pour consigner les traces du vécu. Ce faisant, les artistes proposent des modalités inédites d'approches de la réalité. Envisager l'expérience de cette manière, revient à questionner l'expérience d'un point de vue phénoménologique et déplier ce qui le conduit à la fabrication d'un savoir dans l'expérience. Production d'un savoir sur l'espace, d'une pratique, d'une manière de percevoir l'espace, quelle est véritablement l'activité du marcheur à sa restitution ?

---

<sup>4</sup> « Le dessin intervient comme un intermédiaire entre le sujet et le monde sensible, permettant des simulations symboliques d'actions et de perceptions. », Bessot, Vérillon, 1993, p. 11

Ces cartographies annoncent ainsi l'effacement de la frontière entre espace et représentation de l'espace. Impliquant l'idée que l'expérience est déjà productrice de schèmes, l'étude des pratiques artistiques contemporaines remet en question l'opposition entre réel et représentation. Ce qui fait la nouveauté de ces pratiques, c'est qu'elles supposent des formes d'engagement dans le réel : un engagement de la personne en tant qu'elle est un corps sensible et cognitif, une individualité éprouvant un lieu, et dans le même temps, un engagement interprétatif dans et de l'espace, c'est-à-dire un parti pris dans la manière d'envisager l'espace.

### *Une remise en question du paradigme représentationnel*

En continuité avec l'analyse des représentations en géographie qui s'attache depuis quelques décennies à comprendre par l'image notamment, la conception que les individus ont du monde géographique (Ledrut, 1973 ; Frémont, 1974, Gumuchian, 1991, Collignon, 1997 ; Debarbieux, Vanier, 2002 ; Hirt, 2009), nous cherchons au-delà à voir à travers quelles opérations les acteurs médiatisent leur perception du monde et comment cela transparait dans leurs projets et leurs actions géographiques. Cette thèse prend en charge les critiques de la « géographie représentationniste » (Hussy, Lopreno, 1985 ; Bonin, 2004) et tente de dépasser la la représentation comme étant « annexée » au réel.

La cartographie sensible ne fait donc plus apparaître des « représentations » au sens de schémas sociaux et spatiaux que les individus appliqueraient au réel comme les « valeurs et les significations que l'on accorde à un support, à une étendue » (Gumuchian, 1989, p. 30), mais des « constructions interprétatives » qui se forment dans l'expérience de l'espace. Dans la cartographie sensible à l'échelle des individus, on envisage plutôt ce qui donne naissance à une conception interprétative de l'espace, c'est-à-dire qu'il n'y a plus de réel géographique mais des réalités plurielles que les acteurs interprètent et à travers lesquelles ils construisent leurs actions géographique . La cartographie sensible est la marque par excellence de cette dimension processuelle du rapport de l'espace : on ne dessine pas « l'espace », on raconte comment on y a cheminé. La rigueur de l'interprétation émane de la qualité, de la continuité et de la cohérence des informations géographiques. Pour autant, les cartes sensibles ne sont pas si individuelles qu'on veut le croire. En tant qu'interprétations géographiques, elles sont nécessairement « modélisantes ». Elles généralisent les expériences en

sélectionnant et en hiérarchisant les informations géographiques issues de l'expérience. Cette cartographie montre ainsi avec précision le processus de construction géographique des individus.

C'est sous l'angle de ce qu'on désigne en anglais par le terme d'*elicitation* (Bigando, 2013), de la visibilisation et de l'expression de ces conditions perceptives et corporelles auxquelles est assigné tout individu, que cette perspective phénoménologique est appréhendée. A travers la co-construction de la recherche avec les artistes, nous défendons donc l'idée selon laquelle les perceptions et les affects ont une dimension géographique (Racine, Bochet, 2002 ; Tuan, 2006 ; Maulion, 2009 ; Feildel, 2010 ; Martouzet, 2014). Le domaine du ressenti est un vecteur de construction des mondes sociaux. Tout l'enjeu réside dans le fait de ne pas opposer les mondes sensibles, aux mondes sociaux et aux mondes de la connaissance. C'est pourquoi les affects, loin de constituer une catégorie de faits à part, sont ici analysés comme des faits observables que l'on peut appréhender à travers des cadres théoriques pluriels.

Ce travail présente aussi des réflexions épistémologiques pour la géographie, puisque sur la base d'une critique de la géographie des représentations, nous nous intéressons à l'apparition de nouvelles formes de savoir dits post-représentationnels, « non-représentationnelles » (Thrift, 2008) ou « plus-que-représentationnelles » (Lorimer, 2010) que nous considérons avec intérêt pour le renouvellement des savoirs géographiques dont nous nous distancions du fait de l'approche apolitique de leurs auteurs.

Nous questionnons donc à notre manière une cartographie « plus-que-représentationnelle ». La cartographie sensible nous invite à dépasser l'étude des cartes en tant que représentations et à penser la cartographie comme construction de savoir qui s'élabore dans l'expérience spatiale - celle de la marche par exemple - et cartographique, à l'origine de sa restitution. Si la carte demeure une généralisation de l'espace, elle n'est toutefois pas coupée de celui-ci, puisque, activité empirique en soi, elle est toujours elle-même une expérience.

En réponse à la remarque de Paul A. Bell (1996)<sup>5</sup> qui voulait voir dans la cartographie d'espaces vécus comme une cartographie individualiste et portant à l'idiosyncrasie, nous montrons ici comment cette cartographie s'attache à faire apparaître les rapports sociaux et géographiques des individus. La cartographie enclenche comme tel des interprétations du monde, déclenche de nouvelles situations sociales, que ce soit au

---

<sup>5</sup> « (...) personnelles, peu précises, incomplètes, déformées, simplifiées, idiosyncrasiques de l'environnement », in Moser, Weiss, 2003, p. 58.

niveau des interactions entre les individus ou des projets sociaux dont elle est l'em-brayeur. Il s'agit de voir et de rendre visible les conditions de construction des rapports à l'espace : des manières de se trouver ici et là, des pratiques géographiques. Il s'agit de voir la cartographie non plus comme « représentation » du monde mais bien plus comme *construction sociale* du monde géographique : la cartographie sensible est un acte social et a des effets sur les décisions et les actions des acteurs entre lesquels elle est élaborée.

La cartographie sensible est « située », aussi bien socialement, spatialement que temporellement. Qu'elle soit ordinaires, élaborées scientifiquement ou encore artistiquement, elle est située. Elle signe l'introduction explicite d'une individualité dans la carte. La carte n'est plus située malgré elle. Alors que la grille uniforme, la conventionalité des codes, socialement et cartographiquement acceptés, avait pour effet de supprimer ou tout du moins de neutraliser la subjectivité de l'auteur, cette individualité, c'est l'auteur qui n'est plus présent par sa seule signature, mais qui assume toute sa place dans l'espace de la carte.

La thèse se présente donc en trois parties : nous montrons d'abord les jalons de la réflexion qui a nourri cette thèse à partir de l'expérience de recherche au Maroc, ayant contribué à élaborer une question principale autour de la restitution du vécu. Cette première partie se poursuivra ensuite à travers l'explicitation des implications de la cartographie sensible hors du champ disciplinaire de la géographie et dans le contexte actuel. En analysant ce contexte dans lequel les cartes sensibles émergent et circulent, et montrons leurs implications sociales, économiques, politiques. (Première partie).

La seconde partie, est consacrée à l'étude des pratiques en cartographie sensible à partir d'un corpus de projets cartographiques. Une enquête de terrain a été engagée pour travailler sur les intentions, les objectifs et la fabrication des cartes sensibles. L'analyse des pratiques met à l'épreuve les processus cartographiques à travers l'observation et la réalisation des gestes cartographiques avec les acteurs. Il s'agit d'étudier les processus de compréhension de l'espace que mettent en jeu ces cartographes alternatifs et les processus de fabrication des cartes ainsi que les aspects techniques et matériels afin d'apporter une description la plus précise possible sur comment les cartes se font.

La troisième et dernière partie porte une réflexion épistémologique sur cette cartographie qui met en jeu une approche à la fois sensible et cognitive. Au croisement des domaines artistiques, scientifiques, une attention première à la complexité du sensible et à sa dimension co-évolutive nous permet de rapprocher l'art et la géographie. Nous

montrons comment les projets des artistes enquêtés ont une dimension cognitive, et comment les géographes construisent de leur côté des approches esthétiques de l'espace. De ce croisement, c'est l'ouverture d'un passage - par la cartographie - que nous avons traçons dans cette thèse. D'un point de vue empirique à travers la « collaboration » avec les artistes que nous avons expérimenté des dispositifs de recherche-création élaborés ensemble, et, d'un point de vue épistémologique, ces dispositifs de recherche-création engagent une réflexion sur la dynamique de la théorie à la pratique de l'espace.

## **Première partie**

La carte sensible, contours d'une  
modalité cartographique



# Chapitre 1

## A la recherche des « cartes sensibles »

Cette partie présente plus avant le travail scientifique mené à travers cette thèse, à travers une démarche de recherche-crédation qui, elle, s'est construite en amont. De fait, cette thèse se situe dans le prolongement de mon travail de Master 1 proposant un travail empirique sur la cartographie de l'espace vécu des femmes marocaines d'un quartier de Sidi Youssef Ben Ali à Marrakech au pied de l'Atlas (Sud-Est du Maroc) (Olmedo, 2010a). Nous ne pouvons par conséquent pas faire l'économie de revenir dès maintenant sur l'origine du projet de recherche, et, surtout, sur ce qui a nourri nos motivations en tant que géographe. Concernant donc la part de création de la recherche proprement dite, la « poétique doctorale », cette partie embrasse donc le point de vue du sujet « l'ayant éprouvée ». L'enjeu ici est bien de montrer comment ce travail de thèse est déterminé en amont par un projet de recherche en géographie précédent la thèse - dans lequel la représentation des perceptions à travers le croquis de paysage et du vécu à travers la cartographie textile se situent au cœur d'une démarche de « recherche-crédation » (Dallet, 2012 ; Morelli, 2014).

Durant la première partie du chapitre 1, nous allons donc revenir sur les origines de cette recherche qui commence au Maroc en 2010. Les premières expériences de terrain donnent lieu à la formulation du questionnement de la thèse, sur le tracement et la restitution de la recherche géographique. En faisant appel de manière réflexive

à l'expérience de terrain, nous franchissons une étape supplémentaire dans le raisonnement. Ayant d'abord montré comment la cartographie sensible, utilisée comme dispositif d'expression artistique permet de restituer la complexité des processus de d'appréhension et de compréhension de l'espace, nous montrons ici comment l'expérience de terrain avec les artistes a permis non-seulement d'enquêter les processus de subjectivation et d'objectivation de l'expérience, mais de co-construire, à travers l'expérimentation partagée, des dispositifs cartographiques entre art et géographie.

Après ce premier projet de recherche marocain, nous avons pu constater la diffusion d'un certain nombre de projets artistique autour de la cartographie sensible, c'est donc un questionnement épistémologique sur les caractères de ce phénomène cartographie qui motivé cette thèse. Repéré dans différents domaines hors de la géographie, cette thèse tente donc dégager, l'enjeu sémantique actuel autour « la cartographie ».

Le chapitre 2 montrera donc précisément la diffusion du phénomène à trois endroits : la diffusion sémantique avec la progressive fixation de la notion de « carte sensible », son implantation géographique, et la diffusion des productions et des pratiques qui lui sont associées. Ce chapitre expose finalement la pluralité des acceptions des cartes sensibles, les catégories de sens que les différents acteurs y placent selon les contexte dans lesquels ils les intègrent, et montre les enjeux économiques, politiques et sociaux en toile de fond de ces appropriations sémantiques. Il s'agira donc aussi de prendre en compte le phénomène de circulation entre les productions artistiques, scientifiques et en aménagement<sup>1</sup> et notamment la réception académique, on constate les mots circulent et des formes de porosité apparaissent entre ces sphères qui semblaient distinctes.

---

<sup>1</sup> Par ce terme nous englobons très les différentes disciplines aménagistes : la section 24 du Conseil national des universités (« Aménagement et urbanisme »), l'architecture et le paysage.

## 1. Retours aux origines, terrains marocains : Sidi Yusuf

### 1.1. Entre le sensible et le cognitif, être géographe

Au cours de cette première partie, nous reviendrons dans un premier temps, sur l’ancrage de la recherche dans le projet d’étude de Master (2010), et sur le déroulement d’un premier puis d’un second terrain au Maroc sur le rapport vécu à l’espace des femmes marocaines d’un quartier de Marrakech couramment appelé « Sidi Yusuf » (ou administrativement Sidi Youssef Ben Ali). Ce sera l’occasion précisément de mettre perspective la construction de la recherche, et de montrer comment celle-ci se fabrique dans le sensible de la relation au terrain, à travers les mailles du « tissu du monde » pour reprendre l’expression merleau-pontienne, dans son processus en projet indéfini, en co-évolution avec les personnes enquêtées mais aussi bien qu’avec celles rencontrées informellement ou formellement dans les lieux académiques et scientifiques.

#### 1.1.1. Premiers contacts avec le terrain, de la perception au savoir géographique

En tant qu’étudiante, mes premiers contacts avec le terrain, dans le cadre d’une recherche sur l’espace vécu des femmes du quartier de Sidi Yusuf au Maroc, témoignent déjà d’une prise en compte du sensible. Le sensible s’est imposé à moi dès le départ, et, c’est avec ce donné *a priori* que j’ai composé mes recherches, en concevant d’abord empiriquement l’espace et les relations que j’y étudiais

Après avoir résolu la difficulté d’entrer en contact avec les femmes du quartier et de se faire accepter en tant qu’étudiante blanche d’origine française en contexte post-colonial - problèmes méthodologiques relativement classiques aujourd’hui étudiés en sciences humaines et sociales (Cefaï, 2003 ; Dorlin, 2009) l’enquête de terrain, qualitative, s’est progressivement mise en place autour d’entretiens semi-directifs et d’observations participantes. D’importantes séquences d’observations participatives des gestes et des habitudes des femmes dans l’espace domestique et dans la ville se sont progressivement mises en place. Elles laissaient la place à de longues discussions informelles ou entretiens libres, plus adaptées et proches des situations en train d’êtres vécues.

En complément d'observation, le dessin constituait aussi un de mes outils principaux. Au Maroc, il permettait de faciliter la légitimation de ma présence en tant que chercheuse observante dans l'espace public aussi bien que dans l'espace domestique. Avec le dessin, un travail sur la présence des corps et la reconfiguration permanente de leurs spatialités fut engagé. Les techniques graphiques permettaient de saisir la micro-géographie et la sociologie des activités et gestes du quotidien. Ces pratiques éminemment spatiales révèlent la structure micro-géographique de l'espace domestique, qui, loin d'être restreint à la maison déborde son extérieur immédiat, les espaces communs avec les voisins et les espaces de vie collective. Elles révèlent aussi l'épaisseur des spatialités corporelles et sociales que décrit l'anthropologue François Laplantine, « on ne peut construire une anthropologie du corps en termes topographiques. Elle implique une pensée de la temporalité attentive aux modulations du sensible » (Laplantine, 2005).



Figure 1. Femmes au quotidien dans l'espace public, Sidi Yusuf. E. Olmedo, 2010.

Ne pouvant faire l'économie de montrer spécifiquement comment j'avais appréhendé le terrain, j'ai alors déployé, à ce moment de la recherche, un certain nombre d'opérations indispensables et créé ce que j'appelle *a posteriori* des « dispositifs de recherche ». Ils me permettaient de visualiser mon activité de chercheuse sur le terrain et qui consistaient à réaliser des opérations d'attribution de sens aux observations. C'est

alors que j'ai commencé à dessiner et à photographier. A partir de là, j'ai commencé un travail en partant des observations sensibles, de ce qui pouvait paraître des détails mais qui témoignaient finalement de traits majeurs sur la réalité sociale.

Ce que notais - de manière hasardeuse au départ - en y prêtant une attention particulière à travers les dessins et la visualisation possible, des observations géographiques, notamment à partir des récurrences graphiques. En mettant par exemple en relation les dessins, j'ai pu identifier l'attitude des femmes, toujours en mobilité dans l'espace public par rapport aux hommes, de là j'ai pu enquêter précisément sur leurs pratiques voire leurs stratégies de mobilité (Olmedo, 2010a). De même, des détails aussi insignifiants qu'un sac plastique que les femmes portent avec elles dans tous leurs déplacements manifestent la dimension utilitaire des déplacements dans le quartier en particulier liés à la gestion de l'espace domestique.



*Figure 2. Marchands ambulants devant le souk Boularbah, Sidi Yusef, Marrakech, Maroc. E. Olmedo, 2010.*



*Figure 3. Devant le souk Boularbah, Sidi Yusef, Marrakech, Maroc.  
Elise Olmedo, 2010.*

Réalisés « à la volée », au détour d'une rue, d'un étalage de légumes, ou discrètement dans un foyer, ces dessins sont extraits des carnets de terrain d'une enquête sur la place des femmes dans l'espace public d'un quartier populaire de Marrakech, Sidi Youssef Ben Ali (Maroc), enquête réalisée en février-mars 2010. S'inscrivant dans une démarche en géographie humaine, ces « dessins indiscrets » se proposent de recueillir quelques images de la vie quotidienne des Marocaines, de l'étudiante à la femme mûre.

Des dessins que l'on pourrait aller jusqu'à dire « indiscrets », puisqu'ils s'immiscent au coeur de la vie quotidienne, qu'elle soit publique ou privée :

Des Images du dehors : l'intimité d'une conversation entre deux jeunes filles, aux abords du lycée Ibn Tachfine, mais aussi une des nombreuses boucheries du souk Boularbah. Le souk, fréquenté quotidiennement par les habitants du quartier est un espace mixte en apparence seulement. On remarque que Marocains et Marocaines ont des rôles bien distincts. La plupart des vendeurs sont des hommes, le boucher étant d'ailleurs un métier particulièrement masculin; les femmes, « gestionnaires de la maison », constituent la majorité de la clientèle. Des images du dehors qui nous rappelle donc la place du genre dans les manières d'investir l'espace public.

Des Images du dedans : une conversation entre deux femmes mûres sur un canapé, autour d'un habituel thé à la menthe. Un dessin réalisé chez une enquêtée dont la maison se résumait à une seule pièce exigüe, faisant office de salle à manger, de salon, de chambre aux différentes heures de la journée. Le monde domestique d'une enquêtée n'ayant d'autre choix que de vivre dans la promiscuité du fait de sa pauvreté. La présence simultanée d'un frigidaire, d'un téléviseur, et d'éléments décoratifs (des fleurs, des objets, des plats, des photos) relate à la fois cette indigence relative, et en même temps l'appropriation du lieu, d'un espace domestique, habité.

L'appareil photo est généralement vu comme l'attribut du touriste avide de pittoresque, et certaines croyances provenant plus ou moins du religieux s'attachent encore à l'idée que le cliché photographique déroberait en partie l'âme. La photo pouvant déclencher des réactions violentes, le dessin s'imposait comme un moyen de se mêler à la vie sans s'y ingérer, un véritable moyen d'approcher la société marocaine, qu'Eugène Delacroix avait déjà largement pratiqué lors de son voyage au Maroc en 1832.

Autant de situations vécues et crayonnées par le chercheur, où le dessin lui offrait deux perspectives. Il lui conférait, d'une part, un rôle social et en cela, une raison « d'être-là ». Dans le cas d'un quartier populaire, le simple fait qu'une « femme blanche » se promène seule frappait les esprits, aiguillait les curiosités, parfois même entraîna des réactions violentes. Tant de situations qui provoquent l'inconfort du chercheur sur son terrain. Chercher alors une raison d'être-là afin pour se faire accepter, est une possibilité offerte par le dessin : le producteur de dessins est forcément pensé comme un dessinateur. Un rôle qui m'a permis de faire accepter ma démarche. Mais outre ce rôle social sur le terrain, le dessin permet d'autre part de recueillir un matériau analytique, la trace tangible d'un moment dans un lieu.

Le dessin a été ici un véritable moyen d'approcher un paysage vernaculaire que, ni la photo ni le discours, n'auraient pu montrer. Contrairement au dessin de paysage qui procède souvent par une vision panoramique, le croquis anthropologique procède par un centrage sur l'espace habité. Il permet de d'esquisser précisément un petit espace (une maison), une portion de l'espace public (le souk), une situation (une conversation féminine.). Ces trois dessins, que l'on pourrait classer dans la catégorie des croquis de l'espace habité, constituent un véritable matériau qualitatif pour l'analyse scientifique. Questionnant les pratiques du dessin de géographe dont le croquis de paysage est longtemps resté l'apanage, le croquis de l'espace habité n'est-il pas un formidable objet pour la géographie humaine ?

*Figure 4. « Les femmes de Marrakech. Le croquis comme outil d'enquête », publié en ligne sur le site des Café-Géo, rubrique Le dessin du géographe (Olmedo, 2010).*

Au-delà des premières expériences de terrain en géographie, la question de la méthode demeurerait ouverte. Un projet a commencé à naître à ce moment là, quand j'essayais de noter mes observations, dont l'accumulation est très rapidement devenue *phénoménale*. « Phénoménale » bien sûr, au vu de la masse gigantesque d'informations géographiques accumulées sur les déplacements des habitants, leurs trajets quotidiens, l'organisation des lieux, mais aussi et surtout au sens *phénoménologique*. La richesse et la complexité sensibles que je percevais du terrain, m'apparaissaient comme une dimension essentielle. L'entrée proposée dans mon mémoire de Master s'est donc imposée d'emblée phénoménologique. Le mémoire propose une manière de l'appliquer à la géographie comme une forme « méthodologique ». A ce moment de la recherche sur le terrain, la réelle difficulté qui s'imposait à moi a été celle d'attribuer des mots et des significations aux éléments observés. Ce travail sur la perception rend ainsi, tout au long de la première partie de mon mémoire de la « prudence » avec laquelle je classifie mes observations et je forme des « catégories géographiques » pour approcher et déterminer la nature des phénomènes observés (qualifier une activité géographique et ses implications sociales, un déplacement par exemple). Il s'agit en fait des difficultés d'attribuer une existence concrète aux hypothèses théoriques travaillées en amont du terrain, tandis que simultanément, je questionnais la place de l'observateur, et de la manière dont il conduit son observation.

#### 1.1.2. De la méthodologie à l'épistémologie : savoirs géographiques tirés du sensible

Ces opérations de production graphique, méthodologiques au départ, ayant révélé plus largement des pistes de recherche, nous les avons mises au travail à travers la deuxième année de Master puis à travers la thèse. Couplée à la méthode du croquis *in situ* en premier lieu, cette méthodologie graphique (croquis figuratifs réalisés dans un carnet de terrain) a permis de compléter ces données sur la présence des corps et sur les gestes du quotidien (Olmedo, 2012). C'est en tant que « méthodologie » que j'ai surtout parlé de cette pratique de production iconographique sur le terrain<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> « Le croquis comme outil d'enquête » intitulai-je mon premier article publié en 2010 dans les *Cafés-géo* (Olmedo, 2010a).

Cependant, ce questionnement, épistémologique à certains égards, portait aussi et surtout sur la production de la connaissance géographique. Dans quelle mesure nous produisons la connaissance, puisque nous la tirons de l'expérience empirique ? J'abordais la question de l'écart entre « terrain théorique » et « terrain éprouvé » (Olmedo, 2010, p. 84), cet « écart » que j'essayais d'expérimenter plutôt en tant que « distance ». Mon entreprise a consisté à réduire cette distance entre les catégories « théoriques » et les choses concrètes qu'elles désignent. Dans la plupart des publications qui allaient suivre, j'ai donc toujours tenté de mettre en balance textes et images et montré comment je restituais, dans le travail scientifique les phénomènes empiriques. Une référence a notamment été déterminante dans le cadre de cette recherche, *L'œil et l'esprit* de Maurice Merleau-Ponty (1964) découvert quelques années auparavant en classe préparatoire. Dans ce livre, le philosophe tente de retraduire, par le biais de la peinture de Paul Cézanne la construction de la perception qu'il mentionne à travers l'idée de déplacement. Il met en balance ce qu'il appelle la « carte du je peux » et la « carte du je vais », faisant l'hypothèse que la perception influence nos déplacements. Il dessine ici les prémisses d'une démarche proprement attentionnelle.

« Mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c'est pourquoi je peux le diriger dans le monde visible. Par ailleurs, il est vrai aussi que la vision est suspendue au mouvement. On ne voit que ce qu'on regarde. (...) Tous mes déplacements par principe figurent dans un coin de mon paysage sont reportés sur la carte du visible. Tout ce que je vois par principe est à ma portée, au moins à la portée de mon regard, relevé sur la carte du 'je peux'. Chacune des deux cartes est complète. Le monde visible et celui de mes projets moteurs sont des parties totales du même Être. Cet extraordinaire empiètement, auquel on ne songe pas assez, interdit de concevoir la vision pensée comme une opération de pensée qui dresserait devant l'esprit un tableau ou une représentation du monde, un monde de l'immanence et de l'idéalité. Immérgé dans le visible par son corps, lui-même visible, le voyant ne s'approprie pas ce qu'il voit : il l'approche seulement par le regard, il ouvre sur le monde. Et de son côté, ce monde dont il fait partie, n'est pas en soi ou matière. Mon mouvement n'est pas une décision d'esprit, un faire absolu, qui décrèterait, du fond de la retraite subjective, quelque changements de lieux miraculeusement réalisés dans l'étendue. Il est la suite naturelle et la maturation d'une vision. Je dis d'une chose qu'elle est mue, mais mon corps, lui, se meut, mon mouvement se déploie. Il n'est pas dans l'ignorance de soi, il n'est pas aveugle pour soi, il rayonne d'un soi...

L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible, lui qui regarde toute chose, il peut aussi se regarder et reconnaître dans ce qu'il voit alors « l'autre côté » de sa puissance voyante. (...) Ce premier paradoxe ne cessera pas d'en produire

d'autres. Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elle, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose ».

Merleau-Ponty, 1964, p. 13-14<sup>3</sup>

Le premier travail de recherche mené au Maroc m'a conduit à réaliser un parallèle entre le texte phénoménologique de Maurice Merleau-Ponty et l'observation empirique. Dans l'expérience de terrain, ce parallèle nous permet de questionner ici ce que nous faisons des données de la recherche, ce que nous sélectionnons comme pertinent et non pertinent. A la suite de la deuxième partie de notre thèse il apparaît clairement dorénavant que ce que l'on appelle micro-géographique, ne se situe dans le « micro » que parce qu'on invisibilise sa complexité en se plaçant dans une échelle géographique spécifique. Cela n'est pas sans conséquences majeures, effectuer une recherche sur une échelle géographique c'est déterminer le curseur d'analyse à un certain niveau de lecture<sup>4</sup>.

Du Master 1 à la thèse, j'ai donc mis en questionnement ce qui fait partie du domaine de la construction de la connaissance géographique. En reposant la question des pré-construits de la connaissance géographique, il s'agit de mettre en lumière la production de la connaissance géographique en tant qu'elle se construit avant tout dans le « rapport vécu au lieu ». En ce sens, en s'attachant aux manières de faire et à l'attention des géographes sur le terrain, nous avons cherché à démontrer combien « Faire, c'est penser » pour reprendre l'expression de Richard Senett (2008). Plus précisément encore, il s'agit de savoir comment le corps, les corps et par la même, le corps des géographes « s'inscrivent » dans le terrain à travers des gestes d'écriture où la pensée s'élabore et oriente les déplacements postérieurs. Ma recherche s'est ainsi orientée comme une mise au travail de l'« évidence » du rapport empirique à l'espace, recherche qui se rapproche en cela proche des travaux de l'anthropologie réflexive (Ghassarian, 2002)<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Cité in Olmedo, 2010 p. 85-86.

<sup>4</sup> Ce que nous reconnaissons faire aussi en délaissant les échelles internationales d'analyse par exemple.

<sup>5</sup> Mon mémoire de Master 1 questionnait alors la réflexivité sur le terrain, la prise en compte des conditionnements cognitifs et affectifs « tacites », ce que le psychologue russe Lev Vygotski appelle nos « comportements naturels ». (Vygotski, 1934).

## 1.2. Boucles de recherches entre la France et le Maroc : la recherche à l'épreuve du temps

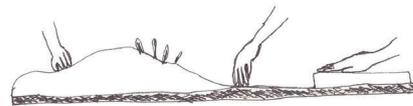
### 1.2.1. Cartographies textiles : le tissu pour exprimer le vécu

Sidi Yusuf, ancien *douar*, est un quartier d'habitat spontané et non-réglementé. Il a la forme d'un habitat rural annexé à la ville (Sebti, 1984, 1985, 2004). Aujourd'hui, le quartier est socialement hétérogène. Les archives sur l'évolution du quartier ont été recensées et analysées en particulier dans la thèse de Meriem Rodary en 2010 sur le travail des femmes marocaines, et notamment sur les métiers traditionnels de *Neggafat* (ordonnatrices de cérémonie dans les mariages marocains) et de *Neqqashat* (poseuses de henné) à travers le cas particulier de Sidi Yusuf. Les femmes enquêtées participaient en 2010 aux cours et ateliers d'une association de couture traditionnelle, lieu de convivialité et d'apprentissage. La plupart des femmes rencontrées pratiquent plusieurs activités en rapport avec le textile : pour l'usage domestique, pour coudre des *djellabah* (notamment aux enfants), broder des ornements sur un vêtement ou coudre à des fins lucratives (fabriquer des ornements qui seront ensuite revendus au tailleur, comme les boutons de couture traditionnels, préparer les fils pour une broderie etc.). Cette activité est perçue comme agréable et conviviale à certains moments, mais reste un réel travail domestique (Sebti, 2009).

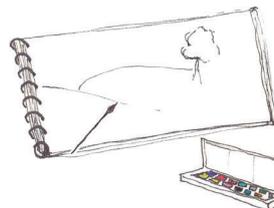


Figure 5. Légende annotée de la carte textile.

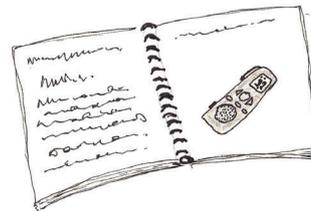
La carte se présente en deux pôles. Le pôle domestique (Figure 5, page 31 à droite) représente la maison (le carré de tissu) et le reste du quartier, lieux du travail domestique mené avec l'aide de leurs filles, celui aussi des responsabilités dans l'éducation des enfants. Cette partie est donc prégnante dans la vie des femmes. Très mobiles dans cette espace, la carte montre les différents déplacements des femmes dans l'organisation de l'espace de vie. On voit apparaître les cheminements (les rubans jaunes) qui relient l'espace domestique à l'extérieur immédiat, notamment ponctué par les lieux d'approvisionnement : l'épicier, le boucher, le souk Boularbah (représenté par des modules de tissus en bas).



La carte sensible



Le carnet de croquis



Le carnet de terrain



L'observation



La photographie

Figure 6. « La boîte-à-outils qualitatifs », extrait de Olmedo, 2010.



*Figure 7. Carte textile des espaces vécus des femmes de Sidi Youssef Ben Ali, Marrakech, Maroc. Olmedo, 2010.*

Le pôle travail (Figure 5, page 31, à gauche) figure les principales activités professionnelles des femmes relèvent de l'économie informelle. Elles effectuent des ménages pour des familles des classes moyennes et aisées ou préparent les repas des mariages. Pour se rendre sur le lieu de travail la semaine ou le week-end, elles utilisent des points de repères géographiques. La place Jemaâ El-Fna, par laquelle transitent la plupart des bus de la ville, est un repère important représenté sur la carte par un nœud de rubans, qui arrime solidement les deux pôles domestique et celui du travail entre eux. Dans le pôle travail, des boutons de couture traditionnels mobiles symbolisent les lieux de travail, évoluant grâce aux recommandations d'une maison à l'autre. Les lieux de loisirs - aller au *hammam*, se promener au parc, se rendre à l'association de couture traditionnelle - ont été cousus en creux dans le pôle travail (par un jeu de plis). Car le travail conditionne en effet les loisirs, en fonction du temps et des finances disponibles.

La cartographie textile ayant été élaborée dans la deuxième partie de terrain, elle a été envisagée d'emblée comme un moyen de compréhension des données recueillies. Dessiner les espaces des femmes m'a permis de conceptualiser leur relation à la ville et la complexité des rapports de proximité et d'éloignement. Par exemple, des endroits très proches de la maison dans le quartier de Sidi Yusf, sont vus par les femmes comme inaccessibles, car réservés aux hommes (certaines zones du quartier). Alors que d'autres lieux beaucoup plus grands et présentant une moins grande familiarité et une grande mixité de populations sont vus et pratiqués de manière très positive comme la place Jemaâ el-Fna. La carte qui intègre des données temporelles présente les rapports aux lieux et comment ils sont vécus selon des interactions complexes et les temporalités de la vie quotidienne.

Du fait d'une urbanisation très informelle au départ, ce quartier populaire de Sidi Yusf possède une organisation particulière, un *derb* aux ruelles tortueuses est entouré de routes principales entourant le quartier ancien et ses extensions plus récentes. Aujourd'hui, le quartier est socialement hétérogène. La partie la plus ancienne regroupe les classes populaires dans des petits immeubles de deux à trois étages. Le long des routes principales, des maisons pour accueillir des classes moyennes ont été implantées formant de petits regroupements pavillonnaires beaucoup plus tard

La plupart des habitants sont d'origine rurale, les habitants viennent notamment de la vallée de l'Ourika dans l'Atlas (Figure 6 : La route de l'Ourika. E. Olmedo, 2014.). Cette configuration du quartier très liée à l'exode rural contribue à son évolution rapide. Au-delà, les petits *douars* à l'extérieur de la commune de Marrakech s'allongent et rejoignent progressivement le quartier (douar Jbilat), formant un mitage périurbain

caractérisé, laissant place à des terrains vagues, utilisés comme aires de jeux improvisées par les enfants et les jeunes du quartier mais accueillant aussi quelques cabanes de fortune, et des décharges sauvages.



Figure 8. La route de l'Ourika. E. Olmedo, 2014.

Construire la carte, c'était l'envisager comme un vecteur de pensée. La création de la carte a aussi été imaginée dans la perspective de produire un objet pouvant :

1. Restituer la recherche aux enquêtés sans opérer de quelque simplification, le mémoire écrit ne pouvant réellement être pris en charge tel quel par les femmes, analphabètes pour la plupart.
2. Restituer la complexité sensible du terrain.

Quand bien même le retour sur le terrain était hypothétique, je ne concevais pas de porter un regard sur le terrain qui soit entièrement déconnecté de ce que les femmes vivent là-bas et de ce que j'ai vécu avec elles. J'ai donc imaginé que le tissu, signifiant par rapport aux lieux, puisse être un vecteur de communication. J'envisageais en France de parler du terrain marocain à travers des tissus ramenés de là-bas. J'imaginai un retour - hypothétique à l'époque - de mon travail d'écriture auprès des personnes enquêtées.

Le retour sur le terrain en 2014 fait apparaître combien la même carte pouvait susciter une diversité de réactions. Le plus intéressant me paraît être le caractère différencié des réactions en France et au Maroc. En France les réactions du monde de la recherche étaient centrées sur les couleurs, l'esthétique, que ce soit de manière positive ou négative. La nature de l'objet était en permanence en cause : « est-ce une carte ? », « est-ce de l'art ? ». En France c'est la question de la représentation qui prédominait, et cela occupait le débat de manière prépondérante. Au Maroc, aussi bien du point de vue des femmes enquêtées, des personnes rencontrées sur le terrain, que des quelques chercheurs à l'Université de Marrakech, les observations sur cette carte portaient davantage sur les espaces qu'elle désigne et au vécu qu'elle représente. Sa dimension textile perçue comme « exotique » en France, est au Maroc un vecteur essentiel de communication de mon travail et invoque un certain respect, car ce n'est pas proprement de tissu dont il est question, mais de la vie d'habitantes. C'est aussi ce que me dit Khadija, une femme enquêtée en 2010, habitante de Sidi Yusuf, issue de la classe moyenne

« Pour toi la carte en tissu en France ça a un sens, pt'etre y'en a qui vont même pas comprendre, mais encore moins dans un pays comme ici, où la carte réelle en papier, elle a peut être pas un sens, alors t'imaginerais avec un tissu...

Mais : n'empêche que le vécu des femmes, tu le traduis par ce que tu veux, ça interpelle toujours parce que c'est pas une situation normale. »

Extrait d'entretien avec Khadija, 2014

### 1.2.2. Quatre ans plus tard : retour à Sidi Yusuf

Le travail cartographique réalisé en 2010 à travers la première carte textile (Figure 7, page 33) n'est pas seulement une restitution des savoirs géographiques issue de la recherche en Master 1. Il est au cœur d'une recherche évolutive et de tâtonnements pour comprendre la vie des habitantes et surtout envisager de revenir leur montrer ce que j'avais produit à partir de nos entretiens et moments partagés dans la vie quotidienne. Un retour sur le terrain faisait ainsi d'emblée partie des objectifs de la carte qui avait donc une triple dimension : heuristique (pour restituer une démarche et un savoir géographique), éthique (permettre aux personnes enquêtées de prendre connaissance des résultats de l'enquête), scientifique et relationnel (permettre au projet de recherche d'évoluer et de s'enrichir *via* les retours des enquêtés et une seconde enquête).

Un second séjour de terrain d'un mois a été réalisé au printemps 2014 afin de questionner les femmes enquêtées sur leur réception de cette carte textile, conçue pour dialoguer avec elles, leur communiquer mes résultats de recherches, sans passer par l'écrit, qu'analphabètes pour la plupart, elles ne connaissent pas. Au cours de ce séjour, nous avons travaillé à la création d'une nouvelle cartographie (Figure 10, page 38), réalisée à plusieurs cette fois et en échangeant sur place, principalement avec Naïma et Hadia (qui traduisait nos échanges), et avec la plupart des autres femmes enquêtées 2010. Ces résultats faisant l'objet d'un traitement spécifique en parallèle de la thèse, nous esquissons ici les premiers résultats et enjeux que nous détaillerons à travers des publications ultérieures.

Les échanges sur le terrain ont consisté en une discussion approfondie sur le contenu de la carte - est-ce que les espaces désignés sont corrects ? Proportion, taille, finesse de la « description cartographique » ? - sur la représentation textile en elle-même - les tissus sont-ils bien choisis ? Cette mise en carte a-t-elle du sens ? - et enfin sur la dimension réflexive - quelle sens cela avait-il pour moi de fabriquer cette carte, puis de revenir sur le terrain la présenter ? Quel sens peut-elle avoir pour les femmes sur place ? - des questionnements qui ont traversé la recherche depuis 2010 et permis d'apporter des réponses sur le terrain en 2014.



Figure 9. Les femmes de Sidi Yusuf ayant collaboré à la carte textile en 2014.



*Figure 10. Carte textile, Naima, Hadia, Elise, 2014.*

L'ensemble des réponses apportées à ces questions se manifeste essentiellement dans un nouveau travail cartographique - une carte collaborative cette fois - dont nous présentons ici les résultats. Dans l'élaboration de cette nouvelle carte, essentiellement réalisée avec Naïma, habitante de Sidi Yusuf, et Hadia, doctorante en géographie à l'Université Cadi Ayyad de Marrakech engagée comme traductrice pour le projet de recherche, nous nous sommes confrontées à tester à nouveau la « cartographiabilité » de l'espace vécu à travers le textile. Les retours des femmes et de l'ensemble des personnes enquêtées ont été très attentifs et approfondis. Les femmes étaient touchées que je sois revenue quatre années après leur montrer les résultats, et très intéressées par l'objet en lui-même qui a permis d'engager une vraie discussion sur les résultats<sup>6</sup>. « Tu as très bien compris la vie des femmes du Maroc, ta carte est parfaite » a été la première réaction de Naïma. Les femmes étaient d'accord avec mon interprétation des faits et les espaces représentés, les critiques ont donc porté essentiellement sur la hiérarchie des informations cartographiques, par exemple le fait de ne pas avoir représenté la *medina* comme un espace intermédiaire à part entière mais par un nœud central - espace qui est plus développé sur la nouvelle carte - de même le *bled* n'avait pas fait l'objet en 2010 d'une étude approfondie. S'il a été enquêté en 2014, il ne l'a pas été assez pour que nous puissions le représenter<sup>7</sup>.

La dimension textile de la carte a également permis de dégager des pistes de recherches intéressantes. Khadija, une habitante du quartier dont le statut est différent<sup>8</sup> qui a fait des études de littérature s'est essayée à interpréter ma carte. Elle me dit : « ce que t'as fait toi, tu rapportes les faits, moi je ne fais pas d'efforts à l'interpréter puisque je connais cette situation. Je ne fais vraiment aucun effort à interpréter ce que tu fais ». Au cours de la conversation, elle évoque un regard spécifique sur la situation des femmes très pauvres de son quartier que j'ai enquêtées et dont je relate le vécu dans la carte textile<sup>9</sup>. Elle fait apparaître combien les tissus utilisés dans cette carte évoquent quelque chose de très fort - que Khadija appelle « le rêve » - pour les femmes du quartier, que l'habillement n'est pas seulement une préoccupation quotidienne mais un élément déterminant de la présentation de soi. Un deuxième élément m'apparaît

---

<sup>6</sup> Je précise ici que ce temps a été relativement long entre les résultats et le retour vers le terrain pour des raisons essentiellement financières, étant donné que j'ai commencé ma thèse sans financement.

<sup>7</sup> Nous devons nous y rendre ensemble, mais des problèmes familiaux ont conduit Naïma à annuler le déplacement au dernier moment.

<sup>8</sup> Elle fait partie de la classe moyenne et travaille en tant que gérante d'une entreprise française.

<sup>9</sup> En tant que seule enquêtée de classe moyenne, elle a été à l'époque une informatrice privilégiée. Son apport a été essentiel sur l'histoire et la situation actuelle du quartier, ainsi que sur les rapports de domination de genre. En 2015, nous avons entrepris ensemble de réfléchir sur sa propre carte qu'elle envisage « avec des mots », ayant un rapport très intime à l'écriture qu'elle pratique depuis ses études. Ce travail en cours, a donné lieu à une réflexion sur les modes expressifs en situation (voir plus loin).

important, c'est comment les tissus en disent beaucoup plus que le sens que j'y ai moi-même mis au départ. Par exemple le tissu choisi pour le pôle domestique est utilisé généralement comme doublure du vêtement traditionnel (*Kaftan*), Khadija me suggère ainsi que c'est comme une « seconde peau ». A mon insu, les tissus choisis pour le pôle domestique évoquent ainsi la question de l'intimité, ce qui est très en lien avec le thème de la recherche menée.

J'ai littéralement redécouvert ma carte par le regard des personnes enquêtées. Le principe de cette cartographie est donc bien celui de l'évocation, sur laquelle s'appuie la discussion qui, elle, fonctionne comme une élicitation (Bigando, 2013). En ce sens, la carte n'exprime donc pas un savoir « vrai ». Il ne s'agit pas vraiment de discuter de la véracité des informations qui résultaient d'interprétation construite de ma part, mais plutôt de voir avec les femmes concernées quelle serait la hiérarchie des éléments représentés et comment elles l'expriment.

« Elise : Est-ce que ces tissus ont du sens ? Est-ce qu'ils sont bien choisis ?

Khadija : Celui du pôle domestique, ça c'est du pas cher du tout (...). Ce tissu là il représente le tissu qu'on met en dessous du Kaftan (vêtement traditionnel), c'est plutôt soyeux, c'est plutôt doux. Ça peut être pauvre, et ça peut ne pas l'être, ça dépend des ornements que tu peux lui donner.

C'est plutôt ce qui est à l'intérieur du Kaftan c'est ça ?

Voilà, il est en-dessous. Dans le Kaftan marocain, t'as le tissu du dessus, des tissus très fins, décorés, du « tape-à-l'œil », et à l'intérieur, tu as le tissu du bas, que tu portes directement sur le corps et il faut que ça soit soyeux et c'est dans ce style là.

Mais : quand une femme l'utilise autrement, ça peut paraître pauvre, parce qu'il coûte pas cher à l'achat.

(...)

Donc pour le pôle domestique, ça correspond plutôt bien ?

Oui, parce qu'en fait, c'est le rêve des femmes. Quand une femme est dans sa maison, son rêve c'est de porter des beaux vêtements, d'avoir un beau Kaftan, de porter des belles Djellabah. Et le fait de mettre quelque chose qui fait leur rêve, c'est peut être leur activité, leurs mouvements, elles peuvent pas avoir le rêve de travailler, d'avoir un statut, mais des petites choses, d'avoir un peu d'argent, les vêtements (...). Le mettre ici c'est bien (...).

(A propos du tissu de l'envers de la carte) Ceci dit le marron, en tant que couleur triste, j'suis d'accord, qu'on ait quelque chose de clair et qu'au fond il y ait quelque chose de sombre, ça évoque les profonds sentiments. Mais ça peut dire aussi que les hommes n'y est pas tout à fait pour rien dans l'histoire de ces femmes. Il apporte plutôt du « sombre » que du « clair ».

(...)

Le tissu sous le Kaftan c'est un peu comme une seconde peau ?

Voilà, ce qui doit être doux et tout, mais pour elle, c'est peut être un rêve, parce qu'il y a une toile de fond pour ta carte. C'est peut être ça ce que doit être sa vie, mais elle l'est pas. Dans ses mouvements, elles partent dans les endroits que tu as décrit là, mais est-ce qu'elle arrive à avoir une vie telle qu'elles le souhaitent... »

Extrait d'entretien, Khadija, 2014

Ce que souligne Khadija à travers la lecture de la carte c'est qu'elle exprime dureté de la vie de ces femmes qui subissent plusieurs rapports de domination, de classe, de genre, de race car elle sont d'origine rurale et berbère. Pour Khadija, ce qui compte est bien le fait d'avoir décrit, analysé et restitué le quotidien de ces femmes qui subissent au quotidien, comme elle, les rapports de domination masculin-féminin. Le tissu de la carte que Khadija touche quand elle parle, donne lieu à une expression détournée, par le sujet des « autres » de son quartier, des rapports violents qu'elle vit elle-même au quotidien ou qu'elle observe à l'œuvre de celui des autres femmes. La carte évoque pour elle quelque chose une réalité qu'elle « connaît » déjà dit-elle. La cartographie se poursuit ainsi, au-delà de la finitude matériel de l'objet textile, car cette carte textile a donné lieu aux premières esquisses de la propre cartographie sensible de Khadija, tracée à partir de son *medium* personnel, l'écriture.

La carte que j'ai réalisée en 2010 a donc permis de réamorcer la recherche d'un point de vue relationnel, de reprendre contact avec les enquêtées et de leur montrer le travail réalisé - mais également d'un point de vue scientifique, en apportant une distance à travers la carte sur leur propre vécu et à travers cet objet matériel, une possibilité de l'exprimer à nouveau et le faire évoluer. Cette recherche engage une réflexion sur les rapports de domination de genre et de classe qui peuvent constituer des freins à l'énonciation du vécu. La cartographie textile réalisée en 2014 correspond à la création d'un objet, intermédiaire, qui reflète précisément l'évolution et permet une action plus concrétisée sur la situation. Pour le décrire très rapidement, la carte de 2014 présente peu ou prou les mêmes éléments que celle de 2010, mais fait apparaître un autre regard, notamment la carte a pris la tournure des cheminements représentés par des galons clairs. Ces cheminements structurent la carte et forment une continuité. La maison, toujours aussi importante est maintenant agrandie (Naïma a déménagé, ayant trouvé de nouvelles sources de revenus grâce à sa fille qui travaille maintenant dans l'hôtellerie, elle habite une maison plus grande où elle dispose d'une cuisine à l'intérieur, « sa » pièce qu'elle indiquée par une rose jaune). Naïma a également gardé des éléments que nous avons représenté comme les lieux d'approvisionnement, le souk (en boutons de couture traditionnelle), le *Hammam*, les jardins qu'elle fréquente dans le quartier. La carte fait apparaître des éléments nouveaux comme les mosquées.

La *medina* apparaît comme un espace plus important que dans la carte de 2010. Les femmes m'ont même encouragée à revenir afin de poursuivre le projet. La cartographie met ainsi à l'épreuve la compréhension mutuelle. Nous travaillons à partir de mots et nous en faisons quelque chose de commun, en travaillant en profondeur sur leur signification et en leur donnant ensemble une existence matérielle à travers la plastique cartographique. A travers ce deuxième projet de recherche sur Sidi Yusuf (2014), la cartographie ne vise pas à montrer le savoir géographique en tant qu'il s'expose dans l'objet, mais plus précisément la construction co-évolutive de l'objet cartographique, et sa lente conscientisation et maturation par la personne enquêtée aussi bien que par le chercheur. Cette réflexivité ne s'arrête pas à la création de l'objet, car l'objet carte n'est pas une limite au savoir géographique, mais bien plus un support matérialisant le processus de création en cours.

La situation de recherche est donc approchée ici à partir d'un dispositif de ce que j'appelle aujourd'hui la « recherche-crédation ». Dans la co-construction cartographique, réalisée à plusieurs mains, nous cherchons ensemble à la fois à restituer les espaces de manière sensibles et cognitives, mais aussi à créer les conditions de l'échange à ce propos.

Ce processus de création a effectivement été partagé : Naïma a montré la carte textile que j'avais réalisée en 2010 à ses voisines et aux femmes de sa famille<sup>10</sup>. Avec Hadia, elle a « raconté » la carte pour inviter les autres femmes à participer au processus de réflexion. Tout en parlant, elles déplaçaient plusieurs éléments textiles, attachés provisoirement avec des épingles, sur les pièces principales de tissu. Naïma, Hadia et moi-même sommes les auteures de cette carte (Figure 7), d'autres femmes enquêtées en 2010 ainsi que leurs proches ont aidé à la fabrication, aidant à coudre et à broder mais donnant aussi leur avis, leurs critiques. Les femmes ont déployé toute une série de gestes séquencés et organisés issus de la couture traditionnelle que j'ai apprise et pratiquée avec elles (tressage du fil pour la broderie avec la technique « trois fils », découpe du tissu, fabrication des boutons de couture traditionnelle). J'ai continué à travers ce terrain une recherche sur le textile et les techniques marocaines dans le domaine textile. Fabriquée avec les femmes qui ont mis tout leur savoir-faire au service du projet, cette deuxième carte textile est « imprégnée » différemment du terrain.

---

<sup>10</sup> Je précise ici que l'ensemble de ces événements ont eu lieu à l'écart du regard des hommes, maris, frères, parfois secrètement même. Les femmes m'ont clairement signifié le caractère subversif de cette cartographie qu'il « valait mieux que ne pas montrer », sous peine de remettre en cause la mise en œuvre du projet.

Plutôt que des espaces vécus telles des entités séparées, les femmes ont ainsi représenté leurs spatialités quotidiennes dans une forme de continuité “sensible”. Tailler, assembler, coudre, broder - les femmes reproduisaient, plus ou moins consciemment, des gestes appris auprès des générations précédentes. Les ornements (galons, brides, boutons etc.) sur les vêtements sont par exemple fabriqués par les femmes, de même que les broderies, tandis que les travaux d’assemblage et de finition sont cousus uniquement par les hommes - ce fut le cas pour le galon de finition sur les bordures de la carte textile en 2014 réalisé par un tailleur de la rue Derb El-Gibs.

En tant qu’expériences partagées, ces pratiques cartographiques ont permis de travailler sur la situation de recherche, en l’occurrence la situation des femmes qui subissent quotidiennement des violences conjugales, des violences sexuelles courantes et le contrôle très fort des maris, frères, voisins et des hommes en général, auxquelles s’ajoutent des difficultés économiques de la vie quotidienne et du travail informel.



*Figure 11. Fabrication de la carte textile, Naima, Hadia, Elise.*



*Figure 12. Séquences de gestes organisées autour des savoir-faire de la couture et de la broderie avec le collectif de femmes de Sidi Yusuf.*

En définitive, la cartographie que nous avons expérimentée à plusieurs est avant tout dépendante d'une situation formée par les locutrices, matérialisées par un objet construit ensemble. Le chercheur n'a pas ici un regard surplombant sur la situation, au contraire nous avons cherché des formes d'horizontalité des rapports sociaux, nécessitant écoute, compréhension et discussion dans le partage autour de la création cartographique qui renvoie aux pratiques de recherche collaboratives (Hawkins, 2013 ; Amilhat-Szary, Mekdjian, 2014). Cette recherche d'horizontalité des rapports sociaux s'ancre toutefois dans une situation de recherche où je suis moi-même positionnée racialement, économiquement dans une situation de domination dont j'ai conscience et dont je tente justement d'atténuer les effets dans ma recherche en sciences humaines et sociales.

### 1.3. « Tracer la recherche »<sup>11</sup>

#### 1.3.1. La cartographie comme restitution du cheminement de recherche

Dans les projets cartographiques élaborés à Marrakech, des esquisses graphiques et plastiques des cartes textiles ont accompagné tout le processus. Tout ce travail cartographique d'esquisses dessinées à la main, commentées et destinées à être complétées, annotées, modifiées, sont essentielles. Si l'entretien – sous forme de longues conversations parfois - est une technique d'enquête adaptable à de nombreuses situations de recherche, le passage à l'écrit pose des difficultés dès lors qu'il s'agit de retranscrire un discours oral de personnes qui ne connaissent pas l'écrit, et de ne laisser subsister dans la recherche finale qu'une forme symboliquement dominante vis-à-vis des personnes enquêtées. En faisant partie intégrante du processus cartographique, ces documents ont une vocation heuristique et permettent de dire et de décrire les expériences, de les mettre en relation, afin de développer, de manière constructiviste et réflexive, l'expression des parcours géographiques et des rapports aux espaces qu'ils ont engendrés.

Dans un cas comme dans l'autre, les cartes textiles cherchent à dire toute la complexité qualitative d'un espace vécu à travers l'enchevêtrement des tissus, notamment l'assemblage, le chevauchement, l'empilement des matières multiples qui rappelle la technique du *patchwork*.

---

<sup>11</sup> J'emprunte ici le titre de l'atelier doctoral du laboratoire Lacth qui a eu lieu en 2014.



*Figure 13. : Tissus de construction de la carte textile, 2014*



*Figure 14. : Tissus de construction de la carte textile (2014)*

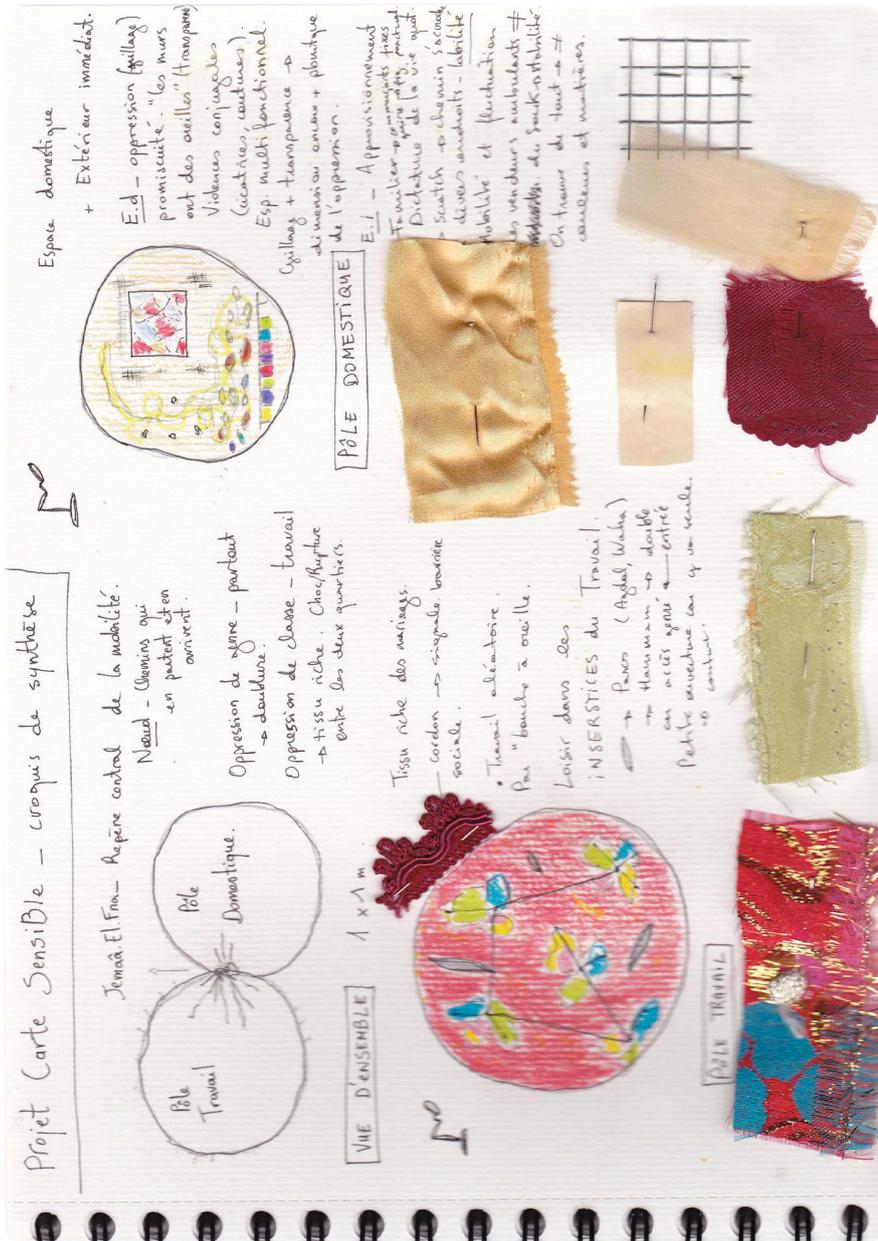


Figure 15. Croquis de construction de la carte textile, Elise Olmedo, 2010.

Cette démarche de la carte textile est à la fois phénoménologique au sens où elle appelle un lecteur qui la perçoit (en la regardant, en déplaçant ses éléments mobiles, en la touchant) et ethnométhodologique, dans la mesure où elle s'appuie sur les significations que les personnes enquêtées confèrent aux espaces qu'elles pratiquent. Comme l'explique André-Frédéric Hoyaux, ce croisement est rendu possible par la phénoménologie.

« Il apparaît pertinent d'utiliser la phénoménologie pour élucider cette interférence dans les causalités efficientes du monde environnant sur l'homme. Celle-ci permet d'exprimer la relation homme-terre sans se fourvoyer ni dans une chosification sociale - d'où aucun sens ni aucune conscience ne peut être comprise pour et par l'être humain lui-même -, ni dans un relativisme néantisant qui expliquerait l'homme comme un électron libre agissant de manière éphémère dans un espace neutre. »

Hoyaux, 2009, p. 4

La carte textile était conçue en 2010 pour restituer le savoir géographique à travers le textile, et le cheminement qui m'y a conduit. Nous avons constaté que la lecture d'une « carte sensible » par son auteur le plonge en définitive dans un rapport double au savoir cognitif et sensible. Elle est à la fois la restitution d'une expérimentation qui a eu lieu sur le terrain, et la carte peut aussi nous permettre aux lecteurs extérieurs, d'appréhender ce terrain, d'en connaître certaines spécificités. Et, ouverte, évolutive, la lecture de la carte sensible appelle une réinterprétation. En effet, lire la carte sensible, c'est déjà créer un rapport nouveau à ce qu'elle désigne. Aussi étonnant que cela puisse paraître, la cartographie sensible n'est donc jamais définitive, ou complètement déterminée.

Une carte « à toucher » (en ce sens qu'il faut l'appréhender spécifiquement pour la comprendre) est pensée pour suggérer la dimension sensible du terrain et amorcer avec les chercheurs une restitution qui soit de l'ordre de l'expérience pour aborder ici en l'occurrence la vie des femmes marocaines. Ainsi l'écriture de la recherche ne peut pas pensée distincte de l'enquête de terrain. On élabore toujours des restitutions en situation.

Ces cartes sont indéniablement inscrites dans les espaces de création qui les ont faites exister. Ces « manières de faire » créatives sont nées de conditions scientifiques et politiques spécifiques ayant en partie déterminé les relations de recherche. Ces formes cartographiques ne sont pas nouvelles car la carte n'a pas toujours eu vocation

à être un objet graphique<sup>12</sup>. Ce que nous avons présenté ici s'apparente donc à un régime spécifique de la recherche que l'on considère toujours comme une étape dans un processus co-évolutif ouvert. Dans ce cadre, la recherche a une finalité mais n'a pas de « fin ». C'est l'écriture de la recherche qui permet de la replacer toujours dans « il y a » préalable, c'est-à-dire que la recherche prend sens dans son acte de création.

Cette recherche en terrain marocain nous amène à considérer précisément la nature du travail scientifique, l'acte de donner du sens et d'interpréter les faits du terrain. L'intuition que celle-ci constituait en propre un acte créatif, nous a menés à nous rapprocher de la cartographie artistique pour confronter les regards et voir dans quelle mesure cet acte de création enraciné dans le sensible pouvait croiser la production scientifique.

### 1.3.2. Une démarche co-évolutive

Cette cartographie a donc aussi continué de se construire au-delà de la finitude de l'objet achevé à Paris en juin 2010. La carte textile réalisée en 2010 a donc fait l'objet d'un travail de recherche *a posteriori* qui a permis de continuer la recherche à plusieurs niveaux, seule, avec des chercheurs en sciences humaines et sociales et des artistes, dans des discussions et des écritures à travers les publications. Deux publications en co-écriture ont fait partie de ce travail de recherche *a posteriori*, celle à quatre mains avec Jeanne-Marie Roux, alors doctorante en philosophie à l'Université Paris 1 à l'occasion d'une rétrospective sur les travaux du philosophe Jocelyn Benoist sur le sensible<sup>13</sup>. Un autre travail d'écriture a été entamé avec Sarah Mekdjian en 2015 à la suite du colloque « Cartographier les récits » à Montréal (2014).

Nous avons avec Jeanne-Marie Roux entamé un travail sur la nature à la fois sensible et conceptuelle des données de la recherche, restituant le contact sensible avec le terrain et résultant d'une activité analytique déjà présente sur le terrain à partir de

---

<sup>12</sup> Comme le montre aussi Véronique Mauron dans son article sur les cartes de l'artiste Hélène Gerster (2009) : « la carte rejouée par la broderie n'est pas seulement une rencontre esthétique entre deux types de représentations. On peut rappeler que les cartes-tapisseries appartenant à l'histoire cartographique, des cartes brodées artisanalement, sont conformes à l'origine du mot italien *mappa*, qui signifie « étoffe ». Aussi la broderie, le fil, le tissu apparaissent-ils (...) comme une survivance d'une origine de la carte. Déjà dans les années 1970, un autre artiste, Alighiero e Boetti, avait renoué avec cette tradition en réalisant des planisphères selon la technique des tapis brodés afghans ».

<sup>13</sup> Notre rencontre a eu lieu au Moulin d'Andé lors du colloque « Mondes sensibles et émotions » organisé par le Ciera dont le compte-rendu, publié dans la revue *Trajectoires* qui rassemble les travaux des jeunes chercheurs du Ciera (2012) : Collectif « Mondes sensibles et émotions », 2012, Trajectoire, « Sinneswelten - Monde sensibles et émotions. Compte rendu du séminaire franco-allemand de jeunes chercheurs au Moulin d'Andé, 11 – 15 septembre 2012 », n°6, <http://trajectoires.revues.org/1022>.

catégories scientifiques et empiriques et notamment les catégories de lieu par exemple (la maison, par exemple). Nous restituons ce questionnement dans l'article publié en 2014 dans la revue *Implications philosophiques* (Olmedo, Roux, 2014).

Avec Sarah Mekdjian, c'est un travail comparatif que nous avons mené sur la dimension affective de l'enquête de terrain avec des personnes en situation de domination et sur les limites de la méthode du récit de vie. Au cours de son projet de recherche qu'elle mène en 2010 en collaboration avec des artistes pour une recherche avec des migrants sur leur parcours de l'Afrique jusqu'aux portes de l'Europe, Sarah Mekdjian développe un travail sur ce qu'elle appelle la « cartographie narrative » mêlant récits et construction de dessins cartographiques et de cartographies plastiques, textiles notamment (Mekdjian, 2015).

L'échange scientifique avec Sarah Mekdjian<sup>14</sup> a contribué à comprendre comment la cartographie pouvait être un outil de médiation, à la fois un support pour raconter leurs itinéraires et co-construire le récit. Ces récits liés à des événements affectifs dramatiques pour les migrants - la mort des compagnons de route, le manque d'eau, le froid, la peur d'être arrêté, le statut de migrant, la situation de domination avec les « passeurs », avec les institutions - ne s'expriment pas avec facilité, tout comme les nombreuses difficultés de la vie quotidienne des femmes de Sidi Yusuf (ressources financières très faibles, difficultés liées à la vie sociale dans le quartier, violences conjugales, travail informel).

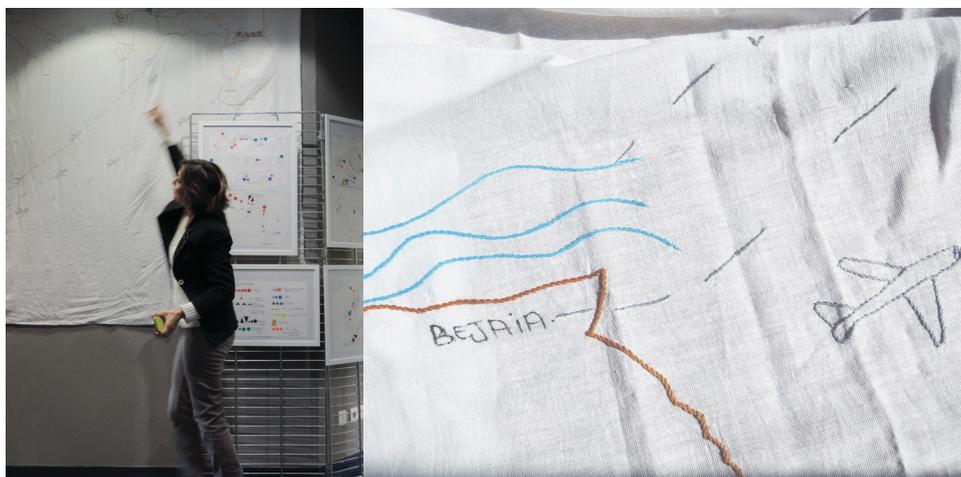


Figure 16. Cartographie textile, Laetitia Abbas et Sarah Mekdjian, 2015.

<sup>14</sup> Autour d'une co-écriture pour une publication dans la revue *Mappemonde* (soumis) à l'occasion d'un numéro spécial sur la cartographie des récits, à la suite du colloque « Cartographier les récits » organisé par Sébastien Caquard et Thierry Joliveau à Montréal en mai 2014.

Nous avons pu observer comment projeter la fabrication de la carte, c'était mettre à l'épreuve la relation : à travers la compréhension mutuelle et l'écoute. Sélection de tissus, choix de couleurs... la démarche nécessite de réfléchir et de prévoir le matériel nécessaire, les différentes phases d'élaboration et l'évaluation du temps de broderie qu'elles requièrent. Lire la carte, la voir, la toucher, en discuter, la raconter relève ici d'expériences individuelles et collectives. Les cartes ont été des outils de médiation avec le public, pour raconter leurs itinéraires. L'enjeu était donc de « faire des cartes avec... », plutôt que de « recueillir des récits », exploités sans leurs auteurs<sup>15</sup>.

Les interactions postérieures au terrain, sont permanentes et déterminantes dans la mesure où le projet de recherche est amené à évoluer. Cette évolution n'a pas seulement eu lieu *via* le dialogue avec les scientifiques mais aussi avec des artistes comme Laure Coirier, Anne Racineux et Marie Rolland du collectif *La Luna* avec lesquelles j'ai échangé au sujet de la cartographie textile et de sa construction collaborative. Nos échanges m'ont amenée à identifier la question de la « traduction » comme déterminante pour permettre le dialogue entre la recherche artistique et la recherche scientifique, et travailler avec des publics socialement très différents.

Le premier travail a donc été celui de la « traduction » scientifique, c'est-à-dire de trouver les moyens de communiquer, de parler de cette carte non-verbale<sup>16</sup>, type d'objet relativement rare dans le monde de la recherche où l'écriture et la parole sont les *media* dominants. J'ai d'abord travaillé sur des traductions possibles, ou des expressions différentes de cette carte textile. J'ai présenté cette carte au cours de mon Master 2 à travers la réalisation d'un film documentaire puis elle a été discutée dans deux publications (Olmedo, 2011, 2015a, 2015b), notamment aussi vers un large public sur le blog du *Monde diplomatique* de Philippe Rékacewicz, *Visions Cartographiques* en 2011 (Figure 17, page 52)<sup>17</sup>.

Dans le film réalisé, j'explique comment la carte rend compte de la division socio-spatiale de la pratique des espaces marocains fondé sur une différenciation genrée (hommes-femmes notamment), et la manière dont les femmes vivent ce rapport à

---

<sup>15</sup> Associer carte et narration s'inscrit en partie dans le champ de recherche portant sur la visualisation des récits et sur le rôle des images dans les méthodes d'analyse narrative (Kwan, 2008).

<sup>16</sup> Il s'agit en fait non-pas d'éclairer la recherche différemment selon les publics en présence, mais simplement de s'assurer d'être compris auprès d'eux. Ce travail ne peut se faire qu'en situation.

<sup>17</sup> Cet article a ensuite été republié à deux reprises : en Chine, dans la revue *Art World* avec la traduction d'articles publiés dans le *Monde diplomatique* dans un numéro spécial de la revue à l'occasion de l'exposition internationale d'art de Shanghai en 2013. Voir : <http://www.monde-diplomatique.fr/2012/09/A/48108>. En France, l'article a également été republié suite à la migration du blog du *Monde diplomatique* « Visions cartographiques », vers « Visionscarto » aujourd'hui animé par Philippe Rékacewicz et Philippe Rivière. Voir : <http://visionscarto.net/cartographie-sensible>.

l'espace au quotidien. La « légende de la carte textile » (Figure 16 : Légende la carte textile. E. Olmedo, 2010.) a été construite dans le même ordre d'idée. La carte d'abord non-verbale car construite par et pour les femmes, est associée explicitement à la démarche géographique grâce à la légende présentée dans le mémoire en 2010, et dans le film sous une autre forme encore (Figure 17, page 52). La modalité choisie pour décrire et présenter la carte aux femmes de Sidi Yusf est le récit. En 2014, je racontais littéralement leurs parcours dans la ville en leur montrant les tissus.

Ce travail a constitué un enjeu important pour faire échanger le terrain et le monde universitaire. L'objet cartographique construit est en définitive pensé non comme un objet autonome mais conçu pour être en situation. Ces différentes traductions ne changent pas le point de vue et son contenu sur la carte, mais permettent d'en transmettre le contenu.



Figure 17. Pochette DVD du film « Une carte sensible. Représenter l'univers spatial d'une Marocaine » et Légende la carte textile. Elise Olmedo, 2010.

### 1.3.3. Pourquoi la « cartographie sensible » ?

Ces entreprises cartographiques traduisent le besoin que j'ai eu de passer par une forme matérielle, concrète pour traduire le « savoir géographique du vécu ». A travers ces travaux de recherche depuis 2010, j'ai eu l'intuition, pour des raisons qui sont sans doute propres à ma vision du monde, qu'il fallait faire entrer la cartographie dans le régime de l'expérience. Cette intuition m'était apparue de manière prégnante au premier semestre du Master 1, durant les cours de cartographie thématique, outil qui me paraissait insuffisant pour l'étude de terrain dans sa dimension qualitative<sup>18</sup>. Aussi, j'envisageais à ce moment d'expérimenter un autre outil cartographique graphique ou plastique dans le cadre de mon terrain. Par des amis en école de paysage et en arts plastiques, je savais que des expérimentations similaires pouvaient se pratiquer dans d'autres cursus de l'enseignement supérieur en France. A cette époque les publications sur la cartographie sensible étaient rarissimes, même sur internet. J'aurais pu tomber sur le catalogue du Centre Georges Pompidou *Cartes et figures de la terre* (1980) qui recense un nombre impressionnant de mise en cartes de nature et d'époques diversifiées, mais il n'en fût rien. Quelques semaines avant de partir sur le terrain, j'ai entendu parler de « carte sensibles », *via* ces même réseaux d'inter-connaissance, mais sans réellement savoir de quoi il pouvait bien s'agir<sup>19</sup>.

Cartographier le vécu en géographie apparaissait comme un pari ambitieux voire risqué à cette époque. Comment approcher ces données, les restituer ? Quelles catégories former ? Comment délimiter les « affects » d'autres informations géographiques ? Nous avons cherché d'abord du côté de ce que les géographes ont appelé « l'espace vécu », celui qu'on pratique et auquel on associe des « valeurs affectives », tentant de me rapprocher au plus près de ce que les géographes autour de l'Université de Caen, Jean Gallais et Armand Frémont, avaient pu délimiter. Ce qui m'a alors interpellée à l'époque était l'apparente déconnexion entre la forme de leurs cartes et les situations de terrain cartographiées. Les cartes présentaient toute la même « sémiologie », ne traduisant finalement que peu de choses de l'expérience sensible évolutive des habitants et de celle du chercheur. Cet aspect que je conçois comme problématique m'a habité durant toute ma recherche à travers un processus de recherche-crédation (qu'Armand

---

<sup>18</sup> J'ai toutefois produit des cartes dans ce semestre de cartographie à partir de données statistiques de l'Ined et de l'Université Caddi Ayyad de Marrakech (Sebti *et al.*, 2009).

<sup>19</sup> Le terme qui s'est répandu depuis comme nous le verrons dans la prochaine partie de ce chapitre (partie 2), n'offrait que peu de réponses sur les moteurs de recherche sur internet, ce qui confère d'autant plus à ce projet cartographique la valeur d'une « tentative ».

Frémont appelait pourtant de ses vœux, cf. *en infra*), que j'approchais à partir de la notion de « vécu » (à partir des récits de vie), mais en attachant prioritairement une attention particulière à leur complexité spatio-temporelle. Ce n'est finalement pas tant les « affects » ou les perceptions qui ont été mises au travail dans cette recherche que la manière dont ils s'expriment de manière médiée et à travers des dispositifs permettant cette expression.

« Un art de l'espace

(...) L'éveil à un art de l'espace ne peut se concevoir que dans la familiarité des poètes, des romanciers, des peintres ou des cinéastes qui ont évoqué, mieux que nos descriptions, la région des hommes. Et, en ce domaine, tout contresens préalable doit être évité. S'il s'agit de nos connaissances, en illustrations de bon ton, aucun progrès ne sera enregistré. (...) Une nouvelle pédagogie doit s'inventer, rompant encore des cloisons entre disciplines, avec des géographes ouverts sur la littérature et l'art et des littéraires avertis de géographie. »

Frémont, 1972, p. 212-213

En interrogeant petit à petit cette notion de recherche-crédation, la fabrication de la carte a pris plusieurs semaines. C'est d'abord un processus de recherche avant d'être un objet, c'est-à-dire qu'en soi, l'objet n'est pas la finalité. Le processus est élaboré dans une pratique qui le dépasse.

A l'époque du numérique, d'un langage codé et préconçu, généralisé, nous questionnons quant à nous les catégories créées par les mots et les objets. Ces pratiques de la carte interrogent au contraire des « nouvelles technologies » une dimension sensibilisée et expressive d'un langage cartographique en situation. Ces mises en cartes s'appuient sur les savoirs vernaculaires (Collignon, 1997), permettant ainsi de construire avec la personne l'expression de son propre rapport à l'espace, passant par le récit de ses pratiques. La carte ne donne pas un accès immédiat à ce savoir mais manifeste bien plus sa construction, comprendre comment les femmes se racontent permet de considérer leurs situations et de prendre conscience que toutes les difficultés qui se posent alors rendent compte des situations vécues au quotidien par les personnes enquêtées.

L'approche par la cartographie se caractérise par la production d'intermédiaires cartographiques tirés d'une observation précise du réel à partir des usages des habitants et révélant comment ce qui est microscopique peut témoigner de dynamiques profondes et à l'échelle de la ville toute entière et c'est précisément ce qui nous interpelle en tant que géographe. Ces intermédiaires sont autant d'étapes fondatrices du processus de recherche. Ces traces de la recherche en construction correspondent à des éléments

matériels à partir desquels on peut approcher le rapport au monde. De cette manière, la carte médie l'expression de ce rapport toujours dynamique et évolutif entre soi, les autres et l'espace. D'une certaine manière, cette intuition que la cartographie pouvait m'aider à saisir le monde géographique sensible, en passant par l'expérience de fabriquer la carte, mettait à jour qu'une telle approche devait avant tout permettre de manière dynamique d'approcher le ressenti en tant qu'il est toujours soit en train d'être vécu, soit déjà un éprouvé, et questionner ce chemin de l'un à l'autre.

Les cartographies textiles co-produites témoignent finalement d'une conception évolutive du terrain. Retourner au Maroc était un projet nourri d'un enjeu éthique, mais aussi et surtout je ne me satisfaisais pas d'un savoir finalisé dans un mémoire, une carte, un article. Je prends ainsi en compte mon cheminement de recherche comme une dimension pleine et entière de la recherche. Les cartographies textiles ne « ressemblent » pas nécessairement aux cartographies artistiques que nous allons présenter dans la suite de ce chapitre, pourtant elles se situent en similitude à de nombreux égards<sup>20</sup>. Mis en balance, c'est la question de la généralisation des expériences qui est travaillée dans la cartographie textile ainsi que l'échelle de cette appréhension.

#### 1.3.4. La voie de la thèse

Le Maroc est à la fois le premier contact avec la recherche, et avec ce pays, deux découvertes importantes dans mon parcours de géographe. Le Maroc est un projet d'étudiante relativement inexpérimentée. Je voulais comprendre le Maroc, ce qui relevait aussi d'un choix personnel lié à mon histoire familiale. J'ai « atterri » à Sidi Yusef par itinérance capricante, suivant les rencontres et les possibles qui s'ouvraient à moi : un ami de mes parents qui pouvait m'héberger à Marrakech, une jeune docteure rencontrée ayant étudié Sidi Youssef Ben Ali (Rodary, 2010), m'ont guidée vers Sidi Yusef. Un certain temps de connaissance du quartier totalement inconnu a donc été nécessaire.

Après cette première phase de recherche, le désir d'entreprendre une recherche approfondie sur de la cartographie sensible et les questionnements épistémologiques qu'elle soulève en géographie m'ont menée jusqu'à la thèse. Une enquête auprès de ceux qui pratiquent la cartographie sensible, les artistes s'est imposée à moi. Un détour par le monde artistique me semblait nécessaire à ce moment pour creuser la question

---

<sup>20</sup> Elles se rapprochent par exemple de celles de *La Luna*.

de la « cartographie sensible ». Au début du Master 2, un petit nombre de publications ont vu le jour sur la « cartographie », notamment le numéro 20 des *Carnets du Paysage* en décembre 2010. Par là même, je découvris le travail cartographique de Mathias Poisson notamment, en même temps que celui d'artistes et de paysagistes. J'ai réussi à me renseigner de manière informelle sur ces pratiques d'artistes à Marseille. Percevant que ces pratiques très actuelles pouvaient faire l'objet d'une recherche doctorale à part entière, je décidais de me lancer dans un terrain d'études qu'est Marseille, épistémologique, sur les pratiques contemporaines. Continuer de pratiquer et d'expérimenter la cartographie sensible me paraissait essentiel pour continuer sur le sujet, c'est au final ce que je fis avec les acteurs enquêtés et avec le retour sur le terrain marocain. Ce terrain d'étude, nouveau et correspondant parfaitement à la cohérence de la thèse, une expérience de terrain très différente. Ville portuaire du sud de la France - quand mes racines se situent en altitude, en partie dans le sud-ouest pyrénéen, Marseille ne me valait pas d'attrance particulière et l'imaginaire que j'y associais était assez limité.

C'est donc principalement en observant les pratiques artistiques ces dernières années que j'ai travaillé sur la cartographie sensible. Plus largement, j'ai continué à être attentive à ce qui se faisait en dehors du monde de l'art, dans l'aménagement et en sciences humaines et sociales. J'ai pu me rendre compte à quel point la cartographie que j'avais pratiquée au Maroc était très différente de celles des artistes, notamment en ce qu'elle accordait notamment une attention importante à un degré de généralisation, sur le statut de la « création ». Si je suis indéniablement l'auteure de la carte sensible élaborée en 2010, celle-ci est avant-tout pensée pour restituer le contact que j'ai eu avec les femmes et conçue, hypothétiquement au moins, pour leur être présentée et si possible reconduite avec elles. L'idée n'était pas de développer un objet synthétique mais plutôt d'interpeler la lecture et de poursuivre la recherche en co-construction. Cela remet donc en question aussi le statut de l'autorat et interroge le caractère prioritaire du personnel pour identifier la création.

## 2. A la recherche des cartes sensibles

Au vu de la diversité et de la profusion iconographique des « cartes sensibles », la première difficulté de cette thèse était de tracer les contours et de définir cet objet d'étude. En faisant de la « carte sensible » un objet de recherche, un enjeu sémantique se pose car la recherche se doit rendre compte de la diversité des acceptions actuelles du terme et nécessairement orienter la recherche vers une acception particulière, créant de ce fait, une catégorie scientifique.

### 2.1. Un phénomène de diffusion sémantique autour de la cartographie sensible

#### 2.1.1. De quel « phénomène » parle-t-on ?

L'intérêt envers les objets produits hors d'un champ cloisonné, l'empathie pour les phénomènes du monde contemporain, donnent une existence à des objets qui en sont dénués dans certaines sphères. L'exemple des cartes sensibles nous montre particulièrement les porosités entre les sphères que l'on décrit le plus souvent comme autonomes et séparées et dont on construit en fait, l'incommensurabilité.

L'exemple du domaine scientifique, qui n'est pas indifférent au phénomène, est particulièrement parlant à cet égard. Les chercheurs commencent à s'intéresser aux cartes sensibles en tant qu'élaboration sociale. En témoignent des formes de curiosité pour ces objets. Entre autres, le groupe de recherche « La Fin des cartes ? » a organisé une Journée d'étude sur les cartes sensibles le 13 novembre 2014 à Paris. Des projets de recherche scientifique ont émergé peu après, vers la fin de l'année 2013, le phénomène imprègne progressivement les sphères académiques. En 2014, une Journée d'étude intitulée « Cartographie sensible et projets urbains » a eu lieu dans le cadre du programme *La Fin des cartes*<sup>21</sup>. De même, une Journée d'étude a été organisée en 2013 à Clermont-Ferrand, intitulée « Dessiner les lieux, arpenter le monde »<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Projet mené par Aline Caillet, Sophie Fétro, Anna Guillo, Karen O'Rourke dans le cadre du *Labex « Cap »*, associant l'Université Paris 1 et les membres du *Pres « Hesam »*, voir, <http://lafindescartes.net/actualites/rencontre-journee-detude-13-et-14-novembre-2014/>

<sup>22</sup> Colloque international et interdisciplinaire coordonné par Mauricette Fournier, Stéphane Gomis, Annick Stoehr-Monjou et Pascale Argod, Maison des Sciences de l'Homme, Clermont-Ferrand, 14 et 15 novembre 2013.

Les interactions entre les différents champs de production cartographique s'observent particulièrement à un niveau sémantique, nous y reviendrons en *infra* dans ce chapitre, mais d'ores et déjà, nous notons, à titre d'exemple que le vocable vernaculaire « carte sensible » est fortement utilisé, alors que des équivalents académiques comme « cartes mentales » ou « cartes-itinéraire » seraient tout aussi appropriés. L'utilisation des termes vernaculaires, si elle indique que le phénomène n'est pas devenu un objet d'étude à part entière engageant toute une série de termes associés et précisément définis, montre malgré tout l'empathie relative du monde académique pour le phénomène. Cette empathie se traduit par des réactions enthousiastes à l'égard de l'objet dont on perçoit les potentialités pour la recherche, nous y reviendrons.

### 2.1.2. Un engouement contemporain

Nous avons identifié une diffusion et une médiatisation rapides des cartes sensibles. La sphère artistique a beaucoup contribué à cette diffusion, les artistes étant les plus nombreux à se revendiquer de cette pratique de manière publique. D'autres acteurs qui pratiquent les cartes sensibles sont plus « discrets », quand ce n'est pas une activité économique, et quand elles servent des objectifs purement heuristiques dans le cadre de projets. On peut identifier plusieurs éléments-clés ayant participé à ce phénomène de diffusion des cartes sensibles en France ces dernières années - des événements artistiques, culturels, territoriaux et académiques à diverses destinations (grand public, publics ciblés dans des associations ou des écoles, publics scientifiques) mais aussi des programmes territoriaux dont nous donnerons quelques exemples frappants notamment autour de « Marseille-Provence 2013, Capitale européenne de la Culture », des publications (ouvrages sur la cartographie, atlas, contenus en ligne et plates-formes web), des expositions.

Cet engouement pour les cartes sensibles s'inscrit dans un intérêt généralisé aujourd'hui pour la carte. En effet elle fait désormais partie de nos univers quotidiens avec le développement des SIG (Système d'Information Géographique) et du GPS (*Global Positioning System*) par exemple. Le constat de la multiplication récente des cartes, un « essor exponentiel » (Hoffman, 2012) a été dressé par nombre de chercheurs en cartographie. Les cartes sont partout et existent sur des supports très diversifiés. La cartographie fait aujourd'hui partie du monde économique. Les cartes sont utilisées comme des supports de compréhension dans tous les domaines, et notamment à des fins rhétoriques et démonstratives.

Au-delà des évolutions de la cartographie à destination d'usages économiques et sociaux grâce aux progrès techniques, la cartographie possède aussi et plus que jamais aujourd'hui, un sens ouvert et polysémique. La carte tend à entrer dans le langage courant, le terme est utilisé de plus en plus à la radio et à la télévision. Cette utilisation métaphorique du terme a été initiée dans les années 1960 par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux* (Deleuze, Guattari, 1980 ; Godlewska, 1999). Les chercheurs en sciences humaines et sociales n'échappent pas à ce mouvement. Ce sens abstrait de la carte est utilisé dans des disciplines éloignées des sciences qui traitent du spatial. Pour exemple, l'ouvrage *Cartographie des émotions. Propositions linguistiques et sociolinguistiques* de Fabienne Baider et Georgetta Cislaru (2013) traite d'une approche sociolinguistique des affects et porte sur le traitement que l'on réserve aux mots au moyen desquels nous signifions nos états affectifs dans les contextes d'énonciation qui sont les leurs. Le mot est pris ici au sens métaphorique d'état des lieux ou d'analyse synthétique d'un phénomène.

Plus concrètement, nous avons pu identifier que les cartes sensibles sont aussi identifiées comme cartes alternatives. La majeure partie des publications traite des cartes sensibles comme une des formes possibles de cartographie alternatives. Nous allons, durant cette première partie, décrire et donner à saisir très précisément les contours du phénomène des cartes sensibles et de sa réception.

La médiatisation et de la diffusion des cartes sensibles, c'est la singularité et l'unicité du phénomène qui vient corroborer la thèse des cartes sensibles comme phénomène contemporain. Il faut bien voir que ces cartes sont d'emblée placées dans une classe à part, une catégorie présentée comme une et entière, celle des « alternatives ». Ces objets font appel à des modèles de la cartographie que nous n'avons plus l'habitude d'approcher, de lire et d'appréhender, en tant que géographes et en tant que citoyens. Si les cartes sensibles peuvent être considérées comme un idéal - on retient alors leurs potentialités thématiques, esthétiques, politiques voire subversives - elles peuvent aussi apparaître comme repoussoir, caractérisé comme objet opaque, à faible portée cognitive, dont seuls les auteurs eux-mêmes auraient la clef, quand il n'est pas décrit comme « mystérieux » ou « fantaisiste ».

Les rhétoriques sur la cartographie se rejoignent dans l'idée qu'il faut classer ces cartes inclassables, ces « bizarreries cartographiques » (Ferren, 2012). Un très grand nombre d'ouvrages sont publiés depuis le milieu des années 2000 sur la cartographie. Ces ouvrages, catalogues d'exposition présentent ces cartographies les classant par discipline, par thématique ou par leurs formes (Bourriaud, 2003 ; Wood, 2006 ;

Harmon, 2009), qui apparaît d'une manière générale, comme « novatrice ». Ils ont pour caractéristique de montrer un panorama thématique de la cartographie (cartes étranges, artistiques, cartes politiques, cartes critiques). Il n'est pas rare même que des ouvrages qui ne traitent pas spécifiquement de la cartographie l'intègrent dans leur exposé comme « images de pensée », Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu (2011) publiant comme telle la carte de Philippe Rekacewicz dans leur ouvrage du même nom.

D'autres modes de diffusion sont utilisés comme les Blogs et Tumblr<sup>23</sup> qui recensent et diffusent les projets cartographiques, notamment celui de Philippe Rekacewicz *Visions cartographiques* depuis 2006<sup>24</sup>. Mais il convient de relativiser les effets d'internet sur la diffusion des cartes sensibles, car cette diffusion n'est pas large et concerne justement des réseaux sociaux établis informellement et ou institutionnellement.

Les observations ont montré que les cartes sensibles sont ainsi directement comparées aux valeurs cartographiques qui sont les nôtres – neutralité, géométrie, proportionnalité – que l'on désigne comme valeur de référence quand on parle de « carte alternative ». On fait finalement référence aux normes cartographiques. Cette référence aux normes, c'est ce qui fait principalement que les « cartes sensibles » sont considérées comme un phénomène « singulier ». Mais, nous le redirons plus loin quand il sera question des « modalités cartographiques », ces formes cartographiques ne sont pas complètement nouvelles, elles redonnent de fait leur pertinence à d'autre manière de spatialiser et de représenter l'espace. Elles font resurgir des pratiques cartographiques plus ou moins anciennes, proches de ce que les historiens de la cartographie définissent comme les « cartes-itinéraires ». Les cartes sensibles renvoient, par exemple, dans un passé proche aux pratiques du paysagiste Lawrence Halprin (1916-2009) qui dessine et projette les expériences des futurs usagers dans les sites qu'il aménage. Elles renvoient aussi aux travaux cartographiques de l'éducateur Fernand Deligny (1913-1996) qui dessine avec les membres de son Réseau des centaines de cartes figurant les déplacements des autistes dans le lieu d'accueil créé dans les Cévennes au cours des années 1960 (Toledo *et al.*, 2013).

---

<sup>23</sup> Les blogs et *Tumblr* montrent des images non référencées la plupart du temps. On retrouve des formes de « collection » fondées la plupart du temps sur des arguments visuels. Ce qui compte sur ces plate-forme d'images en ligne n'est pas tant l'image que l'acte de constituer une collection inédite, de juxtaposer les images. Cela s'accompagne de formes d'esthétisation de la cartographie. Voir les *Tumblrs* consacrés à sur les sites : [pinterest.com](http://pinterest.com) et [Tumblr.com](http://Tumblr.com)

<sup>24</sup> Sur le site « Visions cartographiques » (<http://blog.mondediplo.net/-Visions-cartographiques->) jusqu'en 2014 et « Visions carto » (<http://visionscarto.net/>) depuis 2015.

Ces éléments ne suffisent pas à caractériser le phénomène et sa diffusion, car la circulation est aussi le fait de processus de légitimation interne de ces objets au sein de groupements plus ou moins institutionnalisés comme des groupes scientifiques, des groupes informels d'artistes, nous y reviendrons en *infra*. D'autre part, si cette pratique s'est répandue, cette propagation est relative et la visibilité biaise parfois le regard sur l'importance du phénomène. Les institutions académiques et territoriales ont contribué à rendre publics les objets et les pratiques autour des cartes sensibles. En montrant ce phénomène, elles ont aussi, de manière tout à fait performative, accru la visibilité des cartes et surdimensionné leur existence ainsi que leurs effets sociaux et culturels. Ceci étant dit, quelle que soit l'ampleur quantitative du phénomène, au-delà de la masse d'objets et du nombre de praticiens, les cartes sensibles présentent un intérêt majeur car elles marquent les évolutions du monde contemporain. Aussi relatives soient-elles, elles sont aussi les témoins des transformations sociales et intellectuelles de leur temps.

Cet engouement pour les cartes sensible propre à interpeller le géographe remet donc aussi au centre la modalité d'un rapport géographique et sensible au monde, d'un rapport concret et perceptif à l'espace.

## 2.2. La cartographie au cœur des renouvellements de la géographie contemporaine

Les cartographies sensibles renvoient à des formes cartographiques contemporaines et aux développements innovants en matière de représentation de l'espace, notamment parce que leur approche relève davantage d'une écriture, par sa dimension interactive et évolutive, que de la représentation. Si elle reste marginale et tout à fait singulière aujourd'hui, cette écriture de l'espace qui considère le sensible comme un fait observable, présente aujourd'hui un intérêt renouvelé. Cette thèse se saisit du nouveau actuel apporté par l'art pour à nouveau réinterroger les catégories de légitimité des productions cartographiques, ouvrir de nouvelles zones de réflexion cartographiques. Elle s'attache à montrer l'importance de repenser doublement la cartographie contemporaine : pour une cartographie ancrée dans l'espace social (Lefebvre, 1974). Sans pour autant remettre complètement en cause l'efficacité de la cartographie « traditionnelle », il s'agit d'ouvrir de nouveaux horizons cartographiques pour penser en tant qu'il est une réalité vécue.

Bernard Debarbieux et Martin Vanier (2002) font le constat d'une évolution complexifiée des territoires avec la multiplication des enjeux à différentes échelles, ce qu'on appelle couramment « le mille-feuille territorial » (Debarbieux, Vanier, 2002, p. 13-17) de la gouvernance, à savoir la multiplication des instances décisionnelles

dans les territoires. Les images constituent des « enjeux cognitifs et réflexifs » pour contribuer à la lisibilité des territoires, à leur compréhension et à la remise en question critique des pratiques, au vu de la « complexité croissante de formes spatiales de la vie économique, sociale et politique » (*ibidem*) dans des territoires où se posent des problèmes de gouvernance politique et économique. Les auteurs identifient ainsi les mutations cartographiques à la dynamique de ces bouleversements territoriaux et concluent à la dimension pratique que la carte retrouve aujourd'hui. Les cartes devenant de plus en plus nombreuses, et servant des usages de plus en plus diversifiés, témoignent clairement de l'apparition de nouveaux enjeux cognitifs dont nous développerons la teneur tout au long de cette thèse.

Les cartes sensibles proposent de nouvelles manières d'envisager les pratiques de ces espaces de vie, aussi simplement qu'en invitant à marcher, à y déambuler, à s'y déplacer et à connaître les lieux. Les cartes sensibles invitent au mouvement. En ce sens, elles sont très proches des partitions chorégraphiques qui permettent au danseur de garder en mémoire une séquence chorégraphique. Nous reviendrons plus loin sur les interactions entre cartographie et partition qui, tout en représentant des savoirs géographiques sur un espace donné, invite à le découvrir, à le pratiquer pour le considérer dans sa forme actuelle, et, reconsidérant dans ses potentialités, faire des hypothèses pour son évolution, et peut-être même, y concevoir des projets d'aménagement. C'est dans cette dynamique entre expérience et dessin cartographique que se situe la cartographie sensible. De cette manière, les cartes sont ancrées dans les situations concrètes et la réalité politique et sociale des territoires.

### 2.2.1. L'élargissement du « cartographiquement représentable », de nouveaux modes d'intégration du vécu en géographie

Cette émergence d'une cartographie du monde empirique repose différemment le problème du statut et des modalités d'existence de la cartographie. Le fait que des acteurs publics s'intéressent à la cartographie sensible manifeste un contexte actuel particulièrement réceptif et renouvelle ainsi l'approche que l'on peut faire de la cartographie. Cela repose la question de la légitimité d'acteurs locaux, d'habitants, de citoyens à cartographier, ce que d'aucuns pourrait voir comme une dévalorisation des compétences professionnelles des experts universitaires et institutionnels, mais que nous proposons de voir comment un bouleversement de la hiérarchie des savoirs et la prise en considération du regard et des besoins locaux pour le « mieux vivre » urbain.

La question des langages cartographiques est donc nécessairement au cœur de ces renouvellements. Le langage des experts aussi utile, efficient et chevronné soit-il, est mis en concurrence par tout un ensemble de nouveaux langages cartographiques qui ouvrent notamment des pistes pour une rénovation en matière de représentation de l'espace aujourd'hui. D'une part la cartographie sensible repose la question de la portée et de l'usage des codes et des normalisations symboliques de la figuration en cartographie, et d'autre part, concernant la représentation de données qui demeurent du domaine de l'irreprésentable en cartographie, celle de la dimension sensible des lieux. De fait, la « grande échelle » des géographes (la fameuse échelle du 1/25 000<sup>e</sup>) est au contraire une très « petite échelle » quand on envisage l'espace à l'échelle du corps. S'il y a eu des tentatives d'approcher cette échelle avec la méthodologie des cartes mentales (Gould, White, 1974 ; Lynch, 1960 ; Paulet, 2002), ces travaux fructueux du point de vue aussi bien méthodologique que des résultats s'intéressent finalement davantage à la structure des comportements spatiaux qu'aux rapports véritablement sensibles et affectifs à l'espace que les habitants construisent.

Du fait du nombre important d'artistes qui s'approprient la carte, on redécouvre aujourd'hui les accointances de la cartographie avec l'art et redonne ainsi à la cartographie sa dimension expressive. « Elle met toujours en jeu un imaginaire d'un genre particulier. L'ambiguïté qui fait de la carte à la fois un système référentiel et un objet plastique a été mise en évidence par des peintres comme Pierre Alechinsky, Jasper Johns ou encore Alighiero Boetti (...). » (Tiberghien, 2012, p. 202). La part d'imaginaire que la carte autorise est aujourd'hui seulement redécouverte, ensevelie depuis plusieurs décennies de cartographie « experte » liée à son institutionnalisation académique au cours du XX<sup>e</sup> siècle (Palsky, 1990).

« La cartographie est loin d'être le domaine exclusif d'experts ou de spécialistes. La carte possède un tel pouvoir de fascination qu'elle entretient des rapports étroits avec la création littéraire et artistique. Par ailleurs, si la technologie a favorisé la construction de la discipline, elle offre aujourd'hui la possibilité à des millions de personnes de construire leurs propres cartes, initiant un mouvement de cartographie volontaire qui confine parfois à la « cartomanie ». »

Palsky, 2012, p. 197

Le développement de la cartographie sensible contribue à décentrer les conventions d'experts, voire à le « décontenancer » pour reprendre les mots de Philippe Rekacewicz. Les géographes, à travers le développement de formations spécifiques depuis les années 1970, ont en effet défini ce que doit être une « bonne carte » (Zanin, Trémelo, 2003) en précisant à la fois l'*ethos* du géographe et la conduite qui doit le guider son

action, et en développant aussi toute une gamme de savoir-faire techniques. La cartographie sensible renouvelle la manière de fabriquer et le contenu des cartes, intégrant de nouveaux processus de production cartographique. Il nous pousse à reconsidérer les classifications établies pour intégrer et légitimer de nouvelles perspectives. Ces perspectives se nourrissent d'une ouverture vers de nouveaux modes de représentations à de nouvelles figurations, graphiques, plastiques ou même chorégraphiques.

« La cartographie entretient notamment une relation très intime avec le travail d'esquisse. Non sans raisons : le monde est en mouvement et l'esquisse permet une approche modeste. C'est une réhabilitation de l'imprécision, qui fâche les cartographes orthodoxes. En réalité, on a beaucoup de mal à inventer de nouveaux modèles cartographiques. Parce que nous sommes habitués à ces flux, ces flèches, ces ronds, qui structurent notre pensée. Et les très rares artistes ou activistes qui ne font pas du tout référence à cette sémiologie graphique nous décontenancent totalement. »<sup>25</sup>

Rekacewicz, 2015

La création de l'*Oucarpo* (Ouvrir des cartographies potentielles) par Guillaume Monsaingeon et des artistes et chercheurs associés témoignent aussi du renouvellement de l'attention que l'on porte à la cartographie comme forme esthétique, c'est-à-dire au sens fort, comme dispositif d'expression à la fois sensible et intellectuel. A travers cette initiative, ils soulignent,

« (...) comment ces démarches peuvent renforcer non seulement le repérage et la connaissance, mais aussi l'abandon, la perte, l'incertitude et l'imagination.

Les artistes n'ont heureusement pas attendu l'*Oucarpo* pour se mettre au travail. Ce sera l'un des rôles de l'Ouvrir que de contribuer à documenter la façon dont les artistes du XIX<sup>e</sup> siècle se sont progressivement réappropriés le langage cartographique (14-18, Dada et autres avant-gardes, surréalisme, art conceptuel, situationnisme, *Land Art*, etc.). Cette généalogie devrait permettre de mieux comprendre ce qui nous semble désormais évident : le croisement de la cartographie et de l'art contemporain est reconnu comme légitime et parfois fécond, comme en témoignent d'innombrables travaux d'artistes et des expositions de plus en plus fréquentes. »

Monsaingeon, 2013<sup>26</sup>

Cette thèse se saisit du renouveau actuel apporté par l'art à la cartographie pour aborder à nouveau et réinterroger les catégories de légitimité des productions cartographiques vernaculaires et de leurs producteurs. En fait, ces formes cartographiques ne requièrent pas de compétence professionnelle mais d'une ressource vernaculaire,

<sup>25</sup> Voir l'entretien réalisé avec Juliette Volcler et Julia Zortea : <http://www.article11.info/?Dessiner-une-carte-avec-trois>

<sup>26</sup> Voir le site de l'association : <https://oucarpo.wordpress.com/>

pour les besoins d'une situation de communication *in praesentia*. Ce phénomène qui ré-émerge aujourd'hui nous rappelle ainsi qu'une immense part de la cartographie n'est pas produite par des « cartographes de métier ». Les formations dans le domaine dispensées par les géographes. Notamment parce qu'elles n'ont pas l'apparence d'objets finalisés mais plutôt d'esquisses ou de brouillons cartographiques, ce qui tend à réduire l'intérêt porté à sa fonction cognitive.

Comme nous le verrons (chapitre Chapitre 1, partie 2), les cartes sensibles sont souvent dans les discours regroupées dans la catégorie plus large des « cartes alternatives ». Cartes dites « alternatives », déployées pour pallier les manques dits de la cartographie classique, les cartes sensibles cherchent à la fois à représenter des dimensions inhabituelles des espaces, et à intégrer des techniques nouvelles pour le traitement de ces données géographiques<sup>27</sup>. Dans cette perspective l'échec des méthodes traditionnelles pour représenter la dimension sensible des espaces est souligné. Cette insuffisance des cartes géographiques classiques correspond au premier volet de l'argumentation en faveur des cartes sensibles. Un discours est déployé dans le cadre de ces démarches, souvent documentaires, que ce soit une méthode scientifique, à des fins culturelles ou artistiques. La carte sensible répond à la recherche de données spécifiques. Pour chercher des données qui ne seraient pas contenues dans d'autres cartes, les acteurs justifient le choix de solliciter les cartes sensibles qui permettraient d'accéder aux données relatives aux cheminements et aux représentations sensibles des espaces. Dans *L'image de la ville* (1960), Kevin Lynch souligne l'impossibilité d'approcher la réalité micro-géographique avec des instruments qui ne saisissent que la réalité topographique de l'espace, l'implantation matérielle et la structuration de l'espace. Pour aborder les perceptions, il met en place un outil spécifique, les « images de ville ».

« (...) Il aurait pu sembler que des données telles que photographies aériennes, cartes et plans de densité, d'utilisation du sol et de formes de constructions, fourniraient la description correcte et objective de la forme physique de la ville. Leur objectivité mise à part, de tels outils sont tout à fait inadaptés à notre objectif, car ils sont à la fois trop superficiels et pas assez généraux. (...) Comme il était clair que les personnes interrogées se référaient à la même réalité physique, le meilleur moyen de définir cette réalité n'était

---

<sup>27</sup> Mon mémoire de Master 1 sur la cartographie de l'espace vécu à Sidi Youssef Ben Ali (Marrakech, Maroc) n'a pas échappé lui-même à cette nécessité justificative.

pas d'utiliser une quelconque méthode quantitative, "basée sur des faits", mais de se baser sur la perception et l'évaluation de quelques observateurs sur le terrain, entraînés à observer avec soin (...). »

Lynch, 1960, p. 168

D'autres, comme Jean-François Augoyard, déploient une rhétorique qui souligne les limites de la cartographie classique qui assèchent, et abstraient la géographie « immédiate », la réalité concrète des cheminements. Pour le spécialiste de la géographie des cheminements, fondateur du Cresson (Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain), l'un des plus grands laboratoires dans le domaine des environnements urbains et des ambiances, la planigraphie<sup>28</sup> ne correspond pas à la dimension vécue de la ville. Les plans de ville sont trop abstraits pour correspondre à la réalité des cheminements. La carte affichée dans l'espace public est comme déconnectée de l'environnement qui nous entoure lorsque nous nous déplaçons dans la ville et lorsque nous cherchons notre route.

« Jusqu'à présent, la simultanéité urbaine planigraphique ne se risquait guère à surgir en travers du chemin des marcheurs urbains. C'est dire que son existence est restée fort abstraite – quoiqu'efficace – ne prenant sens que dans les cabinets des généraux, des géographes et des planificateurs ou, plus sporadiquement, dans le projet ambitieux du touriste qui aborde la ville, carte en mains, par un de ces matins limpides où l'espace urbain paraît promis tout entier dans un trait de lumière.

Mais voici apparaître peu à peu des plans et des cartes dressés, à titre d'information municipale, le long des cours et des avenues (...). Encore embusquée, la carte-affiche pourrait bien s'enhardir et, reproduite intensivement, venir troubler la naïve immédiateté qui accompagne la plupart de nos déambulations quotidiennes, ce sentiment confus que le lieu où résonnent présentement mes pas compose le véritable corps de la ville. Grande est la tentation que le modèle cartographique ne vienne régenter et réduire cette humble réalité des cheminements quotidiens que la science a tenue jusque-là pour négligeable et insignifiante. Aurons-nous des cartes de vie comme autrefois, des cartes du sentiment ? »

Augoyard, 1980, p. 132-133

Plusieurs arguments sont ici mis en jeu, notamment celui de la nature et de la qualité des informations géographiques représentées dans les cartes euclidiennes (proposant une représentation proportionnelle à partir d'une grille de coordonnées), très générales, qui n'offrent pas la possibilité de représenter l'espace cheminé, vécu et perçu. Les méthodologies classiques en cartographie sont critiquées pour l'approche géographique et en définitive aussi sociale et politique qu'elles reconduisent. La pratique des cartes

---

<sup>28</sup> Etude des plans de ville.

alternatives et sensibles répond aussi à une dimension interprétative qui recherche des représentations relatives, délaissant les conceptions de l'espace positivistes et naturalisantes. L'émergence des cartes sensibles repose la question de la nature des informations géographiques que l'on peut intégrer dans une carte. Elles mettent en perspective le rôle et la fonction des cartes euclidiennes, et le caractère partial de ce qu'elles représentent. Les cartes sensibles questionnent non seulement le fond, ce qui est représenté, mais aussi la fonction et les formes de représentation. La carte est nécessairement impliquée dans des pratiques socio-spatiales.

« Every map has its own tale to tell. (...) The map as a poem : this is something maps have labored to deny from the beginning. Critical to this denial was the evolution of a literal panoply of technical map signage. The north arrows, scale bars, and other specialized symbols served to isolate the map from graphics such as prints, which were likely to emanate from the same workshop. (...) that is, all those with a vested interest in the belief that maps are "Just the facts, ma'am." Mapmakers were unquestionably responsible for this development, but also complicit were the commercial interests involved in map production and distribution (...). »

Wood, 2011, p. 9

Au-delà de la fonction des cartes, Denis Wood repose par exemple la question de l'esthétique des cartes, question jamais réellement délaissée, le nombre d'ouvrages consacrés à la réalisation graphique des cartes l'atteste. Mais cette question est nouvelle dans la mesure où elle est aujourd'hui à nouveau posée par les artistes. Les artistes rappellent ainsi que la carte est avant tout un moyen d'expression parmi tant d'autres et nous rappellent la dimension foncièrement esthétique même des cartes (Hoffman, 2012 ; Akerman, Karrow, 2007), permanente tant dans une production scientifique qu'artistique. Cet enjeu esthétique de la carte est exprimé différemment selon les époques et les contextes (les théories sémiologiques développées dans les années 1960 sont par exemple très attachées au principe de l'efficacité visuelle et à la bonne lisibilité des cartes).

### 2.2.2. De la carte à la cartographie : la cartographie comme processus de construction géographique du vécu

La distinction entre carte et cartographie n'a jamais eu autant de sens qu'aujourd'hui. A l'égard de l'évolution actuelle de la cartographie, on parle aujourd'hui de cartographie « plus-que-représentationnelle » (Lorimer, 2005 ; Simpson, 2011) « d'approches partageant un intérêt pour de nouveaux objets de recherche, tels que les non-humains, le corps, les émotions et affects, le quotidien, et reconnaissant la

recherche comme performance, en termes de méthode et d'écriture ». La carte comme objet est désormais moins au centre que la pratique cartographique et l'acte cartographique en lui-même. Ce qui relève du domaine de la réalisation cartographique prend une importance considérable dans le discours des cartographes enquêtés durant cette thèse. En ce sens, le résultat cartographique compte moins que son processus d'élaboration. Et pour cause, il s'agit moins de cartes que d'entreprises cartographiques. Un projet cartographique correspondant à la réalisation d'un nombre très important de documents cartographiques réalisés après des expériences répétées, donne ainsi à voir les données de l'expérience tout aussi bien que le cheminement intellectuel qui l'a accompagné. L'articulation de ces différents statuts de l'expérience qui sont autant d'étapes du projet cartographique s'accomplit à travers l'itinéraire qui agit comme structure interprétative et fonctionne ainsi comme principe ordonnateur de ces images.

« Le champ cartographique ici pointé du doigt est une manière de répondre, en explorant les manières possibles de rendre compte d'une expérience vécue et de ses mille dimensions. L'art est ici à son endroit. Le lieu qui permet de travailler la créativité, d'approfondir les possibilités graphiques, d'inventer utopies et folies. Et ceci pas seulement pour le divertissement, mais pour donner la matière et les moyens à l'évolution des pratiques professionnelles. L'art est un outil efficace pour préfigurer les méthodes de demain, imaginer comment représenter et analyser. C'est un vecteur d'innovation. »

Ferren, 2012<sup>29</sup>

Les objets pris en charge dans ce travail posent les bases d'une approche non de la carte – comme objet, mais de la cartographie – comme processus, dans la mesure où l'accent est mis sur la recherche d'un langage pour représenter les traces sensibles du vivre. « La cartographie sensible » désigne pour nous un principe cartographique plutôt qu'un ensemble de pratiques homogène. Dans cette perspective, il s'agit d'approfondir cette question du processus d'écriture en cours, du processus de construction de l'objet cartographique. Cet attachement au processus fait particulièrement écho aujourd'hui aux travaux de cartographie non- et plus-que-représentationnelle (Caquard, 2015) émergeant en géographie, tels ceux de Sarah Mekdjian sur la cartographie du voyage migratoire avec les migrants comme détournement critique des injonctions narratives administratives (2013), de Denis Martouzet et son équipe de recherche (2010) sur l'usage de la carte comme objet transitionnel, médiateur des échanges entre chercheurs et enquêtés sur l'aménagement des espaces publics, ou les explorations cartographiques de Muriel Monnard (2015) avec les collégiens de Genève pour travailler sur le collège comme lieu(x) de vie et ses usages. Ce projet de recherche s'inscrit ainsi dans

---

<sup>29</sup> Voir : [http://polau.org/pacs/?page\\_id=14](http://polau.org/pacs/?page_id=14)

le champ des recherches visant à renouveler les méthodologies qualitatives pour la production des savoirs spatiaux en travaillant non plus seulement sur la carte comme résultat d'une recherche, mais en envisageant les modulations concrètes et situées qui ont conduit à son élaboration.

Un des objectifs de cette thèse est bien de comprendre les « objets cartographiques » dont l'existence fait apparaître un problème épistémologique majeur à savoir l'appréhension du sensible : peut-on dire, exprimer, traduire, enquêter sur le sensible d'un point de vue géographique ? Les cartographies du sensible, en tant qu'objets matériels, apportent une réponse à ces questions. Par leur existence même, elles démontrent, d'une part, en tant que résultat matériel de recherches de natures diverses, qu'il n'y a pas de restriction absolue à tenter d'approcher une géographie du sensible, et, d'autre part, elles témoignent d'une approche, celle des cheminements dans la ville développée en géographie et dans les sciences de l'espace dès les années 1970 (Augoyard, 1979). La dimension sensible de l'espace que nous conceptualisons ici n'a rien d'évidente. Le sensible n'a pas d'existence conceptuelle en géographie, bien qu'il se rapproche de notions opérantes dans cette discipline, comme « l'espace vécu » (Frémont 1974 ; Buttimer, 1979) - nous démontrerons toutefois qu'il peut l'être. Ainsi l'idée d'une approche sensible de la ville reste néanmoins relativement mystérieuse pour un géographe à ce stade de la démonstration.

Les cartographies sensibles laissent naître une approche de l'espace non comme une entité absolue, mais toujours relative à une individualité et à une situation activatrice d'un processus d'expérience. Cette variété de formes symboliques nous renseigne sur ce qui marque notre monde contemporain : l'espace contemporain, qui n'est plus la seule affaire des géographes ou urbanistes - puisque d'autres acteurs s'y intéressent - est devenu une réalité matérielle et sensible à interpréter, ici à partir des traces perceptives qui se sont produites pendant l'itinéraire. Ces traces d'expérience sont des formes de savoirs interprétatifs émergées de la pratique et de la sensibilité. La mise en cohérence de ces traces aboutit à une interprétation de l'espace qui prend la forme d'une figuration invitant à « voir » cette lecture dans l'image géographique ou à en faire l'épreuve à travers le projet d'expérience qu'elle peut proposer.

### 3. Étudier les « cartes sensibles », itinéraire méthodologique

Les termes utilisés pour caractériser le produit de ces pratiques varient. « Carte sensible », « carte subjective », « carte émotionnelle », ces termes vernaculaires sont employés en fonction des contextes et des circulations sémantiques dont nous allons présenter la labilité<sup>30</sup>. À regarder de plus près c'est la pratique artistique qui nous permet de rapprocher les acteurs du point de vue de la cartographie, alors même que leur documents sont pluriels dans leur forme. Nous décrirons juste après ces similitudes entre les cartes rapprochées pour l'étude, qui se situent aux niveaux intentionnels et sur les modes de justification, sur la mise en œuvre cartographique (ou fabrication des cartes) et sur les contextes économiques et politiques de cette mise en œuvre.

Le corpus que nous allons présenter résulte donc d'un travail de rapprochement entre des pratiques artistiques variées mobilisant différents *media* d'écriture. Ayant privilégié d'emblée de travailler sur les pratiques cartographiques. C'est à Marseille qu'un nombre d'artistes ont répondu à ce critère essentiel de faire de la pratique cartographique une pratique artistique à part entière. La cartographie sensible est donc tout à fait dépendante des effets de circulation de proximité géographique, mais aussi de réseaux d'acteurs institutionnels comme celui impulsé par l'événement Marseille-Provence 2013-Capitale européenne de la culture. Le corpus s'est ensuite constitué en fonction des acteurs rencontrés, de leur possibilité et de leur volonté d'engager un travail sur le long cours (plusieurs années).

#### 3.1. A la recherche des « cartes sensibles » : contexte d'étude

##### 3.1.1. Du rapport intime de la carte à l'expérience. De la difficulté d'approcher des objets « personnels »

Dans le but de réaliser pour le corpus des choix cohérents et étayés par les prémices d'un travail de terrain, nous avons identifié précisément ce contexte que nous brosons à grands traits ici (Tableau 1), que nous continuerons d'explicitier au fil de cette

---

<sup>30</sup> Nous définissons spécifiquement ce terme pour désigner la signification donnée aux mots dans ces contextes circulatoires.

partie. Une multiplicité d'acteurs produisant et pratiquant les cartes sensibles dans des disciplines et contextes éloignés et à la fois la multiplicité et le difficulté d'accès à des objets intimes nous ont conduit à resserrer l'étude - nous montrerons comment - autour d'acteurs et projets cartographiques d'acteurs se revendiquant d'abord artistes. Le tableau montre aussi la difficulté d'enquêter sur un phénomène qui émerge évolutivement dans plusieurs domaines et nommé différemment selon les acteurs.

#### **Tableau 1. Caractéristiques principales de l'objet d'étude en situation**

**Une pluralité de termes** : les objets ne correspondent pas à une définition établie, les mots sont utilisés de manière vernaculaire

**L'inventaire des documents non-publics** : les cartographies du sensible, un objet à diffusion restreinte, une utilisation souvent informelle et confinée voire intime.

**Des sphères évolutives d'acteurs** : situation d'acteurs évoluant dans des sphères et des réseaux interdisciplinaires, ayant la caractéristique d'être informels et non-institutionnels pour la plupart.

**La mise en réseau des lieux du terrain** : une multiplicité d'acteurs et de pratiques dans des disciplines et des réseaux différents et éloignés géographiquement.

Prenant la forme d'objets personnels, dans les journaux intimes, dans les écrits personnels, les cartes sensibles ont toujours existé mais ont rarement été rendues visibles. Dessinées sur des supports du quotidien, au sol, au mur, sur une nappe, un coin de table, ou confinées au carnet de croquis, comme dessin d'esquisse, représentant les espaces pratiqués par ceux qui les dessinent, elles prennent tout leur sens dans la situation à l'intérieur de laquelle et pour laquelle elles ont été créées. Les cartes sensibles trouvent leur utilité dans les situations sociales, dans les interactions. A titre d'exemple, Philippe Rekacewicz dessine sur un coin de nappe au restaurant une carte montrant les rouages de la pauvreté entre l'Afrique et l'Europe (Figure 18).

« L'Afrique sauve l'Europe, qui appauvrit l'Afrique, qui nourrit l'Europe, qui asservit l'Afrique, qui paye l'Europe, qui continue de piller l'Afrique (...). (La carte) constitue une véritable mise en scène graphique du fonctionnement du monde ».

Rekacewicz, 2011, p. 31<sup>31</sup>

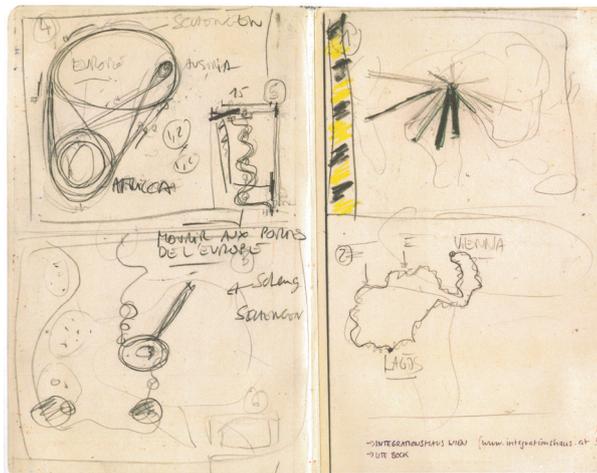


Figure 18. Premières esquisses de la Carte de la stratégie de la pauvreté. La grande roue. « L'œil, la terre et le cartographe », P. Rekacewicz, mars 2009, n°660.

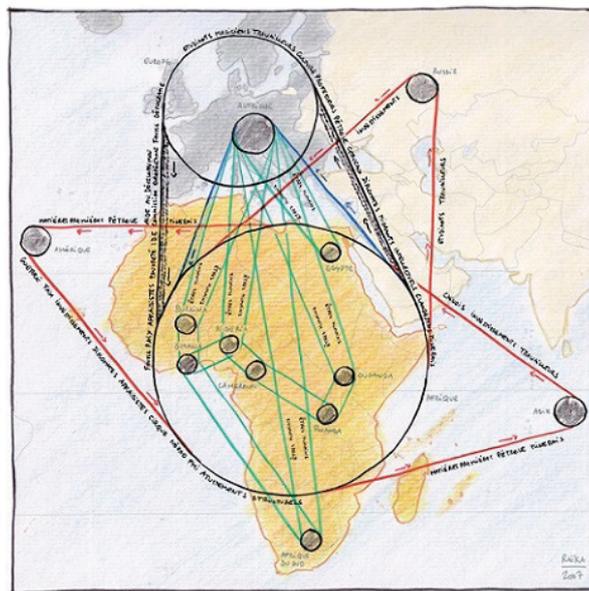


Figure 19. La grande roue. « L'œil, la terre et le cartographe », Philippe Rekacewicz, 2009, n°660.

<sup>31</sup> in Caraës, Marchand-Zanartu, 2011.

Qualifiée d'« image de pensée » par Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu (2011), cette carte est une esquisse qui a donné lieu à une nouvelle carte elle-même dessinée à la main, publiée dans *Le Monde diplomatique* en 2009. La première carte est une esquisse, une carte produite à l'occasion d'une discussion avec un interlocuteur présent au restaurant. Elle sert au cœur d'une situation sensible, d'une situation de communication *in praesentia*.

La seconde (Figure 19) reprend la première en la rendant lisible pour qui n'était pas présent au moment du dessin. Les cartes sensibles sont dessinées en présence d'interlocuteurs, ou construites dans une relation auto-dialogique quand un individu construit un raisonnement pour lui-même, avec lui-même. Le support choisi est donc souvent celui qui « tombe sous la main ». Une feuille, une vitre, un mur, le sol... sont les premiers supports d'une carte vernaculaire au premier état. Ce premier état en phase avec la situation de communication a pour effet notamment que la carte construit des codes de représentation analogique (un trait pour une frontière terrestre par exemple), mais ne mentionne pas nécessairement explicitement ce code qui est souvent induit dans la situation de communication ou explicité oralement (« Tu vois ici, il y a... »). La seconde carte développe et concrétise l'idée contenue dans l'esquisse en précisant ses contours graphiques et en indiquant ses codes de lecture à destination du journal mensuel.

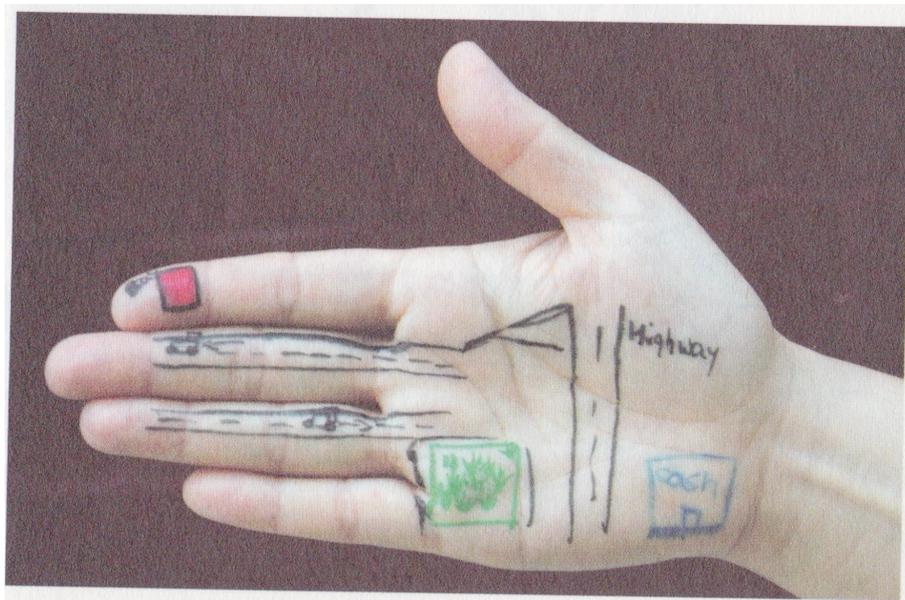


Figure 20. *Hand Draw Map*, Kris Harzinski, 2008 (Harzinski, 2010, p. 127)

Les cartes sensibles ne sont pas réalisées pour être diffusées. Elles servent d'abord une communication immédiate entre des individus ou à l'intérieur d'un groupe de personnes. Les cartographes qui les produisent ne voient donc pas la nécessité de les conserver. L'exemple des *Hand Draw Maps* (Figure 20) est assez parlant à cet égard. Ces cartes que l'on dessine pour indiquer un itinéraire, prennent le nom littéral de « cartes tracées sur la main ». Cette dénomination portée notamment par l'artiste américain Kris Harzinski dénote l'importance du support - la main - sur lequel la carte est tracée, dessinée.

D'un certain point de vue, la locution *Hand Draw Maps* sonne curieusement et nous interroge sur sa signification. L'expression nous renseigne à la fois sur le support et sur le *medium* comme caractéristique principale de cette cartographie comme elle la déterminait en partie. Ces deux caractéristiques font en fait référence implicitement au contexte de production de la carte. Le support correspond à la nécessité et à l'imédiateté d'une situation à laquelle la main fait d'ailleurs souvent référence. On dit par exemple, « avoir quelque chose sous la main ». L'expression « Hand Draw Maps » mentionne également le fait que les cartes sont dessinées à la main pour indiquer un itinéraire, ce qui implique un certain nombre d'opérations. La carte s'impose pour communiquer des informations spatiales qui peuvent prendre la forme d'un itinéraire (ou d'une succession de lieux) ou bien d'une configuration spatiale. Dans la situation où la carte est nécessaire, choisir le support corporel de la carte permet à la fois de tracer les lignes en décrivant les éléments dessinés, mais aussi mémoriser mentalement et garder en mémoire les étapes de la construction de l'image. Enfin, la main n'est pas qu'un « support ». Souple et mobile, le « porteur » de la carte peut avec sa main guider quelqu'un.

Du fait qu'elle demeure éphémère, intime et à l'abri des regards, cette cartographie ne se laisse pas approcher facilement. Même quand elles sont dessinées sur des supports durables comme le papier, sont rarement conservées car elles ne sont pas faites pour être diffusées en dehors de leur contexte, nous y reviendrons par la suite. Ici vient se nicher tout le paradoxe de la pratique qui produit des objets d'usage dont elle garde peu de traces, et dont l'effcience se situe dans cette évanescence. Il reste donc très difficile de réaliser un corpus de cartes vernaculaires pour une étude.

Deuxièmement, ces cartographies sont avant tout des objets ouverts, c'est-à-dire que leur processus de production n'est pas achevé, il est considéré comme évolutif et potentiel. Elles prennent tout leur sens dans la situation dans laquelle elles sont produites et mobilisées. La situation de production est d'abord une situation de communication dont la carte se fait médiation. Elle implique des codes communicationnels

non nécessairement reportés sur la carte pour un lecteur externe et se révèlent illisible pour qui les lirait hors-contexte. Ces cartes ne se veulent pas générales mais situées développant des modes de communication relevant de codes spécifiques utiles à la situations, ce qu'on pourrait considérer comme un crime de lèse-majesté dans le cadre d'une carte « bertinienne », relevant de la « sémiologie graphique » (Bertin, 1967), stricte de correspondance entre un signifié (une information géographique, c'est-à-dire un contenu cognitif) et un signifiant (figuré). La carte sensible manifeste est engagée dans des situations de communication immédiate entre plusieurs interlocuteurs, nécessitant, si les personnes en présence n'ont pas les mêmes catégories de langage, un ajustement pour se comprendre .

Ces cartes ne revendiquent pas un langage universel mais s'adaptent au contraire aux situations sensibles concrètes, aux besoins que nécessitent les interactions sociales. Ces cartes sont contextualisées. On peut les exporter, les diffuser, mais il faudra traduire cette situation de laquelle elles sont nées.

En s'intéressant aux producteurs de cartes et aux pratiques actuelles, cette thèse veut montrer comment les cartes sensibles sont produites, utilisées et exposées aujourd'hui, à travers l'étude du cas des artistes français, et plus largement des paysagistes, architectes, chercheurs en sciences humaines. Ce cas retrace particulièrement la manière dont les cartes sensibles, objets vernaculaires et confinés dans l'univers de l'intime, se placent aujourd'hui au cœur d'enjeux sociaux et politiques. Elles traitent des affects dans les espaces publics et privés et portent le regard sur nos manières d'en rendre compte. Les cartes sensibles deviennent des objets publics, elles se diffusent en même temps qu'elles publicisent et rendent visibles les enjeux sociaux et politiques d'une cartographie faite par tous, et d'une cartographie prenant en compte les lieux concrètement vécus.

Alors qu'une étude sur la cartographie sensible - parce qu'éphémère, dissimulée et intime - était autrefois très difficile, le contexte de la cartographie sensible permet de se pencher à nouveau sur le problème. Relativement plus visible grâce aux travaux des artistes, diffusés, montrés et exposés, la cartographie sensible ne s'oppose pas à une approche scientifique. Les cartes sensibles ont une certaine visibilité, voire une existence médiatique dans certains cas, et du fait qu'elle possède une réelle implication sociale et politique, des cartes produites par des cartographes avec des origines sociales, disciplinaires, géographiques diverses poursuivant leurs fins dans les contextes qui sont les leurs.

Compte-tenu du statut institutionnel des producteurs de cartes sensibles, à certains égards on pourrait facilement objecter que les insérer dans le cadre plus large de la cartographie vernaculaire est abusif. On pourrait dire que les cartes d'habitants ou de citoyens ne sont pas au cœur de ce travail, or c'est le propre de la cartographie sensible de ne pas être produite institutionnellement mais par les individus sociaux dans leur vie quotidienne. C'est pourquoi notre thèse propose de reposer la question de la définition de « l'informel » et de « l'institutionnel »

Très souvent, les acteurs enquêtés ont commencé à travailler sur la cartographie non pour des besoins institutionnels, professionnels et encore moins économique, mais par nécessité heuristique. La cartographie est advenue dans leur vie d'artiste pour se repérer et retracer des voyages personnels. Mathias Poisson a commencé à cartographier à Beyrouth, où il n'avait trouvé aucun plan de ville. Till Roeskens a commencé les cartographies pour garder dans sa mémoire un trajet en auto-stop entre l'Allemagne et la France.

Il faut d'autre part, considérer qu'avant de se définir comme artistes, paysagistes, architectes, ou chercheurs en sciences humaines et sociales, les acteurs enquêtés sont aussi et d'abord des habitants ou des personnes qui voyagent et traversent des lieux qui leur sont plus ou moins familiers ou étrangers. Une grande part de leur activité professionnelle et la manière dont ils la produisent est poreuse à leur vie quotidienne. Till Roeskens m'a dit un jour que les vacances n'existaient pas pour lui : « C'est tous les jours les vacances ». Et Mathias Poisson de me dire qu'il n'opérait pas dans sa vie, de séparation entre le travail et les loisirs, qu'il y a seulement des périodes il est plus mobilisé que d'autres.

On voit bien comment l'impulsion de la cartographie sensible est donnée à des occasions ordinaires et banales : se repérer dans une ville, retracer un itinéraire. Pour autant, ces artistes sont aujourd'hui mobilisés dans des cadres institutionnels d'événements culturels à diverses échelles, locales, régionales, nationales et internationales. Cette thèse a pour vocation aussi de retracer ce type de cartographie vernaculaire, requis pour des besoins aussi ordinaires fussent-ils, rencontre des intérêts sociaux, politiques et économiques qui contribuent à transformer son efficience.

Pratiquant aujourd'hui la cartographie comme activité socio-économique rémunérée dans le cadre artistique ou d'aménagement de site, ces nouveaux praticiens de la cartographie revendiquent une inscription des cartes dans les territoires qu'ils désignent. Employées comme des outils heuristiques accompagnant le processus de recherche, ces cartes n'ont pas nécessairement la vocation à être utilisées c'est-à-dire qu'elles sont issues de pratiques non reconnues institutionnellement mais impliquées

au sein de tout un registre d'opérations humaines et de construits sociaux, de la production à la lecture de cartes. Aucune étude n'ayant pour le moment fait état de cette mutation de la cartographie en France, nous ne disposions au début de la recherche que d'informations parcellaires et minimales. Durant cette thèse, nous avons pu rapprocher les travaux d'acteurs dont nous n'avions au départ une connaissance que très partielle. Cette contrainte orienté la recherche principalement vers une enquête de terrain car à aucune recension scientifique n'existait au début de cette thèse. Les objets étudiés dans cette thèse possèdent donc la particularité de n'avoir pas été définis, ni en sciences humaines et sociales, ni en art contemporain. Cette thèse analyse des pratiques cartographiques qui n'ont pas réellement fait l'objet d'études approfondies. Deux années de terrain exploratoire ont permis l'approche et la compréhension de ce contexte de recherche dont nous présentons les caractéristiques principales dans le tableau suivant (Tableau 2).

Enfin, si cette thèse fait le choix de porter l'étude sur des pratiques artistiques qui ont des résonances institutionnelles, les cartes produites par des personnes non-spécialistes de la pratique cartographique apparaîtront de manière récurrente car cette cartographie est en permanence soumise au regard du public qui l'expérimente et y participe.

Nous proposons bien dans cette thèse de documenter un phénomène et son évolution, d'en former les contours et de l'analyser en tant qu'il relève d'une pratique sociale. Cette thèse est le résultat d'un cheminement de recherche, de défrichage où la question des catégories importe. Étant donné que le contexte de recherche n'a jamais été documenté et que ces sources sont difficiles d'accès, la seule méthode pour accéder aux pratiques et aux documents, était l'enquête de terrain. La plupart des cartes servent en effet concrètement la réalisation de projets et n'ont ainsi pas nécessairement vocation à être diffusées. C'est seulement après avoir établi un certain nombre de contacts parmi les producteurs de cartes sensibles, approfondi le contexte de recherche que j'ai pu réaliser le terrain de recherche, pendant lequel le corpus proprement dit a été élaboré<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> C'est-à-dire en 2013-2014, durant la troisième année de la thèse.

### 3.1.2. « Cartes sensibles » : catégories et labilité des mots

Aborder le phénomène de la cartographie sensible qui ne relève ni d'un champ spécifique ni d'une pratique institutionnalisée signifie qu'on se confronte, dans le rapprochement des pratiques observées, à la labilité des mots, à l'instabilité du réel, et même à la fugacité de certains projets cartographiques. La grande diversité des mots utilisés pour désigner les objets cartographiques relevant de la représentation du sensible, ainsi que la versatilité de leur emploi et la labilité de leurs circulations, ont constitué l'une des premières observations sur le terrain. Mais les objets de la science géographique ont-ils vocation à demeurer certains et déterminés au départ ? La thèse que nous présentons défend que c'est une gageure pour la science de s'attacher à travailler en contexte *inconnu*, d'observer les objets géographiques qui n'ont pas encore été répertoriés et qui n'appartiennent pour le moment à aucun champ, une nécessité pour son renouvellement et la respiration des valeurs et des habitudes de recherche des scientifiques.

La labilité se situe beaucoup moins sur le plan des pratiques que sur le plan terminologique, car il existe effectivement une pluralité de termes associée à ces objets. Si les dénominations sont diverses - cartes sensibles, subjectives, mentales - les pratiques recouvrent comme nous l'avons dit, des similitudes qui se fondent sur des analogies observables, quand bien même il existe des conditions d'expérience diversifiées aboutissant à une large palette de résultats cartographiques. C'est pourquoi nous avons attaché autant d'importance à fonder le corpus sur ce qui rapproche foncièrement ces pratiques cartographiques plutôt que de s'attacher aux récurrences sémantiques. Ainsi, le corpus regroupe des cartes dites parfois sensibles, subjectives ou émotionnelles, mais dont les caractéristiques des modes de production, de lecture et d'utilisation, dont nous faisons l'hypothèse qu'elles sont comparables.

Il s'agit, dans cette thèse de travailler sur des pratiques dont le rapprochement a été mis en évidence (Besse, 2011 ; Ferren, 2013 *cité en infra* ; Rekacewicz, 2010) mais reste à prouver. Aucune définition de ces pratiques n'existe aujourd'hui, la plupart des acteurs de près ou de loin associés à la pratique de la carte sensible ont témoigné de l'indistinction qui règne dans ce domaine. On ne sait pas vraiment à quoi ce mot se réfère, si ce n'est qu'il désigne une carte qui représente « de l'expérience ». Ce flou sémique a eu des répercussions importantes sur le terrain en influant sur mes déplacements, dans les premières semaines notamment. À Marseille, on m'a dirigée

vers des personnes et des lieux sans grand rapport avec mon objet d'étude<sup>33</sup>, mais qui témoignait de la labilité du terme. Ce flou sémique a mené cette recherche sur les « cartes sensibles » vers les confins de la cartographie exigeant de nombreux détours « pour rien », pour reprendre les mots de Fernand Deligny<sup>34</sup>.

Une pluralité de termes circule en effet sans qu'aucune unité sémique n'ait été déterminée jusqu'à aujourd'hui. Et jusqu'à ce jour, il n'y a pas eu de tentative de définition générale du terme dans quelque domaine que ce soit. On trouve cependant des déterminations singulières du terme, les acteurs ayant entrepris de le définir pour leurs besoins propres.

De plus, l'observation a montré que cette indétermination sur les termes ne pose pas de réel « problème » aux acteurs dont l'ambition n'est pas de théoriser mais de pratiquer la carte sensible. C'est donc au chercheur que se pose le problème de catégories de faits - et dans ce cadre, il est normal que son travail ait des répercussions sur les dénominations de ce fait social par les acteurs qui y participent. Pour les acteurs, ce n'est pas une question de premier ordre, elle est d'ailleurs souvent reléguée au second rang. Quelques éléments suffisent à expliquer cette indétermination sémantique et cette labilité des termes nous renseigne à plusieurs endroits. D'une part, il importe davantage pour les acteurs de décrire et d'explicitier précisément leur pratique cartographique – notamment la méthode employée pour faire naître la carte, en insistant sur la promenade, la balade ou l'expérience sensible de l'espace qui est à l'origine de la carte - plutôt que le statut du résultat cartographique. Nous le verrons plus loin, quand elles sont exposées, c'est souvent pour accompagner un événement plus large autour des promenades, des territoires et des approches sensibles<sup>35</sup>. Le mot de « cartographie » est d'ailleurs plus souvent utilisé que le mot « carte » qui désigne l'objet en lui-même.

Renvoyant d'abord à des pratiques hétérogènes spécifiques aux acteurs qui veulent les partager avec d'autres, mais qui constituent des pratiques personnelles et non-reproductibles, le terme « carte sensible » possède des significations contextuelles selon les situations d'énonciation. Il est supposé que chaque individu possède un rapport au monde géographique particulier qui s'articule à l'influence des représentations

---

<sup>33</sup> aussi bien visiter telle ou telle exposition de photographie en rapport avec le territoire, que des spectacles d'art de la rue.

<sup>34</sup> A propos des déplacements non-intentionnels des enfants autistes (Toledo *et al.*, 2013).

<sup>35</sup> C'est le cas par exemple de l'exposition « Graphie du déplacement » de Mathias Poisson au Centre culturel du Colombier en 2009, durant laquelle il propose une promenade dans le quartier avec la carte « Entre les dalles ».

sociales. Les praticiens de la carte sensible refusent ainsi les étiquettes apportées à leurs pratiques, car ils refusent la fabrication de modèles cartographiques avec un registre de normes et de savoirs standardisés tels qu'il en a existé par le passé en cartographie.

Le tableau ci-après décrit le caractère multidimensionnel du terrain d'enquête en présentant les enjeux principaux. On pourrait considérer qu'un objet d'étude labile, invisible, évolutif pose problème. Débusquer des porosités, traquer l'insaisissable, telle est la contre-partie d'enquêter sur un phénomène social contemporain et inédit. D'aucun pourraient penser que c'est un risque scientifique. Cette thèse prend surtout le risque de résultats possibles. Les trois éléments présentés dans le tableau ci-dessous ont été mis en hypothèse à partir de l'observation directe.

À partir de la répétition des observations, nous avons construit une hypothèse générale sur les règles qui régissent ce phénomène de cartographie sensible. En croisant les approches des acteurs, nous avons alors identifié des récurrences permettant d'identifier des convergences dans les discours des acteurs. Celles-ci se sont articulées autour d'un axe à triple dimension (Tableau 2). Qu'on veuille les appeler carte sensible, carte subjective ou carte émotionnelle (quoique plus rare), cette thèse tend à prouver qu'un seul et même phénomène cartographique se produit dans la mesure où les pratiques concernées par ces productions ont des caractéristiques communes que l'on peut regrouper en quatre points : constituer des pratiques cartographiques, représenter l'espace vécu, envisager la cartographie comme un *medium* interprétatif et narratif, ainsi que comme un mode d'action sur le monde géographique, quatre éléments que cette thèse va s'attacher à développer en montrant que tracer une carte est déjà une forme d'engagement dans l'espace (Chapitre 3 et Chapitre 4).

**Tableau 2. Éléments de convergence dans les définitions des cartes sensibles données par les acteurs**

**Représenter l'espace à partir de l'expérience vécue** : l'expérience spatiale est un préalable de la carte. Ces cartes se revendiquent ancrées dans l'espace du sensible. Elles représentent des données géographiques issues de la perception, des pratiques et du vécu.

**Une cartographie contextuelle** : les cartes produites assument un point de vue dit « subjectif », c'est-à-dire le caractère situé, partiel et parfois même personnel des informations géographiques.

**La cartographie, comme pratique ordinaire** : la cartographie sensible n'est pas une compétence. Si certains acteurs en vivent, il n'y a aucune restriction à réaliser une carte sensible. Elle ne nécessite pas un apprentissage particulier puisque ses modes d'élaboration sont libres et contextuels.

Cette thèse va démontrer la valeur et la nature de l'hypothèse générale d'une cartographie sensible, contextuelle et ordinaire. Cette hypothèse s'est construite par une observation empirique systématique de ces éléments de convergence. Ces éléments sont engendrés par des facteurs externes (les facteurs sociaux et politiques influant), et liés aussi bien aux circulations inter-individuelles qui ont des effets non-négligeables sur la diffusion des pratiques comme nous le verrons.

Le flou sémique est le corollaire des circulations des pratiques. Il en est un indice dans la mesure où la kyrielle de termes utilisés et la versatilité de leurs emplois nous renseignent par ailleurs sur ce champ de nouvelles pratiques en pleine évolution. Le fait que les définitions n'aient pas été établies institutionnellement renforce la thèse d'une multiplication des pratiques cartographiques individuelles ou en petits groupes qui voient la carte comme une potentialité. L'intérêt de la carte pour ces acteurs est clairement tourné vers l'adaptabilité du médium cartographique aux contextes et aux situations ordinaires et sensibles. On voit alors les possibilités qu'offre la carte pour lire et interpréter les mondes géographiques. Que la carte ne soit plus un outil normalisé mais un *medium* malléable aux réalités géographiques, c'est bien là l'intérêt que les acteurs ont retenu de ces nouvelles utilisations possibles, sources d'innovation cartographique.

### 3.2. L'approche ethnométhodologique

Ces cartographies produisent une approche de l'espace centrée sur la saisie des phénomènes du sensible. Elles sont porteuses d'un savoir géographique spécifique, concernant l'espace à vivre comme l'espace vécu. À travers cette thèse, je me suis fixée comme objectif d'en définir la nature au regard des configurations de sens que les cartographes déploient, et des significations que cette activité recouvre dans leur vie sensible, artistique, professionnelle, personnelle. Cette thèse s'est forgée sur l'observation de récurrences concernant les pratiques cartographiques actuelles. Aucune définition n'a préalablement été donnée, cette thèse a été élaborée sur le terrain, par et avec le terrain.

Tout le travail a été d'observer sur le terrain et de comprendre le sens des pratiques et des mots, des notions qui les entourent. Il s'est agi de saisir les objets à travers les discours des acteurs qui les ont produits et de leur réception par les différents publics. Ces discours sont étudiés selon l'ordre de significations qu'ils dessinent et sont analysés en tant qu'ils sont évolutifs. Par exemple, la première promenade avec Hendrik Sturm s'est déroulée à Vincennes dans le cadre du projet « Les arpenteurs » dirigé par Pascal Olry et Corinne Miret au Théâtre de l'Aquarium à la Cartoucherie de Vincennes (2011)<sup>36</sup>. Cette première promenade difficile à appréhender au premier abord du fait de sa ressemblance avec une « visite guidée » interpelle aussi la recherche par son caractère de performance laissant apparaître dans le parcours un itinéraire ponctué d'observations sensibles sur les lieux. N'interprétant pas cette difficulté au premier abord, un travail avec Hendrik Sturm a alors commencé dans un premier rapport « naïf » au discours de l'acteur afin de comprendre sa conception et ses mots.

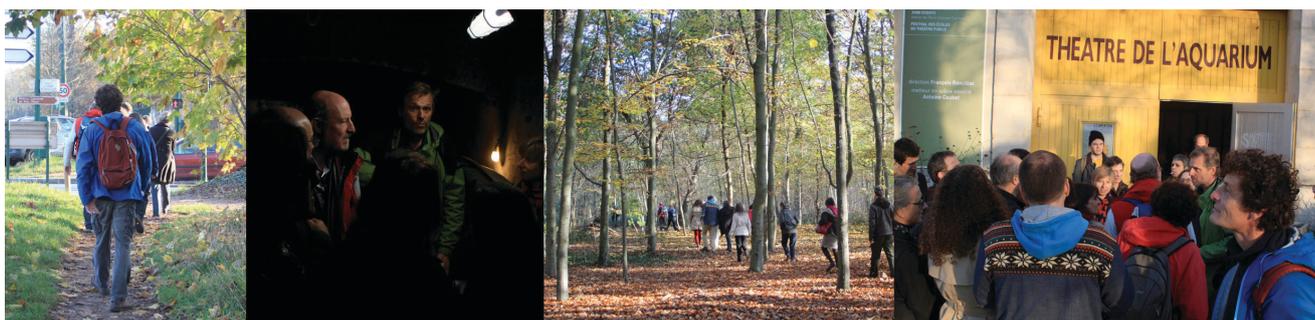


Figure 21. Promenade à Vincennes avec Hendrik Sturm, Théâtre de l'aquarium, « Les Arpenteurs », 2012.

<sup>36</sup> Pour plus d'informations consulter le site du Théâtre de l'Aquarium : <http://www.theatre-laquarium.net/Les-Arpeurs>

Au-delà, il fallait se demander ce qui avait mené les pas de la recherche sur la cartographie sensible vers la démarche d'Hendrik Sturm qui n'utilise ni ne revendique ce terme de carte sensible. Le rapport d'Hendrik Sturm à la cartographie a suscité dans cette thèse un intérêt majeur dans la mesure où la carte était pour lui extrêmement importante (il nous distribua d'emblée une photocopie du cadastre) mais surtout grâce aux indices laissés par cette première promenade, ceux d'une spécificité de son rapport à l'espace, au terrain arpenté qui laissait naître une conception de la promenade appelant d'emblée un principe cartographique<sup>37</sup>. De là a commencé un travail d'observation et d'échange avec Hendrik Sturm durant plusieurs années.

Dans la mesure où la nature d'un objet d'étude relève de cet univers des pratiques, souvent informelles et parfois même du domaine privé et personnel, ce terrain est pensé comme un terrain ethnométhodologique. Pour approcher un objet difficilement accessible et qui se donne dans les pratiques et les mots des individus, une méthodologie particulière est mise en place à partir d'un travail d'observation et d'échange sur plusieurs années. Cette perspective ethnométhodologique est phénoménologique au sens donné par Maurice Merleau-Ponty lorsqu'il s'agit de « revenir aux choses mêmes », au monde sensible, celui du commun, en recomposition permanente.

« Revenir aux choses mêmes, c'est revenir à ce monde avant la connaissance dont la connaissance parle toujours, et à l'égard duquel toute détermination scientifique abstraite, significative et dépendante, comme la géographie à l'égard du paysage où nous avons d'abord appris ce que c'est qu'une forêt, un prairie ou une rivière. »

Merleau-Ponty, 1945<sup>38</sup>

Ce monde auquel les grandes structures théoriques et idéologiques ne s'appliquent pas directement est micro-géographique, car il faut prendre en compte le caractère sensible, particulier, de ce qui se vit ici et maintenant, cet espace-temps social du présent kinesthésique à partir duquel se structureront des géographies et des périodes. L'espace de l'ambiance, et les situations géo-sensibles et les inter-relations individuelles qui les traversent et les structurent, mettent en jeu des configurations psychologiques, géographiques, sociales. C'est la raison pour laquelle l'ethnométhodologie a remis en cause le rôle des théories pré-déterminantes et abstraites sur le social, parce qu'elles étaient, à certains égards, déconnectées de la réalité du monde vécu alors que les représentations sociales et politiques bien qu'elles permettent d'explicitier le fonctionnement d'une

---

<sup>37</sup> Je publiais à l'époque ces premières réflexions dans la revue *Strabie* dont sont extraites les photographies suivantes (Olmedo, 2012).

<sup>38</sup> in Fornel *et al.*, 2001, p. 9.

société, sont déconnectées du monde empiriques, des modes d'actions micro-géographiques. Au-delà, l'ethnométhodologie se fait aussi la critique de l'établissement d'un modèle de production de la connaissance. Que perçoit le géographe ? Comment transforme-t-il sa perception en donnée géographique ? L'ethnométhodologie pose ainsi à sa façon la question des préalables de la production des connaissances.

« (L'ethnométhodologie) a remis en cause le rôle de la théorie et des hypothèses, la place de l'observation, les modalités de recueil des données et l'usage de l'empirie, le sens du « vecteur épistémologique », la nécessité de la modélisation, la nature historique des sciences sociales, le type de concept et de théorie qu'elles utilisent, le caractère interprétatif des assertions générales qu'elles produisent, la neutralité de la recherche (...). »

Fornel, 2001, p. 11

### 3.2.1. Construire l'hypothèse d'un phénomène social

L'hypothèse d'un phénomène des cartes sensibles a été élaborée en tant que telle, dans le mémoire de Master 2 portant sur la question de la figuration cartographique des micro-mobilités urbaines (2011). Elle s'est affirmée par l'observation directe sur le terrain exploratoire dès la première année de thèse. Sur le repérage du phénomène, lors de l'hiver 2012, à l'occasion de la présentation de mon projet au contrat doctoral lancé par la région Ile-de-France.

Un phénomène d'émergence de pratiques cartographiques engendrant un « rapport non-classique à l'espace » était identifié au commencement de la thèse. C'est ce qui a permis de faire l'hypothèse que ces pratiques artistiques sont des pratiques géographiques, à savoir qu'elles manifestent un intérêt certain pour les lieux dans lesquelles elles s'inscrivent. Elles ont en commun de se fonder sur l'expérience phénoménologique de l'espace en tant qu'elle est mouvement, déplacement (la marche notamment) ou expérience de mobilité plus largement.

À travers deux concepts, celui du « geste » (le déplacement) et de la « trace » entendu comme trace d'expérience (ce qui subsiste du déplacement dans la mémoire), le projet de recherche développait l'idée de travailler sur le processus de saisie des données du sensible, de leur appréhension à travers l'expérience et sur leur transformation documentaire à l'état de trace - cartographique dans certains cas (Figure 22).

## La Construction Analytique de la Recherche

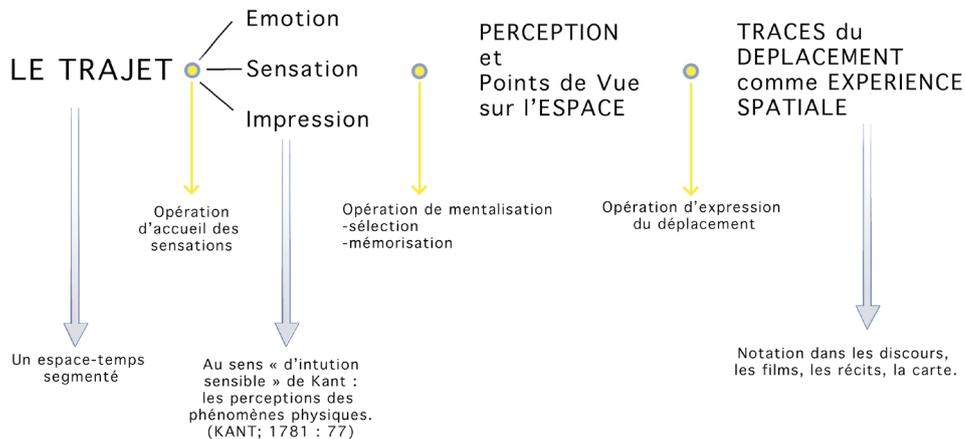


Figure 22. *La construction analytique de la recherche, Elise Olmedo, 2011.*

Ces pratiques renouvellent ainsi les approches phénoménologiques de l'espace en géographie. Éric Dardel tentait déjà de définir cette approche expérientielle comme une dimension géographique dans *L'homme et la Terre*, en 1952 : « La réalité géographique, pour l'homme, c'est d'abord là où il est, les lieux de son enfance, l'environnement qui le convoque à sa présence. » (p. 46) L'espace géographique que décrit Dardel est un espace où se déroule la réalité humaine dans toute sa dimension existentielle, « impliquée dans le monde vécu, le monde ambiant, (...) l'existence quotidienne des hommes » souligne Jean-Marc Besse dans la postface de l'ouvrage réédité en 1990 (p. 139). Si *L'Homme et la Terre* n'avait reçu aucun écho en France à l'époque de sa première publication, le géographe Philippe Pinchemel souligne dans la réédition du livre, combien cet ouvrage fut important pour les géographes anglo-américains après sa traduction en 1975, période qui correspond aussi au développement et à la structuration du champ anglophone des géographies de la perception. En géographie et au-delà de cet ancrage, le champ de la phénoménologie de l'espace renouvelle de manière plus large les questions heuristiques et méthodologiques autour de la saisie du sensible et entre ainsi en écho avec des travaux récents.

Dans la recherche en sciences humaines et sociales, on cherche à approcher, rendre accessibles et visibles les données invisibles (Hall, 1978) et difficilement représentables du sensible et des ambiances. La question de la captation du monde phénoménal connaît une forte actualité. On cherche à mobiliser des outils pour saisir les modalités sensibles du rapport à l'espace. Ces outils permettent de rendre compte des pratiques à l'échelle micro-géographique des perceptions. La question de la saisie du sensible entre à certains égards en résonance avec les travaux en cours des jeunes chercheurs du Cresson sur les captations vidéographiques, notamment ceux de Damien Masson, maître de conférences en géographie à l'Université Cergy-Pontoise qui portent sur la perception embarquée du paysage à bord des trains à travers des captations sonores et vidéo (Masson, 2009, 2012, 2014), ceux d'Aurore Bonnet (2013) sur la captation des perceptions des cheminements piétons à Paris et de Laure Brayer sur l'utilisation du film pour comprendre les transformations ordinaires des lieux (2014), nous y reviendrons dans le second chapitre pour présenter comment les acteurs enquêter tracent l'expérience sensible.

La première année de recherche a également permis de formuler à l'époque l'hypothèse d'une amplification du phénomène, notamment au début de la thèse durant l'année 2011-2012, lorsque la ville de Marseille préparait l'événement de « Marseille-Provence 2013, Capitale européenne de la culture ». De nombreux projets artistiques en lien avec les cartes sensibles étaient en préparation, observés directement en y participant. Durant cette année, un certain nombre de publications fut consacré à la cartographie sensible<sup>39</sup>.

Cette hypothèse d'une amplification du phénomène s'est vérifiée durant la période qui a suivi. Les cartes sensibles ont continué à être diffusées par de multiples biais. La plupart des projets sur les cartes sensibles sont financés par les centres artistiques et culturels ainsi que les collectivités territoriales. La demande en cartographie sensible n'a cessé de croître ces dernières années. On assiste à une demande forte que nous décrivons plus loin, dans le domaine scolaire pour des ateliers sur la cognition spatiale, dans le domaine associatif dans le cadre d'actions participatives et citoyennes et dans le domaine culturel, la cartographie sensible étant employée par les institutions pour créer du « lien social ».

---

<sup>39</sup> En témoigne un article publié sur internet dans *Les cahiers du Merlan*, suite à la manifestation artistique *En corps urbains* au théâtre du Merlan à Marseille (Olmedo, 2012b).

Les premiers pas dans l'investigation ont permis de voir à quel point la cartographie était sollicitée comme un *medium* ancré dans l'expérience de l'espace, ce qui a d'emblée fait apparaître toute la pertinence du terme actuel « cartographie sensible », un terme que les acteurs utilisent très souvent. D'autres termes peuvent être utilisés comme « carte mentale » ou « carte subjective » mais ils relatent certaines ambiguïtés : par exemple, « carte mentale » renvoie à une méthodologie scientifique développée depuis les années 1960, et « carte subjective » ne se réfère pas explicitement à leur pratique dans la mesure où ce terme ne suggère pas la dimension d'expérience.

C'est la mise en parallèle et en relation de ces récurrences qui a débouché sur la constitution d'une hypothèse de recherche fondée sur le principe cartographique de « la cartographie sensible ». À partir de l'observation directe de la récurrence de cette catégorie de faits, en l'occurrence, l'existence des cartes sensibles en tant qu'objets ainsi que les pratiques spatiales qui les produisent, nous avons mis en évidence des récurrences qui nous ont permis de construire une hypothèse générale sur l'émergence de ce principe cartographique.

Guidée par les manifestations et les formes de médiatisation des pratiques cartographiques en lien avec les perceptions sensibles, j'ai pu repérer des pratiques similaires ou des démarches analogiques chez certains acteurs du monde du paysage et de l'art pour commencer. Je me rappelle avoir découvert avec beaucoup de curiosité la publication du vingtième numéro des *Carnets du paysage* intitulés « Cartographies » à l'automne 2011, compilant un certain nombre de travaux d'artistes et de paysagistes et présentant des utilisations « non-conventionnelles » de la cartographie utilisée comme outil heuristique, communicationnel ou collaboratif, les travaux de la paysagiste Anne-Sophie Perrot sur les « maquettes sensibles » côtoyant par exemple les « graphies du déplacement » de l'artiste-marcheur Mathias Poisson. La rencontre de ces acteurs à Paris, puis à Marseille, m'a permis de découvrir un réseau d'acteurs praticiens d'une cartographie « alternative ».

### 3.2.2. De l'hypothèse à la méthodologie : désacraliser l'objet « carte » et enquêter les pratiques

Le projet méthodologique prévu pour cette thèse porte sur un corpus de cartes, afin d'analyser leur construction à travers un ensemble d'éléments tirés d'une grille d'analyse réalisée à partir des travaux de Gilles A. Tiberghien notamment (2007). Cette grille porte à la fois sur la nature des données représentées ainsi que sur leur figuration. Qu'est-ce qui a déterminé la mise en schéma ? Quelle est l'intention cartographique ? Quelle image du monde véhicule-t-elle ? De quelle manière le déplacement est-il

pensé ? Notre corpus étant très hétérogène, l'un des objectifs de cette recherche sera de mettre en place un mode d'analyse commun des cartes qui le composent, c'est-à-dire d'établir une grille d'analyse applicable à toutes les cartes de l'ensemble à étudier.<sup>40</sup> Tel est ce qui a guidé la naissance des réflexions autour de la mise en œuvre du projet de recherche. Le projet portait au départ sur un corpus de cartes dites « sensibles » qui avaient en commun de représenter le sensible. Les cartes réunies relèvent ainsi d'une même intention : représenter l'espace dont on fait l'expérience.

Le début de mon travail de recherche a été consacré à la recherche de ces cartes paradoxalement trouvées en très grandes quantités mais ne livrant avec elles qu'un nombre extrêmement réduit d'informations. Des objets cartographiques représentant l'espace perçu ne sont pas difficiles à trouver, mais en contextes différents, souvent non-renseignées, sans commentaires et sans archivages, les objets conservent une très grande opacité. Cette difficulté permet de rendre compte de la nature de l'objet. D'une part, les cartes sensibles sont vernaculaires d'abord, utiles dans les situations sociales ordinaires, ne font pas l'exclusivité d'un domaine ne particulier. D'autre part, ce problème méthodologique est un résultat en soi. La réorientation méthodologique m'a permis, de manière heuristique, de saisir le caractère de l'objet d'étude. Programmée avec une enquête de terrain avec les acteurs puis l'analyse cartographique, la méthodologie s'est dépliée en deux temps. L'enquête de terrain a été menée dès la première année de thèse pour observer le plus grand nombre possible de pratiques et tenter de saisir leur diversité avant de resserrer l'objet d'étude vers un corpus défini. Un très grand nombre de déplacements ont été effectué pour cela, autour de la région marseillaise pour une bonne part, mais également dans d'autres métropoles françaises. Les terrains se sont déroulés dans les lieux d'activité, de divers types, urbains pour la plupart mais aussi ruraux et périurbains.

Une grande partie de l'enquête s'est recentrée sur la recherche des acteurs produisant eux-mêmes des cartes sensibles afin de pouvoir collecter des informations les plus précises possibles sur les cartes. Une phase exploratoire du terrain s'est mise en place. Il était très difficile de faire parler les acteurs sur une carte en particulier, les acteurs renvoyaient en permanence à leur pratique. Cette phase a duré un an et demi environ, au moins deux ans. La médiatisation de leurs pratiques, le fait qu'elle fasse l'objet d'une actualité particulière durant cette période m'a offert l'occasion d'accéder à un plus grand nombre de cartes, fabriquées pour des projets publics, utilisées comme visuels pour la communication. Accéder aux autres cartes, personnelles, intime s'est révélé

---

<sup>40</sup> Olmedo, 2012.

difficile, voire impossible, dans certain cas. Ouvrir les carnets de notes, c'est ouvrir les journaux intimes. De ce fait, cette enquête de terrain a pris un tournant collaboratif durant laquelle nous avons testé avec les acteurs plusieurs modes d'enquête : élargissement progressif de la grille d'entretien, entretiens libres, entretiens semi-directifs, observation, observation participante, expérimentation collaborative. L'observation a été l'outil principal de cette enquête ethnographique, qualitative et sur le temps long auprès des producteurs de cartes sensibles dont nous n'avons pas encore parlé et que nous allons présenter en deuxième partie.

Le problème d'accès aux données a fait évoluer la méthodologie au cours de la recherche. Il est révélateur de la nature de l'objet géographique. En prévoyant dans le projet de thèse d'analyser d'abord les cartes, je perpétuais une méthode classique en épistémologie, l'analyse d'images. Comprendre qu'il fallait d'abord « enquêter », figurait déjà les premières analyses de l'objet d'étude non du côté de l'iconographique, des cartes, mais du côté des pratiques, des cartographies. J'étais alors en pleine exploration méthodologique. Quand j'eus perçu cette mutation fondamentale, j'arrêtais de « chercher des cartes » à proprement parler. J'observais plutôt la manière dont les acteurs m'ont amené à observer, discuter, collaborer et même expérimenter la fabrication de leurs cartographies durant plusieurs années. Les acteurs m'invitaient ainsi à observer leurs processus de production des cartes, et je découvris de véritables processus de recherche. Je compris qu'ils envisageaient la carte non comme une production iconographique mais comme une pratique, un dispositif permanent d'expérimentation de l'écriture du sensible, et c'est pourquoi ils s'accordent si bien à représenter le sensible. Mais montrer ce que l'on fait n'est pas chose aisée, cela requiert un minimum de réflexivité. Une telle méthodologie doit alors consister à déployer l'effort de réflexivité sur le long terme.

Ces premiers pas dans l'exercice du terrain m'ont aussi conduite à la désacralisation de l'objet carte. Les projets cartographiques, dont les traces et les étapes sont consignés sur de multiples supports, la mémoire des carnets en premier, les photographies, les morceaux de matériaux, papiers à même sur le sol. Le nombre de cartes que contient un projet cartographique est démesuré, c'est pourquoi il est si difficile de retranscrire ce type de projet. Cette utilisation de la carte diffère totalement de celle qui domine en géographie, où la carte est pensée comme une synthèse de données géographiques agrégées, un résultat. Ici la carte est au contraire une écriture. Elle fonctionne sur le principe de la *notation*, nous y reviendrons («Chapitre 3», page 225»Chapitre 4», page 291). C'est pourquoi les étapes, les traces du processus sont si importantes. La cartographie est ce processus, les cartes ne montrent que des états perceptifs et

affectifs d'un lieu, le cheminement d'une interprétation de l'espace, mais jamais réellement d'espace vécu à l'état général, plutôt l'objectivation d'une réalité spatiale située temporellement et socialement.

Suite à une longue phase d'exploration de l'objet d'étude, j'ai réalisé une enquête de terrain proprement dite dont je résume ici les trois modes de recherche principaux. Constituée d'observations, d'entretiens semi-directifs et « d'expérimentretiens », cette enquête a eu pour but de mettre à l'épreuve le processus de cartographie du sensible à travers les discours des cartographes mais aussi l'observation et la réalisation de leurs gestes et de leurs langages cartographiques. L'objectif était d'analyser leurs langages de leurs cartes, mais également de produire des expérimentations cartographiques avec eux. Il faut souligner que cette expérimentation relève d'une étape avancée, qui s'effectue sur la base d'une analyse approfondie du rapport au sensible de chaque cartographe et de la géographie sensible qu'il développe dans sa pratique d'écriture cartographique. Un premier contact a déjà été établi avec un certain nombre de cartographes en France quasi-exclusivement. Le tableau ci-dessous généralise le déroulement du processus d'enquête. Chaque colonne correspond à des phases définies. Pour chaque cartographe, le rythme des phases est différent suivant notamment son implication. La phase d'« exploration » a été entamée avec la plupart des acteurs enquêtés. Avec certains, nous pratiquons des expérimentretiens alors que pour d'autres, la phase d'entretiens n'est pas terminée. L'ensemble du processus de recherche tend à co-construire la réflexion avec l'enquêté, notamment à travers la dernière phase centrée sur une expérimentation cartographique commune. Nous avons donc mené une forme d'enquête ethnographique du travail artistique (Buscatto, 2006) dans laquelle nous avons développé une intense activité d'observation durant trois années de terrain (la quatrième étant essentiellement réservée à l'écriture de la thèse). Ayant assisté à un très grand nombre d'événements artistiques (une trentaine au total) et réalisé un très grand nombre d'expérimentations avec les artistes eux-mêmes (une quarantaine environ), les observations ont soigneusement été consignées au fil du temps dans des carnets de terrain (15 carnets de terrain de 60 pages chacun) alliant écriture et dessins.

La première phase correspond à une première prise de contact avec les acteurs potentiel où il s'agit d'évaluer si son travail correspond à mon objet de recherche, et, si tel est le cas, de lui expliquer ce qui, dans son travail, pourrait être en lien avec ma recherche. Durant les deux années précédentes, j'ai travaillé à rencontrer les acteurs et à répertorier les lieux et les réseaux par lesquels je pouvais les trouver. Cette phase a été longue et relativement lente car j'ai dû souvent justifier mon projet de recherche

et démontrer son intérêt, pas nécessairement auprès des cartographes eux-mêmes, mais surtout auprès des acteurs institutionnels qui les accueillent, et m'accueillent par la même occasion (Le Théâtre du Merlan à Marseille par exemple). Les cartographes, même s'ils avaient parfois une première réaction de méfiance, ont rapidement vu en mon projet de thèse la possibilité de discuter sur leur travail et de le voir sous un angle différent.

Réalisé avec chaque acteur, le tableau montré ci-dessus (Tableau 3) généralise la progression générale du travail avec les acteurs. Ce tableau constitue un point de repère dans les étapes du travail avec eux. Réalisé en 2013, il a constitué une « feuille de route » développée afin de situer la place des acteurs dans l'évolution de la recherche. Ils m'invitent toujours dans un premier temps à « entrer dans leur univers » à travers des événements publics la plupart du temps.

Après la période de découverte, de rencontre et de discussion plutôt libre ou informelle, amorcée dans la phase exploratoire, la seconde et la troisième phases peuvent se dérouler successivement ou simultanément. Elles permettent de mettre en place un travail d'analyse approfondi du geste cartographique. Il s'agit donc de pénétrer davantage leur intimité et d'aller les rencontrer sur leur lieu de résidence ou bien leur lieu de travail et de s'entretenir avec eux sur leurs manières de faire et leur procédé personnel pour la cartographie du sensible, à la lumière des travaux réalisés antérieurement dans un premier temps.

Les entretiens prenant rarement la forme classique d'un échange circonscrit dans le temps, ce sont des échanges continus avec les acteurs qui ont eu lieu dans cette thèse. Le matériau du discours des acteurs possède donc un statut particulier, non celui d'une parole rétrospective comme dans un entretien sociologique se déroulant souvent dans un espace-temps clôt. Les échanges avec les acteurs n'ont pas vraiment eu de limites spatio-temporelles circonscrites, ce qui a rendu la retranscription impossible. C'est le carnet de terrain qui a permis de tracer l'évolution des échanges et les observations. Une très grande partie du matériau de cette thèse est donc constituée d'une quantité importante de données « à l'état brut », ce qui a permis de privilégier dans l'écriture de la thèse, de repartir des matériaux sensibles.

Après ces moments d'échange qui se déroulent en général dans les lieux de travail des cartographes (ateliers, lieux publics, cafés et terrasses), nous avons construit une phase de pratique partagées appelée « expérimentations » dans des espaces publics, dont le déroulement de l'expérience à la cartographie est présenté dans le Tableau 3.

Concrètement, « l'expérimentretien »<sup>41</sup> consiste en la chose suivante : en partant du point de vue que nous avons en commun avec les acteurs, d'être dans une posture de recherche - même si elle est certes de nature très différente - il s'agit de produire des expérimentations cartographiques qui soient des expériences de recherche communes. Comme je m'intéresse aux manières de faire, ces expérimentretiens sont réalisés sur la base du travail et de la « méthode » habituelle du cartographe. L'expression d'« expérimentretien » a récemment été employée par Mathias Poisson. Je l'ai conservée car elle me paraît plus adaptée à notre cas d'étude que l'expression traditionnelle d'« observation participante ». Dans notre cas, il s'agit bien d'observer le processus cartographique, mais au-delà pour mieux le comprendre encore, de le vivre et de le construire avec l'enquête. La racine du mot « expérimental » s'accorde bien avec l'idée d'établir un procédé rigoureux et précis de l'expérience spatiale jusqu'à la carte : on fixe au départ une « proposition » pour réaliser le geste. Cette proposition est une forme de contrainte pouvant aller de la simple « consigne » (par exemple, marcher les yeux fermés d'un point A à un point B) au cahier des charges précis que l'on pourrait appeler « partition ». Cette proposition est un cadre de production des données sensibles dans la perspective d'une cartographie. Ce dispositif est co-construit avec les acteurs selon les catégories et usages du cartographe mais comporte une part d'élaboration commune. La proposition fait toujours l'objet d'une forme de validation *a posteriori* (en aval de l'expérience de l'espace ou de la cartographie). En fonction de la qualité des données sensibles produites, la proposition est validée ou non par le cartographe. L'élaboration du langage cartographique se fait à partir de ces allers et retours du geste à la carte.

---

<sup>41</sup> C'est Mathias Poisson qui m'a un jour suggéré l'expression que j'ai conservé ensuite, dans la mesure où elle restitue bien la spécificité d'effectuer une « recherche scientifique » avec des artistes, eux-mêmes en situation de recherche dans leur domaine.

**Tableau 3. Tableau général du déroulement du travail de terrain pour la thèse, document de travail. E. Olmedo, 2013.**

EXPLORATION Rencontre du cartographe	ECHANGES <i>Interactions avec les acteurs</i>	EXPERIMENTATIONS <i>Chercher ensemble</i>
<p>(par l'intermédiaire d'une autre personne ou à l'occasion d'un événement artistique, culturel...)</p> <p>&gt; moment décisif : présentation souvent très rapide de mon projet de recherche et du lien entre mon projet et ce que je sais de l'activité du cartographe</p> <p>Découverte de l'univers de travail du cartographe (références, terminologie, manière de faire)</p> <p>Observation (participation à des événements publics ou semi-publics : rétrospective du travail réalisé, promenades, conférences...)</p>	<p>de manière informelle : discussions à propos d'objets plastiques, visuels ou de la pratique de l'acteur à travers les projets artistiques qu'il mène</p> <p>plus formellement : réalisation d'entretiens au cours desquels on approfondit ensemble une discussion sur le travail du cartographe : des conditions d'élaboration de l'expérience à la cartographie.</p>	<p>Sans que j'aie nécessairement à le demander, les cartographes me proposent souvent d'eux-mêmes de pratiquer avec eux. Cette étape participe de la compréhension des processus cartographiques.</p> <p>Après l'expérience spatiale : Restitution orale sur la manière dont celle-ci s'est déroulé.</p> <p>Et graphiques à travers dessins et cartographies souvent individuelles</p>
=> entrer en relation	=> La relation change de nature : elle devient à la fois plus personnelle (processus classique, Vieillard-Baron, 2006) mais tend surtout à acquérir le statut d'échange	=> Construction commune d'une expérience de recherche sur l'espace. Tentative de construction d'une relation chercheur - chercheur et non pas enquêteur-enquêté ici

=====➔

**Evolution dans le temps**

Dans une perspective ethnométhodologique, je précise donc que la recherche s'est déroulée différemment avec chaque acteur, ce qui nous a permis de prendre en compte la spécificité de leur pratique professionnelle, artistique et personnelle. Une grille de recherche a permis d'évoluer avec les acteurs tout en gardant à l'esprit quatre domaines de questionnement principaux, pour lesquels nous avons décliné des questions adaptées au parcours de chacun. Nous en restituons les résultats tout au long de la seconde partie, ayant cherché les réponses les plus précises possibles à ces quatre grands domaines de questionnement :

1. **Quelle est la pratique cartographique des acteurs enquêtés ?** (place de la cartographie dans la pratique artistique, *medium* utilisé, mise en œuvre, dispositif technique, modalités de travail)
2. **Par quel contexte artistique, géographique, social, personnel, a-t-elle été engendrée ?** Dans quel contexte est-elle pratiquée (pratique personnelle, ateliers, événements artistiques, interventions) ?
3. **Quel est pour chacun le rapport de la carte à l'expérience spatiale ?** (où se place la carte par rapport à l'expérience ? Comment celle-ci est-elle « restituée » ? A quel degré de « réalité » ?)
4. **Quels est l'évolution de la pratique à travers les projets artistiques et les enjeux qui sont, selon l'acteur, associés à l'évolution de son travail ?**

La question de la temporalité est décisive dans ce travail. Il faut toujours garder à l'esprit que les « enquêtés » sont eux-mêmes en recherche permanente et en reformulation perpétuelle de leur projet. Ainsi, ils traversent des moments de doute ou au contraire d'intense productivité qui peuvent éventuellement se traduire par des moments d'ouverture ou de fermeture à la recherche. La proposition d'échange avec les cartographes doit toujours s'adapter au contexte de la rencontre et être attentive à l'avancée de leur processus de recherche.

La relation qui se noue dans le travail de terrain suit le rythme que chaque cartographe propose. Selon les cartographes, l'une des phases peut prendre davantage d'importance. Certains, au départ en situation de distance vis-à-vis de ma recherche, ont pris le temps de me connaître en m'invitant à des promenades qu'ils organisaient, en me proposant de venir à des conférences où ils présentaient leurs travaux. Pour certains acteurs, la pratique était en quelque sorte incontournable. De fait, elle a parfois du précéder l'échange approfondi à par des discussions à l'oral. Avec d'autres acteurs nous ne sommes pas arrivés à l'étape d'expérimentation mais j'ai mené plusieurs

entretiens et une longue phase exploratoire d'observation des pratiques. Cette phase d'exploration des pratiques est importante car les réponses à mes questions sont chaque fois apportées par le détour du geste. Il s'agit pour eux de faire d'abord résonner les questions dans leur pratique de recherche, et d'élaborer les réponses à travers le compte-rendu d'expérience.

### 3.2.3. Enquêter les pratiques artistiques

Le deuxième aspect de cette approche ethnométhodologique suppose est une modulation scientifique permanente et une souplesse pour élaborer une méthodologie permettant d'approcher les pratiques de cartographie sensible. Repérer et rencontrer de manière discontinue et informelle grâce aux événements publics ou par interconnaissance, entrer en contact durablement avec des acteurs souvent très sollicités n'est pas chose facile. Plus difficile encore, comprendre leur projet et leur faire comprendre le mien, entrer mutuellement en empathie avec le travail de l'autre.

Durant ces trois années d'enquête qui représentent au total environ six mois de terrain sur l'ensemble de la thèse, l'activité sur le terrain a été très flexible, dépendante de la présence et de la disponibilité des acteurs dont le travail est irrégulier et parfois précaire. Une adaptation permanente a été nécessaire pour ce terrain qui ne s'est pas déroulé dans un cadre spatio-temporel continu et délimité, (Tableau 4) - comme le serait par exemple une étude dans un espace donné. Les séjours sur le terrain se déroulant régulièrement tout au long des trois ans, d'une durée allant d'une journée à un mois maximum de présence en continu, ont permis de rencontrer les acteurs à plusieurs reprises et dans des cadres diversifiés (durant des événements culturels et artistiques, dans des lieux semi-public ou dans les ateliers et lieux d'activité). Ce terrain a donné lieu à une organisation spécifique liée à la situation des artistes enquêtés dont l'emploi du temps est flexible étant donné le mode d'organisation du projet à financement majoritairement public qui régit toute leur vie professionnelle, nous en reparlons.

**Tableau 4. Conditions pour une collaboration avec les acteurs dans la recherche**

**Proximité géographique :** présence des acteurs pour une enquête de terrain qualitative se déroulant en France entre 2011 et 2014.

**Disponibilité des acteurs :** disponibilité des acteurs sur le long terme, à savoir durant quatre années d'enquête.

**Co-production :** un intérêt, un investissement et une compréhension mutuelle était nécessaire pour permettre d'approcher les pratiques cartographiques. Echanger, expérimenter sont autant d'étapes nécessaires pour réaliser un processus de recherche véritablement commun.

Les conditions d'enquête auprès des acteurs hyper-mobiles et très sollicités en disent long sur l'objet d'étude. Rendez-vous déplacés, programmes flexibles lié au contexte de l'économie artistique, lieux d'enquête changeants, j'ai fait l'expérience des conditions de vie et de travail des artistes aujourd'hui. Pourtant ce qui pourrait être considéré comme des contraintes dans une enquête classique, contraintes au regard du bon déroulement du projet du chercheur qui doit malgré tout réaliser la recherche seul et dans un temps limité, constitue plutôt des éléments de contexte faisant partie intégrante de la situation de recherche. Ces conditions de recherche nous permettent de généraliser des observations sur le quotidien professionnel des artistes plasticiens et des artistes de la performance et sur le fonctionnement institutionnel des financements publics. Ainsi les acteurs n'ont pu être enquêtés exactement de la même manière, certains même n'ont pas pu être enquêtés étant donné leurs conditions de travail.

Pour terminer, l'approche ethnométhodologique ici développée privilégie de travailler sur le long terme avec les acteurs, de les rencontrer à plusieurs reprises et dans des cadres variés, à la fois professionnels et personnels. J'ai pu observer leurs pratiques tant dans leur production individuelle que collective, informelle et institutionnelle.

Leurs projets fixent en priorité le moment, le lieu et le cadre de la rencontre. Le travail de terrain n'a pas été réalisé dans l'urgence des projets, mais au fil des occasions et des possibilités afin de ne pas forcer la disponibilité des acteurs et de donner la possibilité aux acteurs de donner à voir leur pratique dans les meilleures conditions. C'est dans ce cadre seulement qu'a pu être développé un véritable travail de collaboration.

Considérant que les acteurs enquêtés sont aussi des chercheurs, collaborer avec eux signifie de prendre en compte la relation de recherche comme une interaction. La relation de confiance établie a permis aux acteurs comme à moi-même de conscientiser

et de livrer la complexité du processus de recherche dans ce qui le caractérise, ses balbutiements, ses hésitations, ses découvertes dans le temps. Cette recherche commune traverse trois pôles : le relationnel, les activités communes de recherche, le réflexif. La relation de recherche avec les acteurs se joue d'abord sur la base d'un intérêt commun pour l'objet de recherche évalué par les deux chercheurs à partir de rencontres et de discussions orales. Il s'agit d'une évaluation de la compréhension par l'interlocuteur des modalités de travail qu'il met en place pour approcher l'objet de recherche, elle nécessite donc une certaine *empathie* (capacité cognitive à adopter les postulats de pensée et d'agir de son interlocuteur) grâce à des interactions diverses selon des initiatives mutuelles. Ils m'invitent par exemple à leurs événements publics, en retour je les invite aux activités de recherche que j'organise<sup>42</sup>. Ce sont toutes ces interactions qui ont organisé et nourri le travail de recherche.

La relation aboutit à une forme de connivence qui s'exprime par le fait de se connaître et de se comprendre, état de la relation forgé grâce à une éthique et un vocabulaire commun se calquant souvent sur celui adopté par les acteurs. Les termes de ce vocabulaire portent avec chaque acteur sur quelques points essentiels. Il s'agit de mots de vocabulaire entendus pour désigner la pratique cartographique, autour de l'expérience, de la restitution de l'expérience et de la capacité réflexive qui l'entoure.

Par exemple, avec Mathias Poisson, nous avons très tôt parlé d'expérimentation pour parler des expériences que nous allions réaliser ensemble, et ensuite « restituées » sous de multiples formes (orale, écrite, graphique, plastique, performative). Avec le public, il parle de promenade ou de marches et de cartographie. Hendrik Sturm parle de « faire une promenade » ou d'effectuer de petits « transects » enregistrés sur des GPS et des carnets. Amandine Maria parle d'« aller marcher » ou de « partir en balade » et d'en « dessiner la carte ».

Au-delà du terminologique, une relation de confiance et d'éthique s'installe et est rendue explicite en général au moment où des informations, documents, pratiques sont échangés. La dimension éthique est une question importante liée à celle de la création et de l'autorat. Les documents, dispositifs, processus de recherche peuvent être échangés en respectant d'en mentionner l'origine. Tout ce qui est produit ensemble appartient aussi bien à aux uns qu'aux autres (co-production).

Dans cette perspective, les interactions prenant la forme d'échanges aboutissant parfois à de collaborations dans des cadres institutionnels. J'ai par exemple participé à la manifestation artistique *Travellings* organisée par le centre de création marseillais « Lieux Publics » du 7 au 11 mai 2014. J'ai participé à l'élaboration de « Go-East », un parcours-spectacle de *L'Agence Touriste*, en prenant part à la réalisation de la

---

<sup>42</sup> Parmi elles, séminaire sur le sensible.

« carte d'hyper-orientation » dessinée par Mathias Poisson, à la préparation des ateliers organisés autour du kiosque de la Canebière et prolongé des expérimentations sur les cartes d'orientation des habitants de Marseille de passage dans le lieu. Nous avons été invités avec Mathias Poisson à faire un atelier d'une semaine dans le cadre de l'école thématique *Mob'Huma'Nip. Arts et sciences sociales en mouvement* à Rezé près de Nantes (2014), une manifestation scientifique.

On considère donc que la relation qui se noue entre enquêtés et enquêteurs est une relation de recherche où le savoir est co-construit scientifiquement et artistiquement. Au-delà, ce qui importe dans une telle relation est la réflexivité que chacun porte sur le processus de construction du dispositif commun. Ce dispositif est pour les artistes un moyen d'élaborer de nouvelles propositions plastiques et chorégraphiques, pour les scientifiques, un manière de co-construire une démarche et de co-produire des savoirs géographiques, tout en sachant qu'il n'y pas de coupure entre ces deux dimensions comme nous le verrons dans la troisième partie. Notre thèse défend en effet l'idée qu'il existe bien un *continuum* du projet artistique au projet scientifique et que, dans certains cas, ces deux visées peuvent se rejoindre et se compléter.

Cette thèse ne porte pas à proprement parlé sur un objet d'étude, comme s'il s'agissait d'un objet stable et permanent. Ce qui est mis au travail est, ici, un processus d'étude. D'une part, cette thèse fait exister un objet qui n'a pour le moment pas d'existence scientifique, dans le sens où les cartes sensibles en tant qu'émergence contemporaine n'ont pas fait l'objet jusqu'ici d'un examen rigoureux. En effet, les cartes sensibles n'ont pas encore été construites en tant qu'objets scientifiques en sciences humaines et sociales. Je fais en sorte d'autre part que les cartes sensibles acquièrent à travers cette thèse une existence scientifique, mais cette entreprise scientifique ne fait pas exister pour autant un objet de recherche. Elle met seulement à jour le processus qui lui donne une existence scientifique à travers le travail de terrain contextualisé spatialement et temporellement et à travers mes positions de recherche. Il s'agit en définitive, non d'étudier un objet scientifique, mais de mettre à l'œuvre un processus d'étude qu'on peut simultanément observer et décrire.

## 4. Les cartographes enquêtés et leurs projets cartographiques

Constituer un corpus s'est révélé être une opération à la fois déterminante et heuristique au cours de cette thèse. Autrement dit, élaborer le corpus m'a permis de me positionner au sujet. Du fait de la profusion d'objets cartographiques pouvant potentiellement être mobilisés, un corpus est nécessaire et l'approche de ce corpus doit correspondre à ses spécificités. Déterminer un corpus fut une étape décisive, aussi bien pour mieux cerner l'ampleur du sujet que pour rendre réalisable son examen dans une période de trois ans. Longtemps restée « ouverte », la constitution de ce corpus dépend d'une phase préliminaire jugée essentielle pour effectuer des choix scientifiques solides et étayés, nécessaires pour déterminer et affiner des critères de sélection des projets cartographiques. La recherche du corpus a justifié le terrain exploratoire réalisé sur un temps long qui correspond à deux années de recherche, la dernière année ayant été consacrée à l'enquête approfondie des projets cartographiques. La constitution de ce corpus s'est faite parallèlement à l'élaboration et la mise en place d'une méthodologie constituée pour son étude à partir de l'analyse préalable du contexte de recherche et des interactions sociales qui s'y déroulent, afin que le corpus et la méthode correspondent.

### 4.1. Le corpus comme résultat d'enquête

#### 4.1.1. Six projets cartographiques au cœur de l'enquête

Les projets cartographiques analysés dans cette étude répondent à plusieurs critères (Tableau 5) définis en amont, au début et au cours du travail de thèse. Ces critères dépendants du contexte géographique et social explicités dans ce tableau ont été établis et précisés à mesure de l'affinement de la connaissance du contexte d'étude. Ces critères ont conduit à redéfinir à plusieurs reprises les contours du corpus insérant tour à tour de nouveaux projets cartographiques. Les acteurs, les pratiques et les productions enquêtées au cœur de la thèse ont été sélectionnés et situés comme cas d'étude dans une perspective comparative. L'ensemble des critères pour cette sélection entraient en compte dans ce choix. Présentés ci-dessous dans le Tableau 5, ce sont des critères

relevant aussi bien du domaine scientifique que des conditions pratiques, comme par exemple le critère déterminant de la disponibilité des acteurs durant les périodes de terrain.

**Tableau 5. Condition d'intégration des projets cartographiques au corpus**

**La possibilité de suivre un projet sur le temps long** : quatre ans de collaboration avec les acteurs enquêtés afin d'observer les pratiques de manière approfondie sur les pratiques et leurs évolutions, nécessitant leur disponibilité sur le long terme.

**Enquêter les acteurs et leurs pratiques cartographiques** : la possibilité de suivre différents projets de cartographie associant pratiques d'expériences géographique et pratiques d'écriture.

**Limite géographique et temporelle** : l'enquête de terrain se déroulant en trois ans a été limitée au cas français.

**Des projets cartographiques en correspondance avec l'objet d'étude** : Les projets cartographiques sélectionnés ont en commun d'être liés à l'expérience de l'espace. Ils traitent d'espaces pratiqués et vécus.

Les acteurs enquêtés pour cette thèse ont en effet en commun de considérer la cartographie comme une pratique de recherche - cognitive, plastique, chorégraphique - sur le sensible. Ils ne voient pas la carte comme un modèle figé avec des manières de faire cimentées et inamovibles, mais l'abordent comme un objet évolutif qu'on peut adapter aux contextes et aux situations. Les acteurs approchés pour l'étude ont mis la cartographie au cœur de leur parcours artistique. Chacun d'eux a produit et continue de produire des cartes en nombre non-négligeable, les ont utilisées à plusieurs reprises et dans différents cadres. C'est pour eux un *medium* d'écriture des expériences géographiques. Durant le travail de terrain, j'ai observé leurs pratiques sur le long terme à travers le principe de collaboration présenté en supra (et développé dans la troisième partie, 2, page 390), afin de comprendre quelle approche les acteurs ont de la carte et comment ils la pratiquent. On privilégie donc de travailler sur les pratiques cartographiques, avec les cartographes eux-mêmes dans leurs lieux de travail et dans leurs lieux de vie, principalement dans les grandes villes françaises de Marseille, Paris et Nantes. Comme je l'ai dit précédemment, je n'ai pas enquêté sur des objets mais sur des pratiques de recherche, par conséquent le corpus est centré sur des « projets cartographiques ».

Nous différencions donc le projet du cartographe, des projets cartographiques qu'il mène dans son quotidien personnel et professionnel. Le projet du cartographe se mesure à long terme, sur plusieurs années et se caractérise par une finalité qui s'insère dans une pratique et dans une cohérence intellectuelle spécifique. Si on observe une continuité entre le projet du cartographe et la succession des projets cartographiques qu'il réalise au quotidien, notamment pour des raisons économiques, le projet du cartographe ne se confond pas complètement avec les projets cartographiques réalisés dans des cadres aussi divers que des commandes ou de subventions le plus souvent publics émanant aussi bien de centres artistiques que de collectivités territoriales.

Les cartographes ont aussi en commun d'utiliser le même procédé. Les traces géo-perceptives et géo-affectives que le cartographe a mémorisées, sont répertoriées sur un support pendant ou juste après l'expérience vécue. Ces traces sont notées de manière à les consigner et à les mémoriser. Le rapport avec l'espace de référence est tendu entre l'expérience vécue et l'inscription d'une synthèse de cette expérience dans la carte. La réalisation de la carte donc dépend d'un geste, d'une expérience spatiale - souvent marchée ou utilisant n'importe quel moyen de transport - qui produit des données sensibles que l'on retrouve sous forme de trace notationnelle<sup>43</sup> dans la carte. L'expérience spatiale ainsi représentée, ces cartes sensibles ne montrent pas l'espace en général, mais elles désignent nos rapports aux lieux, c'est-à-dire la spatialité des actions que nous y effectuons ainsi que la perception et la représentation qui les accompagnent.

Enfin, les acteurs enquêtés se concentrent dans trois villes : Marseille, Paris et Nantes. C'est la présence des acteurs qui a déterminé les contours géographiques du terrain. La localisation du terrain concerne donc les grandes métropoles françaises qui ont en commun de créer des investissements en particulier dans la culture. Nantes et Marseille peuvent être qualifiées de « métropoles culturelles » (Grésillon, 2002). Nous revenons en *infra* sur le contexte de l'engouement des politiques de la ville pour des propositions artistiques participatives centrées sur l'urbain.

Le terrain s'est aussi construit de proche en proche. Si les pratiques sont avant tout enquêtées, les objets cartographiques ont néanmoins souvent été les premiers impliqués dans la thèse. C'est souvent l'apparition d'une carte dans mon quotidien de recherche dans une publication papier ou sur internet, parfois relayée par des chercheurs travaillant sur les thématiques proches des miennes, qui m'a menée vers les acteurs. J'ai toujours été surprise de l'importance des corpus vers lesquels peuvent mener des objets aussi minimes. C'est en discutant avec une actrice de la culture que j'ai par

---

<sup>43</sup> Définir. Correspond aux différents « enregistrements » de l'expérience spatiale.

exemple découvert le travail d'Amandine Maria, d'abord à partir de son blog, puis en me rendant dans son atelier-boutique dans la rue principale de Vitrolles. Ces documents dont la diffusion est plus que relative témoignent aussi de la nature non-institutionnelle des pratiques. La légitimation, l'institutionnalisation, la reconnaissance sociale n'ont pas constitué des critères. Si des objets uniques et spécifiques m'ont souvent menée vers les acteurs, pour la connaissance de l'ensemble de leur production nous avons systématiquement eu recours aux acteurs eux-mêmes. Il a même fallu convaincre les acteurs de l'intérêt de ces archives dans leur travail.

Il faut souligner que les projets cartographiques qui n'ont finalement pas été inclus dans le corpus et les acteurs qui les ont produits font partie intégrante du processus de recherche. Ils ont activement contribué à cette recherche. Les pratiques de ces acteurs avec lesquels j'ai eu l'occasion d'échanger de manière parfois très approfondie, n'ont pas été insérées au cœur de l'étude, tiennent dans la limite de certaines pratiques cartographiques avec les pratiques du corpus qui exigeait alors d'introduire des dimensions supplémentaire à une thèse déjà pluridimensionnelle du fait qu'elle touche à des disciplines aussi différentes que l'art et la géographie. Enfin, la contribution pourtant majeure des paysagistes et des architectes à l'étude n'est présentée que relativement succinctement. Ce pan de l'étude n'a pas été plus développé ici pour deux raisons. Compte tenu du caractère spécifique - à savoir plus institutionnalisé - des pratiques des paysagistes et des architectes, l'étude a été concentrée surtout sur les productions du champ artistique. L'étude moins approfondie mais néanmoins réalisée auprès des architectes et paysagistes à travers de nombreux entretiens et observations sert ainsi plutôt de mise en perspective. L'enquête de terrain doit être poursuivie et approfondie avec un plus grand nombre d'acteurs, pour comprendre dans quel contexte l'émergence des cartes sensibles a lieu, et donner une perspective historique à la production de ces documents – qu'il faudrait notamment comparer avec la production graphique et cartographique (dessins et croquis) de géographes. Les acteurs enquêtés revendiquent leur pratique cartographique avant tout comme projet artistique ancré dans une perspective faisant appel aux différentes disciplines. Ils peuvent par ailleurs exercer le métier de paysagiste et d'architecte et en avoir reçu la formation. On montrera donc la diversité des origines disciplinaires et formations des acteurs enquêtés pour mettre en valeur ce qui les rassemble et ce qui leur est spécifique.

Aborder des pratiques vernaculaires signifie qu'on se confronte à l'interdisciplinarité, à des mondes qui sont très proches par leurs pratiques et simultanément très étrangers du point de vue de la socialisation de leurs acteurs et des institutions de leurs domaines. De fait, les pratiques en cartographie sensible ne se restreignent pas

à une discipline. Elles sont au contraire nourries de plusieurs horizons disciplinaires, diverses aussi bien artistiques, scientifiques que dans le domaine de l'aménagement et de la prospective. C'est bien cette origine a-disciplinaire qui induit de se demander ce qui rassemble ces productions et les modalités de leur émergence récente. Travailler à l'intersection entre arts et sciences nous permet de poser la question par-delà les catégories disciplinaires. Nous présentons ci-après les spécificités sociales des acteurs enquêtés ainsi que le grand nombre d'acteurs enquêtés de disciplines et de sensibilités variées autour des cartes sensibles.

Cette thèse prend position sur le phénomène de la cartographie sensible. En créant un corpus, nous incluons certains projets cartographiques. Néanmoins ceci implique que d'autres projets artistiques non représentés ici puisse y correspondre. Nous choisissons d'analyser qualitativement des projets cartographiques qui traitent d'expériences vécues, proches dans le temps (elles viennent d'avoir lieu ou sont en train d'avoir lieu) et centrées sur la perception. Nous traitons donc d'une catégorie de projets parmi ceux qui sont désignés de manière vernaculaire comme des « cartes sensibles ». La cohérence exigée pour la restitution de la recherche nous oblige à opérer un angle de vue situé et en prendre parti pour la démonstration. Nous choisissons donc de ne traiter que des projets cartographiques qui traite d'expériences avant tout perceptives. En créant un corpus nous incluons certains projets cartographique. Ce qui n'implique pas pour autant que nous excluons d'autres à prétendre à correspondre cette catégorie. La cohérence exigée pour la restitution de la recherche nous oblige à opérer un angle de vue situé et en prendre parti pour la démonstration.

Certains projets approfondis au cours de la thèse se situent donc en limite du corpus en ce qu'ils ont la particularité de traiter d'autres types d'expériences vécues, notamment des trajectoires de vie. C'est le cas pour Thierry Payet qui mène des enquêtes à partir de récits de vie et produit donc des cartes ayant une dimension narrative importante, de *La Folie Kilomètre*<sup>44</sup> que nous avons aussi enquêté mais qui n'apparaît pas dans le corpus. C'est aussi le cas de paysagistes comme Alain Freytet qui mobilise fortement la cartographie et le dessin dans son enseignement du projet de paysage à l'ENSP de Versailles, et dans ses réalisations de paysagistes, et Esther Salmona, enseignante à l'ENSP Marseille et réalisant dans son enseignement et à travers des ateliers un travail sur la restitution du sensible par l'écriture et le dessin. Nous citerons enfin

---

<sup>44</sup> un collectif marseillais à l'intérieur duquel certains membres utilisent la cartographie comme un outil d'écriture des expériences, mais la cartographie comme un dispositif scénographique qui accompagne le spectateur dans sa découverte du spectacle.

les travaux en cours d'étudiants en écoles du paysage enquêtés dans la perspective de comprendre le rapport paysagiste au sensible et à la cartographie : ceux de Fanny Vesco, étudiante à l'ENSP Marseille et de Marie Delaite étudiante à l'ENSP Versailles.

Ces projets cartographiques hors corpus sont cités à plusieurs reprises et ont largement contribué à cette étude qui les concerne directement. L'observation de ces projets cartographiques a permis d'identifier le phénomène des cartes sensibles.

#### 4.1.2. Une diversité d'acteurs enquêtés « autour » des cartes sensibles

Une quarantaine de personnes ont été associés à l'enquête en parallèle du panel principal (Tableau 6). Les acteurs de ce cercle parallèle ont apporté une grande contribution dans la mise en perspective de l'ensemble de l'étude. Cette thèse présente le résultat de collaboration avec des acteurs publics, ce qui nous permet de mentionner leur nom et de les présenter ici à travers un tableau que nous avons élaboré de manière disciplinaire pour plus de lisibilité, mais ils sont quelques-uns à appartenir à deux catégories disciplinaires. Le tableau est conçu pour donner à voir la diversité des acteurs enquêtés, leur implication que ce soit individuelle et parfois collective pendant l'enquête. Ce tableau qui classe les acteurs par discipline et par ordre alphabétique, s'il montre un grand nombre des acteurs actifs sur la thématique, n'est pas complètement exhaustif.

**Tableau 6. Acteurs spécialisés en cartographie sensible rencontrés au cours de l'étude**

---

**Artistes**

Collectif, *La Folie Kilomètre* (Marseille)  
Collectif, *Ici-Même* (Grenoble)  
Lauriane Houbey, (Marseille)  
Laurent Malone, (Marseille)  
Nicolas Mémain, (Marseille)  
Collectif, *Formes Vives* (Marseille)  
Thierry Payet, (Paris)  
Collectif *Safi* (Marseille)  
Virginie Thomas, *Agence Touriste* (Marseille)  
Hervé Lelardoux, *Théâtre de l'Arpenteur* (Rennes)

---

**Paysagistes**

---

Emilie Bierry, *Promenades Urbaines* (Paris)  
Alain Freytet, (ENSP Versailles)  
Alice Freytet, (ENSP Versailles)  
Marie Delaite, (Fai-Ar, Marseille)  
Stéphane Malek, (ENSP Versailles)  
Alexis Pernet, (ENSP Versailles)  
Anne-Sophie Perrot, (ENSP Marseille)  
Esther Salmona, (ENSP Marseille)  
Jacques Sgard, (Paris)  
Fanny Vesco, (ENSP Marseille)

---

---

### Acteurs culturels

---

Fabienne Aulagnier, *Lieux Publics* (Marseille)  
Perrine Boissier *Vitrolles Echangeur* (2011-2014)  
Jens Denissen, *A travers Paris*)  
Vaea Deplat *Cabanon Vertical* (Marseille, 2012-2013)  
Léa Donguy, *Le voyage métropolitain* (Paris)  
Pascal Ferren *Pôle des Arts Urbains* (Saint Pierre-des-Corps)  
Baptiste Lanaspèze, *GR 2013 et Wildproject* (Marseille)  
Association *Les Promenades Urbaines* (Paris)  
Fanny Liatard, *Jardins possibles* (Marseille, 2011-2013)  
Nathalie Marteau et Bertrand Davenel, *Théâtre du Merlan* (Marseille, 2010-2014)  
Guillaume Monsaingeon, *Oucarpo* (Marseille)  
Philippe Rekacewicz, Philippe Rivière *Le Monde diplomatique*  
Association *Passage & Co* (Marseille)

---

### Architectes

---

Frédéric Bertrand (ENSAP Belleville)  
Francesco Carreri (Université Roma 3)  
Sibylle Demur (architecte DPLG)  
Baptiste François (architecte DPLG)  
Valérie Lebois (ENSAS, Strasbourg)  
Christelle Lecoeur (ENSAP La Villette)  
Philippe Simay (Architecture, ENSAP Belleville)

---

### Chercheurs en sciences humaines et sociales

---

Sébastien Caquard (Géographie, Université Concordia Montréal)  
Mathilde Christmann (architecture, Ecole du Paysage de Lille)  
Karine Duplan (Géographie, Université Paris 1)  
Benoît Feildel (Aménagement, Université de Tours)  
Sarah Mekdjian (Géographie, Université Grenoble 2)  
Muriel Monnard (Géographie, Université de Genève)  
Alexandre Pieroni (Sociologie, EHESS)  
Jeanne-Marie Roux (Philosophie, Université Paris 1)  
Florence Troin (Géographie, Université de Tours, CNRS)  
Collectif revue *Strabic* (Design, Paris)

---

Ces acteurs, spécialisés dans le domaine de la cartographie peuvent être des artistes, paysagistes, architectes, chercheurs en sciences humaines et sociales et étudiants engagés à différents degrés autour de la construction de cette thèse. Si les artistes, paysagistes, architectes ont plutôt apporté des éléments concernant la pratique des cartes sensibles, les chercheurs en sciences humaines et sociales et les étudiants ont apporté deux contributions spécifiques à cette thèse, dans la mesure où ils ont permis un dialogue scientifique et ont apporté une mise en débat et une critique sur la recherche.

L'ensemble des acteurs présentés ici sont spécialisés en cartographie ou déploient un intérêt particulier pour ce *medium*, sans qu'il soit nécessairement un *medium* principal. Ces acteurs côtoyés durant les séjours sur le terrain, qui m'ont souvent hébergée ou accueillie, sont également des personnes très informées sur cette thématique, qui contribuent à la diffusion de la cartographie sensible. Il est envisagé que ces collaborations de recherche se poursuivent après la thèse, et que certains projets cartographiques soit présentés dans des publications spécifiques.

Tous les acteurs rencontrés au cours de la thèse et qui ont participé de près ou de loin à l'élaboration de cette thèse ne figurent pas ici (pour cela, il faudra plutôt se reporter aux remerciements). Les acteurs présentés ici sont ceux avec lesquels il y a eu une rencontre déterminante dans la thèse, pour mesurer l'étendue du phénomène sémantique autour de la cartographie notamment. Ces rencontres ont pu aller du simple entretien, au travail autour d'une publication avec un chercheur, ou se constituer autour d'une expérimentation partagée. Les catégories utilisées sont seulement des catégories disciplinaires utilisées pour contourner la présentation par le statut souvent pluriel et évolutif des acteurs. Mais la plupart de ces acteurs ont une double-étiquette, ce qui fausse la lecture du tableau (paysagiste-artiste ou paysagiste-acteur culturel). Un autre exemple est celui des étudiants, non mentionnés en tant que tels dans le tableau, car pour la plupart ils ne le sont déjà plus, et leur contribution à cette recherche n'est pas différente de celle d'un « diplômé ».

Parmi les acteurs présentés ici, il y a ceux qui ont une pratique en cartographie sensible. Avec eux, la même méthodologie que pour le corpus principal a été mise en place autour d'entretiens et d'expérimentations. Leurs pratiques cartographiques ont de nombreuses accointances avec celles des cas présentés dans le corpus de projets cartographiques mais comportent des spécificités que nous n'avons pas pu prendre en charge au cours de la rédaction du mémoire. Le second groupe correspond aux acteurs ayant une connaissance approfondie de ces pratiques cartographiques, dans le monde associatif et de la médiation culturelle avec lesquels nous avons davantage

réalisé des entretiens semi-directifs individuel et des observations lors d'événements culturels proposés. Ce tableau montre une plus faible participation des architectes à l'enquête, je n'ai pas de réponse précise à apporter sur ce fait. D'une part, ce nombre de personnes rencontrées est plus faible du fait du nombre moins important de connexions des acteurs rencontrées avec les architectes. Il ne semble pas pour autant que l'intérêt des architectes soit plus faible pour ces thématiques. On observe cependant un rapport différent des architectes et des paysagistes à la cartographie sensible. Une hypothèse qui serait à approfondir se situe du côté du degré d'importance attaché aux conventions en matière de représentations cartographiques, qui semblent beaucoup plus installées dans l'enseignement et la pratique de projet en architecture, qu'en aménagement et en géographie. En dehors des documents conventionnellement attendus dans un projet de paysage, les paysagistes invitent très fortement les étudiants à développer des outils graphiques très personnels, notamment au sein des diplômes de fin d'études<sup>45</sup>.

Le troisième groupe correspond aux chercheurs en sciences humaines et sociales avec lequel la collaboration a été faite à partir de discussions plus informelles inter-individuelles, à travers des rencontres scientifiques consacrées à la cartographie entre 2011 et 2015<sup>46</sup>, ainsi que la rédaction d'articles à destination de revues scientifiques (Olmedo, Roux, 2013 ; Christmann, Olmedo, à paraître en 2016). Ce sont enfin aussi des étudiants et étudiantes en écoles de Paysage, d'architecture et écoles d'art, qui ont apporté des informations très précieuses sur les pratiques pédagogiques en cours. Environ une quinzaine d'étudiants ont été rencontrés dans le cadre de cours et de conférences ponctuelles ou à travers des entretiens. Parmi les rencontres avec des étudiants, il y a notamment ceux dont j'ai suivi les recherches proche de la cartographie sensible<sup>47</sup> :

- Sibylle Demur sur la cartographie de Fernand Deligny, architecture, 2013.
- Antoine Deprez-Ségobia sur la pratique urbaine de l'*Urbex*, géographie, 2013.
- Léa Donguy sur l'art et l'espace public dans le cadre d'un terrain marseillais au moment de l'événement « Marseille-Provence 2013, Capitale européenne de la culture », géographie, 2013.
- Pauline Lisowski sur la cartographie artistique, esthétique, 2014.

---

<sup>45</sup> Exemple à Belleville où j'ai été invitée spécifiquement pour « donner des idées aux étudiants » et leur montrer comment on construit un outil de recherche. P. Simay/P. Bertrand

<sup>46</sup> *Cartographier les récits*, 2012, Clermont-Ferrand et 2014, Montréal ; Mob'Huma'Nip, 2014, Rezé ; Journées *CartoMédit*, 2015, Tours.

<sup>47</sup> dont les travaux figurent dans la bibliographie de cette thèse.

Le stage de terrain entre l’Auvergne et la Creuse sur invitation du paysagiste Alain Freytet avec les étudiants de l’école du Paysage de Versailles-Marseille, pendant lequel j’ai notamment pu observer l’enseignement de la pratique du terrain et du croquis aux étudiants, dont quelques traces sont consignées dans le reportage « Regardez autrement le paysage » réalisé pour la télévision du Limousin<sup>48</sup>.

Tous ces acteurs ont mis en perspective, « dérangé », informé et même participé à la situation de recherche. La plupart des acteurs se situant entre plusieurs disciplines, ce groupe de personnes manifeste très clairement que la cartographie sensible apparaît aux marges des disciplines. La concentration des acteurs et collectifs d’acteurs entre Marseille, Nantes et Paris, nous renseigne aussi précisément sur la diffusion du phénomène.

Les résultats de l’enquête produite avec ces acteurs sont exploités à plusieurs niveaux. Ils ont d’abord permis de dessiner le contexte d’émergence du phénomène de la cartographie sensible, exposé au cours de cette première partie. Cet aspect de l’enquête m’a permis d’observer notamment le fonctionnement du système de financement des projets artistiques à partir de récurrences. Du point de vue de l’analyse des cartes sensibles, nous mobilisons de nombreux exemples cartographiques en parallèle du corpus qui sont très souvent issus d’entretiens ou d’expérimentations partagées avec les acteurs.

## 4.2. Présentation du corpus principal

### 4.2.1. La « cartographie perceptive » d’Amandine Maria

Amandine Maria est artiste à l’origine. Née en 1980, elle travaille et vit à Vitrolles dans les Bouches-du-Rhône (13) où elle a passé une grande partie de son enfance. En 2007, elle achève sa formation en sciences de l’art à l’Université d’Aix-en-Provence avec un mémoire sur « l’Artiste jardinier ». Elle complète ce premier cursus de formation avec quatre années d’étude à l’Ecole nationale supérieure du paysage de Marseille, où elle obtient un diplôme de paysagiste DPLG avec un travail de recherche sur les « cartes d’atmosphère ». Amandine Maria se définit aujourd’hui à la fois comme artiste et paysagiste, à l’intersection des différentes formes de savoirs pour créer des

---

<sup>48</sup> Voir en ligne sur le site de la chaîne de télévision régionale *Telim* : <http://www.telim.tv/videos/regardez-autrement-le-paysage>

liens entre paysage et art. Après sa formation, elle organise des projets culturels en lien avec le paysage, expose son travail artistique dans des galeries d'art et festivals, enseigne les arts plastiques dans les écoles primaires.

Ses recherches portent sur la perception du paysage en tant que réalité matérielle et sensible. Sa recherche sur le jardin comme celle sur les cartes d'atmosphère, procédait de ce questionnement. Avec les cartes d'atmosphères<sup>49</sup>, elle tente de cartographier ce qu'elle nomme les « atmosphères et humeurs des lieux », que l'on pourrait aussi désigner par le terme d'ambiance. « L'atmosphère se dilue, pousse, se dégage, mais tout dépend de nous. L'atmosphère est une histoire de point de vue. » écrit Amandine Maria. Elle conçoit à l'époque l'élaboration de cartes en trois phases :

1. La première phase correspond au fait « d'éclater la carte pour dégager des entités paysagères et comprendre par quoi elles sont reliées. »<sup>50</sup> (phase 1)
2. Puis ces entités sont agencées selon un axe qui mesure le degré d'intensité d'un ressenti dans une atmosphère (degré d'abandon par exemple) (phase 2).
3. Les entités sont placées sur cet axe (phase 3).

Amandine Maria poursuit ce travail sur la perception des atmosphères géographiques, elle continue sa recherche sur la restitution des perceptions en commençant à dessiner en marchant - pratique enseignée dans les écoles de paysage. Au cours de ses expériences spatiales qui durent environ une à deux heures, elle marche, un carnet à la main, pour noter quelques mots ou quelques formes du paysage. Sa mémoire des lieux est à la fois très sélective et précise. Après la promenade, elle dessine les éléments du paysage qu'elle a perçus durant son itinéraire sur une feuille blanche épaisse au format A3 (ou format raisin). Les contours de ces formes sont réalisés au stylo noir fin, la couleur est appliquée à l'aquarelle. Aucune épreuve ou esquisse, les choses mémorisées durant la promenade, sont directement reportées sur la carte. Ce qui n'a pas été perçu n'est pas représenté, quand bien même cette entité paysagère coexiste au paysage. Ces cartes sont volontairement partielles et « situées », une perspective pour laquelle il est nécessaire de « quitter l'ordre géographique des choses » explique Amandine Maria. De nombreuses expériences et cartographies associées sont expérimentées à la suite d'une première carte « vouée à être toujours dépassée ». Avec cette technique, Amandine Maria réalise un *Atlas des rues de Vitrolles*, collection de cartes micro-géographiques qui représentent le paysage à l'échelle de la perception. Cet atlas témoigne de la volonté d'Amandine Maria de ne pas se situer pleinement dans le domaine de l'art, elle revendique clairement la question du savoir perceptif :

---

<sup>49</sup> Maria A., 2012, « Cartes d'atmosphères », Revue Strabac. <http://www.strabac.fr/Cartes-d-atmospheres>

<sup>50</sup> *ibid.*

« L'envie était de tendre vers une science... de l'émotion. Inventer une science qui n'en soit pas une, c'était juste une ambition absurde. Je voulais croire, plus que jamais, que le ressenti existait dans un monde de chiffres et d'échelles. »

Maria, 2012

En 2013, Amandine Maria est aussi une habitante. Elle crée l'association « Cultures et jardins d'à-côté » avec son compagnon Didier Saura, professeur de sciences économiques et sociales. Le lieu de l'association à Vitrolles dit « La Manufacture » est à la fois un café associatif, une salle de lecture et d'événements culturels et artistiques, et une galerie d'art. Cette structure soutenue par la commune de Vitrolles a pour but « la démocratisation de la perception du paysage et de l'usage de l'environnement de proximité (...) »<sup>51</sup> Ses protagonistes se considèrent avant tout comme des habitants. Cette association est pleinement investie dans la vie locale et se propose d'abord comme un lieu de lien social.

#### 4.2.2. Les « cartes subjectives » de Mathias Poisson et L'Agence Touriste

Mathias Poisson se définit lui-même comme un « artiste-promeneur ». Son travail est à la fois celui d'un performeur et d'un plasticien. En composant des promenades, il propose aux participants de réaliser des performances suivant un itinéraire et un protocole d'action créés en amont. Le protocole comprend une phase d'expérience (la marche) et souvent une phase de restitution graphique. Sa double formation autour des arts plastiques et de la performance chorégraphique lui permet de développer un travail pluridisciplinaire sur la promenade. Depuis 1998, cette série d'expériences est un travail sur le rapport à l'observation visuelle durant la promenade.

« J'ai commencé à interroger ma vision et mon rapport à l'observation en promenade et j'ai réalisé toute une série d'expériences sur le fait de voir, de moins voir, de voir autrement, de voir plus petit, de voir presque rien. Et qu'est-ce qui se passe quand on se promène

---

<sup>51</sup> « (...) Cette association est constituée de Vitrollais ayant un intérêt manifeste pour le paysage, les arts et la culture. Passionnés par les questions liées au paysage et percevant l'intérêt que revêt son appréciation au quotidien, notre association souhaite aujourd'hui agir pour que chacun puisse jouir de ce bien public à sa juste valeur », voir le site de l'association « Cultures et Jardins d'à côté » : <http://www.cultures-et-jardins.fr/qui-sommes-nous/>

avec un champ de vision très très restreint, quand on ne voit pas ce qui est sur le côté, ce qui est à vos pieds, uniquement une zone serrée. Et qu'est-ce qui se passe lorsque l'on ne voit plus rien ? »<sup>52</sup>

Poisson, 2013

En 2002, Mathias Poisson est diplômé de l'Ecole nationale supérieure de création industrielle (ENSCI/Les Ateliers). Son mémoire en design dirigé par Marie-Haude Caraës, est consacré aux promenades du bord de mer en Méditerranée. A travers ce travail, il élabore un « guide touristique expérimental » sur les manières possibles de se promener à Beyrouth et à Marseille. Il complète ensuite son parcours avec une formation en danse au Centre chorégraphique national de Montpellier (CCN).

Son travail, s'il peut paraître singulier, n'est pas complètement nouveau. La promenade en fait écho à des pratiques très anciennes (Carreri, 2004). Au-delà, il renvoie plus spécifiquement à la notion de performance chorégraphique d'après partitions à l'instar de celles du paysagiste Lawrence Halprin, paysagiste américain des années 1960 que Gilles A. Tiberghien a fait connaître en France (Tiberghien, 2006). Lawrence Halprin accordait dans ses projets d'aménagement une place prépondérante à la perception des sites à aménager. Cette thèse est donc notamment l'occasion de rapprocher un artiste et un paysagiste à travers leur pratique de parcours performé et de restitution des parcours.

L'artiste mène aujourd'hui sa recherche à la fois en individuel et en groupe, dans divers cadres institutionnels comme les collectivités territoriales dont la demande pour ce type de projet est en augmentation<sup>53</sup>. Le collectif qu'il a créé avec d'autres artistes pluridisciplinaires en 2005<sup>54</sup>. Les promenades sont toujours élaborées dans un temps moyen ou long, à travers notamment la rencontre avec les habitants, les acteurs locaux et institutionnels.

Les promenades sont construites en plusieurs moments et mobilisent plusieurs outils d'écriture : la marche, le récit, le dessin, la cartographie. L'ensemble de ces étapes est en général documenté par écrit ou graphiquement à travers des prises de notes, des brouillons, des dessins, des esquisses qui retracent l'ensemble des choix pour le projet artistique, l'ensemble formant un tout cohérent et pensé en amont. Le rôle laissé aux possibilités et aux éventualités *in situ* est important. L'itinéraire de la promenade et la série d'actions proposées aux participants sont extrêmement précis.

<sup>52</sup> Extrait de la conférence donnée à l'ENSP Versailles, cycle de conférence « Le Nôtre », 2013.

<sup>53</sup> Pour plus de détails concernant la biographie et ses activités, voir le site de l'artiste : <http://poisson.free.fr/?browse=biographie%20compl%E8te>

<sup>54</sup> Esther Salmona, Virginie Thomas et Yasmine Youssef.

Ces actions sont déterminées en fonction des lieux parcourus, observés, pratiqués en amont. L'organisation de la promenade nécessite rigueur et préparation dans la mesure où les divers aspects de la situation de la promenade doivent être évalués. Cette situation est à la fois sociale, temporelle, spatiale. La spécificité des lieux est prise en compte, aussi bien que celle des participants. Les promenades sont adaptées aux conditions météorologiques, au climat, au relief, mais aussi aux caractéristiques sociales des publics (âge, condition physique, niveau d'alphabétisation, langue par exemple)<sup>55</sup>. Précisons que cette proposition artistique ne nécessite pas une initiation préalable. Une forme de pédagogie est mise en place de telle sorte que le déroulement et les règles du groupe des promeneurs sont clairement énoncées. Ils peuvent découvrir la proposition sur place. Le projet de promenade est construit en fonction de ces contraintes, qui, bien plus qu'un frein à la création, en sont l'agent principal.

L'ensemble de ce processus que nous nommons « dispositif cartographique » correspond pour le moment à la « restitution » de l'expérience englobant ainsi tout le processus de l'intention de construire une carte à sa production<sup>56</sup>. Avec une classe de CM2 du quartier de Bougainville (nord de Marseille), Mathias Poisson a réalisé une journée d'atelier<sup>57</sup>. Elle a permis un certain nombre d'expériences précédées d'une consigne simple et précise comportant une contrainte de temps et d'action, et qui prend en compte le nombre de participants. Ces consignes aussi simple par exemple que marcher lentement, s'asseoir ou s'allonger sont aussi appelées « partitions »<sup>58</sup>. Des consignes secondaires sont données aux participants s'ils souhaitent faire le choix de complexifier l'expérience durant son déroulement. Sur la photographie en *infra* (Figure 23), les enfants réalisent une expérience en binôme. Un « guide » propose en silence un petit parcours d'environ 5 minutes au « guidé » qui a les yeux fermés. À l'aide d'un bâton en bambou<sup>59</sup>, les deux participants peuvent se suivre. La vue est diminuée de sorte que les deux autres sens sollicités ici, l'ouïe et le toucher, nécessitent une attention accrue.

---

<sup>55</sup> « Pour chaque projet, une méthode de travail est inventée. Les outils, les expériences et les formes finales se définissent dans le contexte, avec les personnes et les moyens en présence. Certains éléments de méthodes sont pourtant fréquents comme la progression par étapes « à l'échelle 1 » (prototypes, maquettes, répétitions publiques), utilisation de technologies simples, application et minutie dans la mise en œuvre, recherche permanente d'une cohérence entre fond et forme, entre intention et réalisation. » (*ibid.*)

<sup>56</sup> Nous définissons plus loin la notion de dispositif cartographique (Chapitre 4, page 291, partie 2, page 314).

<sup>57</sup> Financée par le service culturel de la ville de Marseille.

<sup>58</sup> Elles permettent aussi de réaliser l'expérience selon une forme de protocole. La notion de « partition » est définie en deuxième partie (Chapitre 4, page 291, sous-partie 1.1, page 230).

<sup>59</sup> Le bambou est utilisé ici car léger et facile à manier.

Le temps de la performance terminé vient ensuite le moment de la « restitution ». Mathias Poisson donne la possibilité d'un compte-rendu d'expérience à l'oral. Les participants échangent entre eux, chacun livre ses impressions sur son itinéraire. Ces formes de récits relativement courts et oraux sont un préalable au compte-rendu graphique (Figure 24)<sup>60</sup>. Le temps de la restitution permet ensuite de dessiner l'itinéraire réalisé. Une consigne est également donnée pour cette description graphique qui peut s'apparenter à une cartographie mais aussi à une carte postale montrant des paysages traversés.



Figure 23. *Expérience les yeux fermées guidée au bâton en bambou, Atelier à la Verrerie avec Mathias Poisson, E. Olmedo, 2014.*

<sup>60</sup> Lorsqu'ils ont effectué un certain nombre d'expériences, les participants ont parfois eux-mêmes réalisé une proposition de consignes qu'ils sont ensuite invités à commenter afin de l'améliorer dans la perspective d'une prochaine expérience.



*Figure 24. Restitution cartographique, Atelier à la Verrerie avec Mathias Poisson, E. Olmedo, 2014.*

Dans cet exemple déjà décrit dans le projet de cette thèse et souvent donné dans mes articles ou communications (Figure 25), Mathias Poisson dessine une partie des quartiers nord de Marseille à travers la métaphore du corps. Les rues, voies et routes s'organisent en réseaux, celui d'un système nerveux constitué de veines, d'artères, de ventricules. Ce réseau est orienté (partie droite, partie gauche). L'artiste, observateur avisé, donne ici à voir la ville comme une écorchée. Tout en disséquant véritablement la ville, il énonce et classe ses formes et son organisation. La carte présente une morphologie interne et son réseau fait d'intensités. La carte rend effectivement compte des structures perçues de l'espace, de la description de la végétation, du bâti, de la perception du voyageur à travers la métaphores cardiaque, de sa matérialité, de son volume, de ses composantes principales (une fontaine, un café, une place, des détails...). On y trouve une précision très similaire à la description géographique. La restitution témoigne de l'authenticité de l'expérience. La carte donne à voir plusieurs détails, souvent anecdotiques qui sont autant de traces attestantes de la véracité de l'expérience, mais aussi de sa valeur et de sa complexité. La carte donne à voir des données sensibles mémorisées. Elle n'est pas exhaustive de l'expérience, seules quelques traces suffisent, comme si ces traces contenaient métonymiquement l'expérience.

Mathias Poisson cherche à développer un rapport sensible avec les espaces qu'il traverse combinant l'apport de plusieurs disciplines. Sa démarche artistique entrelace plusieurs écritures, la performance, la narration, le dessin. La posture proposée est celle d'une approche perceptive de l'espace pour « entrer dans le bain de sa subjectivité » et « déplacer ses représentations du réel ». Cette forme d'exploration sensorielle engendre des traces dans la mémoire, ou matérialisées, par la visualisation cartographique. Ces traces témoignent d'une action spatio-temporelles sont aussi pensées comme des formes d'action sur le monde<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Voir sur son site : « Le travail de Mathias Poisson est un art de composition et d'agencement. Il fabrique plus de paysages que de formes, plus d'espaces que d'objets. Le point de départ de ses projets est toujours l'« autour », le « déjà là ». <http://poissom.free.fr/?browse=d%E9marche%20artistique>



trajet continu en auto-stop durant plusieurs jours. Ce voyage initiatique sans direction préétablie a fait naître ses premiers travaux sur la notation. Il demandait au conducteur « Où allez-vous ? »<sup>62</sup>.

Cette expérience, sans doute déterminante, témoigne d'abord du fait qu'il entretient un rapport fort avec l'errance comme il le décrit dans son livre en 2014. Son œuvre se veut une tentative de s'orienter, de « comprendre où je me trouve » écrit-il (Roeskens, 2014). L'espace est ici utilisé comme une métaphore pour désigner une situation à plusieurs dimensions : sociale, spatiale, sensible, psychologique. La situation est ainsi souvent composée de plusieurs locuteurs, elle est sociale. Les personnes rencontrées font notamment partie de la situation, elles sont co-auteurs de l'œuvre. Cette situation est toujours décrite spatialement et dans son rapport au sensible, aux événements vécus.

S'il s'agit d'une métaphore, elle n'est pas complètement non-plus symbolique. Nous verrons que paradoxalement, c'est-à-dire dans l'épreuve de la situation, l'espace et l'itinéraire qu'on peut pratiquer semblent être ici un repère rassurant. Peut-être donne-t-il un sentiment de concrétude ? Une sensation de réalité ?

On trouve chez Till Roeskens, une véritable indécision quant à la carte, quant au récit. Les deux sont pensés en complémentarité. C'est le point dans l'espace qui sert de repère à la narration du récit, qui l'alimente. C'est le récit en tant que narration, dans sa séquentialité, qui ouvre un monde géographique. Il déclenche les conditions de possibilités d'un autre « récit », un récit spatialisé en parallèle.

Le travail de Till Roeskens est référencé sur internet grâce à son exposition sur le site « Documents d'artistes » de la région Provence-Alpes-Côte-d'Azur. Dans cette base de données, l'ensemble des projets élaborés et les documents associés sont référencés à l'aide de commentaires, de contenus vidéo et photographiques. Une rubrique consacrée aux « plans de situation » a particulièrement retenu notre attention. Dans le vocabulaire de Till Roeskens, il n'est jamais question de « carte sensible ». Il est question de « plans » d'une part, de « situations » d'autre part.

Mais ce qui nous intéresse c'est que Till Roeskens se définit comme un « amateur de géographie appliquée » et comme un « artiste-explorateur »<sup>63</sup>. Cela peut paraître paradoxal qu'un artiste s'intéresse à la « géographie », une autre discipline dont les

---

<sup>62</sup> « À chaque endroit où on me laissait, je prenais une photo de la route devant moi, sans recherche formelle d'aucune sorte, pur constat du présent où je me trouvais, puis je tentais de noter tout ce que mon chauffeur m'avait dit durant le trajet ». Extrait du site de l'artiste : <http://documentsdartistes.org/artistes/roeskens/repro4-0.html>

<sup>63</sup> Extrait de son site : [http://documentsdartistes.org/cgi-bin/site/affiche\\_art\\_web.cgi?&ACT=2&SEL=reperes&ID=305](http://documentsdartistes.org/cgi-bin/site/affiche_art_web.cgi?&ACT=2&SEL=reperes&ID=305)

codes sont radicalement de ceux de l'art. Alors explorateur de quelle géographie ? De quelle forme d'exploration géographique s'agit-il ? Cette formulation nous laisse, en tant que géographe, pour le moins perplexe, d'autant plus que d'autres artistes le disent et l'écrivent aussi, notamment Hendrik Sturm dont la pratique artistique semble se confondre étrangement avec la pratique scientifique.

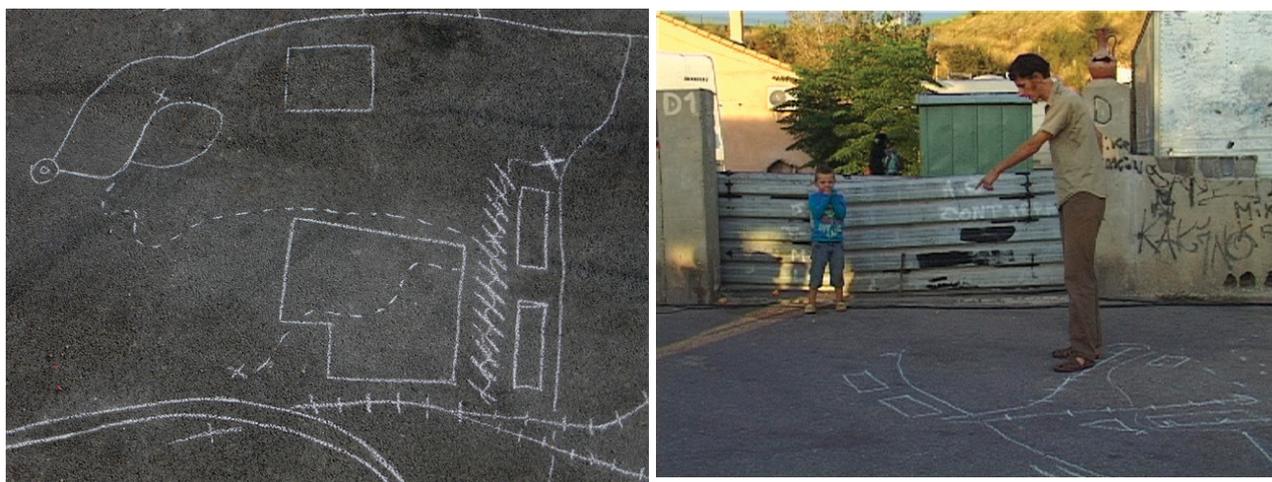


Figure 26. Plans de situations à Consolat-Mirabeau, Conférence-performance, Marseille, Till Roeskens, 2012.

#### 4.2.4. Hendrik Sturm, transects et performance

Hendrik Sturm se définit aussi comme un « artiste-promeneur ». Sa pratique est par contre tout à fait différente de celle des artistes précédemment cités (Amandine Maria et Mathias Poisson). La marche est son *medium* principal. Il emploie également la photographie, parfois la prise de notes et utilise en permanence le tracé GPS. Mais ses objets ne sont pas destinés à être montrés. Pas de dessin dans la pratique d'Hendrik Sturm.

Il utilise pour autant des images géographiques : photographies aériennes, images satellites, cartes topographiques. Dans le cadre du grand projet urbain Marseille-Provence 2013 Hendrik Sturm réalisait durant l'année 2013 une enquête créative sur le tracé du tramway en construction dans le quartier du Charrel à Aubagne<sup>64</sup>.

<sup>64</sup> « Les Arpenteurs ». Événement co-produit par le théâtre de l'Arpenteur (Rennes) et « Marseille-Provence 2013, Capitale européenne de la culture » dans le cadre du quartier créatif à Aubagne.

« Accompagné de volontaires, Hendrik Sturm arpente le territoire, du Charrel à la Tourtelle. En longeant l'Huveaune vers les abattoirs, se détournant par l'église du Charrel, les ateliers de céramistes, ou se projetant dans le premier écoquartier d'Aubagne, en place du site Rousselot, il relève les traces, fouille les archives, consulte des spécialistes, assemble les indices pour mieux comprendre et révéler l'invisible. »<sup>65</sup>

Sturm, 2013

Originaire de Düsseldorf en Allemagne, Hendrik Sturm possède une double formation artistique et scientifique. Parallèlement à une thèse en neurosciences sur le contrôle nerveux de la main, intéressé par la sculpture, il se forme en arts plastiques à la Kunstakademie de Düsseldorf. Il s'installe à Marseille à la fin des années 1990 et enseigne actuellement à l'École des Beaux-Arts de Toulon. Son travail est toujours élaboré avec les habitants, les acteurs locaux et les acteurs institutionnel dans le but de réaliser des promenades publiques, c'est-à-dire de proposer à un groupe de personnes (10 à 20) de suivre collectivement un itinéraire. Hendrik Sturm enquête alors sur le tracé de l'ancien tramway supprimé au milieu du XX<sup>e</sup> siècle (1958), sur les traces concrètes de cette friche industrielle des anciennes usines Rousselot (fabricant de gélatine) à côté des abattoirs. L'approche du terrain se fait par la lecture d'archives et par des discussions informelles avec les habitants. La compréhension du lieu se fabrique par allers et retours, dit-il. Il s'agit de donner la priorité à l'espace, dit-il de tout capter par les traces. Hendrik Sturm explique que c'est sa manière de faire, c'est une pratique qu'il a toujours effectuée, jusqu'à ce qu'il comprenne que c'était une forme de « sculpture »<sup>66</sup>, *medium* auquel il a été formé. Dès lors, elle devient pour lui une pratique artistique.

Hendrik Sturm travaille avant tout avec des enregistrements GPS de ses propres parcours utilisés par les parapentistes pour décrire leurs parcours sportifs et notamment lire les vitesses. A partir de ces cartes dynamiques, il observe les moments du parcours où il a ralenti et essaie de comprendre pourquoi. La carte du parcours fournit un compte-rendu du parcours et, ainsi, la base d'un parcours. Il ne produit que très peu de productions dérivées de la marche comme les dessins, les cartes ou les vidéos, car pour lui la promenade est d'abord une forme du vivre. C'est une forme artistique ouverte qui permet la rencontre avec les personnes de toutes origines, et aussi d'autres artistes ainsi que des chercheurs, historiens, géographes, philosophes. Pour lui, la promenade est très différente d'un arpentage. Elle est constituée de petits pas et de répétitions. Il s'agit de revenir sans cesse sur le territoire déjà parcouru. Il s'agit de l'expérimenter

<sup>65</sup> Extrait d'un document de communication pour une promenade en 2013, Aubagne.

<sup>66</sup> Hendrik Sturm effectue le parallèle entre la marche et la sculpture, évoquée lors de notre premier entretien.

dans plusieurs directions, de tenter des passages, ce qui mène inévitablement vers des impasses mais aussi vers des ouvertures, car une voie « sans issue » ne l'est en réalité jamais complètement. L'arpentage est une autre activité. Dans un but plus fonctionnel, il s'agit de mesurer l'espace en marchant à vive allure.

La démarche d'Hendrik Sturm se laisse difficilement approcher du fait d'abord qu'elle ne reproduit pas les codes classiques ni de la promenade comme pure performance artistique ni comme « visite guidée » mêlant les apports de différentes disciplines scientifiques. Celui-ci résistait souvent à l'idée de l'expliquer car, pour lui, aucune discussion ne peut se passer de la promenade. Cette forme artistique soulève la question de l'engagement géographique dans le sensible.



*Figure 27. Promenade à Aubagne avec Hendrik Sturm, Théâtre de l'arpenteur, « L'enquête créative », Elise Olmedo, 2013.*

Hendrik Sturm possède une relation toute particulière à l'écriture du fait de son parcours à la fois universitaire et artistique. Ayant écrit et soutenu une thèse, il connaît l'écriture scientifique, ses codes et les pratiques en sciences du vivant (neurosciences) et sait intégrer différents registres de discours dans une logique argumentaire. Mais Hendrik Sturm est aussi familier d'autres types d'écriture, à d'autres formes expressives. Aux Beaux-Arts, il apprend notamment la sculpture, puis à la peinture. En ce sens, Hendrik Sturm est singulier. Dans sa relation à l'écriture, il conserve cette

diversité de *mediums* en continuant à publier des livres. Bien qu'il laisse parfois volontairement (et de fait inconsciemment aussi) la réception de son œuvre ambiguë, la démarche d'Hendrik Sturm se situe clairement du côté de l'art et cela même s'il garde un pied dans le monde universitaire.

En 2013, il participe au colloque « Art et Géographie » coordonné par Anne Volvey à Lyon (2012). On pourrait dire que la démarche d'Hendrik Sturm se situe plutôt aux marges de l'art et de la science. Même si Hendrik Sturm travaille à partir de méthodes d'enquête, les entretiens et les observations réalisés avec lui ont montré que son travail ne vise pas une production de connaissances intégrées dans un processus général de contribution à la connaissance. Sa quête vise la médiation entre ceux qui sont invités à parcourir un territoire exceptionnellement, et ceux qui le pratiquent depuis toujours, ou depuis quelques temps.

#### 4.2.5. Les « promenades » de la Cie KMK

La *Cie KMK*<sup>67</sup> est un groupe d'artistes s'intéressant au paysage comme « réalité quotidienne et familière ». Ce collectif du nom d'un matériau inventé, le Karburométhakrylate, fondé en 1989 par Anne Vergnault (plasticienne) constitué d'abord d'un groupe d'étudiants en arts appliqués, a été co-dirigé par Anne Vergnault et Véronique Pény (architecte de formation) de 1995 à 2009. Depuis, la compagnie est dirigée par Véronique Pény qui se considère aujourd'hui comme plasticienne-scénographe. Sa sensibilité au paysage et à l'écologie l'a menée vers la *Cie KMK* qui regroupe aujourd'hui des plasticiens et des scénographes issus de diverses disciplines<sup>68</sup>.

En 2006, elle co-signe l'installation « Roman-fleuve » dans le parc de La Villette. Des installations sont mises en place au bord des canaux durant trois semaines. Réalisées avec des objets récupérés aux abords du lieu, elles constituent un prétexte pour entrer en relation avec les habitants. « C'est la ville qui grignote sur le bassin » explique-t-elle<sup>69</sup>. Ce chantier artistique a été réalisé au bord de plusieurs fleuves en France dont les auteurs racontent l'histoire à travers un ouvrage publié en 2007<sup>70</sup>. Les deux premiers épisodes ont eu lieu en 2003 à Champigny-sur-Marne dans le cadre

<sup>67</sup> *Cie* est la forme textuelle choisie par les membres du collectif, nous conserverons cette acception tout au long de la thèse.

<sup>68</sup> Raymond Blard (écrivain-plasticien), Cybèle Calvat (comédienne), Florence Deretz (danseuse), Armelle Devignon (scénographe), Abigaël Lordon (plasticienne), Gwenaël Mulsant (images, montage vidéo), Simon Paris (créateur sonore), Arno Rincy (constructeur/régisseur), François Serveau (photographe).

<sup>69</sup> Source : <http://fresques.ina.fr/en-scenes/impression/fiche-media/Scenes00619/roman-fleuve-sur-le-bassin-de-la-villette.html>

<sup>70</sup> Blard R., Pény V., Vergnault A., 2007, *Roman-fleuve. Art – Fleuve - Paysage*. Montpellier, L'Entre-temps/*Cie KMK*.

du Festival de l'Oh, et dans le village de Saint-Martory en Haute-Garonne durant l'événement « Pronomade(s) ». Après l'expérimentation au bassin de La Villette en 2006, sur le canal de l'Ourcq avec la coopérative artistique *2r2c*, une autre réalisation a suivi, à l'occasion du Festival « Excentrique » sur l'Ile Aucard (Tours) au bord de la Loire en 2007.

Ces réalisations qui mobilisent plusieurs *media* d'écritures artistiques en les associant (création sonore, installation, littérature, arts plastiques) concentrent ce qui fait l'essentiel du travail de la Cie, c'est-à-dire un travail sur une « approche sensible du lieu », centrée notamment sur la notion de dépaysement avec des créations *in situ*<sup>71</sup>.

Depuis 2007, la Cie a mené des projets de résidences en partenariat avec trois communes différentes autour de la création « Ailleurs à » : Nangis (77), au sud-est de Paris, dans le périurbain francilien en partenariat avec la DRAC<sup>72</sup>, Gourdan-Polignan (31) en Haute-Garonne avec le Centre national des arts de la rue *Pronomade(s)* et Monplaisir (49) dans l'agglomération d'Angers avec Centre National des Arts de la Rue *La Paperie*.

Dans le cadre de ces résidences artistiques, la Cie crée des collections de promenades. Les artistes du collectif invitent ainsi les promeneurs à marcher en ville dans leurs pas. Promeneurs d'un jour, comme promeneurs aguerris partent carte en main pour leur promenade, suivant les itinéraires que la Cie a créés pour eux. Le promeneur sera également accompagné par les voix des habitants, on lui fournit pour cela un casque audio. Il pourra ainsi pendant la promenade, écouter les montages sonores réalisés spécifiquement pour certains lieux indiqués sur la carte.

Ces grandes cartes au format A3 sont relativement simples. L'itinéraire est orchestré par l'auteur de la carte pour orienter l'expérience spatiale sensible de l'actant, qui devra à la fois lire la carte et la *performer* (au sens anglo-américain, c'est-à-dire l'exécuter physiquement, l'acter) ; le système de notation est conçu dans ce but et obéit à des règles déterminées, dont témoignent les partis-pris graphiques et symboliques, relativement rigides. Les cartes comportent surtout les figures symboliques des lieux traversés et détaillent les ondulations du tracé de l'itinéraire. Ce degré de généralisation qu'elles supposent privilégie une transposition plus aisée d'un individu à un autre. Dans ces

---

<sup>71</sup> « Nous jouons avec la notion de dépaysement et cherchons moins à intervenir directement sur le paysage par des installations parfois monumentales, que de manière indirecte, en agissant sur les perceptions du promeneur, essentiellement par le son. C'est la modification des perceptions et des représentations du promeneur qui amène une poétisation du réel. » Voir le site de la Cie : <http://www.cie-kmk.org/1/kmk/>

<sup>72</sup> Résidence de 2013 à 2015 : DRAC et Région Ile-de-France. Projet soutenu par le Conseil Général de Seine-et-Marne et la ville de Nangis.

formes cartographiques prescriptives, la programmation de l'expérience nécessite la notation au préalable de multiples expériences qui permettent aux auteurs de découvrir et interpréter le lieu, pour ensuite réfléchir à ce qui va être proposé et dans quel lieu.

Véronique Pény, directrice de la *Cie*, explique que la promenade de la Mare-aux-Curées a été pensée pour proposer au visiteur la visite d'un quartier d'habitat collectif à Nangis, dont la population souffre d'un taux de chômage plus élevé que dans le reste de la ville, ainsi que de problèmes sociaux qui s'accompagnent d'une image négative de ce quartier pour le reste de la ville. Plusieurs expériences ont été réalisées dans ce quartier par les membres de la *Cie*. Chaque jour ils effectuaient une promenade dans le quartier de la Mare-aux-Curées, et, à leur retour, ils consignaient ces itinéraires sur des grandes feuilles de papier de soie, ce qui permettait le récit d'expérience et l'échange avec les autres artistes. Ces itérations successives ont dessiné la cohérence d'un itinéraire où, en arrivant par les champs, l'on pénètre dans ce quartier désigné comme caractéristique du « mal urbain », et l'on découvre les quelques barres d'immeubles comme par surprise, derrière une butte. Après avoir suivi le moment d'errance proposé par la carte, l'itinéraire nous emmène ensuite jusqu'au parc du Tivoli, ancien cœur de la vie du quartier où se déroulaient les bals populaires au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Le parcours est ainsi pensé dans la cohérence et la successivité des différentes séquences.



Figure 28. Promenade des jardins, Cie KMK, Elise Olmedo, 2012.

#### 4.2.6. La Luna, cartographies textiles collectives

*La Luna* est un collectif constitué depuis 1992, comprenant trois artistes-plasticiennes, Laure Coirier, Anne Racineux et Marie Rolland. Ce collectif est né à Nantes, dans le quartier des Dervallières où les artistes avaient réussi à obtenir un lieu de création à l'intérieur d'un immeuble d'habitation de logement social. Dans le même quartier, la mairie a récemment proposé au collectif un nouveau lieu de création dans le cadre du projet des laboratoires artistiques « Les Fabriques ». Par cette volonté d'interaction avec les habitants, les lieux de création de *La Luna* se situent dans des quartiers résidentiels à la périphérie de la ville de Nantes. Du fait de l'amenuisement des subvention culturelles, ces lieux de création sont aussi toujours temporaires voire précaires. La Fabrique des Dervallières correspond par exemple à une ancienne école fermée pour des raisons sanitaires et qui risque d'être détruite. Il porte des actions collaboratives avec des habitants et d'autres artistes dans l'objectif :

« (...) de faire exister la création artistique au cœur de la vie quotidienne, ce qui la situe dans une démarche de réflexion sur le rôle et la place de l'artiste. Par ses actions *in situ*, *la Luna* privilégie une dynamique qui fait exister l'œuvre en relation avec ceux, pour, et à partir de qui elle a été faite. L'interactivité du fait artistique avec les gens rencontrés dans les lieux investis devient l'élément fondateur du processus créatif. »<sup>73</sup>

Ce collectif s'intéresse aux thématiques de l'art *in situ* et de l'espace commun. Les membres élaborent des méthodologies collaboratives et participatives dans des projets créatifs portant sur le territoire. Dans le cadre d'un accord entre le Maroc et la Tunisie, et d'un projet culturel en lien avec le festival biennuel « Dreamcity » à Tunis, la ville d'Aubagne et la structure MP13, ce collectif a réalisé un projet dans la vallée tunisienne de Laâroussa durant deux ans. Ce projet portait sur la condition féminine des femmes potières de Sejnane dont le métier, répandu dans cette vallée, est exercé surtout par les femmes de manière informelle et individuelle. Afin de créer une coopérative, d'améliorer les ressources (non seulement matérielles, mais aussi humaines), d'enrichir leurs savoir-faire mutuel et d'améliorer leurs conditions de vie, les membres de *La Luna* ont travaillé sur les situations humaines et relations interpersonnelles, considérant que c'était un préalable pour la naissance et la pérennité d'une telle structure. Un travail sur un rapport présentiel à l'espace et aux situations a été

---

<sup>73</sup> Présentation du collectif *La Luna* sur le site du « réseau nantais des Fabriques » : <http://www.lafabrique.nantes.fr/Mode-d-emploi/Les-associations-qui-y-habitent/La-Luna>. Voir aussi le site de l'association : <http://www.laluna.asso.fr/indexhibit/>.

entamé en abordant notamment cette thématique par l'entrée de la relation au lieu et à ce qui s'y déroule. A partir de propositions chorégraphiques et plastiques, ces plasticiennes et danseuses ont accompagné le groupe des femmes dans leurs réalisations autour de la poterie, du textile et du paysage.

L'ensemble du groupe était constitué par des femmes tunisiennes, des femmes du quartier de l'association *Arlène* à Nantes associées aux projets de *La Luna* depuis plusieurs années maintenant, les trois artistes plasticiennes et chorégraphes de *La Luna*, ainsi que les collectifs artistiques *L'art rue* (Tunisie) et *Muzaq* (Tunisie/France) associés pour le projet sous le nom du collectif *Laâroussa* qui porte donc le nom du lieu où il est né<sup>74</sup>. Cartes et productions en terre ont permis à l'ensemble du groupe de se situer et de se connaître, l'être-ensemble étant à la fois une condition au fondement du collectif et une finalité créative pour celui-ci. Une installation et un film ont été réalisés pour la clôture du projet. Les réalisations de *La Luna* sont simples, elles portent sur les liens humains et les contextes spatio-temporels-affectifs dans lesquels ils s'expriment.



Figure 29. Fabrication de la carte textile, *La Luna* et les femmes d'*Harlène* et de *Sejnane*

<sup>74</sup> Pour plus d'information sur ce projet, voir le site : <http://www.laaroussa.org/collectif/>

Depuis 2014, un projet de cartographie textile a vu le jour avec des femmes du quartier populaire de Bellevue dans l'Ouest nantais, en collaboration avec l'association Arlène<sup>75</sup> à la Maison des habitants et des Citoyens. Une carte de plusieurs mètres de long a été réalisée en collaboration. Elle représente des « territoires de vie ». Autour de cette carte se sont mis en place des pratiques. Marcher ensemble, être guide dans le quartier, puis écrire, dessiner, coudre, broder ces expériences collectives. Ces écritures créatives ne sont pas une finalité artistique pour *La Luna*, le projet se situe au contraire dans l'échange et les relations entre les personnes au sein d'un projet. La carte présentée les 6 et 7 novembre 2014 à la Maison des habitants et des citoyens de Bellevue a permis de montrer ce tissage d'expériences et de relations.

Le corps est une condition cartographique pour *La Luna*. Les productions créatives sont situées, cette situation est assumée clairement et considérée dans sa multiplicité potentielle et créative. Ce travail met en avant un intérêt pour les espaces en tant qu'ils sont vécus par les individus et aux groupes d'individus déterminés par l'emplacement du corps, des corps. *La Luna* travaille sur le geste à la fois locuteur, créatif et expressif en cartographie.

---

<sup>75</sup> Association pour l'insertion sociale et professionnelle des femmes sans emploi. Voir : <http://www.nantes.fr/infonantes/association/776>

## 5. Enquête dans un monde économique et social hypermobile

### 5.1. Des formations pluridisciplinaires

Si les acteurs enquêtés sont des acteurs majeurs dans le domaine en France, il est pourtant difficile de dire qu'ils forment une seule catégorie quand bien même leur statut et leur fonction sociale ont des caractéristiques communes. Le groupe formé par les acteurs caractérise qualitativement les profils diversifiés d'acteurs artistes. Du fait aussi de leurs appartenances disciplinaires plurielles, ils peuvent cumuler différents statuts professionnels. Amandine Maria est par exemple artiste et paysagiste. Marie Rolland, artiste dans le collectif *La Luna*, enseigne en art et technique de la représentation à l'Ecole d'architecture de Nantes (ENSAN). Pour autant il y a de véritables points communs concernant leur statut professionnel qui nous permettent de les rapprocher en tant que groupe professionnel. Cette approche des artistes comme « professionnels » a été proposée par la sociologie de l'art depuis les années 1990 (Becker, 2014 ; Bense, Poulard, 2014 ; Le Coq, 2004 ; Freidson, 1994). Dans cette thèse, nous proposons une entrée par l'activité professionnelle. Nous identifions la formation d'un groupe professionnel non par la formation, comme l'a fait Howard Becker (2014), mais du point de vue à la fois de l'organisation économique et sociale de l'activité.

### 5.2. L'intégration à une organisation économique et sociale spécifique

L'enquête concerne des acteurs qui ont fait de la cartographie sensible une activité principale d'un point de vue économique et professionnel. On peut donc rapprocher les acteurs par l'organisation du travail dans lesquels ils sont impliqués avec cette activité : financements publics, hypermobilité ; ces artistes de l'urbain sont à la fois impliqués dans une économie de l'art et l'économie sociale des territoires. Les artistes enquêtés sont inscrits soit au régime intermittent du spectacle, indemnisés sur la base d'une déclaration d'un volume d'heures à la Maison des Artistes, soit inscrits au régime auto-entrepreneurs qui permet la création d'une micro-entreprise, et cumulent parfois ce statut avec des postes d'enseignants dans des établissements d'enseignement supérieur formant aux métiers de la création. Ces statuts impliquent un degré

important de flexibilité et de mobilité. Ceci correspond au mode d'organisation principal du monde de l'art : le fonctionnement sur projet. Les observations menées sur la vie professionnelle des acteurs enquêtés dans cette étude (y compris hors-corpus) confirment l'émergence de la figure de « l'artiste pluriel », « démultiplier l'activité pour vivre de son art » est une réalité générale (Bureau *et al.*, 2009).

« (...) Cette organisation, qui permet de minimiser les coûts fixes de production en limitant le temps d'immobilisation du matériel, des locaux, et surtout des personnels, à la durée de réalisation de chaque projet artistique, suppose l'existence d'une certaine masse critique d'employeurs et d'artistes, qui autorise la succession d'appariements ponctuels en mettant les premiers à l'abri de la pénurie de main-d'œuvre artistique et en protégeant les seconds du sous-emploi. Ce type de fonctionnement renvoie au modèle du vivier de main-d'œuvre, et il repose sur un principe d'économie d'agglomération qui tend à favoriser la concentration géographique de l'offre culturelle et artistique, comme le montre, en France, le renforcement de l'hégémonie parisienne en ce domaine depuis l'après-guerre. »

Coulangeon, 2004

Ces régimes sont généralement considérés comme des emplois atypiques sur le marché du travail en France, mais sont une norme dans le milieu artistique du spectacle vivant, de la danse et du théâtre de rue. Ce système de travail, qui permet aux artistes et aux techniciens d'être rémunérés régulièrement sur la base d'une déclaration annuelle d'un nombre suffisant d'heures, réformé en 2003 et connaissant actuellement une refonte juridique, souffre de conflits sociaux importants du fait des inégalités importantes qui en découlent. La demande d'emploi étant supérieure à l'offre et la durée moyenne des contrats s'amenuisant, l'« hyper-flexibilité » est d'abord une source accrue de chômage et de précarité, sauf pour ceux qui sont au centre des réseaux et réussissent à travailler en continu (Menger, 2011).

Ces régimes professionnels impliquent des modes de travail caractéristique, dont une hyper-mobilité (Figure 30). Le collectif *La Folie Kilomètre*, né en 2011 à Marseille est formé de jeunes issus des formations artistiques a dessiné la carte montre les projets réalisés par le collectif durant trois années, entre 2011 et 2014. On voit très bien apparaître comment un certain nombre de projets se développent en France. Ainsi ce ne sont pas seulement les réseaux de proximité qui interviennent, mais des mécanismes institutionnels sont déterminant. A Marseille notamment, on voit se dessiner notamment une progression assez nette des projets sur la cartographie sensible autour des années 2012-2014, période de l'arrivée de financements pour le développement pour l'événement MP13 attirant un nombre important d'artistes et de collectifs d'artistes.

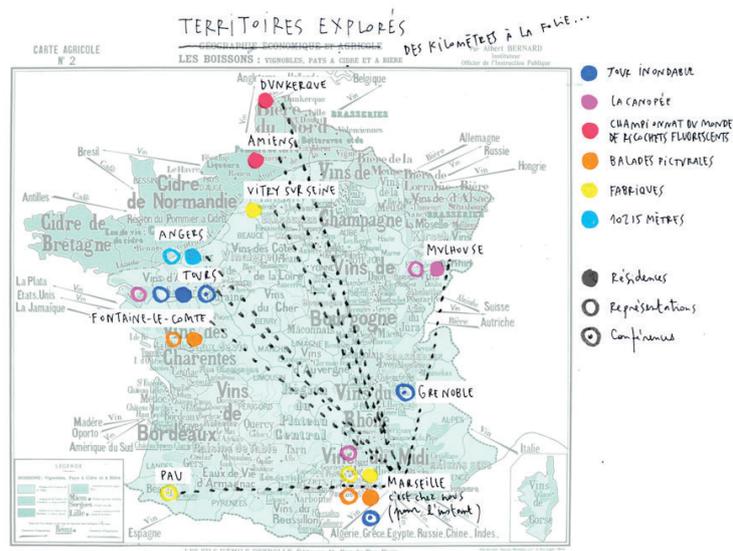


Figure 30. Territoires explorés entre 2011 et 2014. Des kilomètres à la folie. La Folie Kilomètre, 2014.

Les acteurs enquêtés présentent donc la spécificité d’être à la fois hyper-mobile à l’échelle de la France et à l’international pour certains. Sollicités pour de nombreux projets, en France, en Europe et dans le monde, le déplacement est un événement quotidien pour eux. Ces déplacements ont pour particularité de durer le temps du projet. Ces acteurs hyper-mobiles sont à la fois très indépendants dans leur vie professionnelle, inscrits au régime des intermittents ou des auto-entrepreneurs et très dépendants de la conjoncture des appels à projets et financements artistiques.

Dans la continuité des travaux de Fabien Barthélémy et Camille Boichot (2014), nous considérons que la mobilité est un fait social du monde artistique, mais qu’elle ne doit pas masquer l’ancrage des artistes à l’échelle locale. Il s’agit « (...) de relativiser, à l’aide de données empiriques, l’hypothèse d’une hypermobilité des artistes, valorisée par la métaphore de l’artiste-nomade (De Morant, 2007) ». <sup>76</sup>

D’un point de vue économique, une autre observation rend possible le rapprochement entre ces acteurs, et nous permet aussi de penser qu’ils appartiennent à une même catégorie sociale. Nous avons réalisé des estimations chiffrées renseignant le type de

<sup>76</sup> Barthélémy, Boichot, 2014.

financements obtenus par les artistes enquêtés. Il en résulte que la très grande majorité des acteurs sont financés par des subventions publiques, que ce soit par le biais de centres artistiques, de collectivités territoriales ou d'acteurs sociaux.

Les commandes et subventions sont accordées par les administrations, organismes et institutions publics ou reconnus d'utilité publique. Ainsi, quand les financements sont apportés par une association, la majeure partie est pourvue par les collectivités locales (une faible partie provient parfois de dons, financements privés). La demande en cartographie sensible émanant très fortement des collectivités locales, le mécénat ne contribue que pour une faible part au financement des projets. Dans l'ensemble, les projets allouent une part très importante aux événements culturels, artistiques, territoriaux. Les expositions sont aussi des dispositifs demandés, car ils permettent d'augmenter la visibilité des projets en minimisant le coût (les salles et le matériel sont souvent prêtés par les collectivités). En revanche, la commande de cartographies comme œuvres plastiques vendues est très rare, puisqu'elles sont davantage montrées comme des pratiques que comme des objets (le cas des expositions peut soulever une contradiction pour cette analyse, nous y reviendrons dans la seconde partie de cette thèse) Du point de vue de la production artistique, l'activité est donc beaucoup plus centrée sur « la fabrication de la proposition artistique par l'activité effective » que sur le produit de l'activité (Le Coq, 2004).

#### 5.2.1. Les artistes de l'urbain

Il a largement été démontré que l'art attire les politiques de la ville (Guinard, 2014). Les projets artistiques sont financés par les centres urbains qui demeurent des pôles d'attraction culturelle et se déroulent essentiellement dans les villes au sein des lieux de production (Lucchini, 2002). L'art est devenu un « ingrédient essentiel d'une métropole culturelle » (Grésillon, 2002, 2008), contribuant à définir et à hiérarchiser les centres urbains en générant des bénéfices économiques, « l'agglomération des activités créatives en *clusters* favorise les contacts directs et accroît le potentiel d'innovation » (Boichot, 2013). Dans les années 1990, les politiques d'aménagement du territoire intègrent cette dimension dans les textes de lois sur la ville avec les contrats de ville d'abord, puis les Contrats urbains de cohésion sociale (CUCS) en 2007 pour la mise en place des projets urbains et l'accès local aux services. D'un point de vue européen, le programme des capitales européennes de la Culture est mis en place à la même époque (1985), durant le mandat de Jack Lang au ministère de la Culture.

Les producteurs de cartes sensibles sont donc clairement identifiés comme des artistes de l'urbain. Pour la manifestation « En corps urbains », le Théâtre du Merlan avait invité en 2012 Mathias Poisson et Alain Michard à des « Promenades Blanches », le collectif *Ici-Même Grenoble*<sup>77</sup>, pour « mettre en partage la réflexion autour de ce thème «les artistes et la ville» et mettre en dialogue ce nouveau «courant» artistique grandissant qui se saisit de la ville et rend compte de ses évolutions... ».<sup>78</sup> Le sentier de Grande Randonnée (GR 2013) est un bon exemple de l'identification des producteurs contemporains de cartes sensibles en ville. Des artistes marseillais ont été rassemblés pour créer un sentier de grande randonnée périurbain à travers et autour de l'agglomération marseillaise que nous allons décrire plus précisément dans la quatrième sous-partie. Hendrik Sturm, Mathias Poisson et Virginie Thomas, avec le collectif *L'Agence Touriste*, et d'autres producteurs de cartes alternatives comme Nicolas Mémain, guide-arpenteur de Marseille et architecte de formation, Laurent Malone, photographe, membre du collectif *Stalker* (Observatoire nomade), Dalila Ladjal et Stéphane Brisset du collectif *SAFI* ont été associés à ce projet. Suite à ce projet très médiatisé sur la ville de Marseille a émergé contextuellement le label d'« artiste-marcheur », terme que nous allons définir.

Les praticiens des cartes sensibles entretiennent un rapport économique et culturel à la ville. La majeure partie des acteurs réside à Marseille, à Paris, à Nantes et dans les métropoles culturelles françaises. Ces acteurs travaillent à différentes échelles et dans différents types d'espaces (rural, urbain, périurbain). Ils exercent aussi bien dans les centres que dans les quartiers périphériques, zones périurbaines et rurales. Si les artistes sont hypermobiles du fait de leur régime d'activité par projet, paradoxalement, ils investissent l'échelle locale pour leur pratique artistique mais aussi pour leurs lieux de vie. Tous les acteurs dont les projets ont été impliqués dans le corpus principal ont sans exception, sont régulièrement sollicités, subventionnés et financés pour des projets locaux, à l'échelle micro-locale et le sont aussi bien à celle de la ville qu'à l'échelle métropolitaine.

Les projets se déroulent en effet dans la ville, mais aussi en zone périurbaine et en espace rural. Mathias Poisson, Hendrik Sturm et Till Roeskens ont été impliqués dans l'événement métropolitain MP13, ils mènent de nombreux projets dans des espaces ruraux comme récemment les « Marches obliques » de *L'Agence Touriste* à Saint-Gaudens dans les Pyrénées ou leurs réguliers projets dans les Cévennes, comme la

---

<sup>77</sup> Voir les archives de l'événement sur le site : <http://www.merlan.org/archives/en-corps-urbains/detail/operatour2-concerts-de-sons-de-ville-ici-meme-gr-artistes-associes/>

<sup>78</sup> Extrait de l'édito de Nathalie Marteau, alors directrice du théâtre : <http://www.merlan.org/art-territoire/detail/en-corps-urbains-les-artistes-et-la-ville-edito-nathalie-marteau-jean-francois-chougnnet-4/>

« Bibliothèque à ciel ouvert » avec l'association des *Sentiers* à Lamelouze. Amandine Maria, la *Cie KMK* et *La Luna* ont des locaux ouverts au public (baux commerciaux) respectivement à Vitrolles, à Nangis et à Nantes – dans des quartiers périphériques des villes - et sont régulièrement subventionnés par ces communes.

#### 5.2.2. Réseaux de sociabilité : les « effets-tunnels » relationnels

Cette économie s'appuie sur des réseaux de sociabilité. Les artistes s'associent souvent aux projets. Ils sont d'abord reliés par des réseaux d'inter-connaissance et des réseaux institutionnels, et réalisent souvent leur projet en coopération. Par exemple, Hendrik Sturm et Mathias Poisson participent au projet « Parcours croisés » sur la ligne de TER Rennes-Brest, sous la direction d'Hervé Lelardoux (Théâtre de l'Arpenteur, Rennes). Baptiste Lanaspèze, co-fondateur du GR 2013 explique que c'est « l'existence de cette scène, qui s'est formée à Marseille dans les années 2000, (qui) a directement inspiré l'invention du sentier métropolitain GR 2013 pour la Capitale européenne de la culture. Réciproquement, c'est le projet de GR 2013 qui, à travers sa mise en œuvre, a permis à ce collectif de se former », collectif qu'il nomme lui-même le « Cercle des marcheurs », qu'il définit comme une « coopérative informelle d'amitié, d'influence, d'inspiration et de travail, qui existe à travers des projets artistiques ou éditoriaux communs »<sup>79</sup>.

Mais les acteurs de la scène marseillaise autour de l'art, de la marche et de la carte entrent aussi en concurrence économique, créant des tensions, des phénomènes de rivalité et des antagonismes du point de vue des pratiques créatives. Les acteurs ne s'en cachent pas, surtout les jeunes, il n'est pas facile d'être légitimé. À Marseille, le nombre d'opérateurs culturels est limité, et les artistes entrent en concurrence devant les mêmes médiateurs culturels. L'événement « Marseille-Provence, capitale de la culture en 2013 » (MP13<sup>80</sup>), a mis en avant et fédéré les réseaux d'interconnaissance du milieu artistique ; l'événement a contribué à la diffusion de ces pratiques et le nombre d'acteurs culturels s'est concentré dans l'agglomération, laissant une part importante de personnes au chômage une fois les projets réalisés.

---

<sup>79</sup> Source : [Wildproject.fr](http://Wildproject.fr)

<sup>80</sup> « MP13 » est l'expression vernaculaire que j'utilise dorénavant pour « Marseille-Provence 2013, capitale européenne de la culture ».

On peut se demander si les producteurs de cartes sensibles font partie d'une seule et même catégorie sociale, mais il s'agit aussi de voir quels seraient les critères pour le déterminer. Formés dans les écoles de l'enseignement supérieur français, ils possèdent un, sinon deux, diplômes de Master. Ils sont ensuite au centre de l'attention des métropoles culturelles, ce qui leur donne une place privilégiée dans l'économie créative. Pour autant, d'un point de vue bourdieusien (Bourdieu, 1979), les acteurs enquêtés ont un capital économique relativement faible, compensé par un fort capital culturel. Étant donné qu'ils ne font pas partie de la frange la plus précaire des artistes travaillant avec ces régimes d'activité rémunérés au projet, ils ne sont pas en situation de grande précarité et les cartes sensibles constituent une niche économique en émergence, qui, comme tout ce qui est nouveau, attire l'intérêt des opérateurs culturels. Mais aucun d'entre eux n'en tire un revenu très important. Ils ne font pas partie d'une bulle artistico-financière, leur créativité est utilisée dans la politique de la ville qui brasse des sommes extrêmement importantes, mais leurs revenus restent relativement modestes comparés aux budgets des projets territoriaux.

### 5.3. Enquêter du point de vue des acteurs plutôt que du système : la fonction sociale des artistes

En sciences humaines et sociales, et en géographie particulièrement, l'artiste est aujourd'hui considéré comme un élément moteur du développement des territoires. Les géographes ont bien montré comment les artistes sont aujourd'hui des acteurs majeures de l'économie territoriale. Ils ont ainsi permis une approche novatrice des espaces urbains pour une analyse plus fine de la structuration des centralités urbaines à l'échelle métropolitaine contribuant à une géographie du fait culturel « comme composante du fait urbain » (Grésillon, 2002, 2008). Ces travaux permettent d'expliquer « les mutations récentes du capitalisme » des évolutions de la ville, et des « formes d'appropriation originales des espaces urbains » (Boichot, 2013).

Dans cette approche, les artistes sont d'abord vus comme des acteurs insérés dans le système productif de « l'économie créative » (Vivant, 2009), au cœur des stratégies des politiques de la ville. Cette approche pose problème dans la mesure où elle a pour corollaire de déplacer l'art vers le créatif. L'art est moins au cœur du propos que son insertion dans un système économique au profit de la compétitivité et de valeur symbolique des territoires.

« Les villes créatives ont marqué clairement la production artistique du sceau de l'économie. Ce phénomène traduit, de manière emblématique, le glissement du mot *art* vers celui de *créativité* »

(...). Du champ esthétique, nous sommes passés, insidieusement, dans le champ économique, et, de rebelle, l'artiste s'est transformé en acteur-clef du fonctionnement capitaliste ! Et la créativité peut, désormais, se planifier par les politiques publiques à travers le « marketing territorial ».

Marteau, 2014, p. 11-12

La plupart des thèses en géographie de l'art critiquent les théories de Richard Florida dans *The rise of creative class* (2002), qui réduit les artistes à n'être que des agents de plus-values économiques, et dénoncent ce « paradoxe de la ville créative »<sup>81</sup>. Tout en dénonçant l'étroitesse du point de vue de Richard Florida et la dimension idéologique de la « ville créative », les auteurs ne le dépassent pas complètement dans la mesure où leurs analyses sur l'insertion des artistes dans l'économie des territoires centrée sur l'échelle de la ville, corroborent et valident l'approche de l'art du point de vue géographique du système urbain.

Si l'on ne peut nier que les acteurs sont insérés dans un secteur d'activité, dans un système économique et dans les projets de développement de la ville, il est assez réducteur de ne considérer ces pratiques que du point de l'insertion professionnelle. Ce point de vue est critiquable car :

1. Il ne considère la question que du point de vue du système de l'économie territoriale, ne prenant ainsi en compte que le « système de production » et non la « production » elle-même.

2. Il ne prend donc que très peu en compte l'apport qualitatif de la production artistique à un territoire comme par exemple le lien social créé dans les projets à l'échelle locale, que l'on ne peut observer qu'au prix d'une observation précise des dispositifs artistiques.

3. Et il néglige les constructions sociales et relationnelles en jeu à travers les faisceaux de collaborations dans la production artistique qui ont lieu entre les acteurs, et les territoires à différentes échelles, la dimension humaine renouvelée qui n'a pas de valeur directement marchande, mais qui participe de l'évolution sans doute de la redéfinition des espaces sociaux.

A l'appui du recueil de données empiriques, nous proposons un autre point de vue sur la production des cartes sensibles. Il s'agit d'abord de considérer l'activité artistique comme une activité à part entière à dimension géographique. Si cette activité est

---

<sup>81</sup> « (...) qui, à force de vouloir à tous prix attirer les « créatifs », finit par tuer la créativité... En effet, à force d'être valorisés, réhabilités et finalement gentrifiés, les quartiers des grandes agglomérations qui hébergeaient les créateurs et les artistes deviennent des quartiers branchés qui attirent davantage les touristes et les populations qualifiées et à hauts revenus. » (Grésillon, 2009)

à certains égards dépendante des gouvernances politiques, économiques, territoriales dont les enjeux et les intérêts la dépasse, elle contribue aussi à forger de nouvelles constructions sociales, en créant plus précisément de nouveaux rapports aux espaces.

La profession de cartographe, dont on déplorait il y a quelques temps encore qu'elle était en train de disparaître, est en fait en train de se recomposer autrement et avec d'autres acteurs qui, loin de concurrencer le métier du cartographe formé à l'Université, en déploie d'autres acceptions complémentaires. Les compétences développées par les producteurs de cartographie sensible se rapprochent du domaine de la cartographie participative. « Il faut en reconnaître la valeur sociale et admettre qu'elle autorise un processus de communication différent de celui qu'envisagent les cartosémioticiens, puisque situé en amont de la construction des cartes, avec pour but de faire émerger une connaissance spécifique sur les territoires » (Palsky, 2010). La cartographie sensible, en tant qu'activité professionnelle, remet ainsi en cause à la fois la fonction sociale de l'artiste et celle du cartographe.

Nous proposons de considérer le sujet sous l'angle de la fonction sociale. Le travail rémunéré au projet est lié à un mode d'organisation du travail qui évolue dans le sens d'une individualisation du travail, qui offre en même temps une plus grande insécurité mais aussi une plus grande indépendance. Les acteurs en question sont engagés politiquement à travers leur art social, un travail à destination d'espaces sociaux.

Cette réflexion sur la catégorie sociale « d'artiste » nous amène à questionner plus avant le statut de créateur qui lui est attribué, en tant que figure individuelle et singulière. Du point de vue de leur fonction sociale, les acteurs ne sont pas seulement des créateurs. Ils sont amateurs de cartes, mais ils en sont aussi les lecteurs et producteurs. Ne concevant pas la carte comme un objet hermétique, ils en accompagnent enfin la compréhension et la réception.

La figure de l'artiste comme créateur singulier n'est plus à l'ordre du jour (Le Coq, 2004). D'une part, le travail du créateur « s'accomplit dans l'incertain » devenu un « principe de l'action culturelle publique » (Menger, 2009). D'autre part on explique cela par le fait que les artistes ne travaillent jamais seuls mais plutôt en collaboration dans des collectifs, avec des publics, avec les médiateurs culturels. Ce format d'activité est une modalité de travail choisie et assumée, une forme politique d'engagement même. La dimension sociale et politique de leur activité s'exprime dans le processus artistique à travers les différents degrés de participation et de collaboration. Cet art partagé exprime aussi une volonté politique de construire des projets artistiques à

taille humaine et ancrés dans les lieux. Cet art partagé se pratique, à l'échelle locale, voire micro-locale. Il implique de travailler avec les acteurs, médiateurs, populations, en rapport avec cet espace.

Les artistes enquêtés portent *in fine* un regard très attentif à la dimension politique de leur activité et aux rapports sociaux hiérarchiques dans leur activité artistique, travaillant la plupart du temps pour les collectivités territoriales créant ainsi nécessairement des rapports de pouvoir au cœur de la création artistique (que La Luna met particulièrement en lumière notamment dans son travail artistique,).

et avec les habitants provoquant des perceptions nouvelles des lieux, prenant en compte les relations existantes aux lieux et la mémoire de ces lieux. Leur art s'incarne dans la relation et la pluralité (Bourriaud, 1998 ; Zask, 2003).

Cet art de la performance qui se déroule ici et maintenant, ancré dans des lieux et des situations, n'est pas pour autant présentiste. L'objet n'est plus une finalité, ce qui compte est le chemin, le processus artistique qui mène à réaliser une œuvre que l'on enregistre à travers divers documents. Dès l'instant qu'une partition est figée sur papier, Mathias Poisson la transgresse déjà pour inventer autre chose dans l'action inscrite dans une nouvelle partition. On situe la création du côté de la conception collaborative plutôt que d'une réalisation à présenter au public. Nathalie Heinich, dans *Le paradigme de l'art contemporain* (2014) présente cela comme une caractéristique de l'art contemporain qui transgresse la notion même d'œuvre d'art, au sens d'une œuvre achevée.

Le métier d'artiste se modifie ainsi en rencontrant les besoins actuels des collectivités et des acteurs sociaux dans les territoires. Ces besoins sont d'ordre social et territorial. Il s'agit à la fois d'apporter un regard neuf sur les territoires souvent délaissés ou dévalorisés, d'apporter une expertise sur ces territoires à travers la revalorisation de certains lieux, et, enfin, d'établir le contact avec leurs habitants. Nous verrons comment les artistes sont ainsi sollicités pour leur fonction de médiation avec les habitants : médiation culturelle, médiation avec leur lieu de vie, médiation entre le politique et les habitants.

La pratique de la cartographie sensible correspond donc à une pratique qui intéresse les financements publics accordés principalement sur projet (en général, sur des durées allant d'une semaine à cinq ans). Utilisée comme un dispositif d'expérience, elle devient un outil dans le cadre du projet artistique au singulier. Les projets sont présentés dans l'ordre alphabétique et de l'individuel au collectif. Les dispositifs cartographiques dont il est question relèvent à la fois des médiums graphique, plastique, comme de la performance.

Ce n'est donc pas en tant qu'œuvre que nous abordons les projets artistiques mais bien en tant que productions géographiques que la cartographie, nous permet d'approcher de manière transversale en tant que créations esthétiques et cognitives.

\* \* \*

Si les artistes s'intéressent en définitive à l'espace, les géographes portent eux aussi un intérêt non-négligeable pour l'art. Comme indice des mutations des sociétés contemporaines ou comme méthodologie, l'art est aujourd'hui envisagé par la géographie anglophone comme par la géographie française. Anne Volvey distingue quatre approches de l'art (2012) « la géographie des lieux de l'art » qui approchera l'art d'un point de vue « fonctionnel », où l'on essaiera de comprendre les logiques spatiales des lieux créatifs, (Grésillon, 2008) et en urbanisme (Vivant, 2009), la « géographie des représentations » qui analyse les contenus artistiques comme des indices des représentations des sociétés (Grison, 2002, Metzger, 2010) et « la géographie non-représentationnelle et créative » (Pearson, 2010 Hawkins, 2012), qui propose de dépasser l'opposition entre réel et représentation à partir des méthodes dites créatives s'attachant à enquêter le processus d'élaboration des savoirs géographiques. C'est donc cette dernière acception de la géographie de l'art que nous mettons au travail dans cette recherche.

A travers une analyse à la fois ethnométhodologique pour comprendre le sens que recouvre les « cartes sensibles » pour les acteurs qui utilisent le terme, et critique pour dégager comment ces intentions de sens interagissent avec des enjeux contemporains, économiques, politiques (urbanistiques notamment) et sociaux, ce travail vise à rendre compte des pratiques cartographiques contemporaines du point de vue des acteurs au point de vue du système. L'objet d'étude a été approché à travers une enquête de terrain ethnométhodologique menée en France durant quatre années de recherche principalement auprès d'artistes, avec Amandine Maria, Mathias Poisson, Till Roeskens et Hendrik Sturm et de collectifs d'artistes, la *Cie KMK* et *La Luna*. A partir d'observations et d'expérimentations partagées de la cartographie sensible en individuel et en collectif avec les artistes, nous présentons ici notre objet d'étude, c'est-à-dire la pratique cartographique que nous approché précisément avec les acteurs eux-mêmes. A travers la présentation des projets artistiques enquêtés dans cette recherche et la méthodologie déployée pour approcher l'objet d'étude dans le premier chapitre, nous relatons les conditions de recherche, avant d'énoncer, dans la deuxième partie de la thèse, les caractères significatifs de ces pratiques cartographiques.

Dans la perspective d'éclairer le contexte d'émergence des projets artistiques approchés dans cette étude, nous allons désormais montrer au cours du second chapitre, les caractéristiques du phénomène d'émergence de nouveaux objets cartographiques

émergent hors du champ disciplinaire de la géographie, dans le monde de l'art notamment et souvent à l'intersection de plusieurs disciplines, mais aussi et surtout hors des champs académiques. La cartographie est de plus en plus sollicitée dans le monde de l'aménagement, intégrées dans le développement des démarches participative et de concertation. La cartographie connaît donc un développement et une médiatisation rapide depuis quelques années. Cette première partie présente la cartographie sensible à la lumière du contexte économique, politique et social dans lequel elle émerge. La circulation du terme révèle la diffusion d'une pratique perçue comme innovante et potentielle, mais aussi et surtout un phénomène sémantique grâce aux rouages médiatiques qui rendent possible cette circulation révélatrice de l'écart irréductible qui sépare la circulation de la cartographie sensible à l'échelle *micro*, celle des acteurs qui partagent leurs pratiques avec des habitants, publics, professionnels, et à l'échelle du système économique qui valorise non plus un dispositif d'expression géographique mais de nouveaux « projets urbains » (Rose, Sanson, 2013). Depuis le milieu des années 2000, on voit se développer un engouement pour ce qu'on appelle couramment les « cartes sensibles »<sup>82</sup>, terme qui s'est largement répandu en France ces dernières années. En effet durant la préparation de cette thèse, entre 2010 et 2014, nous avons assisté à une importante diffusion de cette thématique dans des réseaux aussi bien institutionnels, académiques, médiatiques, politiques qu'informels plus ou moins organisés. Le phénomène a donc évolué et continue d'évoluer très rapidement. Cette diffusion se présente comme une communication autour des cartes sensibles, c'est-à-dire que ces objets sont portés à la connaissance d'un large public, mais cette prise de connaissance est aussi susceptible d'avoir des effets sur les pratiques. Ces effets de circulation, créent les conditions de relativité des points de vue sur les pratiques et les usages en matière de représentations géographiques. Ils convoquent à la fois des circulations transdisciplinaires de thématiques et de dispositifs mais aussi des formes d'empathie qui se développent à l'égard des cartes sensibles et pour cause, nous parlons d'« engouement ». Car cette diffusion s'accompagne d'une vision plutôt positive des cartes sensibles considérées comme des objets et pratiques géographiques pouvant contribuer activement à des projets artistiques, scientifiques ou à des projets d'aménagement.

---

<sup>82</sup> D'un point de vue général, le terme « carte sensible » désigne une cartographie empirique traçant de manière évolutive les espaces de vie.

## Chapitre 2

# Cristallisations sémantiques contemporaines autour de la cartographie

Ce chapitre explicite plus avant dans un premier temps sur le contexte du phénomène sémantique pour en montrer les acceptions contemporaines, les enjeux qu'elles sous-tendent, et voir ainsi ce qui justifie l'emploi du terme tout au long de ce travail. Nous développons pour cela le contexte d'émergence, et la circulation actuelle du terme en France et ses contextes de réception très diversifiés, qui ont particulièrement rendu ardue l'approche du phénomène et la délimitation du périmètre d'étude. Dans cette partie nous allons à la fois déployer l'étendue et la transversalité du phénomène, et pointer ce qui a particulièrement motivé pour nous l'emploi du terme « carte sensible ». Notre approche ethnométhodologique, nous a en effet menés à considérer l'importance, la pertinence et la signification de ce terme employé communément par les acteurs qui pratiquent la cartographie.

Le premier constat de la thèse est celui d'un contexte favorable à l'émergence de la cartographie en général relevant aussi bien du monde artistique avec le développement de la « cartographie artistique » que du politique avec la production de la « cartographie alternative » : on observe une curiosité, un intérêt généralisé pour les

cartes sensibles. Nous allons donc explorer dans un premier temps les raisons de cet engouement actuel qui conduit à une production accrue de cartes sensibles dans des contextes diversifiés : artistiques, mais aussi dans le domaine de la médiation culturelle, des politiques urbaines et de l'économie territoriale<sup>83</sup>.

Nous montrerons ensuite comment les circulations du termes comme pratiques s'agencent à l'échelle meso-géographique. Cette dernière correspond à la diffusion large des cartes sensibles par les canaux formels des institutions de l'art et de la culture. A cette échelle se diffuse davantage les images et les discours, alors que la circulation micro-géographique du phénomène relève des échanges inter-individuels et fait davantage apparaître une circulation des pratiques cartographiques. Pour autant nous verrons que les deux types de circulation sont liées par la dimension économique, qui permet des ateliers, d'interventions, de projets artistiques et donc la rencontre inter-individuelle, tout en promouvant des discours généraux qui agissent, eux, à l'échelle *meso*.

Dans le second temps de ce chapitre, nous rapprochons la cartographie sensible d'autres types cartographiques actuels ou plus anciens. Cela nous permet de relativiser l'influence du contexte actuel des vingt dernières années et de replacer le phénomène dans la filiation d'une cartographie empirique. L'émergence actuelle de la « cartographie sensible » ne semble pas être le signe d'une crise cartographique qui révélerait l'incapacité des modèles cartographiques existants, mais plutôt le développement contextuel d'une modalité spécifique de la cartographie : une modalité empirique. Cette cartographie empirique se rapproche à certains égards de la « cartographie-itinéraire » développée aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Nous rapprochons aussi les *Hand Drawn Maps*, une cartographie de voyages produites aux Etats-Unis, de cette cartographie ancienne d'exploration. Nous effectuons enfin un dernier point de recoupement avec la « carte mentale », technique d'enquête en sciences humaines et sociales développée aux Etats-Unis dans les années 1970 et développée en France depuis les années 1990.

Nous rapprochons ces trois types cartographiques de la cartographie sensible afin de montrer que cette dernière, tout en suscitant des enjeux nouveaux, est comparable à des modes de production cartographique antérieurs. Ils ont en commun avec elle de traiter de l'espace dont on fait l'expérience, de « l'espace vécu » (Frémont, 1972 ; Paulet, 2002). Ces objets ne portent pas le même nom mais qui se ressemblent. Si ces différents types de cartes sont propres à des contextes sociaux et culturels, et à des

---

<sup>83</sup> Une partie de l'enquête de terrain s'est tournée vers les architectes et les paysagistes mais nous ne traitons pas spécifiquement dans cette thèse de ces productions. Toutefois dans la mesure où la cartographie sensible requiert une compréhension du paysage et une projection dans ses possibles et ses évolutions futures, nous soulevons quelques enjeux liés aux pratiques et usages de l'espace dans les « projets d'aménagement ».

finalités diverses, les subsumer dans une même catégorie (modalité cartographique) nous permet de souligner que l'image cartographique est toujours relative à un niveau d'appréhension du réel spécifique, empirique dans notre cas, à l'échelle de l'espace vécu.

Ce rapprochement est également très parlant pour mettre en perspective les spécificités propres aux cartes sensibles. Au cours de cette partie se creuse une ligne d'analyse pertinente entre les *images* diffusées notamment par les institutions artistiques qui créent par exemple des expositions d'images cartographiques et les *pratiques* en cartographie sensible aujourd'hui et nous semblent renouveler l'approche du vécu en géographie

Si l'on observe la « cartographie », du point de vue, des pratiques, il ne s'agit plus de « représentation de l'espace » mais de la construction d'un « rapport vécu à l'espace ». A partir des observations au contact des acteurs, c'est cette définition de la cartographie sensible que nous travaillons dans la deuxième partie de la thèse. Notre thèse se démarque en définitive des analyses représentationnalistes (dans laquelle se situe par exemple la carte mentale) pour se diriger vers une « approche plus-que-représentationnelle » que nous plaçons du côté de la pratique de l'espace. Ce ne sont plus des objets ni des outils dont il est question, mais de démarches cartographiques pluridisciplinaires. Les démarches, que nous décrivons plus précisément et analyser. Elles sont celles d'acteurs qui ne s'intéressent pas uniquement à la cartographie pour son résultat graphique ou plastique, mais bien là encore pour le processus d'expérience spatiale qu'elle permet d'entreprendre.

## 1. Circulations des images, circulations des pratiques : le phénomène « sémantique » autour de la cartographie

Assez largement, tout ce qui a trait à la cartographie suscite un engouement général de la part des institutions publiques, et des champs de production de l'art et de la science. La cartographie sensible, croise un certain nombre de champs disciplinaires mais aussi d'attentes différenciées que l'on peut regrouper autour de trois aspects principaux. Pour synthétiser, la cartographie est en général affichée soit en tant qu'objet matériel - publié, affiché, exposé, soit en tant qu'outil pour la compréhension du territoire et la communication des projets qui le concernent - dans les programmes de concertation en urbanisme et aménagement notamment. Elle est enfin présentée comme une démarche de recherche quand un acteur est invité à pratiquer son processus de recherche artistique avec un public. C'est ce dernier aspect de la cartographie qui nous a semblé le plus novateur dans le domaine et que nous présentons à travers la cartographie sensible.

### 1.1. Contexte : l'inscription dans un renouvellement cartographique actuel

#### 1.1.1. La cartographie, un genre artistique à part entière ?

La cartographie intéresse tout d'abord le monde artistique valorisant sa dimension d'objet d'art. Le nombre d'œuvres d'art cartographiques s'est considérablement accru ces dix dernières années, tout comme leur diffusion. Cet intérêt naît dans les années 1960 (Harmon, 2012). Dans *Poétique et rhétorique de la carte dans l'art contemporain*, Gilles A. Tiberghien (2010) cite Lucy R. Lippard (1983) à propos de l'intérêt des artistes pour la carte depuis les années 1960.

« La carte commença à jouir d'une grande popularité dans l'art contemporain avec l'intérêt manifesté par le minimalisme pour les nombres, le temps et la mesure. Les artistes conceptuels, qui étaient influencés par la fascination des artistes modernistes américains pour la grande échelle mais qui refusaient de remplir le monde de

nouveaux objets ou de « violer la terre », ont adopté la carte et la photographie pour évoquer de façon suggestive une expérience de première main. »

Lippard, 1983, p. 121

« Ce que les artistes vont introduire, en particulier les artistes contemporains, c'est la subjectivité dans la carte, le point de vue du sujet, renouant ainsi parfois avec des méthodes cartographiques « archaïques » que l'on trouve dans les codex mexicain ou dans d'autres types de cartes anciennes. »

Tiberghien, 2008

Toiles, collages, peintures, installations, les innombrables expositions sur la cartographie artistique fleurissent depuis quelques années en France dans les centres d'art contemporain à rayonnement local ou international (Roqueplo, 2010) : on pourra notamment citer celles de Guillaume Monsaingeon, « Mappamundi » à Lisbonne (2011) et Toulon (2013) et plus récemment à Rentilly (Figure 31) et « Villisima » à Marseille (2015). De même, les publications sont nombreuses avec des livres et atlas spécialisés en France (Bourriaud, 2003 ; Tiberghien, 2007 ; Baridon, 2011 ; Béziat, Tiberghien, 2014), comme aux Etats-Unis (Harmon, 2004 ; Harmon, Clemans, 2009 ; Solnit, 2010 ; Wood, 2011 ; O' Rourke, 2013). C'est aussi comme cela que les géographes manifestent leur intérêt pour la cartographie. On peut citer l'exposition « Art & Cartography » à Vincennes (2011) organisée par le Comité de français de cartographie (CFC) et la Conférence cartographique internationale (ICC) qui laisse depuis quelques années une place de choix à la cartographie artistique dans son programme de conférences, d'ateliers et d'expositions (2011, 2015). Le modèle devient également très exploité par les éditeurs de la littérature pour enfants, comme notamment *Le voyage parmi les mille curiosités et merveilles du monde* (Mizielinska, Mizielinski, 2012), *L'atlas vagabond* (Williams, Letherland, 2014) et *Si on redécouvrait le monde* (Picouly, Novi, 2013).

Dans ce cas précis, les cartes sont en priorité montrées en tant qu'elles ont la matérialité et la finitude d'un objet, comme on la conçoit en Europe depuis des siècles. En revanche, dans le domaine artistique, plus encore qu'un « matériau » (Zanin, 2010), la carte est désormais un genre à part entière. On observe particulièrement une fascination pour la carte d'usage, la carte topographique et la carte de transport. Les artistes utilisent, découpent et détournent les cartes d'usage, tel les œuvres de Bertille Bak

fabriquées avec des plans de métros parisiens (Figure 32)<sup>84</sup> ou le célèbre portrait de Geronimo de l'artiste américain Matthew Cusick (Figure 33) réalisé avec des cartes soigneusement choisies (« The maps I choose for each work relate to that person's timeline and history » explique l'artiste dans une interview)<sup>85</sup>. Ces travaux sont des variations, des possibilités plastiques autour de la cartographie, qui reste malgré tout classiquement envisagée comme un dispositif iconographique. Ces formes inédites portent également des émanations nostalgiques pour les cartes d'usage du siècle dernier. Dans un monde où la plupart des cartes existent sur support électronique, certaines publications d'atlas témoignent explicitement d'un regret assumé pour la carte au format papier, une posture parfois tout à fait assumée comme dans *Le grand atlas de la géographie nostalgique* (2010).



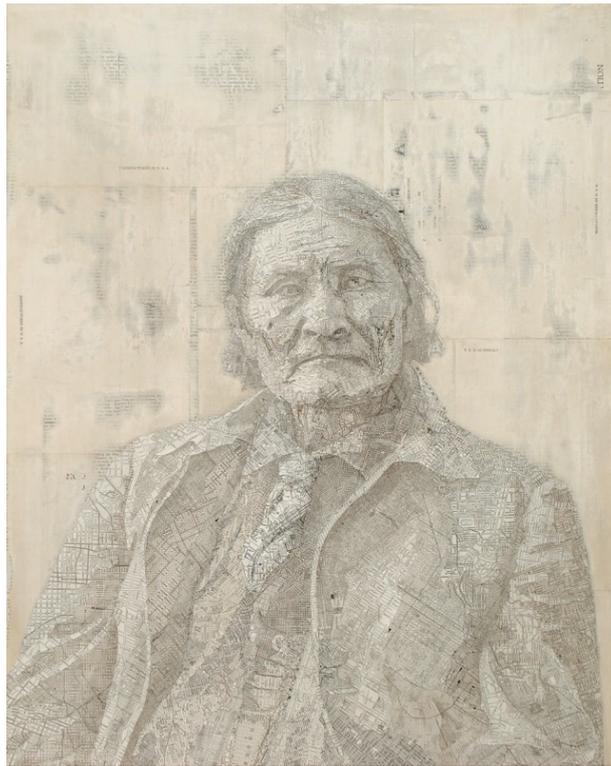
Figure 31. Exposition Mappamundi, Renteilly, 2014, Elise Olmedo.

<sup>84</sup> Les œuvres de Bertille Bak ont été exposées au Musée d'art moderne de la ville de Paris *Circuits* en 2012. « Des PILI (Plans indicateurs lumineux d'itinéraires) des métros de Rome, Madrid, Berlin, Londres et Paris (ci-dessus) forment dans la salle un décor entre minimalisme conceptuel et kitsch urbain, et les bruits des rames et des passagers se superposent violemment aux chansons et musiques des Tziganes (*Bella ciao* ou *Besa me mucho...*) ; des diagrammes d'enregistrements sonores semblent être des sismographes de la vie souterraine. A l'écran, la caravane démontable devient une pseudo rame de métro où les musiciens jouent, 'pour de faux' (en haut). » Source : <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2012/10/11/la-fausse-ingenue-les-bonnes-soeurs-et-les-gitans-bertille-bak/>

<sup>85</sup> Source : <http://thehiddenpeople.com/interviews/matthew-cusick/> Voir aussi : <http://matt-cusick.com/>



*Figure 32. Bertille Bak, 2012.*



*Figure 33. Geronimo, Matthew Cusick, 2007.*

Le domaine artistique s'intéresse aussi à la cartographie sensible, avec un intérêt particulier pour les projets cartographiques étudiés dans cette thèse. Par exemple Julie Perrin en danse (2013), Laurence Corbel (2012) et Karen O' Rourke (2013) en arts plastiques s'intéressent au travail de Mathias Poisson, Anne-Françoise Penders (2012) et Erik Bullo (2012) aux conférences-performances de Till Roeskens. Enfin l'artiste Andrea Urlberger (2007) a enquêté sur la pratique d'Hendrik Sturm autour de l'utilisation du GPS. La richesse de la carte comme matériau est mentionnée d'abord - des artistes récupèrent et réutilisent des cartes pour réaliser des collages. Elle constitue ensuite un *medium* quand les artistes travaillent des dispositifs cartographiques à proprement parler qui permettent de se repérer comme de se perdre. Les acteurs du monde de l'art comme les chercheurs en esthétique, valorisent le changement de fonction de ces cartes.

« L'enjeu d'une « autre cartographie » est donc celui d'un autre territoire. Faire une carte « différente » c'est donner à voir et penser un territoire différent. (...) La carte sensible et artistique se propose de changer de fonction par rapport au territoire. Elle abandonne l'ambition objectivante, caractéristique de l'activité scientifique moderne, elle ne cherche plus à représenter le monde de la manière la plus juste pour qu'on puisse s'y repérer. »<sup>86</sup>

Ferren, 2013

« Cette conception *a priori* objective du territoire introduit des questions de point de vue et conduit à s'interroger sur les techniques et technologies qui font exister le territoire. (...) Mais si une vision moderne de la planification du territoire a pu se développer avec, pour dérive, une possible homogénéisation du territoire, l'architecte

---

<sup>86</sup> Source : Pascal Ferren, Pôle des Arts Urbains, Saint-Pierre-des-Corps. [http://polau.org/pacs/?page\\_id=14](http://polau.org/pacs/?page_id=14)

ne vise pas nécessairement à quadriller de façon systématique l'environnement. (...) Comme la carte, le plan est une extrapolation dessinée, à travers lequel une sensibilité peut se manifester. »<sup>87</sup>

O' Rourke *et al.*, 2013

A travers ces deux extraits, on constate notamment une référence permanente à la carte « icarienne » (Buci-Glucksmann, 1996). Que ce soit la carte topographique, thématique ou le plan d'urbanisme, les mentions qui sont faites de la cartographie sont très restrictives<sup>88</sup>.

#### 1.1.2. Les cartes dites « alternatives » en aménagement : un renouvellement dans les politiques du territoriales

La cartographie dite « alternative », à d'autres égards, suscite un véritable engouement en aménagement du territoire comme un outil à destination d'un usage opérationnel, médiateur de projets urbains. En 2013, l'IAU-Île-de-France (Institut d'aménagement et d'urbanisme) publie un numéro de ses *Cahiers* intitulés « Cartes, plans, 3D : représenter, imaginer la métropole » consacré aux « outils pour le dialogue démocratique (...) pour favoriser le dialogue et la concertation de l'ensemble des partenaires dans la construction de l'Île-de-France de demain (...) permettant à tous d'adopter un « langage commun ». » écrit Jean-Paul Huchon, alors président du Conseil régional d'Île-de-France, dans son éditorial<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> Source : <http://lafindescartes.net/>

<sup>88</sup> Quand il est question de cartes, les acteurs du monde artistique surenchérisent sur « la » carte euclidienne, aucune allusion n'est faite à d'autres types de cartes comme les « cartes mentales » qui valorisent justement des points de vue moins généraux, mais ils valorisent la cartographie sensible en ce qu'elle propose un regard « différent » et plus singulier « à travers lequel une sensibilité peut se manifester. Ils valorisent ainsi une dimension fictionnelle et subjective des cartes artistiques et sensibles. « La carte change aussi de nature : d'objet de connaissance, elle devient objet d'usage, objet de contemplation, objet de famille, objet intime » écrit Véronique Mauron à propos du travail cartographique d'Hélène Gerster (Mauron, 2009).

<sup>89</sup> Source : IAU Ile-de-France, 2013, « Cartes, plans, 3D : représenter, imaginer la métropole », n°66. <http://www.calameo.com/read/0007951350be9a4139427>

Un article est d'ailleurs consacré à la carte sensible (Bardon *et al.*, 2013).

Aujourd'hui se développe un nombre important d'outils dits « de la concertation », utilisés dans des projets d'aménagement<sup>90</sup>. Quand le temps du projet le permet, la carte est utilisée comme outil à travers lequel on demande aux habitants de s'exprimer sur le projet en cours.

Ces méthodes sont aujourd'hui aussi et surtout mobilisées comme outil de concertation dans le cadre de grands projets urbains où les ambitions éthiques et critiques de prise en compte du point de vue des acteurs sont souvent reléguées au second plan. Dans ce cadre, la modalité participative se rapproche d'une modalité sensible. Les cartes sont dites à la fois participatives et sensibles, quand le parti pris est donné de travailler sur la perception et l'expérience des habitants d'un espace donné. Par exemple le projet « Marche à suivre »<sup>91</sup> mené par les urbanistes-paysagistes Lucas Delafosse et Stéphane Malek à Bordeaux entre 2013 et 2015 avait pour objectif de valoriser les déplacements piétons. L'enquête de terrain menée avec les usagers du tramway à partir de la réalisation de « cartes mentales » permettant de recueillir les expériences de trajets piétons et de retracer des itinéraires « alternatifs » au tramway.

Cette cartographie que l'on dit souvent « participative » se pratique en général en atelier, réunissant habitants, élus et aménageurs. Née dans les années 1980, dans la perspective éthique et critique d'inclure les habitants et les usagers dans les processus décisionnels des projets d'aménagement, cette méthode s'est répandue dans les années 1990 jusqu'à aujourd'hui (Chambers, 2006 ; Palsky, 2010, 2013). Les cartes participatives peuvent être réalisées à la main, sur le sol, sur papier (Chambers, 2006). Les tracés sont ensuite la plupart du temps relevés informatiquement des SIG (Systèmes d'information géographique). Utilisées dans le monde de la recherche scientifique, elles permettent de réaliser des cartes « alternative » et très souvent contre-institutionnelles, c'est le cas des recherches de Federica Burini (2013) en Afrique subsaharienne ou celles d'Irène Hirt avec les populations autochtones des Andes boliviennes (2013).

Les cartes participatives se distinguent des cartes collaboratives (Palsky, 2010), également utilisées pour les mêmes fonctions d'outil de connaissance du territoire et de concertation en aménagement. Les cartes dites « collaboratives » sont liées à la

---

<sup>90</sup> Les exemples pour cette utilisation de la carte dans les projets d'aménagement sont foisonnants aujourd'hui. On renvoie ici particulièrement aux travaux du paysagiste Alain Freytet qui utilise la cartographie sous ses différentes formes (dessinées ou modelées) pour le « partage du projet » sur le chantier (Freytet, Rumelhart, 2013).

<sup>91</sup> Pour plus d'informations, voir : <http://stephanemalek.com/marche-a-suivre-a-bordeaux/>

technique du *Crowd Sourcing* qui permet de récolter une information géographique qualifiée de « volontaire » (Goodchild, 2007 ; Mericskay, Roche, 2011 ; Joliveau, Noucher, Roche, 2013).

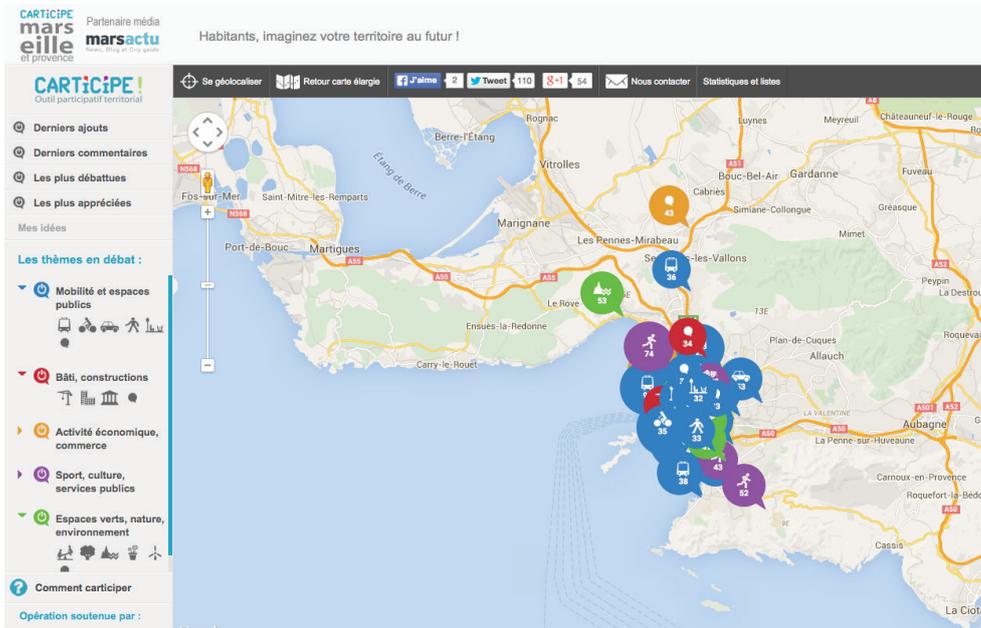


Figure 34. Page d'accueil de la plate-forme Carticipé depuis décembre 2013, Marseille.

Cette technique permet de recueillir les observations des habitants et usagers sur un espace donné sous des formats aussi divers que des commentaires, des photographies ou des sons, par la géolocalisation de cette information géographique volontaire sur une carte interactive. Par exemple, la plate-forme cartographique « Carticipé » (Figure 34) développée par le bureau d'étude *Repérage urbain*, est « conçue pour favoriser les débats citoyens et la concertation sur une ville ou un territoire »<sup>92</sup>. Dans le cadre de projets d'aménagement, de Plans locaux d'urbanisme (PLU), de projets touristiques et patrimoniaux émanant des collectivités territoriales et d'entreprises spécialisées dans le domaine, Carticipé développe un « outil participatif territorial ». La participation étant réduite à une information géolocalisée, ces outils se situent bien loin des ambitions éthiques et démocratiques d'une cartographie critique permettant la pluralité des points de vue que John B. Harley défendait au début des années 1990 (Harley, 1991, 1995), car ces outils de concertation servent avant tout des intérêts à la fois économiques et politiques : « Carticipé permet un véritable gain de productivité démocratique » écrivent les auteurs. Il faut toutefois pas négliger que la mise en place de cette plate-forme sur

<sup>92</sup> Source : <http://carticipé.net/>

internet s'adressant à un grand nombre de personnes *via* les réseaux sociaux, la carte produite se situe à certains égards à l'encontre du principe de la prise en compte de la pluralité des points de vue *a priori* voulue par la plate-forme. Ce faisant, on peut se demander dans quelle mesure le projet n'entretient pas l'illusion d'une implication décisionnelle des « habitants » et une forme de « rentabilité démocratique » mise en place dans un système où il est relativement « facile » de contribuer

### 1.1.3. Le développement de la cartographie, un aiguillon des mutations contemporaines ?

On observe que la diffusion de la carte sensible va de pair avec une évolution sociale plus générale autour de la cartographie. En ce sens cet engouement pour la cartographie n'est pas neutre. Loin d'être un phénomène isolé ou anecdotique, il participe d'un phénomène social beaucoup plus large centré sur l'espace : on accorde aujourd'hui un intérêt plus vif aux cartes de manière générale, mais aussi globalement à la marche et au paysage. Nous pensons que ces deux phénomènes - le renouveau de la carte et le renouveau de la marche - sont en fait les manifestations d'un phénomène plus large, que d'autres ont identifié et qualifié de *spatial turn* (ou tournant spatial)<sup>93</sup> dans les sciences sociales sous l'impulsion des études sur la post-modernité comme la caractérisation d'une époque, celle de la fin des « grands récits » et du retour des problématiques spatiales (Lyotard, 1979 ; Soja, 1989 ; Besse, 2004). La cartographie sensible serait donc en ce sens un épiphénomène, manifestant l'intérêt croissant pour la pratique de l'espace, sa perception et interrogeant la possibilité de le représenter.

Ces nouveaux usages de la cartographie témoignent d'une transformation profonde du rapport au monde des sociétés occidentales actuelles, correspondant temporellement au passage au XXI<sup>e</sup> siècle. En effet, la diffusion de ces pratiques cartographiques s'accompagne de phénomènes sociaux plus larges : un attrait pour l'espace dans les sociétés post-industrialisées où l'environnement constitue un enjeu public. Il s'agit aussi d'un attrait depuis les années 1990 pour la question du paysage (Besse, 2009). Michel Collot (2010) qui identifie ce tournant spatial à travers l'intérêt généralisé pour la question du paysage, le met en rapport avec la prise de conscience écologique et la redécouverte du rôle de l'espace dans l'épanouissement de l'individu et l'équilibre de la société. Depuis l'École des Annales, sous l'impulsion de Fernand Braudel, l'attention des chercheurs à l'inscription spatiale des faits sociaux n'a fait que s'accroître.

---

<sup>93</sup> cf. *Espace géographique*, 2004-1

C'est aussi ce phénomène que l'historien d'art et esthéticien Gilles A. Tiberghien a anticipé avec le premier grand travail sur le *Land Art* et les artistes du *Land Art* comme Robert Smithson et Richard Long. Ces problématiques sont devenues aujourd'hui des références incontournables aussi bien dans la recherche en arts que dans les enseignements à l'Université. Un nombre important d'ouvrages, d'articles continuent d'être publiés sur la question spatiale en arts (Buffet, 2012 ; Boissière *et al.*, 2010), la revue de recherche en art *Espace(s)* a vu le jour en 2005 grâce à « l'observatoire de l'espace » créé et financé depuis 2000 par le CNES<sup>94</sup> à Toulouse. Ces développements artistiques qui promeuvent des arts spatialisés sont identifiés comme ferment de renouveau sur la question, et suscitent ainsi un grand intérêt. On ne compte plus le nombre de colloques consacrés au sujet ces dernières années. Dans la géographie française, le nombre de publications depuis les années 2000 est croissant (Bailly, 2001 ; Grésillon, 2002 ; Volvey, 2003 ; Blanc, 2008 ; Molina, 2010 ; Guinard, 2012 ; Boichot, 2012). Dans le monde de l'aménagement, l'art et les artistes sont particulièrement sollicités, souvent pour l'apport et la richesse de leurs travaux et les regards alternatifs qu'ils portent sur les lieux et les faits géographiques (Blanc, Ramos, 2014).

Dans la mesure où la ville est frappée par des problèmes urbains – crise économique, divisions socio-spatiales accrues et phénomènes de ségrégation socio-spatiale - la carte, porteuse de projets et de visions du monde, cristallise des possibles urbains. Ce contexte d'émergence de la cartographie sensible est aussi celui de l'environnement comme enjeu regroupant les potentialités d'un futur urbain plus positif. La ville qui se transforme en permanence est aujourd'hui plus complexe à administrer pour une collectivité territoriale du fait de la gouvernance privée et de la multiplication des échelles décisionnelles provoquées par la décentralisation, difficile à appréhender pour des chercheurs, aussi bien que pour des habitants (Debarbieux, Vanier, 2002). Se développe donc tout un ensemble d'outils dédiés à la fois à la compréhension des transformations des territoires comme à la médiation des projets d'aménagement, dont les cartes sensibles.

Il n'y a aucun hasard au développement actuel des *mediums* de compréhension et d'analyse de l'urbain. Cet engouement pour la carte sensible témoigne clairement d'un désir de tracer, de comprendre la ville tout en annexant ce désir de compréhension à des formes d'humilité. Ainsi, par exemple, Mathias Poisson réalise ses premières cartes sensibles au Liban, lorsqu'il a besoin de stabiliser des repères pour se retrouver dans la

---

<sup>94</sup> Centre national d'études spatiales : c'est un établissement public à caractère industriel et commercial qui a pour but la recherche sur les technologies spatiales. Source : <http://cnes-observatoire.net/index.html>

ville de Beyrouth. Ne pouvant saisir la ville dans son ensemble grâce à la vue en plan, il essaie de l'objectiver grâce à sa propre expérience. Et c'est ainsi que l'expérience qui a toujours été comprise comme relative, microscopique, annexe devient centrale. La carte apparaît comme un outil d'approche de la ville à part entière. L'expérience auparavant relativisée dans sa dimension idiosyncrasique, est devenue centrale.

L'histoire de la cartographie a montré comment les développements des cartes témoignent des représentations et des usages de l'espace (Palsky, 1996 ; Besse, 2003 ; Cosgrove, 2006). Au fond, le problème de la maîtrise du fait urbain et les difficultés liées à la gouvernance urbaine, nous donnent à penser que ces cartes marquent avant tout le désir d'appréhender l'espace urbain qui apparaît comme un objet autonome dans les discours - on parle de « la ville », comme si elle constituait une entité au fonctionnement devenu autonome à re-conquérir. A travers ces cartes, l'espace apparaît aussi comme un « objet sensible » à pratiquer, à observer. L'espace de la ville se donne comme une entité omniprésente dont le cartographe qui la pratique et l'habite, en représentant son itinéraire, a conscience qu'il en fait partie et qu'il évolue à travers elle. Les cartes sensibles révèlent une forme de conscientisation de la ville par l'expérience, comme si elles marquaient l'espace du sceau de l'existence humaine. Elles renouvellent par là la perspective urbaine des acteurs de l'aménagement.

Dans le cadre de ce renouveau, la cartographie sensible tient une place importante. Nous allons nous pencher très précisément sur des modes nouveaux d'appréhension de l'espace qu'éclaire particulièrement la cartographie sensible. En mettant en perspective l'enjeu de la « relation à l'espace » déjà perceptible dans une action aussi commune que celle de marcher, les acteurs enquêtés montrent comment se construisent les rapports affectifs et cognitifs à la ville.

## 1.2. La cartographie sensible : circulations

### 1.2.1. Le prisme « circulatoire », pour approcher le développement des pratiques

Pour présenter le phénomène de circulation de la cartographie sensible, nous couplons ici une approche « micro-géographique » à une approche « meso-géographique ». Nous allons montrer précisément à l'aide d'exemples qualitatifs comment la cartographie sensible est *pratiquée* à l'échelle du sensible, pour voir ensuite les circulations

des images et des discours à l'échelle institutionnelle d'un pays comme la France. En couplant une approche micro-géographique, attentive aux pratiques de la cartographie sensible, à une analyse meso-géographique qui permet d'étudier l'insertion des pratiques dans les réseaux économiques et politiques, il s'agit de relier des observations empiriques à des considérations plus générales sur la circulation que nous établissons grâce à l'analyse des récurrences des rhétoriques développées sur la cartographie.

La notion de « circulation » nous intéresse au premier chef dans la mesure où elle suppose que les pratiques circulent d'abord à travers les acteurs, ce qui ne signifie pas que les considérations économiques ne soient pas importantes pour saisir la circulation des savoirs cartographiques. Les recherches récentes sur la circulation des savoirs ont développé de nouvelles méthodes pour mettre en lumière les « régimes d'ouverture des savoirs » (Pérez, Verna, 2009). La thèse diffusionniste des « transferts » ayant été vivement critiquée pour son réductionnisme géographique et sa dimension hiérarchique<sup>95</sup>. En réaction à cette analyse, le « prisme circulatoire » (Vauchez, 2013) s'est développé depuis quelques années pour aborder la question des dynamiques et des mouvements de savoirs et de connaissances. Ce prisme du champ des études transnationales est conçu pour permettre de « se défaire des découpages *a priori* des objets (national/international, expertise/politique) » (*ibid.* p. 10). Les questions que posent les pratiques cartographiques se situent autour des dynamiques liées aux translations d'idées, de savoirs, des pratiques. Comment observe-t-on concrètement les phénomènes de circulation ? Dans la translation des savoirs, qui sont les opérateurs, quelles sont les opérations de transformation des savoirs et les facteurs qui les déterminent ? Le prisme circulatoire permet d'observer les répercussions économiques, sociales, géographiques de ces circulations, notamment les effets de concurrence dans les territoires.

La posture adoptée s'appuie sur le prisme « circulatoire » et non le prisme « diffusionniste » qui pose le problème de n'être pas assez précis sur les *opérations* à l'œuvre dans les échanges de pratiques. Apparue à partir des années 1990 dans le domaine de l'histoire des techniques, la notion de « circulation » permet de prendre en compte la micro-analyse des opérations de transmission de savoir et savoir-faire (Braunstein, 1998, 1999), d'observer la contribution majeure des « praticiens » en tant qu'acteurs actifs des circulations et d'observer l'activité de circulation en tant qu'elle traverse

---

<sup>95</sup> La thèse des « transferts » a notamment été utilisée pour parler des transferts technologiques entre pays « du Nord » et pays « du Sud », reconduisant ainsi des rapports de domination. Elle engage, à travers le couple champ d'origine/champ de réception d'un savoir, un rapport de domination postcolonial entre les lieux centraux d'où émerge un savoir, et la périphérie qui le « reçoit » (Raj, 2007).

différents champs et d'analyser leur degré d'ouverture, de fermeture et de porosité vis-à-vis de ces transferts (Pérez, Verna, 2009) défaisant ainsi les découpages géographiques et analytiques des objets (Vauchez, 2013).

Aussi la notion de circulation permet d'observer précisément l'activité des « intermédiaires » et le rôle des « praticiens » contrairement à la thèse diffusionniste qui traite des transferts à l'échelle des aires culturelles (Raj, 2007). Articulées aux échelles géographiques - *meso* et *micro* dans notre cas – il s'agit d'expliquer le phénomène de la cartographie sensible en tant qu'il est porté par des acteurs sociaux, et de montrer à quel point, leurs pratiques sont traversés par des enjeux sociaux, politiques, économiques, territoriaux qui les dépassent. Travailler sur une circulation d'idées et de pratiques revient à essayer de comprendre ce qui constitue les critères géographiques, disciplinaires, sociaux d'un tel échange.

A l'échelle *micro*, l'enquête de terrain nous permet d'approcher directement et qualitativement les phénomènes d'échange et de circulation des pratiques : nous esquissons ici quelques jalons sur cette approche que la deuxième partie nous permettra de décrire beaucoup plus précisément.

La principale limite de cette approche par les circulations réside en définitive dans le fait que toute tentative de reconstituer et de tracer cette diffusion multipolaire est difficile voire impossible. Ces pratiques sont donc relayées, diffusées, mais ces projets restent ponctuels et peuvent se dérouler sur des temporalités très diverses (on peut solliciter un artiste pour deux heures d'atelier ou pour deux années de résidence). Il n'en subsiste la plupart du temps que peu de traces publiques. C'est pourquoi nous identifions les deux niveaux distincts de circulation.

A cela s'ajoutent d'autres limites de notre explication, d'ordre méthodologique et thématique. Du fait qu'aucun travail de recherche n'ait auparavant analysé le phénomène des cartes sensibles, cette thèse s'est principalement attachée à une analyse épistémologique des pratiques cartographiques. L'enquête de terrain ne permet que d'esquisser des tendances qu'il faudrait approfondir. Par ailleurs, la dimension sociale et politique de la cartographie sensible est abordée, mais elle devra faire l'objet d'approfondissements ultérieurs.

Au-delà de ces contraintes méthodologiques, le phénomène de la cartographie sensible présente des limites sociales et spatiales. Si les pratiques cartographiques sont pour le moment incitées par les institutions culturelles et les collectivités territoriales, l'effet d'institutionnalisation reste limité, ces pratiques n'étant pas reconnues comme porteuses de savoirs et de savoir-faire spécifiques.

Ensuite, les circulations empruntent des canaux restreints socialement et géographiquement. Les personnes pratiquant la cartographie sensible et celles qui sont intéressées par ces pratiques sont issues de groupes sociaux différenciés. Elles ne font pas partie d'une élite économique mais plutôt d'une élite culturelle (artistes, médiateurs culturels, enseignants, chercheurs) souvent formés par les institutions françaises ou européennes et les grandes écoles.

Le phénomène connaît aussi des limites géographiques, des acteurs vivent et travaillent en ville majoritairement, les projets développés en zones rurales sont moins importants du fait d'une capacité de financement plus faible pour les collectivités de communes plus réduites et bénéficiant de moins de subventions publiques.

Le cadre d'analyse et ses limites étant posé, nous allons dorénavant analyser les circulations de pratiques entre les acteurs qui se définissent d'abord comme artistes. Nous verrons comment se déroulent ces échanges entre les acteurs, notamment par le biais de sociabilités informelles mais aussi de collaborations institutionnelles. Nous étendons le cadre de l'analyse à la question d'une circulation élargie pour montrer dans quelle mesure les réappropriations et les détournements de ces nouvelles pratiques révèlent des enjeux sociaux, économiques et territoriaux qui les dépassent.

### 1.2.2. Circulations à l'échelle micro-géographique

On constate une multiplication du nombre de projets où ces pratiques sont mobilisées, ainsi que la formation d'une taxinomie de mots associés. L'enquête de terrain a montré qu'entre 2011 et 2014, les modes de circulation ont été à la fois inter-individuels (*micro*) et institutionnels (*meso*). Une partie de la circulation des pratiques et savoirs est classiquement assurée par les publications livresques et les publications sur internet que nous avons décrites précédemment. La diffusion *via* les événements artistiques et culturels joue un rôle majeur dans la circulation (Figure 15). Ces événements contribuent spécifiquement à la circulation des pratiques cartographiques : les artistes y montrent leur démarche, et invitent le public à partager leur pratique. L'organisation de promenades est privilégiée et offre un cadre aisé pour les médiateurs culturels<sup>96</sup>. Les institutions artistiques et culturelles se sont emparées de la promenade. Peu coûteuse en matériel et appréciée du public, cette forme artistique permet aussi de réaliser facilement des campagnes de communication autour des manifestations culturelles dans la mesure où le terme utilisé est courant.

---

<sup>96</sup> Voir le numéro spécial des *Inrockuptibles* « Promenade. L'art du parcours » (2014), en ligne : <http://issuu.com/lastradagraz/docs/supp-promenade-avril-2014>.

A l'échelle micro-géographique, la circulation des pratiques est d'abord accélérée par un critère géographique. Inscrits dans le territoire marseillais en particulier du fait du regroupement progressif des acteurs dans cette grande ville française, la plupart des producteurs de cartes sensibles se revendiquant « artistes » se situent dans une proximité géographique. Il existe donc des effets de contagion de ces pratiques localement. Si ces circulations sont favorisées par la proximité sociale et géographique, elles se font aussi et clairement grâce au caractère favorable du contexte économique, l'événement MP13 ayant par exemple accéléré le développement et la circulation de projets individuels et inter-individuels d'artistes sur la cartographie sensible à Marseille.

Les canaux institutionnels et réseaux sociaux sont aussi un relais important à cette échelle dans le domaine de l'art – lieux et institutions artistiques – et dans le domaine culturel à travers les institutions rattachées aux mairies et aux collectivités territoriales, qui permettent une circulation locale, mais aussi à l'échelle nationale et internationale. Mathias Poisson, artiste installé à Marseille a par exemple réalisé avec Alain Michard des « Promenades Blanches » à Marseille au Théâtre du Merlan en 2012, à Tokyo avec l'Institut français du Japon en 2012, à Versailles en 2013 dans le cadre du Festival *Plastique Danse Flore*, à Istanbul avec l'Institut français en partenariat avec plusieurs institutions culturelles, scientifiques et artistiques en 2013.

L'exemple des Promenades Blanches de Mathias Poisson montre comment ces pratiques sont amenées à intéresser des publics divers et des cadres de partenariats et de commandes publiques variées. Les pratiques cartographiques sont médiatisées par des projets permettant d'accueillir des publics souvent non-initiés. Cet exemple montre le facteur de la proximité. Le *Théâtre du Merlan* a sollicité un artiste local, Mathias Poisson pour réaliser les Promenades Blanches pour l'événement « En corps urbains » financé par la région et l'Union européenne dans le cadre de MP13. Et les autres Promenades ont été menées grâce à des réseaux inter-personnels dans le domaine artistique et de la culture. C'est la mobilité des acteurs que nous avons décrite et qui conduit à l'accélération de la circulation des pratiques.



Promenade blanche  
Alain Michard, Mathias Poisson  
Versailles, avril 2013.



*Figure 35. Promenades Blanches à Versailles, Festival Plastic Danse Flore,  
Alain Michard, Mathias Poisson, Versailles, 2013.*

### 1.2.3. Circulations meso-géographiques : le cas particulier de Marseille

A l'échelle meso-géographique, les acteurs sont insérés dans des réseaux de sociabilité artistique. En 2008, le projet de candidature de la ville de Marseille comme capitale européenne de la culture est retenu par le jury. Ce programme européen lancé en 1985 et renforcé en 2007 (Giroud, Grésillon, 2011) vise le développement urbain par la culture. Cette importante dotation encourage le développement métropolitain *via* l'économie dite « créative et culturelle », en valorisant « l'image des villes » par des opérations de renouvellement urbain pour la création d'infrastructures culturelles. En s'appuyant sur l'idée du *Soft Power* ou de la puissance de rayonnement dite culturelle comme facteur d'attractivité vers la ville (Grésillon, 2002), ce financement public est conçu pour apporter une impulsion et une dynamique dans une métropole

européenne, il vise une « ouverture vers les acteurs privés » (Lusso, Gregoris, 2014). Le projet MP13, est « un projet hautement métropolitain », qui a visé à reconfigurer les liens politiques entre les différentes échelles (locales, territoriales, régionales) en vue de développer une attraction nationale et euro-méditerranéenne (Grésillon, 2013).

La direction du programme a valorisé le « territoire » et ses lieux emblématiques : on comprend pourquoi la marche et la cartographie ont servi de pierres angulaires à ce programme. Les élus et acteurs de ce projet qui a vu son aboutissement en 2013, ont privilégié dans une certaine mesure l'appel aux acteurs locaux, mais ont aussi convoqué un certain nombre d'acteurs culturels artistiques de l'extérieur, d'autres grandes aires métropolitaines comme Bordeaux, Nantes, Paris. On a vu le développement, contradictoire à certains égards, de deux types de projets : des grands infrastructures métropolitaines de la culture avec la rénovation de l'ancien Fort Saint-Jean transformés en MuCEM (Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée) par l'architecte Rudy Ricciotti. La revalorisation d'espaces a aussi été au cœur du projet avec la rénovation des docks avec la création d'un grand espace d'exposition dans des bâtiments industriels mis à disposition par le port maritime de Marseille entre le quartier de la Joliette et la zone portuaire du J4, et enfin l'ancien l'Hôtel-Dieu à l'abandon depuis plusieurs décennies dans le quartier du Panier, transformé en hôtel de luxe.

Ce projet qui cherchait à créer un « territoire métropolitain » porte aussi malgré lui les germes d'une mise en concurrence accrue, réaffirmant le centre de Marseille comme pôle euro-méditerranéen avec des investissements colossaux pour la revalorisation du centre-ville. Cette mise en valeur du centre-ville passe par exemple par le réinvestissement des friches, comme à la *Friche Belle de Mai*, à proximité de la gare Saint-Charles.

Les logiques spatiales sont donc au cœur du projet : cette opération d'aménagement a revalorisé le centre mais aussi cherché, dans une moindre mesure, à revaloriser les zones délaissées. La banlieue nord et le périurbain lointain de Marseille, mal reliés au centre de la ville, qui cumulent des problèmes de ségrégation sociale et souffrent des discontinuités socio-spatiales renforcées par l'hétérogénéité des réseaux de transport (Audren, 2015), ont fait l'objet de projets spécifiques désignés sous le nom de « quartiers créatifs ». Le participatif est pour cela la deuxième orientation de MP13 avec la valorisation des compétences (Denissen, 2013 ; Donguy, 2013) à travers des micro-projets à l'échelle des quartiers. De plus, les acteurs locaux sont sollicités comme Guillaume Monsaingeon, spécialiste de la cartographie artistique, qui a par

exemple proposé l'exposition « Mappamundi » à Toulon ainsi que des événements cartographiques tout au long de l'année 2013 avec le projet « Echelle 1 » co-produit avec Thierry Kressman, urbaniste<sup>97</sup>.

Certains acteurs locaux issus des milieux de la culture ou de l'édition sont repérés par la direction de MP13 ; les acteurs-relais constituent le chaînon fondamental pour l'élaboration et la mise en œuvre opérationnelle des orientations du programme. Ces acteurs-relais recrutent des acteurs locaux ou des acteurs extérieurs à la région marseillaise pour les projets<sup>98</sup>. Parmi eux, Baptiste Lanaspèze, directeur des éditions *Wildproject* et installé à Marseille depuis le milieu des années 2000, ayant connaissance des pratiques artistiques à Marseille, fait germer l'idée de rapprocher les acteurs marseillais qui travaillent sur la marche. En discutant avec certains d'entre eux, et notamment Nicolas Mémain, l'idée d'un « sentier métropolitain » émerge en 2010 (Figure 36) - une méthode par ailleurs utilisée classiquement en politique du patrimoine. En revendiquant l'intégration d'artistes locaux et la valorisation des délaissés en zone périurbaine, ce projet de sentier de randonnée homologué par la Fédération française de randonnée (FFR) s'intègre complètement à cette stratégie de mise en valeur du « territoire ».

---

<sup>97</sup> Ce feuillet sur les cartes artistiques s'est déroulé en sept épisodes invitant chaque artiste travaillant sur la carte en interrogeant le changement d'échelle, « dans le souci de provoquer une émotion collective grâce à une pratique renouvelée du regard autant que du territoire ». Philosophe de formation, Guillaume Monsaingeon a travaillé en tant que directeur de musée. Il est aussi commissaire de l'exposition « Mappamundi » à Toulon, puis en Région parisienne au domaine de Renteilly. Dans cette exposition qui présente des cartes artistiques s'esquisse la question des rapports sensibles entre la carte et le territoire qui se niche aussi dans nos façons de lire, de comprendre et de percevoir les cartes.

<sup>98</sup> Il faut toutefois relativiser la contribution des acteurs locaux, car la direction de MP13 a également sollicité un grand nombre d'acteurs venus de l'extérieur (Grésillon, 2011).



Figure 36. Itinéraire du sentier métropolitain, GR 2013 à Marseille.

Le projet une fois lancé, Baptiste Lanaspèze devient un relais entre les différents acteurs – les artistes, la direction de MP13, et la Fédération française de randonnée - et s'engage alors dans une mission de conseil et d'« éditorialisation de la programmation artistique » auprès de la direction du projet Marseille-Provence 2013. Il raconte les débuts du projet sur le site internet des éditions *Wildproject*.

« En juillet 2010, Lanaspèze invite un groupe d'artistes-marcheurs pour une première réunion de présentation. A cette réunion sont alors présents les personnes les plus éminentes de la scène des marcheurs et d'artistes-promeneurs qui est antérieure et existe indépendamment de ce projet. Pourtant, cette scène est constituée par un faisceau d'interrelations, d'influences, de complicités intellectuelles et personnelles. C'est ainsi que Christine Breton (conservateur honoraire du patrimoine), *SAFI (Du Sens, de l'Audace, de la Fantaisie et de l'Imagination* ; collectif travaillant sur le végétal des friches), Laurent Malone (photographe), Geoffroy Mathieu (photographe), Nicolas Mémain (urbaniste), Denis Moreau (architecte de formation), Julie de Muer (productrice indépendante de promenades sonores), Philippe Piron (photographe), Mathias Poisson (plasticien et performeur), Hendrik Sturm (artiste-promeneur), et enfin Bryan Connell (artiste et commissaire d'exposition) se rencontrent pour la première fois autour d'une table (plus de détails voir topoguide du GR2013, p. 198). Réunis dans le collectif informel « Le cercle des marcheurs », ces personnes contribuent ensuite activement à

l'élaboration du GR et notamment du topoguide. D'autres, comme le collectif grenoblois *Ici-même*, invité à la réunion ne s'engage pas dans le projet. »

Denissen, 2013, p. 18

Cette dizaine de personnes issues d'horizons disciplinaires divers que Baptiste Lanaspèze rassemble, forme ce qu'il appelle au début « un collectif d'artistes marcheurs », qu'il étiquette tardivement au vu de la flexibilité des implications de chacun et des dissensions internes comme « le cercle des artiste-marcheurs » en 2013. Ce *label* soulevant la dimension stratégique, certains artistes le disqualifient. L'étiquette d'« artiste-marcheur » émerge spécifiquement dans ce contexte pour caractériser et valoriser la nouveauté des pratiques des artistes marseillais<sup>99</sup>, cette dernière est au contraire prise en charge par la grande majorité des acteurs concernés, c'est pourquoi nous l'utilisons. Ensemble, les artistes-marcheurs entameront un certain nombre de repérages préparatoires conduisant à la co-production avec la Fédération française de randonnée du sentier métropolitain homologué comme GR (chemin de grande randonnée)<sup>100</sup>. Un topoguide décrit classiquement l'itinéraire et relate quelques notes sur les repérages et le processus de recherche. A cet événement de MP13, qui comme nous l'avons vu, s'est traduit par une multitude d'événements ponctuels tout au long de l'année 2013 bien relayés localement, parfois même nationalement<sup>101</sup>, s'est ajoutée en parallèle la publication ou la parution de publications qui ont contribué à renforcer la visibilité des cartes sensibles. Un topoguide alternatif montre par exemple les traces du projet mises en forme dans le livre de Mathias Poisson et Virginie Thomas *Comment se perdre sur un GR ?*(2013) (Figure 37).

---

<sup>99</sup> Cette étiquette est aujourd'hui clairement accolée au projet MP13. Dans ce contexte, un certain nombre d'acteurs, comme l'association *Promenades Urbaines* à Paris, refusent ce label qu'ils jugent contextualisé et réducteur, la pratique de la marche n'étant pas réservée aux artistes mais aussi expérimentée plus largement par des paysagistes, architectes, urbanistes et chercheurs en sciences humaines et sociales.

<sup>100</sup> Source : <http://wildproject.org/journal/>

<sup>101</sup> Un certain nombre de dossiers ont été consacrés à ces activités artistiques dans la presse quotidienne comme *Libération* et la presse mensuelle (*Les Inrocks*, *Mouvement*, *Stradda*).



Figure 37. *Comment se perdre sur un GR ? M. Poisson, V. Thomas, 2013, Marseille.*

Les artistes sont amenés à collaborer, mais ces échanges créent aussi des effets de rivalités. Et ces rivalités qui peuvent pousser les artistes à la mobilité, sont aussi et paradoxalement ce qui peut mettre un terme au phénomène de circulation des pratiques, dans la mesure où pour survivre, les acteurs sont poussés à des stratégies d'individualisation de leur travail.

Le GR a donc plutôt permis l'instauration d'un espace de travail et de dialogue entre les acteurs engagés dans le projet. La majeure partie du travail s'est concentrée sur la fabrication de l'itinéraire homologué par la Fédération française de randonnée et a donné lieu à des mois de discussions. Nicolas Mémain a été très engagé dans l'élaboration du tracé. Le GR 2013 ayant eu finalement une visibilité nationale du fait de son originalité (l'un des premiers sentiers périurbains), il a aussi permis la diffusion et la médiatisation de ces pratiques autour de la marche. Le projet a obtenu des échos internationaux. Depuis 2013, Baptiste Lanaspèze a engagé des projets similaires – quoique très différents dans la mise en œuvre - à Paris avec Paul-Hervé Lavessière (« La révolution de Paris », 2014), New-York et Tunis<sup>102</sup>.

#### 1.2.4. Enjeux interpersonnels et enjeux institutionnels à toutes les échelles

<sup>102</sup> Voir Lanaspèze, Lavessière, 2014.

MP13 crée des mobilités artistiques ayant des effets non négligeables sur les réseaux de sociabilité et les circulations des pratiques d'artistes. De nombreux acteurs non-marseillais sont aussi sollicités, comme le collectif *Le Bruit du Frigo* de Bordeaux dans les années 2000 dirigé par Gaby Faraj, et dans l'aire urbaine de Marseille à Vitrolles depuis 2012. Le *Théâtre de l'Arpenteur*<sup>103</sup> de Rennes est invité en résidence à Aubagne pour le projet sur le futur tracé du tramway. Hervé Lelardoux, directeur du théâtre choisit de travailler avec des artistes locaux - Hendrik Sturm, et des membres du collectif *La Folie-Kilomètre* et *Ici-Même Grenoble*. En 2015, c'est le *Théâtre de l'Arpenteur* qui invite les artistes marseillais Mathias Poisson et Hendrik Sturm ainsi que l'artiste Joël Henry fondateur du *Latourex*<sup>104</sup> pour le projet « Parcours croisés » sur la ligne TER Brest-Rennes dans le cadre du festival « Tombées de la nuit ». Si la mobilité des artistes est tributaire des institutions artistiques et culturelles, les projets sont aussi, on le voit, stimulés par des réseaux de sociabilité interpersonnels<sup>105</sup>.

Les acteurs enquêtés sont en effet imprégnés des valeurs du monde de l'art et notamment de ses horizons d'attente comme celui de l'originalité, promouvant l'indépendance et la nouveauté. Ils ne sont pas pour autant des électrons libres. Il ne faudrait donc pas surestimer « le degré de liberté qui laisse à supposer que les individus comme les textes peuvent circuler librement dans un véritable « jeu sans frontières ». » (Vauchez, 2013, p. 14). Le critère de l'originalité restant une valeur de référence, ils développent dans leurs recherches artistiques ce qui n'existe pas encore ailleurs, de sorte que l'horizon d'attente traditionnel qu'est l'originalité - ou pour le dire plus classiquement le « génie artistique » - reste extrêmement opérant aujourd'hui, au moins du point de vue économique. Nous ne reconnaissons donc pas aux acteurs un degré total d'indépendance les uns par rapport aux autres. Dans l'analyse, nous montrons comment ils s'influencent, mais également les opérations d'individualisation qu'ils déploient pour différencier leur projet cartographique d'autres projets.

La deuxième partie de la thèse s'attachera à montrer l'*ethos*, c'est-à-dire les valeurs sociales liées à ces pratiques, afin de voir ce qui amène les artistes à « déployer un espace de pensée, de parole et d'action particulier » et à concevoir « des dynamiques de l'imitation, de l'apprentissage, de la construction collective, de la validation et de

---

<sup>103</sup> Compagnie conventionnée avec le Ministère de la Culture, financée par la DRAC Bretagne, la ville de Rennes, subventionnée par le Conseil général d'Ille-et-Villaine.

<sup>104</sup> Laboratoire de Tourisme expérimental, voir le site : [http://www.latourex.org/latourex\\_fr.html](http://www.latourex.org/latourex_fr.html)

<sup>105</sup> C'est ce qui crée notamment une inéquité dans la répartition des financements publics. Quand bien même le système de redistribution du régime des intermittents du spectacle cherche à compenser les inégalités liées à la répartition des projets, certains ne réussissent que difficilement à réaliser le quota d'heures de travail quand d'autres cumulent des projets très rémunérateurs.

la mise à l'épreuve. » (Jacob, 2007, p. 125). Nous tenterons d'approcher, avec chaque acteur enquêté, une « archéologie des commencements »<sup>106</sup>, pour tenter de voir le processus d'appropriation des pratiques et des techniques, et distinguer le commun des apports singuliers et nouveaux de chacun d'eux à la communauté de pratique.

En réponse à la précarité économique dans le domaine de la culture, l'enseignement est devenu un débouché majeur. Les artistes qui produisent des cartes sensibles sont de plus en plus sollicités par les établissements d'enseignement supérieur, pour des journées, des séances ou des semaines d'atelier impliquant la plupart du temps des sorties de terrain<sup>107</sup>. L'enseignement est donc l'un des domaines privilégiés pour la circulation des pratiques cartographiques, court-circuitant notamment les savoirs académiques en matière de représentation de l'espace et de terrain. En proposant aux acteurs d'intervenir dans les enseignements et unités de cours, de l'enseignement primaire à l'enseignement supérieur et surtout dans les grandes écoles (principalement les écoles d'art, d'architecture et de paysage), les enseignants contribuent ainsi à la visibilisation de ces pratiques et à leur circulation.

La cartographie sensible devient une compétence pédagogique, les enseignants se tournent vers cette pratique pour sa dimension cognitive. Ces pratiques circulent donc aussi en dehors des milieux professionnels de l'art en tant que dispositifs artistiques, dans le domaine de l'éducation et de l'enseignement. Elles y prennent alors une forme plus heuristique. On enseigne la production de nouvelles représentations géographiques ainsi que l'approche des espaces à l'échelle micro très utile dans le cadre d'enseignements sur le terrain. Cette configuration est en constante évolution. Depuis 2013, on voit apparaître sur internet des « modes d'emploi »<sup>108</sup> pour réaliser les cartes sensibles, proposés par les enseignants<sup>109</sup>.

---

<sup>106</sup> *ibid.*

<sup>107</sup> Certains d'entre eux y sont enseignants contractuels.

<sup>108</sup> Voir Ancion, 2013.

<sup>109</sup> Voir par exemple le projet sur la cartographie sensible au collège mené par Sophie Gaujal en 2015 à Boulogne-Billancourt. Une carte interactive restitue le travail des élèves : <http://blog.crdp-versailles.fr/geophotographie/index.php/category/Voyages-en-G%C3%A9ographie/Entrez-dans-la-carte-sensible-de-Boulogne-Billancourt>

Le projet « Balexpé » à Rezé a par exemple associé Mathias Poisson et Nicolas Couturier (Designer graphique, photographe et professeur à l'école supérieure des Beaux-Arts de Nantes. Voir le site : <http://balexpe-reze.tumblr.com/>

### 1.3. Transformations et réappropriations des pratiques

#### 1.3.1. De la communauté de pratiques à la communauté de langage

Nous cherchons à expliquer dans quel contexte social, politique et économique, circulent les pratiques en cartographie sensible. L'échelle *meso* nous permet, au prix d'un saut qualitatif, de rendre beaucoup plus largement compte de la cartographie sensible, dans le contexte et les enjeux économiques, sociaux, territoriaux qui sont les siens aujourd'hui en France. Le phénomène de circulation est extrêmement rapide, on l'identifie principalement par la diffusion des mots. Le mot-clef « carte sensible » qui ne donnait que quelques résultats sur le moteur de recherche *Google* en 2011, « explose » en 2015 avec des centaines de réponses.

Les résultats de ces observations sur plusieurs années montrent qu'il y a à la fois des effets d'étiquetages (ou *labels*, Hacking, 2001) et des communautés de langage qui se créent autour de mots dont on remarque qu'il sont très souvent associés, notamment l'association entre la marche et la carte. La marche donne lieu à toute une déclinaison de termes - marche et balade urbaine, promenade sensible, expérience spatiale - associés termes autour de la « restitution » écrite, graphique ou cartographique<sup>110</sup>. Si cette communauté de spécialistes peut essaimer - notamment par le biais d'internet, certaines utilisations apparaissant comme plus ou moins similaires - un certain nombre d'acteurs se situent dans une « communauté de langage » plus large<sup>111</sup>. Les échanges sont en effet rendus possibles grâce à la création et à la circulation d'un certain nombre de mots-clefs dessinant des unités de sens et de cohérence pour délimiter le domaine de savoir et de compétence, désigner les pratiques qui lui sont affectées ainsi qu'une taxinomie des objets et des techniques reliées à ces pratiques.

Ce sont les acteurs pratiquant la cartographie sensible ponctuellement et qui, en se réappropriant le dispositif en vue d'objectifs propres vont transformer la pratique et en développer d'autres acceptions. Ce schéma pourrait d'ailleurs aboutir à de nouvelles

---

<sup>110</sup> Ces termes que nous présentons ici comme plus ou moins équivalents, nous en définirons les subtilités dans la seconde partie. Nous distinguerons notamment l'expérience spatiale en tant qu'elle est vécue, elle se traduit dans l'expression « Mathias Poisson fait une promenade ». Quand on dit « Les promenades de Mathias Poisson » on insiste au contraire plutôt sur l'utilisation de la marche comme *medium* artistique (2.2.1, page 326).

<sup>111</sup> Pérez, Verna, 2009.

conceptions convaincantes. Ces nouveaux possibles de la cartographie sensible se reconfigurant très rapidement et sont donc difficiles à saisir. Il faudra alors considérer leur contexte d'émergence et les opérations de la translation d'un champ à l'autre (Bourdieu, 2005).

Les collectivités territoriales s'emparent par exemple de la carte sensible comme outil de la connaissance du territoire et de concertation. L'exemple suivant d'une fiche technique où la carte est clairement présentée comme un outil avec un « mode d'emploi », a été réalisé par des associations pour l'environnement en Wallonie<sup>112</sup>. Celles-ci entreprennent des formations à l'aménagement du territoire, elles montrent à la fois l'injonction à une connaissance approfondie de « la réalité du terrain », et marquent l'importance des outils pour assurer une fonction médiatrice avec les acteurs des projets d'aménagement.

« La carte sensible est un outil intéressant pour refaire connaissance avec le territoire local. Un parcours ou une situation de fait sont en outre bien plus faciles à communiquer à des tiers par le truchement de la carte sensible. (...) Cela vous donnera l'occasion de réfléchir à la neutralité des espaces et à leur traduction sur carte. »<sup>113</sup>

Ancion, 2012

### 1.3.2. Translations et transformations à l'œuvre dans les circulations

---

<sup>112</sup> Voir le site : <http://www.iew.be/spip.php?article5716>

<sup>113</sup> *Ibid.*

Analyser des circulations de pratiques nécessite de prendre en charge la question de leurs transformations dans le processus, de leur importation dans les champs de savoir académiques, et de leurs appropriation voire de leur détournement. Le champ d'étude sur la circulation des savoirs a en effet clairement mis au jour la question des métamorphoses des pratiques des acteurs dans leur transfert dans d'autres contextes. « (Ils) circulent sans leur contexte, qu'ils n'emportent pas avec eux le champ de production (...) dont ils sont le produit et que les récepteurs, étant eux-mêmes insérés dans un champ de production différent, les réinterprètent en fonction de la structure des champs de réception, est générateur de formidables malentendus. » (Bourdieu, 2005, p. 4) Ces effets de réception que décrit Pierre Bourdieu ont minutieusement été développés par les sociologues : « les chaînes de réappropriations infidèles », ou pire, le « braconnage intellectuel », mais aussi des « brassages », et les « compositions créatives » (Assayag, 2008, p. 14-15).

« Les approches nouvelles du changement technique en termes de réseaux et d'échanges remettent en cause le primat de la science comme seule porteuse de normes d'ouverture et de savoirs (*open science*, David, 1998), par opposition aux techniques, monde des savoirs (fermés, du secret artisanal et industriel, de la privatisation des connaissances). Tout au contraire, l'*open technique*, ou mise à disposition de connaissances techniques, est elle aussi une réalité (Foray et Hilaire-Pérez, 2005 ; Garçon et Hilaire-Pérez, 2002). (...) les praticiens sont apparus comme des acteurs d'une circulation des connaissances techniques, réglant les régimes d'ouverture des savoirs, négociant l'accès des concurrents à l'information, créant des communautés de langage, quand ils en tiraient profit (sans exclure les rivalités). »

Pérez, Verna, 2009, p. 29

On identifie bien un phénomène autour d'une cartographie *in experientia*, un phénomène qui a lieu dans le contexte d'un régime d'ouverture des savoir-faire portée par des acteurs individuels ou des groupes d'acteurs et non par des systèmes. Nous rapprochons ce régime de savoir de la notion d'*open science* développée depuis la fin des années 1990 (David, 1998, 2004). La circulation de la cartographie sensible relève plus spécifiquement de l'*open technique* (Garçon, Hilaire-Pérez, 2002 ; Foray, Hilaire-Pérez, 2005). Cette notion permet une approche nouvelle pour reconstituer les changements, du point de vue des praticiens - des techniciens mais aussi des commerçants et consommateurs - dans la circulation des techniques (Pérez, Verna, 2013).

Avant les cartes, c'est d'abord et particulièrement la question du sensible qui resurgit à travers la cartographie entre les différents champs, de la pratique cartographique de l'art aux sciences humaines et sociales en passant par l'aménagement. Cette dimension

« sensible » apparaît comme un pivot fondamental pour comprendre comment ces pratiques artistiques soulèvent l'intérêt des politiques urbaines. Dans le cas de la médiation dans les projets de développement urbain comme MP13, on pense la carte comme « sensible » dans la mesure où, à travers elle, on traite du territoire habité, de la perception qu'en ont les habitants. L'aspect habité apparaît dans la plupart des projets en lien avec le grand événement métropolitain. Dans le « quartier créatif » d'Aubagne, le projet artistique « Ville invisible » porte sur le tracé du futur tramway. Hervé Lelardoux et son équipe artistique ont mené plus de 400 entretiens dans le quartier du Charrel à la rencontre des habitants et de leur espace vécu.

« Il s'agissait de prendre le temps de creuser la mémoire intime, pour révéler l'objet invisible. Nous avons demandé aux gens de nous raconter un souvenir, vécu à un endroit du tracé du tramway, en s'appuyant sur une carte imaginaire : un plan sur lequel nous avons remplacé les monuments réels par les lieux qui revenaient souvent dans les conversations, comme une ancienne usine disparue... »<sup>114</sup>

Lelardoux, 2014, p. 42-43

Les cartes artistiques sont souvent dites « sensibles », dans la mesure où elles s'adressent d'abord aux sens et font appel à « l'imaginaire ». Gilles A. Tiberghien rend compte de cette lecture esthétique que l'on peut faire de la cartographie, et de sa fécondité en la décrivant comme « ensemble de signes non-verbaux ».

« Ce qui apparaît alors, c'est que les cartes nous renvoient toujours à d'autres cartes et sont comme tels des objets « métastables » qui nous plongent dans un abîme d'incertitude, d'autant plus étrange que nous croyons avoir acquis un savoir substantiel après les avoir consultées. Cette dynamique est celle qui est permise par l'écart que je viens d'évoquer à la suite de Nelson Goodman, une dynamique propre à l'imaginaire qui travaille à la fois la façon dont nous lisons les cartes, mais aussi celle dont les cartographes, et l'ensemble de ceux qui collaborent avec eux, les fabriquent. Or ces mêmes processus intéressent davantage aujourd'hui les géographes que l'objet carte proprement dit. L'imaginaire à l'œuvre n'a pas pour but de combler cet écart mais d'y circuler et de l'explorer. »

Tiberghien, 2010

Le terme « sensible » est aussi dans ce cas utilisé dans un second sens et cristallise des enjeux et des désirs paradoxaux envers l'espace urbain. Le tracé du futur tramway est « *un sujet éminemment sensible politiquement. Les habitants* sont majoritairement contre, ils trouvent que c'est inutile et disproportionné. Aubagne revendique le titre de

---

<sup>114</sup> Lelardoux, H., 2014. (in Bordenave, J., Adolphe, J.-M. (dir.), 2014).

la plus petite ville du monde à construire son tramway ! (...) » dit Hervé Lelardoux<sup>115</sup>. La cartographie sensible est dans ce cas mobilisée comme outil « créatif », médiateur en contexte social urbain dit difficile.

On voit ainsi à travers ces différents exemples comment l'association entre sensible et cartographie s'opère aujourd'hui. La cartographie s'importe et s'exporte, traversant indifféremment les sphères publiques et privées, disciplinaires, et les corps de métier, faisant l'objet de différents degrés d'usage. C'est ce phénomène de circulation des termes sur lequel nous souhaitons insister ici, en intégrant les réinterprétations, ou même les dévoiements, qui l'accompagnent.

### 1.3.3. Appropriations dans le domaine de l'aménagement et de l'urbanisme

Dans le domaine de l'aménagement, le terme « sensible » est particulièrement valorisé. En architecture, on parle « d'architecture émotionnelle » (Ardenne, Paula, 2011), d'« urbanisme sensoriel » (Zardini, 2005), et même au-delà à travers des annonces programmatiques, comme celle du « tournant sensible dans la conception urbaine » (Thibaud, 2006).

Les collectivités territoriales s'emparent de la carte sensible comme outil de la connaissance du territoire et de concertation. L'exemple suivant d'une fiche technique où la carte est clairement présentée comme un outil avec un « mode d'emploi », a été réalisé par des associations pour l'environnement en Wallonie<sup>116</sup>. Celles-ci entreprennent des formations à l'aménagement du territoire, elles montrent à la fois l'injonction à une connaissance approfondie de « la réalité du terrain », et marquent l'importance des outils pour assurer une fonction médiatrice avec les acteurs des projets d'aménagement.

---

<sup>115</sup> Il se positionne sur la dimension médiatique du projet : « (...) Le projet a été financé en partie par l'agglomération, nous avons été en contact avec la mission tramway, mais j'ai rapidement été clair : je n'étais pas là pour faire de la communication sur l'opération, ni pour faire le spectacle d'inauguration du tramway ».

<sup>116</sup> Source : Ancion, 2012, 2013.

« La carte sensible est un outil intéressant pour refaire connaissance avec le territoire local. Un parcours ou une situation de fait sont en outre bien plus faciles à communiquer à des tiers par le truchement de la carte sensible. (...) Cela vous donnera l'occasion de réfléchir à la neutralité des espaces et à leur traduction sur carte. »<sup>117</sup>

Ancion, 2012

Le monde de l'aménagement s'approprie les « outils sensibles » (Manola, 2012). La cartographie est notamment conçue comme un outil réflexif pour appréhender le terrain, l'observer et l'analyser. C'est le cas de l'enseignement de l'outil dans les écoles d'architecture et du paysage<sup>118</sup>. Nous pouvons également citer l'exemple des ateliers de l'APUR (Agence parisienne d'Urbanisme) en 2012. Durant cette enquête sur le terrain dans le quartier du 13<sup>e</sup> arrondissement, les personnes ayant participé ont, à partir de discussions et d'observations établis des « cartes sensibles » qui reportent lesdites observations sur un fond de plan (cadastre), mises en forme par l'Apur au moyen d'une symbolique relativement classique (flèches et cercles proportionnels) :

« L'atelier a permis d'identifier et de mieux cerner les usages des jeunes dans le quartier d'étude et de repérer des pistes d'amélioration. Les propos recueillis, bien que provenant d'une population unie par une même tranche d'âge, sont très variés de par la diversité des profils des jeunes ayant participé »<sup>119</sup>

<sup>117</sup> Source : <http://www.iew.be/spip.php?article5716> Voir aussi : Ancion, 2012.

<sup>118</sup> Dont nous citons ici quelques exemples : Yasmine Abbas, Séminaire « In situ, la fabrique du lieu » à l'ESA, Philippe Simay et Frédéric Bertrand, ENSAPB, Alain Freytet « Théorie et démarche du projet de paysage » à Versailles, Valérie Lebois et Pauline Desgrandchamps en 2014 avec le workshop « De l'exploration sensible de l'espace à la démarche de projet » à l'ENSAS, « la semaine urbaines » proposée par Benoît Feildel aux étudiants Département aménagement de l'Université polytechnique de Tours.

<sup>119</sup> Ateliers de l'APUR, 2012, p. 9. Voir le site : <http://www.apur.org/etude/jeunes-paris-espace-public-trois-outilsmethode-carte-sensible-tapis-veille-seuils>

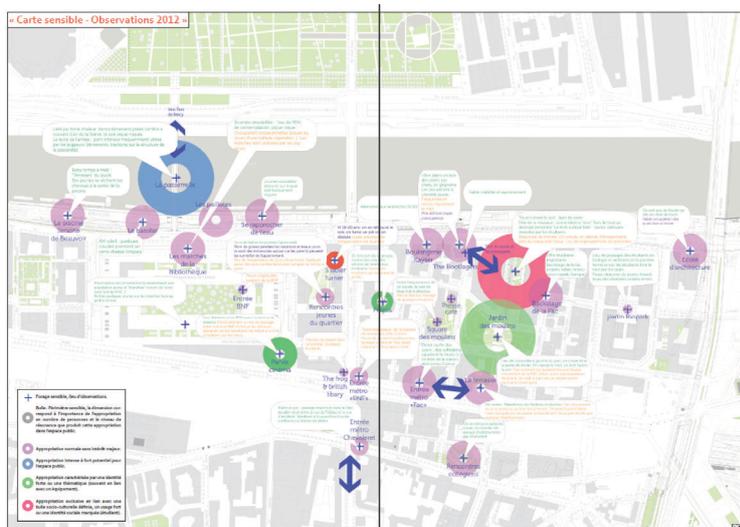


Figure 38. « Carte sensible – observations, 2012 », APUR, 2012.

Dans les projets d'urbanisme, ce n'est plus la dimension subjective mais plutôt la dimension « participative » et « collaborative » mise en avant. Utilisée en tant qu'outil de concertation au service du projet d'aménagement, nous avons vu comment la cartographie sensible est employée pour donner le point de vue des habitants sur les projets pour, dans le meilleur des cas, les faire valoir et les prendre en compte.

La cartographie sensible n'existe pas en tant qu'objet unique, c'est un point très important qui nous contraint à prendre en compte en fait que la circulation d'une pratique entraîne son inévitable transformation allant parfois jusqu'à dénaturer le terme même de carte sensible. La carte n'a alors plus rien à voir avec la dimension sensible et perceptive des espaces – si l'on s'en tient à la définition originale du terme.

Les praticiens de la cartographie sensible sont aujourd'hui des artistes, urbanistes, architectes, paysagistes, chercheurs en sciences humaines et sociales, médiateurs culturels et citoyens engagés localement dans des associations ou institutions. La circulation des pratiques induit une grande labilité des termes et des interprétations qui en sont faites, ce qui complexifie l'appréhension du phénomène.

Aussi difficile soit-il à appréhender, on voit nettement apparaître deux éléments contextuels. Les modes d'appropriation de la cartographie sensible à travers ces circulations tendent à favoriser la thèse de l'ouverture des savoirs et savoir-faire qui a pour effet d'en brouiller la sémantique et simultanément de provoquer un effacement relatif des frontières génériques entre les disciplines de savoir et de savoir-faire cartographiques. Mais ces résultats nous conduisent d'autre part affirmer que la circulation

n'existe que dans la mesure où elle donne lieu à des phénomènes d'appropriation de ces pratiques, ce qui implique de développer le contexte et les enjeux de cette appropriation, des enjeux qui, nous allons le voir en *infra*, sont particulièrement visibles dans le cas des détournements.

#### 1.4. Détournement de la cartographie sensible : l'esthétisation au service des politiques urbaines

##### 1.4.1. La récupération esthétique ou les dérives de l'art, capitalisme esthétique

Tout le paradoxe du secteur artistique est d'être un « marché du travail à risque »<sup>120</sup>, et d'être pourtant paradoxalement l'un des secteurs les plus en croissance. Le marché de l'art bat des records depuis 2004, ne subissant que très peu la crise économique (Adams, 2004). Le secteur bénéficie en effet aussi d'une attention particulière de la part des politiques de la ville. Parmi les mesures récentes - la mise en place du « 1% artistique » - généralisée en 2012, implique de consacrer un budget correspondant à un pour cent du budget total, investi dans les constructions publiques<sup>121</sup>. Est-ce à dire qu'un bâtiment, une construction, un aménagement, un lieu gagnerait une valeur supérieure à partir du moment où, soit une œuvre, soit une activité artistique y prendrait place ? Ces évolutions contemporaines montrent que l'art a une valeur aussi bien marchande que culturelle. « Le « 1% artistique » artistique atteint un public très large et qui n'est pas nécessairement familier des lieux d'exposition » indique le ministère de la Culture et de la Communication. L'implantation de lieux culturels dans les espaces périphériques et marginalisés des villes va dans le même sens. En France, on ne compte plus ce genre de projets où l'art est appelé à « revaloriser les quartiers ». Un exemple récent est donné par Bruno Lusso dans une étude sur la revalorisation de la vallée de

<sup>120</sup> Nous reprenons ici la formule (Bense, Poulard, 2014).

<sup>121</sup> « L'obligation de décoration des constructions publiques », communément appelée « 1% artistique » est une procédure spécifique de commande d'œuvres à des artistes qui s'impose à l'État, à ses établissements publics et aux collectivités territoriales. Depuis 1951, ce dispositif a donné lieu à plus de 12 300 projets se déployant sur l'ensemble du territoire et sollicitant plus de 4 000 artistes. (...) La procédure est prévue par l'article 71 du Code des marchés publics, encadrée par le décret n°2002-677 du 29 avril 2002 consolidé le 2 décembre 2012 et accompagné d'une circulaire du ministre de la Culture et de la Communication. » Source : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Le-un-pour-cent-artistique>

l'Emscher dans la Ruhr (Allemagne) avec la création d'une économie culturelle dans les années 1980-1990, publiée dans le numéro de la revue *Belgeo* consacré à l'art et la géographie (2015)<sup>122</sup>.

A la même époque, pour l'espace industriel de l'île de Nantes, la communauté d'agglomération, sous l'impulsion du maire Jean-Marc Ayrault, a également investi dans une reconversion artistique promouvant clairement un « renouveau culturel » pour ce territoire, invitant des collectifs et des artistes à s'installer, telle la compagnie *Royal de Luxe* connue pour ses machines gigantesques. Ces projets promouvant ainsi des loisirs culturels, faisant de l'art un critère de marketing territorial, ne font pas l'unanimité : des artistes comme le collectif *La Luna* protestent par exemple contre l'asservissement des artistes au service de ce marchandage du territoire. « Le Grand Eléphant », une machine de plusieurs mètres de haut permet de visiter l'île, un projet remis en question par le collectif *La Luna* qui proteste en 2008 avec le projet « Des souris... souris-moi. » conviant les publics à écrire leurs sentiments à propos de la ville sur des souris en plâtre<sup>123</sup>. Plus récemment, en région parisienne, l'ancienne zone industrielle de L'Île-Saint-Denis (qui abritait les entrepôts des Galeries Lafayette et une usine Renault) connaît actuellement un investissement artistique mené par le collectif *Bellastock* dans le cadre de la reconversion des lieux dont les actions sont financées par les collectivités territoriales<sup>124</sup>.

Les programmes territoriaux métropolitains qui sont intégrés dans les évolutions juridiques territoriales intègrent aussi des budgets pour l'art. Ces projets qui invitent l'art à s'exposer en ville s'appuient pour beaucoup sur la l'implantation de nouveaux types de gouvernance territoriale : la gouvernance métropolitaine. Si le terme n'est pas

---

<sup>122</sup> Coordonné par Boris Grésillon, Camille Boichot, Tatiana Debroux.

<sup>123</sup> Voir la source suivante : <http://www.iledenantes.com/fr/articles/104-l-adn-du-projet.html>

<sup>124</sup> Pour plus d'informations sur le collectif : <http://www.bellastock.com/>

nouveau pour qualifier les grandes villes françaises<sup>125</sup>, il émerge depuis 1999 comme une entité consacrée d'un point de vue juridique par la loi Chevènement qui favorise la coopération intercommunale et entérine ainsi le développement de la métropolisation<sup>126</sup>.

Toutefois la plupart des budgets consacrés à l'art ne s'adresse pas directement aux artistes. On encourage et on finance l'art institutionnel : des centres d'art, des musées - par exemple à Marseille avec la construction du MuCEM, la rénovation de la Vieille-Charité - qui redistribuent ensuite les financements en invitant certains artistes, souvent les plus visibles. L'île de Nantes accueille quelques ateliers d'artistes, mais surtout des lieux récréatifs autour de l'éléphant. On finance un art monumental qui « frappe » les esprits. Dans les objectifs on retrouve ceux du marketing urbain qui a pour but de rendre visible et de faire exister des faits, des objets, des événements, des idées dans les mentalités (Pinson, 2009). Au contraire, les actions peu visibles, investissant sur des projets à long terme, construisant avec les populations font l'objet de ce que j'appellerai des « budgets collatéraux ». Les promenades ou les événements autour des cartes sensibles organisées durant l'année 2013 à Marseille représentent des miettes de budgets consacrés aux colossaux investissements pour le MuCEM. Les artistes eux-mêmes dénoncent ces projets comme des constructions idéologiques sur l'art et la ville. « Le créatif » est aujourd'hui un marqueur pour le marketing urbain métropolitain. (Vivant, 2009<sup>127</sup>). Pour cette raison, le programme territorial MP13 se veut un point de rencontre « vertueux du culturel, du politique et de l'économique »<sup>128</sup>

« Pour contourner l'incompréhension de ce que pouvait être une Capitale européenne de la culture, Marseille-Provence 2013 a transformé ces « quartiers sensibles », en cours de rénovation, en « Quartiers créatifs ». Pariant donc sur la créativité dont ils pouvaient être porteurs, à condition que des « artistes » (mais aussi utopistes de proximité) viennent les réveiller. Maintenant que cela

<sup>125</sup> Il est déjà présent dans les années 1960-1970, avec la création des métropoles d'équilibre. La politique urbaine cherche alors à créer des pôles pour renforcer le développement régional. En renforçant les grandes villes de province, la décentralisation des fonctions urbaines est entamé. (voir le rapport de la Datar conduit par Michel Rochefort aborde le sujet en 1963 dans son rapport de la DATAR avec l'identification de 8 pôles régionaux).

<sup>126</sup> En s'adossant sur les EPCI (Etablissements publics de coopération intercommunale), on crée en France des communautés d'agglomération (pour les villes entre 50 000 à 100 000 habitants), des communautés de communes (pour les villes de moins de 10 000 habitants) et des communautés urbaines pour les villes de plus de 500 000 habitants. En 2010, la loi de réforme des collectivités territoriales crée l'existence juridique des métropoles. Les communautés urbaines portent officiellement le nom de « Métropoles », statut confirmé en 2014 par la loi de modernisation d'action publique territoriale et d'affirmation des métropoles. Le Grand Lyon prend par exemple en charge les compétences du département.

<sup>127</sup> Voir le numéro spécial de la revue de géographie et d'aménagement *Territoires en mouvements* coordonné par Christine Liefoghe (2013) : <https://tem.revues.org/1967>

<sup>128</sup> Source : <http://www.mp2013.fr/presentation/>

a eu lieu, en si belles beautés, question adressée à la politique : que faire désormais de ces beautés mises à jour, de ces créativité ainsi éveillées ? Cela ne laisse pas en paix. »

Adolphe, 2014, p. 1

« Le créatif » participe donc au monde économique et à la concurrence des territoires, parce que son activité est rémunérée par une instance publique ou privée d'une part, mais aussi, malgré lui, parce que son activité peut faire l'objet d'une récupération médiatique<sup>129</sup>.

MP13 a donné naissance à un exemple connu d'appropriation des contenus artistiques à Marseille qui a bénéficié d'une très grande diffusion sur internet *via* les réseaux sociaux. Cet exemple dont les acteurs m'ont beaucoup parlé ne permettra que d'effleurer le sujet, mais montre pleinement la dynamique de la récupération esthétique qui s'apparente ici à une instrumentalisation. *Radio Grenouille* est une radio associative culturelle à Marseille. Dans le cadre d'un financement MP13, la radio a développé un projet de « promenades sonores ». Ces promenades sont des bandes sonores conçues par des artistes, documentaristes et des habitants qui invitent les habitants à marcher à Marseille et autour de la ville. Terminé en 2013, le projet ayant reçu un bon accueil (plus de 20 000 téléchargements) a été repéré par l'entreprise *Google* qui a proposé à Julie de Muer qui avait dirigé le projet de financer une nouvelle promenade, mais « virtuelle » cette fois. La vidéo dont nous montrons un extrait (en citation), a suscité un tollé dans le milieu des artistes marseillais, dénoncée pour le degré de normalisation des pratiques artistiques de la marche et l'image erronée de la ville de Marseille qu'elle véhiculait. La promenade nocturne est notamment introduite par une vidéo publiée dans les « Google Stories » - une rubrique dédiée au récit d'expériences - qui a eu une grande visibilité (environ 75 000 vues en 2015)<sup>130</sup> où Julie de Muer présente très succinctement son récit de Marseille, son envie de « percevoir les vrais visages de Marseille », ainsi que le projet « Promenades sonores ». De fait, la vidéo s'attache à montrer des détails pittoresques de Marseille : « à Saint Antoine, j'ai rencontré Marcel et Maguy qui tiennent l'un des plus vieux bars de la ville », « au vallon des Auffes, il y a une famille de pêcheurs depuis trois générations », un épicier interviewé déclare « à la rue d'Aubagne, on trouve toutes sortes de nationalités, et ça ne fait que m'enrichir ». Marseille est affichée comme une ville à la fois populaire, cosmopolite et créative, qui accueille des artistes comme Julie de Muer présentée comme une artiste, conteuse

<sup>129</sup> L'architecte Martine Bouchier décrit très bien la mise en œuvre « des stratégies de séduction, faisant basculer le monde de la consommation dans un ordre trans-esthétique, qui vernit et fait briller toutes choses, exalte leur apparence, exploite la répétition en série, minimise l'originalité et formate le goût » (Bouchier, 2014).

<sup>130</sup> Source : <https://www.youtube.com/watch?v=aGIRyMITXMc>

urbaine et marcheuse. Les clichés sur la ville créative affluent, filmant les espaces en friches et mentionnant explicitement la Friche *La Belle de Mai* sur fond musical de guitare manouche pour ne citer que cet exemple. Les images montrent en gros plan et de manière très rythmée des lieux « typiques » : on aperçoit l'île du Frioul, le port, l'ancien couvent de la Vieille-Charité, les escaliers dans les rues étroites du quartier du Panier dans le centre de Marseille. Ces références géographiques qui fonctionnent comme des « extraits de lieux », sont ponctuées par des références aux fonctionnalités proposées par Google<sup>131</sup>. Le film se conclue ainsi : « une carte, c'est un moyen d'inciter les gens à venir voir par eux-mêmes ». *Google* s'inscrit ainsi à travers cette vidéo comme un acteur social et cherche à faire reconnaître qu'il n'est pas un média « virtuel », mais qu'au contraire, ses outils étant pratiqués par des « habitants », il est de plain-pied dans la réalité.

Dans une émission diffusée sur le blog d'information « Marsactu », Julie de Muer formule des explications sur ce que d'aucuns qualifient de « récupération esthétique ». Julie de Muer se défend clairement de l'instrumentalisation. La promenade nocturne, guidée par l'artiste Christophe Perruchi, reconduit certains principes de la promenade sonore et en délaissent d'autres, elle réaffirme son positionnement sur cette vidéo réalisée avec *Google* : il s'agissait d'un travail « collaboratif » et dans un cadre éditorial partagé.

« Le projet Promenades sonores et mon histoire comme incarnant un peu ce projet-là, ont été repérés, sans que je ne fasse rien (jamais je n'aurais contacté *Google*), par *Google*. On avait développé un axe de communication autour d'histoires, de petites histoires de gens et de petites histoires de projets, des projets justement plutôt assez engagés, en tout cas dans lesquels les personnes s'engageaient fortement, et qui utilisent de manière assez simple, comme tout le monde, des outils *Google*. Du coup ce projet-là a fait l'objet d'une sorte de promotion, de campagne de pub. Il y a un espèce d'intérêt convergent qui fait qu'ils nous permettent d'accéder à des tuyauteries d'informations auxquelles ce genre de projet n'accède jamais, et nous inversement effectivement, on leur montre qu'ils ne sont pas si méchants que ça.

Et puis en prolongement de ça, la collaboration a mené à créer une promenade en web immersif, une promenade nocturne dans le cours Julien qui est basée sur une promenade sonore – la promenade sonore étant inversement au contraire téléchargeable sur le web mais à faire physiquement dans la ville (...) – là c'est le schéma presque inversé puisque la promenade nocturne développée avec *Google* permet effectivement pour quelqu'un qui est loin de se balader en immersif, donc avec quelque chose quand même qui a à voir avec la marche, avec le corps, qui pour moi est un élément

---

<sup>131</sup> On trouve notamment des références au moteur de recherche *Google*, à l'application *Google Map* et à ses fonctionnalités comme la création de cartes d'itinéraires, ainsi qu'une référence à l'application sur Smartphone qui contient un logiciel de reconnaissance vocale.

important – je défends beaucoup dans les Promenades sonores le fait que l'on n'intègre pas les connaissances de la même manière quand on est en marche (...).

Ils ont essayé de conserver cette idée là, puisque dans cette promenade en web immersif, on est en marche (...). Et on peut découvrir, guidé par l'auteur de la réelle Promenade sonore, Christophe Perruchi qui a travaillé une approche autour des pochoirs. (...) C'est une coopération où chacun avait son intérêt, eux de montrer ce qu'on pouvait faire avec leurs outils, et nous de tenter une expérience qu'on peut pas se payer clairement, *Radio Grenouille* étant une radio associative et culturelle qui est fauchée la moitié de l'année (...) et un cadre éditorial dans lequel on se retrouvait à peu près. »<sup>132</sup>

De Muer, 2013

Loin de trancher sur la participation de ce projet très controversé par les acteurs locaux à ce qu'Olivier Assouly appelle le « capitalisme esthétique » (conversion de la valeur esthétique en valeur marchande)<sup>133</sup>, on repère néanmoins que la question de l'instrumentalisation est au cœur du débat qui met en jeu la qualité et la profondeur du travail des artistes.

Si la vidéo montre clairement l'impressionnant dispositif d'instrumentalisation opéré par la firme multinationale qui détourne les pratiques artistiques - puisque Julie de Muer explicite bien le fait que le projet de Promenade nocturne en web immersif se situe à certains égards en opposition avec le projet des Promenades sonores qui incite à la marche - ce film montre aussi comment les artistes trouvent un intérêt dans le projet pour « tenter une expérience », dit-elle.

Cette phrase est assez significative du rapport des artistes aux financements et des stratégies individuelles de contournement des idéologies que contiennent ces programmes. Les commandes fixent des cadres que les artistes détournent en permanence pour mener leur projet à bien et en permettre la cohérence à long terme. Tous les artistes enquêtés dans cette thèse ont en commun de développer leur projet artistique « sur projet », c'est-à-dire dans un cadre économique, spatial et temporel limité. On voit ici apparaître les stratégies de contournement du système économique par les artistes, ce qui leur permet de conserver une réelle cohérence et continuité tout au long de ces multiples incursions. Cet exemple relativise ainsi l'approche systémique de la ville créative (Florida, 2005) - axée principalement sur une analyse des réseaux économiques et des dynamiques territoriales - critiquée par certains chercheurs. Dans *Portrait de l'artiste en créateur de villes* (2001) à propos de la gentrification, Charles Ambrosino met au jour que les transformations urbaines sont bien le fruit de « stratégies différenciées »

---

<sup>132</sup> Source : <http://www.marsactu.fr/culture/la-promenade-nocturne-une-experience-de-voyage-de-lordinaire-34300.html>

<sup>133</sup> Assouly, 2008.

des acteurs individuels par rapport aux groupes sociaux dans lesquels ils sont insérés et non d'une congruence d'actions individuelles à un système qui les dépasse. Nous adoptons donc ici une approche essentiellement centrée sur les stratégies des artistes.

Nous n'approfondirons pas davantage ici les questions liées à une déconstruction critique de « la ville créative » (Florida, 2005 ; Vivant, 2009 ; Grésillon, 2014 ;). De nombreux problèmes de définition se posent sur la catégorie des « créatifs » qui ne sont pas nécessairement des artistes, mais aussi des entrepreneurs ou des urbanistes. De même, la question des modalités d'implication des acteurs dans l'économie créative se pose dès lors que les projets artistiques sont liés à la fois à des financements publics et des financements privés. Sont-ce les mêmes créatifs qui travaillent avec financements publics et avec financements privés ? Il apparaît que les acteurs que nous avons enquêtés voient leurs projets financés presque uniquement par le domaine public. Par ailleurs, nous proposons un autre angle de vue sur la ville créative en montrant l'implication des acteurs-cartographes enquêtés dans les mondes sociaux. Ils sont en effet invités pour leur savoir-faire en matière de lien social, qui pourrait être défini comme la façon dont les individus sont ancrés ensemble dans des lieux.

#### 1.4.2. Détournement de la cartographie sensible. Rhétoriques et argumentaires à l'origine d'un renouveau en cartographie

D'autres raisons expliquent l'engouement des politiques de la ville pour la cartographie sensible. Dans le cadre de certains projets d'aménagement, la cartographie sensible est insérée au cœur de rhétoriques sur le « ré-enchantement de la ville ». Ces discours projettent, à travers la carte, des conceptions idéologiques de la ville, et l'instrumentalisent au profit du marketing urbain. Les cartes sensibles sont montrées comme des regards nouveaux sur la ville puisque les acteurs observant les quartiers, ne reconduisent pas les clichés qui leurs sont généralement associés. Ils posent un regard « différent » sur ceux-ci pour reprendre l'expression de Véronique Mauron (2009), qui commence par et à travers l'expérience sensible. Le simple fait de prendre le temps de pratiquer à pied des quartiers en marge des politiques urbaines modifie le regard qu'une personne extérieure peut avoir sur eux.

Les politiques publiques emploient ce regard singulier comme vecteur de valorisation urbaine. On peut ainsi voir apparaître une réduction autour du terme « sensible » désigne une approche sensorielle et affective de l'espace, et les espaces à destination desquels on sollicite les artistes, les zones urbaines sensibles (ZUS) qui font l'objet

d'une politique territoriale en priorité. L'exposition « Rendez-vous avec la vi(II)e. Le fabuleux destin du Nord-Est parisien » au Pavillon de l'Arsenal en 2010<sup>134</sup> adoptait précisément cette rhétorique. La carte est utilisée comme icône pour valoriser certains espaces. L'avant-propos d'Anne Hidalgo, alors Première adjointe au maire de Paris témoigne du fait que l'exposition s'insère dans des logiques démonstratives, on voit s'exercer la fonction symbolique des figures géographiques (Debarbieux, 2003).

« Dans ce grand territoire, partagé aujourd'hui par les communes d'Aubervilliers, de Paris et de Saint-Denis, la grande plaine du Nord-Est et ses habitants écrivent, depuis plus de deux siècles, une histoire commune et singulière. Pendant dix mois, le Pavillon de l'Arsenal a arpenté ce territoire XXL, qui s'étend du boulevard de la Chapelle à Paris, à la rue du Landy à Saint-Denis et à la mairie d'Aubervilliers, entre le réseau ferré du Nord et l'axe Flandre - Jean Jaurès. Il a rencontré tous les acteurs, les élus, les aménageurs, les architectes, mais il a d'abord recueilli la parole des habitants de ces quartiers en constante évolution. Chaque témoignage donne vie à un patrimoine sensible. Chaque rencontre est l'occasion d'engager un dialogue collectif avec le futur, de la ville vécue à la ville projetée, de la ville existante à la ville de demain, de la ville intime au territoire partagé. »

Payet, 2010

---

<sup>134</sup> L'ensemble du projet [www.pavillon-arsenal.com/img/exposition/224/cp/PAV\\_224\\_CP.pdf](http://www.pavillon-arsenal.com/img/exposition/224/cp/PAV_224_CP.pdf)



Figure 39. Thierry Payet, *Etude sensible urbaine du Nord-est parisien*, 2010.

Cette exposition d'urbanisme sur la représentation de la Seine-Saint-Denis par ses habitants n'est pas neutre : « rendez-vous de la métropole en mutation », elle a lieu en même temps que les grands travaux du programme territorial Plaine-Commune (en particulier l'opération d'aménagement de la Gare des Mines entre Paris et Saint Denis, le tramway du boulevard des Maréchaux et l'extension de la ligne 12). L'artiste-urbaniste Thierry Payet, qui a principalement conduit l'étude sensible à partir d'entretiens libres entre Saint-Denis, Aubervilliers, les 18<sup>e</sup> et le 19<sup>e</sup> arrondissements de Paris, a essayé, au-delà de l'opération de marketing territorial organisée par Plaine-Commune, d'élaborer une riche démarche clairement explicitée, approfondie pour comprendre ce territoire du Nord-Est parisien et développée par la suite dans divers autres projets que nous nous avons étudié mais que nous n'aurons pas l'occasion d'aborder<sup>135</sup>.

D'une manière générale, on constate que les politiques de la ville cherchent à donner une vision positive des espaces urbains, à rendre la ville « désirable » et à tendre vers un « bien-être » qui se manifeste dans les projets d'aménagement par une attention accrue à « la nature » en ville et aux espaces verts (Guet, 2011). Cette conception s'insère dans la politique de la ville au moment où les fractures socio-spatiales sont justement croissantes (Bourdeau-Lepage, Tovar, 2011). Nous avons vu comment l'art, adopté en faveur du marketing urbain, participait de cette tendance. La cartographie sensible est employée dans la même perspective. Le projet « Smart city » mené par l'agence *Dédale*<sup>136</sup> s'intègre dans le programme européen *Smart City*<sup>137</sup>, financé par la Commission européenne sur « la ville créative et durable », initiant « un mode innovant d'accompagnement des projets urbains et du développement territorial »<sup>138</sup>. Parmi ces outils, le *Crowd Sourcing* est utilisé afin de réaliser une « cartographie sensible et

---

<sup>135</sup> Pour plus d'informations voir en particulier le site internet de Thierry Payet : <http://www.thierrypayet.com/pne.html>

<sup>136</sup> Dédale est une agence privée qui « intervient sur des missions d'assistance à maîtrise d'ouvrage, études et recommandations stratégiques, accompagnement des politiques culturelles, conception et définition de programmes urbains, gestion et montage d'équipements, organisation d'événements, scénographie et muséographie interactive, animation de réseaux, conception de services numériques et culturels innovants ». Source : <http://www.dedale.info/reseau>

Depuis 2002, l'agence développe des projets financés la région Ile-de-France et la Ville de Paris, par le ministère de la Culture et de la Communication et par la Commission européenne, et mène depuis 2012 un partenariat avec l'agence d'études et de ressources sur la ville et les environnements construits *Sinapolis*, à Pékin.

<sup>137</sup> Selon Gabriel Dupuy et Lucien Gilles Benguigui, « Une *Smart City* est fondée sur le développement de réseaux électroniques d'information et de communication pour favoriser l'échange, la coopération, la prise de décision au service du développement durable d'une communauté (Albert et al., 2009). Ce concept implique que de nouveaux réseaux permettent une démultiplication des acteurs, modifiant en profondeur les hiérarchies habituelles dans les organisations et le gouvernement urbain (Rumpala, 2013). » (Dupuy, Benguigui, 2015)

<sup>138</sup> Source : <http://www.smartcity.fr/ciup/>

collaborative » : « la *Smartmap* a pour ambition de favoriser l'émergence d'une vision collective, émotionnelle et partagée de l'espace urbain. Elle invite les habitants et les usagers à s'approprier et à redécouvrir leurs espaces de vie. »<sup>139</sup>

Ce projet mériterait une analyse détaillée de la portée idéologique du discours portée sur la ville « créative et durable » qui sert beaucoup plus les intérêts économiques de l'agence que les intérêts véritablement « territoriaux ». En trois ans, l'agence *Dédale* s'est largement développée. Elle a notamment signé de nouveaux contrats en France et à l'international (en Chine). En attendant, les termes de « cartographie sensible » et « micro-urbanisme » sont mis en avant et de manière abusive puisque la *Smartmap* qui « a pour ambition de favoriser l'émergence d'une vision collective, émotionnelle et partagée de l'espace urbain » est élaborée avec une base de données constituée principalement par la documentation de l'équipe de l'agence *Dédale*. La *SmartMap* s'appuie sur un corpus constitué de données « transdisciplinaires », de différentes natures « interviews artistes, habitants, architectes ; documentation de projets artistiques menés sur le territoire ; photos vues du ciel ; mesures de la pollution sonore, atmosphérique ; archives... ». Les informations en ligne signalées sur la carte par des « épingles » (sur le modèle développé par *Google Map*) sont labellisée avec des mots-clefs – qui sont en fait des adjectifs évoquant des jugements appréciatifs, « extraordinaire, étrange, inquiétant, insolite, sérieux, attachant » - évoquant les « sensations » - le terme est donc ambigü. Cette cartographie renvoie donc en définitive davantage à une « base de données » rassemblant des jugements appréciatifs « personnels » sur des territoires pré-déterminés.

« A l'heure où les collectivités locales multiplient les initiatives cartographiques de leurs territoires : nouveaux outils de communication entre décideurs et usagers ; *Smartcity* a décidé de s'interroger sur les liens entre représentations, imaginaires et mémoires, sur les possibilités d'accessibilité et d'appropriation des données par les usagers. »

*Ibid.*

Avec « l'exposition d'urbanisme », comme avec « nouveaux outils de communication collaboratifs », la carte est placée au cœur des stratégies pour soutenir et développer de nouvelles « images de la ville ». Françoise Choay (1979), a bien montré comment ces stratégies participent d'utopies qui façonnent la ville. Les cartes sont exposées et

---

<sup>139</sup> Source : <http://www.smartcity.fr/ciup/projet/smartmap-cartographie-sensible-et-collaborative.html>

proposées aux villes pour leur caractère « nouveau ». En tant que symbole d'une nouvelle appréhension de l'espace, elles sont notamment utilisées pour ce qu'on appelle des « visuels » comme allégorie incarnant l'innovation associée aux territoires.

En définitive, dans cette thèse, nous analysons et définissons les pratiques en cartographie du sensible d'un point de vue *micro*. Nous portons ainsi une acception restreinte du terme, ne prenant en compte que les pratiques des acteurs véritablement spécialistes, et non celui des commanditaires (marketing urbain), ni celui des participants (souvent des résidents)<sup>140</sup>. Le point de vue sur ces pratiques en cartographie sensible est partiel à d'autres égards, puisqu'il ne prend en compte les pratiques d'acteurs se revendiquant « artistes ». Bien que ceux-là puissent avoir eu une formation à l'étude et à la transformation de l'espace (architecture, paysage, danse), nous ne traitons pas spécifiquement des pratiques en cartographie du sensible de ces disciplines.

En reliant ces analyses à l'échelle *meso*, il apparaît que les projets cartographiques du corpus sont en lien avec des circulations sur la thématique, sans que l'on puisse clairement déterminer de point d'origine. Les projets cartographiques diffusés et valorisés ont nécessairement une influence importante sur la circulation des savoirs et savoir-faire sur le sujet. Nous pouvons en effet observer comment la thématique des cartes sensibles circule et comment l'usage et la production de ces cartes se voit transformé, voire détourné, dans cette étape circulatoire, au profit de préoccupations scientifiques, d'intérêts sociaux, politiques et même économiques.

La cartographie sensible fait clairement apparaître les enjeux contemporains, liés aux éléments principaux que nous venons de décrire, marqueurs d'évolutions sociales et géographiques majeures. Depuis les années 1960 et plus encore aujourd'hui, les « artistes de la carte » (Hoffman, 2012) déploient une attention particulière à la notion d'espace. « Since each map fragment is an index of a specific place and time, I found I could combine fragments from different maps and construct geographical timelines within my paintings. » affirme Matthew Cusick (*ibid.*). Les nouveaux usages de la cartographie à travers la cartographie sensible manifestent aussi le fait que l'espace est devenu un domaine d'intérêt majeur, et plus spécifiquement l'espace dont on peut faire l'expérience (Vahtrapuu, 2013). Le développement de la cartographie, le renouveau de la danse à travers l'engouement pour la performance et les installations, l'espace est devenu une thématique majeure en art contemporain que ce soit au théâtre, en danse,

---

<sup>140</sup> Si l'analyse porte sur le point de vue des artistes, le point de vue des résidents sollicités pour participer aux ateliers organisés est toutefois partiellement pris en compte dans la seconde partie, du fait qu'il est une composante principale de l'activité artistique.

au cinéma ou dans les arts plastiques (Tiberghien, 1995 ; Bourriaud, 1998 ; Ardenne, 2002 ; Louppe, 2004). L'espace apparaît comme une réalité matérielle incontournable mais aussi comme une notion qui garde une part relative d'inconnu puisqu'elle fait autant l'objet de recherches.

Dans le domaine de l'art comme dans celui de l'aménagement, la cartographie apparaît comme un outil de compréhension et d'interprétation de l'espace. Elle apparaît aussi au cœur de stratégies politiques en vue d'opération de rénovation urbaine. L'art peut aussi être détourné au profit d'usages stratégiques et au service du marketing urbain (Molina, 2010), deux aspects que nous avons esquissés et que nous allons continuer à décrire. La cartographie est exploitée dans le cadre de projets territoriaux qui comportent des enjeux sociaux majeurs notamment quand ils sont locaux. Le financement de ces pratiques est public par le biais d'institutions diversifiées : institutions culturelles et artistiques, collectivités territoriales. Le principal financement apporté aux producteurs de cartes sensibles est un financement public, c'est notamment ce qui confirme que les circulations se font aussi et surtout grâce à la médiation institutionnelle, à travers l'organisation d'événements artistiques et culturels que ce soit à une micro-échelle ou à l'échelle territoriale. Parmi ces agents, les acteurs du milieu associatif et de la médiation culturelle participent également de la communication autour des cartes sensibles *via* des manifestations organisées, ces événements prenant certes une dimension plus restreinte. L'attachement de la cartographie sensible à la description locale et micro-locale des territoires manifeste ainsi l'enjeu qui se situe à l'échelle *micro*. Dans le contexte d'une concurrence accrue des territoires à toutes les échelles, de la plus locale à l'échelle mondiale - les géographes ont démontré comment elles étaient si bien articulées - la cartographie sensible fait apparaître très clairement l'importance d'inscrire les projets d'aménagement dans les espaces de vie des populations.

## 2. La cartographie sensible modalité cartographique contemporaine émergente

Dans le contexte de la multiplication des cartes, de leur diversification et de la contamination des genres cartographiques, nous développons une approche modale de la carte. Autrement dit nous proposons de prendre en charge les évolutions existantes de la cartographie quel que soit leur domaine d'émergence (académique, institutionnel, vernaculaire) avec « l'incertitude » théorique qui les accompagne, afin de définir la cartographie dans le bain de ses pratiques plurielles, et de faire émerger les besoins sociaux qui les sous-tendent.

L'approche modale est conçue ici en premier lieu pour comprendre les évolutions contemporaines en repérant les accointances, observées souvent par les acteurs eux-mêmes, entre les pratiques actuelles de la cartographie et des pratiques plus anciennes, et entre des pratiques issues de domaines différenciés.

Le repérage de ces continuités en cartographie qui constitue l'élément majeur d'une approche de l'épistémologie de la cartographie que nous désignons comme « modale », est le fait de plusieurs géographes et historiens de la cartographie, comme Bernard Debarbieux (2012) lorsqu'il travaille sur les figures de la montagne dans les projets urbains du XIX<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui, ou Jean-Marc Besse (2003) sur les images et dispositifs géographiques de la Renaissance au XIX<sup>e</sup> siècle. De cette approche de la cartographie visant à pister les continuités, Gilles Palsky formule quelques enjeux en 2012 à propos de la cartographie thématique :

« Le passage du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle se caractérise d'abord par les continuités. Continuité dans la production des cartes topographiques détaillées, pour les métropoles et les colonies (...). Songeons que la carte d'état-major, projetée au début du XIX<sup>e</sup> siècle, perdure à travers ses révisions successives jusqu'en 1952 ! Il y a continuité encore dans l'expansion de la cartographie thématique. Les cartes illustrant des phénomènes naturels, comme le magnétisme terrestre, les vents, les courants, remontent au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les thèmes se diversifient au XIX<sup>e</sup> siècle, avec l'épanouissement des cartes géologiques et climatiques, ou la représentation des données quantitatives en sciences de l'homme : population, caractères économiques et sociaux. Ce mouvement se poursuit au XX<sup>e</sup> siècle. Jusqu'à un certain point, on peut dire que la carte échappe aux seuls cartographes professionnels pour devenir un instrument au service des différents savoirs sur l'espace terrestre. Il y a continuité enfin dans

ce mouvement de fond, qui voit la démocratisation de la carte, ses progrès dans l'espace public comme dans l'espace domestique, son avènement en tant qu'élément d'une culture populaire de masse. »

Palsky, 2012, p. 172

La démarche scientifique à laquelle se réfère Gilles Palsky consiste à décrire les objets d'abord dans leurs contextes et avec leur désignation d'origine pour, ensuite, les mettre en relation avec d'autres objets dont nous identifions qu'ils sont construits de la même manière. C'est la raison pour laquelle nous rapprochons ici les *Hand Drawn Maps* américaines des cartes mentales à la française. On subsume dans un même ensemble, construit comme catégorie géographique dont nous explicitons l'élaboration, des objets différenciés. Cette opération de décontextualisation temporaire nous permet de nous concentrer sur une autre dimension de la carte, l'activité cartographique en soi. Celle-ci correspond à une pratique de fabrication de la carte : on observe la cartographie en tant qu'elle est élaborée par des acteurs, fruits d'expériences spatiales et de tracement de ces expériences en situation, dans des contextes historiques, géographiques et sociaux variés. Il s'agit bien par conséquent à la fois d'élargir l'utilisation du terme « cartographie » en considérant qu'il en existe une acception large, et en même temps de resserrer l'analyse sur l'étude des modalités cartographiques prenant spécifiquement en compte la manière dont celles-ci sont élaborées.

Cette lecture « horizontale » a le bénéfice d'éviter, d'une part, les effets de contextes (c'est-à-dire l'explication par le seul contexte contemporain de l'objet) et l'avantage de donner une profondeur temporelle au phénomène cartographique analysé. Elle permet, d'autre part, d'écarter les effets de hiérarchies entre les cartes, *a fortiori* ceux qui sont créés par les évolutions techniques. Enfin, la cartographie sensible existant à la fois comme modalité cartographique dans le contexte d'une cartographie institutionnalisée et académique (Amilhat-Szary *et al.* 2014, Mekdjian, 2015), aussi bien que dans celui de pratiques non-institutionnelles, l'approche modale permet aussi et surtout de rapprocher des cadres différenciés de production cartographique. Il s'agit précisément de désigner par une même modalité des objets cartographiques issus de domaines et statuts différenciés.

## 2.1. Une approche modale de la cartographie

### 2.1.1. Se saisir en géographe des évolutions sociales de la cartographie

La cartographie se diffuse aujourd'hui avec les outils du *Crowdsourcing* et le métier de cartographe est considéré comme une profession qui tend à s'effacer des formations universitaires en s'élargissant aux métiers de la géomatique<sup>141</sup>. Dans le chapitre « La cartographie au XX<sup>e</sup> siècle » de l'ouvrage *Artistes de la carte de la Renaissance au XXI<sup>e</sup> siècle*, Gilles Palsky rappelle que la profession de cartographe n'a existé finalement qu'assez brièvement dans l'histoire de la discipline géographique<sup>142</sup>. « Avant 1900, celui qui faisait les cartes était aussi bien architecte, dessinateur, statisticien, ingénieur, physicien ou explorateur », aujourd'hui « au niveau académique, la cartographie elle-même ne survit le plus souvent qu'au sein d'ensembles plus vastes que sont les sciences de l'information géographique, la géomatique ou la géovisualisation. » Et de conclure que le XX<sup>e</sup> siècle « fait apparaître à la fois l'extraordinaire engouement pour la carte sous toutes ses formes, et l'incontestable effacement de la cartographie en tant que domaine de formation et de compétences spécifiques »<sup>143</sup>. Même remarque pour Catherine Hoffman dans l'introduction du livre : « La carte connaît un essor exponentiel, elle devient omniprésente et participative, échappant de plus en plus à ses auteurs traditionnels. Ces évolutions sonnent-elles le glas d'une profession ? »<sup>144</sup>

La cartographie sensible met selon nous plutôt en lumière les mutations du métier de cartographe : s'il tend à disparaître sous la forme institutionnelle ayant donné la quasi-exclusivité aux géographes du XX<sup>e</sup> siècle, ce métier ne s'efface pas. Son organisation se reconfigure. Ce n'est pas la profession de cartographe qui « s'affaiblit » aujourd'hui, puisque le nombre d'acteurs qui vivent de cette activité est démultiplié

---

<sup>141</sup> Selon le lexique de l'ENSG (Ecole nationale des sciences géographiques, rattachée à l'IGN, elle forme des ingénieurs et techniciens), la géomatique est « l'ensemble des applications de l'informatique au traitement des données géographiques, en particulier à la topographie et à la cartographie ». C'est aussi la définition qu'en donne Patrice Langlois dans l'encyclopédie en ligne *Hypergéô*. Voir : <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article68>

<sup>142</sup> « Faire des cartes est une activité à laquelle s'adonnent aujourd'hui des milliers de non-spécialistes, même si c'est au prix d'un graphisme uniformisé et souvent de qualité faible. Ce double-mouvement a affaibli une profession dont l'identité n'a somme toute existé que d'une façon transitoire. », Palsky, 2012, p. 204.

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> La conclusion de l'introduction demeure un peu plus optimiste : « Le cartographe, successeur émérite de l'arpenteur, de l'hydrographe, du topographe, de l'ingénieur, du géomètre, de l'explorateur... a-t-il vraiment dit son dernier mot ? » (*Ibid.*)

avec l'ouverture et la diffusion des techniques cartographiques - ce qui décline pour être plus précis, c'est plutôt la place des « géographes-cartographes »<sup>145</sup> dans cette reconfiguration socio-professionnelle. De nouveaux savoirs et savoir-faire émergent dans d'autres domaines, et notamment celui de l'art. Les artistes cartographes - qui vivent entièrement ou en partie de cette activité - sont par exemple reconnus et de plus en plus sollicités comme étant les nouveaux « professionnels » de la cartographie pour les compétences que nous allons décrire. Il ne faut toutefois, ni opposer, ni ordonner la place des uns comme celle des autres, car il semble, à la lumière des mutations très récentes, que les géographes-cartographes, comme les artistes-cartographes s'illustrent à travers des compétences spécifiques ; les premiers sont reconnus en premier lieu pour la production et le traitement de l'information géographique statistique et informatisée, tandis que les seconds font valoir leur compétence en médiation en faveur de modèles participatifs et collaboratifs de la carte.

Dans « L'art contemporain à l'épreuve de ses médiations », article paru dans la revue *Medium* dont les réflexions sont prolongées dans un ouvrage au titre similaire (tous deux parus en 2009), Catherine Heinich décrit comment la figure de l'artiste contemporain articulée à la notion d'intermédiaire, autrement dit la figure de « l'artiste-médiateur » est devenue un archétype, culturel, entre l'œuvre et les publics, économique, entre l'œuvre et le marché, intermédiaire politique aussi quand l'artiste est sollicité par une collectivité territoriale pour son contact avec les habitants. Que cette notion d'intermédiaire s'incarne à travers des acteurs, des actions sociales ou la série d'étapes qui caractérise le transfert d'une œuvre de l'atelier vers le domaine public ; la médiation caractérise pleinement le régime professionnel de l'art<sup>146</sup>.

Si l'on peut aujourd'hui difficilement trancher sur les évolutions futures en matière de cartographie, il est possible en attendant d'identifier deux possibilités pour le positionnement des géographes :

---

<sup>145</sup> C'est-à-dire des cartographes ayant reçu une formation universitaire en géographie (Bord, Pumain, 1997).

<sup>146</sup> « L'art, pour l'historien d'art, c'est avant tout un objet : l'œuvre. Pour l'amateur d'art, c'est aussi une relation, entre l'œuvre et le spectateur (selon le mot fameux de Duchamp : « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux »). À ces approches classiques, unitaire (l'œuvre) et binaire (l'œuvre et son spectateur), le sociologue substitue une approche ternaire : l'art n'a plus une seule composante (l'œuvre), ni même deux (l'œuvre et le spectateur), mais trois : l'œuvre, le spectateur, et l'entre-deux ; un entre-deux fait de tout ce qui permet à l'œuvre d'entrer en rapport avec un spectateur, et réciproquement, ou encore – au choix – de tout ce qui s'interpose entre l'œuvre et son spectateur. » (*ibid.*)

1. Une redéfinition disciplinaire de l'activité de cartographe valorisant des champs de compétences propres aux disciplines instaurant une division socio-professionnelle des tâches : « l'information géographique » aux géographes-cartographes, « la médiation » aux artistes-cartographes.

2. Un second scénario offrirait la possibilité aux géographes de se saisir des innovations cartographiques portées par les champs parallèles pour reconfigurer leurs savoir-faire, faisant ainsi valoir des recompositions originales des savoirs cartographiques correspondant aux besoins actuels.

2.1.2. Contre les rhétoriques de la crise en cartographie :  
souligner l'existence des continuités

Pour entériner et légitimer la portée de « nouvelles cartographies » et l'activité des « nouveaux cartographes », l'idée d'une crise de la cartographie constituerait un argument à la fois facile et stratégique. Or, il est tout à fait contestable car il n'y a pas de signe visible qui manifeste que les cartes dites « traditionnelles » ne remplissent plus leur rôle. Le modèle le plus répandu de la carte euclidienne reste très utilisé, comme le montre l'essor de l'application *Google Maps* et l'utilisation massive du GPS que ce soit dans tous les domaines de la vie quotidienne ou dans le monde de l'entreprise. La cartographie thématique connaît aussi une prospérité encore très actuelle avec le développement des cartes dans la presse depuis les années 1980, comme la multiplication des atlas thématiques par les grands établissements comme *Le Monde*<sup>147</sup>, sans oublier le très large développement de la cartographie thématique en géographie puis en sciences humaines et sociales depuis les années 1970.

De plus, l'idée d'une crise contemporaine de la cartographie est absente des discours de la plupart des cartographes enquêtés. Ceux-ci ne se font pas les porte-drapeaux de ce qui pourrait être un mouvement pour une rénovation cartographique. La carte sensible est pour eux une pratique pertinente pour des raisons aussi bien artistiques, sociales que politiques dont nous avons expliqué la teneur, offrant un cadre de contrainte pour la réalisation de projets spécifiques. Les cartes sensibles prennent le parti de situations à travers lesquelles les acteurs sont engagés, à l'échelle locale des projets qui concernent l'espace urbain, périurbain ou rural, et à l'échelle de l'expérience spatiale.

---

<sup>147</sup> Le monde compte 12 cartographes en 2015, la plupart étant contractuels.

En fait, l'évolution actuelle se situerait plutôt du côté d'une mutation beaucoup plus large des usages en parallèle d'une évolution des regards géographiques que nous avons explicités. La cartographie sensible fait apparaître de nouveaux usages et un mode singulier d'appréhension du monde en parallèle de ceux qui existent déjà. La cartographie sensible ne serait donc pas l'autre face d'une approche planimétrique et institutionnelle du monde (nous prenons donc nos distances avec toute idée de crise du modèle euclidien et sémiologique en cartographie). La cartographie sensible ne correspond pas selon nous à un courant de pensée, ni à un mouvement social conduit par des collectifs d'acteurs, mais bien plutôt à une pratique hétérogène et diversifiée défendue dans des projets et situations sociales spécifiques marquant sur le temps long la mutation des regards sur l'espace.

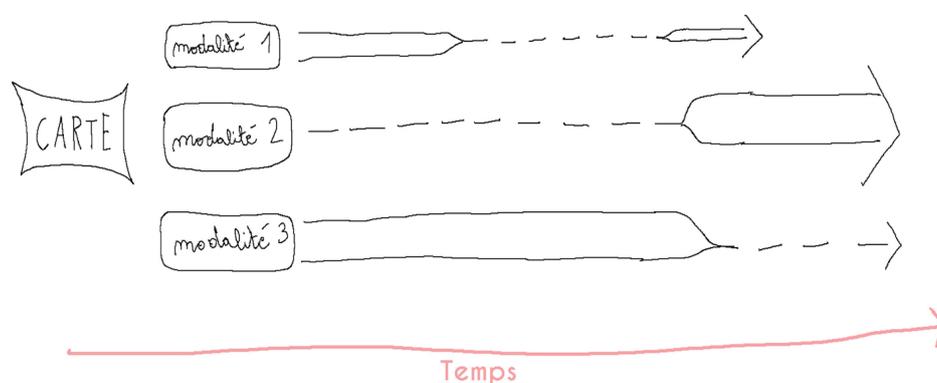


Figure 40. Schéma des modalités cartographiques, Elise Olmedo, 2012;

L'approche modale de la cartographie que nous allons décrire nous donne l'occasion de nous pencher plus avant sur une lecture « horizontale » du concept de carte. « Horizontale » car il s'agit d'étudier l'aspect modal de pratiques cartographiques parallèlement existantes, plutôt que des catégories de carte pré-déterminées théoriquement (Figure 38). La modalité euclidienne et sémiologique de la cartographie rassemble par exemple des types de cartes variés (carte topographique, Systèmes d'information géographique, géomatique, cartographie thématique, etc.) qui recouvrent un mode d'appréhension géographique particulier, établissant que l'espace est d'abord une surface terrestre ordonnée par un système métrique de distances.

Nous abordons à travers cette thèse une modalité « sensible » commensurable à une cartographie de navigation reliée à l'expérience spatiale, dont nous allons expliciter le rapprochement avec des développements contemporains comme les *Hand Drawn*

*Maps* aux Etats-Unis et avec des développements antérieurs dans les domaines différenciés de la carte mentale en sciences humaines et sociales et de la carte-itinéraire très utilisée aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles dans le cadre des explorations et récits de voyage. Ces différents types de cartes se rapprochent par les usages : ils ont en commun de s'appuyer sur une géographie de l'expérience sensible des espaces relative aux individus et aux groupes d'individus.

C'est en ce sens que l'approche modale est transversale. Elle permet en définitive de se focaliser sur les effets de continuité dans l'histoire de la cartographie et de travailler sur les pratiques cartographiques. L'émergence d'une modalité cartographique liée aux contextes historiques et sociaux - que nous avons décrits précédemment pour la carte sensible autour de l'intérêt grandissant pour les questions géographiques<sup>148</sup> - n'implique pas nécessairement que les modèles qui lui sont contemporains soient en crise. Certaines modalités ayant pris plus d'importance que d'autres à certaines époques, cette approche implique essentiellement de comprendre les contextes d'émergence de certaines modalités. Qu'est-ce qui peut être favorable à l'émergence d'une modalité cartographique particulière ? L'émergence comme la disparition d'une modalité cartographique se fait par incursions successives dans le temps long. Il s'agira donc de comprendre comment les acteurs construisent à travers la cartographie des modes d'appréhension différenciés de l'espace.

### 2.1.3. Pourquoi une approche modale ?

La cartographie connaissant un phénomène d'essor actuel hors de la géographie, nous contraind à prendre en charge une définition élargie du terme<sup>149</sup>. S'il existe quelques définitions officielles de la cartographie comme celle de Fernand Joly (1994), on observe surtout une pluralité de points de vue sur cet objet, associées à des approches variées en géographie.

---

<sup>148</sup> Un fait récent parmi tant d'autres est celui du projet de globe terrestre d'Elisée Reclus créé en 1895 en vue de l'Exposition universelle de 1900 (voir à ce sujet Besse, 2003) - qui avait été repoussé à l'époque - est aujourd'hui réétudié pour la candidature de la France à l'Exposition Universelle de 2025. Source : <http://www.la-croix.com/Actualite/France/Un-projet-de-globe-geant-du-XIXe-siecle-ressuscite-pour-l-Exposition-universelle-2025-2015-07-19-1335973>

<sup>149</sup> Une signification restrictive de la cartographie serait par exemple celle de Fernand Joly dans *La cartographie* (« Que-sais-je », 1994), loin de faire consensus en géographie, à savoir « la carte comme représentation géométrique et proportionnelle d'une partie de la surface terrestre » (référence citée en introduction).

Afin d'établir un travail de construction théorique de la « cartographie sensible » qui correspond à tout un pan de la cartographie actuelle dite « alternative » - dont nous allons voir un exemple - il nous faut définir en parallèle de quels principes modaux elle relève. L'expression « cartographie alternative » pose le problème de s'opposer assez radicalement à une cartographie dite « classique » ou « traditionnelle » qui désigne d'abord la cartographie de type euclidienne et sémiologique, correspondant surtout à celle que les géographes ont construite depuis les années 1970 à travers la cartographie thématique<sup>150</sup> aujourd'hui largement utilisée en sciences humaines et sociales, mais aussi par les administrations publiques et la presse.

En ce sens l'émergence des cartes sensibles - objets vus aujourd'hui comme alternatifs – semble reposer la question des catégories de la cartographie sur lesquelles s'appuient les normes et les ordres de légitimité. Si l'emploi de l'expression « cartographie alternative », montre en miroir la réussite du « modèle bertinien » (Palsky, 2003), elle désigne également un désir de légitimation des formes actuelles qui connaissent un essor. Cette expression appuie aussi parfaitement l'insuffisance théorique dans le domaine. « Carte alternative » apparaît comme une expression large couramment admise pour désigner des objets de type cartographique faute d'autre désignation théorique. Il nous apparaît donc nécessaire, à ce stade, de définir la cartographie sensible à partir de sa nature propre, et non plus par son statut « alternatif » qui correspond à une désignation courante et renvoie à certaines catégories empiriques observées.

A rebours des modèles analytiques qui font apparaître des événements, des objets ou des acteurs pour identifier des ruptures historiographiques, nous cherchons plutôt ici à porter le regard sur les continuités cartographiques dans le contexte actuels. Dans son article « Lynch Debord : about two Psychogeographies » (2010), Denis Wood rapproche les travaux de Kevin Lynch et ceux des situationnistes, qui selon lui sont devenus deux travaux emblématiques de la recherche sur ce que nous traduirons par les « mesures humaines » (« Humans as instruments for learning about the environment », p. 186). L'émergence de ces travaux dans les années 1960 autour des

---

<sup>150</sup> Encore considéré comme deux histoires différentes dans les années 1980 (Pinchemel, 1979), la géographie fait de la cartographie un objet disciplinaire au cours des années 1990. En témoigne notamment la parution de nombreux manuels sur les méthodes de production des cartes, à commencer par celui de Roger Brunet en 1997, *La carte, mode d'emploi*. Suivent un certain nombre de manuels similaires (Béguin, Pumain, 1994 ; Le Fur, 2000 ; Zanin, 2003). La véritable édification disciplinaire de la cartographie en géographie a pris forme durant des décennies à travers la pratique : c'est à travers les formations et la géographie appliquée que se sont développées les normes du langage cartographique. Jacques Bertin lui-même a travaillé à l'introduction continue de nouvelles variables visuelles (à partir de la pratique. « L'exemple des variables est significatif. Leur tableau n'est pas donné, complet et absolu, d'emblée et une fois pour toutes. Il s'est construit et complété (...) le traité est ouvert, demande à être relu, complété, prolongé. Il appelle des développements nouveaux de la part des disciples comme des hérésiarques. » (Palsky, Robic, 2000).

« mesures humaines » est présentée comme une période de rupture dans l'histoire des représentations de l'environnement urbain faisant émerger un besoin particulier d'en représenter les acceptions sensibles<sup>151</sup>.

Ces cartes sont devenues emblématiques (« *iconic* », Wood, 2010, p.185) dit-il. En même temps qu'il décrit l'émergence des préoccupations pour l'environnement des années 1960, Denis Wood ne conduit pas la réflexion jusqu'à expliciter les raisons qui le poussent à son époque à publier sur ce thème. Ce n'est pourtant pas un hasard si Denis Wood publie cet article en 2010. Cela correspond au moment où la thématique de la perception est à nouveau en vogue.

Si l'on porte le regard non sur les troubles de la cartographie pour reprendre le terme cher à Judith Butler (1990) mais au contraire sur les effets de continuité, d'amplification et de médiatisation contextualisée, on verra qu'au moment où Denis Wood se lance dans l'écriture de son article, le plan psychogéographique de Paris de Guy Debord fait la couverture de plusieurs livres parus entre 2010 et 2015 (Figure 41). La monstration amplifiée du *Guide psychogéographique de Paris* - cette carte si reconnaissable par ses morceaux de cartes urbaines découpés entourés de flèches rouges - et l'intérêt renouvelé pour observer la thématique situationniste donne à réfléchir sur le pont qui est établi entre ces productions anciennes et le contexte actuel.

*Le plan psychogéographique de Paris* réalisé par Guy Debord en 1957, il faisait partie d'une série de cinq plans produits pour la *Première exposition psychogéographique* à Bruxelles à la galerie Taptoe. Réalisé à partir de « dérives » dans le centre de Paris autour de l'Île de la Cité, cette image est ainsi emblématique du Situationnisme. C'est en effet l'image la plus montrée dans les publications sur ce sujet ou sur la notion de dérive et d'approche sensible. Choisie à de nombreuses reprises pour des couvertures et illustrations pour la communication d'événements scientifiques, la monstration amplifiée de cette image marque un effet visible de l'intérêt contemporain pour le Situationnisme et plus précisément sa portée théorique sur l'approche sensible de l'espace à travers la notion de « dérive » (Wood, 2010), pour sa portée politique et idéologique (Brun, 2014)<sup>152</sup>, et emblématique d'un regard avant-gardiste sur l'espace (Paquot, 2015).

---

<sup>151</sup> Denis Wood en parle clairement quand il met en relation le situationnisme et les travaux de Kevin Lynch : « Both practices were equally committed to the development of an objective description of the relationship between the urban environment and the psychic life of individuals, both depended heavily on walking as a method, and both produced maps that have become iconic. » 2010, p. 186.

<sup>152</sup> Dans le même temps, on voit surgir un intérêt manifesté pour tous les projets utopistes nés autour de Mai 1968.



Figure 41. Couvertures « situationnistes ».

On rapproche souvent ce plan psychogéographique de la cartographie sensible, par sa dimension inhabituelle et du fait qu’il résulte de marches géographiques ou « dérives »<sup>153</sup>, autrement dit d’expériences spatiales, et donnent à voir un point de vue situé sur les unités d’ambiance dans le centre de Paris. Ce rapprochement entre des productions cartographiques des années 1960 et des œuvres cartographiques contemporaines n’est pas isolé. On en trouve un exemple dans l’exposition *Dérives de l’imaginaire* qui a eu lieu au Palais de Tokyo en 2012. L’exposition met par exemple les travaux situationnistes en relation avec les travaux de Dove Allouche, un artiste qui arpente, cartographie et photographie les égouts de Paris. Le travail de Fernand Deligny dans les années 1960 sur la cartographie des déplacements observés chez les enfants autistes et le travail cartographique d’artistes contemporains est mis en regard avec celui d’un artiste comme Evariste Richter sur la réinterprétation des atlas astronomiques (*Atlas ellipticalis*). Ce rapprochement permet à l’occasion de l’exposition du Palais de Tokyo de définir ainsi la « cartographie alternative » :

<sup>153</sup> Conception de la marche qui se rapproche de la flânerie baudelairienne (Baudelaire, 1869)

« De telles initiatives naît donc la possibilité de redessiner le réel : une cartographie alternative constitue un point de vue divergeant sur une réalité déjà étudiée. Elle déjoue nos certitudes et nous permet de nous interroger sur la façon, plus ou moins prédéterminée, dont nous envisageons le monde dans lequel nous évoluons »<sup>154</sup>.

A travers cette définition, l'exposition tisse une continuité historique et établit un lien entre des cartographies dites « alternatives » actuelles et des cartographies « alternatives » celles plus anciennes, toutes deux présentant une manière « différente » de penser l'espace, fondée sur l'expérience.

## 2.2. La modalité empirique en cartographie, catégories empiriques : cartes-itinéraires, Hand Drawn Maps, cartes mentales

Il existe plusieurs modalités cartographiques correspondant à une pluralité de représentations spatiales. Ces possibles cartographiques renvoient à l'existence de différentes dimensions de l'espace en géographie, liées à plusieurs acceptions de « l'espace » existant dans les faits. Nous n'aborderons ici que quelques exemples de catégories cartographiques qui peuvent être subsumées sous la modalité expérientielle en cartographie (Tableau 7).

La cartographie sensible renvoie des formes connues de l'histoire de la cartographie, proches comme les « cartes mentales » ou très anciennes dans le cas des cartes-itinéraires. En rapprochant ces deux catégories empiriques, on parvient à joindre la géographie des voyages et des voyageurs, voire des explorateurs, aux techniques d'enquêtes sur les représentations et les cheminements urbains en sciences humaines et sociales qui ont en commun de se référer aux expériences spatiales des cartographes.

Dans cette dimension, la carte s'ancre dans une perspective phénoménologique : il s'agit de l'espace de vie, dans lequel on habite aussi bien que celui dans lequel on se déplace moins régulièrement voire exceptionnellement. Cet espace se situe à l'échelle du sensible, c'est-à-dire du perceptible (Nogué, 1936 ; Malherbe, 1991 ; Benoist, 2013), de ce qui peut être vu, entendu, senti ou ressenti, à l'échelle d'un espace de la mobilité ordinaire du « je vais » comme celle de la mobilité projetée du « je peux » pour reprendre les expressions de Maurice Merleau-Ponty (2002). C'est l'espace des manifestations micro-géographiques.

---

<sup>154</sup> Source : <http://palaisdetokyo.com/fr/publics/scolab-2-imaginez-limaginaire>

Nous décrivons et analysons dans cette partie les différentes catégories cartographiques qui traitent d'expériences empiriques - les cartes-itinéraires, les *Hand Drawn Maps*, la carte mentale - dans ce qu'elles ont de commun avec les cartographies du sensible. Nous présentons les éléments essentiels de cette modalité cartographique que nous allons définir, exposer et expliciter dans la seconde partie de la thèse. Il s'agit là d'une cartographie qualitative, médiatrice d'expériences spatiales, qui a pour objectif de transcrire ou de prévoir un déplacement dont les quatre éléments principaux sont exposés dans le tableau suivant (Tableau 7). Le cas de cartographie expérientielle que nous allons voir dans cette partie reconduisent ces différents éléments en mettant chacun particulièrement en lumière. Les cartes-itinéraires sont historiquement ancrées dans une nécessité cognitive à travers les explorations coloniales, mettant en relief l'idée d'une cartographie de navigation. Les *Hand Drawn Maps* montrent très bien les dynamiques de l'activité cartographique ancrée dans le sensible entre la production, la lecture et la préparation de nouvelles expériences. Les cartes mentales manifestent particulièrement bien l'avènement d'une cartographie prenant en compte le point de vue des acteurs.

**Tableau 7. Éléments pour une cartographie des expériences spatiales.**

**Une cartographie de navigation** : la carte est élaborée à partir d'expériences spatiales sensibles.

**L'activité cartographique** : la carte est insérée dans une dynamique présentant toute une gamme de pratiques du tracement de l'expérience spatiale, à la lecture des tracés cartographique et à leur préparation (projets de déplacement).

**La notation** : ou la prise de notes proprement dite. Elle permet d'inscrire les informations spatiales repérées au cours de la marche. La carte est élaborée à partir des données sélectionnées par la mémoire perceptive et affective.

**Un locuteur et un espace-temps délimité** : on ne parle pas de l'espace en général

### 2.2.1. Carte-itinéraire

Malgré sa prégnance en géographie, on perçoit un relatif « flou sémantique autour de la notion d'itinéraire » (Morcrette, 2015, p. 2). D'abord, l'itinéraire est aussi bien un « enregistrement graphique d'un trajet ayant été réalisé » que « la description d'un trajet à faire » (*ibidem*). La distinction entre itinéraire à suivre et itinéraire suivi a peu de sens dans la mesure où l'itinéraire à suivre a nécessairement déjà été suivi. L'itinéraire a pour caractère principal de ne pas avoir de statut fixe du point de vue de sa « réalité » : il peut être hypothétique, effectué ou en effectuation. C'est donc moins l'itinéraire en soi qui apparaît comme problématique que le statut de l'enregistrement de l'itinéraire et des modalités de cet enregistrement. La distinction la plus intéressante se situe autour de la notion de carte-itinéraire (ou *route map* en anglais<sup>155</sup>), c'est-à-dire une carte des itinéraires possibles qui montrerait les distances entre différentes localisations – comme la célèbre *Table de Peutinger* («Figure 42. Table de Peutinger», page 201) - et la carte d'itinéraire qui montre un itinéraire suivi par une personne en particulier (ce que James R. Akerman en 2000 appelle les « personalized road maps » ou « personal cartography »).<sup>156</sup>

La notion d'itinéraire est ancienne en cartographie (Padron, 2004 ; Akerman, 2006 ; Di Palma, 2011). L'histoire de la cartographie a montré que l'itinéraire était l'un des modes majeurs de la cartographie. De nombreux historiens de la cartographie se servent du terme de « carte-itinéraire » pour qualifier les cartes qui utilisent ce mode de pensée.

En tant que notion et en tant que figure graphique, c'est un objet récurrent de l'histoire de la cartographie dont on peut décliner plusieurs acceptions selon les époques : une cartographie de voyage au Moyen-Âge, d'exploration durant les périodes de colonisation du monde, ou encore aujourd'hui davantage une cartographie de déplacement associée au tourisme. Dans *Géographes et voyageurs au Moyen-Âge*, Nathalie Bouloux explique qu'« ils voient avec un savoir préalable qui oriente leur regard, partent avec un projet très éloigné d'une enquête scientifique moderne et leurs écrits, qui doivent répondre aux attentes de leurs lecteurs, se plient à des normes d'écriture. L'opposition entre l'ancien et le nouveau, l'empirie et l'autorité livresque, est une catégorie propre aux historiens contemporains » (Bouloux, 2015, p. 120)<sup>157</sup>. En

---

<sup>155</sup> Voir Hvattum, Kampevold, 2011 et Yorke, Margolies, 1996.

<sup>156</sup> On connaît aussi les cartes d'itinéraires de héros de l'Antiquité comme les très nombreuses cartes des voyages d'Ulysse en Méditerranée (Ballesta, 2012) ou celles de personnages historiques. On notera ici que la forme carte d'itinéraires entretient une relation étroite avec littérature récit de voyage (Surun, 2003 ; Bouloux, 2013) aussi bien dans la littérature de fiction. Au sujet de la cartographie de fiction, nous renvoyons pour indication aux différents colloques ayant eu lieu sur ce sujet ces dernières années. D'abord « Géographie poétique et cartographie littéraire » à Limoges en 2010. Deux colloques ont eu lieu à Clermont-Ferrand « Cartographier les récits » en 2012 et 2013. Enfin, la session « Géographie et littérature » du Congrès *Eugeo* à Rome en 2013.

<sup>157</sup> In Bresc *et al.*, 2013.

comparant la géographie du voyageur médiéval Guillaume de Rubrouck et celle de son contemporain géographe Roger Bacon, elle fait apparaître la dimension novatrice qu'ils défendent dans une appréhension d'une connaissance sur une base naturaliste descriptive « per experientia »<sup>158</sup>. L'analyse de cette auteure rejoint celle de Ricardo Padron sur la cartographie. Tous deux montrent ainsi très bien comment le voyage comme source de connaissance au Moyen-Âge, contribue au développement important d'une cartographie d'itinéraires à cette époque.

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 135.



Figure 42. Table de Peutinger

Cette approche de l'espace dont on fait l'expérience a ensuite progressivement été opposée, à l'époque moderne, à la « carte-grille » qui ne traite plus de l'espace référencé à une individualité, mais d'un espace plus général du point de vue d'une *bird's-eye-view* (« vue à vol d'oiseau ») dans lequel le point de vue est vertical (Padron, 2004) ou « icarien » (Buci-Glucksman, 1996). La *Géographie* de Ptolémée est montrée comme le type même de la carte-grille. Écrite au II<sup>e</sup> siècle à Alexandrie, elle est oubliée durant tout le Moyen-Âge. À la Renaissance, Ptolémée est considéré comme le rénovateur de la cartographie. Il fournit la méthode avec laquelle le cartographe doit travailler : la méthode mathématique. Chaque point sur la carte est référencé grâce à un système de coordonnées mathématiques, d'où le nom de « carte-grille ». La carte doit être en correspondance avec la réalité et préserver la proportionnalité.

Les explorations du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècles pendant lesquelles réémerge la carte-itinéraire souligne la persistance de la carte-grille comme référence. Utilisée durant l'exploration coloniale en Afrique occidentale, Isabelle Surun montre comment les dessins cartographiques, réalisés en continu sur le terrain par les explorateurs, étaient le pivot de leurs expéditions (Surun, 2003 ; Lefebvre, 2015).

Cet objet du quotidien, dessiné et redessiné en permanence dans les carnets de voyage, était à la fois produit et lu, restitution d'un trajet le jour, conduite d'un trajet pour le lendemain. C'est à cette période que la carte-itinéraire prend le statut de brouillon cartographique et est associée à la préparation de la carte et non-plus la finalité cartographique. Si elle reste indéniablement un objet cartographique, cette carte-itinéraire perd, avec l'essor des cartes-grilles de l'époque moderne jusqu'à une époque toute récente, sa légitimité cartographique en étant considérée comme une esquisse cartographique.

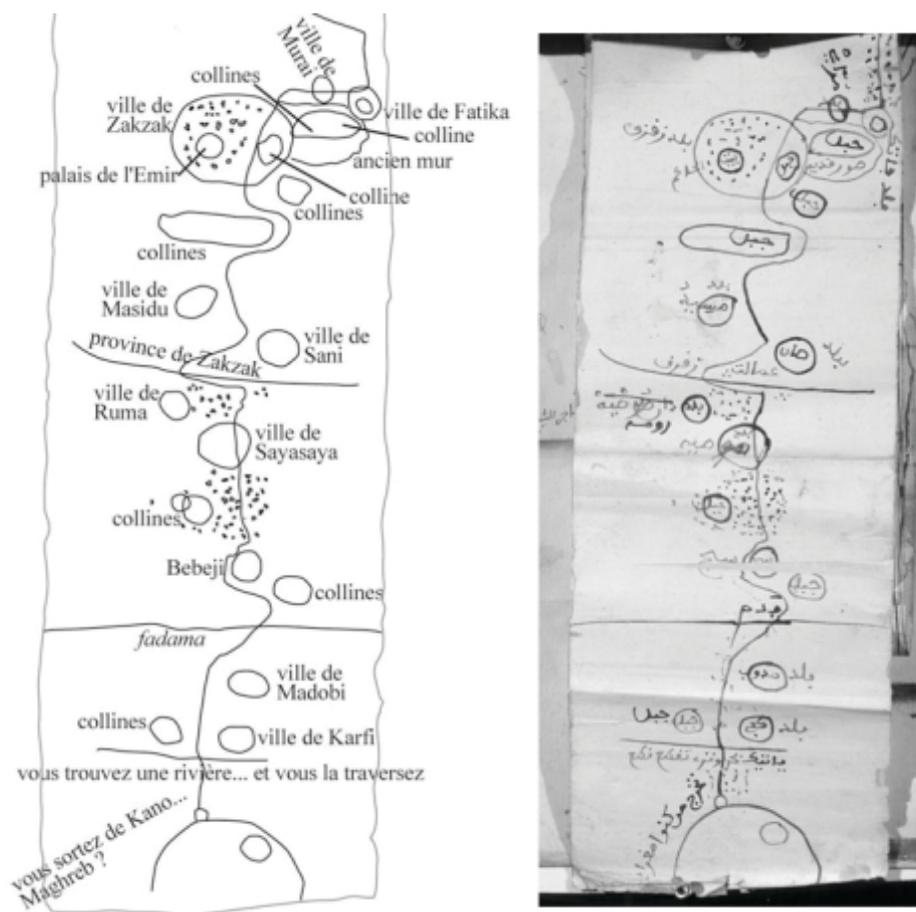


Figure 43. Carte-itinéraire de l'esclave Hat Salah

Plus tard, la carte-itinéraire reste cantonnée à un rôle secondaire, prenant la forme d'une vulgarisation cartographique. Utilisée dans les guides de voyages au XIX<sup>e</sup> siècle, la carte-itinéraire, elle se présente comme une cartographie simplifiée à l'usage du randonneur, du marcheur ou du flâneur à l'exemple des célèbres guides Joanne (Devanthéry, 2011).

Il est néanmoins intéressant de constater qu'on porte aujourd'hui à **cette notion** d'itinéraire en cartographie une attention renouvelée, et que la notion d'itinéraire tend, en sciences humaines et sociales, à être redéfinie. Nous n'échappons pas à cette tendance en rapprochant la cartographie sensible de la notion d'itinéraire. La réémergence de la thématique de l'itinéraire provient directement du succès des nouvelles technologies de la géolocalisation avec l'apparition des GPS (*Global Positioning System*) dans les années 2000, du service gratuit en ligne *Google Maps* en 2004, et de la plate-forme

*OpenStreetMap* pour la création d'une cartographie sous licence libre qui privilégie l'usage de la géolocalisation à travers l'information géographique volontaire (ou *VGI* en anglais). Ces nouveaux outils conduisent à transformer le rapport social des individus à l'espace en modifiant les usages de la mobilité. Thierry Joliveau et Matthieu Noucher décrivent combien ces nouvelles technologies modifient les rapports géographiques en nous faisant passer « d'une logique de représentation de l'information géographique à une logique de représentation géographique de l'information » (Joliveau, Noucher, 2013, p.7). Claudio Aporta a par exemple très bien montré l'usage que les Inuits font du GPS utilisant la fonction d'enregistrement géopositionnel des trajets pour la chasse et les déplacements (Aporta, 2003). Benoît Feildel et Carole Lanoix montrent toute la portée méthodologique de la notion d'itinéraire pour une approche sensible des mobilités en sciences humaines et sociales à travers le GPS (Feildel, 2014), et à travers la notation « carto-ethnographique » dans le carnet de terrain (Lanoix, 2014).

Dans le dernier numéro des *Carnets du paysage* intitulé *Cartographies* (2013), Jean-Marc Besse propose une définition élargie de la carte-itinéraire que nous reprenons ici.

« Il est fondamental de distinguer les types d'objets cartographiques et les types de pratiques dont ils sont à la fois les supports et les aboutissements. Ainsi, par exemple, de nombreux historiens et anthropologues ont montré en quoi la carte-itinéraire mettait en œuvre un tout autre type de perception, de pratique, voire de conception de l'espace, que la carte-grille à laquelle on accorde généralement la prééminence dans le monde moderne. Si la carte-grille revendique l'objectivité pour la représentation qu'elle propose, celle-ci présuppose l'effacement de l'expérience subjective, concrète et surtout temporalisée, du territoire qu'elle vise. À l'inverse, la carte-itinéraire fournit une représentation du territoire dans laquelle celle-ci n'est pas considérée indépendamment des pratiques qui s'y déploient, dans une sorte de mise entre parenthèse, mais au contraire défini dans sa structure même par les engagements pratiques de ceux qui y inscrivent leurs déambulations. »,

Besse, 2013, p. 7-8.

Le premier postulat de la carte-itinéraire s'arrime autour de la question du réel. Une carte fonctionnant sur le mode de l'itinéraire postule que l'espace n'existe pas en soi. Il n'est pas un contenant où pourrait se déployer le mouvement. Dans cette approche, l'espace « objectif » est irréprésentable, puisqu'il n'existe que dans sa dimension d'espace habité, pratiqué. Il ne peut-être qu'expérimenté. Il n'existe pas en dehors du mouvement et de l'expérience qu'on y effectue.

### 2.2.2. Hand Drawn Maps

Cette catégorie extrêmement large est liée aux pratiques empiriques de « cartographies dessinées à la main », notamment développées par l'association HDMA (*Hand Drawn Map Association*) fondée en 2008 à Philadelphie par l'artiste américain Kris Harzinski. Cette association collecte des cartes « faites à la main ». Les productions sont variées, elles ont en commun d'avoir été dessinées par une personne ou un groupe de personnes sur différents supports, papier pour la plupart et de toutes tailles (serviettes de table, *post-its*, petits morceaux de papier déchirés, etc.). Un site internet rassemble toutes ces productions de natures diverses<sup>159</sup>, un ouvrage, *From here to there*, a été publié en 2010. Parmi les cartographies variées que l'on peut trouver dans la collection il y a des cartes de parcours, de déplacement, et d'autres plus imaginatives.

Toutes les cartes sont renseignées avec une source permettant d'identifier la situation dessinatoire : auteur, lieu, commentaires sur les conditions de production et d'utilisation. Il s'agit ici d'une archive essentiellement contemporaine de cartes. Parfois même ces cartes sont produites dans la perspective d'être archivées par l'association. Sur le site internet, les cartes sont archivées par date. Certains auteurs, proches de l'association, ayant produit un grand nombre de cartes, Kris Harzinski a réalisé quelques « collections » par auteur (comme celle issue des carnets de notes de Jodie Shike Wright ou celle de Philly Zine Fest qui a fait réaliser des cartes à des habitants de Philadelphie qu'il considère comme des « interprétations personnelles » de la ville). L'archive rassemble ainsi des auteurs d'origines variées. La plupart d'entre-eux sont des artistes, faisant partie du réseau de sociabilité de Kris Harzinski<sup>160</sup>, mais nombreuses sont les cartes réalisées par des individus qui ne revendiquent pas l'activité cartographique comme marqueur économique et social : la catégorie des « habitants » est bien représentée.

Dans l'ouvrage (2010), Kris Harzinski propose un classement des cartes selon leur degré d'interprétation géographique. Cette typologie allant des *Direction Maps* (que l'on pourrait traduire par cartes de navigation), aux *Explanatory maps*, *Imagined Maps* et *Fictional Maps* montre en fait des cartes d'expériences spatiales dont la nature varie en fonction de l'attachement de l'auteur à décrire des événements géographiques issus de la perception à l'imagination. L'artiste fait donc entrer dans une catégorie de représentation géographique des cartes dites « imaginaires » que l'on pourrait facilement disqualifier en invoquant leur rapport plus « éloigné » du réel. L'auteur propose ainsi

---

<sup>159</sup> « With your help, the Hand Drawn Map Association has assembled a large collection of maps in both physical and digital formats comprising an immense variety of unique interpretations of place. It has been an absolute pleasure to share these with you. » Voir le site internet de l'association : <http://www.handmaps.org/>

<sup>160</sup> « The HDMA began as a website where I posted the few maps I had collected with a simple invitation to others asking them to contribute their own maps, their stories, and their personal account of the places they've experienced out in the world », Harzinski, 2010, p. 9.

de se pencher plus précisément sur la cartographie en ce qu'elle montre des expériences géographiques de différentes natures. Ces *Hand Drawn Maps* se rapprochent des cartographies sensibles, dans la mesure où elles sont produites à partir de situations ordinaires et éphémères, elles sont clairement issues d'expériences spatiales vécues empiriquement ou mentalement.

« The situation is as familiar as it is mundane: planning to visit friends in an unfamiliar part of the city, you draw yourself a basic map with detailed directions. In 2008, artist and designer Kris Harzinski founded the Hand Drawn Map Association to collect simple drawings of the everyday. Fascinated by these accidental records of a moment in time, he soon amassed a wide variety of maps, ranging from simple directions to maps of fictional locations, found maps, and maps of unusual places (such as a map of a high school locker), including examples by such well-known luminaries as Abraham Lincoln, Ernest Shackleton, and Alexander Calder. »<sup>161</sup>

Pour exemple, la carte d'un parcours proche de la rue Saint-Jacques (Figure 44), celui de Marcus Aurin qui cherche la rue de l'Ecole polytechnique, témoigne à la fois de son parcours et des personnes qu'il rencontre : une Française lui dessine la carte et la lui donne. Il la garde en souvenir de cette entrevue. Qu'elles soient directionnelles (produites dans une situation de déplacement ou de projet de déplacement) ou fictionnelles (Figure 55), elles relatent une expérience géographique : la légende des cartes détaille très précisément dans quelles conditions la carte a été produite.

---

<sup>161</sup> Source : <http://www.handmaps.org/>

« These seemingly insignificant scraps of paper represented individual stories of people's lives, and how these simple drawings of a specific place held not just factual information, but personality as well. »

Harzinski, 2010, p. 7

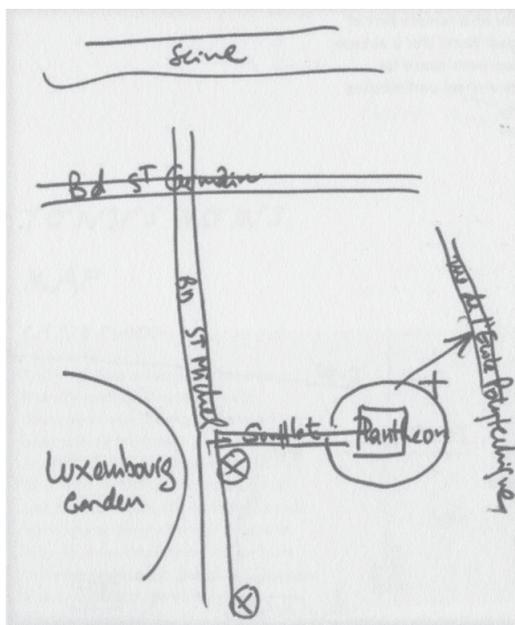


Figure 44. *Direction Maps*, Harzinski, 2010, p. 31.

On pourrait aisément concevoir qu'une carte topographique soit dessinée à la main<sup>162</sup>, ce procédé n'est donc pas un critère suffisant pour rapprocher ces cartes de la cartographie sensible. Ce sont des cartes d'expérience qui suivent le principe de « l'enregistrement » d'expérience spatiale. Kris Harzinski renvoie ainsi explicitement au processus de la notation sans pour autant mentionner ce terme (« these accidental records of a moment in time », Harzinski, 2010, p. 9-11).

Ces cartes se rapprochent bien de la cartographie sensible en ce que la dimension artisanale se double d'une dimension interprétative et personnelle (« variety of narratives », « personal story », *ibid.* p. 11) qui produit une importante diversité graphique, certaines cartes étant très denses et d'autres au contraire très épurées. Le modèle de cette cartographie ne se situe donc pas dans la dimension sémiologique du résultat - à travers un langage universel - mais dans la dimension processuelle d'un langage situationnel - permettant la communication avec les personnes en interaction. Le cas des *Found Maps* est par exemple typique de cet aspect. Dans le cas d'une carte trouvée dans une maison abandonnée, Kris Harzinski présente dans l'ouvrage, le courrier

<sup>162</sup> C'est par exemple ce qui est souvent désigné en anglais sous le terme de « sketchmap ».



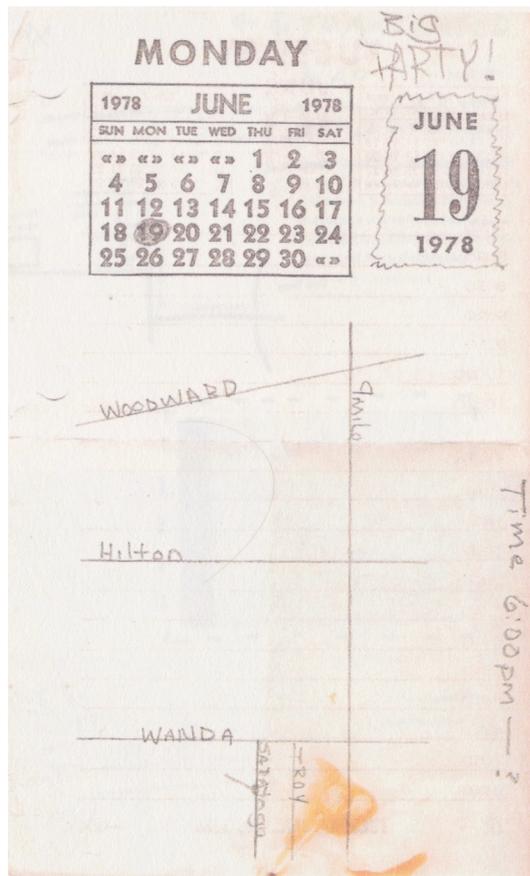


Figure 46. « Big Party ». Harzinski, 2010 p. 68-69.

Par ailleurs les *Hand Drawn Maps* reprennent la question des contours de l'activité cartographique. L'exemple des *Found Maps* montre bien comment celui ou celle qui découvre la carte en est aussi le co-auteur quand il essaie de la déchiffrer et de l'interpréter. L'activité cartographique ne s'arrête donc pas au dessin de carte, mais elle continue d'avoir lieu dans sa lecture et son utilisation. L'ouvrage de Kris Harzinski le mentionne ainsi comme co-auteur. La distinction entre le *Map maker* et le *Map user* n'est plus opérante. La cartographie est le produit d'une situation et le fruit d'allers-retours dans l'expérience entre la production et la lecture de carte. Dans son article « Private journeys on Public Maps » (2010), James R. Ackerman souligne combien cette distinction n'a plus de sens dans le cas des *Personalized* ou *Inscribed Road Maps* où les gens s'approprient les cartes routières en dessinant leurs itinéraires sur les cartes. La carte est insérée dans une situation vécue par des individus et placée au cœur de pratiques socio-spatiales. Ces cartes invitent donc ainsi à redimensionner les jalons de l'analyse cartographique. James R. Ackerman note que la plus grande

difficulté de l'histoire de la cartographie à aborder les objets éphémères et intimes tient dans son obstination à traiter les objets cartographiques en tant qu'ils seraient des objets achevés<sup>163</sup>.

### 2.2.3. Cartes mentales

On utilise les cartes mentales en sciences sociales comme une technique d'enquête pour appréhender les représentations spatiales des individus. Les cartes mentales sont des dessins géographiques qui permettent à l'enquêteur d'entreprendre un échange avec la personne enquêtée à propos de son espace vécu. Les dessins cartographiques réalisés ont pour but de synthétiser les informations sur cette dimension géographique<sup>164</sup>. Conçu comme dispositif méthodologique, la carte mentale permet aux personnes enquêtées de matérialiser leurs espaces de vie sur un support (selon un cahier des charges en général fixé par l'enquêteur (support du dessin, objectifs, etc.).

Cet outil de recherche a été développé en psychologie environnementale aux États-Unis dans les années 1950-1960 par Edward Tolman (1948) à l'Université de Berkeley. Dans une recherche faisant l'analogie entre les comportements de déplacements et facultés d'orientation des rats et ceux des humains, il est le premier à définir le terme de *Cognitive Map* pour parler de la représentation que les rats ont de leur environnement. Un autre ouvrage qui a marqué la thématique est celui de Kevin Lynch, *The image of the city* (1960), dans lequel celui-ci essaie de comprendre la perception que les américains ont des villes à des fins urbanistiques. Dans les années 1970, la méthode des cartes mentales s'est « exportée » en Europe par le biais de Peter Gould et Rodney White avec *Mental Maps* publié en Grande-Bretagne (1974), et la publication en France de *Psychologie de l'espace* par Abraham Moles et Elisabeth Rohmer (1972).

En France, la méthode de la carte mentale qui a émergé avec l'étude des représentations en géographie (Hussy, Lopreno, 1985 ; Baillly, 1988 ; André, 1989 ; Gumuchian, 1991), a permis la reconnaissance scientifique des représentations géographiques et amené à la reconnaissance de la dimension vécue de l'espace (Frémont, 1972 ; Gallais, 1976 ; Metton, Bertrand, 1976).

---

163

« The main barrier to the study of ephemeral and private mapping is the traditional propensity of cartographic theory and historiography to focus on the end - products of the mapping process - on artifactual maps (whether in print or manuscript) rather than the process itself. », Akerman, 2000, p. 27.

164 « Les cartes mentales organisent l'information en définissant des hiérarchies, des ordres et des rôles parmi les caractéristiques, fonctions et significations et tendent à ramener la complexité à des niveaux davantage gérables où la quantité de données est contrôlable. », Moser, Weiss, 2003, p. 57.

Selon Clarisse Didelon, « ce champ s'est développé en vagues successives qui ont connu un premier pic dans les années 1970, puis un second dans les années 1990 » (Didelon, 2010). La seconde période est caractérisée par une diffusion spécifiquement en géographie, aux Etats-Unis autour de Rob Kitchin, Martin Dodge (1994) et Denis Wood (1992). Chez les géographes français, la carte mentale se développe avec des programmes de recherche, au laboratoire de géographie *Images et villes* dirigé par Colette Cauvin à Strasbourg (1984) dès les années 1980, puis à l'UMS Riate à Paris 7 dans les années 2000 autour de Clarisse Didelon et Claude Grasland avec les projets européens Espon (2006). Chez les psychologues environnementaux, c'est le *Laboratoire de Psychologie environnementale* dirigé par Gabriel Moser qui produit un nombre important de recherches dans le domaine (Moser, Weiss, 2003 ; Ramadier) s'appuyant sur toute la littérature en psychologie depuis les années 1970 (Appleyard, 1964 ; Downs, Stea, 2005 ; Moles et Rohmer, 1972 ; Saarinen, 1976). Enfin en architecture et urbanisme, c'est le laboratoire Cresson sur les ambiances architecturales dirigé par Jean-François Augoyard qui, en partant d'un travail sur les déplacements d'une habitante de Grenoble (1980), forme à sa suite une équipe de recherche sur la production et les représentations de la ville (Augoyard, 1979 ; Amphoux, Thibaut, Chelkoff, 2004 ; Thomas, 2010).

Les cartes mentales ont connu une affection paradoxale dans le sens où leur efficacité pour approcher l'espace vécu fait débat. Depuis les années 1970, on dit de la carte mentale qu'elle est un outil « prometteur » (Breux, Reuchamps, 2011) mais on observe en parallèle des formes de méfiance à son égard. Décrite par Paul A. Bell dans la 4<sup>e</sup> édition de *Environmental Psychology* (1996), son efficacité est clairement remise en cause. Les cartes mentales sont déclarées « personnelles, peu précises, incomplètes, déformées, simplifiées, idiosyncrasiques de l'environnement » (*in* Moser, Weiss, 2003, p. 58). Cette méfiance se traduit aussi par la présence de paragraphes de nature justificative sur le caractère fragmentaire ou la fluctuation des définitions dans les études sur les cartes mentales (Paulet, 2002). Des problèmes d'analyse sont soulignés *a posteriori*. Ils se résument autour de la question de la singularité et de la forme : la carte mentale est dessinée par un individu, et les graphismes utilisés sont souvent très divers rendant les dessins incomparables d'un point de vue formel. On considère que la forme singularise la carte. Les cartes mentales sont donc finalement moins analysées pour leur forme graphique - ce qui est logique étant donné que les disciplines qui les mobilisent n'en sont pas nécessairement spécialistes - que pour leur contenu et les structures spatiales qu'elles montraient.

Ces critiques sont en fait liées aux problèmes épistémologiques de l'approche représentationnelle que nous allons détailler dans notre le paragraphe suivant. La méfiance envers la dimension « personnelle » et « singulière » n'est pas liée à la nature des données, mais aux processus d'objectivation scientifique mis en place pour les aborder.

### 3. Dessiner les rapports vécus aux espaces, une modalité expérientielle de la cartographie

#### 3.1. La cartographie comme témoin des pratiques de l'espace

Les cartographies que nous venons de décrire – carte-itinéraire, *Hand Drawn Maps*, cartes mentales - s'attachent à représenter la dimension expérientielle de l'espace. Cette modalité de la carte s'appuie sur une situation d'énonciation spécifique. Le locuteur est présent dans la carte. Il dit « je » et revendique l'acte cartographique. La carte qui assume son locuteur est partielle et partiale et ne prétend pas décrire « la réalité » dite objective ; elle donne à voir un réel vécu. Mais, pour autant, elle ne s'affranchit pas des contraintes de la généralisation puisque ces cartes généralisent nécessairement les expériences représentées, en sélectionnant et en hiérarchisant les informations. Elles peuvent retracer un type d'expérience réalisée plusieurs fois en un lieu. L'espace-temps désigné dans la carte est délimité (une heure, un jour, un mois, un an) et explicitement mentionné.

L'approche par modalité cartographique que nous appliquons spécifiquement à la « cartographie expérientielle » - catégorie dans laquelle nous proposons de regrouper de manière non-exclusive au moins trois objets existants susnommés à savoir les carte-itinéraire, *Hand Drawn Maps* et cartes mentales nous permet d'embrasser une diversité de cartes produites dans des contextes différents. La cartographie peut donc être pensée comme témoin de pratiques et d'approches géographiques plurielles. Penser en termes de modalité implique de réfléchir aux « possibles cartographiques ». Les cartes correspondant à différents régimes de spatialisation, c'est la spatialisation liée à l'expérience à laquelle nous nous référons.

Les dénominations des types de cartes que nous venons de présenter correspondent en définitive à des déterminations empiriques propres aux contextes de production cartographique. On s'attache à l'étude de l'espace « mental » dans les années 1970 - parallèlement au développement de la géographie des représentations - pour asseoir l'idée que la géographie n'est plus seulement celle d'un « réel » géographique. La notion d'« itinéraire » est convoquée pour l'étude des représentations en contexte

colonial où les explorations ne couvrent pas les territoires, mais se font selon des choix stratégiques, le long des fleuves ou des voies principales par exemple (Padron, 2004, Surun, 2004).

Rapprocher les carte-itinéraire, carte mentale, *Hand Drawn Map* et carte sensible, c'est voir avant tout ce qui leur est commun - d'approcher l'espace vécu par les expériences individuelles - c'est-à-dire leur dimension empirique.

Toutefois, dans la suite de l'analyse, nous classerons les cartes mentales à part. Les cartes mentales en effet se différencient très nettement des autres cartes dans la manière dont elles sont pensées et pratiquées. Notre démonstration va précisément prendre en charge la critique des cartes mentales et le renouvellement de la question des représentations à travers la cartographie sensible.

### 3.2. Blocages sur l'espace vécu, le cas révélateur des cartes mentales

Dans les enquêtes aussi bien quantitatives que qualitatives mobilisant les cartes mentales en tant que matériau de recherche, les résultats sont traités selon trois principes généraux non-exclusifs (Depeau, Ramadier, 2003 ; Breux *et al.* 2011) : 1. le recueil des expériences empiriques et individuelles de l'espace (ou informations géographiques) 2. le repérage des récurrences cartographiques dans la carte et par comparaison avec les autres cartes (permet de déterminer le degré de généralisation de l'objet) 3. l'écart et la « distorsion » par rapport à l'espace géographique ou « les erreurs typiques qui mettent en évidence l'élaboration cognitive de la représentation environnementale d'un individu ; omissions ; déformations spatiales ; simplification des chemins et des espaces ; surestimation de la taille des endroits familiers » (Moser, Weiss, 2003, p. 58).

Nous ne présenterons pas ici les insatisfactions méthodologiques liées aux cartes mentales récemment traitées en France en psychologie environnementale<sup>165</sup> et en Belgique par les chercheurs en sciences politiques Sarah Breux, Min Reuchamps et Hugo Loiseau (2011). Nous essayons avant tout de mettre en relief la méfiance vis-à-vis des cartes mentales. En tant que méthode scientifique pour approcher les espaces vécus, les cartes mentales sont exposées à de vives critiques des chercheurs qui les utilisent (Rowntree, Gueben-Vénière, Didelon). La première source d'insatisfaction méthodologique réside dans le fait que les cartes mentales sont comparées aux cartes topographiques. Elles sont d'une part, souvent analysées de la même manière que les

---

<sup>165</sup> *Ibid.*

cartes géographiques : on y cherche alors la structuration des points, des lignes et des surfaces. D'autre part on analyse la « déformation » ou la « distorsion » de la carte mentale par rapport à l'espace « de référence » qui lui, par opposition, est considéré comme « réel » et « vrai ». L'espace vécu est donc « distordu » ou tordu, « déformé » ou dénaturant « l'espace géographique ». Or, en conformant ainsi l'analyse de l'espace vécu à celle de l'espace topographique utilisé comme référent, on suppose que l'espace vécu est pour le moins secondaire et annexé à un espace référentiel. L'espace vécu se situe donc en creux : il serait en quelques sortes une annexe au « réel » géographique.

Si la méthode a paradoxalement permis la légitimation de nouvelles approches géographiques comme celle des représentations, elle a aussi défini la notion par rapport aux théorisations précédentes : la carte mentale s'inscrit bien en creux d'une conception objectiviste du réel. L'espace vécu, annexe à l'espace topographique n'a pu donc prendre complètement l'ampleur d'une nouvelle approche géographique et être défini dans sa nature d'espace vécu, offrant une approche du « réel » partielle et partielle.

Les cartes mentales sont aussi utilisées comme des contenants d'information dont la forme - considérée comme idiosyncrasique - est dépourvue de toute signification scientifique. On les interprète alors « avec prudence », car elles ne seraient pas aussi « claires » qu'un entretien. La forme graphique serait-elle plus polysémique que la parole ? Il y a là une ambiguïté manifeste. Ces problèmes d'interprétation ne sont en fait pas dus à la nature intrinsèque de la carte mentale, mais plutôt à la construction interprétative déployée à son égard. La seconde source d'insatisfaction méthodologique tient donc dans l'analyse de la carte comme un résultat. Bien plus que la carte en elle-même, le processus d'élaboration de la carte apparaît comme primordial pour comprendre le rapport à l'espace tel qu'il se vit et les catégories utilisées par les individus. Ces difficultés d'interprétation ne sont donc pas liées à la nature des cartes mentales, mais plutôt à la construction interprétative dans lesquelles elles ont évolué. L'utilisation de cartes mentales impliquerait aujourd'hui de repenser un cadre méthodologique et analytique, permettant notamment de rompre la dichotomie entre espace subjectif et espace réel et de trouver d'autres modes de restitution cartographique.

Nous soulignons ici la limite de l'approche par les cartes mentales quand il s'agit de travailler sur l'espace vécu. Sophie Bonin (2004) en mentionne aussi certains aspects dans un article consacré à l'étude des représentations en géographie. En outre, le problème est que les représentations sont considérées comme des « déformations subjectives » (André, 1989) d'une réalité géographique qui, elle, est considérée comme objective. Ensuite, la carte mentale est souvent utilisée comme préalable pour recueillir

les informations géographiques auprès des populations enquêtées. C'est la carte euclidienne qui représente souvent les résultats agrégés (Didelon, 2010 ; Gueben-Venière, 2011). Charles Hussy et Dario Lopreno (1985) soulignent que tout le problème des cartes mentales réside dans cette opposition pratiquée avec la carte euclidienne :

« Cette attitude témoigne d'une croyance dans les vertus objectives de la cartographie moderne et d'une oblitération complète de son statut de représentation et des contraintes de l'exercice de projection. »<sup>166</sup>

Hussy, Lopreno, 1985

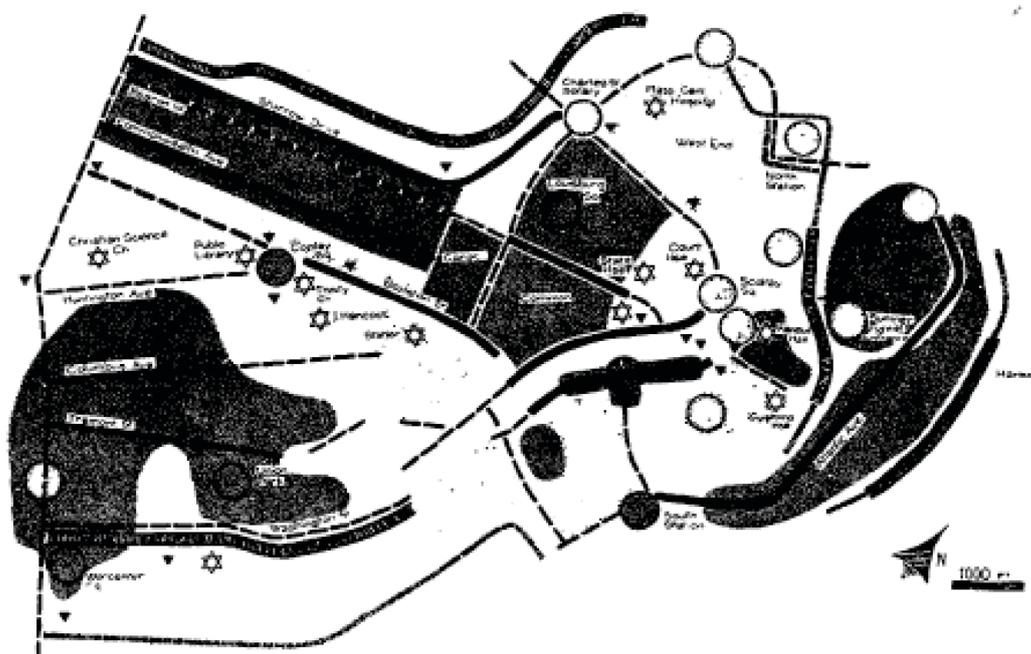


FIG. 3. — La forme visuelle de Boston, telle qu'elle ressort de l'enquête sur le terrain.

Figure 47. Carte mentale de Boston, Kevin Lynch, 1960.

<sup>166</sup> Hussy, Lopreno, « La représentation du territoire », in J.-P. Guérin et H. Gumuchian, *Les Représentations en actes*, Grenoble, IGA, 1985, cité in Debarbieux, 2002.

Pour ce qui est des cartes sensibles, elles proposent une approche géographique qui permet de dépasser les problèmes épistémologiques de l'espace vécu. Les acteurs qui produisent la cartographie sensible développent une approche de l'espace qui place l'expérience sensible au cœur du dispositif en proposant de travailler la carte à partir d'expériences spatiales répétées dans des espaces choisis. Ils approfondissent et renouvellent ainsi les dimensions de la carte mentale, en s'attachant toujours à l'espace vécu, mais aussi et surtout à la dimension géographique en tant qu'elle est en train ou qu'elle vient d'être vécue. Les cartes sensibles font référence à des expériences vécues précisément et non au monde de l'expérience en général comme dans le cas des cartes mentales.

La cartographie sensible se situe clairement dans la continuité de l'approche en géographie traitant la relation homme-espace en s'attachant à la notion d'espace vécu telle que l'a défini Armand Frémont dans *La région, espace vécu* (Frémont, 1972, 1974), repris et légitimé depuis, notamment en géographie urbaine : Jean-Pierre Paulet définit « l'espace vécu » comme « la façon dont un individu, un groupe social, « voient », se représentent, la ville » (Paulet, 2009, p. 205) pour n'en donner qu'une définition très rapide<sup>167</sup>. Il faut souligner que l'approche « humaniste » est défendue comme au fondement de la plupart des approches géographiques<sup>168</sup>. La cartographie sensible ouvre des directions pour l'approfondir dans sa dimension empirique, notamment à travers l'approche empirique et expressive de la cartographie.

Au-delà de la description et de l'analyse de l'objet d'étude, nous tentons dans cette thèse, de porter un projet épistémologique sur la géographie, à partir de la cartographie sensible. Cette dernière est en effet porteuse de renouvellements pour la géographie française. Nous allons maintenant présenter quelques aspects innovants

---

<sup>167</sup> Je renvoie ici aux travaux épistémologiques de Matthieu Pichon sur la tradition représentationnelle en géographie (2013).

<sup>168</sup> Aussi bien la géographie des « paysages humanisés » du programme vidalien qui défendait l'étude des « genre de vie » dans les régions françaises, que la géographie humaniste des années 1980 (Buttimer, 1979 ; Sanguin, 1981) avec la réactualisation l'approche phénoménologique (Tuan, 1979). Les géographes sociaux revendiquent aussi la notion d'espace vécu (Frémont, Gallais, Piveteau) et développent l'approche représentationnelle. Enfin, la géographie théorique et quantitative, qui a donné naissance à « l'analyse spatiale » et plus tard aux approches de la modélisation, s'est inscrite dès ses débuts dans la perspective de l'étude des phénomènes géographiques humains, comme le traduit le titre du célèbre livre de Peter Haggett, *L'analyse spatiale en géographie humaine*, paru en 1965 et traduit de l'anglais en 1973. Si ce portrait de l'histoire de la géographie brossé à grand trait mériterait un large approfondissement, il montre que des champs relativement éloignés se réclament d'étudier les rapports des populations à l'espace. L'« humain » a même la plupart du temps constitué un enjeu dans la légitimation et le développement de ces champs dans leur période d'émergence. La « géographie physique » d'ailleurs, historiquement séparée de la « géographie humaine » se renouvelle aujourd'hui à travers l'approche des représentations (Metzger, Gueben-Vénière) - qui existe aux USA depuis les travaux de Peter White dans les années 1960 - notamment par le biais d'une demande des collectivités territoriales en géographie appliquée sur la perception des risques environnementaux.

de la cartographie sensible et nous verrons ainsi comment elle s'inscrit davantage encore en continuité avec la cartographie-itinéraire. Plus largement, on contribuera aussi à sonder le rapport des géographes aux mondes géographiques. On questionne ici à la posture des géographes par rapport aux espaces qu'ils étudient et son degré de constructivisme (Raffestin, 1980 ; Orain, 2009).

### 3.3. Renouveler et dépasser le représentationnalisme : la carte sensible comme proposition post-représentationnelle pour la géographie

Les années 1980 voient la naissance d'une réflexion en géographie sur la caractérisation de la carte mettant à jour les aspects épistémologiques de la cartographie. En France, par exemple, dans les années 1980, les questions autour du langage graphique s'imposent chez les géographes à la suite des travaux de Jacques Bertin sur la sémiologie graphique et la cartographie thématique : Philippe Pinchemel dans le *Bulletin Annuel des Géographes Français* (1979) et Paul Claval dans les *Annales de géographie* (1984) s'intéressent au « langage cartographique ». Un colloque *Géopoint* « La carte pour qui ? La carte pour quoi ? » (1986) porte sur la carte comme outil de communication.

A la même époque, un autre thème émerge, celui de la carte comme « représentation » du monde : Claude Raffestin publie des passages sur la cartographie dans *Pour une géographie du pouvoir* (1980), dimension largement approfondie dans les années 1990 par les études comme celle de Christian Jacob qui publie *L'Empire des cartes* (1992). Les études sur les représentations spatiales font apparaître l'intérêt pour la multiplicité des objets cartographiques. L'exposition « Cartes et figures de la Terre », consacrée à la cartographie au Centre Georges Pompidou, balaye en 1980 une palette très large d'objets. On pourra enfin citer les débuts du projet encyclopédique américain de l'*History of cartography* de John B. Harley et David Woodward dont le premier volume publié en 1987 a été consacré à la cartographie dans l'Europe et la Méditerranée médiévale.

Les géographes et historiens de la cartographie ont fait apparaître à cette époque la relativité et la pluralité des objets cartographiques. La carte a ainsi été élargie à l'idée de « représentation de l'espace » produite à partir d'un système de contraintes culturelles (Jacob, 1992 ; Harley, 1995). La carte a été envisagée comme une construction sociale à destination d'usages et de modes d'appréhension spécifiques de l'environnement, établis en correspondance avec des besoins sociaux et politiques - la carte

topographique inventorie le relief, la toponymie, le maillage de l'habitat pour des nécessités militaires - puis, en raison d'une politique scientifique, la carte militaire devient carte topographique avec la création de l'*Institut Géographique National* en 1940. Il ne s'agit pas là seulement du contenu des cartes, mais aussi et surtout de la manière dont elles sont construites, c'est-à-dire à la fois des rapports de pouvoir qui sont engagés dans les processus d'élaboration et de leur mise en forme graphique. On ne parle donc pas ici de contenus et de données cartographiques, mais de la manière dont la carte est construite et de ses objectifs d'usage : pour se déplacer on utilisera plutôt une carte topographique ou un atlas routier, pour rendre compte d'une synthèse d'un phénomène géographique ce sera une carte thématique. Les représentations évoluant en même temps que les usages, l'histoire de la cartographie a bien montré l'émergence des modalités cartographiques en fonction des évolutions sociales et politiques<sup>169</sup>.

C'est ainsi dans la perspective déconstructionniste du champ des études sociales et culturelles de la cartographie que se situe notre argumentation. Le déconstructionnisme développé depuis les années 1980 a changé le regard sur la carte. Jean-Marc Besse identifie trois enjeux de l'histoire de la cartographie : d'une part, celui de l'inexactitude, consubstantiel à la carte du fait qu'elle n'est toujours qu'une « version possible du territoire », et d'autre part, celui du savoir-pouvoir (Foucault, 1969 ; Harley, 1990 ; Jacob, 1992 ; Akerman, 2009), « la traduction et la condition d'un pouvoir qui cherche à s'exercer socialement et culturellement, et qui s'appuie sur la carte pour s'assurer

---

<sup>169</sup> Les géographes eux-mêmes n'ont pas échappé à ce mouvement. L'institutionnalisation de la cartographie comme outil et méthodologie en géographie correspond aussi à une époque de légitimation sociale de la discipline qui cherche à construire des outils, des moyens, des méthodes géographiques avec le développement de la « Nouvelle géographie » et des approches quantitatives de l'espace dans les années 1970. Gilles Palsky a par exemple montré comment la cartographie quantitative a émergé parallèlement à la construction de la discipline géographique en tant que science humaine et sociale. La cartographie a pris ses contours sémiologiques avec Jacques Bertin : cette sémiologie est un langage visant à traduire les phénomènes géographiques. L'image cartographique a émergé clairement pour servir des ambitions démonstratives en géographie et permettre la participation des géographes à l'action publique. Jacques Bertin initie les développements sur la sémiologie graphique en cartographie dans l'équipe de recherche pluridisciplinaire de Paul-Henri Chombart de Lauwe au cours de missions réalisées pour la Datar et l'Insee. La normalisation en cartographie a donc pris ses racines dans le développement d'une géographie appliquée. « C'est peut-être dans le déjà vaste domaine de l'environnement et de l'équipement du territoire que les cartographes ont le plus appliqué les préceptes de Jacques Bertin » explique Jean Steinberg (2000) même s'il précise qu'il faut tout à fait nuancer l'influence de Jacques Bertin dans cette normalisation disciplinaire. De ce fait, la cartographie, construite comme une méthode scientifique, a été un levier efficace pour la reconnaissance de la discipline dans les sciences humaines et sociales en installant des codes graphiques disciplinaires pour rendre possibles la lecture, la compréhension, la communication des données et des réflexions géographiques.

une forme d'autorité ». En lien avec cela, le troisième enjeu se situe autour de la « mise en forme d'un territoire de référence portée par des stratégies graphiques de schématisation et de modélisation » (Besse, 2006, p. 8).

Cette approche, au-delà du constructionnisme s'inscrit pleinement dans l'épistémologie de la cartographie que développe Jean-Marc Besse à savoir une épistémologie *pragmatique* attachée à l'étude du processus cartographique (*mapping*) qui conduit à élaborer la carte (*map*) (Besse, 2006, p. 8).

« Cela implique en outre de distinguer et d'analyser précisément les diverses opérations mises en œuvre dans l'élaboration de l'objet cartographique, ce que j'appellerais une « analytique » de l'acte cartographique. »

Besse, 2006, p. 8

A travers cette thèse, nous prolongeons en définitive ces réflexions questionnant la cartographie comme témoin de nos représentations de l'espace, mais plus encore comme étant au cœur des rapports qu'entretiennent les individus avec les espaces dans lesquels ils vivent. Les cartes sensibles sont justement au cœur des relations sociales à travers les usages. Nous nous proposons d'aller plus loin en considérant la cartographie non comme un objet mais comme une activité. Elle ne se différencie donc pas par un statut d'objet graphique, pictural, plastique à part.

\* \* \*

Au-delà des circulations, nous pointons en définitive le phénomène sémantique de la cartographie sensible, qui, au-delà d'un accroissement des pratiques cartographiques a aussi pour corollaire l'appropriation, et parfois même le détournement des cartes sensibles par les politiques de la ville. A ce niveau, un autre aspect est la perception positive du caractère « alternatif ». La carte sensible est moins perçue comme « subversive » que comme une source nouvelle pour créer du lien social, et engager de nouveaux rapports sociaux dans les zones de conflit urbain comme les Zones Urbaines Sensibles (ZUS). Des illusions sont alors entretenues à l'égard des acteurs, très sollicités par les collectivités territoriales dans ces quartiers en marge, des illusions autour de la régénérescence du lien social en milieu urbain. La carte sensible peut aussi être détournée au profit du *marketing urbain*, et vue comme un moyen de produire de nouvelles images de la ville, comme si elles étaient propres à modifier les représentations des habitants.

Les cartes sensibles entretiennent donc une relation importante avec le monde de l'aménagement. Nous allons éclairer tout au long de cette thèse certains enjeux qui apparaissent dans les rapports de la cartographie sensible avec le projet d'aménagement. Une partie des artistes enquêtés ont une sensibilité ou ont reçu une formation dans le domaine du paysage ou de l'architecture, un domaine où les techniques de visualisation importent pour la construction et la présentation des projets d'aménagement. Nous n'orienterons pas le sujet spécifiquement sous l'angle des pratiques en aménagement mais esquisserons dans cette partie certains enjeux liant la cartographie sensible à cette pratique aménagiste.

La cartographie est ici une pratique, dans le sens où son élaboration est une expérience à part entière de construction d'un savoir géographique qui naît de l'expérience sensible du terrain, et des rétrospections qui en sont faites *a posteriori*. Ce n'est donc plus du point de vue sémiologique que nous analysons la cartographie mais au plan poïétique qui nous fait aborder le sujet du point de vue de la « cartographie » plutôt que de celui d'un « langage des cartes ».

Dans *Analyse des fonctions des instruments graphiques dans les pratiques de conception architecturales*, Thierry Bautier (1993)<sup>170</sup> résume les fonctions du dessin technique :

« Fonction *sémiotique* : messages graphiques qui assurent d'une manière privilégiée une fonction de communication. Chaque pratique graphique met en évidence une situation de communication ou d'auto-communication.

Fonction *heuristique* : moyen de résoudre un problème spatial et moyen de mieux se représenter mentalement le problème à résoudre.

Fonction *poïétique* désigne « L'ensemble des conduites opératoires où peut s'observer l'élaboration, la production, la création des œuvres » (Passeron, 1975) ».

Bautier, 1993

On n'approche donc moins ici la carte dans sa dimension rhétorique, comme langage (Bertin, 1967 ; Harley, 1995) que dans sa dimension « poïétique » (Valéry, 1937)<sup>171</sup> qui porte selon nous l'étude phénoménologique de la création, « un art du faire » (Certeau, 1990). L'espace vécu sera donc approché dans une dimension dynamique et évolutive perceptible à travers la construction cartographique.

Nous rapprochons ces différents projets cartographiques décrits dans cette première partie, produits dans des cadres divers, à travers le prisme de l'activité cartographique qui les a fait naître. La cartographie n'est plus considérée ici comme une image, mais comme une pratique. Autrement dit faire la carte est une expérience. Nous nous proposons donc de rendre compte des expériences cartographiques. Cette approche modale devrait ainsi permettre de déceler les manières de faire des cartes.

---

<sup>170</sup> In Bessot *et al.*, 1993.

<sup>171</sup> Paul Valéry utilise pour la première fois le terme dans son « Cours de poétique au collège de France » (1937) où il distingue la poétique comme l'ensemble des règles formelles de la poésie de la poïétique, qui, elle, concerne le processus de création de la poésie.



## **Deuxième partie**

Nouvelles écritures cartographiques



## Chapitre 3

# Tracer le vécu, l'introduction de la notation en cartographie

Tout lieu possède une dimension sensible. Quelle que soit la manière dont nous en faisons l'expérience, notre existence est toujours ancrée *in situ*. Cette thèse traite de l'espace en tant que nous pouvons en faire l'expérience. Cela signifie que nous vivons concrètement les espaces que nous traversons. Nous nous déplaçons entre plusieurs lieux, sentons et ressentons leur topographie, leur relief, leurs ambiances. Les corps des individus sont impliqués dans l'espace du sensible autant qu'ils sont partie prenante des processus de territorialisation qui le structurent.

Dans la continuité de l'approche des représentations en géographie qui intègre l'étude des images et des représentations des individus nous cherchons à comprendre comment ce rapport à l'espace se déroule et se traduit. Nous portons notre attention sur les opérations qui conduisent les individus à réaliser leurs projets de déplacements par exemple. En faisant l'hypothèse que ces opérations sont à la fois conscientes et inconscientes, nous portons l'attention sur le processus des perceptions aux actions géographiques en supposant qu'il n'y a rien d'impossible à tenter d'approcher les rapports des individus aux espaces. Nous tentons, à travers cette thèse, de voir comment la cartographie est médiatrice de ce rapport.

Comprendre la dimension sensible de l'espace implique de penser l'espace en termes plus-que-topographique, de prendre en compte sa dimension empirique. Les corps, en tant qu'individualités dotées d'une capacité réflexive, construisent et peuvent relier des lieux soit extrêmement éloignés, soit à des échelles différentes. Les facultés géographiques d'un individu - au-delà des territorialisations - sont aussi relatives à la structure perceptive, cognitive et affective qui permettent de comprendre l'expérience géographique.

L'expérience spatiale s'appuie sur des dimensions cognitives que Colette Cauvin a analysée dans ses travaux sur la cognition spatiale intra-urbaine<sup>1</sup>. Le rôle de la cognition géographique se situe autour de trois actions cognitives, celle d'identifier et reconnaître un espace, de le localiser, et de le décrire. Nos rapports à l'espace seraient donc déterminés par nos expériences perceptives et kinesthésiques c'est-à-dire qu'ils mobilisent tous les sens du corps (Cauvin, 1984, 1999). On considère en ce sens que les capacités humaines à spatialiser ne se restreignent pas seulement aux facultés de se déplacer et de s'orienter ou celles d'habiter. Les sens géographiques, loin de se réduire aux facultés de se déplacer, recouvrent la capacité de reconnaître, de fabriquer et de faire coexister les espaces dans le sensible de l'expérience des lieux. Dans une seule et même expérience spatiale peuvent cohabiter plusieurs lieux convoqués par un même *stimulus* sensoriel.

Dans cette partie, nous allons mettre au travail l'ethnométhodologie du processus de la cartographie sensible en montrant les différentes étapes qui conduisent à sa production. Nous mettons ainsi en lumière comment la cartographie se constitue non à partir *du* vécu en général, mais beaucoup plus précisément à partir des « résidus » de l'expérience vécue, que nous appelons « traces géographiques ». Très exactement les « traces géographiques » sont relatives à ce qui a été perçu et mémorisé durant l'expérience, et concrétisées graphiquement dans la carte.

C'est ce processus cartographique appelé « notation » que nous mettons scrupuleusement au travail pour montrer d'une part, comment ce qu'on appelle très largement « le vécu » est en fait, si on le décompose, une succession spatio-temporelle d'événements affectifs qui adviennent dans l'expérience des individus et qui peut être rigoureusement appréhendée. D'autre part, la compréhension de ce processus va nous amener à remettre en cause la dimension « individuelle », « idiosyncrasique » et « personnelle » de cette cartographie. La cartographie se fait donc *a priori* du « point de vue de l'individu »

---

<sup>1</sup> Cauvin C., « Pour une approche de la cognition spatiale intra-urbaine », *Cybergeogeo* <http://cybergeogeo.revues.org/5043#tocto2n6>

(la personne qui ressent est « affectée » corporellement et construit une réalité à partir de cela<sup>2</sup>) la construction cartographique manifeste bien la dimension « co-évolutive » du travail au sens d'inter-relations étroites (Ehrlich, 1965 ; Boucheix-Kosmopoulos, 1983, 1984) : relations « co-évolutives » avec l'espace traversé, relations « co-évolutives » avec les Autres qui l'habitent. La cartographie sensible révèle donc en ce sens les constructions relationnelles évolutives entre les individus et les lieux. Nous verrons aussi comment elles sont, par leur statut de projets et le caractère indéfini qui le sous-tendent, chevilles-ouvrières de la construction des espaces eux-mêmes.

Nous nous intéresserons donc dans le chapitre 3 à la « notation » des « traces géographiques » en tant qu'elles guident la production cartographique. Nous présentons en premier lieu la place de la « trace géographique » dans le processus. Le chapitre 4 montre ensuite comment cette trace s'imbrique aux autres dans la fabrication cartographique. En mettant au centre de notre thèse la fabrication cartographique, nous faisons apparaître ce qui relève des pratiques cartographiques des artistes dont nous allons donc montrer la diversité. Le terme « cartographie sensible » renvoyant à une catégorie générale, nous allons à la fois montrer ce qui relie ces projets cartographiques d'acteurs issus de disciplines, de formations et de sensibilités différentes et comment ils se singularisent, révélant ainsi des facettes différenciées de la cartographie sensible.

La progression proposée nous a semblé plus évidente dans la mesure où il nous faut d'abord préciser les termes fondamentaux généraux des pratiques cartographiques proposées par les acteurs. Nous allons donc montrer comment ils traversent les espaces et ce qui relève du sensible dans leur cartographie avant de voir comment ces cartographies engagent de nouvelles géographies.

---

<sup>2</sup> Voir Tuan, 1977

## 1. La cartographie pour tracer le vécu

C'est en géographe que nous analysons les productions artistiques. Ma pratique géographique ayant immédiatement été mise à l'épreuve de la pratique artistique sur le terrain, pour éviter toute opposition entre deux pratiques que nous souhaitons justement rapprocher, un intermédiaire est apparu comme nécessaire. Pour ne pas lire une pratique au prisme de l'autre, le questionnement a fondamentalement dû émerger *d'ailleurs*. C'est ici que la philosophie intervient.

Nous nous sommes demandés ce qui différenciait les expériences de terrain d'un géographe, de celle d'un artiste. Peu de choses, en apparence. Mais à y regarder de plus près, il est apparu dans la démarche des acteurs enquêtés, des points communs avec les géographes au niveau « rapport à l'espace ». En étudiant le cas concret des cartographies du sensible, cette thèse traite en particulier d'une dimension géographique proprement phénoménologique où s'ancre l'expérience vécue, où se déroule la réalité humaine dans toute sa dimension existentielle dont parle Éric Dardel dans *L'homme et la terre* (1952). Suivant la voie dessinée par Éric Dardel, cette thèse suppose que l'espace n'est pas un « objet », un contenant, il suppose toujours une relation avec un sujet. S'inspirant des écrits de Maurice Merleau-Ponty, Éric Dardel établit que la perception sensorielle est la condition première de l'expérience géographique, qu'elle est le « rapport direct de l'homme avec le monde » (Dardel, 1990, p. 53).

Nous nous intéressons donc dans cette thèse au rapport des individus à l'espace, et considéreront l'espace géographique dans sa réalité sensible, comme celui où se déroule l'expérience spatiale. « L'espace du sensible » est le terme que nous employons pour faire référence à l'espace commun des artistes et des scientifiques. Il s'agit bien de l'espace tel qu'il est vécu par des personnes, que nous distinguons volontairement de la notion d'« espace vécu » (que nous emploierons, mais toujours entre guillemets) qui renvoie à un label proprement géographique, « représentationaliste » plus précisément porté comme nous l'avons vu (3.2, page 213) par Armand Frémont, Alain Metton, Michel-Jean Bertrand et Jean Gallais dans la décennie 1970.

De ce fait, nous avons ainsi commencé l'exploration minutieuse de « ce rapport à l'espace » qui se situe selon nous dans une dimension spécifique de l'expérience, le pré-réflexif. Ce domaine de l'expérience fait référence à ce qui participe de la connaissance mais n'est ni l'objet de la connaissance ni formulé en tant que tel. Nous questionnons donc ce qui fait partie des préalables de la connaissance de l'espace comme par exemple les « habitudes perceptives ». La dimension pré-réflexive dans la

pratique de l'espace relève selon nous de la dimension phénoménologique que nous questionnons. On cherche donc à comprendre ce qui fonde le « rapport à l'espace », autrement dit, comment adviennent les éléments cognitifs et affectifs dans l'expérience. Ce rapport à l'espace, pré-réflexif fonde notre rapprochement entre l'art et la science.

L'univers philosophique donne l'impulsion au champ de questionnement de cette thèse : nous nous appuyons sur une approche philosophique dans la mesure où nous ancrons notre travail dans la phénoménologie, c'est-à-dire l'étude de la complexité sensible - nous ajoutons, de l'espace. On s'intéressera, dans cet ordre d'idée à la posture du marcheur, c'est-à-dire à la dimension que nous nommons « pré-réflexive » - au sens phénoménologique - de son mode d'être à l'espace, à savoir ce qui détermine ses ressentis et ses actions au cours de son cheminement. Il s'agit pragmatiquement de toutes les opérations de sélection et de tri des informations perceptives au cours de l'expérience spatiale. Ces données empiriques nous intéressent en ce qu'elles nous paraissent révéler que nos rapports à l'espace sont de l'ordre d'une construction qui passe d'abord par un rapport sensible à l'espace, considéré comme condition originaire de toute expérience *in situ*.

Si cet ordre de questionnement philosophique fonde notre thèse, la problématique ne s'active véritablement qu'articulée aux approches artistiques et géographiques. L'approche artistique situe le questionnement sur la « fabrication de la cartographie ». Nous la convoquons pour travailler les opérations épistémologiques de « fabrication cartographique », essentiellement autour de la visualisation et de la performativité.

Enfin, l'approche géographique rend possible le travail empirique de terrain où nous avons pu faire à la fois observer et faire l'épreuve des pratiques spatiales des acteurs enquêtés. En croisant ces champs, nous aboutissons à une phénoménologie de la fabrication cartographique dont l'appréhension est éminemment géographique aussi bien du point de vue de l'objet d'étude, l'observation des pratiques de l'espace que de la méthode par le terrain géographique, de laquelle résulte des pistes pour un renouvellement de la cartographie.

En examinant la cartographie sensible, surgit la question de la correspondance entre la carte et le terrain. Cette question proprement géographique implique une interrogation plus large sur la nature de la « description du monde » qui en résulte (au sens premier de « géo-graphie »). Dans quelle mesure la cartographie sensible

correspond-elle à l'espace qu'elle représente ? Ou plus précisément, à quel degré la cartographie d'expérience se superpose-t-elle à l'expérience spatiale vécue par quelqu'un ?

Dans un ordre représentationnel, un géographe aurait le réflexe de comparer la carte au terrain comme référent (carte/espace cartographié) et dirait alors que la carte est dans ce cas une « représentation simplifiée » du terrain, « et cela dans un rapport de similitude convenable que l'on appelle échelle »<sup>3</sup>. De ce point de vue référentiel, la carte serait une « représentation » du réel.

Les matériaux cartographiques que nous présentons ici mettent particulièrement en exergue l'idée d'un *autre* rapport au réel, « indiciaire » cette fois (Ginzburg, 1980 ; Krämer, 2012). Dans cette perspective, la cartographie est abordée en tant qu'elle trace le « rapport à l'espace ». « Cartographier » est, en ce sens, un acte réflexif qui permet de rendre compte d'une « géographie de l'expérience », de restituer ce qui a été éprouvé et la vision de l'espace qui en résulte. Est donc ici précisément questionné le rapport à l'espace à l'œuvre dans l'acte cartographique.

## 1.1. L'introduction de l'expérience spatiale en cartographie

### 1.1.1. La notation pour principe cartographique

La « notation » est un procédé classiquement utilisé en cartographie pour consigner des données d'observation empirique. Utilisée au cours des explorations coloniales, elle permettait par exemple de recueillir les toponymes et observations géographiques. Cette démarche cartographique fait ainsi directement apparaître la place de l'observateur dans la sélection, la mise en relation et la hiérarchisation des informations de terrain. Le procédé de la notation n'est autre que ce que l'on appelle couramment la « prise de notes ». Dans le même ordre d'idées, on parle de « saisir une idée » ou de « croquer » une situation. Du latin *notatio*, la notation renvoie à l'« action de marquer d'un signe ; action de noter, de relever ».

Elle renvoie dans cette thèse à l'action de noter cartographiquement les traces d'un déplacement, qui, ensuite sélectionnées et mises en relation peuvent contribuer à relater l'expérience du lieu. Cette trace désigne un élément du lieu repéré par un marcheur.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, cité en introduction.

Elle fait référence à l'individu mobile qui l'a tracée, et à son contexte géographique et social de tracement. Ce procédé de la notation requiert enfin une mise en cohérence des traces les unes par rapport aux autres, afin que, lue et relue, elle puisse être comprise *a posteriori* par le marcheur lui-même ou par des lecteurs extérieurs.

De nombreuses variations de ce procédé graphique existent en art, elles permettent d'adapter la notation aux différents mediums<sup>4</sup>. En danse par exemple, elle a donné lieu à des formes graphiques spécifiques comme la partition. Dans l'art du mouvement (*chorégraphie*), les systèmes de notation sont moins répandus qu'en musique jusqu'en 1700, date à laquelle Raoul Auger Feuillet publie en France le premier manuel de chorégraphie<sup>5</sup>. Largement rénovée au XX<sup>e</sup> siècle, le système de notation appelé *kinetography* théorisé par Rudolph von Laban intègre la dynamique du mouvement dans le but de rendre plus précise la notation chorégraphique, la différenciant ainsi totalement de la notation musicale. Le système de notation est alors utilisé comme un système référentiel, permettant de tracer des événements chorégraphiques et de développer des pièces de danse. Utilisée encore aujourd'hui, la notation fait récemment l'objet d'une attention renouvelée à travers la question de la spatialité en danse et de l'espace corporel (Loupe, 2004 ; Perrin, 2013).

En esthétique, la notion a été abordée d'un point de vue représentationnel par Nelson Goodman. Dans *Langages de l'art* (1952), il présente un chapitre sur la « théorie de la notation ». Sa philosophie de l'art aborde l'œuvre comme un système symbolique, dont nous ne reprenons pas ici l'ensemble des développements théoriques autour du système de notation comme « langage ». Nelson Goodman est l'un des premiers à pointer la notation comme opération épistémologique en art. Il explicite comment elle est le principe organisateur de certaines œuvres. Par exemple, le système de notation musicale qu'on nomme partition « a pour fonction primordiale d'être l'autorité qui identifie une œuvre, d'exécution en exécution » (Goodman, 1952, p. 166). L'exécution instrumentale qui n'est autre chose qu'une expérience sans cesse renouvelée de la partition, « concorde » avec elle. Nominaliste, Nelson Goodman affirme que la partition

---

<sup>4</sup> La notation se décline dans son fonctionnement selon les champs disciplinaires esthétiques dans lesquels elle est majoritairement convoquée (particulièrement en musique, danse et paysage). Un très grand nombre de travaux existent en musicologie sur la notation musicale dont les débuts en Europe sont traditionnellement identifiés à l'époque grégorienne au XI<sup>e</sup> siècle.

<sup>5</sup> Voir Feuillet, 1700.

« se réfère » à l'œuvre, la partition et l'exécution étant séparées : l'exécution se situant dans le domaine de l'expérience et la partition du point de vue d'une construction de l'œuvre au niveau du symbolique<sup>6</sup>.

Nelson Goodman aborde la notation du point de vue du « système de notation » qui a à trait pour lui à la notion de langage symbolique. Dans notre thèse, le principe de la notation est abordé ici dans sa dimension pleinement empirique en tant qu'acte cartographique. La carte sensible ne crée pas un système symbolique unifié, mais, s'attachant au processus, elle utilise la notation comme un « langage ouvert » à la singularité des expériences. La notation n'est donc pas une construction représentationnelle, elle est une symbolique en construction qui s'inscrit directement dans l'expérience spatiale et sociale.

L'anthropologue Tim Ingold (2011) se saisit de la question des systèmes de notation dans sa *Brève histoire des lignes*. Il aborde la question de la notation du point de vue du tracement des lignes. Son étude se porte plus concrètement sur les pratiques d'écriture en tant que les lignes référencent des activités humaines : « connecter, traverser, longer ». Il tente de regarder les lignes, en tant qu'elles sont générées par des pratiques humaines.

« Or, longer une route, c'est se tisser un chemin dans le monde, et non traverser sa surface de point en point. (...) Ces lignes de croisement et de mouvement sont tissées dans la matière même du pays et de ses habitants. Chacune de ces lignes est en quelque sorte un mode de vie. »

Ingold, 2011

L'anthropologie des lignes que propose Tim Ingold rejoint les travaux de l'anthropologie visuelle qui a largement contribué à appréhender la place du corps humain dans la production des représentations iconographiques (Belting, 2004 ; Alloa, 2010, 2015) mais s'en démarque clairement à certains égards. Tim Ingold s'attache moins à la notion d'image comme un artefact humain, c'est-à-dire soumis à des conditions techniques, économiques et culturelles au cœur de l'anthropologie visuelle, qu'à la notion d'écriture qui lui permet de toucher de manière approfondie aux productions non-iconographiques de la chorégraphie par exemple<sup>7</sup>. Il aborde notamment l'exemple

---

<sup>6</sup> Pour Nelson Goodman, le langage artistique d'une œuvre est le fait d'éléments symboliques déterminés, en correspondance les uns par rapports aux autres. (1992) Nelson Goodman est nominaliste, pour lui l'appréhension du réel en tant que tel passe par des constructions symboliques.

<sup>7</sup> Tim Ingold se rapproche en cela de la conception de l'anthropologue contemporain français, François Laplantine qui travaille dans *Le social et le sensible* (2005) sur les « modulations » micro-sensible de la danse au Brésil.

très connu en cartographie du *Chant de pistes* de Bruce Chatwin (1988), le chant des aborigènes d’Australie qui égrène des chapelets de lieux géographiques. Les mélodies étant associée à des itinéraires, cet exemple est également pris par David Woodward et Malcolm G. Lewis (1998) pour définir les cartographies non-matérielles et éphémères issues de performances (Tableau 1).

Tim Ingold propose ainsi une anthropologie des différentes manières de tracer plus que des lignes, qui le conduisent ainsi à rapprocher des objets de cultures différentes, et à établir des ponts entre les medium d’expression aujourd’hui pourtant bien séparés, comme la parole, le chant ou la marche.

La notion d’« œuvre » est dans cette thèse prise au sens de production artistique. Faisant apparaître sa dimension phénoménologique, nous cherchons à montrer la fabrication sensible de la cartographie en situation. De ce fait, l’ancrage économique et social dans lequel nous travaillons est non celui de l’œuvre mais plutôt celui du projet artistique - dimension en partie aussi liée au contexte du marché de l’art que nous avons décrit en première partie (Chapitre 2, page 141). Nous devons donc considérer les cartes qu’en tant qu’elles sont toujours des objets dans un ensemble qui les dépasse. Le projet artistique correspond à la fois aux travaux réalisés, dans la cohérence qu’ils forment, et aux possibles, à savoir les travaux envisageables dans le futur, guidés par ces activités antérieures et par les intuitions de l’artiste-cartographe.

Table 1.1: Categories of Representations of Non-Western Spatial Thought and Expression

INTERNAL (Inner Experience)	EXTERNAL (Processes and Objects That Realize or Externalize the Internal Experience)	
COGNITIVE CARTOGRAPHY (Thought, Images)	PERFORMANCE CARTOGRAPHY (Performance, Processes)	MATERIAL CARTOGRAPHY (Record, Objects)
Organized images such as spatial constructs	<i>Nonmaterial and ephemeral</i> Gesture Ritual Song Poem Dance Speech  <i>Material and ephemeral</i> Model Sketch	<i>In situ</i> Rock art Displayed maps  <i>Mobile comparable objects</i> Paintings Drawings Sketches Models Textiles Ceramics Recording of "performance maps"

Figure 48. Categories of representations of Non-Western Spatial Thought and Expressif. The history of cartography, Woodward, Lewis, 1998.

### 1.1.2. La cartographie de trace en trace : la trace comme fait géographique

Le premier à avoir travaillé sur le concept de trace est l'historien italien Carlo Ginzburg au moment du développement en Italie de la micro-analyse en histoire (*microstoria*) dans les années 1970. Carlo Ginzburg promeut une approche de l'histoire sur le temps long qui défend une épistémologie historique des faits *a priori* considérés comme microscopiques<sup>8</sup>. Dans *Signe, trace, piste* (Ginzburg, 1980), il entérine ce qu'il appelle le « paradigme indiciaire » qu'il définit comme l'observation empirique des faits historiques uniques et accidentels pour la portée heuristique de leur singularité. Cette préoccupation du détail permet la prise en compte de la complexité historique. L'étude historique ne concerne non-plus seulement la caractérisation des grandes périodes structurant les évolutions sociales, elle tient compte, dans la perspective micro-historique, des réalités locales vécues par les individus. Plutôt que de chercher la cohérence de la période dans les analogies, correspondances et rapports entre les événements, on cherchera une focalisation sur les cas particuliers, pour mettre en valeur, dans leurs particularités, les paradoxes et ambivalences de cette période<sup>9</sup>. Un renversement s'opère alors en histoire, la focalisation historique, n'est plus vue comme « réductrice », mais au contraire comme un moyen de produire de nouveaux savoirs historiques.

Sibylle Krämer, chercheuse en philosophie à la *Freie Universität* de Berlin se consacre à l'approche de la pensée d'un point de vue pragmatiste. Elle travaille notamment sur la dimension technique des procédés épistémologiques, c'est-à-dire les constructions cognitives que nous pouvons identifier dans les savoirs-faire scientifiques. En partant des travaux de Carlo Ginzburg sur le paradigme indiciaire, Sibylle Krämer développe une réflexion technique sur la compréhension scientifique des traces, à partir de documents de visualisation scientifique en sciences naturelles (Krämer, 2007, 2012). Le relevé des traces s'apparente selon elle à la mise en place

---

<sup>8</sup> Voir Revel, 1996.

<sup>9</sup> Dans *Le Sabbat des sorcières* (1992), Carlo Ginzburg déconstruit les « anomalies » repérées dans les sources des procès pour sorcellerie qui ont eu lieu entre le XIV<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle en Europe, à partir desquelles il reconstitue l'explication historique.

d'un mécanisme de la preuve fondée sur l'empirie<sup>10</sup>. Elle fait ainsi remarquer que les sciences naturelles envisagent leur iconographie (tableaux, graphiques, images) non plus comme une représentation, mais comme la mise en forme synthétique des données empiriques. « Les images scientifiques ne montrent pas des objets préétablis, mais des *suppositions* ayant trait à ces objets, suppositions qui sont à la fois reconstituées à partir de traces formées expérimentalement et condensées de manière graphique. » (Krämer, 2012). Sibylle Krämer montre comment le travail de Carlo Ginzburg prend aujourd'hui une nouvelle acception dans le contexte du développement d'un courant praxéologique s'attachant à travailler sur les pratiques des individus<sup>11</sup>.

Dans son travail sur le concept allemand de trace (*Spur*), Sibylle Krämer développe une réflexion sur les critères qui la composent. Le travail de cette thèse nous a mené à retenir trois grands critères primordiaux pour aborder les pratiques en cartographie sensible : la dépendance d'un observateur, la forme des traces (matérielle, immatérielle), et leur emploi dans la carte, caractéristiques des traces géographiques que nous allons présenter tout au long de cette partie<sup>12</sup>.

### 1.1.3. Le corps comme instrument cartographique de navigation

Le principe de la notation ne relève pas seulement d'une « technique d'enregistrement » de faits géographiques liés à un déplacement. Elle renvoie à une disposition du corps. Les éléments sélectionnés dans l'observation sont avant tout perçus par l'œil, engrangés par la mémoire et activés par la pensée dans la fabrication de la carte. Le corps conquiert lui-même une technicité, il est mobilisé comme un instrument pour la navigation. On renvoie donc ici à la capacité du corps à relever, enregistrer puis interpréter l'expérience vécue. Le marcheur est ici un individu qui développe une

---

<sup>10</sup> « Dans le contexte du relevé de traces tel qu'il est pratiqué au sein des sciences naturelles, la visualisation scientifique, c'est-à-dire la représentation graphique de données de mesure, de résultats de simulation et de suppositions théoriques, joue non plus seulement un rôle d'illustration, mais aussi de construction de la connaissance. Les visualisations scientifiques ne donnent précisément pas à voir la représentation de leurs objets, car les données primaires de ces objets ne résultent souvent pas d'enregistrements optiques (il n'y a par exemple aucun éclairage sur ce qu'enregistre la microscopie à balayage électronique). Elles résultent plutôt d'informations cinétiques (« tactiles ») et métriques, qui ne sont transformées en images qu'en dernier lieu. » (Krämer, 2012)

<sup>11</sup> Sur le retour du courant pragmatiste chez les anglo-américains dans les années 1970, avec Richard Senett lui-même, Hans Joas, Richard Rorty, Richard Bernstein, voir Richard Senett, 1992, 2009.

<sup>12</sup> Nous allons tout au long de ce chapitre reprendre et adapter à notre contexte d'étude les dix éléments de réflexion sur la trace instillés par Sybille Krämer : 1. L'absence, 2. La performance de l'orientation, 3. La matérialité, 4. Le dérangement, 5. L'arbitraire, 6. La dépendance d'un observateur et d'une action, 7. Interprétation, narration et polysémie, 8. Rupture temporelle, 9. Unidimensionalité et irréversibilité, 10. Médialité, hétéronomie, passivité.

sensibilité et une réflexivité – fonctions affectives et cognitives déterminantes qui engagent, certes, un savoir-faire disciplinaire mais requiert aussi empiriquement des dispositions corporelles spécifiques. Ces dispositions proposées dans la marche, *L'Agence Touriste* les inscrit explicitement dans ses cartes à travers des propositions *a priori* simples : « ne pas être pressé », « prendre le temps de voir autour », « écouter les choses invisibles ». La cartographie sensible est en somme un travail sur les traces attestant de la vie sensible des lieux. En consignait les traces mémorisées des actions et des mouvements, aussi minimes soient-elles, les acteurs tentent de communiquer le contact qu'ils ont avec les lieux traversés et les personnes rencontrées le long du parcours. Tout en veillant à ne pas trahir leur expérience de l'espace, artistes-cartographes enquêtés retranscrivent une part de leur existence. A leur manière, les ils travaillent chacun sur le concept de trace qu'ils situent à différents endroits du projet cartographique.

Pour le géographe, c'est de l'approche de terrain *in situ* dont il est question. Le corps n'est plus considéré comme subissant des « effets géographiques » qui le dépassent et l'englobent. On aborde les phénomènes géographiques à l'échelle du corps, immédiatement dans le sensible, dans ses expériences quotidiennes comme exceptionnelles. Cela rejoint ce qu'examinent Donald Appleyard et Kevin Lynch dans *The view from the road* (1964). Les deux chercheurs en urbanisme travaillent non sur le phénomène de la motorisation en ville pour les américains des années 1960, mais sur l'expérience de cette nouvelle mobilité à partir d'une étude sur le paysage vu de l'autoroute. Ils mettent ainsi en avant la perception nouvelle et séquencée du paysage qui en résulte : les nouveaux rapports distance-temps dans le déplacement urbain, et les points de vue inédits sur la ville qui en naissent à l'époque. Les travaux des artistes contemporains et leur cartographie rejoignent ceux de Donald Appleyard et Kevin Lynch sur la perception visuelle, mais s'en distinguent, en ce qu'ils réintègrent la dimension pré-réflexive

éludée par les chercheurs américains (Masson, 2009)<sup>13</sup> en incluant dans leur recherche ce qui relève des réflexes liés à la construction sociale et culturelle du sensoriel, mais aussi des phénomènes intentionnels de sélection perceptive.

Le corps n'est donc plus ici un « objet » de la géographie. Nous parlerons plutôt du corps comme un opérateur, c'est-à-dire en tant qu'il est sujet actif des expériences géographiques engageant une échelle spécifique d'étude. Plus encore, cette dimension corporelle fait partie intégrante du processus d'étude. Le corps des chercheurs, par exemple, en tant qu'ils observent, notent, photographient, dessinent, filment, enregistrent, est à l'origine d'un certain nombre d'opérations de sélection et de hiérarchisation de ce qu'ils perçoivent, déterminant la constitution du savoir géographique qu'ils produisent. « Sismographe » sur le terrain, le corps des chercheurs est entièrement au travail, impliqué dans la méthode<sup>14</sup>.

Notre travail de recherche veut montrer en définitive comment la cartographie réintègre les données « invisibles » (Hall, 1978) et difficilement représentables du sensible. Ce travail sur la restitution du vécu invite à entrevoir les processus de sédimentation de l'expérience, des formes immatérielles aux formes matérielles qui en rendent compte. Les cartographies sont donc en ce sens « abusivement » dites sensibles, car de l'expérience à la carte, les traces géographiques ne cessent d'être transformées d'événements vécus en forme concrète mais toujours parcellaire et jamais réellement sensible puisque qu'elles correspondent toujours à une opération de « saisie » du sensible. C'est là que nous identifions un passage important entre le vivre qui correspond

---

<sup>13</sup> A propos des travaux de Kevin Lynch et Donal Appleyard, Damien Masson observe que « Les auteurs (qui) s'intéressent pour cela aux motifs d'attention de la conduite, à la perception en mouvement, proposent notamment des schémas de champs de flux visuel autoroutiers qui ne sont pas sans rappeler ceux de J.J. Gibson (qu'ils citent en bibliographie), et questionnent également le rapport du corps à l'environnement par les modalités d'orientation mais aussi du sens donné à l'espace, qu'ils conçoivent, comme étant perçu de manière « étendue » et non comme succession de vues. Aussi, la démarche proposée par ces auteurs pour analyser l'expérience du mouvement n'est en rien neutre et procède d'un fort cognitivisme. En effet, en accordant le primat au sens visuel (peu de choses sont dites concernant le sens kinesthésique par exemple) et en considérant l'environnement visuel de l'autoroute comme un ensemble de signes visibles, les auteurs de *The View from the Road* excluent du champ de leur investigation ce qui est de l'ordre du pré-réflexif et font de la conduite automobile un acte résultant d'une pleine conscience de ses mouvements par le sujet. Or, au moment où ces auteurs écrivent, une critique du béhaviorisme est déjà formulée depuis quelques décennies et les travaux d'Erwin Straus en particulier montrent que l'expérience vécue ne procède pas seulement du « percevoir », qui présuppose un connaître et une intellection, par le truchement des « sensations », mais que le mode premier de relation de l'être - conçu comme une totalité – au monde procède du « sentir », ce que Renaud Barbaras désigne ainsi. » (Masson, 2009, p. 37).

<sup>14</sup> Nous faisons ici référence à l'implication sensible et réflexive des chercheurs sur le terrain. Nous ferons spécifiquement à cette dimension de la recherche dans la dernière partie de la thèse où nous présentons les travaux collectifs de recherche-crédation avec la *Cie KMK* et Mathias Poisson (Chapitre 5, page 369, 2.2, page 400).

au présent, au sensible, et le vécu qui est toujours un événement qui appartient au passé. Ces cartographies nous reposent ainsi à nous, géographes, chercheurs en sciences humaines et sociales la question de la posture d'observation et de la circulation sur le terrain. Elles interrogent le processus qui conduit, de la source, (un entretien comme situation vécue entre une personne qui enquête et une personne qui est enquêtée par exemple), à la reconstitution scientifique des faits à partir de ce matériau empirique. Utilisé comme « matériau » dans l'écriture, cet entretien qui contient au départ une certaine épaisseur phénoménologique, riche de l'expérience de recherche vécue pendant l'enquête, sera retranscrit, analysé, disséqué dans un laboratoire de recherche et n'apparaîtra dans l'étude que « découpé » sous la forme de fragment citationnel, brassé par l'analyse rédigée. La question posée est celle de l'importance et de l'utilité ou non de rendre compte ces détails phénoménologique des matériaux de recherche, certes microscopiques, mais qui pourraient se révéler significatives dans certains cas, comme l'a montré Carlo Ginzburg (1980, 1986).

Alors qu'en géographie l'expérience spatiale a fait l'objet d'une analyse globale, un enjeu scientifique apparaît clairement du côté d'un travail approfondi sur les catégories qui régissent l'expérience<sup>15</sup>. La notation permet de rendre compte des pratiques individuelles de captation du monde phénoménal à l'échelle micro-géographique. En investissant le champ de l'expérience de l'espace et en prenant la sensibilité comme forme d'attention géographique, ces entreprises cartographiques interrogent ce qui nous y relie : la sensibilité. La sensibilité possède ici un statut originaire, elle est chargée d'établir un contact entre soi et le monde. Le tableau suivant (Tableau 2) fait apparaître que les cartographies nous font aborder le sensible en tant qu'il est ressenti et capté, puis restitué en situation. Nous expliquons ici les différents critères en jeu dans les opérations de production de traces géographiques.

---

<sup>15</sup> Voir les travaux en cours du GDRI « Translating Ambiance » sur le sujet, menés entre autre par le laboratoire Cresson, <http://www.ambiances.net/seminars/gdri-translating-ambiances-montreal2015.html>. Voir également à ce sujet les travaux de Dimitra Kanellopoulou, 2015, « Marcher dans le centre historique d'Athènes : le piéton d'une variable de l'aménagement urbain à un déterminant de l'espace public ». Thèse de doctorat, Université Paris 1.

**Tableau 8. La notation comme activité géographique**

**Relative à un individu seul ou en groupe...**

**...en situation d'expérience spatiale  
d'observer et d'agir**

(Dépendant de la nature et des modalités de cette expérience.)

**Relative à une situation géographique...**

(Modalités de cette expérience spatiale : itinéraire, distance, type d'espace traversé, mode de transport.)

**...temporalisée**

(Durée, inscription dans un protocole séquencé, etc.)

Différents critères définissent une trace géographique, notamment le fait qu'elle soit dépendante d'un individu mobile qui se déplace, observant et agissant dans un lieu. Le travail sur les traces que nous menons ici a ceci d'original que nous ne prenons pas seulement en compte les traces matérielles que sont les prises de notes, les dessins, les cartes réalisées dans l'expérience, nous prenons également en compte le *continuum* de traces de la mémorisation d'une sensation à la production de la carte. Les personnes enquêtées sur la cartographie sensible font clairement apparaître la captation du sensible comme un processus de recherche artistique, mais selon les acteurs, la production de traces géographique est intégrée à des processus artistiques aux modalités différenciées<sup>16</sup>. Le corpus expose une palette élargie de traces géographiques et leur mode de production dans les dispositifs artistiques, dont nous essayons ici de montrer les variations, des cartographies sensibles matérialisées aux performances cartographiques.

Une trace géographique est concrète, dans le sens où on peut pragmatiquement démontrer son existence, elle a été perçue et retenue dans la mémoire du promeneur (Tableau 3). Elle a néanmoins plusieurs niveaux d'existence : dans le cheminement on distingue d'abord deux grandes espèces de captations sensibles se produisant, une captation perceptive fabriquant des traces concrètes mais immatérielles dans la mémoire du marcheur. La captation de l'expérience peut sinon être assistée d'un appareillage technique qui permet l'enregistrement matériel de la trace. Amandine Maria se sert par exemple dans sa « promenade » d'un carnet et d'un crayon, Hendrik Sturm d'un GPS.

<sup>16</sup> Hendrik Sturm se réfère par exemple directement aux textes de Carlo Ginzburg. Il se réfère aussi aux chercheurs allemands comme Gerard Hardt sur la conception du paysage à l'allemande. Les autres acteurs mentionneront le terme de trace, ou celui d'écriture cartographique sans référence explicite aux textes sur le paradigme indiciaire.

**Tableau 9. Formes des traces géographiques****Forme immatérielle**

(Liée à la mémorisation d'une activité corporelle interne : physiologique - activité perceptive - et mentale - activité intellectuelle, et affective)

**Forme matérielle**

(Liée à un enregistrement grâce à un appareillage technique : une feuille de papier et un crayon, un GPS, etc.)

Les traces de la promenade sont ensuite imbriquées à l'intérieur d'un processus interprétatif que nous allons décrire précisément, où elles sont appropriées, mises en relations avec d'autres traces géographiques donnant lieu à des descriptions inédites des espaces traversés. Les traces sont toujours marquées du sceau du contexte sensible de leur production, mais aussi des caractéristiques sociales de celui ou celle qui les produit. Elles sont donc marquées à la fois géographiquement et socialement<sup>17</sup>.

### 1.2. Tracer l'expérience spatiale in situ

L'analyse pré-réflexive de l'expérience spatiale en question dans cette étude s'appuie sur le travail d'Erwin Straus, épistémologue de la psychologie et neuropsychiatre allemand. Il publie en 1935 aux Etats-Unis *Du sens, des sens*, ouvrage de référence en psychopathologie, où il insiste alors sur la nécessité d'articuler sciences humaines et sciences naturelles<sup>18</sup>. Erwin Straus développe une approche de l'expérience proche de la phénoménologie, affirmant le primat de « l'expérience immédiate » au fondement du rapport de tout individu au monde et de ses connaissances, à la mesure de la vie quotidienne d'une personne comme à celle de l'expérience empirique du géographe,

<sup>17</sup> Le corps comme instrument de captation est impliqué dans des rapports sociaux (catégorie sociale, sexe, âge, lieu d'habitation, etc.) dont nous faisons état. L'analyse porte toutefois spécifiquement sur les catégories pré-réflexives déterminant l'expérience (construction affective et cognitive, habitudes perceptives).

<sup>18</sup> Erwin Straus présente donc une critique forte du *behaviorism*, en déconstruisant la théorie de Pavlov et des prétendus « réflexes conditionnés ». Son approche implique de voir ce qui déclenche des réactions de l'individu qui ne peut selon lui s'expliquer que par différents facteurs d'ordre physiologiques, psychologiques, sociaux. La critique d'Erwin Straus porte *in fine* sur l'aporie de la seule prise en compte des fonctions physiologiques en sciences. Erwin Straus est proche de la phénoménologie en ce qu'il situe le monde de la sensation en-deçà de toute connaissance, dans la dimension pré-réflexive d'un rapport originaire au monde.

« l'homme pense, non le cerveau » écrit-il (Straus, 1989, p. 183)<sup>19</sup>. Développant une critique de la psychologie objective qu'il remet en cause pour ses principes physicalistes,<sup>20</sup> déterministes et mécanistes du « cerveau-machine »<sup>21</sup>, il plaide en faveur d'une reconstruction « humaniste » de la science comme « création » où le scientifique construit et explicite les conditions d'observation de son analyse, irréductiblement relatives à son expérience vécue du processus scientifique. Il fait apparaître la nécessité absolue pour la médecine d'approcher les maladies non seulement d'un point de vue physiologique (qui permet de rendre compte du fonctionnement des organes) mais aussi psychologique, afin de prendre en compte la particularité de chaque individu ont leur rapports spécifiques à la souffrance pour résoudre le dysfonctionnement physiologique.

« La physiologie des sens étudie les fonctions des organes sensoriels comme des processus qui se déroulent dans des structures corporelles et qui sont causées par des processus physiques en fonction du seuil de stimulation. Les données sensorielles, qu'il s'agisse de couleur, de luminance, d'ordre spatial etc. jouent donc le rôle de signes d'événements physiques. »

Straus, 1989, p. 464

En psychologie, le point de vue que le patient exprime est nécessairement celui de son expérience, « l'expression de sa souffrance corporelle ou psychique », et non celui d'un dysfonctionnement physiologique que l'on observe par les « symptômes »<sup>22</sup>. Dans l'expérience de la souffrance, le patient ne « sépare » pas radicalement les modalités sensorielles, son expérience s'appuie au contraire sur l'unicité du vécu<sup>23</sup>. Il insiste ici sur le fait qu'empiriquement, nous ne sommes pas dans des espaces géographiques au sens disciplinaire, mais dans le sensible que Straus désigne très justement par le terme « paysage ». Erwin Straus insiste donc sur le fait de prendre en compte « l'espace du sentir » qu'il oppose à la perception, notion scientifique en ce qu'elle rend déjà compte de processus d'objectivation. Dans un passage, il associe le sentir au paysage, à savoir une approche de l'espace *in situ*, par le terrain et la perception comme concept scientifique, à la géographie.

---

<sup>19</sup> On retrouve la même perspective chez Maurice Merleau-Ponty : « La science manipule les choses et renonce à les habiter. (...) C'est-à-dire ce parti-pris de traiter tout être comme 'objet général', à la fois comme s'il ne nous était rien et se trouvait cependant destiné à nos artifices. (...) Il faut que la pensée de la science (...) se replace dans un 'il y a' préalable, dans le site, sur le sol du monde sensible et du monde ouvert » (Merleau-Ponty, 1964, p. 3).

<sup>20</sup> C'est-à-dire liée à une observation « externalisante » des faits humains.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 460-461.

<sup>23</sup> « Voir et entendre ne sont séparés que dans la mesure où ce qui est senti présente une diversité. Voir est avoir des couleurs et de la clarté, entendre est avoir des sons et des bruits. Dans les deux cas le fait d'avoir est le même », (*Ibid.*, p. 335).

« L'espace du sentir est à l'espace de la perception comme le paysage est à la géographie. L'espace de la perception est un espace géographique. »

Straus, 1989, p. 513

« Dans l'acte sensoriel de la vision, la chose était seulement là pour moi, ici et maintenant, momentanément, transitoirement. Mais après le passage au monde perceptif cet être-là-pour-moi est saisi comme un moment dans la chaîne des faits généraux.

(en note : ce n'est pas un hasard que la science moderne de l'expression (Klages) est partie de la graphologie. Elle y a cherché l'expression et recherché où son objectivation paraissait la plus parfaite. Mais une science ainsi orientée court le risque de comprendre la totalité de l'expression du point de vue de l'objectivation déjà achevée. »

Straus, 1989, p. 512

Il établit ainsi une différence entre « le sentir » et « le connaître » qui implique des opérations différentes, différenciées selon Erwin Straus par un *modus actandi* dans le sentir et un *modus cogitandi*, l'acte de connaissance étant lié à des opérations logiques, mentales et affectives. Pour Erwin Straus, il y a, dans l'expérience vécue, une connexion entre la captation phénoménale immanente, et le « se mouvoir », qui se traduiraient en géographie par les projets moteurs de l'individu, que ce soit ses mouvements ou ses projets de déplacement. « Le sentir » et le « se mouvoir » sont pour lui liés par l'unité de la sensation.

L'expérience spatiale en question dans cette thèse est, dans les pas d'Erwin Straus, pleinement fondée sur une approche du sentir où le corps est le centre de la vie spatiale de l'individu. La question que pose Erwin Straus autour de la dynamique entre le sentir et le se mouvoir nous semble être au cœur de ce que nous définissons comme « le rapport à l'espace » construit par les individus. La conception strausienne du rapport à l'espace est déterminée par une dimension cognitive (*modus cogitandi*), élaborée mentalement, et une dimension sensible, se traduisant par son mode d'être à l'espace (*modus actandi*), corporel, dans sa manière de se déplacer, perceptif dans l'attention à ses propres sensations. Dans *L'œil et l'esprit* (1950), Maurice Merleau-Ponty, insistant sur le regard, fait aussi l'hypothèse de la place du « corps mobile » dans le rapport phénoménologique au monde. Pour lui, la perception est une ouverture de l'expérience, comme une « fenêtre sur le monde ». Ce qui se rend visible à nos yeux peut déterminer nos projets d'action, nos déplacements, notre mobilité. Il écrit : « La carte du visible » détermine fortement la « carte du je peux ».

« Mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c'est pourquoi je peux le diriger dans le monde visible. Par ailleurs, il est vrai aussi que la vision est suspendue au mouvement. On ne voit que ce qu'on regarde. (...) Tous mes déplacements (qui) par principe figurent dans un coin de mon paysage sont reportés sur la carte du visible. Tout ce que je vois par principe est à ma portée, au moins à la portée de mon regard, relevé sur la carte du 'je peux'. Chacune des deux cartes est complète. Le monde visible et celui de mes projets moteurs sont des parties totales du même Être. Cet extraordinaire empiètement, auquel on ne songe pas assez, interdit de concevoir la vision pensée comme une opération de pensée qui dresserait devant l'esprit un tableau ou une représentation du monde, un monde de l'immanence et de l'idéalité. Immergé dans le visible par son corps, lui-même visible, le voyant ne s'approprie pas ce qu'il voit : il l'approche seulement par le regard, il ouvre sur le monde. Et de son côté, ce monde dont il fait partie, n'est pas en soi ou matière. Mon mouvement n'est pas une décision d'esprit, un faire absolu, qui décrèterait, du fond de la retraite subjective, quelques changements de lieux miraculeusement réalisés dans l'étendue. Il est la suite naturelle et la maturation d'une vision. Je dis d'une chose qu'elle est mue, mais mon corps, lui, se meut, mon mouvement se déploie. Il n'est pas dans l'ignorance de soi, il n'est pas aveugle pour soi, il rayonne d'un soi... L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible, lui qui regarde toute chose, il peut aussi se regarder et reconnaître dans ce qu'il voit alors l' 'autre côté' de sa puissance voyante. (...) Ce premier paradoxe ne cessera pas d'en produire d'autres. Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elle, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose »<sup>24</sup>.

Merleau-Ponty, 1950, p. 13-14

### 1.2.1. Traces géographiques immatérielles

L'usage du principe de la notation en cartographie auquel nous allons consacrer ce chapitre met en jeu la question des catégories de l'expérience soulevée par Erwin Straus et Maurice Merleau-Ponty que nous mettons empiriquement à l'épreuve dans cette thèse. Nous questionnons en effet les catégories d'expérience spatiale à travers les traces géographiques laissées par l'expérience vécue dans la conscience du promeneur que nous avons enquêté sur le terrain (Figure 2 : Figure de synthèse sur les catégories pré-réflexives de l'expérience spatiale : traces géographiques immatérielles. E. Olmedo, 2015 (à réaliser)).

Nous voulons montrer ici comment la notation s'applique au corps, sensiblement et réflexivement, rejoignant finalement l'analyse de Maurice Merleau-Ponty (1950) à propos du rapport que Cézanne entretient dans sa peinture avec la Sainte Victoire. Son expérience de la montagne provençale produit des traces géographiques dans la

---

<sup>24</sup> Cité dans mon premier travail de recherche (Olmedo, 2010, p. 20).

conscience ; « l'œil est ce *qui* a été ému par un certain impact du monde et le restitue au visible par les traces de la main » écrit-il à propos des « multiples Sainte Victoire » que Paul Cézanne peint chaque jour<sup>25</sup>.

« La vision n'est pas la métamorphose des choses mêmes en leur vision, la double appartenance des choses au grand monde et à un petit monde privé. C'est une pensée qui déchiffre strictement les signes donnés dans le corps, non son ressort. A plus forte raison l'image mentale, la voyance qui nous rend présent ce qui est absent, n'est-elle rien comme une percée vers le cœur de l'Être : c'est encore une pensée appuyée sur des indices corporels.»

Merleau-Ponty, 1950, p. 30-31

Maurice Merleau-Ponty formule ici les premiers jalons de sa *Phénoménologie de la perception* (1976). Sans parler de notation, il tente bien d'exprimer que l'expérience empirique crée des « indices corporels ». En parlant des « signes donnés dans le corps », il parle lui-même de notation. A partir de ces lectures et premiers matériaux d'enquête, nous avons dans cette thèse fait l'hypothèse que la notation ne se produit pas seulement au niveau graphique mais au niveau empirique. La notation d'expérience produit donc des traces immatérielles liées à la mémorisation, pendant l'expérience spatiale, de l'activité corporelle physiologique, c'est-à-dire à l'activité perceptive ; et psychologique, à savoir l'activité affective et mentale. C'est de cette manière que la notation apparaît dès l'expérience spatiale comme principe cartographique.

### 1.2.2. Traces géographiques matérialisées

La notation d'expérience c'est aussi et surtout la production de traces matérialisées de l'expérience. Ces traces matérialisées sont liées à un enregistrement non plus seulement mémoriel, mais qui nécessite une intervention technique à travers un instrument qui peut être aussi banal qu'un crayon et une feuille de papier ou aussi technologique que le GPS.

La plupart des projets d'acteurs exposés ici utilisent le dessin, soit comme étape de la carte, c'est le cas du collectif *La Luna* et les femmes de l'association *Harlène* qui réalisent des cartes textiles soit comme *medium* principal, c'est le cas de Mathias Poisson et d'Amandine Maria. Les extraits de cartes suivants (Figure 49, page 247) nous permettent de montrer ce que nous entendons par trace matérielle. Il s'agit des restitutions matérielles des expériences vécues et restituées individuellement ou

---

<sup>25</sup> Merleau-Ponty, Maurice, 1964, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard p. 19.

collectivement dans le cas des collectifs *La Luna* et la *Cie KMK*<sup>26</sup>. Ces dessins rendent visibles les traces géographiques mémorisées pendant un parcours : un bâtiment, un rond-point, un élément topographique remarquable comme le rocher de Vitrolles, un repère (l'atelier de l'artiste), et montrent les informations qualitativement sélectionnées sur cet objet en particulier. On perçoit par exemple à la simple vue comparative qu'Amandine Maria possède une connaissance extrêmement fine du rocher de Vitrolles : les textures graphiques et la couleur évoquant les détails de la végétation sèche et méditerranéenne, les blocs de calcaire et granits rosés du rocher. A travers son dessin du rocher<sup>27</sup>, Amandine Maria insiste sur la dimension topographique de l'élément présenté comme promontoire offrant un très large panorama sur le plateau de l'Arbois. Le dessin fait donc référence à ses connaissances géographiques à certains égards puisqu'elle met en avant ce qu'on appelle classiquement la « situation géographique », en dessinant le rocher comme un promontoire juché de très anciennes bâtisses elle suggère son utilisation stratégique et défensive dans la région durant les siècles précédents. La trace géographique est en ce sens descriptive de l'expérience du lieu.

Le dessin témoigne aussi souvent du statut de la trace géographique pendant le parcours. Dans l'extrait cartographique de Mathias Poisson, l'élément est dessiné, isolé du reste. Cette trace n'est donc pas reliée ni spatialement ni logiquement aux autres. Le caractère « flottant », de cette trace géographique peut être expliqué soit par le fait qu'elle est éphémère (ce qui n'est pas le cas ici puisqu'il s'agit d'un des lieux de travail de l'auteur), ou quand elle fait apparaître une interprétation ténue, prudente, ici révélatrice d'une expérience de découverte du quartier de Saint Antoine à Marseille, espace inconnu et traversé pour la première fois.

En s'appuyant sur les travaux de Sybille Krämer, nous présentons ici les caractéristiques des traces géographiques (Tableau 4). La cartographie sensible qui expose les traces de l'expérience spatiale ne montre donc pas directement cette expérience, mais ce qui en a été retenu pour de multiples raisons.<sup>28</sup> En tant que géographe, nous reposons donc ici la question du mode d'être à l'espace. En portant notre intérêt sur la production des traces géographiques de l'expérience, nous essayons de comprendre et de définir ce rapport à l'espace.

---

<sup>26</sup> Je précise ici : quand la restitution de l'expérience vécue est individuelle, l'expérience ne l'a pas nécessairement été, soit effectuée avec d'autres du début à la fin, elle aura sinon été ponctuée d'interactions, d'échanges avec les habitants tout au long du parcours.

<sup>27</sup> La carte de laquelle est extrait cet élément est présentée en infra (Figure 51, page 254)

<sup>28</sup> C'est ce dont Husserl parle quand il distingue les actes noétiques (l'acte de percevoir, l'acte de souvenir, l'acte de douter, etc.) des actes noématique (le perçu, le souvenu, le voulu, etc., en tant que vécu de conscience), cité in Feildel, 2010, p. 145.

**Tableau 10. Caractéristiques des traces géographiques****Intentionnelle-arbitraire**

(La trace laissée est dépendante d'une précision plus ou moins grande.)

**Conscient-inconscient**

(Distance réflexive à l'expérience spatiale.)

**Irréversible**(Distance temporelle à l'expérience : traces produites **avant** - projection -**pendant** - description - **après l'expérience** - réflexivité.)**Altérable**(Potentiel de transformation dans le temps.)<sup>1</sup>

La trace marque le rapport à l'espace. Elle est imbriquée dans un processus constructif et en devenir de celui-ci. La trace géographique notée pendant un parcours, est une marque du processus constructif à l'espace, plus ou moins intentionnel et plus ou moins conscient. Tout savoir est pour l'individu intégré de manière pré-réflexive. L'individu n'a pas nécessairement conscience de tous les schèmes de pensée à l'œuvre dans son esprit quand il réalise une expérience pendant laquelle il va pourtant sélectionner, trier, analyser les informations. Dans l'hypothèse que notre rapport premier se situe au niveau des sens, de la sensation du corps, de la présence de soi, noter mentalement ou graphiquement un événement pendant une promenade revient à conscientiser ce rapport à l'espace. Si l'acte de noter est « irréversible », c'est-à-dire que la trace géographique notée est un fait géographique, le travail de conscientisation fait intervenir la réflexivité qui ne modifiera pas la trace elle-même, mais son interprétation cognitive et affective.

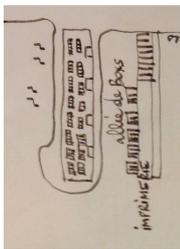
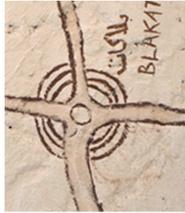
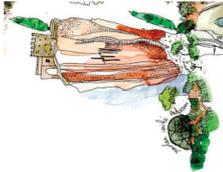
<b>Cie KMK</b>		Extrait des premiers repérages à Nangis : l'allée des boxes et de l'imprimerie. Carte individuelle réalisée après un retour de promenade, 2010.
<b>La Luna</b>		Extrait de cartographie sur un mur à la chaux : le rond-point de Blakat dans la vallée de Sejmane, Tunisie. Carte collective du projet Laaroussa, 2013.
<b>Amandine Maria</b>		Extrait de L'Atlas des rues de Vitrolles : le rocher de Vitrolles. Carte individuelle, 2013.
<b>Mathias Poisson</b>		Extrait d'une carte d'exploration de Marseille : l'atelier de l'Agence Touriste à Cap 15. Carte individuelle, 2003.
<b>TIII Roeskens</b>		Extrait du plan de situation du quartier de la Joliette à Marseille : les entrepôts. Carte individuelle réalisée à partir des récits des habitants, 2010
<b>Hendrik Sturm</b>		Façade de l'église des évangélistes protestants chinois de Marseille, 2010

Figure 49. Comparaison des traces géographiques entre les acteurs enquêtés

### 1.3. De l'expérience « immédiate » aux expériences de vie

#### 1.3.1. L'expérience, distinctions conceptuelles

Il nous faut distinguer à ce stade les types d'expériences spatiales et catégories d'expérience auxquelles nous faisons référence. Il nous faut préciser à ce stade que nous effectuons des distinctions entre des catégories en nous appuyant sur les références classiques de la psychologie. Ce travail autour des distinctions a fondé ce travail en premier lieu, il a ensuite été questionné et approfondi et à partir des observations et expérimentations de terrain. Nous allons également le montrer, le choix des termes a aussi été déterminé en fonction des « mots des acteurs enquêtés »<sup>29</sup>.

La notion d'expérience est pour nous une catégorie générale que nous de la psychologie (James, 1950) pour désigner le mode d'être à l'espace, c'est-à-dire la manière dont une personne à la fois éprouve et construit une réalité. Elle rejoint la du travail du géographe américain Yi-Fu Tuan, et notamment dans son ouvrage fondateur sur la nature de « l'expérience de l'espace, *Space and Place. The perspective of experience* (Tuan, 1977) Cette construction expérientielle se fait, comme le montre le schéma qu'il dessine (Figure 4 : La perspective de l'expérience chez Yi-Fu Tuan.) dans l'aller-retour entre le domaine du ressenti (*Emotion*) et celui de la pensée (*Thought*)<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Nous opérons des « distinctions » et non des « définitions », dans la mesure où le travail de définition n'a pas encore effectué dans ce champ de la géographie non encore véritablement constitué. Ce travail de définition doit selon nous se faire dans la mise en commun entre les géographes spécialistes.

<sup>30</sup> La perception a aussi été abordée en géographie et en aménagement, mais à travers des points de vue assez divers, Raymond Ledrut (1973), Antoine Bailly (1977) et Colette Cauvin sur la méthode pour étudier l'espace perçu et la cognition par les individus. Les travaux récents portent davantage sur les dynamiques affectives de la perception avec le travail d'Hélène Maulion (2009), Manola (2013). Des travaux récents portent en géographie et dans les sciences de l'espace plus largement (paysage et architecture notamment), sur la perception en mouvement, notamment les travaux de Rachel Thomas sur la marche (2010), et ceux de Damien Masson sur la perception embarquée à bord des trains (2009).

« Experience is a cover-all term for the various modes through which a person knows and construct a reality. These modes range from the more direct and passive senses of smell, taste, and touch, to active visual perception and the indirect mode of symbolization. »

Tuan, 1977, p. 8

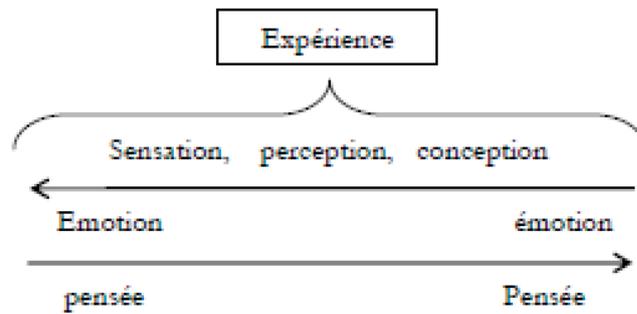


Figure 50. La perspective de l'expérience chez Yi-Fu Tuan<sup>31</sup>.

L'expérience relève donc à la fois du domaine affectif et cognitif. Nous parlerons en premier lieu d'expérience « immédiate », expression qui peut bien paraître pléonastique à certains égards, mais qui nous permet de distinguer l'expérience « qui vient d'être vécue » plutôt productrice de traces géographiques « perceptives » (Gibson, 1986), de l'expérience « sédimentée », qui correspondent à des périodes plus longs ou moins longues de la vie et à laquelle correspond davantage au domaine de la construction « affective » individuelle classique en psychologie. Georges Devereux en donne une définition très claire dans son ouvrage :

« La perception, l'interprétation correctes de la réalité sont à la fois facilitées et entravées par la tendance de l'homme à se considérer lui-même, son corps, son comportement et ses façons de sentir, comme archétype, ou du moins comme prototype de ce qui est humain et à modeler sur lui l'image du monde extérieur. Il construit pour lui-même un modèle de soi plus ou moins inconscient et plus ou moins idéalisé, dont il se sert ensuite comme pierre de touche, d'une norme ou d'une ligne de base pour apprécier les autres êtres et même les objets matériels. »<sup>32</sup>

Devereux, 1967

L'approche que Gibson fait de la perception est « écologique » au sens où il prend en charge une dimension relationnelle de l'individu à l'environnement et non uniquement physiologique de la perception (visuelle dans son cas), avant tout comme une action

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Cité in Barthe, 2011.

« ordinaire », spontanée, immédiate et dynamique. Son concept principal, « l'affordance »<sup>33</sup> correspond au fait de saisir directement les réactions sensorielles suscitées par l'environnement. Nous effectuons une distinction entre ce qui relève de du perceptif (sensoriel) et de l'affectif. Une autre catégorie d'expérience est évoquée ici, celle relative aux expériences de vie La dimension affective est abordée ici pour désigner les constructions affectives individuelles et collectives (Feildel, 2010 ; Audas, 2011).

Elle ne désigne plus un « sentir » mais un « ressentir », dans la mesure où ce type d'expérience est en permanence en renvoi avec les expériences antérieures. On renvoie donc ici à la construction psychologique des individus. Du latin *afficere*, qui signifie « agir sur » et *ad-faccere*, « vers le faire » (Feildel, 2010), la notion d'affect renvoie, comme pour l'*affordance*, à une notion dynamique. Si nous distinguons le domaine perceptif du domaine affectif, nous ne n'envisageons pas de primat de l'une sur l'autre, comme l'explique le géographe-urbaniste Benoît Feildel.

« Car en cloisonnant sensations et affections, et en conférant une primauté – ne serait-ce que d'ordre temporel – aux premières sur les deuxièmes, les théories psychologiques opèrent une scission et un renversement qui sont préjudiciables à la compréhension de ces phénomènes en tant que tels, mais également à l'appréhension des phénomènes affectifs qui lient entre eux, les individus, les sociétés et leurs espaces. À la suite des pragmatistes, Dewey ([1915] 2010) et James ([1884] 2006) notamment, nous proposons de retravailler l'appréhension de l'ordre réel des choses et de questionner le primat donné à la sensation, à la perception sensible, sur lequel traditionnellement l'on s'accorde avant de considérer que celle-ci ne s'incarne dans un ressentir. Reconnaître, à la suite de Dewey ([1915] 2010), que « la perception émerge quand le souci envers les objets et leurs qualités porte à la conscience les exigences organiques d'attachement », c'est placer de fait le sentir et le ressentir sur un même plan et, pour cela, envisager la relation d'étroite dépendance qu'ils entretiennent. Ainsi, nous revenons sur l'expérience sensible de ce qui apparaît, dans un premier temps, comme un donné, pour insister sur la manière – nécessairement située, temporellement, spatialement et socialement – d'éprouver la dimension spatiale de l'existence. Autrement dit, nous interrogeons la façon de ressentir (« re-sentir »), c'est-à-dire de conférer un sens particulier au vécu affectif. »

Feildel, 2013

---

<sup>33</sup> Notion de référence pour Mathias Poisson.

### 1.3.2. Traces géographiques perceptives

Nous allons d'abord rapprocher les cartographies d'Amandine Maria, de la *Cie KMK*, de Mathias Poisson en ce que leurs travaux sont déterminés par des protocoles de déplacement donnant naissance à des restitutions cartographiques ciblant les traces perceptives de l'expérience spatiale. A la suite des travaux de James R. Gibson en psychologie environnementale sur *L'écologie de la perception* (1986) que Mathias Poisson cite parfois<sup>34</sup>, la perception est ici considérée comme une activité géographique liée à la mobilité. Les artistes enquêtés ont en commun de traiter de la perception non comme une activité complètement « ordinaire ». Amandine Maria parle par exemple de son travail de « cartographie de perceptions ». S'agissant de travaux artistiques centrés sur l'expérience, les artistes déploient des dispositifs qui donnent à la perception la singularité d'une dimension heuristique.

« Il est de fait que les animaux et les humains voient l'environnement pendant qu'ils se déplacent et non exclusivement lorsqu'ils s'arrêtent entre leurs déplacements, et ils voient d'ailleurs probablement mieux lorsqu'ils se déplacent que lorsqu'ils restent stationnaires, car seul un appareil photographique a besoin de l'image arrêt. Un observateur qui se déplace à travers l'environnement au cours de sa vie quotidienne voit depuis ce que j'appellerai un *trajet* d'observation. Il n'est pas nécessaire de traiter le chemin comme un ensemble infini de points adjacents à un ensemble infini d'instant successifs ; on peut le considérer comme un mouvement unitaire, une excursion, un voyage ou un périple. Le chemin d'observation représente le cas normal de perception, court pour les cours périodes d'observation, et long pour les heures, les jours, et les années d'observation ; le milieu n'est pas composé de points mais de chemins. »

Gibson, 1986 p. 306

Amandine Maria possède une connaissance très approfondie de la ville de Vitrolles dans laquelle elle a grandi et qu'elle a cartographiée à l'échelle de la marche à travers son *Atlas des rues de Vitrolles*. Elle dessine les lieux tels qu'elle les « ressent » dit-elle. A travers sa cartographie, elle travaille donc sur la consignation des observations réalisées dans une acception très minutieuse. « Je voulais représenter les choses telles qu'elles m'apparaissaient »<sup>35</sup>. La carte de *L'avenue de Marseille* (Figure 5 : avenue de Marseille, Atlas des rues de Vitrolles, Amandine Maria, 2013.) montre par exemple plusieurs fois le rocher de Vitrolles, butte en calcaire rose visible dans la ville. Plusieurs points de vue sur l'élément topographique apparaissent durant le

<sup>34</sup> C'est d'ailleurs lui qui me suggéra un jour l'extrait suivant.

<sup>35</sup> Extrait d'entretien, Amandine Maria, 2014.

cheminement qu'Amandine Maria décide de représenter tel quel. En regardant dans le détail, on voit apparaître l'itinéraire, qui n'est pas montré par une ligne mais suggéré par le point de vue sur le paysage.

Tout ce qui est relatif à l'ambiance est mémorisé. Au-delà de la promenade, Amandine Maria réalise une carte sur une feuille de papier blanc épaisse au format raisin<sup>36</sup>. Elle commence toujours « en bas de la carte », pas très loin du bord et dessine par extension. Son itinéraire structure la carte, elle repense au trajet et dessine les éléments en fonction de sa perception du lieu au moment où elle marchait. Elle s'attache à ne dessiner que les éléments qu'elle a perçus. Les éléments sont « aplatis » dans la mesure où dans la marche, les éléments sont représentés de face, « en deux dimensions ». Il n'y a plus de « perspective dit-elle, le paysage est dessiné par rapport à ce qu'elle voit. Ce qui est près ou loin est annulé dans la carte.

« Vitrolles c'est tout en longueur, c'est le long d'un plateau. On est ici, le rocher c'est le petit carré rose là, et la rue où on est c'est la rue toute droite là, c'est la rue historique de la ville, c'est là d'où tout est parti, et puis ça longe tout ce grand plateau. Voilà, l'étang de Berre est là, et puis Marseille c'est là. C'est tout en longueur quoi. Et toi tu es arrivé ici.

En marchant je prends des notes. C'est pas du tout ce genre de dessin que je fais, ça c'est ce que je fais en rentrant. Je prends une feuille avec un stylo tout simple, et je prends des notes en avançant, je m'arrête pas, et je prends des notes de ce que je vois. C'est vraiment des cartes dans le temps, c'est pas des cartes figées d'une vue. C'est des cartes d'un déroulé. Donc moi je pars du bas de la carte, et je vais toujours en haut (pour celles qui sont en longueur). (...)

Je prends des notes de tout ce que je vois et surtout de l'orientation. C'est-à-dire que moi ce qui m'intéresse c'est de représenter la vision de ce que je vois par rapport à où je suis. C'est-à-dire que là le rocher on va le voir plein de fois, parce qu'au fur et à mesure de la marche je vais le voir plein de fois dans plein de situations différentes. Donc là on va le voir plus petit sur le côté gauche. Après il va y avoir un virage, le rocher, on va le voir ensuite sur la droite. Là y'a un gros radar devant moi, et il se rétrécit. Là on le voit en face de la route. Ca c'est la fameuse grande falaise là, qui est tout le long, qu'on aperçoit à des moments, quand c'est possible. Et en gros plus du tout de perspective, c'est-à-dire que tout est aplati en fonction de comment ça se trouve par rapport à moi. Ce sont des cartes d'orientation, dans le temps. »

Extrait d'entretien, Maria, 2013.

L'espace est ici représenté à l'échelle du corps qui saisit une multiplicité de détails. Amandine Maria est attentive aux textures créées par la végétation, à celles des bâtiments. Les cartes de *L'Atlas des rues de Vitrolles* représentent chaque rue de la ville. Ce n'est pas tout à fait une cartographie des perceptions dont il s'agit ici, dans

<sup>36</sup> Grand format : 50 x 65 cm.

le sens où tout ce qui a été perçu n'est pas représenté. La perception du rocher de Vitrolles est par exemple représentée à plusieurs reprises car elle organise le paysage. Le rocher apparaît ici également comme un point de repère pour la promeneuse, et enfin comme un élément caractéristique de Vitrolles qu'on « reconnaît tout de suite ». Parfois, Amandine Maria dessine de manière allusive un élément précis du paysage (un pavillon) qui suggère une masse d'éléments similaires (un lotissement pavillonnaire). « J'essaie de capter les choses principales » dit-elle. Les autres éléments sont seulement suggérés quand ils se répètent et deviennent très nombreux, ici des groupes de maisons par exemple qui ne sont pas représentés de manière exhaustive<sup>37</sup>.

Ce qui fait repère sur la carte est présent sur l'itinéraire, vu de l'espace. « Même si c'est très cartographié (...) on peut retrouver malgré tout le point de vue. Tout est ouvert en fonction des sens, du sens ». Certains éléments lui paraissent plus importants que d'autres, structurant le paysage. Artiste-paysagiste, elle « prend des notes » très rapides en marchant des éléments qui lui paraissent importants, tout ce qui relève de la « structure du paysage », dit-elle, pour montrer dans la carte comment dialoguent les « unités paysagères. » Cette variation du point de vue sur le paysage pendant la marche, décrite par James J. Gibson qui montre comment cette « perspective changeante » est en fait structurée par la continuité de l'itinéraire (Gibson, 1986, p. 305). L'espace est ainsi perçu à travers la marche. Si l'on reste à un seul endroit, on n'a qu'un point de vue, idée que la marche, le mouvement permet de multiplier les points de vue. « En trois maisons » dit-elle. Le choix des éléments à représenter - parfois représenté dans des légendes (Figure 52, page 255) - est donc aussi fonction du cheminement d'analyse paysagiste d'Amandine Maria. Ses perceptions, s'apparentent en effet à des « observations ». Sa pratique créative mêle donc ainsi une dimension artistique et une dimension scientifique.

---

<sup>37</sup> « C'est réduit en fait, j'm'embête pas à faire toute la rue de manière exhaustive avec cette maison là, puis après celle-là, puis après celle-là. D'abord je parcours toute la rue et je regarde, et j'me dis alors si on devait retenir en trois maisons ce serait quoi ? », (*Ibid.*).



Figure 51. Avenue de Marseille, Atlas des rues de Vitrolles, Amandine Maria, 2013.

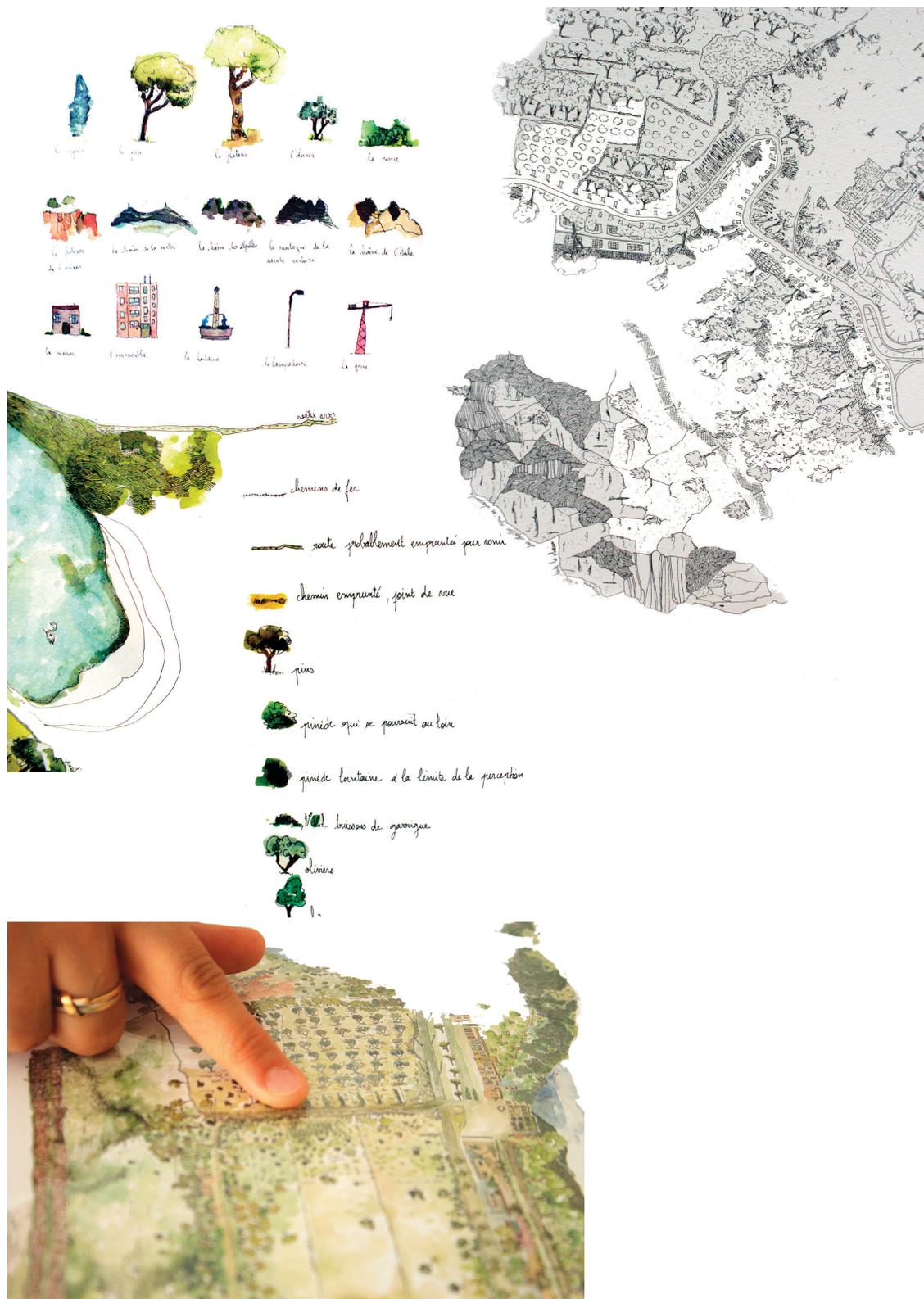


Figure 52. « Cartographies perceptives », Amandine Marta, zoom sur des détails.

On peut rapprocher cette façon de procéder de tentatives plus contemporaines, comme celle élaborée par les artistes de la *Cie KMK* dans la ville de Nangis (77). La *Cie KMK* est un groupe de plasticiens-scénographes s'intéressant au paysage comme "réalité quotidienne et familière". Dans le cadre d'une résidence artistique menée à Nangis depuis 2009, la *Cie* a créé une collection de promenades. Ils invitent ainsi les promeneurs habitants comme les promeneurs de passage à marcher en ville dans leurs pas. Véronique Pény, directrice de la *Cie*, explique que la promenade dite « de la Mare aux Curées » a été pensée pour proposer au visiteur la visite d'un quartier d'habitat collectif créé dans les années 1980 à Nangis, où le taux de chômage est plus élevé que dans le reste de la ville, ainsi que de problèmes sociaux qui s'accompagnent d'une image négative de ce quartier. Plusieurs expériences ont été réalisées dans ce quartier par les membres de la *Cie*. Chaque jour ils effectuaient une promenade dans le quartier de la Mare aux Curées, et, à leur retour, ils consignaient ces itinéraires sur des grandes feuilles de papier de soie (Figure 53, page 257) qu'Abigaël Lordon, plasticienne, membre de la *Cie* appelle « carte-mémoire ». Ces cartes descriptives permettent le récit d'expérience avec les autres membres de la *Cie* ou les visiteurs. Elle permet à la fois de consigner les perceptions, les lieux qui ont suscité la curiosité comme le passage à côté de l'École des Rossignaux décrit dans l'extrait d'entretien suivant. Après une déambulation dans le quartier, Abigaël Lordon raconte sa promenade aux autres membres du collectif. On voit apparaître dans son récit des traces perceptives mémorisées et celles matérialisées sur sa carte-mémoire.

« Moi j'suis passée par le passage à côté de l'école des Rossignaux. J'aime bien en fait passer à côté du lycée parce que finalement on parle de la Mare aux Curées et du fait que c'est fermé etc. Et ce passage il est sinistre. Le lycée avec les toutes petites fenêtres, des grilles tout du long, c'est hyper oppressant. Et c'est drôle parce que c'est pas très accessible en fait la Mare aux Curées, et ça participe d'un lieu mystérieux comme ça. On passe en fait dans ce boulevard du Tivoli, hyper ouvert avec ses arbres et un mail. Juste à côté de cette cité, y'a que ça et les pierres sur le terrain. Et juste après, en fait c'est que tout ce qui est construit autour étriqué le truc. Mais, j'trouve que ça fait ressortir ça. Ya vachement d'espaces de jeux dans la Mare aux curées, tout communique, c'est vachement fluide comme circulation. Finalement au contraire, tous les équipements autour p'tetr pas quoi. »

Extrait d'entretien, *Cie KMK*, 2012

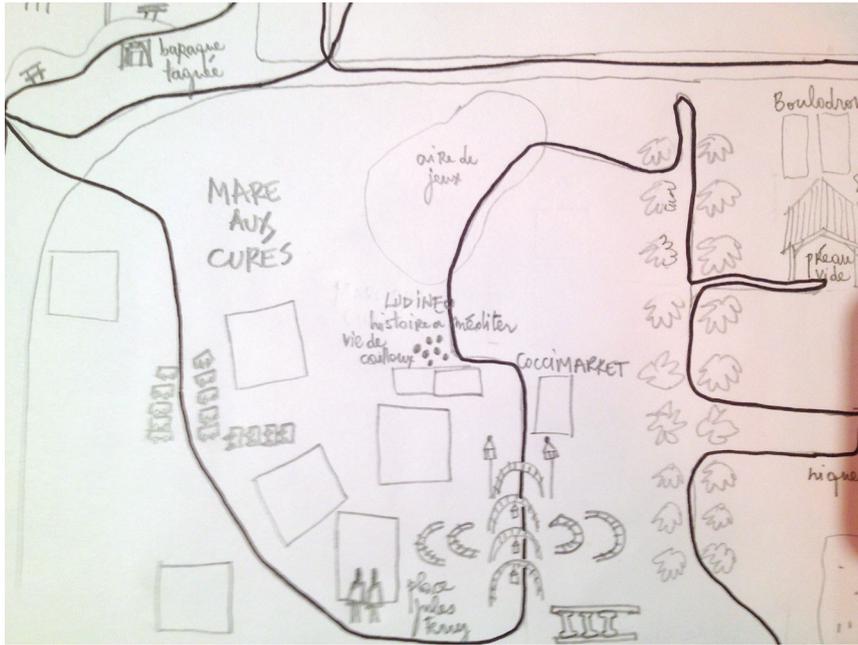


Figure 53. Cie KMK. Retour de promenade. Extrait de « carte-mémoire ».

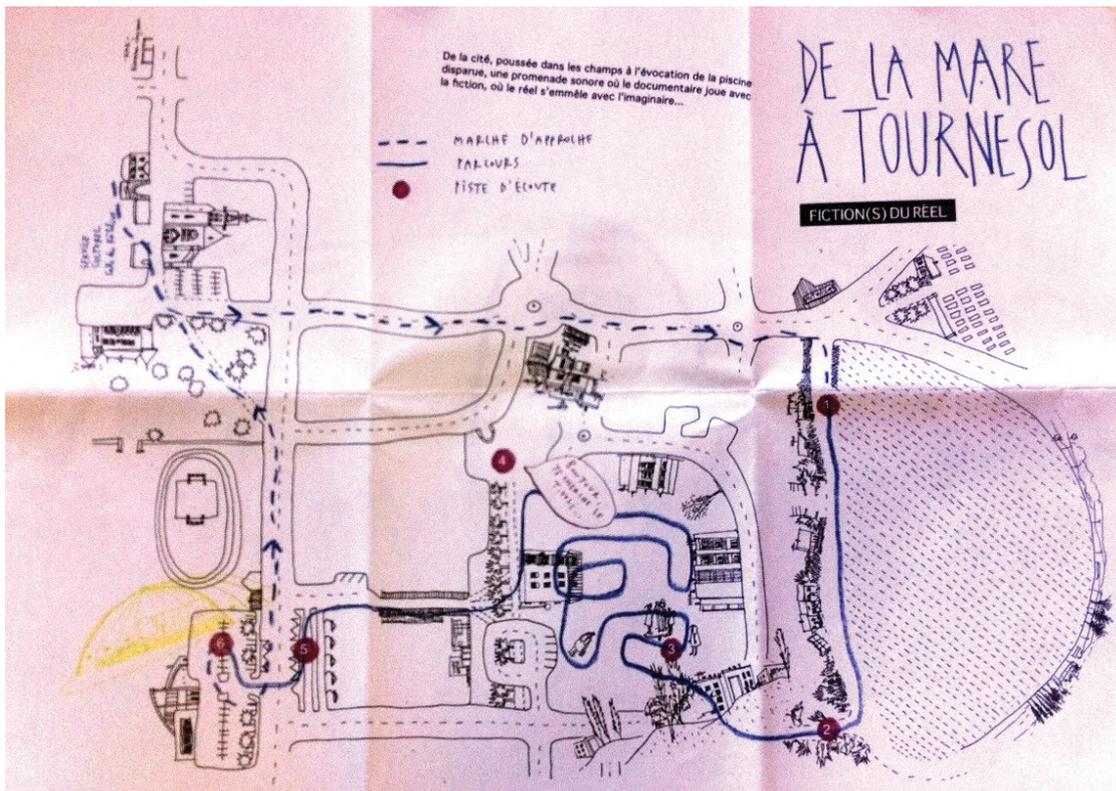


Figure 54. Carte pour la Promenade de la Mare aux Curées, Cie KMK, 2013

Cet échange avec les autres artistes de la *Cie*, et la sédimentation des différentes explorations réalisées par le collectif dans le quartier ont permis de créer un itinéraire de « promenade » aujourd'hui proposé au public. Une carte de la promenade *De la Mare à Tournesol*<sup>38</sup> (Figure 54, page 257) au format A4 est donnée au promeneur, ainsi qu'un casque audio dans lequel est diffusé un contenu sonore. La promenade nous fait arriver dans le quartier par les champs qui offrent un accès très ouvert sur l'endroit pourtant considéré par les habitants de Nangis comme un quartier impénétrable voire hostile « qui tourne le dos au reste de la ville ». Par cette promenade, une autre approche du quartier est proposée s'appuyant sur les entretiens libres avec les habitants du quartier. En arrivant par les champs, on pénètre dans ce quartier désigné comme caractéristique du « mal urbain », et on découvre les quelques barres d'immeubles comme par surprise, derrière une petite butte. Le contenu audio nous fait écouter les paroles des habitants enregistrées par la *Cie*. Dans le quartier dit « de la Mare aux Curées », du fait de la présence de mares de chasses utilisées au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, l'itinéraire est alors laissé libre dans le quartier calme et effectivement ouvert du fait de bâtiments construits sur une même esplanade à proximité des champs. La promenade se termine près des équipements municipaux (collège, lycée, piscine, échangeur de bus), où l'on retrouve une ambiance plus agitée du fait des rythmes liés à la fréquentation de ces équipements publics comme le remarquait l'artiste précédemment citée.

On voit ainsi comment l'itinéraire réalisé par la *Cie KMK* est construit à partir de traces immatérielles laissées par la marche dans les souvenirs et le partage des récits d'expérience de chacun, artistes comme habitants. La carte résulte aussi des traces matérielles, des « cartes-mémoire » qui ont permis de créer la promenade, écriture d'un itinéraire qui constitue la finalité du travail artistique issu de toutes les explorations géographiques effectuées par les artistes de la *Cie* et les habitants. Dans cette promenade, toutes ces traces n'apparaissent pas telles qu'elles. Elles sont comme synthétisées dans l'itinéraire. Les cartes-mémoire permettent pour la *Cie KMK* de se souvenir des possibilités d'itinéraires grâce aux expérimentations de chaque artiste, celles réalisées par les habitants au cours d'ateliers proposés. Ces cartes sont précieusement conservées dans les archives et font l'objet de lectures plurielles dans la *Cie*, et sont régulièrement affichées pour susciter les réactions et la discussion avec les publics. En les superposant, elles permettent de voir, par récurrence, les lieux qui semblent importants pour les habitants de Nangis et ceux repérés par les membres de la *Cie*.

---

<sup>38</sup> Intitulée *La Mare à Tournesol* en référence au quartier de la Mare-aux-Curées que la promenade explore et le point d'arrivée, l'ancien emplacement de la piscine Tournesol implantée à Nangis dans les années 1960 et détruite en 2011. Au point d'arrivée de la Promenade sont donnés à écouter des souvenirs des habitants liés à cette piscine.

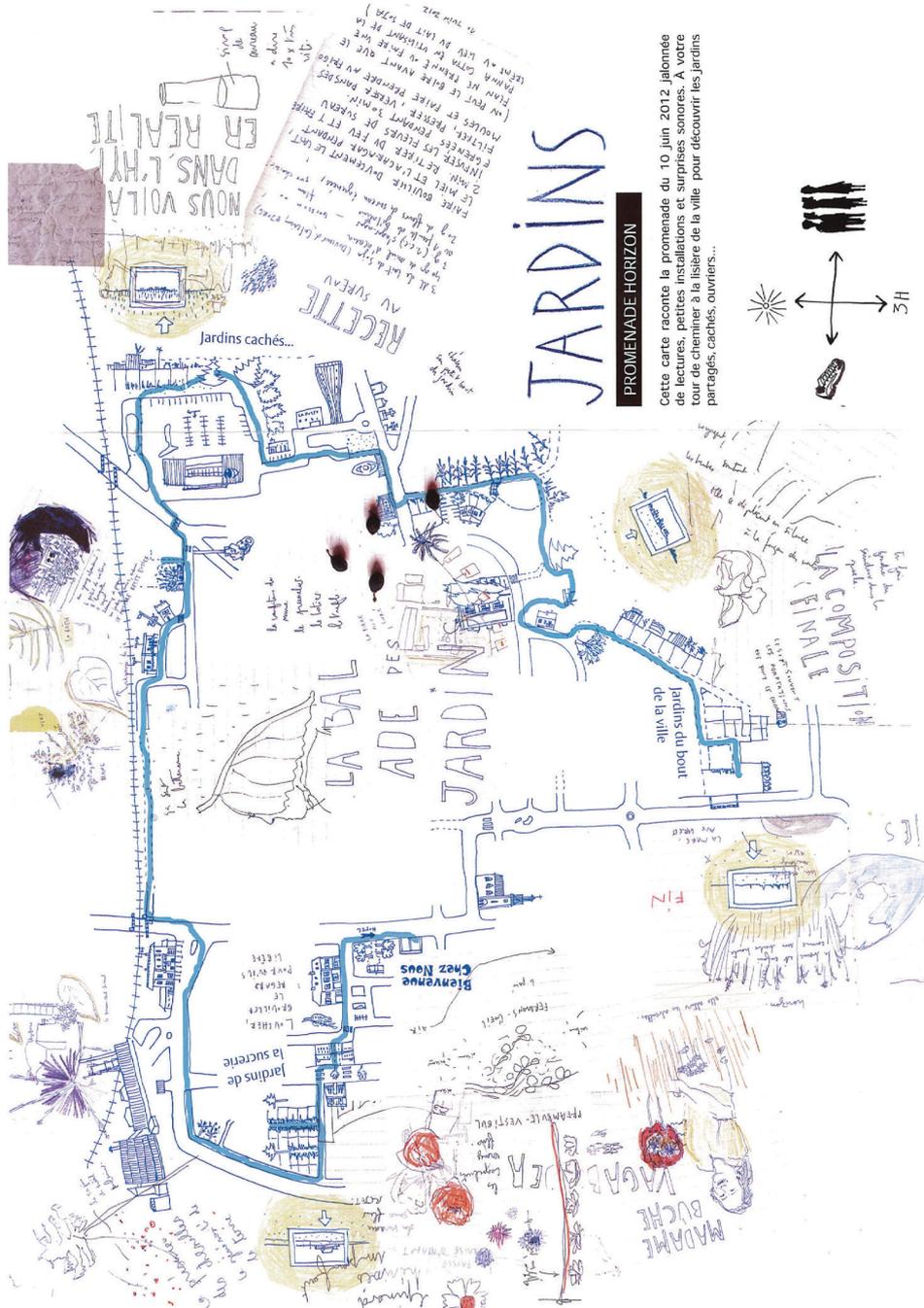


Figure 55. Carte pour la Promenade des jardins, Cie KMK, 2012.

« Cette carte raconte la promenade du 10 juin 2012 jalonnée de lectures, petites installations et surprises sonores. A votre tour de cheminer à la lisière de la ville pour découvrir les jardins partagés, cachés, ouvriers... »

Texte extrait de la Carte pour la «Promenade des jardins»,

Certaines cartes (Figure 55, page 259), font apparaître explicitement toutes les traces d'expérience, ici des extraits du carnet de notes d'Abigaël Lordon, des fruits de bureau glanés au cours de la promenade, des extraits de textes durant des performances.

Enfin, les cartographies de Mathias Poisson nous permettent d'éclairer une autre dimension des traces perceptives. Mathias Poisson arpente les espaces, qu'il dessine ensuite au crayon noir. Ses dessins colorés à l'aquarelle montrent les éléments qui ont ponctué son cheminement - des lieux, des bâtiments, des objets, comme des pensées qui lui sont parvenues pendant le trajet. La carte inventorie ce qui a été repéré durant le chemin parcouru. Ces éléments sont importants aux yeux du promeneur, ils sont mobilisés en appui pour restituer l'itinéraire, localiser les lieux les uns par rapport aux autres, dans leurs distances, délimitant temporellement différents moments. Durant trois mois, Mathias Poisson réalise des cartes d'explorations de la ville de Marseille en arrivant dans cette ville qu'il découvre alors comme le montre cet extrait de texte accompagnant un dessin de paysage rassemblant les perceptions.

« Je me souviens quand je suis arrivé dans cette ville la réalité me prenait aux yeux, me sautait à la gueule et je marchais des jours entiers dans une sorte de mine de réalité saisissante pure et directe qui me pousse à fouiller et traquer le moindre recoin de cette ville sauvage. »

Texte extrait de la Figure 56, page 261



Figure 56. Mathias Poisson, Restitution d'exploration à Marseille. Extrait du topoguide du GR 2013.

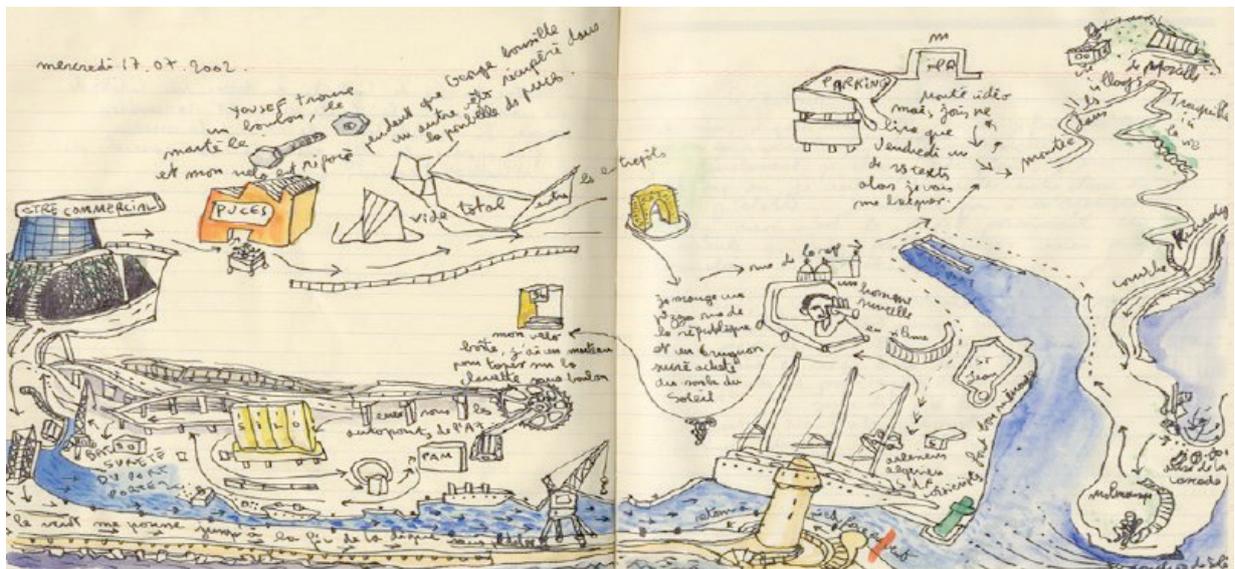


Figure 57. Restitution d'exploration à Marseille, Mathias Poisson, 2002.



Figure 58. *Ce qui traîne par terre au plan d'Aou. Mathias Poisson, Une collection de L'Agence Touriste, Extrait du topoguide GR 2013, p. 90-91.*

Cet autre exemple de cartographie d'exploration de Marseille (Figure 58, page 262) présente une notation d'éléments observés au cours d'une promenade en vélo autour de Marseille bordant le littoral depuis la corniche Kennedy, en passant par la calanque de Malmousque, le vieux port, longeant ensuite les docks jusqu'à la digue du port autonome. Les repères spatiaux sont ensuite plus ponctuels, le centre commercial Grand Littoral, les puces de la Madrague au Nord de Marseille, puis dans les villages au pied du Massif de l'Etoile au nord-est de la ville. Depuis 2000, la production cartographique de Mathias Poisson n'a cessé de s'enrichir manifestant un intérêt de plus en plus important à la précision des éléments observés. Sa pratique de la notation se rapproche même parfois de l'inventaire. Au cours du projet de GR2013, il travaille sur « ce qui traîne par terre au plan d'Aou » (Figure 11 : Mathias Poisson, Ce qui traîne par terre au plan d'Aou. Une collection de L'Agence Touriste, Extrait du topoguide

GR 2013, p. 90-91.)<sup>39</sup>, ces éléments ponctuels observés au sol tout au long de la promenade. Ces éléments sont précisément observés puis dessinés à la main sur un carnet de notes, répertoriés séquentiellement par ordre d'apparition.

« Ce qui traîne par terre au plan d'Aou (à Marseille près de Saint Antoine), ce qui est là, contre le sol, posé par terre, au bord des chemins et qui attire l'œil discrètement.

1. Barrière temporaire à l'entrée du parc de Séon jouxtant les travaux des nouveaux immeubles du rond-point Foresta / 2. Epée en plastique avec son bouton en état de marche, qui, actionné, reproduit le bruit d'une épée métallique au combat / 3. Bloc de béton épais à proximité de grillages temporaires des futurs immeubles / 4. Grosse bobine solitaire à proximité de l'ancienne chaufferie centrale du plan d'Aou. »

Texte extrait de la Figure 58, page 262

La légende en dit long sur la manière dont les objets sont envisagés, non pour eux-mêmes, mais dans leur contexte d'observation, c'est-à-dire le lieu où ils ont été observés et les conditions d'observation (météorologiques, usages des habitants, travaux en cours). L'inventaire d'objets aussi minimes est extrêmement instructif sur les usages et les dynamiques en cours dans un espace : les jouets d'enfants et les objets de chantiers comme les plots de chantiers indiquent la présence de terrain vague qui servent de terrain de jeu en période de rénovation urbaine. Ces éléments graphiques témoignent d'une approche « attentive » aux choses habituellement microscopiques au cours d'une promenade et manifeste toute la démarche de Mathias Poisson de modifier l'échelle d'attention : les éléments auparavant considérés comme micro se situent maintenant pleinement au centre du parcours.



Figure 59. *Balexpe, Rezé 2, Mathias Poisson, 2011.*

<sup>39</sup> Le quartier du *Plan d'Aou* est un quartier enclavé du Nord de Marseille construit dans les années 1970 sur un plateau.

En comparaison, la carte réalisée à Trentemoult (Figure 12 : Balexpé, Rezé 2, Mathias Poisson, 2011.) au cours du projet *Balexpé* à Rezé, commune du périurbain nantais, fait apparaître de manière plus prégnante la continuité de la perception du paysage dans la marche au bord de la Loire, elle montre la progression de son itinéraire artistique. Les traces visuelles laissées par l'expérience sont présentées dans la continuité de la promenade qui suit le cours du fleuve. Cette carte présente de manière très visible une spécificité de la cartographie sensible liée à un graphisme non-proportionnel. Chez Mathias Poisson la production des traces perceptives est très dépendante du déplacement, qui se décline en fonction des variations d'expérience. Son travail cartographique s'est développé autour de modalités *particulières d'expérience approfondies* à partir de protocoles d'expérience fondés sur plusieurs variables :

- Qui ? « *en solo* », « *en binôme* », « *en groupe* ».
- Choix d'un sens à expérimenter : expérience « *en aveugle* » (en fermant les yeux, avec des lunettes floues), « *en sourd* » (avec des bouchons d'oreilles).
- Contraintes spatiales : un itinéraire, un point de départ-point d'arrivée, ou une direction (« *suivre le vent* », « *suivre la direction de l'Est* »).
- Contraintes temporelles : de quelques minutes à plusieurs jours.
- Contrainte pour la restitution : dessin, cartographie.

La recension du travail de Mathias Poisson fait apparaître d'années en années une attention de plus en plus soutenue à la précision des traces perceptives à travers des protocoles d'expérience et de restitution très déterminés en amont. Ces protocoles permettent de travailler la mémorisation des traces perceptives grâce à une dissociation des activités : *marcher, restituer* l'expérience du parcours. Les cartographies fourmillent ainsi de détails relatifs au sens exploré. Le travail de Mathias Poisson évolue donc vers des protocoles qui permettent d'aborder l'expérience spatiale en modifiant ce qui apparaît habituellement comme de l'ordre du pré-réflexif.

L'utilisation du principe de la notation en cartographie témoigne donc en définitive d'une construction affective et cognitive, dans le sens où elle s'ancre dans l'expérience sensible et corporelle, et où l'expérience met aussi en jeu une « compréhension » de l'espace, c'est-à-dire au sens d'Henri Maldiney (1985) de la construction d'une représentation du réel tiré de l'expérience. Le processus cartographique dont il s'agit ici retrace ainsi la construction sensible du rapport à l'espace fondé sur des éléments repérés pendant l'expérience, tels ces micro-éléments que décrit très précisément l'Agence Touriste. Ces éléments repérés, traces géographiques issues de l'expérience. Elles fondent le rapport à l'espace, c'est-à-dire que le promeneur s'appuie littéralement

sur ces traces repérées pour envisager la suite de son exploration. La carte construit ces traces géographiques : certaines deviennent des indices ou des repères qui structurent les expériences ultérieures.

Les traces géographiques sont donc en ce sens des « faits géographiques », au sens de d'événements observés sur le terrain. Cette classe particulière de faits géographiques a pour spécificité de n'être parfois perceptible que pour l'observateur qui les rapporte, c'est le cas notamment des traces « immatérielles » et éphémères que l'on pourra qualifier de « fait de perception », dans la mesure où le fait de les avoir ressentis leur donne un caractère incontestable puisqu'elles ont eu lieu dans la réalité de l'observateur. Leur emploi est par contre, nous le verrons plus loin des interprétations tout à fait variées.

### 1.3.3. Constructions affectives, cartographies de vie

Les projets artistiques que nous traitons à travers cette étude ont pour caractéristique de mobiliser la carte à l'intérieur d'un échange artistique et social entre les personnes participant au projet artistique : les artistes eux-mêmes, qui les initient, les habitants ou participants, les médiateurs culturels. La manière dont la cartographie est utilisée rapproche ainsi les deux fonctions de l'imagination selon Gaston Bachelard la « fonction imageante » qui a besoin de créer une très grande multiplicité d'images pour permettre la compréhension de la situation présente, et la « fonction transformatrice » qui permet de la modifier (Bachelard, 1957). Dans les projets que nous présentons ces deux fonctions sont à l'œuvre : la carte permet d'échanger et de donner une forme aux éprouvés géographiques, qui peuvent ensuite être mobilisés dans les expériences futures, transformant ainsi la situation.

Les projets cartographiques de Till Roeskens et du collectif nantais *La Luna* ont en commun de traiter d'expériences à l'échelle d'une vie. Ces artistes travaillent sur la « sédimentation » de l'expérience. Leur travail se fait aussi *in situ*, c'est-à-dire dans l'expérience géographique de rencontre avec des habitants dans les quartiers, rencontres où la parole échangée compte. L'intérêt de ces artistes se porte sur les expériences passées du lieu à travers les récits qui en sont faits, sur ses « histoires ». La notion de « protocole » est ici moins présente, parce qu'il s'agit de faire « avec » la situation telle qu'elle se crée, dans la rue, dans les locaux associatifs, dans les maisons. Par exemple Till Roeskens, dans sa posture artistique, refuse le plus possible les « rendez-vous ».

Il fait ainsi en sorte que les choses adviennent « d'elles-mêmes », que les situations soient le moins « artificielles ». Le bon moment est nécessairement celui qui est dans la continuité des activités.

Ces cartographies rejoignent pleinement les précédentes. Ce n'est pas la production de l'objet qui importe mais bel et bien le moment de se raconter, l'élaboration cartographique comme une expérience vécue entre des personnes. Je rapproche aussi ces projets cartographiques des précédents en ce qu'ils accordent une place première à un autre type d'expérience qu'est l'expérience de vie. Le point de départ est l'expérience vécue, en tant qu'elle est toujours médiatisée par la mémoire affective<sup>40</sup>. Cette dimension affective, à la fois psychologique et sociale renvoie à la construction individuelle que nous montrons à travers les travaux de Till Roeskens et ceux de *La Luna* et des femmes de l'association *Harlène* à Nantes.

Nous abordons donc ici une autre approche de la cartographie sensible, même si le fonctionnement sur le principe de la trace géographique demeure le même. Cette « cartographie de vie » (pour reprendre l'expression « récit de vie », que Till Roeskens appelle aussi « plan de situation »), fait apparaître des éléments spécifiques et montrent encore mieux certaines dimensions de la cartographie sensible. La situation présente est un point de départ permettant de remonter les fils du passé, pour comprendre le rapport à l'espace qui se joue dans le présent.

Till Roeskens travaille au début des années 2000 dans un foyer *Sonacotra* sur des « plans de situation » (Figure 60, page 267). C'est à cette époque qu'il commence à explorer le récit et la carte. Il discute avec des habitants du foyer, note *a posteriori* les récits des personnes qu'il rencontre sur un carnet. Ces récits, il les voit d'abord comme des échanges entre deux personnes. Ces échanges se font sur le temps long, comme à Consolat-Mirabeau, un quartier situé au Nord de Marseille entre le port autonome et les quartiers industriels de colline Saint-Louis où il travaille durant plusieurs années.

---

<sup>40</sup> Nous renvoyons ici aux travaux du chercheur en aménagement et urbanisme Benoît Feildel sur les affects et la cartographie des récits de vie (Feildel, 2010, 2013). Pour Benoît Feildel, l'affectivité correspond « à l'aptitude à être touché, ou en partant de l'origine latine du terme *afficere*, littéralement « agir sur », et *ad-facere*, « vers le faire », une modification ou un changement se produisant dans le corps en même temps que dans le mental et qui nous pousse à agir, à réagir. (...) nous distinguons la sensibilité comme rapport psychophysiologique, c'est-à-dire dans ce qu'il implique de liens entre, d'une part, l'activité physique ou physiologique, et d'autre part, l'activité psychique ou psychosociologique, de l'affectivité à proprement parler, l'affectivité étant dès lors reconnue comme la faculté d'éprouver un ensemble d'états dits affectifs : tels que les émotions, les sentiments, etc. » (Feildel, 2013). La sensibilité renvoie donc pour lui à la capacité de sentir, l'affectivité à celle de ressentir, seconde dimension qu'il analyse à partir de récits de vie spatialisés.

« Ce que j'appelle plan de situation c'est pas une carte au sens matériel, c'est une carte au sens symbolique. C'est une tentative de se repérer dans une situation. Qu'est-ce que c'est qu'une situation... ça reste assez mystérieux, c'est pour ça que j'aime bien ce terme. Il y a quelque chose d'à la fois géographique et existentiel dans ce mot. (...) Une situation, c'est des rapports de différentes choses les unes par rapport aux autres. Apriori, avec un vécu humain au milieu qui crée le fait qu'il y ait situation à partir de ces différents éléments, et qui peut user de sa liberté pour modifier la situation ou tenter de le faire »

Extrait d'entretien, Roeskens, 2013

Ses premiers travaux sur la rencontre dans le foyer *Sonacotra* de Strasbourg témoignent d'un travail de restitution d'expérience, à partir de traces matérielles de l'expérience quand il fait photographier la ville par les participants, et immatérielle quand il mémorise leurs récits. Il a déjà utilisé ce terme de « trace » pour parler de ce qui reste des paroles (Roeskens, 2014, p. 51). Plus précisément, il s'intéresse aux traces qui pointillent un parcours de vie volontaires ou inconscientes, un souvenir, une photographie, un texte, un dessin. Dans un entretien, Till Roeskens explique que noter un parcours de vie, c'est noter les accidents du parcours, ce qui a fait sens, ce qui nous a « touché ». Ces traces sont envisagées *a posteriori*. Il fait apparaître que dans l'expérience se noue des significations, qu'il ne donne jamais lui-même pour le récit d'un autre qu'il essaie de retranscrire toujours le plus fidèlement possible.

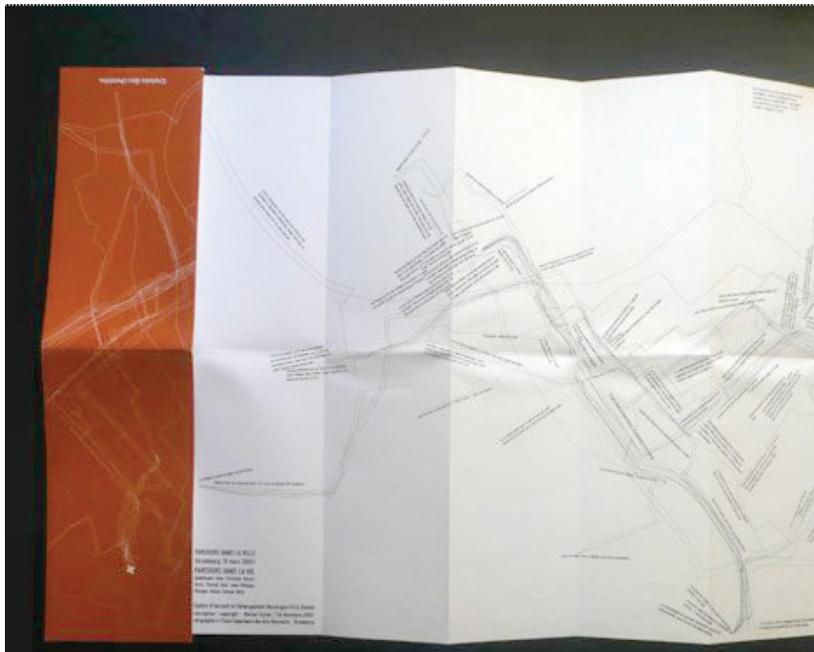


Figure 60. *A la croisée des chemins, Parcours dans la ville, parcours dans la vie, Strasbourg, Till Roeskens, 2000.*

Il note ainsi précisément les éléments factuels du parcours de vue et les manières de le raconter à travers la successivité des événements et les modulations sensibles de la voix.

La cartographie et le récit qui naissent dans l'expérience d'un récit de vie entre un habitant et l'artiste laissent apparaître un espace d'entre-deux. Cet interstice entre le récit et la carte fait naître du nouveau : une nouvelle manière de voir l'expérience. Dans le cas des « vidéocartographies » réalisées en Palestine, il raconte comment il a mobilisé à la fois le récit et le dessin cartographique.

« Il y a aussi ce dialogue incessant où je vais... demander à quelqu'un d'abord de dessiner ce camp où il habite, puis peut être il va en naître une histoire particulière qui va surgir. Et je vais dire ok, est-ce qu'on peut refaire une carte juste de ce que tu me racontes là. Et puis, il va commencer à tracer un truc et je vais demander ce que c'est, et puis il va l'expliquer. Je vais demander s'il peut dessiner plus précisément et puis ça va faire naître autre chose. Et puis voilà, le dessin et la parole se relancent. J'ai beaucoup aimé cette façon là de dessiner, raconter... »

Extrait d'entretien, Roeskens, 2013

Till Roeskens a réalisé en Palestine des entretiens avec des habitants d'un camp de réfugiés palestiniens et les habitants dans la ville autour de ce camp. Son film *Vidéocartographies : Aida, Palestine* (2011) s'organise autour de courts-métrages séquencés en chapitres montrant chacun un entretien avec les habitants du camp. Les récits, relativement indépendants les uns des autres, portent sur le camp en tant qu'il est un espace vécu au quotidien. Les entretiens sont des récits de vie accompagnés où les habitants racontent leur installation dans le lieu et son évolution à travers le dessin d'une carte sur une grande feuille blanche format raisin sobrement fixée sur un grand cadre en bois à hauteur. On entend la voix des habitants qui dessinent au stylo marqueur noir sur une feuille de papier tendue dont on ne voit que l'envers. Le trait, dessiné à la main, est relié à la narration, il suit le rythme de la narration. C'est le récit de l'expérience vécue qui impose le rythme du dessin, l'ordre d'apparition des repères et événements spatiaux que la carte fait apparaître graphiquement. Ce récit, d'ordre géographique décrit les usages des lieux, la carte lui donne forme et matérialité. La carte est ainsi une matérialisation d'un récit oral beaucoup plus mémoriel.



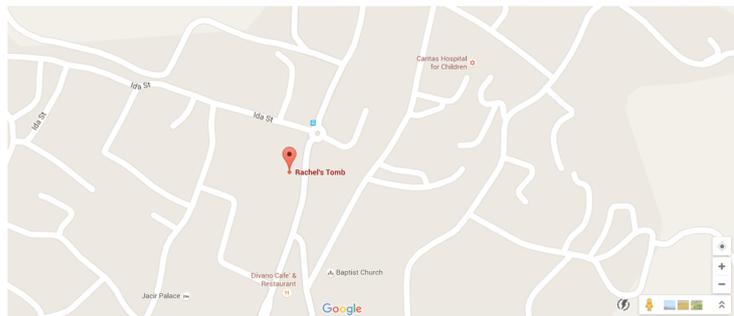
Figure 61. Extrait du film. Vidéo-cartographie à Aida, Palestine, « Campa Aida », Till Roeskens, 2010<sup>41</sup>.



Figure 62. Extrait du film. Vidéo-cartographie à Aida, Palestine, « Le tombeau de Rachel », Till Roeskens, 2010<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Extrait du Chapitre 1. Pour voir le film, <http://www.derives.tv/Videocartographies-Aida-Palestine>, 914

<sup>42</sup> Extrait du film : Chapitre 6.



Aida à l'échelle d'Hebron Road,  
Extrait de carte Google Map, 2015.



Aida à l'échelle de Jérusalem,  
Extrait de carte Google Map, 2015.



Aida à l'échelle de la région,  
Extrait de carte Google Map, 2015.

Figure 63. Localisation d'Aida sur Google Map, 2015.

La carte décrit de manière approfondie les mutations de l'organisation de l'espace public au prisme de l'expérience vécue d'une famille d'habitants durant plusieurs années<sup>43</sup>. L'accès au tombeau de Rachel cristallise un enjeu politique et symbolique qui suscite une intervention massive des militaires israéliens en trois étapes. On voit ici très bien comment l'espace public de la rue est réorganisé successivement, l'espace de moins en moins résidentiel laissant place une configuration militarisée d'une zone à fort tourisme religieux. Trois phases apparaissent dans ce processus de fermeture du quartier à travers l'expérience habitante, conduisant à un processus de ségrégation complet de l'espace public.

Premièrement, la zone qui était un quartier plus ou moins tranquille est clairement militarisée c'est-à-dire que les actions des habitants sont contrôlées entraînant l'extinction des commerces, et le départ d'une large part des habitants (Tableau 11, page 272). La deuxième phase correspond à un contrôle très strict des accès et des déplacements des habitants, comme des touristes dans l'espace public. Enfin, le quartier est véritablement divisé. La rue que l'habitante traversait pour se rendre à l'épicerie est dorénavant coupée par un mur de séparation n'autorisant plus de passage d'un trottoir à l'autre. Les maisons sont séparées physiquement. L'habitante décrit la rupture de lien social entre les voisins et la terreur que subit la population chaque jour dans le quartier. Concernant la population qui vient de l'extérieur du quartier comme les touristes, ils n'ont plus besoin de passer à l'intérieur du quartier, un accès leur est directement réservé grâce à un couloir et un parking auquel ils accèdent uniquement en véhicules blindés. La métaphore thanatologique très contextualisée choisie par la femme et livrée dans le film est très parlante à cet égard, au delà de la ségrégation, les populations sont atomisées, et la maison est décrite comme un lieu d'enfermement morbide.

---

<sup>43</sup> Nous faisons ici référence au chapitre 6 du film, dans lequel un couple explique comment sa maison s'est retrouvée concrètement murée de parts en parts suite à des opérations de fragmentation de l'espace public de son quartier que sa famille habitait depuis 1963. La femme raconte et le mari dessine. Ces transformations se déroulent au cours de plusieurs années, pendant laquelle cette famille de commerçants palestiniens qui a acheté une grande maison dans un quartier non loin du camp d'Aida.

Ce camp se situe dans les territoires palestiniens, au nord de Bethléem sur la route de Jérusalem (Hebron Road), « Entre Bethléem et Jérusalem » dit-elle dans l'actuelle Cisjordanie. Le tombeau de Rachel, lieu saint du Judaïsme et lieu de pèlerinage se situe dans ce quartier que nous montrons ici à différentes échelles extrait de Google Maps (Figure 17 : Aida à l'échelle d'Hebron Road, Figure 18 : Aida à l'échelle de Jérusalem, Figure 19 : Aida à l'échelle de la région.). A grande échelle on reconnaît le tombeau de Rachel, le parking pour les touristes et la rue d'Aida (Ida Street). L'habitante habite probablement Hebron Road qu'elle ne mentionne pas.

**Tableau 11. Du contrôle progressif politique et militaire de l'espace public urbain**

Étapes de la prise de contrôle progressive de l'espace public	Éléments de la narration cartographique	Modifications de l'espace de vie
<b>1. présence militaire et contrôle de l'espace public</b>	Installation d'un <i>chek-point</i> , création de barrages	Fermeture des commerces, départ des populations
<b>2. Fermeture du quartier, reconfiguration des accès à l'espace public</b>	Un seul accès au Tombeau de Rachel	Reconfiguration et contrôle militaire des accès et des déplacements des habitants
<b>3. Création d'un mur de séparation et ségrégation socio-spatiale</b>	Ségrégation spatiale entre populations palestiniennes et israéliennes et fort isolement des résidents palestiniens	La maison familiale, dont la plupart des fenêtres sont murées ne laissant filtrer la lumière en quelques endroits seulement, est décrite comme un tombeau

Pour le géographe, ce dispositif est intéressant car Till Roeskens donne ici à voir une modalité narrative, progressive et séquentielle de la cartographie. Très différente des cartes mentales, elle montre que les espaces vécus sont avant tout vécus par les gens non dans un ordre spatial (l'espace ne s'offre pas aux gens comme entité globale), mais dans un ordre temporel : l'espace se vit au quotidien, c'est-à-dire dans la temporalité d'une journée, d'une semaine, d'un mois ou d'une décennie. Pour saisir le vécu, il faut donc s'intéresser aux expériences comme objets spatio-temporalisés. Les relations que l'on noue aux espaces se vivent dans le temps, ce temps qui peut faire continuité (la famille de l'habitante vivait depuis 1963 dans une grande maison dans un quartier et possédait des commerces au rez-de-chaussée) ou discontinuité (un jour, son espace quotidien est entièrement redessiné par un mur) Le film montre bien comment l'expérience prend son sens dans une épaisseur sédimentaire : l'habitante

met en relation les événements vécus et les met en lien, elle montre la grande machine militaro-urbaine de la ségrégation progressive des espaces, la cohérence des décisions prises petit à petit ayant amené à un enfermement progressif.

Le dispositif cartographique en question consigne ici une expérience vécue par une personne dans le cadre d'un espace-temps défini. La carte, une trace matérielle du vécu géographique est montrée comme une forme possible de l'expérience vécue, et au-delà se présente ici comme un témoignage des violences quotidiennes. Till Roeskens articule ici deux mediums d'expression : le récit (narratif) et la carte (synthétique). Deux *mediums* qui devraient plutôt s'opposer, se trouvent paradoxalement imbriqués. Le récit organise la temporalité, la carte détaille les modalités de l'organisation spatiale dans laquelle se déroule le récit. En fait, si on regarde bien, très peu de détails géographiques sont donnés dans le récit, la carte apporte la configuration spatiale, elle n'est pas juste une traduction du récit.

Il ne faudrait pas omettre que pour l'artiste, il ne s'agit pas de rendre compte de la totalité de l'entretien. Till Roeskens et les habitants ont longuement discuté d'abord sans dessiner au cours d'entretien, parfois plusieurs heures, puis s'est mis en place la préparation des dessins cartographiques à partir d'esquisses. De là se sont effectués des allers-retours entre récit et dessin cartographique. Le dispositif cartographique où l'habitant dessine derrière une feuille sur un chevalet en bois s'est mis en place sur la base de ces matériaux : à partir de l'entretien monté par l'artiste et des premiers dessins de l'habitant. Ils ont dessiné à partir du récit monté, c'est-à-dire coupé, agencé, structuré.

Till Roeskens, à travers le dispositif cartographique, propose, avec l'habitant-e, une interprétation en situation de parcours de vie de l'habitant-e. Dans l'entretien *Le Tombeau de Rachel*, cette interprétation va jusqu'à une dramaturgie où la cartographie met en scène une tension dramatique autour de la notion d'enfermement, de mise au tombeau. A la fin de l'entretien, la maison sur la carte est cernée de murs, et, de manière sensible, visuellement et auditivement, l'enfermement est suggéré au spectateur. Cette interprétation du récit est ici inter-personnelle, fruit de choix décidés avec les habitants qui sont considérés comme auteurs de leur vidéo-cartographie et dont les bénéfices financiers leur ont été reversés. L'expérience, c'est avant tout celle du « faire la carte ensemble ». Till Roeskens dit ne pas chercher de « résultat final ».

« J'aime bien le dessin de carte en même temps que l'interaction avec le récit, donc effectivement le résultat final je le garde même pas »

Extrait d'entretien, Roeskens, 2013

En effet Till Roeskens ne garde pas la carte, car c'est le trait qui l'intéresse, le trait pendant qu'il est en train de se dessiner. Ne cessant de chercher dans ses pérégrinations quotidiennes, il continue d'expérimenter aujourd'hui cette cartographie de vie non-plus dans des vidéo-cartographies (dispositif trop « contraignant » selon lui) mais dans des « performances cartographiques »<sup>44</sup> à partir de traits tracés à la craie sur le sol.

Till Roeskens montre très bien la nature de cette interprétation fondée sur des faits empiriques d'observation de terrain et des récits. Dans le plan de situation du quartier de la Joliette à Marseille, la vidéo-cartographie montre le dessin cartographique qui se trace sous nos yeux accompagné par la voix de Till Roeskens qui énonce les récits des habitants. A la fin de la vidéo, Till Roeskens décolle la feuille sur laquelle il a dessiné la carte, et se montre derrière son chevalet en bois, lui, l'interprète de la situation du quartier de la Joliette (Figure 20 : Extrait du film vidéo-cartographie, Joliette, Marseille, Till Roeskens, 2010.)<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Dans les performances cartographiques de Till Roeskens à Consolat-Mirabeau par exemple, l'artiste ne travaille plus sur le dispositif de la vidéo-cartographie qui nécessite des enregistrements d'entretiens, la vidéo du dessin sur un chevalet en bois à hauteur de la main (soit environ entre 1 mètre et 1,50 mètre du sol pour des adultes), il réalise des performances où il redonne lui-même à entendre les récits des habitants qu'il a montés et appris par cœur. A mesure qu'il déroule son récit, il dessine à la craie une carte éphémère directement sur le sol. Les liens entre les traces géographiques contenues dans les récits sont comme reliées par une carte qui les suggère en toute humilité.

<sup>45</sup> Des extraits du film sont disponibles sur le site de l'artiste, <http://documentsdartistes.org/artistes/roeskens/repro3-13.html>

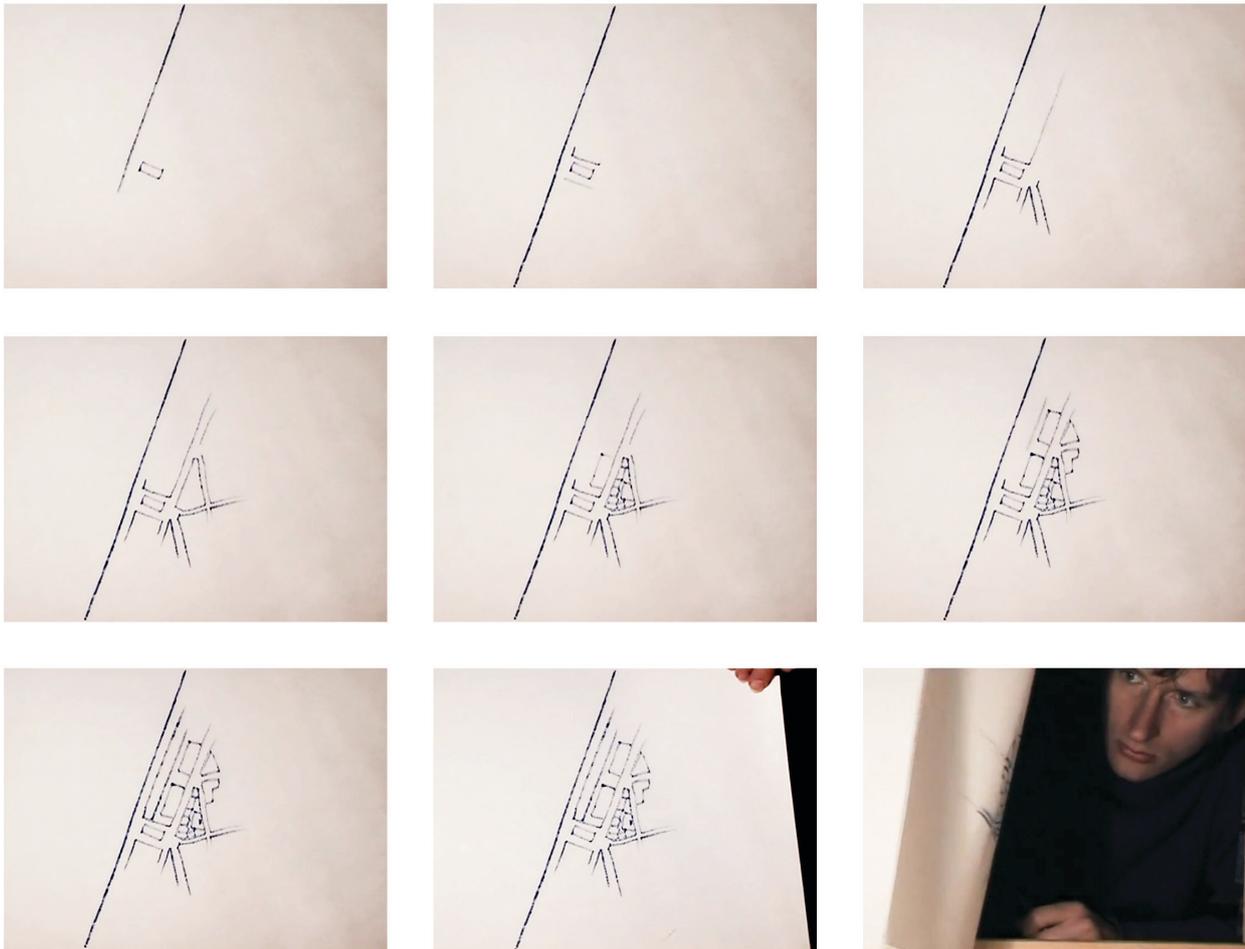


Figure 64. Extrait du film vidéo-cartographie, *Joliette, Marseille*, Till Roeskens, 2010.

Ces « plans de situation » conduits par Till Roeskens sont proches des travaux menés par le collectif *La Luna*. Le collectif des trois artistes nantaises travaille à Nantes depuis vingt ans en périphérie de la ville, dans le quartier des Dervallières au nord-est et le quartier Bellevue à l'ouest. Le collectif travaille dans une approche collaborative avec les habitants de ces quartiers, notamment les femmes, à travers des liens tissés avec les associations locales, comme l'association *Harlène*. En travaillant toujours à l'échelle du lieu habité, du quartier, elles ont entamé depuis dix ans un travail sur la cartographie à partir du savoir-faire des habitantes, le textile. Nous nous penchons dans notre étude sur trois grandes cartes fabriquées collectivement depuis 2010. La première carte, *Nos lieux précieux dans la ville* (Figure 65, page 277), concerne les

espaces nantais et se rapproche du « plan de situation » défini par Till Roeskens. Ce premier travail de cartographie textile montre les lieux fréquentés par les auteures, notamment le quartier des Dervallières où *La Luna* a obtenu un local depuis 2012, mais aussi et surtout les lieux fréquentés par habitants dans toutes les dimensions de la vie quotidienne, les lieux d'approvisionnement comme le centre commercial Beaulieu, les lieux de travail comme le MIN (Marché d'intérêt national), des lieux de loisir et de détente et de promenade comme le parc de Procé ou les bords de la Loire, inscrits graphiquement accompagnés d'extraits de paroles des habitantes, des lieux pour « s'asseoir, se poser, se reposer » et « se réappropriier les bancs de la ville ».

Les cartographies suscitées par *La Luna* sont toujours collectives et ne se font qu'au prix d'un temps long, de plusieurs mois à plusieurs années ; prendre le temps d'établir une vraie relation, un échange et un travail se rapprochant de l'artisanat. Cartographiquement, cela induit de « l'être ensemble » et du « faire ensemble » sur le temps relativement long. Les femmes ont travaillé durant des semaines sur cette immense toile qui mesure plusieurs mètres carrés.<sup>46</sup> Cette carte est donc formée d'expérimentations cartographiques à la fois simultanées quand les femmes travaillent en même temps et successivement car elles reviennent travailler à plusieurs reprises sur la carte. La carte devient ainsi un véritable « espace de travail » au sens propre du terme, elle est étalée sur une grande table autour de laquelle les auteures se rassemblent pour s'y atteler quelques heures par semaine.

« Il y a aussi le fait de travailler en très grand, on est nombreuses. Et c'est vrai que, bah ça permet à chacune de s'approprier. Tu vois c'est difficile de travailler sur un grand textile. Donc c'est venu à la fois un peu comme ça, et puis chacune peut expérimenter la recherche aussi. »

Extrait d'entretien, *La Luna*, 2014

---

<sup>46</sup> Environ 2x3 mètres.



Figure 65. *Nos lieux précieux dans la ville. Des espaces cousus mains. Cartographie. Nantes, La Luna et l'association Harlène, 2010.*

Un deuxième projet cartographique a été en partie réalisé avec des femmes qui ont collaboré à cette première carte, et avec d'autres femmes, les Tunisiennes de la vallée de Sejnane dans la campagne au sud de Tunis. Dans le cadre du projet *Laaroussa*, terme arabe qui signifie « la mariée » et qui sert à désigner les poupées en argile fabriquées dans cette vallée, le collectif a collaboré durant trois ans en Tunisie et en France. Cette vallée, connue pour ses poupées en argile fabriquées par les femmes, vendues à des prix dérisoires dans la vallée et à des prix très élevés à Tunis fait de plus en plus l'objet depuis quelques années d'un tourisme commercial par les Tunisiens ou des touristes venus de l'étranger. Actuellement ce commerce est en passe d'être actuellement plus réglementé. Les femmes qui fabriquaient et vendaient leurs objets ont été par exemple astreintes à aménager des ateliers-cabanes sur leur terrain. Financé par le Festival culturel tunisien *Dream City*<sup>47</sup>, le programme prévoyait la création d'une coopérative pour permettre de partager les recettes liées à cette activité. *La Luna* cherche alors entre les lignes à créer une dimension très collective, à créer un espace de rencontres et d'échange interculturel.

<sup>47</sup> Festival culturel tunisien sur fonds français notamment cf. <http://www.telerama.fr/scenes/festival-dream-city-un-air-de-tunisie-a-marseille,97545.php>



Figure 66. Carte dessinée au sol, Tunisie, La Luna, les femmes potières de Sejnane et l'association Harlène, 2010.



Figure 67. Carte dessinée sur un mur recouvert de chaux, Tunisie, La Luna, les femmes potières de Sejnane et l'association Harlène, 2010.



Figure 68. Carte textile, projet Laaroussa, Tunisie, La Luna, les femmes potières de Sejnane et l'association Harlène, 2010.

*La Luna* et les femmes d'*Harlène* se sont rendues trois fois à Sejnane, ce qui a donné lieu à trois cartes différentes. Une première carte dessinée au sol (Figure 66, page 278) pour entamer un dialogue sur la situation a permis de poser les premières questions : qui habite où ? Qui vit où ? Une cartographie « de situation » en somme, qui a rendu une première rencontre entre les femmes françaises et les Tunisiennes et qui, parfois, a mis en exergue des conflits actuels autour des disparités de revenus et des relations de pouvoir entre les familles de la vallée. Dans ce contexte, les artistes de *La Luna* se sont appuyées sur leur savoir-faire - créer du collectif - mais celui de l'association *Harlène* autour du textile, de la couture et de la broderie, et celui des femmes potières de Sejnane dont le savoir-faire porte sur la création de figurines (une exception en Tunisie où règne l'interdiction religieuse de l'Islam de représenter la figure humaine comme la représentation divine). Une deuxième carte (Figure 68, page 279) reprenant les éléments de la première a été dessinée sur un mur recouvert de chaux pour l'occasion. La carte montre bien le rapport au lieu, les éléments qui structurent l'espace quotidien comme la route principale de la vallée, les regroupements villageois où habitent les femmes potières ainsi que les lieux projetés comme la mer qu'elles savent à relative proximité, qu'elles se représentent comme une limite de leur

territoire mais qu'elles n'ont jamais vue pour la plupart d'entre-elles. A partir de ce second résultat créé collectivement, les femmes d'*Harlène* ont commencé à réaliser une carte textile (Figure 69, page 281) reprenant les éléments de la carte peinte sur le mur, reproduits avec la même technique sur le tissu. La carte textile a été ramenée deux fois en France et travaillée pendant plusieurs mois. De nouveaux éléments du paysage perçu par les Françaises sont apparus, les champs, les collines brodés à la main et mélangeant des fils achetés en Tunisie et des matériaux trouvés en France. Marie Rolland raconte comment l'échange entre les femmes a eu lieu à partir de ces productions cartographiques. Cet échange passe par la matérialisation. La carte rend compte des états de relations sociales entre les personnes et de leur configuration géographique (Figure 25 : Fabrication de la carte textile, projet Laaroussa, Tunisie, La Luna, les femmes potières de Sejnane et l'association Harlène, 2010, Fabrication des poupées en terre, projet Laaroussa, Tunisie, La Luna et les femmes Sejnane et de l'association Harlène, 2010. (Boissière, 2011).).

« Deux choses très importantes : d'abord les émissaires (*femmes de Nantes qui sont allés faire le projet avec La Luna en Tunisie*), parce que pour certaines c'était des femmes qu'avaient vécu la migration tout ça, elles avaient une manière du coup de dialoguer et surtout d'intervenir avec les femmes là-bas. Et le savoir-faire au niveau de la couture. Parce que là-bas elles ont pas du tout de savoir-faire de couture, quand elles ont des trous dans leurs vêtements, elles font plutôt des nœuds ou des choses comme ça, parce que le tailleur il a des fils. Le tailleur de Sejnane, c'est un homme (...) »

Extrait d'entretien, *La Luna*, 2014

Aujourd'hui, les femmes d'*Harlène* et *La Luna* poursuivent leurs projets cartographiques autour d'une carte du quartier Bellevue. Une exposition a eu lieu en 2014 à la Maison des associations du quartier présentant le processus cartographique, montrant les trois cartes. La nouvelle carte de Bellevue fonctionne à partir de traces perceptives. Ce projet d'une carte à l'échelle du quartier est réalisé à partir d'explorations du quartier. Les femmes partent se promener dans le quartier avec une proposition, prendre une photo, mémoriser un élément. Quand elles reviennent de leur promenade, elles restituent graphiquement cet élément, ensuite marouflé sur la carte qui se complète au fur et à mesure. *La Luna* insiste sur le fait que ces promenades remplissent aussi une fonction sociale, elles permettent à la fois une « respiration » pour ces femmes actives issues de classes populaires et de porter un autre regard, attentif, sur des lieux quotidiens.



Figure 69. Fabrication de la carte textile, projet Laaroussa, Tunisie, La Luna, les femmes potières de Sejnane et l'association Harlène, 2010 (Boissière, 2011).



Figure 70. Fabrication des poupées en terre, projet Laaroussa, Tunisie, La Luna et les femmes Sejnane et de l'association Harlène, 2010. (Boissière, 2011).

« On avait réuni toutes les femmes, elles s'étaient mises en petits groupes. Et de là, ça avait permis de dessiner, de voir un peu aussi leurs envies, voir si travailler sur une carte ça faisait sens ou pas. Et, elles avaient donné des lieux qu'elles voulaient aller explorer, et après petit à petit c'est venu, certaines pouvaient être guide. »<sup>48</sup>

« En fait à Bellevue si tu veux, t'a tout une partie où ya des immeubles, et toute une partie où ya des pavillons. Et en se baladant on s'est dit, enfin elles elles l'on dit, ça fait du bien, c'est une respiration de voir qu'il y a des maisons avec des jardins. Qu'elles peuvent s'y balader, s'inventer des histoires, même si elles y habitent pas en fait, où elles peuvent rêver qu'un jour pourquoi pas, elles pourraient... »<sup>49</sup>

Un séjour à Nantes m'a permis de faire l'expérience de cette relation de confiance que les artistes de *La Luna* me décrivent et qui manifestent pleinement l'importance de la configuration relationnelle pour le collectif. L'extrait d'entretien reproduit ci-après montre très bien comment les femmes du collectif d'habitantes et d'artistes se connaissent bien. Une habitude de travailler ensemble est perceptible dans leur complicité et dans leurs conversations personnelles, éléments palpables dans l'extrait, dans la manière dont la parole de chacune se relance et se complète. Dans ce même entretien, elles insistent sur le fait que les trois cartes font référence aux trois moments vécus en Tunisie. Ces cartographies prennent tout leur sens les unes par rapport aux autres, « dans le processus » disent-elles.

*« Pascale et Anne étalent la carte sur la table et tendent ensemble la toile. »*

Pascale : faut la repasser un peu parce que...

Anne : tu veux pas qu'on la mette dans l'autre sens là ?

Pascale : Si si, comme ça là. Attend je vais pousser les trucs. Ici, là, prend comme ça là.

Anne : ah oui c'est vrai que c'est l'inverse

Pascale : attention parce qu'il y a des trucs dedans, et ya des trucs qu'ont cassés justement.

Anne : c'est un peu froissé

Pascale (*lui tend les objets en argile brisés*) : tu vois les trucs comme ça là

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*

Un petit coup de fer ne lui ferait pas de mal, si vous voyez ce que je veux dire voyez-vous ?

Ya encore des trucs là. L'autre fois y en a un qu'est tombé et du coup ça l'a cassé tu vois.

Laure : on en avait d'autres à Luna j'pense des p'tites poteries.

Marie : Elise, juste attend, viens pendant qu'elles dépliant.

Marie m'entraîne dans le couloir voir les ateliers de couture et de broderie dans les autres pièces de la maison associative.

La discussion continue alors que je suis absente. L'enregistreur continue de tourner.

Anne : Sejnane, elle était pas mal hein ?

Pascale : elle est vraiment bien cette carte c'est dommage qu'on l'utilise pas. Je pense que quand on va faire le truc en octobre à la maison des habitants, il faut aussi qu'on mette la carte de Sejnane.

Anne : mais heu... en fait ce qu'est intéressant c'est la collection de cartes. Ce serait bien d'en avoir plusieurs, d'avoir la carte de Nantes, celle-ci.

Pascale : pour dire que ça c'est pas né comme ça, c'est un processus. Que si maintenant ça leur paraît pas ridicule de faire ça, c'est que c'est rentré un peu dans leur fonctionnement, c'est bien parce qu'avant, elles avaient participé...

(...)

Un des dessins en papier glisse elle-même de la table

Pascale : ya pas une épingle là-bas ? Laure, une épingle à linge ?

Anne : tu veux un poids pour mettre dessus

Laure : yen a pas dans le seau là ? C'est quoi dans le seau blanc ?

Pascale : j'te dis pas l'bordel que ça va être à repasser ça

(Rires)

Anne : c'est vrai qu'on avait vu grand ! ... et en même temps il fallait hein ? »

Extrait d'entretien, La Luna, 2014

Au cours de cette sous-partie, la cartographie sensible a en définitive été présentée du point de vue des traces d'expérience, c'est-à-dire en référence au type d'éprouvés. Cela nous a permis de montrer comment les différentes opérations de notation des éprouvés (perception, affects) font l'objet de modes spécifiques de notation. Pour noter l'expérience *in situ*, les artistes font appel à une mémoire immédiate qui se prête à mêler traces intentionnelles, traces arbitraires, traces conscientes et inconscientes. Pour la cartographie affective, il apparaît clairement que la construction de la carte est marquée par la sédimentation des expériences connotées positivement ou négativement par les individus. Dans ces dispositifs une plus grande place est accordée à la construction « ordinaire » des espaces. Pour cartographier la vallée de Sejnane, *La Luna* fait appel au récit des Tunisiennes sur la vallée, leur lieu d'habitation, les changements récents intervenus notamment au niveau commercial. On observe chez

Till Roeskens comme pour *la Luna*, dans la cartographie affective, l'emploi du récit, comme pour faire apparaître de manière plus importante les événements fondateurs des constructions individuelles et collectives, les « chemins de vie ».

Pour Till Roeskens comme pour *La Luna*, les traces existentielles sont celles qui prennent les dimensions d'une vie toute entière, celles qui marquent la vie, qui font sens dans une trajectoire sur le temps long et qui ont un sens à être mobilisé dans la situation présente. Il montre ainsi que la cartographie narrative permet de donner un sens *a posteriori* aux expériences qui marquent la vie d'une personne. Till Roeskens fait ainsi un parallèle entre le cheminement géographique et sa dimension métaphorique avec l'idée du « parcours de vie », analogie que l'on retrouve dans plusieurs figures du langage courant<sup>50</sup>.

« Les lieux, les chemins, les frontières, les ponts, tous ces éléments concrets de l'espace, j'y pense que j'les ai aimé, pour ce qu'ils sont, mais aussi pour leur puissance métaphorique, parce qu'ils me parlent du chemin de la vie, et des frontières entre moi et toi, et tout ça... (...) »

Extrait d'entretien, Roeskens, 2013

#### 1.3.4. La cartographie comme pratique entre expérience géographique et expérience sociale

Au-delà du récit des traces d'événements vécus (ayant parfois eu lieu ailleurs et il y a très longtemps) que rien n'empêche de restituer, en créant un interstice entre le récit et la carte, l'expérience, c'est avant tout celle de la rencontre. Pour tous ces artistes, cette cartographie n'est pas simplement une « cartographie de vie » comme il existe des « récits de vie ». Le lien fondamental que nous traçons entre ces différents projets artistiques se situe certainement moins dans la capacité de la carte à « représenter des données issues de la sensibilité » qu'à rendre compte de l'expérience sensible du processus cartographique.

A travers leurs projets, Till Roeskens et le collectif *La Luna* font donc premièrement apparaître une dernière dimension des traces géographiques, le fait qu'elles peuvent être « employées ». Le tableau suivant présente les trois caractères qui résument l'emploi

<sup>50</sup> Les métaphores géographiques sont en effet couramment utilisées pour parler des constructions individuelles, on parle de cheminement, de parcours, progression.

des cartes : leur médialité, c'est-à-dire leur potentiel à exprimer quelque chose pour quelqu'un, à créer une interaction. Les derniers exemples cités montrent chacun à leur manière comment les traces sont insérées dans un contexte de communication, ici dans le cadre de la rencontre de Till Roeskens avec les habitants de Marseille, ou ceux de Strasbourg, de *La Luna* avec les femmes d'*Harlène* et de Sejnane. Les trois cartes du projet *Laaroussa* - au sol, au mur, et textile - montrent très bien la mobilisation des traces géographiques (hétéronomie) tout au long du projet collectif, d'un séjour des Françaises à l'autre, pour se souvenir des derniers événements vécus ensemble, et les transformer pour faire évoluer le projet dans sa situation actuelle.

**Tableau 12. L'emploi des traces géographiques**

**Unidimensionalité-médialité**

(La trace unidimensionnelle est « muette », la trace est « médiale » quand elle est mobilisée en tant qu'intermédiaire en entre deux altérités pour exprimer quelque chose.)

**Passivité-Hétéronomie**

(Mobilisation en contexte de communication : la trace est hétéronome quand elle a une fonction de « messenger » ou passive quand elle n'est pas mobilisée.)

Au total, la trace géographique matérielle, et la carte tout entière par extension, agit comme un entre deux altérités, ici des individus<sup>51</sup>, c'est le caractère *médial*<sup>52</sup> de la cartographie sensible. Ce caractère médial implique que les cartes sont insérées plus généralement dans des situations géographiques et sociales. La trace géographique est influencée par la construction interprétative et l'assertion contextuelle dans laquelle la cartographie est insérée qui la transforme.

Pour le collectif *La Luna*, la cartographie renvoie clairement à la dimension relationnelle ; c'est-à-dire le rapport à soi, au lieu et aux autres. Dans les « plans de situation » comme dans la cartographie textile, les artistes situent le travail au croisement de

<sup>51</sup> Il ne s'agit pas non-plus de transitionnalité. Wittgenstein introduit lui-même l'idée que l'intermédiaire peut être un objet. Il développe le concept de *transitionnalité*, avec l'idée d'une charge affective placée dans un objet existant comme un objet du quotidien par exemple.

<sup>52</sup> Je n'utilise volontairement pas le mot « médiation » très connoté dans le vocabulaire de l'action publique culturelle. La médiation culturelle sous-entend l'idée qu'avec certains publics (pauvres, illettrés et analphabètes, handicapés, femmes) il faut plus de médiation qu'avec d'autres. Or justement ici nous voulons redonner à l'idée de « médier » toute sa profondeur et sa simplicité. Nous repartons donc d'une acception plus philosophique du terme. Néanmoins, nous nous démarquons des enjeux philosophiques, notamment à partir des analyses de Platon qui font apparaître l'enjeu lié au rapport au réel. Par ailleurs, l'idée de médiation très connotée, renvoie à celle de médiance (Berque,2002) mais s'en démarque ici.

plusieurs médiums qui font naître « un interstice » pour reprendre les mots de Till Roeskens : entre la parole et le dessin cartographique, entre la poterie et le textile. Cet interstice est celui de l'expérience partagée de faire la carte.

« c'est plutôt le dessin qui amène la parole que l'inverse, aussi bien dans ce que j'ai pu faire moi que dans ce que j'ai fait faire aux personnes en Palestine. Ya fil du dessin et le fil de la parole qui se tresse. De raconter entre la parole et l'image, dans l'espace qui se crée entre les deux, c'est la base de tout ce que j'ai fabriqué. (...) Deux façons de raconter qui se rejoignent mais jamais complètement et donc y'a cet interstice qui m'intéresse je crois. (...) L'image de la tresse, voilà c'est quelque chose qui se croise et s'entrelace sans se rejoindre jamais complètement. Ça s'enroule l'un autour de l'autre. »

Extrait d'entretien, Roeskens, 2014

Ensuite, la carte matérialise des configurations relationnelles qui se vivent. Cette matérialité joue un rôle particulier, car elle est le moteur de la réflexivité. Les traces géographiques sont donc aussi *hétéronomes*, c'est-à-dire qu'à l'inverse d'une certaine autonomie, elles sont activées en fonction de situations dans lesquelles elles sont intégrées. Cela signifie que la trace géographique en question, si elle est déplacée dans un autre contexte, ses principes pourront être ou remodelés en fonction de perspectives nouvelles, et même modifiées, c'est très souvent le cas par exemple pour *La Luna* dans le projet *Laaroussa*, qui reprend la carte sous trois formes différentes, la complétant et l'enrichissant de l'expérience en cours. C'est par exemple quand elles utilisent des portraits des femmes produits pour la communication du projet afin qu'elles puissent être représentées en tant qu'auteurs de la carte.

« Et donc nous on a vu, c'était un photographe là-bas qu'a pris tous ces portraits là, on s'est dit. Lui il était dans la com' du projet. Et nous on s'est dit bah tiens, prenons le même fond de photographies pour les intégrer là (*elle montre des photos des femmes sur la carte*). Là du coup, c'était super important pour elle d'être citée chacune. »

Extrait d'entretien, *La Luna*, 2014



Figure 71. Détail extrait de la carte textile. Projet Laaroussa, Tunisie, *La Luna*, les femmes potières de Sejnane et l'association Harlène, 2010 (Boissière, 2011).

Une bonne partie étant analphabètes, le portrait photographique permet de contourner le langage écrit. Les photographies sont positionnées sur la carte en fonction des lieux d'habitation (Figure 71, page 287). En déplaçant l'intention de ces photographies qu'elle considère comme des traces du projet, *La Luna* en modifie les principes. Ce qui était auparavant des portraits de femmes destinés à la communication culturelle, devient une trace géographique du projet social et politique de rendre les conditions de travail de ces femmes plus justes, en créant la coopérative, mais aussi de contribuer à rendre moins inégalitaires les rapports sociaux au sein d'un collectif en formation. La cartographie textile de Sejnane est une évocation forte de ce collectif en formation.

*La Luna* explique comment cet engagement est non seulement social mais aussi politique. La cartographie entre dans « l'espace du politique » explique Marie Rolland de *La Luna*. Au cours d'un entretien, celle-ci raconte comment elle réalise des projets avec les personnes des quartiers dévalorisés de Nantes délaissés par la politique culturelle, pourtant très marquée dans cette ville. Elle montre avec précision comment le lieu et les actions artistiques sont pensés par la ville dans une stratégie d'affichage à travers des marqueurs, des « clignotants ». Depuis quelques années, elle explique comment les artistes sont sollicités par les politiques publiques pour intervenir dans les quartiers faisant aujourd'hui l'objet d'un renouvellement urbain. Le collectif qui

travaille depuis deux décennies avec les acteurs des politiques de la ville nantaise explique les interactions qu'il a avec eux à travers lesquelles il défend une conception d'un art social engagé dans des relations approfondies et collaboratives avec les habitants, conception incompatible, selon Marie Rolland, avec le marketing urbain qu'elle caractérise comme une utilisation de l'art au service de l'image de la ville.

« Elle voulait nous mettre des *pins*, des *mugs* et des sacs pour dire qu'on appartenait à ça. Tu te rends compte ? Et il a fallu carrément aller au clash (*elle claque ses mains dans un bruit sec et franc*), de se mettre en affrontement mais pas que nous, le collectif de gens ici, pour dire mais ça, on en a rien à péter quoi. Tu fais te pins si tu veux mais y aura pas de mugs, y aura pas la façade, parce que c'est pas le moment. Il faut pas faire un objet visible avec des clignotants parce que sinon l'intégration dans le quartier – nous c'était pas le cas parce qu'on était déjà là avant mais les autres venant de l'extérieur – on sera un équipement public, équipement public veut dire (*elle re-claque ses mains encore dans un bruit sec et franc plus fort*) confrontation. Mais tu vois il fallait lui réexpliquer le B-A-BA de ce qu'est la culture tu vois. En fait elle était dans la communication. De faire un objet culturel. (...)

Et nous, pour l'instant, on travaille qu'avec des miettes, parce que comme on veut pas se mettre dans les gros trucs de renouvellement urbain, on veut pas ci, on veut pas ça. Et ben en fait on travaille encore qu'avec des miettes. Alors c'est hyper précarisant, mais en même temps, pour l'instant c'est le seul moyen qu'on ait trouvé pour échapper en fait au rouleau compresseur qui t'utilise finalement. »

Extrait d'entretien, *La Luna*, 2014

\*\*\*

Au cours de ce chapitre, nous avons donc présenté le principe de la notation en cartographie. Les acteurs notent leurs expériences spatiales, c'est-à-dire qu'ils sélectionnent consciemment et inconsciemment des éléments d'observation repérés pendant l'expérience à la fois affectifs et cognitifs, appelés ici « traces géographiques ». Le dessin cartographique présente le cheminement des individus, à travers ses filtres perceptifs et interprétatifs. Ce résultat cartographique est, nous l'avons vu, constamment remis en question. La carte n'est pas « définitive ». Elle restitue l'expérience vécue tout en permettant sa mise à distance réflexive, et finalement sa remise en question à travers de nouvelles expériences.

Les éléments d'observation, sont donc de véritables « faits géographiques » sur lesquels on s'appuie pour les expériences futures. On ne remet pas en cause leur existence propre du fait qu'ils ont été ressentis et que cette sensation est incontestable (elle fait partie de la « réalité » de l'individu). Les traces géographiques sont par contre mises à l'épreuve de nouvelles expériences et d'une distance « interprétative » que nous allons expliciter. Nous allons voir juste après comment les acteurs « relient les traces ».

En définitive, la cartographie est envisagée comme une pratique, c'est-à-dire qu'elle figure en même temps qu'elle génère des expériences géographiques et sociales. Elle intervient au centre d'une configuration relationnelle. La cartographie s'exerce donc en tant que pratique au cœur des rapports sociaux. Souligner le caractère médial de la cartographie, c'est donc souligner que la fabrication de cet objet est impliquée dans une situation à la fois géographique et sociale. Les altérités mises en présence – les artistes, les habitants, les collectifs d'habitants - ont chacun des manières différentes d'utiliser et de considérer l'espace, et de s'y déplacer. Sociale, car il y a interaction entre des individus dont les caractéristiques sociales peuvent fortement différer. La trace est médiale, c'est-à-dire qu'elle a pour caractéristique d'être produite en réception avec un interlocuteur. C'est ce qui fait la dimension sociale et politique de ces projets artistiques. *La Luna* comme Till Roeskens témoignent de cette dimension d'engagement dans les « situations ». Pour Till cet engagement a deux dimensions : « l'artiste n'est pas un missionnaire, mais plutôt un travailleur social » écrit-il. L'artiste est engagé dans « l'espace du politique » pour reprendre l'expression de Marie Rolland.



## Chapitre 4

### Poïétique cartographique, de la fabrication des cartes

C'est désormais dans la précision du processus cartographique, dans sa poïétique<sup>53</sup>, que nous entrons. Nous appréhendons phénoménologiquement la « fabrication de la cartographie », en montrant toutes les étapes de la mise au travail. A l'échelle du « projet cartographique », nous allons voir l'élaboration du rapport à l'espace dans ce processus.

Après avoir montré le processus cartographique dans le rapport de correspondance entre l'expérience et sa cartographie, nous allons désormais nous pencher sur la construction cartographique se produisant d'une expérience à l'autre<sup>54</sup>. Pour les artistes enquêtés, l'expérience, si elle est éphémère, n'est pas unique. Le travail géographique est envisagé dans les nombreux allers et retours entre l'expérience et le dessin cartographique. Il émerge donc « entre les cartes » plutôt que « dans les cartes ». Les projets cartographiques abordés dans cette étude se livrent ainsi dans la

---

<sup>53</sup> Laurence Corbel utilise également l'expression dans son article sur les cartes et textes de Robert Smithson. Voir Corbel, 2008.

<sup>54</sup> La nature de leurs expériences n'est donc pas nécessairement « expérimentale, au sens où ils ne cherchent pas nécessairement une reproductibilité de l'expérience.

dimension cumulative de documents cartographiques. Nous allons montrer comment ce caractère foisonnant trouve son intérêt dans les projets artistiques de la *Cie KMK* et celui d'Hendrik Sturm.

Nous abordons ici la question de la mise en relation des traces géographiques les unes par rapport aux autres. L'expérience spatiale est insérée dans un projet qui l'englobe. C'est ainsi que la multiplicité des traces géographiques compte d'une expérience à l'autre. Nous allons voir comment le « rapport à l'espace » se construit à travers la cartographie, c'est-à-dire comment les acteurs déconstruisent leurs habitudes perceptives ordinaire pour élaborer une manière différente de regarder les lieux. Se développe ainsi la cohérence du projet cartographique et qui permet l'installation de cadre interprétatifs se manifestant différemment suivant les sensibilités des artistes, du côté d'un travail sur les causalités du cheminement pour Hendrik Sturm et la *Cie KMK*, et d'une interprétation fragmentaire pour Till Roeskens.

On mettra donc en relation le cheminement et l'interprétation géographique. La pratique du terrain n'est pas ici coupée de la production cartographique. La programmation de l'itinéraire, le cheminement lui-même, et la restitution du cheminement, sont ici retracées en tant qu'ils participent du processus cartographique. La projection géographique, c'est-à-dire la manière d'envisager les lieux se fabrique donc tout au long du processus, à la fois dans la carte et dans le cheminement sur le terrain. Cette manière d'envisager la traversée de l'espace comme un moment interprétatif, nous amène *in fine* à questionner le statut de l'expérience.

La cartographie est donc en définitive envisagée par les acteurs comme une activité créatrice ; dans cette perspective, les cartes ne reflètent pas des visions du monde, elles en permettent les constructions individuelles et collectives. La cartographie est donc bien au cœur d'une « poïétique ». Dans le sens grec, la *poiesis* prend le sens chez Aristote de « production », terme que Paul Valéry utilise en 1937 dans son *Cours de Poétique* au Collège de France prenant depuis lors en esthétique, le sens d'activité créatrice. Au-delà d'une dimension technique de la poétique (des « prescriptions gênantes et surannées »), il propose une approche de l'art par une « phénoménologie du faire » pour reprendre l'expression de René Passeron (1971)<sup>55</sup>.

L'analyse souvent reliée à l'activité de la pensée n'est pas ici déconnectée de l'expérience spatiale de la marche. Nous verrons comment l'activité réflexive est reliée l'activité perceptive (*idéokinesis*) ou comment les savoirs de l'espace se forment

---

<sup>55</sup> René Passeron, philosophe de la peinture surréaliste, premiers travaux sur la poïétique dans les années 1970. Ouvrage de référence : *Philosophie de la création*, 2000.

dans l'expérience sensible, et comment les affects peuvent émerger du savoir le plus scientifique *a priori*. Le cheminement comme démarche créative (Davila, 2007) situe dès lors les acteurs dans la génération d'une compréhension sensible et relationnelle des lieux avec ceux qui les habitent.

## 1. Au coeur de la fabrication cartographique

C'est ici que la dimension de la fabrication cartographique prend tout son sens ; il est moins question d'une « cartographie de vie » que d'une « vie cartographique » (que nous appelons *pratique*). On s'intéresse au processus cartographique en tant qu'il est en train de se créer, par le trait, en résonance avec la situation sociale et géographique en question. La cartographie se situe donc dans un rapport constructif au réel, des modalités expressives (expression cartographique immédiatement après l'expérience) aux modalités interprétatives (mise en relation des traces géographiques). Ces cartographies ne font pas référence à « l'espace vécu », mais à la successivité des événements géographiques et des expériences vécues à l'origine de nos rapports à l'espace.

### 1.1. Relier les traces

#### 1.1.1. Causalité du cheminement

Les artistes enquêtés présentent des travaux artistiques dont le résultat s'apparente à un itinéraire dont ils vont chercher la cohérence. Cette « recherche du bon chemin » pour reprendre l'expression d'Hendrik Sturm (2010, p. 165), se traduit par une mise en cohérence des traces géographiques relevées, celles qui ont aiguisé la curiosité, l'attention. Dans leurs conceptions, trouver le bon itinéraire, c'est chercher celui qui rend compte de l'espace traversé. A travers l'itinéraire présenté comme « promenade », ils orientent l'attention du public, de montrer certains aspects du paysage, d'en masquer d'autres. L'itinéraire dirige une interprétation des lieux traversés. Tout cela nécessite une véritable « recherche » pour Hendrik Sturm, la *Cie KMK* parlera plutôt d'écriture. Dans les deux cas, les étapes sont celles de relier les traces géographiques les unes aux autres, de faire parler les « signes » auparavant « muets »<sup>56</sup>.

La cartographie est au cœur de cette « recherche ». Elle est convoquée dans les étapes de la recherche, les artistes pratiquent l'espace à de multiples reprises, repassant plusieurs fois à un endroit, le contournant, cherchant les diverses entrées, sorties.

---

<sup>56</sup> Il fait donc bien référence ici au caractère hétéronomique de la trace géographique présentée en 1.2.2.

Durant un expérimentretien que nous allons décrire plus loin (partie 2.3, page 345), Hendrik Sturm cherche les entrées des derniers jardins familiaux, vestiges de la zone résidentielle qui sera bientôt en partie détruite sur le transect du « Boulevard urbain sud » (BUS) entre les quartiers de Mazargues et du Cabot.

Dans son article (2010), Hendrik Sturm décrit précisément comment il construit un itinéraire. Pour cela, il fait un usage particulier du GPS comme un moyen de consigner ses traces de la promenade (Figure 72, page 296). Les enregistrements GPS montrent à la fois l'itinéraire de la promenade et la vitesse de marche (vitesse instantanée au point d'enregistrement). Les cercles s'élargissent à mesure que le déplacement ralenti.

« Quoi qu'il en soit, les enregistrements systématiques par GPS et la cartographie de la vitesse instantanée qui en résultent, aident au souvenir de la forme et du contenu d'une marche. J'en montre ici un exemple avec l'enregistrement de trois marches faites à Saint-Raphaël en 2007, en préparation d'une promenade publique. Ces enregistrements figurent mes tâtonnements à la recherche du bon chemin, mon hésitation ou mon assurance, mes stationnements lorsque que je rentre en contact avec une personne.

Quand je superpose ces enregistrements sur d'autres cartes, je bénéficie d'informations supplémentaires. Le cadastre napoléonien, les cartes topographiques du XXe siècle ainsi que les bases de données urbaines actuelles font 'parler' les signes déjà rencontrés sur le terrain, mais jusque là restés muets. »

Sturm, 2010, p. 165

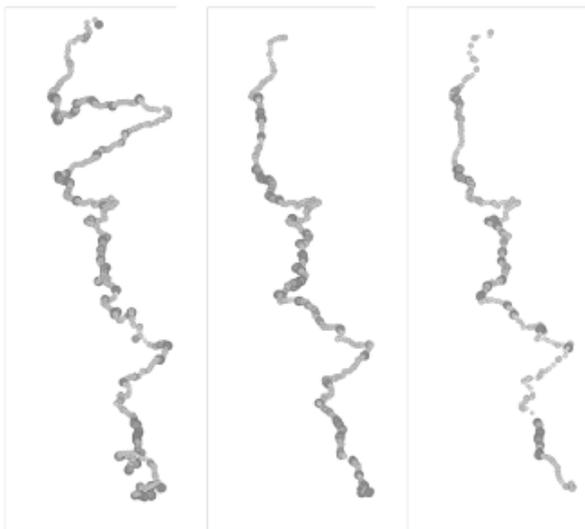


Figure 72. Enregistrement de 3 marches à St Raphaël, Hendrik Sturm, 2010  
(in Thomas 2010, p. 165).

Les trois enregistrements GPS de la promenade de Saint Raphaël sont superposés ensuite par l'artiste à des cartes euclidiennes, topographiques, militaires et urbaines. Le simple fait de longer une clôture peut par exemple être significatif d'un héritage du passé. Chaque élément noté pendant le trajet - une sinuosité pratiquée sur un chemin, un trajet rectiligne - peut être le signe d'une organisation plus ancienne du paysage. Dans une promenade organisée dans le cadre du projet *Ville invisible* mené par Hervé Lelardoux du Théâtre de l'Arpenteur en 2013 à Aubagne, Hendrik Sturm a demandé au groupe de promeneurs qui l'accompagnaient, d'observer une photographie aérienne et de choisir un détail, un signe. Nous avons, chacun, formulé ce qui nous intriguait dans ce signe et avons ensuite cherché les raisons de son existence. La promenade a commencé à ce moment-là ; nous sommes partis explorer ces détails repérés sur la photographie. Les traces géographiques ainsi mémorisées sur la carte déclenchent un phénomène de causalité interprétative. Sur le terrain, on aperçoit la trace mémorisée sur la carte que nous confrontons avec d'autres observations, nous menant ainsi à donner forme à une interprétation de l'espace traversé.

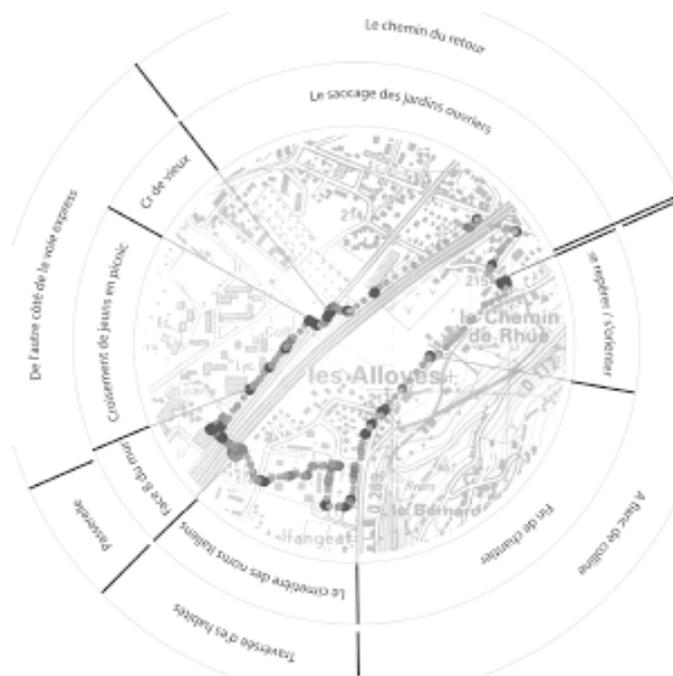


Figure 73. *Compte-rendu de marche - Hendrik Sturm et trois co-promeneurs membres du laboratoire Cresson, Grenoble 2010* (in Thomas 2010, p. 165).

Les « enregistrements » GPS sont une manière pour Hendrik Sturm de se souvenir du trajet. Cet outil de visualisation permet à Hendrik Sturm de consigner les points d'attention qui ont fabriqué la promenade. Il explique que ces points d'attention apparaissent visuellement car ils sont corrélés à la vitesse de marche. Quand l'attention se pose en un objet, en un lieu, en une personne, le pas ralentit, l'itinéraire est ainsi dévié. Hendrik Sturm rapporte dans le même article une promenade réalisée à Grenoble avec trois membres du laboratoire Cresson. En partant du tracé GPS, il réalise un schéma de la promenade (Figure 29 : *Compte-rendu de marche - Hendrik Sturm et trois co-promeneurs membres du laboratoire Cresson, Grenoble 2007.*) qu'il met en relation avec les « récits sommaires » de ses co-promeneurs. Il explique comment le cheminement est ponctué d'arrêts, de ralentissements ou au contraire d'accélération qui signalent les points d'attention du promeneur<sup>57</sup>.

<sup>57</sup> « Les segmentations des récits sommaires faites par mes co-marcheurs coïncident et correspondent, dans leurs découpages en séquences, aux moments-lieux où l'enregistrement GPS indique un ralentissement ou une accélération du déplacement. », (*ibid.*).

Pour garder en mémoire les points d'attention les plus importants, en général les stations qui rythment l'itinéraire, Hendrik Sturm prend des photographies, dont il donne quelques exemples dans l'article comme « la façade de l'église des évangélistes protestants chinois de Marseille » (p. 174). Dans un expérimentretien en 2013, Hendrik Sturm me présente en marchant ce qu'il sait de la rue Thubaneau. C'est un savoir du détail et de l'observation. Par les interactions avec les habitants et les passants, Hendrik Sturm cherche à comprendre l'organisation de l'espace à partir d'éléments ponctuels, l'origine de la présence de certains objets comme la cabane près de la synagogue qui sert pour le matériel d'une fête juive, le rythme du quartier ponctué par les horaires des différents cultes, les vestiges d'organisation de l'espace plus ancien comme les bains-douches branchés sur le cours d'eau souterrain à l'angle de la rue de la Providence et celle des Convalescents.

« On se promène dans la rue Thubaneau dans le centre-ville de Marseille, une longue rue relativement étroite orientée est-ouest. Hendrik Sturm me montre en marchant les éléments qui ont trait au religieux.

Hendrik : Autrefois l'entrée principale était ici pour l'église, maintenant c'est l'entrée des curés. Et ça c'est la maison du gardien de la synagogue. (...) Dans le judaïsme, il y a un rite qui fait que pendant quelques jours, la maisonnée mange dehors, dans une cabane. Et alors, les ustensiles pour la cabane sont stockés là, et le temps venu ils installent ça dans la cour, avec les canisses, voilà, une petite décoration de cette fête...

Elise : Mais là, il y a une terrasse ?

Hendrik : Non derrière il y a une cour très jolie qui donne sur la mosquée, sur la synagogue, sur le spirituel dans le coin, de l'autre côté de la rue Thubaneau. Et c'est drôle le mélange acoustique quand la prière musulmane, en fait on l'entend dans la cour pendant le moment de cette fête, ils font des repas. Alors il y a des offres données aux élèves, aux étudiants juifs du centre-ville d'aller manger là. Alors à ce moment là, cette porte est ouverte qui donne accès. Je suis allé une fois.

Elise : T'es allé à ce moment là ? C'est incroyable de voir une mosquée, une synagogue, une église qui se côtoient d'aussi près.  
(...)  
(Plus loin dans la rue Thubaneau, vers l'Est.)

Et ça c'est les évangéliques protestants chinois. Et une amie m'a traduit ça (*il montre l'inscription sur le fronton du bâtiment*). C'est « l'église des protestants évangéliques de Marseille ». C'est un ancien Kebab. Ils font le culte le dimanche. (...) J'y suis allé une fois, très accueillants ! Et c'était assez curieux parce qu'il y a des théologiens de passage qui donne des conférences d'un assez bon niveau. Je ne comprenais pas, c'était fait en chinois mais j'ai vu le diapo, ça me semble être de bon facture.

Et puis il y avait un côté plutôt prière, et là c'était étonnant que tout le monde parlait, priait, mais disait des choses très intimes, très privées illuminées par le Saint Esprit. Je suis allé avec une

amie chinoise pour aider à comprendre. Et elle, elle était assez déroutée, aussi étonnée que moi. Elle n'avait jamais vu. C'est une communauté un peu spéciale, elle m'a expliqué. Ils viennent tous, quasiment tous de la même ville dans la région de Shanghai qui était réputée pour la grosse manufacture de produits en Chine. Et qui était à un moment donné réputé pour la mauvaise qualité. Le gouvernement a fait un énorme feu pour marquer le coup, pour brûler énormément de marchandises. Ils se sont relevés de ça et, ils sont venus à Marseille via Paris je crois.

Ils se retrouvent là, ils sont très accueillants, les enfants jouent pendant le culte. Il y a un va-et-vient entre les enfants qui jouent dans le sous-sol et après ils proposent à boire. Et on voit, c'est rigolo le dimanche, l'après-midi on voit des jeunes chinoises très bien fringuées qui viennent ici en petits groupes assister au culte.

Elise : il n'y a que des gens d'origine chinoise ?

Hendrik : ouai, j'ai jamais vu d'autres personnes. Ils étaient un peu étonnés de me voir mais ça posait pas de problème pour eux. Une femme qui était pasteur s'est même excusée que le culte soit pas donné en français. »

Extrait du carnet de terrain, 2013<sup>58</sup>

C'est d'un véritable savoir géographique dont il s'agit là, émergé des cheminements répétés dans le quartier qu'Hendrik Sturm me livre durant cet expérimentretien. « A Marseille tout est caché » m'explique-t-il. La synagogue est discrètement signalée dans la rue par un panneau doré sur l'une des portes de l'église catholique de la rue du Tapis Vert. Ce savoir hodologique que nous définissons plus loin (sous-partie 1.2.1, page 309), issu du cheminement (du grec *hodos*, le chemin), est tenu de l'observation de détails souvent matériels du paysage (un panneau, une activité, un toponyme) interprétés comme des indices de la vie du lieu souvent explorés à travers les interactions avec les habitants du quartier. Le « signe » déclenche une volonté « d'en savoir plus », de comprendre, un désir de connaître en somme. Les itérations successives d'Hendrik Sturm relient les points repérés peu à peu sur le transect. Elles apportent des compléments d'information sur la connaissance de cet espace, sans cesse recomposée, renouvelée dans l'expérience sensible.

Loin d'être une suite de points séparés, l'itinéraire est ici le fruit d'une causalité interprétative qui guide l'expérience de proche en proche. La continuité se situant dans l'interprétation du promeneur, l'itinéraire peut, lui, au contraire, montrer des ruptures urbaines, des espaces différenciés, des lieux isolés ou particuliers.

---

<sup>58</sup> Expérimentretien avec Hendrik Sturm, Belzunce, Marseille, 2013.

La manière de faire d'Hendrik Sturm correspond à la perspective de trouver des traces dans le paysage et d'en expliquer l'origine. Ayant reçu une formation en biologie, celle de généticien, Carlo Ginzburg est pour lui une référence majeure. Son processus d'interprétation de l'espace se crée à mesure des cheminements, que nous rapprochons d'une construction « hodologique » de l'espace<sup>59</sup>. L'interprétation se joue en définitive dans un rapport itératif à l'espace, dans le sensible des expériences spatiales, dans la relation au lieu et à ceux qui s'y trouvent<sup>60</sup>.

La *Cie KMK* crée des promenades qui sont aussi le fruit de recherches pédestres. Leurs recherches à partir de marches urbaines se rapprochent de la démarche d'Hendrik Sturm. De la même manière, leurs promenades sont conçues à partir des rencontres avec les habitants, les associations et les services publics de la ville. Pour le projet « Ailleurs à Monplaisir » financé par le Centre National des Arts de la Rue d'Angers<sup>61</sup>, la *Cie* s'installe dans un Etablissement médico-social pour personnes âgées dépendantes (EHPAD).

De là, ils effectuent des marches dans le quartier de Monplaisir qu'ils découvrent alors. Depuis ce lieu, ils effectuent des promenades régulières dans le quartier (Figure 30 : Projet « Ailleurs à Monplaisir », les membres de la *Cie* arpentent la ville. François Serveau, 2014.). Ils réalisent un affichage de leurs recherches dans une salle polyvalente (Figure 31 : Ailleurs à Monplaisir, Affichage des travaux en cours à la Corbeille d'Argent.).

« Les promenades que nous recherchons se font dans les villes dites « non-touristiques ». Nous travaillons à partir de la culture vivante, matière même de notre imaginaire pour faire ressortir la poésie des lieux. Mise en scène pour une personne ou un groupe, la

---

<sup>59</sup> Ce que Mathilde Christmann nomme des « chaînes d'écriture » à propos du travail de notation du paysagiste Lawrence Halprin. « La pluralité des interprétations contenues dans l'acte écrit rejoint ce que Béatrice Fraenkel note concernant la force performative de l'énoncé juridique. Elle constate que celui-ci s'insère dans des « chaînes d'écriture », c'est-à-dire des énonciations plurielles (elles sont « énoncées » plusieurs fois, par plusieurs personnes). L'insertion de l'acte d'écriture dans ces chaînes d'écriture permet d'une part de détacher l'énoncé de la personne qui l'a formulé, et d'autre part de l'inscrire dans un processus de lecture, relecture, réécriture, modifiant sans cesse son interprétation. L'auteure écrit : 'le présent de l'énonciation écrite ne dépend en rien d'un unique acte d'inscription ou de lecture, c'est dans une toute autre dimension temporelle qu'il se construit. L'inscription appelle des réinscriptions, la lecture des relectures, c'est à ce prix que se maintient la permanence, c'est dans ces limites fragiles qu'elle est opérative. » (Christmann, 2014, à propos de la *Walking Score Wheel*). <http://partitions.hypotheses.org/71>

<sup>60</sup> Citation : Ingold – anthropologie de l'espace, *The perception of Environment* ou bien, chercher un schéma dans l'histoire des lignes.

<sup>61</sup> Le quartier de Monplaisir en périphérie au nord-est de la ville fait l'objet de politiques publiques, ce qui explique l'intérêt pour le projet artistique de la *Cie KMK* accueillie dans le centre national La Paperie - <http://www.lapaperie.fr/les-genies-du-lieu/projet/ailleurs-a-monplaisir>

promenade propose au promeneur d'être non seulement visiteur mais aussi acteur de l'œuvre : il réinvente l'espace avec les outils sensibles qu'on lui propose. »

*Cie KMK, 2013<sup>62</sup>*



*Figure 74. Projet « Ailleurs à Monplaisir », les membres de la Cie arpentent la ville. François Serveau, 2014.*

Ces recherches s'apparentent à une opération que l'on considère habituellement comme relativement simple, se repérer, s'orienter. Dans cette approche, l'expérience spatiale est une continuité spatio-temporelle elle-même. L'itinéraire de l'expérience est une continuité au cours de laquelle le rapport à l'espace se construit. Cette approche est pleinement attentionnelle, dans la mesure où l'itinéraire est composé à partir de repères construits qui peuvent aussi bien être des éléments du paysage, des objets ou des personnes qui font sens dans l'itinéraire pour la compréhension d'un espace. A Nangis, les repères correspondent surtout à des lieux de travail, de passage, d'histoire : la sucrerie, dernier vestige du passé industriel de la ville à proximité des champs de

<sup>62</sup> Mise en forme originale conservée (termes en gras). Extrait du document de préparation de la Table-ronde, « la promenade, un objet artistique non-identifié », 2013.

betteraves, les jardins ouvriers, la gare, qui permet la circulation vers Paris car Nangis est une ville du périurbain lointain où s'effectue un important phénomène de migration pendulaire quotidienne, le Tivoli, lieu de passage où avait lieu les bals populaires au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Il y a aussi le terrain de tennis abandonné, lieu marqueur pour la *Cie* des espaces désaffectés dans la ville. Ce lieu qui existe aussi à Gourdan-Polignan dans les Pyrénées où la *Cie* travaille entre 2013 et 2014 est repris dans les promenades dans ces deux villes.

La fabrication d'un repère mobilise : 1) la perception, c'est-à-dire une reconnaissance 2) une reconnaissance attentionnelle qui fait place à une forme de « tri » des informations perceptives et fait intervenir la pensée (consciente/inconsciente) 3) les repères.

« Travailler sur le quartier », c'est pour les artistes de la *Cie KMK*, une étape très importante. Plus qu'une opération cognitive, il s'agit de « comprendre le quartier », ce qui passe aussi par le fait d'être « devant soi-même à comprendre » écrivent les membres du collectif. Cette opération de compréhension, telle qu'ils la décrivent provient d'une mise en situation : traverser le quartier et être au contact de ses habitants. Pour celui qui débarque dans le quartier, comme l'artiste de la *Cie*, il s'agit de se façonner des repères spatiaux et temporels. Découvrir l'organisation du quartier, ses rythmes. Pour celui ou celle qui y travaille, celui ou celle qui y habite, il s'agit au contraire de perdre ses repères habituels, de redécouvrir le quartier « d'une autre manière ». L'extrait ci-dessous porte sur ces repères sur lesquels la *Cie KMK* travaille. Cet extrait d'un document de la *Cie* fait apparaître que cette rupture avec les habitudes prend part à une recherche relationnelle pour « se réapproprier son quotidien », « recréer du lien entre soi et le monde ». Comme pour *La Luna*, il y a clairement un engagement à la fois social, au niveau des interactions inter-individuelles, et sensible, imprégné des expériences spatiales.

« Changer ses repères :

La promenade nous met face à une part inconnue de nous même. Elle questionne nos repères (leur perte ?). On n'est pas devant une œuvre à comprendre mais devant soi-même à comprendre...

Se promener dans un environnement a priori banal et quotidien, là où on habite :

« Je connais par cœur, j'habite ici depuis 40 ans », « il n'y a rien à voir », « c'est sans intérêt »

Ca veut dire quoi connaître ? C'est autre chose que savoir.

Pourquoi il faudrait qu'on soit étonné ? à quoi ça sert la curiosité ?

Pourquoi trouver un intérêt à l'ordinaire ?

- Notion de découverte et de RE-découverte. Proposer une manière de voir ce que l'on connaît par cœur, d'une autre manière...

- La promenade permet de se ré-appropriier son espace, son quotidien. Se réconcilier avec le monde. Recréer du lien entre soi et le monde, notion de faire partie d'un tout.

*Figure 75. Extrait de document de travail, Cie KMK, 2013.*



*Figure 76. Affichage des travaux en cours à la Corbeille d'Argent et rencontre entre la Cie KMK avec les habitants de l'Ehpad, Projet «Ailleurs à Monplaisir» La Paperie, Angers. E. Olmedo, 2014.*

La construction des promenades de la *Cie KMK* est guidée par ces matériaux de recherche produits avec les habitants sur le temps long. Pour la *Cie*, les recherches sur les quartiers durent plusieurs mois, voire plusieurs années pour Nangis. La *Cie* reconnaît avoir acquis un certain savoir-faire dans la compréhension d'un lieu, ce qui implique, comme nous venons de le voir, une disposition attentive au sensible, à ce qui se déroule dans l'espace et à son organisation. A partir de tous ces matériaux, la *Cie* crée des promenades, c'est-à-dire des itinéraires à expérimenter dans la ville et fabrique surtout peu à peu des « collections de promenades ». Elle met ainsi à l'épreuve une partie de la ville de Nangis avec environ quinze promenades qui sillonnent la commune. Chaque promenade explore une dimension de la ville : ses lisières, ses jardins, sa dimension littéraire et cinématographique. Les itinéraires se chevauchent parfois d'une promenade à l'autre, il ne s'agit pas de trouver chaque fois de nouveaux repères. Au contraire, les repères sont constants, c'est ce qui fait la cohérence des promenades.

Les projets *Cie KMK* et Hendrik Sturm font apparaître une continuité spatiale et temporelle, mais aussi une continuité interprétative. Alors même que l'individu peut rencontrer des ruptures radicales dans le paysage, il fait aussi l'épreuve de la construction d'un cheminement qui a du sens pour lui. A la fois « égocentré » et « excentré » (Sturm, 2010), ce cheminement n'est pas seulement une construction personnelle, on voit à quel point les artistes cherchent à comprendre les quartiers qu'ils traversent et les vies habitantes. Le cheminement nécessite un certain degré d'engagement par rapport à l'espace qu'on cherche à « comprendre » (Kauffman, 1999)

### 1.1.2. Errance et fragmentation

Chez Till Roeskens, le rôle de la trace par rapport au cheminement est différent. En partant des mêmes conditions d'expérience que la *Cie KMK*, Till Roeskens construit un autre type de cheminement qui n'est pas régi par la causalité. Ses repères spatiaux sont surtout construits à travers les rencontres des habitants. Il pose des questions sur les lieux traversés aux habitants qu'il croise en chemin. Dans les notes d'entretien écrites par Marie Bouts en 2003 (montrées dans l'ouvrage publié en 2014), alors qu'ils étaient en formation ensemble à l'Ecole Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg, il décrit la place qu'il donne à la rencontre dans sa recherche artistique (je recopie ici en juxtaposant les mots pris en note sur la feuille).

« Rencontre - imprévisible. Fascinant. échappe à notre emprise.  
liée à nous pourtant. (...)  
Repartir chaque jour ne sachant pas ce qui va arriver.

Importt. désir que tout soit importt.  
tt imppt - juste question du  
donner imppte / ne pas donner. (...)

Quelle est l'œuvre ?  
- le moment de la rencontre ? - traces affichées ? (...)  
liberté -> désir de suivre (...) relate (...)  
Raconter une rencontre -> peut en produire une nouvelle.  
"mais lui, il m'a changé. c'est donc que je l'ai vraiment  
rencontré"  
rencontre = être dévié de sa de sa trajectoire. curiosité réelle. »<sup>63</sup>

Roeskens, 2003

Ces notes rassemblent ici les différents aspects de la rencontre pour Till Roeskens. La rencontre ponctue son cheminement, plus précisément « elle le dévie ». Il y a une place pour le hasard, qui est d'abord celui des rencontres. Les rencontres avec les autres donnent lieu de traces dans la mémoire dont Till Roeskens suggèrent qu'elles imprègnent même les interactions futures « les vraies rencontres sont celles qui me changent », mais aussi des traces matérielles, des photographies, des notes, des dessins. Pour raconter son histoire dans son livre, il part toujours de souvenirs matériels. Il montre par exemple les photographies que les participants ont produites dans l'atelier, et ce sont ces photographies qui déclenchent son récit. C'est l'insertion d'une trace matérielle, tangible de l'expérience dans une situation nouvelle qui en fait émerger de nouvelles significations.

Ces rencontres sont des points sur le trajet, des points d'abord relativement distincts. Dans *A propos de quelques points dans l'espace*<sup>64</sup>, Till Roeskens pose la question de l'unité du déplacement et de sa construction. Il fait apparaître que le cheminement ne peut apparaître que par rétrospection, quand on retombe par hasard sur ses traces. Il y « repense ». La trace enclenche un nouveau récit, fragment restitué d'expérience vécue. Till Roeskens n'établit toutefois pas si facilement de lien entre les traces, il manifeste une certaine prudence à l'égard des liens de causalité entre les choses observées. Sa table des matières en est une puissante évocation (Figure 77, page 307). Relatant son cheminement de vie, sa table des matières recense les différentes traces géographiques comme autant de points d'ancrage. Sur la double-page sont disséminés les titres des textes qui composent l'ouvrage et qui forment ensemble selon lui un aperçu de sa cartographie de vie.

---

<sup>63</sup> Prise de note manuscrite, entretien avec Marie Bouts, cité in Roeskens, 2014.

<sup>64</sup> Les premières pages sont en ligne sur son site internet, <http://www.documentsdartistes.org/artistes/roeskens/repro11.html>

Pensionnaire de la villa Médicis, à Rome, en 2012-2013, année pendant laquelle il s'est lui-même mis au travail de son propre récit de vie qu'il a rassemblé sous la forme d'un livre comme il l'écrit sur la quatrième de couverture de l'ouvrage (Roeskens, 2014). Ce livre décrit des situations marquantes de son existence avec des textes accompagnés de photographies montrant des lieux visités, parcourus selon la perspective de l'expérience vécue dans ce lieu, mais aussi des personnes présentes dans le lieu ou celles qui lui ont amené à visiter ce lieu.

« Je voudrais tenter de relier entre eux quelques points de la surface terrestre qu'il m'a été donné de connaître, comme on tendrait des fils entre de petits drapeaux sur une carte. Fragments d'une carte possible de ma vie traversée par d'autres vies, assemblés ici non pour me trouver, mais pour comprendre où je me trouve – pour repartir de là. Désirant partager ce bout de route avec vous. »

Roeskens, 2014

Cet exergue nous questionne sur « ce qui fait carte », ici alors même que ce texte est écrit, alors même que la vie n'est pas une carte. Car tout le paradoxe tient dans cette phrase « je voudrais tenter de relier entre eux quelques points de la surface terrestre (...) comme on tendrait des fils entre de petits drapeaux sur une carte ». Cette « carte possible de ma vie » n'a en fait une existence possible que par l'acte de rétrospection. La carte est réalisée après l'expérience, les moments vécus qu'elle « synthétise ». La carte est par conséquent : synthétique car elle relie plusieurs moments vécus appelés « points », elle aussi de l'ordre du « possible » et se situe donc dans une dimension interprétative rétrospective.

La carte est utilisée ici comme une métaphore pour annoncer comment sera agencé le livre. Cette appropriation est comme un dispositif virtuel qui permet d'organiser le moment d'introspection. Son récit serait donc agencé par l'espace ? De fait, la carte ici relie des points séparés dans l'espace, ce faisant elle donne un sens dans la métaphore des « fil tendu ». Ce dernier désigne la signification du récit. Il organise le récit logiquement. Cela signifie que l'espace est bien le support de l'interprétation, mais également un embrayeur pour expliciter la complexité sensible d'un événement vécu, son « épaisseur ». Il est embrayeur de quelque chose qui le dépasse. L'espace n'étant donc ici pas le support du récit, on peut dire qu'il l'agence. C'est pourquoi ces cartographies ne renvoient pas directement aux espaces mais plutôt à l'expression de l'espace, ce qui, par conséquent nous fait dire qu'il s'agit davantage d'un rapport géographique à l'espace.

Le sommaire du livre est une carte qui assez étrangement ne tire aucun fil tendu. L'auteur se laisse la possibilité de raconter l'histoire de manière différente. Les fils peuvent être modifiés dans leur route, indécision concernant la séquentialité. Sa carte ne dit ni l'espace, ni le temps, ne fixe pas ce qui vient d'avant ou d'après.

Simultanément, au cours de l'ouvrage, c'est comme si l'artiste allait encore plus loin par rapport aux travaux précédents. Pour plusieurs raisons, il traite d'abord les points dans l'espace, alors que dans sa méthodologie des *Videomappings* (terme qu'il traduit en français par « vidéocartographie »), le récit ou la carte n'étaient pas premier l'un par rapport à l'autre, les deux *mediums* se mélangeaient. Dans cet ouvrage, Till Roeskens choisit délibérément la carte et les points dans l'espace sont comme des embrayeurs du récit. En cela, il diffère des vidéocartographies.

Figure 77. Table des matières, extraite de *A propos de quelques points dans l'espace*. Till Roeskens. 2014.

Cette démarche autour du récit fragmentaire de Till Roeskens correspond assez fortement à son rapport personnel à l'espace, ce rapport engendrant une « manière de faire des mondes » pour reprendre l'expression de Nelson Goodman (1952). Cette vision fragmentaire des choses est perceptible en regardant le rapport à l'errance que

Till Roeskens décrit comme une composante de son parcours de vie. C'est exactement de cette manière qu'il décrit son parcours dans son ouvrage *A propos de quelques points dans l'espace*.

« A propos de quelques points dans l'espace, écrit en 2013 à la villa Médicis, c'est une vision globale de mon parcours, par fragments, des chapitres... avec des cartes réalisées depuis tout petit. »

Extrait d'entretien, Roeskens, 2013

A propos de ce livre, Till Roeskens ne parle pas d'autobiographie. Pour ce livre, il a exhumé des traces géographiques de sa vie, photographies, dessins, cartes, écrits, traces matérielles qui lui servent de point d'appui. A part ces éléments matériels, il réalise des récits très géographiques, toujours contextualisés et localisés, des commentaires de ses traces. Il décrit ses itinérances en Europe, en France et en Allemagne principalement. La trame du livre n'est pas causale. Chaque trace est « un point dans l'espace », non impliquée dans une suite logique. Till Roeskens résiste à faire du lien entre ces traces géographiques. Il ne cherche pas le lien causal entre eux. Pourtant tous les éléments font partie d'un tout, « d'une vision globale ». Les traces géographiques sont, dans la table des matières plus ou moins en proximité les unes des autres, formant ce que l'on appelle classiquement « un nuage de points » toujours ouvert, laissant une place au vide, ou plutôt à d'autres points possibles qui n'ont pas encore été exhumés.

La compréhension géographique de Till Roeskens comme sa compréhension narrative, est fragmentaire et non causale. Le lien ténu entre ses fragments tangibles et matériels, fragiles, se révèle au moment de leur énonciation. La géographie a un statut spécifique pour Till Roeskens ; elle est un ancrage et non une fin en soi pour Till Roeskens. Notamment parce que la géographie ne permet pas toujours de « donner un sens aux choses ». Animant dans les années 2000 des ateliers avec des personnes schizo-phrènes dans les Hôpitaux Universitaires de Strasbourg, il prend conscience que ces personnes ont en commun de donner à chaque chose de leur existence « une signification spéciale qu'ils ont la mission de déchiffrer : il voient le monde rempli de signes. C'est comme si leur être interne débordait sur le monde » explique-t-il (Roeskens, 2014, p. 50) Au contraire, pour Till Roeskens la signification des choses n'est pas donnée *a priori*, elle se construit petit à petit. C'est ce qui le rend si prudent avec les récits des autres et leurs significations. C'est aussi la raison pour laquelle il essaie toujours de les retranscrire le plus fidèlement possible, en les notant, en mémorisant les intonations, les éléments du sensible qui sont fondamentaux pour lui. Les

montages qu'il effectue sur les récits sont minimaux, de l'ordre de la juxtaposition. Dans ce montage, il sélectionne des éléments et essaie de « garder l'essentiel ». Till Roeskens s'approprie les « récits des autres », en passant particulièrement par les éléments concrets des expériences qu'il note : les objets, les lieux.

## 1.2. L'itinéraire ou le cheminement comme projection géographique

### 1.2.1. De l'espace « hodologique »

L'itinéraire possède une fonction primordiale dans la cartographie sensible. Celle-ci se révèle les cheminements de ceux qui la produisent, de par son caractère hodologique. Du terme grec *hodos* qui signifie « route », l'hodologie désigne la science des routes. « Ce terme a récemment été ramené sur le devant de la scène par les paysagistes de l'école de Versailles » écrit Hendrik Sturm (2010) en faisant référence au numéro de la revue *Carnets du Paysage*. L'intuition de ce numéro consacré aux « Cheminements » (2011) a été guidée par la redécouverte du mot « hodologie » par Gilles A. Tiberghien et Jean-Marc Besse à travers les travaux de John Brinckerhoff Jackson<sup>65</sup>. Dans ses *Quatre notes conjointes sur l'introduction à l'hodologie dans la pensée contemporaine*, Jean-Marc Besse retrace l'histoire du concept dont l'origine est accordée au psychologue Kurt Lewin au début du XX<sup>e</sup> siècle qui forge le terme dans sa théorie de l'environnement psychologique.

« L'individu organise sa conduite relativement à l'ensemble des faits qui à un moment donné ont une réalité ou un sens *pour* lui. (...) La conduite de l'individu s'effectue par conséquent selon un ensemble de "détours" et de chemins privilégiés, relatifs à ces investissements psychiques dans le monde, et qui sont en réalité la manière dont cet individu déploie de façon ouverte son expérience concrète du monde. »

Besse, 2004, p. 27

Sans revenir sur les usages postérieurs du terme, on peut toutefois mentionner l'idée de Jean-Paul Sartre dans son *Esquisse d'une théorie des émotions* d'une « carte hodologique » où nous pourrions « déplier notre distance aux choses » dans notre *Umwelt*<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> Besse 2003, 2004. Tiberghien, 2004.

<sup>66</sup> Sartre, 1995 (1938) cité in Besse, 2004, p. 28.

D'autres utilisations du terme suivront, faisant toutes référence aux dimensions d'un espace, d'un environnement ou d'un paysage avec lequel les habitant-e-s sont en relation. L'usage qu'en fait l'historien du paysage américain John Brinckerhoff Jackson dans *A la découverte du paysage vernaculaire* (2003)<sup>67</sup>. Il développe une conception du paysage très « humanisée » à la fois *vernaculaire*, « organisé, c'est-à-dire composé et dessiné par les hommes à la surface de la terre », et *politique*, « œuvre collective des sociétés » (Besse, 2003).

La notion de cheminement comme celle d'hodologie connaît un renouveau depuis les années 1980<sup>68</sup>. L'hodologie se rapproche de la notion de « cheminements urbains » développée par Jean-François Augoyard fondateur du Centre de Recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain (Cresson) spécialisé sur le thème des « ambiances urbaines ». Dans le catalogue *Cartes et figures de la Terre* (1980), Jean-François Augoyard travaille sur les « cheminements » d'habitants du quartier de l'Arlequin à Grenoble, un quartier de grands ensembles des années 1970. « Quelques mètres et toute une vie » écrit-il pour légender les cartes qu'il réalise à partir des informations que les habitants lui donne sur leurs « trajets quotidiens, bi-quotidiens, cyclistes » (p. 132). Les cartes qu'il réalise, « graffitis disproportionnés, irrespectueux des règles planimétriques » sont hodologiques, car elles se rapprochent de la « réalité vécue » dit-il (p. 133). Il commence alors tout un travail sur les cheminements urbains dont la synthèse paraîtra en 1979 dans *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain* qui deviendra la pierre angulaire des recherches architecturales dans le domaine.

L'intérêt pour les cheminements est actuel, en témoigne le numéro des *Carnets du paysage*, mais aussi les usages que peuvent en faire les artistes comme Hendrik Sturm<sup>69</sup>. Hendrik Sturm dans l'ouvrage collectif de Rachel Thomas, *Marcher en ville* (2010), montre explicitement comment il met en relation les traces géographiques produites durant la marche.

---

<sup>67</sup> Traduit en français aux éditions Actes Sud.

<sup>68</sup> Je renvoie ici à l'article publié en 2012 dans les Cahiers du Merlan (Théâtre National à Marseille) Olmedo, 2012, « La marche, les artistes et la ville : la production des savoirs hodologiques. ».

<sup>69</sup> L'article d'Hendrik Sturm que nous avons précédemment cité porte sur « l'hodologie récréative » (2010). Celui-ci fait un parallèle entre sa pratique d'« artiste-promeneur » (tel qu'il se définit) et la notion d'hodologie dont il ne donne pas de définition explicite mais dont il décrit les contours à partir de trois exemples de promenade à Toulon, dans le quartier de Mazargue et de Belzunce à Marseille.

« Le marcheur tourne son regard tantôt vers son corps, son action et les sentiments procurés, tantôt vers l'environnement traversé. A la fois égocentrée et excentrée, cette double attention renforce la perception des espaces. A partir de trois exemples de promenades, cet article souligne l'imbrication des successions, continuités, ruptures et superpositions qui constituent l'espace anthropique. »

Sturm, 2010, p. 175

Dessiner la carte, c'est faire travailler le cheminement. On le restitue en même temps qu'on le construit. Le cheminement restitué est ensuite activateur d'autres expériences. La cartographie en question n'est donc pas établie pour elle-même mais toujours en appel avec une réalité qui lui est externe. L'itinéraire cartographié est à la fois un itinéraire physique vécu sur le terrain et une structure interprétative que nous suggérons ici par l'idée du cheminement. La carte conditionne à la fois l'expérience spatiale et l'interprétation de l'expérience. Dans le travail d'Hendrik Sturm, le chemin est un mode d'être à l'espace, il structure l'expérience spatiale et compose une trace signifiante des parcours. Comme Jean-François Augoyard le souligne, l'itinéraire n'est pas une ligne appauvrie de l'expérience. La ligne n'est qu'une face émergée de l'iceberg, une trace visible de l'infinie complexité de ce qui a déterminé le cheminement d'un promeneur. Cette trace visible du cheminement ne montre pas seulement un itinéraire dont on a fait l'expérience mais un cheminement.

Le meilleur exemple du cheminement d'observation est celui de la « dissociation spatiale ». Hendrik Sturm m'en a parlé à propos d'une promenade organisée avec Erich Gölrich à la Friche *La Belle de Mai* à Marseille. Son récit d'expérience met en exergue une dissociation, un terme issu du vocabulaire psychologique décrivant par exemple les pathologies schizophréniques, qui exprime l'idée d'une dissociation entre la réalité physique et la réalité mentale. Selon lui, effectuer une opération de dissociation spatiale, c'est convoquer plusieurs lieux dans l'expérience.

« Dans la balade avec Erich Gölrich à la Friche Belle de Mai sur un transect de 100 mètres, j'évoquais des choses qui étaient là devant nos yeux. On a évoqué Marseille et on a fait venir Berlin. On était à la fois à Marseille et à Berlin ; très concrètement. »

Extrait d'entretien, Sturm, 2015

Dans ce récit d'expérience, Hendrik Sturm rapproche deux lieux dont il a fait l'expérience à deux moments différents, par le passé et dans le présent d'une expérience spatiale et un lieu dont on a fait l'expérience par le passé et le lieu *in situ*. Ce rapprochement est effectué par rappel de sensations et d'affects *déjà éprouvés*, « la sensation d'être dans le lieu à un moment précis est là » explique-t-il.

Or, un deuxième exemple pourrait suggérer qu'il ne s'agit pas là de dissociation, mais justement d'une association, d'une correspondance. Cette dissociation spatiale, la *Cie KMK* la pratique par exemple dans sa promenade *Correspondances* (Figure 33 : Carte de la promenade Correspondances. Cie KMK, 2012). L'itinéraire nous invite à faire l'expérience de lieux dans la ville de Nangis, que l'on découvre à travers un texte littéraire lu par l'une des membres de la *Cie*, Cybèle Calvat. Les recherches pour cette promenade ont mené à la mise en correspondance des lieux avec des textes littéraires choisis. Ces textes décrivent des lieux, des personnages que les artistes ont convoqués dans leur mémoire en faisant l'expérience des lieux.

Ce travail sur les « correspondances » dit toute la place de la mémoire géographique individuelle qui conduit les cheminements d'observation. Car c'est justement la présence spatiale qui permet de relier une expérience présente avec une expérience antérieure (elle-aussi présente physiquement puisqu'en appel mental). Cet exemple montre puissamment toute la dimension de projection géographique interprétative vis-à-vis de l'espace traversé.

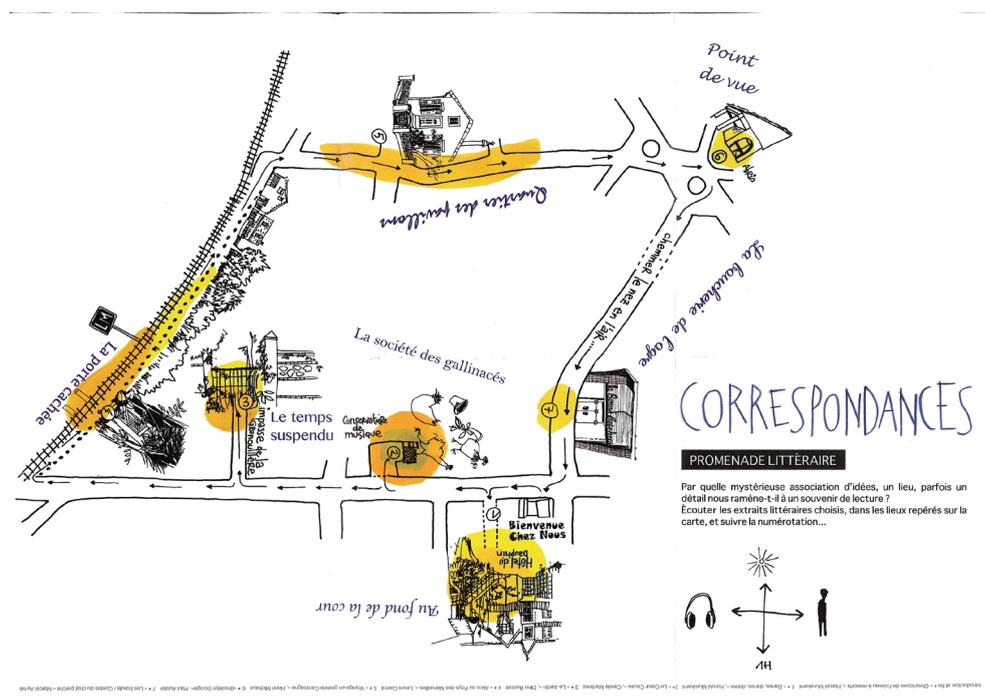


Figure 78. Carte de la promenade Correspondances. Cie KMK, 2012

### 1.2.2. La dimension ideokinésique du cheminement,

Le cheminement est ici déterminé par un processus complexe tantôt tournée vers le corps, l'action, les affects ou l'environnement dans lequel on se promène. La promeneur est pour lui « le barycentre composé de trois pôles : corps / environnement / images mentales » (p. 159). C'est donc bien ici ce qui affecte le corps, comme l'esprit qui est présenté comme ce qui guide le cheminement.

Cette triangulation que décrit ici Hendrik Sturm se situe donc à mi-chemin entre le corps, l'esprit, et l'environnement. L'image cartographique est donc le fruit de leur activité à la fois mentale et corporelle, régulée par la réflexivité. Cette conception se rapproche de la notion d'*ideokinesis* développée par Mabel E. Todd en psychomotricité<sup>70</sup>. Développée dans les années 1930 en parallèle d'un intérêt pour la question du mouvement en sciences de l'éducation et en thérapeutique du mouvement, la notion s'appuie sur la conception d'une imagination en relation avec les mouvements du corps, capable par exemple de les anticiper. Les travaux importants de Mabel E. Todd publiés dans *Le corps pensant* (1935) posent déjà les jalons des neurosciences tout au long du XX<sup>e</sup> trouvant encore de fortes résonances aujourd'hui dans les études sur la motricité.

---

<sup>70</sup> Repris par Richard Senett dans *Craftsmen*, 2008.

## 2. La carte en actes : dispositifs d'exploration et de description géographique à l'échelle du corps

Nous avons donc précédemment précisé les contours de ce qu'est la notation géographique à travers la cartographie sensible. L'entrée par la cartographie permet d'aborder spécifiquement une pratique géographique particulière parmi la multiplicité de pratiques existantes que seraient par exemple le dessin, la photographie ou le film. Contrairement à une approche représentationnelle qui aborde la cartographie en tant qu'image géographique, nous nous proposons ici d'analyser la cartographie comme pratique géographique.

Cela induit que la cartographie n'est plus considérée comme un dispositif iconographique en référence au réel géographique, mais bien plus qu'elle intègre une *praxis*. Elle est une activité qui consiste à mettre constamment l'espace en expérience, l'explorer pour chercher à le décrire à travers l'expérience vécue. La cartographie correspond en ce sens à une mise en œuvre concrète, et par là une remise en question permanente, de l'espace, de ce que l'on en sait, et de ce qu'on y vit. La cartographie n'entre plus dans le régime des images géographiques et des représentations, mais dans celui de l'activité géographique. Cette activité est à la fois affective et cognitive. Le savoir ne se situant plus en aval de l'expérience, on observe ici comment il est fabriqué et produit par la sensibilité et la réflexivité, faculté mobilisée tout au long du projet cartographique. La cartographie n'est plus ici objet de savoir, mais réellement un espace de production du savoir de l'espace, qui se situe dans un rapport à un savoir ouvert, toujours en devenir, autorisant des évolutions qui trouvent leur cohérence dans le projet cartographique.

Il est temps dorénavant d'articuler les deux aspects de la pratique cartographique mêlés aux débuts de l'étude : exploration et description de l'espace. La cartographie étant une pratique, nous l'abordons maintenant comme un dispositif d'expérience, matrice à l'intérieur de laquelle se forme le projet cartographique. Ces dispositifs d'expérience se réfèrent à des processus de recherche plus ou moins déterminés en amont, qui s'apparentent ici à des protocoles soulignant la dimension expérimentale des projets. Ces dispositifs permettent un cadre d'expérience, pour l'exercice de la sensibilité et de la réflexivité. Les artistes soulignent en cela que l'on n'aborde pas la réalité « en soi », mais par le prisme de dispositifs très opérationnels du plus social (créer les conditions d'une rencontre selon *La Luna*) au plus expérimental (les

protocoles de Mathias Poisson par exemple). Les dispositifs d'expérience sont pour Mathias Poisson une manière de prendre conscience de ses « habitudes perceptives », à savoir de la dimension pré-réflexive de notre rapport à l'espace, pour les déstabiliser et même les déconstruire avec *L'Agence Touriste*. Les protocoles qu'il crée ont pour fonction de prendre conscience de notre rapport à notre propre corps, de nos réflexes personnels, mais aussi de nos construits sociaux et de nos schèmes de pensée.

Nous présentons ici essentiellement deux dispositifs cartographiques enquêtés, celui de Mathias Poisson autour de la navigation cartographique et celui d'Hendrik Sturm qui pratique la performance cartographique à partir d'itinéraires déterminés appelés « transects ». Précisons succinctement que nous analysons ces dispositifs au croisement de l'art et de la science. En effet, les artistes ne sont pas à la recherche ni d'une vérité ni d'une « connaissance ». Le rapport à l'espace développé par ces artistes est absolument « expérimental », dans la mesure où il permet de faire l'épreuve d'une pluralité de rapports au réel, des rapports aux réels. Ils ne performant ni une réalité unique, ni un réel cartésien. Ces dispositifs délimitent simplement les manières d'aborder le réel, propre à faire émerger dans certains cas une réalité poétique<sup>71</sup> de l'espace, expérimentée comme telle, projetée ou même envisagée comme fiction.

## 2.1. La navigation ou la construction de repères spatiaux chez Mathias Poisson

Lorsqu'il réalise ses premières cartographies à Beyrouth, les motivations de Mathias Poisson sont d'ordre plus pratique et qu'artistique. Ne possédant pas de plan de Beyrouth et travaillant sur la marche pour son mémoire de diplôme, il commence à dessiner ses itinéraires pour les mémoriser. Son diplôme de fin d'étude s'intitule *Promenades Méditerranéennes. Via Beyrouth et Marseille. Guide touristique de fin d'études* (2002), et rassemble ses premières expériences de marche dans des villes méditerranéennes, principalement Beyrouth et Marseille. A Beyrouth, les cartes sont faites très rapidement à l'encre de chine sur un carnet. Elles détaillent les noms de lieux qui ont marqué le parcours (Figure 34 : premières cartes, exploration Beyrouth 1, Mathias Poisson, 2001., dans l'ordre des flèches indiquées) : « voir la ville d'en-haut, Saint-Elie, café *Wasad* (les portes ne ferment pas), corniche *Mazra*, Jean-Marie 14H30 ».

---

<sup>71</sup> Au sens de Bachelard, d'exercer les fonctions « imageantes » et « transformatrices » de l'imagination..

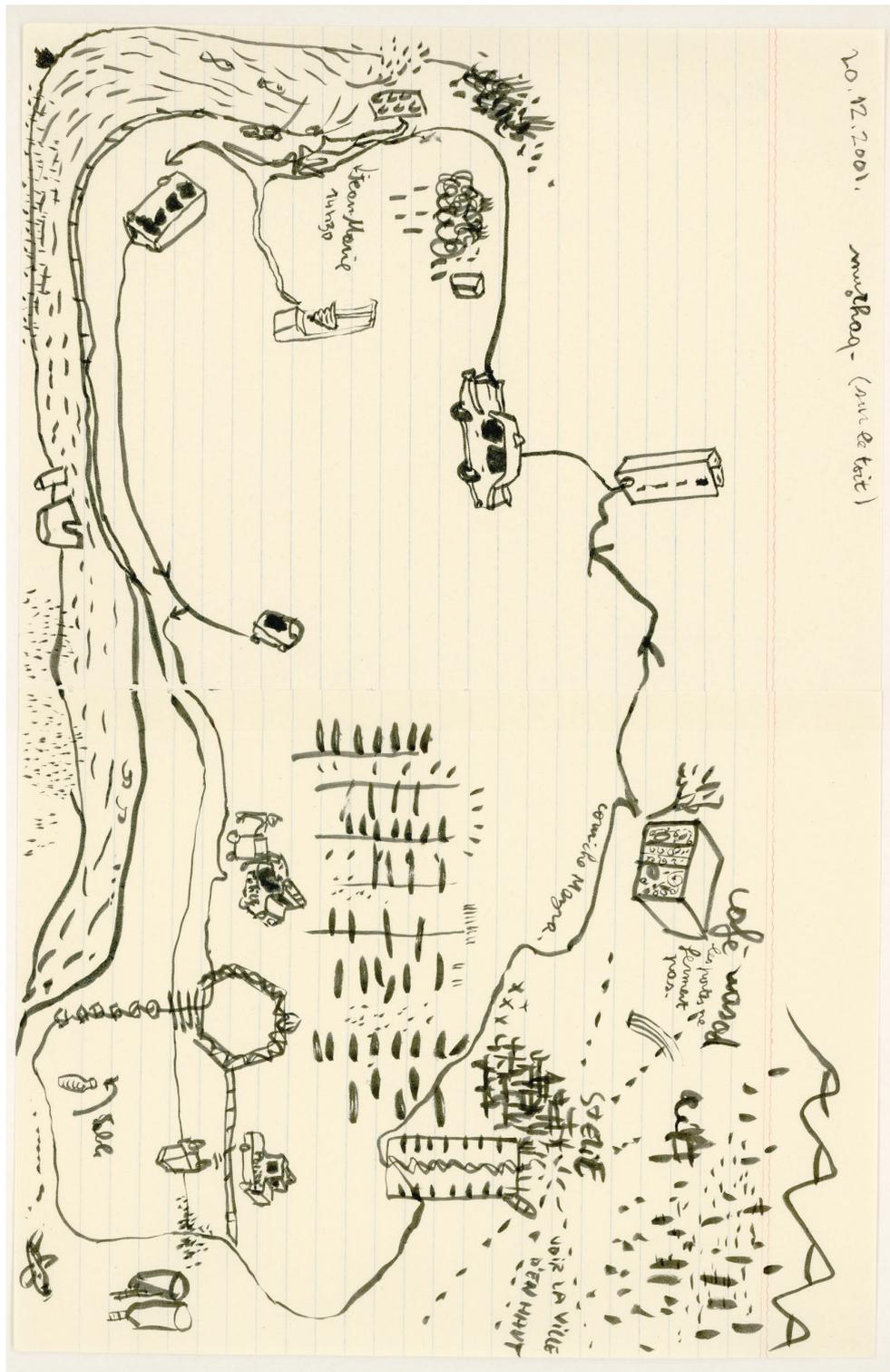


Figure 79. Premières cartes, exploration Beyrouth 1, Mathias Poisson, 2001.

Dès ses débuts, Mathias Poisson travaille selon la navigation. La carte suivante montre par exemple les textures repérées durant une promenade au départ de son atelier (*Cap 15*) : asphalte, goudron, chemin terreux, herbe, escaliers. Ces éléments mémorisés manifestent une vision fragmentaire de l'espace, mais témoignent paradoxalement de la continuité de la promenade (Figure 35 : Cartographie descriptive de Marseille, le 21 novembre 2003. Mathias Poisson.). Les éléments spatialisés les uns par rapport aux autres apparaissant disposition cartographique séquentielle et spatiale marquent la continuité de l'itinéraire.

A un autre niveau apparaissent les repères importants. Il s'agit de lieux qu'il pratique : *Cap 15*, la route du littoral, le Musée d'art contemporain de Marseille (MAC), la porte d'Aix. Entre 2003 et 2014, la pratique de Mathias Poisson en cartographie montre un affinement du niveau de lecture sensible de la ville. En 2014, Mathias Poisson travaille sur des repères qui sont de l'ordre des objets que l'on peut trouver dans l'espace public utiles comme inutiles, durables comme éphémères : du mobilier urbain comme un plot, un ornement de façade, un graphisme sur un panneau (le routard par exemple), un graffiti. La cartographie de Mathias Poisson est donc constituée par cette multiplicité de détails qui ponctuent l'itinéraire. Les détails - éléments mémorisés - prennent chez lui une dimension fondatrice, ils sont comme des points d'accroche de l'itinéraire, à la fois comme ce qui reste des promenades de « repérage » de *L'Agence Touriste* dont ils se servent pour proposer la promenade aux publics. Ces détails sont fonction d'un degré d'appréhension de l'espace choisi : appréhension de l'espace urbain par la marche et par une démarche géographique que nous caractérisons comme « attentionnelle » (Gibson, 1886=)

La question de l'orientation à travers les repères spatiaux exprimée dans les cartes à l'état de traces graphiques prend une place très importante dans son processus de recherche. Le sentiment d'orientation ou de désorientation, il en fait l'expérience dans la ville méditerranéenne.

*A propos des villes Méditerranéennes : Beyrouth*

« L'organisation labyrinthique des médinas offre une protection entre la maison et les grands espaces urbains (souq, voies de passage, quartiers institutionnels). Elle désoriente le visiteur étranger, il se sent tout de suite confronté à l'intimité des habitants. Dans les villes arabes traditionnelles, les espaces urbains sont toujours sous l'influence de groupes de personnes ou d'institutions. Les parcs et les jardins, même s'ils sont ouverts à tout le monde, sont systématiquement dépendants de bâtiments officiels. Ainsi les règles comportementales ne sont pas homogènes dans les différents espaces, elles s'adaptent aux lieux. »

Poisson, 2002, p. 50

« La marche est orientée. Sa direction est donnée par votre regard qui signifie le désir d'aller. De même qu'il dirige la marche, il peut facilement la désorienter. Ce jeune homme qui se retourne pour regarder passer quelqu'un modifie sans s'en apercevoir son cheminement. »

Poisson, 2002, p. 102

*A propos des villes Méditerranéennes : Marseille*

« Bah après c'est une ville, pt'êtr moins maintenant parce qu'elle a changé un peu mais c'est une ville qui en France est exceptionnelle pour ses terrains vagues, son anarchie en fait. Mais dans l'anarchie, y'a beaucoup de choses à en tirer en fait. C'est pas une ville pas monotone, plate, bitumée, propre, ravalée, orientée et facile.

C'est une ville qui appelle la marche par la diversité des terrains, c'est une ville vallonnée, il y a une danse du paysage, t'es sur ta colline, tout seul, le paysage est pour toi. Dans laquelle on est obligé d'être un peu « explorateur ».

C'est une ville un peu brouillon, tu te sens un peu « fouilleur » quand tu marches, et du coup t'as une certaine fierté à t'y retrouver. Ça demande une certaine exigence, d'être attentif. En arrivant, on te dit d'aller au MuCEM et à Notre-Dame de la Garde, il y a une liste de lieux « à voir », mais tu es obligé de les chercher un peu, ça te pousse à réfléchir à ton orientation. »



Figure 80. Cartographie descriptive de Marseille, le 21 novembre 2003.  
Mathias Poisson.

Pour Mathias Poisson, certaines villes sont plus difficiles à « lire » que d'autres. Dans *The image of the city* (1960), Kevin Lynch pointe comment cette question de la désorientation est une question sociale dont les urbanistes doivent se saisir pour créer des villes où la vie quotidienne est plus « lisible » et « harmonieuse ». La facilité des habitants à se repérer dans l'espace est selon lui clairement liée à la lisibilité de l'espace, c'est-à-dire à sa capacité à créer des repères. Cette question de la lisibilité est reliée chez Kevin Lynch, comme Mathias Poisson, à celle de la navigation. Il s'en saisit tout au long de son parcours artistique jusqu'aux réalisations les plus récentes, en tant qu'enjeu à la fois social et esthétique. Ce travail sur l'orientation commencé en Méditerranée, apparaît aussi à Marseille au moment des recherches pour son projet de fin d'étude qui porte sur la digue du large de Marseille, une grande bâtisse dont une partie est en friche et l'autre fermée au public et réservée à la zone militaire qui longe tout le littoral de la ville du port de plaisance au port autonome. Cette digue est pour Mathias Poisson à la fois un élément de curiosité, puisqu'elle déclenche un projet de recherche en 2001 explorer un espace délaissé, mais aussi de voir en quoi il peut faire figure de repère. Il imagine alors la Digue du large comme une table d'orientation qu'il présente à travers un document dans lequel il trace des lignes panoramiques imaginaires (Figure 36 : Lignes panoramiques, Digue du large, Mathias Poisson, 2006.).



Figure 81. Lignes panoramiques, Digue du large, Mathias Poisson, 2006.

« J'avais en tête si tu veux, les directions de ces villes et je les ai reportées là de mémoire. (...) »

« C'est vrai que moi j'ai une relation à l'orientation... par exemple c'est vrai que quand je suis devant un panorama, j'aime bien m'imaginer ce qu'il y a derrière tu vois. Et j'ai une conscience permanente, enfin j'aime bien avoir des repères. »

Extrait d'entretien, Mathias Poisson, 2014

Ce dessin de la digue entre en résonance avec *Grand Littoral*, une carte la même zone, datée de 2011 (Figure 37 : Grand littoral, Mathias Poisson, 2011). On saisit très bien à travers cette cartographie comme les repères de la situation présents à proximité de Mathias Poisson et mis en valeur sur la carte, tel le centre commercial *Grand*

*Littoral*, l'atelier à *Cap 15* et la *Digue du Large* sont mis en relation avec des repères plus lointain géographiquement tout aussi présents dans l'imaginaire de Mathias Poisson, discrètement reliés par de fines lignes noires. Les repères plus lointains sont ici évoqués à plus petite échelle, ce sont les villes méditerranéennes. Apparaissent les mêmes lignes de repérage, les « lignes panoramiques » de la figure précédente (Figure 36 : Lignes panoramiques, Digue du large, Mathias Poisson, 2006.) créant son point de vue d'une Marseille dirigée vers la Méditerranée qu'à cette époque Mathias Poisson a déjà pratiquée comme Beyrouth, Tunis, Alger, Tanger où il se promène à la fin des années 2000<sup>72</sup>. Figure 52, page 225

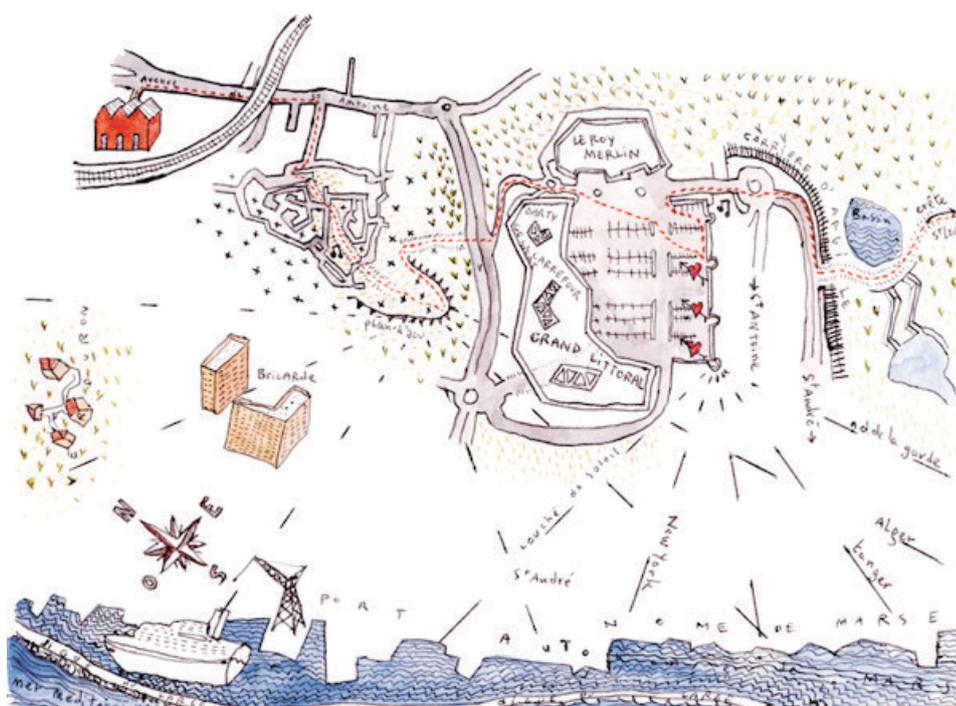


Figure 82. *Grand littoral*, Mathias Poisson, 2011

L'exemple de la carte *Go East* montre comment le corps est lui-même impliqué dans le processus de notation cartographique. Au printemps 2014, Mathias Poisson et *L'Agence Touriste* sont invités au festival *Travellings. Regards en mouvement sur*

<sup>72</sup> La carte manifeste aussi que d'autres villes évoquent chez lui un « désir de voyage » explique-t-il, comme New-York qui reste encore pour lui à ce jour un projet de déplacement. Cette remarque soulève précisément la dimension projectionnelle de la carte dans une réalité envisagée comme « possible » dans le futur.

la ville.<sup>73</sup> Une série d'expériences sur la navigation est proposée aux passants de la célèbre avenue marseillaise de la Canebière. Ce festival est l'occasion pour *L'Agence Touriste* de poursuivre ses recherches autour de la question de l'orientation à Marseille. Mathias Poisson me raconte durant la préparation de cet événement qu'il remarque à quel point la plupart des gens sont désorientés à Marseille. Dans l'imaginaire collectif, Marseille est effectivement une ville orientée vers la Méditerranée, c'est « une ville du sud ». La mer est ainsi très souvent située naturellement au sud de la ville, or, elle se situe bel et bien à l'ouest<sup>74</sup>. Mathias Poisson propose un travail sur l'est, l'un des points cardinaux les plus importants pour lui, une orientation qui porte une charge personnelle affective pour lui. Ce repère longitudinal constitue son repère le plus important dans sa navigation en ce qu'il désigne pour lui l'ouverture vers l'Orient, qu'il retrouve dans l'étymologie de « s'orienter ». *L'Agence Touriste* commence alors un travail dans le quartier des Réformés. Ce quartier en partie structuré par l'avenue de la Canebière est choisi parce qu'il contient, une des artères la plus importante de la ville de Marseille orientée Est-Ouest. Elle commence au port, l'un des éléments les plus structurants de la métropole à l'ouest, et se termine au niveau de l'église des *Réformés*..

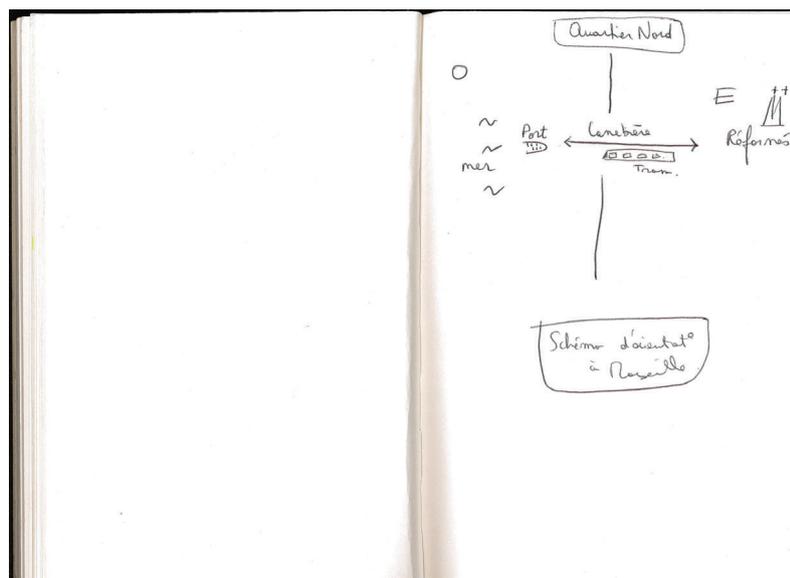


Figure 83. Schéma d'orientation, Canebière, Marseille.  
E. Olmedo, Carnet d'écriture, 2015.

<sup>73</sup> Festival organisé par les acteurs artistiques Lieux Publics, le Centre National des Arts de la Rue et le réseau européen In-Situ.

<sup>74</sup> On remarque à ce propos, que comme la plupart des gens Mathias Poisson est habitué par l'idée que la mer est au sud. Quand bien même il sait qu'à Marseille la mer est à l'ouest, dans sa carte *Grand Littoral* il place la Méditerranée en bas de la carte (Figure 37 : Grand littoral, Mathias Poisson, 2011).

Le travail cartographique de *Go East* porte sur « les outils de navigation terrestre ». <sup>75</sup> *L'Agence Touriste* montre au cours de ce projet comment le sentiment d'égarement évidemment lié à la connaissance que l'on a d'un espace, n'en est pas l'unique facteur. En créant un dispositif artistique de désorientation, les artistes s'attachent à explorer comment la manière de se repérer, autrement dit le mode de navigation, impacte directement le sentiment d'orientation. Ils font apparaître que le mode de navigation peut nous égarer dans un lieu que l'on connaît parfaitement, ou, au contraire, que l'on peut avoir une sensation d'orientation dans un espace que l'on ne connaît pas.

Ce travail sur l'orientation commence au début de l'année 2014. Lors d'un expérimentation quelques mois avant *Travellings*, nous avons expérimenté ensemble ce thème. En février, nous commençons par échanger sur ce qui fait figure de repère dans la ville. Pour Mathias Poisson les éléments de repère sont des éléments concrets et précis qu'on observe dans la ville et qui orientent notre marche, des objets présents dans la rue, une décoration sur une façade. Le travail commence par des expériences sur ces micro-repères qui guident notre navigation. Nous dessinons à la main les éléments qui attirent notre curiosité lors des repérages tout au long d'un parcours dans le quartier dont nous n'avons ensemble définis que le lieu de départ et d'arrivée. Nous partons marcher dans le quartier, suivant le protocole d'une durée de 20 minutes, en marche très lente sans parler, le protocole impliquait de noter ces micro-éléments de l'espace urbain que Mathias Poisson a appelé « point d'attention », en ayant toujours le kiosque de la place des Réformés dans le dos, et de s'orienter vers l'Est. Trois expériences se déroulent. Nous partageons nos dessins et nos remarques oralement à la suite de chacune d'elles.

Cette expérimentation a donné lieu à une réflexion quant à la nature d'un repère dans la ville qui s'enrichit au fur et à mesure des expériences. Nous montrons ci-après comment nous avons construit cette réflexion géographiquement, graphiquement, et collaborativement, entre moments de navigation dans l'espace, moments de notation et moments d'échange.

1) La première expérience fait apparaître largement le problème du choix des éléments de leur échelle, de leur catégorie (sérieuse-anecdotique, visible-invisible par exemple), de l'échelle graphique à laquelle on les dessine sur la feuille (taille). Les détails notés dans les carnets sont relatifs à toute une gamme sensorielle, vus, entendus,

---

<sup>75</sup> Comme le mentionne la *Carte d'hyperorientation* réalisée par Mathias Poisson, Virginie Thomas et Pierre-Louis Gallo, alors étudiant à la formation du Centre National des Arts de la Rue, la FAI-AR à Marseille.

ressentis dans l'espace, que nous n'avons pas restreint en amont. Suite à cette première discussion, on convient ensemble que les repères doivent être assez reconnaissables visuellement et que le dessin doit pour cela les isoler.

2) Suite à la deuxième expérimentation nous questionnons le résultat final de la carte. Une certaine indécision subsistait alors sur l'idée de l'orientation : que suivions-nous ? Des itinéraires que nous tracions entre les repères ? Ou s'agissait-il plutôt de naviguer de repère en repère ?

3) Nous abordons enfin la question de la contextualisation qui apparaît comme un problème tant le nombre de micro-éléments possibles existent dans la réalité du promeneur. Le problème du nombre de repères se pose, autant que celui de leur contextualisation. Dans le souci qu'une personne extérieure puisse elle-même retrouver ce point d'attention repéré dans notre navigation expérimentale, nous avons travaillé à une contextualisation minimale des objets repérés. Nous avons orienté géographiquement les détails dessinés les uns par rapport aux autres, symbolisés par de petits yeux qui disent « où regarder » (Extrait de la carte Go East, Mathias Poisson, 2014..)<sup>76</sup>. *L'Agence Touriste* travaillera plus tard d'autres points d'ancrage contextuels en dessinant des cubes blancs permettant de montrer les objets qui sont visibles sur les façades des bâtiments.



Figure 84. Extrait de la carte Go East, Mathias Poisson, 2014..

<sup>76</sup> Cette expérimentation commune avec Mathias Poisson a fait naître la volonté de creuser plus précisément ce qui attire l'attention. Le même jour nous avons élaboré les premiers jalons lors de notre co-intervention à l'Ecole thématique « Mob'Huma'Nip » (2014).

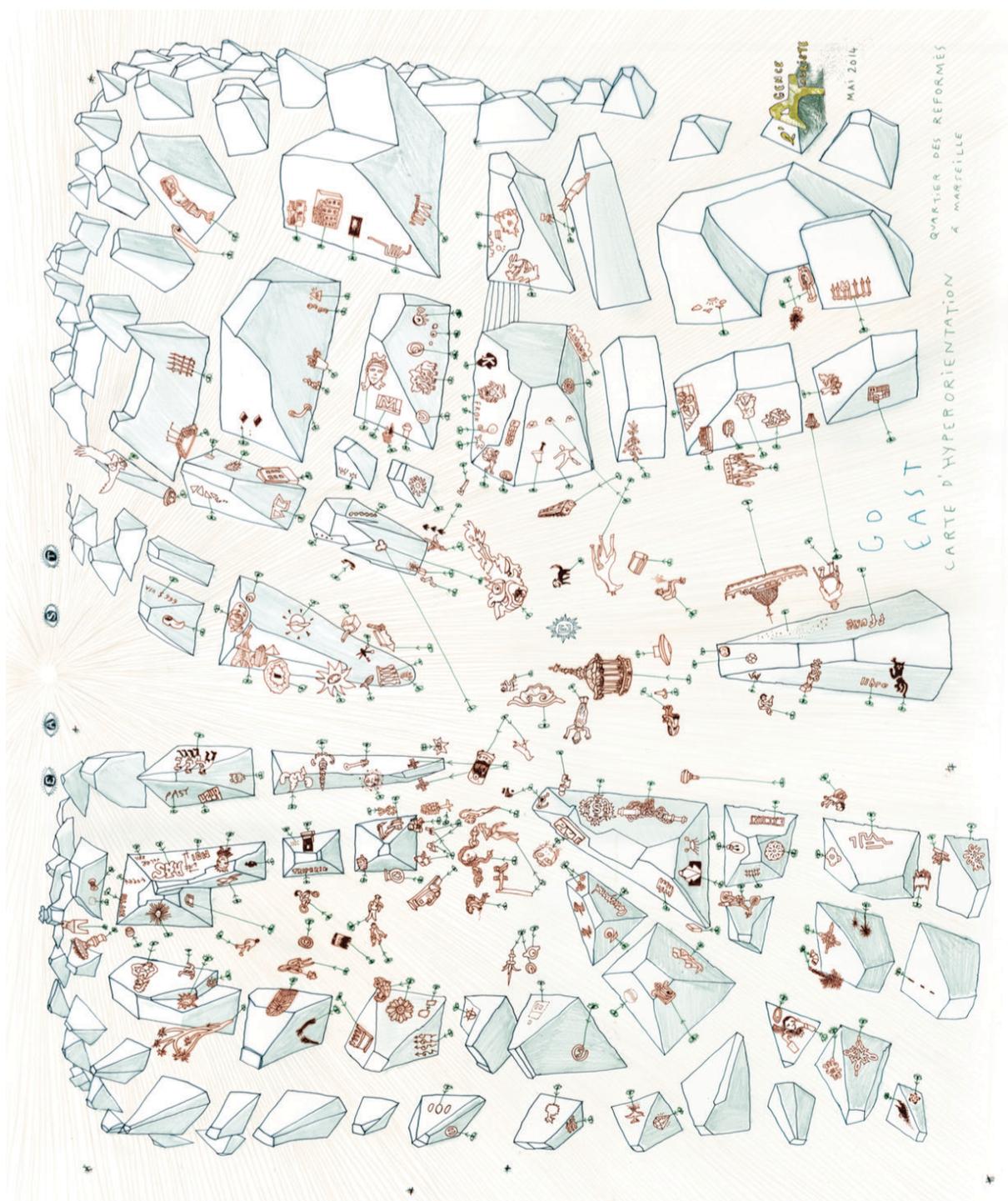


Figure 85. *Go East, Carte d'hyper-orientation*, Mathias Poisson, Virginie Thomas, Pierre-Louis Gallo, 2014.

Le travail final de *L'Agence Touriste* est une carte intitulée *Carte d'hyperorientation* (Go East, Carte d'hyper-orientation, Mathias Poisson, Virginie Thomas, Pierre-Louis Gallo, 2014.) proposant au promeneur une promenade dans le quartier des Réformés à Marseille pendant le festival *Travellings*. La carte tranche à propos de cette question des repères. Une seule échelle a été retenue, celle de ce qui se situe couramment au niveau du « détail » de l'espace urbain, que sont les objets ou les ornements de façade. *L'Agence Touriste* conservera aussi les éléments de repère les plus évidents comme la sculpture de la girafe dont le ventre creux accueille un abri pour des échanges de livres entre les passants, la rosace de l'église des réformés, le kiosque à musique qui sert de point de rassemblement de la manifestation. La carte est organisée comme un jeu où le promeneur organise lui-même son trajet entre des points qu'il décide et les points proposés dans l'idée de se déplacer de repère en repère. Le promeneur est invité à se servir de la carte pour réaliser lui-même son protocole d'expérience : *identifier un repère géographique principal, le kiosque de la promenade et créer soi-même d'autres repères à partir de consignes proposées sous forme de jeu*. En somme, le promeneur travaille à ses propres repères à partir des notations de *L'Agence Touriste*.

Cette carte, où ne figurent que des micro-éléments de la ville presque *décontextualisés*, insiste sur l'enjeu social de l'orientation. *L'Agence Touriste* propose ainsi une expérience autour de l'orientation et de la désorientation comme plaisir esthétique, celui de la marche et d'une sensibilité au paysage, l'attention aux *détails* des lieux, à *observer lentement et précisément*.

A première vue, la *Carte d'hyperorientation* peut donner l'impression d'un espace presque abstrait, par sa couleur alliant des teintes de blanc et de jaune pâle. La couverture joue non sans humour sur l'imaginaire mythologique : les rayons lumineux qui convergent vers l'est irradiant la carte<sup>77</sup>. On aperçoit sur la couverture un détail extrait de la carte, une statue de déesse levant les bras au ciel se situant à Marseille sur la façade à l'angle de la rue Beaumont. L'omniprésence de l'œil - symbole pédagogique de la perception visuelle et ayant trait à l'imaginaire mythologique de la carte - nous invite graphiquement à nous arrêter dans notre promenade, à chercher le détail et à scruter l'espace urbain. Cette carte paraît abstraite, ce qui peut sembler paradoxal du point de vue de la cartographie sensible. En fait, *L'Agence Touriste* manifeste ici clairement une focalisation non sur l'espace mais sur la question de la navigation, et plus précisément sur l'activité du corps au cours de cette navigation. Cette carte témoigne

---

<sup>77</sup> A noter que cette référence à l'orient est pour Mathias Poisson dénuée au de toute référence religieuse, figure récurrente de son travail, l'orient situe plutôt le cadre très méditerranéen de ses recherches artistiques. .

d'un parti-pris géographique, celui de ne montrer qu'une dimension du quartier des Réformés. Les lieux apparaissent de manière franche par une géographie du presque rien, du détail, qui forme le principe du déplacement<sup>78</sup>.

## 2.2. Les cartes-partition comme hypothèse d'exploration

### 2.2.1. Entre cartes descriptives et cartes prescriptives

Deux principes permettent classiquement de distinguer une carte d'une partition, la description et la prescription géographique. Le tableau ci-dessous, synthétise les caractéristiques des deux catégories d'objets. A travers l'exemple actuel de la cartographie sensible, une porosité est perceptible entre les deux mediums. Cette porosité invite à repenser à la fois les caractéristiques de la cartographie qui plus qu'une description du monde est engagée pleinement à l'intérieur de celui-ci. Plutôt que de la produire comme une restitution d'expérience, elle peut devenir une proposition d'expérience spatiale. Elle sera ainsi pratiquée et lue par d'autres subjectivités en mouvement. A travers des exemples tirés du travail de Mathias Poisson, nous allons mettre en exergue comment ces deux principes fonctionnent dans sa cartographie, différemment d'ailleurs s'il s'agit de restituer ou de programmer une expérience spatiale.

« Les cartes descriptives.

En 2001, alors qu'il rédige un guide touristique expérimental sur les villes méditerranéennes, Mathias Poisson documente ses longues dérives urbaines à Beyrouth puis à Marseille. Par la suite, au cours de ses voyages à Naples, Bordeaux, Montpellier, Venetiane et Londres, il continue à dessiner des cartes subjectives. Ces recherches graphiques témoignent de ce qui peut rester en mémoire suite à une promenade montrant les représentations personnelles des territoires qu'il a traversés. La plupart de ces cartes ont été dessinées de mémoire au retour d'une promenade, à la main, sans fond de plan. Le dessin fait le récit d'une déambulation, grossissant certains éléments perçus, omettant d'autres, déformant les points de

---

<sup>78</sup> Nous expliquons précisément plus loin le principe de navigation proposé au promeneur entre les repères couleur bistre dessinés sur la carte.

vue. À chaque fois le type de dessin est influencé par le contexte ou l'état dans lequel se trouvait le promeneur/dessinateur (nervosité, tranquillité, confusion, enthousiasme, tristesse). »<sup>79</sup>

Poisson, 2009

**Tableau 13. Carte et partition, deux dispositifs perméables ?**

<b>Carte</b>	<b>Partition</b>
DESCRIPTIF	PRESCRIPTIF
FIGURATION DE L'ESPACE	FIGURATION DU MOUVEMENT
RESULTAT	PROPOSITION

*Tableau 7 : Extrait de Christmann, Olmedo, à paraître, in Besse, Tiberghien (dir.), Opérations cartographiques, Actes Sud, 2016.*

*Quartier de peine* est une carte plus descriptive que prescriptive. Ce dessin a été réalisé après une promenade dans les quartiers Nord de Marseille. Les souvenirs, les impressions du promeneur y sont présents comme des traces tangibles. Cette carte est descriptive en ce sens qu'elle détaille une expérience de l'espace, une traversée dans le quartier de Saint Antoine dans laquelle l'artiste se considère « un observateur aventureux » (Poisson, 2010, p. 110) très attentif à sa propre déambulation, aux impressions et points de vue sur l'espace qu'elle engendre. L'expérience de la ville du « cartographe » est palpable à travers le dessin : un réseau de routes réglé comme celui du cœur. Le promeneur a sans doute perçu là une ville vivante mais fragile aussi, une ville où la circulation est ordonnée par le travail de régulation des aortes et des veines : en haut, « Route neuve, mur cassé, air de campagne, vignes, café du cheval de manège, autoroute nord A7 » - plus bas, « cœur, ventricule gauche, oreillette gauche, ventricule droit, oreillette droite, veine pulmonaire, crosse de l'aorte, tabac *oldholborn* jaune, route de Lagoratte RN 113, artère principale St Antoine, boulangerie » - en bas, « tabac fermé, code 111A, cap 15 ».

<sup>79</sup> Extrait du livret de l'exposition itinérante *Graphie du déplacement*, Mathias Poisson. Présentée à Rennes (commissariat Alain Michard) et Dijon en 2009, à Gap en 2014, <http://poisson.free.fr/?browse=graphie%20du%20d%20E9placement>



approche à la fois très sensible et réflexive. Les deux cartes présentées témoignent d'une impression forte, presque unique et entière, ici de la ville comme un organisme, dans d'autres de la ville comme labyrinthe (*Entre les dalles*).

En comparaison, *Entre les dalles* (2009) et *Autrement vu* (2009) seraient des cartes plus prescriptives que descriptives. Mathias Poisson présente *Entre les dalles* comme un exemple de carte prescriptive. Pour lui, « la partition est une combinaison de propositions où le lecteur à l'autonomie du choix ». La partition peut être ouverte, « avec un grande part d'interprétations possibles = propositionS »<sup>80</sup> ou fermée, « très directive = proposition »<sup>81</sup>. Nous citons ici un extrait du texte qui accompagne la carte. Ce texte propose une mise en situation pour le promeneur qui ne connaîtrait pas le quartier du Colombier où se déroule la promenade dans le centre-ville de Rennes.

« Les dalles du quartier Colombier se situent entre le centre-ville de Rennes, la gare et la cité judiciaire. Les Rennais s'y rendent généralement pour des raisons pratiques, on y trouve des cabinets médicaux, des parkings, le centre des impôts et des galeries marchandes. Il n'y a jamais de touristes sur les dalles du Colombier. Excepté pour les habitants du quartier, les promeneurs de chiens, les adolescents des lycées environnants et une dizaine de sans-domicile, ce territoire est fragmenté. A la première visite, tout le monde se perd dans ce labyrinthe de béton. Les places ne semblent pas communiquer les unes avec les autres. Les passages sont moins visibles que les murailles. Le jeu des niveaux, le manque de perspective, l'absence de signalétique et de plan du quartier en font un espace difficile à se représenter. »

*Texte extrait de la carte, Mathias Poisson, 2009.*

La carte propose ensuite les modalités de la promenade, durée et déroulement en fonction du nombre de personnes (il précise que la promenade s'effectue seul ou à deux). Mathias Poisson précise ici que le promeneur cherchera son itinéraire grâce aux indications géographiques (tourner à gauche, à droite, monter, descendre etc.). Il lira les descriptions proposées pour les lieux traversés et accomplira, des actions. A deux, la promenade s'effectuera en binôme faux-aveugle/voyant où l'un guidera l'autre dans le quartier grâce aux descriptions. Le promeneur solitaire a des indications d'actions spécifiques pour observer le paysage.

---

<sup>80</sup> La mise en forme de l'auteur a été conservée.

<sup>81</sup> Extrait d'entretien, Mathias Poisson, 2015. Dans cette perspective la carte euclidienne pourrait par exemple devenir une partition une proposition très ouverte puisqu'elle indique presque tous les chemins possibles.



Figure 87. *Entre les dalles. Promenade dans les architectures modernes et labyrinthiques du quartier du Colombier à Rennes. Mathias Poisson, 2009.*

« Cette carte annotée propose une promenade guidée entre les dalles du Colombier. Elle vous fera traverser des terrasses, des souterrains, des galeries, des jardins. Vous serez aussi invités à réaliser tout au long du parcours, des expériences physiques en marchant. Il est conseillé de faire cette promenade l’après-midi, en semaine. Le départ se situe rue du puits Mauger. Vous pourrez faire cette promenade de deux manière.

- seul :

En suivant les indications de parcours et les actions proposées (texte en gris). Lire chaque description de paysage dans les lieux correspondants (*texte en italiques*).

- à deux

Accompagné par un lecteur de votre choix qui vous guidera. Il vous lira à voix haute les textes en italiques. Il suivra silencieusement les indications de parcours, il ne tiendra pas compte des propositions écrites en gris. Il vous donnera son bras droit que vous tiendrez avec votre main gauche au niveau de son coude plié. Vous resterez silencieux, à l’écoute, et vous garderez les yeux fermés durant toute l’expérience. A

chaque fois que le lecteur trouvera son étoile \*, il choisira un point de vue intéressant, s'arrêtera et posera sa main gauche sur votre main gauche, pendant une minute vous ouvrirez les yeux tout en gardant le silence.

Rue du puis Mauger. *Entre les arbres et les voitures devant une muraille. Irisations de lumière diffractée. Reflets couvrant le paysage. Univers agressif et doux. A droite, minéral, gris, blanc, beige. Une odeur de beurre fondu dans la viennoiserie, langues étrangères. (...)*

Prendre l'allée principale à droite jusqu'à la traverse 3. Tourner à gauche. Avancer jusqu'à l'escalier qui monte sur la dalle. *Un ours vert sur la droite dans un grand aquarium.*

En haut de l'escalier, bifurquer à droite. Monter l'escalier en spirale bleue. \* Prendre à droite.

Mettre le bout du pouce sur la dernière phalange du majeur, chaque main forme la lunette d'une paire de jumelle. Regarder dedans. Serrer le champ de vision. Lentement, observer tout le paysage avec ces jumelles devant les yeux. Tour complet à 360°. *Je ne vois rien, seulement une tour très haute. La tour se mélange aux nuages gris. Parc d'attraction vide, sol brûlé. C'est Tel Aviv. Grands immeubles de bureaux qui partent en perspective jusqu'à la mer. Aucune voiture. Ville du futur. Ici, c'était un marais une caserne, une prison. Des siècles de lutte contre la nature, l'eau, la boue pour construire des montagnes totémiques. Pierre sainte, noire, cubique. »*

Texte extrait de la carte, 2009

Ce texte n'est pas considéré comme une « légende ». Il s'agit d'une « carte annotée » mentionne l'auteur, c'est-à-dire que le texte n'a pas le statut d'annexe pour la compréhension de la carte, on dira plutôt qu'il la « complète ». La légende, elle, apparaît justement sous la forme de quelques figurés symboliques renseignés qui montrent le repérage d'éléments récurrents généralisés par des symboles. Ces éléments manifestent aussi la dimension descriptive d'*Entre les dalles*.

Le centre de la ville de Rennes est partagé par la Vilaine. Au Sud se situe le quartier du Colombier<sup>82</sup>. C'est ce terrain que Mathias Poisson a arpenté pendant plusieurs jours. Ses déambulations lui ont permis de réaliser une carte retraçant l'ensemble de ses impressions, éditée en 2009 par le Centre Culturel Colombier et destinée aux habitants.

La légende indique des éléments sensibles du paysage, invisibles à vol d'oiseau. Pour Mathias Poisson, ce quartier s'offre comme un écheveau où se succèdent galeries et boyaux souterrains, couloirs étroits entre immeubles, larges espaces à traverser et passages aériens... Ainsi que l'indique le sous-titre, il s'agit « d'une promenade à travers les architectures modernes et labyrinthiques du quartier ». Elle est avant tout une trace de l'expérience spatiale du promeneur qui nous suggère son point de vue sur ce quartier : la ville comme un immense dédale rigoureusement conçu et courant sur plusieurs niveaux. Mathias Poisson tente de figurer cette architecture sur la carte grâce à un itinéraire, symbolisé par des traces de pas, qui relie les différents étages du quartier afin que le lecteur puisse pénétrer visuellement dans les sous-sols. L'épiderme urbain que forme la dalle est comme découpé au scalpel, laissant apparaître voies souterraines et parkings.

D'autres éléments cartographiques évoquent la dimension descriptive de cette carte, dont on comprend qu'elle est en fait mêlée à une dimension prescriptive. Mathias Poisson a par exemple pris le parti de faire apparaître singulièrement sur la carte les nombreux éléments d'architecture décrits précédemment : une tentative pour réintroduire du réel. L'aspect extérieur du quartier y est donc inscrit graphiquement. En faisant remonter à la surface les éléments du paysage, l'auteur délivre des informations sur l'ambiance des lieux. Ces informations sensorialisent la carte. Mathias Poisson est très attentif à sa propre déambulation, aux émotions, impressions premières et points de vue sur l'espace qu'elle engendre. Pour comprendre la ville en mouvement, le lecteur est aussi invité à changer de dimension, à dépasser l'espace de la page pour aller vers l'espace réel, à devenir un promeneur. Cette cartographie propose

---

<sup>82</sup> Je reprends en partie ici et ci-après l'analyse faite dans un article pour *Strabac* (Olmedo, 2012).

Rénové à partir de 1962, ce quartier devait faire figure de centre-ville moderne. Suivant les quadrillages d'un nouveau plan d'aménagement urbain, les travaux se poursuivirent jusqu'en 1986. Ce quartier de 21 hectares construit sur une grande dalle a été conçu par l'architecte-urbaniste de la reconstruction, Louis Arretche dont le style s'inscrit dans le sillage de Le Corbusier. Les immeubles du quartier du Colombier reprennent son système « Domino ». Sur la grande dalle du Colombier siègent de nombreux immeubles formés d'une trentaine d'étages pour certains, tandis que le sous-sol abrite deux niveaux de parking et de nombreuses voies souterraines conçues pour éviter les nuisances. Cet urbanisme invite à une fonctionnalisation des circulations urbaines grâce à une division verticale : les piétons circulent sur la dalle et les automobiles dans les profondeurs.

au marcheur un itinéraire sensoriel à travers un quartier à l'architecture complexe et singulière. Si elle est une invitation à l'arpentage de la ville, sa lecture-même invite aussi au mouvement. Les mots et éléments qui y figurent ne sont pas dirigés dans la même direction. Lorsqu'on regarde le point de départ, le titre, *Entre les dalles*, est écrit à l'envers. Il faut donc tourner la carte dans tous les sens pour la lire entièrement. Mathias Poisson, dans la conception du processus cartographique encourage l'idée d'un lecteur dynamique. Les informations délivrées ici relèvent de deux ordres : d'une part les informations sensorielles indiquées par la légende et d'autre part, le fond de carte hybride aux projections protéiformes qui témoignent de la complexité organisationnelle du quartier, au-delà de son univers sensoriel. Les formes identifiables du territoire apparaissent sous des allures différentes tel des surgissements du paysage : ici un monument à la gloire de la résistance, là une devanture de centre commercial, ailleurs une image d'un parking souterrain... Cette carte ne considère pas l'espace vu de l'extérieur ou « du dessus », c'est plutôt une cartographie « prise dans le tissu du monde » pour reprendre une expression de Maurice Merleau-Ponty.

Ce travail de Mathias Poisson sur la « carte-partition » reprend de manière inédite des jalons antérieurs, encore trop méconnus qui ont vu le jour en France grâce aux travaux innovants de Gilles A. Tiberghien au début des années 2000, suivis de ceux de Mathilde Christmann depuis 2010 sur les « partitions de paysage ». Ce modèle chorégraphique qui se développe dans les années 1960 aux Etats-Unis, notamment autour de Lawrence Halprin et de Kevin Lynch. C'est Mathilde Christmann qui m'a fait découvrir en profondeur le travail des Halprin, Lawrence (paysagiste, 1916-2009) et Anna (performer)<sup>83</sup> que nous avons ensemble analysé de manière croisée, parce qu'ils entrent particulièrement en résonance avec ceux de Mathias Poisson sur la perméabilité de la cartographie et de la chorégraphie. Nous allons donc développer ici certains aspects du croisement entre cartographie et partition mais renvoyons donc plus spécifiquement à nos travaux avec Mathilde Christmann<sup>84</sup>.

Cette perméabilité de la cartographie et de la partition implique des bouleversements épistémologiques en cartographie. Dans sa pratique Mathias Poisson ne fait pas réellement de différence entre la cartographie et la partition. Dans notre premier entretien en 2011, il parle même déjà de « carte-partition ». Il n'y a pour lui, pas de différence majeure entre les deux objets, mais plutôt une différence de statut que l'on va accorder au dessin géographique d'expérience.

---

<sup>83</sup> Voir son carnet de recherche : <http://partitions.hypotheses.org/author/partitions>.

<sup>84</sup> Voir Christmann, Olmedo, à paraître. « Rencontre entre cartographie et chorégraphie. La figuration de l'expérience à travers les cartes et les partitions », Paris, Actes Sud/Ensp Versailles.

La rencontre entre la cartographie (figuration de l'espace) et chorégraphie (figuration du mouvement) donne naissance en définitive à des objets iconographiques nouveaux qui interrogent les « manières d'approcher l'espace » pour le dire très généralement, ce qui privilégie de voir comment on convoque l'espace non-plus dans la carte mais « à travers » l'expérience cartographique. Ce rapprochement entre carte et partition exprime fortement deux aspects de la pratique cartographique de Mathias Poisson. Sa pratique cartographique manifeste l'idée que l'espace est à la fois un espace parcouru et un espace à parcourir. A travers ses formes cartographiques notationnelles, il interroge donc le rapport à l'expérience géographique. L'écriture cartographique n'est donc pas séparée ici de l'action géographique. Une carte montre désormais aussi des chemins « possibles », selon différents niveaux propositionnels (partition ouverte ou fermée), selon l'interprétation que l'on en fera. La différence ne réside pas dans la nature des objets iconographiques mais donc bien ce que l'on en fait. La différence, c'est qu'ici, la carte se pratique, c'est bien cela que le travail artistique de Mathias Poisson met en exergue.

Autrement vu,  
une traversée sensible du Campus de Dijon.

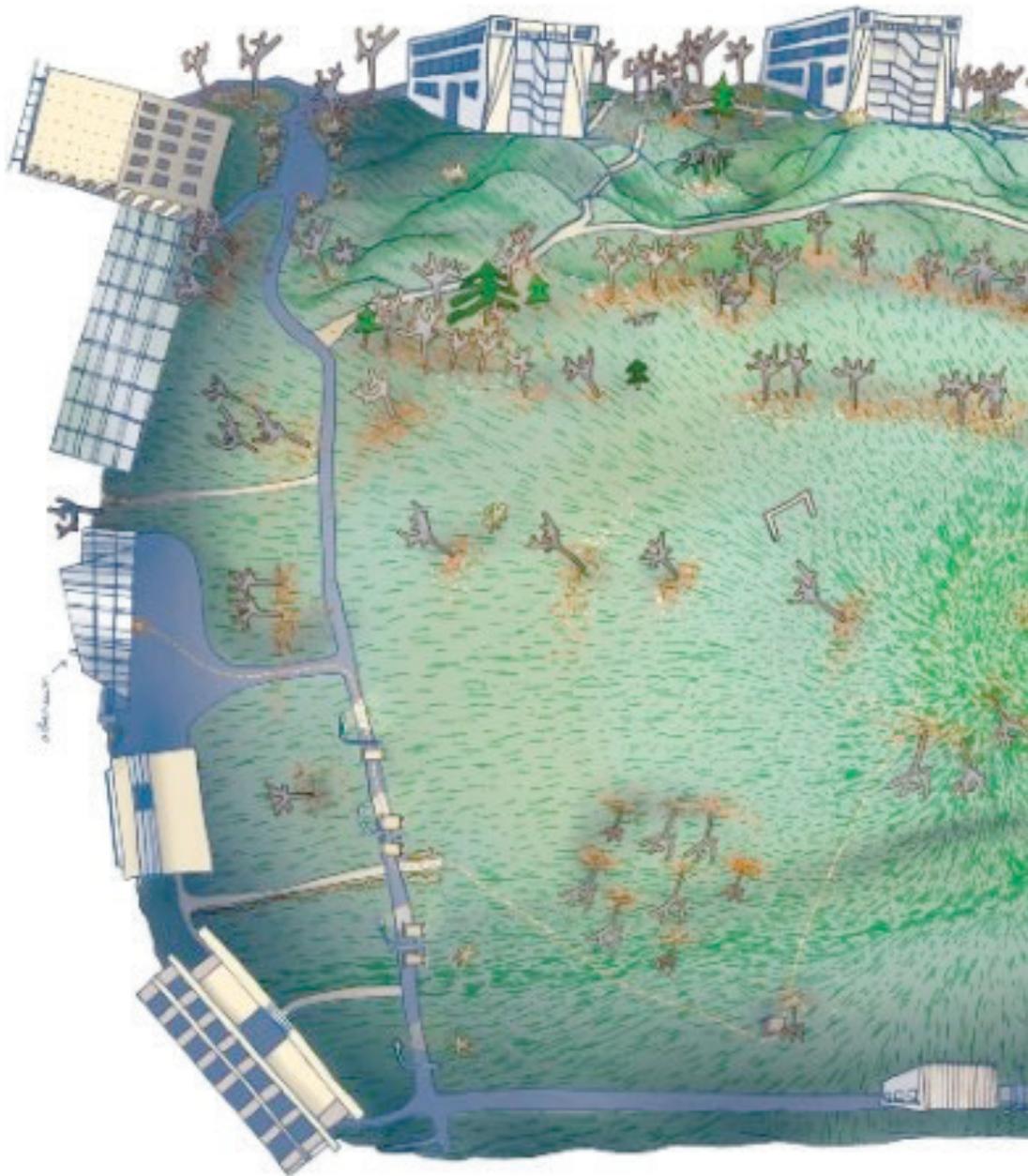


Figure 88. Extrait de la carte *Autrement vu, une traversée sensible du Campus de Dijon*, 2009. Etudiant-e-s de l'UFR de Lettres et de Philosophie de l'Université de Bourgogne, Mathias Poisson, Pierre Ancet.

La carte du campus de Dijon réalisée en 2009 avec les étudiant-e-s de l'UFR de *Lettres et de Philosophie* de l'Université de Bourgogne est elle aussi prescriptive dans la mesure où elle est accompagnée d'un texte (reproduit en-dessous) qui propose un itinéraire dans cet espace du campus et des actions spécifiques dans des lieux sélectionnés : le mur du bâtiment de l'atheneum, la piste de décollage, le menhir renversé, le cadre blanc sans filet, la forêt, le siège « laissé par un gnome » contre un arbre. Les consignes concernent à la fois le moment, la durée de l'expérience - on propose de réaliser la promenade seul(e) et en journée avec la carte - et l'itinéraire : de l'atheneum on suit le chemin jusqu'à la piste de décollage que l'on ne voit pas sur la carte puisqu'elle est à la lisière du campus, pour terminer la promenade dans la forêt.

Figure 89.

« Après trois jours d'exploration sur la pelouse du campus, nous avons retenu une manière d'appréhender cet environnement. Nous vous proposons de vous y promener, à votre tour afin de découvrir des points de vue, des reliefs, des sensations, et des recoins insoupçonnés. C'est une promenade à réaliser seul(e), en journée et à l'aide de la carte. Le point de départ se situe à l'extérieur de l'atheneum. S'adosser contre le mur du bâtiment, face à la pelouse et sous la soufflerie. Prendre quelques instants. S'imprégner de l'atmosphère du paysage. S'engager sur le chemin goudronné. Comparer sa rugosité avec le velouté de l'herbe et de la mousse. Suivre les empreintes rectangulaires et continuer jusqu'à la piste de décollage balisée par de petits buissons. Respirer à fond. Rejoindre le menhir renversé dans un coin. Faire des suppositions sur sa provenance. Le faire parler coûte que coûte : en le palpant, en le scrutant, en le déplaçant... Usage de la violence autorisé. Puis le gravir, l'air vainqueur et repérer la cheminée rouge qui émerge au loin. Se diriger vers elle. Se placer devant le cadre blanc sans filet. Régler le point de vue en avançant ou en reculant, en allant à gauche ou à droite, s'accroupir, sauter, s'allonger même, pour capturer un peu plus de ciel. Prendre une photo mémorielle. Voir tout bleu, quoi qu'il en soit. S'avancer lentement et traverser le cadre en imaginant passer dans la photographie. Franchir ce seuil délicatement comme pour ne pas déchirer la pellicule. Dérouler le pied avec précaution en posant le talon puis la plante du pied centimètre par centimètre et le décoller au même rythme. Plisser les yeux devant la forêt, les plisser davantage et tourner lentement sur soi-même. Un gnome a laissé son siège contre un des arbres. En profiter pour s'y asseoir. Examiner les plantes à portée de main (avec une loupe c'est mieux). Les sentir : odeur de menthe, riz basmati, cornflakes, géranium mentholé... ? Lever la tête pour essayer de distinguer la cime. S'en aller lorsque la lassitude gagne. Explorer le reste de la forêt. (...) »

Extrait du texte de la carte Autrement vu, 2009

La carte nous invite aussi à réaliser des actions<sup>85</sup> (Figure 90, page 337). Ces actions sont des invitations vers des points d'attention repérés pendant les trois jours d'exploration avec les étudiants, objets (menhir renversé, chaise), ou lieux (piste de décollage entourée de buissons). Les « actions » proposent aussi des manières d'approcher ces objets et ces lieux. Il est proposé pour chaque point d'attention, de se centrer sur un sens en particulier.

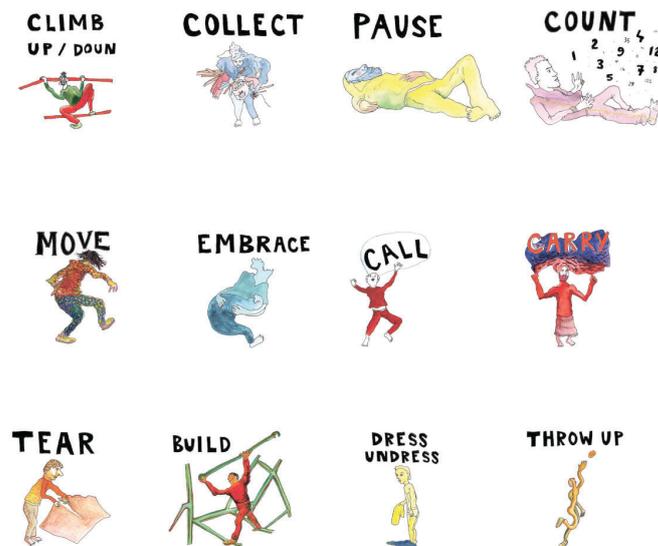


Figure 90. « Task » ou action chorégraphique, extrait de la pièce *Parade & Changes replays, Reprise d'une pièce chorégraphique d'Anna Halprin*, A. Collod, M. Poisson, 2008.

Après un genre « d'échauffement » au début de la promenade, qui met en éveil le promeneur à son corps, ses sensations et au paysage, la première phase de la promenade est centrée sur la vue. Un parallèle est fait entre la vue et l'appareil photographique : l'action proposée invite le promeneur à utiliser son corps comme un instrument de captation du sensible. Littéralement, le texte fait comme si le corps était un appareil

<sup>85</sup> Mathias Poisson reprend la notion chorégraphique de *task* ou action chorégraphique développée par Anna Halprin. Mathias Poisson explique dans un entretien qu'il « utilise beaucoup des outils de travail de la danse contemporaine : « la notion de consigne, de *score* (partition en anglais), c'est très important (...) : on se dit quoi, comment on fait, et ensuite on performe. Et quand on performe on discute pas de... autre chose, et on discute plus de la consigne, on le fait. (...) Et ça c'est, dans la danse on fonctionne beaucoup comme ça. Et du coup c'est un truc moi qu'j'utilise parce que... c'est hyper pratique. »

photographique, il est dit de « prendre une photo mémorielle » puis de franchir le « seuil » de cette photographie. Même principe pour *Entre les dalles*, où le promeneur mettra ses mains sur son visage comme des « jumelles » pour observer le paysage (Figure 87, page 330). Le corps est un instrument de captation du sensible, cette captation se fait *in situ*, dans l'attention au paysage. Ce qui pourrait paraître *a priori* aberrant, franchir une photographie qu'on a imaginé prendre avec ses yeux, prend tout son sens. L'action de photographier est bien réelle ; opération purement intellectuelle et corporelle elle a lieu dans la tête et par la vue. La photographie est donc ce *morceau de paysage* que les sens et la pensée ont sélectionné et consigné dans la mémoire personnelle. On peut par conséquent tout à fait vraisemblablement passer à travers le seuil de sa propre photographie « délicatement comme pour ne pas déchirer la pellicule » nous indique le texte, non sans malice.

La notation est envisagée ici en tant qu'activité réflexive, d'écriture du réel et activité géographique en tant que mobilité, engagement spatial dans les déplacements en un lieu. Au croisement des deux, il n'y a plus une écriture séparée du terrain. Ces deux choses sont les deux dimensions d'une seule et même activité dans laquelle l'individu est pleinement impliqué par son corps et par sa pensée : celle de l'exploration géographique où le corps percevant et la pensée sont, dans les cheminements, au centre d'opérations de captation et de description du sensible.

### 2.2.2. Cartographie et chorégraphie

C'est avec Mathilde Christmann que nous avons entamé en 2013 un travail de recherche sur le croisement entre la cartographie sensible et la partition au paysage. A partir d'objets de recherches *a priori* dissemblables, cartes et partitions, notre réflexion s'est portée sur ce qui était commun à ces objets, c'est-à-dire l'activité chorégraphique déployée dans, par et à travers ces objets iconographiques. A partir du rapprochement d'objets cartographiques et partitionnels contemporains comme plus anciens, nous avons, avec Mathilde Christmann, identifié une certaine perméabilité des objets cartographiques aux objets chorégraphiques.

La cartographie sensible se rapproche de la partition en ce qu'elle correspond, par certains aspects, à la définition qu'en fait Laurence Louppe dans *Poétique de la danse contemporaine* à partir des œuvres de Bruce Nauman (*Le Corridor*, 1970) et celle de Dan Graham (*Present and Continuous Past*, 1973). Laurence Louppe définit deux caractères de la partition : « 1) La mise en circulation d'un sujet à l'intérieur d'un scénario spatial induisant un certain parcours ; « 2) La rémanence par une procédure

d'enregistrement d'un mouvement passager qui s'inscrit dans le temps de son propre déroulement et au-delà. » (Louppe, 2004, p. 33). La cartographie sensible se rapproche aussi de la partition en ce que « le corps, comme site, peut se faire la scène même où se déroule le mouvement. (Cartographie-scénographie) » (*ibidem*, p. 41) L'auteure évoque ensuite le travail des danseurs depuis les années 1960 comme Anna et Lawrence Halprin, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton qui réintroduisent l'opérationnalité de la partition dans le travail chorégraphique pour « mettre en évidence le travail de la représentation en train de se faire »<sup>86</sup>

« (...) programmant les modalités du trajet, (la partition) préexiste au mouvement. Dans le (presque) même temps, elle en livre le très ténu et furtif enregistrement. Elle met en crise le temps du geste, qui s'évade d'un moment unique au profit d'un "présent" démultiplié (...). Enfin elle propose une expérience (ici d'égarement sensoriel à un sujet acteur et, dans le même temps, expérimentateur. »

Louppe, 2004, p. 33

Les cartes sensibles que nous étudions, celles de la *Cie KMK* par exemple, sont très proches de la partition. Plus précisément, l'itinéraire est orchestré par l'auteur de la carte pour orienter l'expérience spatiale sensible de l'actant, qui devra à la fois lire la carte et la *performer* (au sens anglo-américain, c'est-à-dire l'exécuter physiquement, l'acter) ; la notation est conçue dans ce but et obéit à des règles déterminées, dont témoignent les partis-pris graphiques et symboliques.

La partition implique également un rapport au temps car elle programme le mouvement en même temps qu'elle le montre ; celui-ci a déjà été enregistré autour d'une expérimentation antérieure. Dans les formes cartographiques que nous étudions, comme dans le cas de la partition, la programmation de l'expérience nécessite la notation au préalable de multiples expériences inscrites dans différentes temporalités qui permettent aux auteurs de découvrir et interpréter le lieu pour ensuite réfléchir à ce qui va être proposé et dans quel lieu. Ceci est très bien illustré dans les cartes de la *Cie KMK* et Hendrik Sturm où le projet artistique prend forme autour d'itinéraires particuliers ensuite proposés au promeneur.

---

<sup>86</sup> Cité in Louppe, 2004, p. 35.

### 2.2.3. La carte-partition comme hypothèse de cheminement géographique

Chez Mathias la partition apparaît comme un moyen de réguler la pratique de l'espace. Par rapport à 2009, on voit évoluer sa pratique de la carte-partition en raison de plusieurs facteurs que nous n'aborderons pas ici. Mathias Poisson ne propose plus au promeneur des « carte-partition » achevées à expérimenter. Il anime aujourd'hui un grand nombre d'ateliers dans lesquels il élabore et construit en permanence ces cartes-partition, portant un intérêt grandissant à l'idée d'un travail co-évolutif dans lequel l'idée de chercher « avec » les gens compte de plus en plus. Il s'agit « d'avoir leurs retours en direct » dit-il, de chercher ensemble.

« Et... des ateliers j'en donne beaucoup en fait... Enfin... par exemple, plus ça va plus je mêle mon... mon processus de... mes processus de recherche avec des ateliers... pour... Par exemple, à un moment donné, j'faisais des cartes... des partitions de promenades ou des cartes ou des sortes de guides touristiques, des documents adressés à des gens. Et j'inventais un truc, et j'l'étais, et après, les gens l'testaient... Et à moment ça m'a gavé, j'avais plus envie de travailler comme ça. J'avais envie de tester dès l'élaboration. Quand c'est édité en fait, ça a déjà été vécu, c'est pas... conceptuel quoi. Parce que la question de la compréhension d'un document... qui t'invite à te balader bah... c'est super important quoi... »

Après les workshop que j'donne, c'est toujours... de plus en plus d'ailleurs, c'est inviter des gens à travailler sur des questions que je me pose au moment où... où je les rencontre. Donc c'est... leur donner vachement d'autonomie pour des questions très précises, mais avec lesquelles ils vont chercher des réponses avec leurs outils... »

Extrait d'entretien, Poisson, 2011

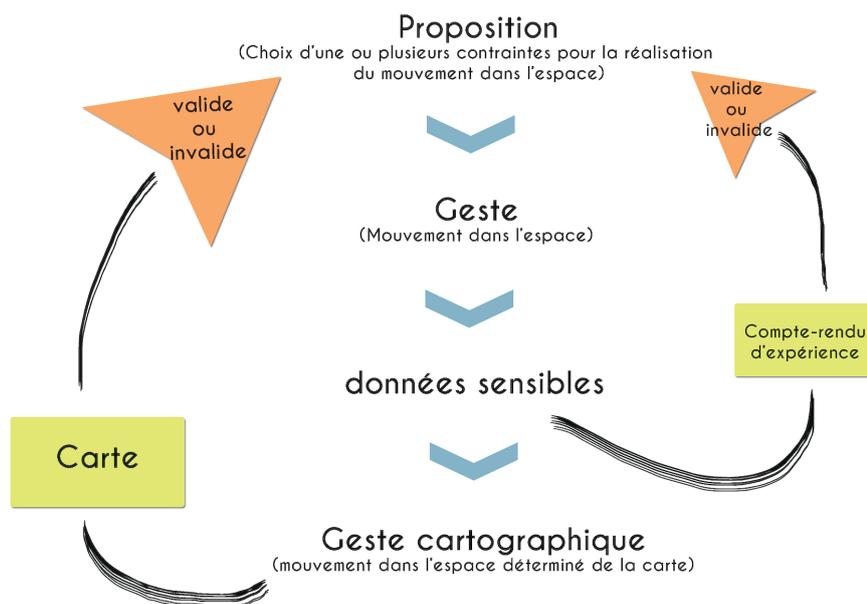


Figure 91. De la consigne à la carte et retour. Elkise Olmedo, 2012..

Mathias Poisson explique les raisons de ce tournant de la performance avec le public dans son désir d'expérimenter la construction d'une carte avec des personnes tiers du projet à travers des « ateliers de pratiques »<sup>87</sup>. Il se lance alors dans un processus de recherche où le travail est en permanence remis en question selon le schéma d'une boucle d'expérimentation que nous schématisons ici (Figure 91, page 341)

« Des fois c'est là... J'fais l'aller-retour avec « ok t'as vécu une balade », en tant que guide ou que guidé, peu importe. Comment tu vas la dessiner pour que quelqu'un d'autre la fasse sans toi. Donc imagine c'est une balade à deux, et il faut du coup faire une cartographie, avec le parcours. Et c'est adressé au guide, et il faut que sur la carte il y ait les infos pour que le guide, dise la bonne chose à la personne qui va fermer les yeux, enfin voilà tu vois... Donc ça c'est plutôt une partition en fait, une carte-partition... qui peut ressembler plus à une partition de musique qu'à une carte... Dans le sens où, la partition de musique, elle dirige l'organisation du temps, et la... carte, elle spatialise, les possibles (martelé), en représentation, les possibles cheminements. »<sup>88</sup>

Pour Mathias Poisson, « l'aller-retour » se situe entre l'expérience vécue, et la communication de cette expérience à « quelqu'un qui ne l'a pas fait », et qui pourrait la réaliser. Le promeneur doit donc décrire l'itinéraire vécu, retenir et faire émerger les

<sup>87</sup> L'expression est mentionnée sur le site internet de *L'Agence Touriste*.

<sup>88</sup> *Ibid.*

points qui l'ont intéressés, et, dans le même temps, l'imaginer comme la programmation d'une expérience à venir cadrée par un itinéraire, une durée, des actions liées, des manières d'observer. Dans le processus artistique de Mathias Poisson, la description est de plus en plus liée à la prescription. En résulte une lecture possibiliste des lieux traversés. Il se réfère à la notion d'*affordance* développée par James Gibson dans *L'Ecologie de la perception* (1983). C'est la potentialité d'action qu'offre lieu. Le lieu est donc toujours pensé en fonction de l'expérience qu'on va y faire et du dispositif d'expérience.

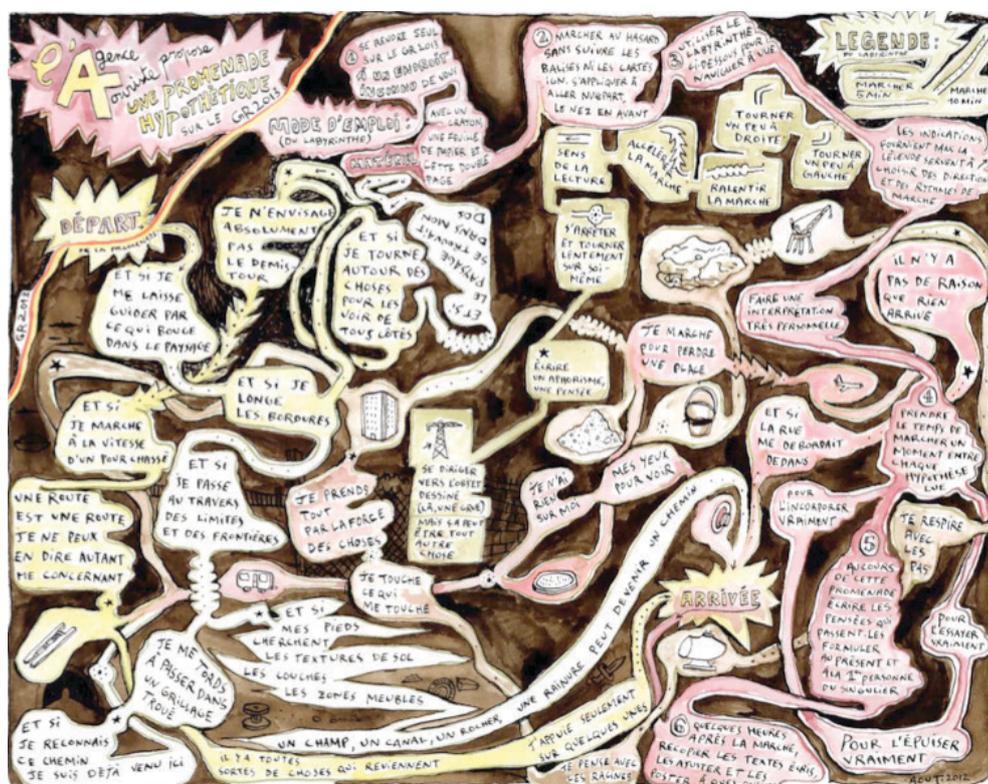


Figure 92. Promenades hypothétiques sur le GR, Topoguide du GR2013, p. 88-89.

Les espaces sont toujours pour Mathias Poisson à pratiquer, à expérimenter, une perspective qu'il caractérise à travers l'idée de « promenade hypothétique ». Dans ce document (Figure 92, page 342), la plupart des consignes données ici ont été élaborées en même temps que le projet de GR2013. Elles sont le fruit de toutes les expérimentations seul ou à plusieurs, avec les autres artistes participant au projet, les membres de la Fédération française de randonnée, les habitants. Aucune information des lieux, on pourrait transférer ces consignes dans un très bon nombre d'espaces, « et si je me laisse guider parce qui bouge dans le paysage », « ralentir la marche », « je respire avec les pas », « quelques heures après la marche, recopier les textes écrits, les ajuster et les poster à quelqu'un ». Mais à bien y regarder, certaines hypothèses de marche sont bien ici contextualisées, elles sont imprégnées des expériences vécues pendant les repérages pour le projet de GR pendant les deux années de préparation ; « marcher au hasard sans suivre les balises ni les cartes IGN. S'appliquer à aller nulle part, le nez en avant », « je me tords à passer dans un grillage troué \* et si je reconnais ce chemin je suis déjà venu ici », comme les quelques objets dessinés, un tas de sable, un seau, une grue, un immeubles - qui manifestent clairement que ces consignes sont le fruit d'une exploration géographique antérieure dans le périurbain marseillais.

Par rapport aux documents étudiés précédemment, cette partition de promenade tirée de l'ouvrage de Mathias Poisson et Virginie Thomas *Comment se perdre sur un GR ?* (2013) se situe en décalage. Les cartes précédentes, *Entre les dalles* et *Autrement vu* prescrivait des itinéraires en localisant précisément les lieux traversés et en proposant des actions spécifiques dans ces lieux. Au contraire, *Go East* (Figure 85), carte étudiée au début de ce chapitre, fait apparaître les potentialités géographiques du quartier des Réformés à Marseille, par ses détails matériels éphémères ou permanents, objets, sculptures, bâtiments, mobilier urbain, végétation<sup>89</sup>. Comme *Go East*, *La promenade hypothétique* proposée par *L'Agence Touriste* laisse apparaître des signes contextuels du terrain et manifeste plus clairement la dimension « hypothétique » de la marche proposée.

---

<sup>89</sup> La carte d'hyper-orientation propose au promeneur, un passant sur la Canebière, habitant ou non, de partir seul en promenade avec cette carte entre les mains, qui détaille le principe de la déambulation. Une proposition est faite pour le déplacement : quelques consignes lui sont données par un des membres de *L'Agence Touriste* qui les accompagne au départ de la promenade, elles sont aussi indiquées sur la carte. La carte d'hyperorientation, de la taille d'un plan de ville, propose une déambulation entre multitude de repères possibles dessinés par Mathias. Ces repères entre lesquels le promeneur peut naviguer et se fabriquer lui-même sa promenade.

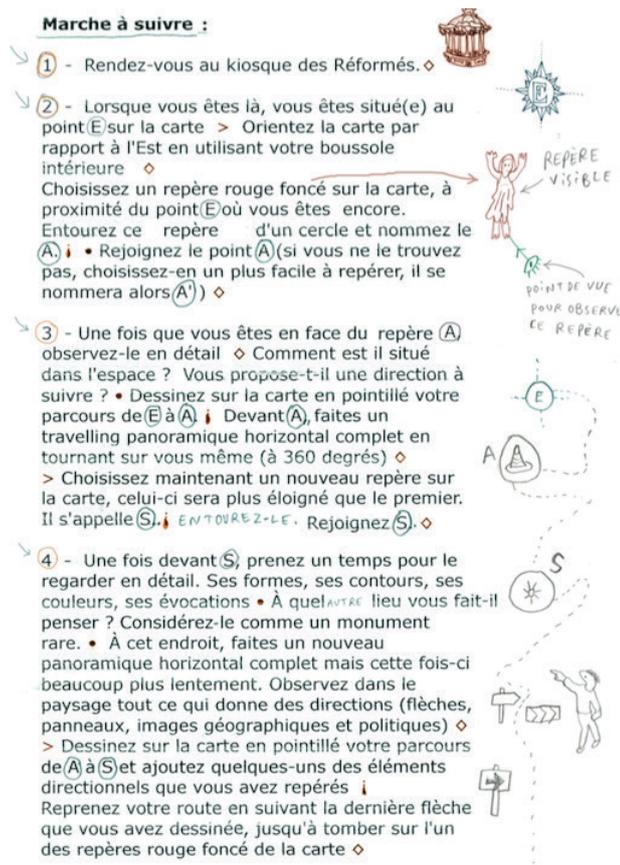


Figure 93. « Marche à suivre », consignes de promenade extraite de la carte d'hypperorientation, *Go East*.

Ce qui est en jeu ici, c'est l'idée de la pratique de l'espace. La carte est toujours présentée comme un objet qui interroge avec l'expérience, non comme un support, non comme une annexe mais comme partie intégrante du dispositif d'exploration des espaces. La cartographie est l'écriture qui accompagne, anticipe, permet de noter l'expérience passée comme d'« ajuster » celle qui est à venir pour reprendre le terme utilisé dans *La promenade hypothétique*.

## 2.3. Hendrik Sturm : le « transect » comme performance cartographique

### 2.3.1. Pratique du transect, inventaire des lieux

La pratique commune aux acteurs enquêtés est celle de l'inventaire compris dans son double sens de formalisation de connaissance ou dans sa dimension créative qui fait que les lieux sont « exhumés et créés en même temps » selon l'expression de Thierry Davila<sup>90</sup>. Sur le trajet du GR2013, Hendrik Sturm travaille de la même manière. Il repère des éléments du paysage dont il cherche à élucider les indices. Il repère par exemple pendant les repérages du GR2013, une « boîte de conserve avec ses tomates »<sup>91</sup> qu'il photographie et décrit ensuite minutieusement dans une légende du topoguide.

« Une boîte de conserve avec ses tomates... est insérée dans les boues rouges de Vitrolles, venues de l'usine Saint Louis. La soude utilisée pour "attaquer" la bauxite se trouve encore en partie dans les résidus, et rend ce sol artificiel trop alcalin pour que les plantes poussent. L'usine de Gardanne en activité pompe ses résidus à travers un pipe-line dans la mer à Cassis – ce rejet s'arrêtera en 2015. Après cette date, les résidus supposés être "valorisés" par exemple pour la couverture des décharges, comme c'est déjà le cas pour les décharges d'Entressen et de Septèmes, ou en soubassement, pour la construction des routes. Les restes prennent le chemin de Mange-Gari.

Depuis les années 1960, la bauxite vient exclusivement de Boké, de la mine à ciel ouvert de la Compagnie des Bauxites de Guinée, la plus grande du monde. Les résidus sont ainsi devenus afro-provençaux. »<sup>92</sup>

Sturm, 2013, p. 132

Cette description met en relation l'objet observé avec le lieu dans lequel il s'inscrit. La boîte rouillée de tomates est mise en parallèle avec les boues rouges, « terres stériles, alcaline – et riches en oxyde de fer qui lui donnent sa couleur » résidus du processus industriel qui extrait l'alumine de la bauxite (p. 132). La photographie et son commentaire suggèrent que ces terrains stériles sont aujourd'hui des terrains vagues.

---

<sup>90</sup> Ce double sens est récemment utilisé pour désigner certains dispositifs artistiques. C'est l'usage qu'en fait Thierry Davila dans *Marcher, créer*. Davila T., 2007, *Marcher, créer*. Paris, Éd. du Regard, p. 138.

<sup>91</sup> Topoguide p. 133

<sup>92</sup> Dessin publié in Topoguide GR 2013, p. 90-91.

Hendrik Sturm développe une pratique de l'espace fondée sur l'attention. Il inventorie ce qui attire sa curiosité - un objet, une personne, un groupe de personne, un bâtiment, un événement - et le renseigne de la manière la plus approfondie possible. Son itinéraire est enregistré grâce à un GPS et ses observations sont consignées sur des carnets de notes après la promenade.

Cette pratique de l'inventaire est liée à la notion de « transect ». Selon Frédéric Pousin, le transect s'apparente à un trajet qui « découpe le territoire » (Pousin, 2012). La « traversée » d'un transect permet de prendre pour référence un itinéraire qui souvent déjà tracé et remplissant un sens social : suivre par exemple un cours d'eau, un ancienne ou future voie de circulation comme le Boulevard urbain sud à Marseille. Mais cette forme de pratique de l'espace à partir d'un itinéraire en quelques sortes « pré-défini » permet surtout de se concentrer sur l'attention à l'espace.

Hendrik Sturm se penche ainsi sur des informations perceptives que l'on classe habituellement du côté des éléments microscopiques du paysage. Son observation du paysage s'ancre dans ce qu'il perçoit. Sa manière de traiter l'information géographique n'est pas une généralisation immédiate dans l'observation. Il se sert d'éléments ponctuels voire anecdotiques pour tirer les fils de son expérience. Les objets le mènent quasiment systématiquement vers les habitants et les personnes de passage auxquels il pose des questions et dont il enregistre mentalement les réponses. Cet enregistrement de l'expérience renvoie aux pratiques d'inventaire développées en littérature dans les années 1960-1970. La pratique d'Hendrik Sturm se nourrit de l'inventaire chez l'artiste allemand Daniel Spoerri dans *Topographie anecdotée du hasard* (1961) et chez Georges Pérec dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975) et *Penser / classer* (1985). Daniel Spoerri décrit et classe minutieusement les objets de sa chambre ensuite localisés sur un plan topographique de la chambre. Comme Hendrik Sturm, Daniel Spoerri décrit cartographiquement et narrativement les objets et le contexte plus large de leur insertion dans l'espace domestique (Figure 49 : Spoerri, *Topographie anecdotée du hasard*, 1961, p. ?.) comme l'allumette (objet n°7a) de la boîte d'allumette (objet n°7) « utilisée pour allumer le réchaud à alcool, situé à gauche de la table sur laquelle cette topographie a été relevée, sans doute par Kichka pour faire bouillir ses œufs (N°1, 1a, 2, 4, 4a) » (Spoerri, 1961, p. 12). Les objets sont ainsi montrés dans leur environnement à travers la manière dont on les utilise, par exemple dont on les déplace dans la pièce, ces mouvements ayant des incidences sur l'inventaire séquentiel (les objets sont numérotés par ordre d'observation).

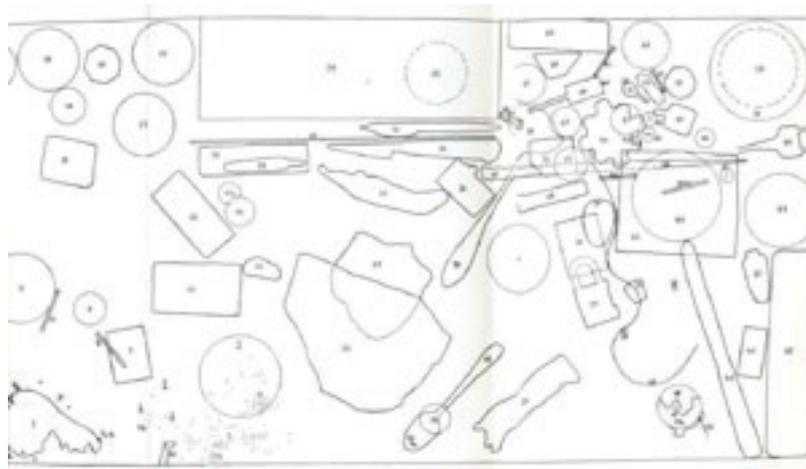


Figure 94. Spoerri, *Topographie anecdotée du hasard*, 1961.

Dans son méticuleux inventaire « de quelques unes des choses strictement visibles, Georges Pérec réalise lui aussi une expérience d'observation dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), dans laquelle il décrit la place Saint Sulpice du 18 au 20 octobre 1974. Hendrik Sturm va plus loin, notamment parce qu'il ne s'agit plus seulement de décrire l'espace mais aussi de le pratiquer. L'observation des objets entraîne une modification de la position géographique et sensible de l'observateur. Le fait sensible observé modifie le cheminement vers le prochain fait sensible.

Le rapport sensible à l'espace commence avec une boîte de conserve. Le détail qui a guidé l'expérience apparaît en premier plan sur le terrain, et dans le récit du terrain, des mois après encore. Cette boîte de conserve montre l'approche de son observateur dont l'attention se porte sur « une topographie anecdotée du hasard » (Spoerri, 1961). La boîte de conserve continue de nous relier au paysage de Vitrolles quand Hendrik Sturm nous raconte son expérience du lieu et sa pratique artistique fondée sur une observation attentive dont la dimension cartographique se situe dans l'expérience. Car Hendrik Sturm ne produit pas de carte au sens iconographique. Sa cartographie est une performance dont nous allons décrire les spécificités au cours de cette partie.

Hendrik Sturm, attiré par la discipline géographique comme par l'inventaire exhume une image pédagogique d'Henri Lemonnier et Franz Schrader dans *Premiers éléments de géographie* (1914). L'image montre un « paysage terminologique » pour reprendre l'expression d'Hendrik Sturm, une carte associant une description graphique aux termes géographiques (chaîne de montagne, lac, colline, fleuve, rivière, falaise etc.) destiné à l'apprentissage et à la reconnaissance de ces éléments topographiques par

les étudiants en géographie. Cette liste de noms est pour lui un inventaire des éléments du paysage toulonnais. En étudiant cette carte, Hendrik Sturm se rend compte que la rade, la presqu'île, les collines et les falaises sont celles qui entourent la ville de Toulon. Il utilise alors ce document comme une introduction à la géographie pour ses propres étudiants dans un module pédagogique intitulé « Toulon Mundi » à l'école supérieure d'art de Toulon dont les travaux sont présentés dans un petit livre (2013).

« Chaque étudiant a choisi un des termes de la carte à interpréter pour définir ensuite le médium qui semblait le plus adapté. Afin de "se mettre en jambe" nous avons quitté l'école pour trois excursions collectives. La première a été dédiée à un point de vue, Notre Dame du Mai au Cap Sicié, qui surplombe la rade et une grande partie du territoire couvert par la carte. Le but de la deuxième sortie a été un point d'invisibilité, une grotte sur le plateau des Selves, autrefois visitée par les touristes mais aujourd'hui oubliée. La dernière excursion a été conduite à pied et en bateau pour observer d'abord le patrimoine architectural de la ville puis le paysage de la rade et les potentiels scénographiques de deux centres d'art. (...)

Les Beaux-Arts se sont longtemps nourris de travaux en atelier (*in vitro*). Il reste encore beaucoup à faire pour croiser formation plastique et prise en compte de l'espace social et géographique (*in vivo*). »

Sturm, 2013, p. 12-13.

### 2.3.2. Performance cartographique

Prenons l'exemple d'une promenade sur le transect du futur Boulevard Urbain Sud, que nous avons expérimenté en 2014 entre le Boulevard du Félibrige et le Cabot dans le 9<sup>ème</sup> arrondissement de Marseille. Cette zone, complètement agricole dans les années 1950 s'est urbanisée dans le second XX<sup>e</sup> siècle (périurbanisation). Les limites des anciennes parcelles agricoles découpées par l'urbanisation des années 1950 sont encore visibles aujourd'hui. Cette zone va être rasée pour être traversée dans quelques années par la voie rapide en projet. En choisissant des transects, Hendrik Sturm se déleste d'une contrainte géographique, celle de fabriquer l'itinéraire en choisissant un itinéraire déjà planifié ou présent (suivre un cours d'eau par exemple, c'est le cas de l'Huveaune). Suivre des transects correspond à une tentative de guider et de faciliter l'interprétation, car celle-ci est guidée par le transect et non l'inverse : en se délestant d'une contrainte géographique. Elle montre aussi qu'il essaie de se confronter matériellement à des traces existantes : construites par des dynamiques géomorphologiques,

politiques, sociales, économiques. A travers un montage photographique et les notes de terrain, nous restituons ci-après les traces géographiques de cet expérimentretien avec Hendrik Sturm (2014).

#### **« Le 25 juillet 2014**

*Rdv avec Hendrik Sturm à 9H30 à l'arrêt «Roubin», bus 21 direction Luminy. J'ai un quart d'heure de retard, je viens de Bougainville, crevée après une nuit de travail. Nous montons sur le bord de la route, une voiture passe et m'insulte de « tasse-pé», super agréable... On monte le sur le bas côté. On arrive dans un genre de terrain vague, il vérifie si son GPS est bien allumé. Et m'explique comment cela fonctionne, les boutons etc... Il m'explique que le Boulevard urbain sud va traverser l'espace que nous voyons devant nous, et que le terrain vague où nous sommes sera la bretelle du boulevard. Nous marchons dans le terrain, on en fait le tour. Il y a de grands poteaux électriques, qui n'ont aucun sens pour celui qui passe dessous à pied. C'est bizarre de programmer un objet comme ça.*

*On cherche une autre sortie du terrain, un trou dans le grillage a été recousu à l'aide de morceaux de fils de fer.*

*On finit par escalader le portail. En sautant de l'autre côté, on se retrouve à côté d'une dame. Hendrik la regarde avec insistance et l'invite à discuter. La dame répond ce qui est indiqué sur le portail, que les afficheurs doivent l'appeler pour entrer (cf. photo de l'étiquette collée sur le portail). A force de discuter, elle explique - elle a du mal à le dire, donc peut être-a-t-elle honte ? ou ne veut-elle pas avoir d'ennuis ? - que c'est elle qui a posé le cadenas, pour que ce terrain ne devienne pas une décharge. Elle a acheté le cadenas elle-même, elle habite l'immeuble en face. En partant H me dit qu'il serait vraiment intéressant faire une étude sur qui a les clefs à Marseille. Je lui dis, c'est fou, tu as l'impression d'être tout seul, que personne ne sait que tu es là et en fait tu es observé. La femme nous a dit que son mari nous avait vu depuis la fenêtre, qu'il avait vu « un couple » se promener dans le terrain. Puis elle est descendue, voir qui c'était. H suppose que s'il ne l'avait pas abordé (il s'est présenté comme géographe), elle ne nous aurait pas parlé. Nous continuons ensuite notre route vers les platanes, et empruntons une petite rue. Les murs sont assez haut. Il y a une maison murée sur la droite. Il y a un portillon avec de multiples initiales, qu'H n'avait pas vu. Je lui montre, je me rend compte en le regardant qu'il n'y a pas un mais au moins 4*

*initiales, c'est un genre d'images cachées. En avançant, du côté du portail principal de la maison, on voit par un trou que la maison n'est pas abandonnée, il y a une voiture. Seul l'étage est muré, le bas a l'air en fonctionnement. On repart.*

*On redescend vers la route (on était monté sur le talus), le long d'un vieil escalier en béton avec une rampe en métal que je trouve beau par sa vétuste. Je m'aperçois en descendant que le chemin continue de l'autre côté. H me rappelle à ce moment que ce chemin était à l'époque beaucoup plus haut car la route a été creusée par un maire de Marseille après la seconde guerre mondiale où Marseille avait été mise sous tutelle du préfet. Le maire, dans les années 1950 a décidé de rendre Marseille plus accessible en créant 4 routes qui sont aujourd'hui devenue deux autoroutes (nord, et est). Cette route que nous avons sous les yeux a été construite d'une main très assurée, très ferme, qui a creusé dans le talus pour faire une route droite qui ne suit pas les formes du paysage autrefois rural, vallonné où venaient paître les troupeaux de chèvres. La route est donc creusée à l'intérieur des vallons, faisant apparaître des talus assez hauts.*

*Le petit chemin que nous empruntons à hauteur de la route se situe entre deux murets que nous sommes invités à longer. Ces murets d'un mètre sont surmontés de grands grillages, voire de barbelés. C'est un classique de la région me dit H. De nombreuses entrées ont été colmatées dans les murs, « ces traces témoignent d'une ancienne organisation de l'espace » dit H, beaucoup plus ouvert, relié à des activités de maraîchage et d'élevage en bordure de la grande ville. Après être redescendus dans un petit vallon, nous traversons une route, et arrivons sur un très grand terrain ouvert et très sec avec quelques jeux d'enfants disposés sans grande conviction, plus de la moitié du terrain n'a pas de fonction attribuée. Cela donne une forme de respiration au paysage.*

*Nous sortons de l'autre côté du terrain par une entrée creusée par les pas des habitants dans un trou de mur. Je suis choquée que les accès à ce terrain n'aient pas été aménagés. Dans ce mur apparaissent des voûtes en brique au niveau du sol. Je demande à Hendrik. Il conclut rapidement que c'est la Gouffonne qui passe ici. Comme cela lui arrive de déborder alors qu'elle est enterrée, ces arcades sont prévues pour l'évacuation de l'eau. Il me raconte que ces terrains ont été sacrément inondés il y a quelques années, et que le directeur de la clinique non loin de là s'est noyé dans son 4x4 en essayant de traverser un tunnel rempli d'eau.*

*On continue le chemin qui passe entre des barres d'immeuble des années 1970 et des pavillons très récents. Entre ces deux mondes, un chemin dans une parcelle en friche où les herbes sont très hautes. C'est toujours étonnant de voir les jardins propres et de se dire que les gens ne s'approprient pas l'espace juste derrière chez eux. On continue sur cette voie très large. On arrive jusqu'à un petit carrefour, où j'identifie des restes de campement (je crois), il y a eu du feu sur le sol. Le vendeur de graines se situait à cet endroit là me dit H. Je songe à tous ces espaces qui vont être détruit, cette promenade est décidément très mélancolique.*

*On débouche sur un grand terrain vague, un encore. A gauche un grand trou a été fait, qui devrait accueillir les eaux de la Gouffone quand elle débordera, H dit que ce cours d'eau est un oued. Toujours à droite mais un peu plus en retrait, quelques pavillons bordés par une clôture artificielle de terre, une butte sur laquelle on a planté des grands peupliers. La terre a dû être prise dans le grand creux pour les eaux de pluie. H repère à gauche une allée de platane qui était certainement l'entrée d'une maison bourgeoise. Là, j'avoue que je suis scotchée.*

*On se retrouve dans une espèce de square-friche, enfermée à l'intérieur. On trouve une issue et sortons par le portail ouvert d'une résidence. Nous nous retrouvons dans une rue. H tourne à gauche dans une toute petite rue qui descend, les murs sont très hauts. A gauche un centre de loisirs, on entend les enfants, à droite, il me raconte que c'était une ancienne autre maison bourgeoise du 19e. Le propriétaire s'était fait réaliser un jardin baroque qu'il était facile d'irriguer grâce au cours d'eau. Une partie de ses terres a été vendue au 20e pour construire des barres d'immeubles juste à côté. De la rue nous voyons : à gauche, le bassin creusé d'un autre point de vue, à droite les murs du jardin en question, et une petite chapelle qui appartient à la propriété. Nous descendons dans le bassin. On observe l'arrivée et la sortie de l'eau. Effectivement le cours d'eau passe au fond du jardin baroque.*

*Là, je me fais la réflexion, que H avance par itérations successives, l'idée est d'avoir plusieurs point de vue sur le paysage pour mieux le comprendre. Pas nécessairement faire le tour des unités paysagères, mais voir comment elles se connectent, leurs limites. Quand H parle, il relie le paysage et le relit (relire/relier). L'itinéraire fait apparaître des récurrences, des unités, qui ont du sens les unes par rapport aux autres. Avec H, l'itinéraire, c'est faire le tour de quelque chose, relier.*

*Nous ressortons de la petite rue par le même accès, et, de nouveau sur la route, nous entrons dans la résidence qui a conservé le jardin baroque. On passe sous l'immeuble car il est traversant. Le jardin est luxuriant de l'autre côté. Il mène à un bassin central où l'on peut voir une sculpture. Sur la gauche un autre bassin circulaire, très jardin*

*à l'anglaise. Au milieu de l'eau, un terre-plein avec des arbres. A gauche, ce qu'il reste de petits aménagements de rocailles. Nous nous asseyons sur un banc, nous nous disons que ce lieu est une petite unité paysagère à lui tout seul.*

*En face de cette résidence, il y a des jardins familiaux tenus par une œuvre de charité. Tous ces jardins sont alimentés directement par la nappe phréatique qui affleure le sol à quelques mètres. H me montre la pompe dans la résidence. H m'explique aussi que ces jardins familiaux ont été construits par l'église, pour les familles ouvrières dans une perspective hygiéniste. Il a déjà fait une promenade publique ici, et connaissait le jardinier, il avait fait traverser ce jardin aux gens. Il m'explique qu'il avait réalisé ce transect avec quelqu'un qui habitait ici, Gilbert Veyre. Cette personne lui avait appris beaucoup de choses sur cet endroit. Plus loin, il me montre d'ailleurs sa maison qui est une ancienne ferme, avec un puit. Ils puisent aussi dans la nappe.*

*On ne peut pas entrer dans le jardin, donc on fait un détour, on fait quasiment le tour, il me montre la porte d'entrée de l'autre côté. Le paysage dans la photo que j'ai prise à cet endroit là, je ne l'ai jamais vu. J'ai tendu l'appareil à bout de bras au-dessus de la clôture. »*

Extrait du carnet de terrain, 2014







*Figure 95. Traces géographiques de la promenade Expérimentretien avec Hendrik Sturm sur le B.U.S, Marseille 2014.*

Ces notes d'entretien montrent à quel point Hendrik Sturm multiplie littéralement les points de vue sur ce transect du Boulevard Urbain Sud à Marseille. Il ne se contente jamais de regarder un élément du paysage de manière statique, il regarde tout cela de manière très cinématique. Pour avoir ses différents points de vue, il prend comme prétexte très souvent de chercher les entrées du site, il prétend chercher les endroits d'où on peut le voir mieux un paysage... C'est bien d'une cartographie cinématique dont il s'agit ; Hendrik Sturm utilise le terme de « cinématique de la marche » (Sturm, 2010, p. 166) qui nous rappelle la carte hodologique de Jean-Paul Sartre (Sartre, 1933) La carte euclidienne est une étape pour fabriquer la promenade du B.U.S, mais dans la présentation qu'il m'en fait, elle est absente en tant qu'objet achevé qu'il me présente lui aussi comme une étape d'un processus en constante évolution. Hendrik Sturm sort son GPS de sa besace. Il signe alors la carte qui « commence ». Il n'y a plus un temps spécifique pour l'écriture cartographique et un temps pour l'expérience. La pratique artistique d'Hendrik Sturm le manifeste ici plus clairement qu'ailleurs, sa cartographie sensible est une performance géographique, au sens anglo-américain de l'activation d'un itinéraire déterminé en amont. C'est ce qui situe dans notre étude, la cartographie si proche de la chorégraphie, concrètement du côté du domaine de la danse et de ses outils comme la partition<sup>93</sup>. La carte n'est plus un objet représentationnel mais à la fois un dispositif d'exploration géographique. Ces notes de terrain que j'ai rédigées en 2014 tentent de rendre compte des traces matérielles déjà repérées, celles qu'il a prévu d'activer au cours de notre expérimentation qui, à travers notre expérience commune, en intègre de nouvelles qui seront elles-mêmes activées par des nouvelles expériences, avec d'autres.

---

<sup>93</sup> Voir le billet de Mathilde Christmann, « La partition entre cartographie et chorégraphie, ou l'expérience tracée » (2015) qui fait suite à notre travail commun sur le croisement entre cartographie et partition. <http://partitions.hypotheses.org/author/partitions>

### 2.3.3. Cartographie à échelle 1 :1

Hendrik Sturm met en question l'existence d'un moment d'écriture dans l'expérience, dans la préparation d'une promenade. Et le fait que l'écriture est la promenade dans le cas d'une promenade accomplie. Il envisage donc le déplacement comme cartographie. Penser une carte à échelle 1 implique de penser notre rapport à l'espace. Nous mettons ici en relation un récit d'Hendrik Sturm sur la cartographie à l'échelle 1 avec les récits antérieurs de Lewis Carroll, et de Jorge Luis Borges sur ce thème.

En 1893, dans *Sylvie et Bruno Concluded*<sup>94</sup> et en 1946 dans les *Viajes de Varones Prudentes*<sup>95</sup>, le romancier Lewis Carroll et l'écrivain argentin Jorge Luis Borges ont dépeint ce que serait une cartographie à l'échelle 1:1. Porté aux nues par le rêve de cartographes passionnés et fous de détails et de précision géographique, l'imaginaire de la cartographie à échelle 1:1 composé par les auteurs projette des objets « démesurés ». Le format de la carte et celui de l'Empire « coïncidaient point par point » écrit Jorge Luis Borges, un centimètre de l'Empire correspondant à un centimètre sur la carte. Tantôt décrites comme grandioses et parfaites, tantôt repliées pour ne pas recouvrir le territoire tout entier, ces cartes à échelle 1:1 balancent entre objets de pouvoir, de passion, ou objet de désaffection, quand elles sont jugées inutiles. La carte à échelle à l'échelle du territoire est dépeinte chez Carroll, comme un double mimétique du territoire n'ayant pas été dépliée explique le narrateur, les habitants craignant qu'elles ne cachent le soleil. Chez Borges, la carte est un espace à part entière, une province à elle seule habitée au cœur de l'Empire puis délaissée, en marge de celui-ci.

« C'est une autre chose que nous avons apprise de votre Nation, dit Mein Herr, la cartographie. Mais nous l'avons menée beaucoup plus loin que vous. Selon vous, à quelle échelle une carte détaillée est-elle réellement utile ?

- Environ six pouces pour un mile.

- Six pouces seulement ! s'exclama Mein Herr. Nous sommes rapidement parvenus à six yards pour un mile. Et puis est venue l'idée la plus grandiose de toutes. En fait, nous avons réalisé une carte du pays, à l'échelle d'un mile pour un mile !

---

<sup>94</sup> Carroll L., 1893, *Sylvie and Bruno Concluded*, London, Macmillan, vol. 2, p. 169, cité et traduit in Palsky G., « Borges, Carrol et la carte au 1/1 », *Cybergeo*, <http://cybergeo.revues.org/5233>

<sup>95</sup> Suarez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Livre IV, Chapitre XIV, Lérida, 1658, auteur fictif cité par Borgès J.L., 1982, (1946) *L'auteur et autres textes*, Paris, Gallimard, p. 199 cité in Marin L., « L'utopie de la carte ».

- L'avez-vous beaucoup utilisée ? demandai-je. Elle n'a jamais été dépliée jusqu'à présent, dit Mein Herr. Les fermiers ont protesté : ils ont dit qu'elle allait couvrir tout le pays et cacher le soleil ! Aussi nous utilisons maintenant le pays lui-même, comme sa propre carte, et je vous assure que cela convient presque aussi bien. »

Lewis Carroll, 1893

« En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elle l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abimées de la Carte. Des Animaux et des Mendians les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques. »

Jorge Luis Borges, 1943

Maintes fois repris, ce thème est un topos de la littérature<sup>96</sup>. En tant que figure de la perfection ou de la démesure cartographique tout à la fois, l'échelle 1:1 est l'un des mythes cartographiques les plus célèbres, et peut être aujourd'hui l'un des mythes qui agit le plus puissamment. En soulignant l'écart bien connu entre ce qu'on appelle communément le « réel » et la carte, cette utopie de l'échelle 1:1 pointe l'illusion de complétude et de transparence de la cartographie par rapport à l'espace qu'elle désigne. Cette illusion souvent élevée comme une critique vis-à-vis de la cartographie, cette illusion fonctionne aussi paradoxalement comme un embrayeur.

A l'heure où la question de l'empirie resurgit en cartographie, le mythe de l'échelle 1:1 est réinterprété à la lumière des situations qui l'interpellent dans le monde d'aujourd'hui. Dans une lettre adressée aux membres de *L'Ouvroir des cartographies potentielles* (Oucarpo), l'artiste-marcheur Hendrik Sturm fournit un nouveau récit d'échelle 1:1, lettre qu'il accompagne d'un ensemble photographique dont la photographie exposée dans ces premières pages est extraite.

---

<sup>96</sup> Notamment par Umberto Eco dans « De l'impossibilité d'établir une carte de l'Empire à l'échelle 1/1 » dans *Pastiches et Postiches* (1988) et aussi par Henry Chamussy dans sa nouvelle « La carte de l'Empire ».



Figure 96. « La nouvelle réglementation DT/DICT », Cassis, Hendrik Sturm, 2015.

« J'aimerais vous faire part d'une observation récente. Je suis convaincu que la fiction qu'on connaît et qu'on aime tous - la carte de l'empire à l'échelle 1 de Borgès, posée sur le terrain-même et tombé en lambeaux - est en train de se réaliser actuellement en France, d'après mes impressions, à Marseille, Toulon, Cassis, Paris, Belfort et Morlaix. Vous avez certainement déjà remarqué ces lignes et signes colorés par terre. Ils sont faits par une armada de géomètres avec l'aide d'appareils sophistiqués qui scrutent le sous-sol pour marquer la présence d'installations techniques souterraines sur les lieux-mêmes. Leur qualité discontinue évoque la ruine ou plutôt la "ruine à l'envers" de R. Smithson - on ne sait pas si la chose est en construction ou en train de se détruire. La narration qui accompagne l'action s'appelle prosaïquement "la nouvelle réglementation DT/DICT" ou de manière plus poétique "Les exploitants de tous les réseaux en 1 clic".

Profitez de ce moment rare, il ne va pas durer. »

Sturm, 2015<sup>97</sup>

La carte à échelle 1 :1 en question est réalisée par des techniciens et géomètres de « La nouvelle réglementation DT-DICT »<sup>98</sup> sur les réseaux souterrains, qui conduit à la réalisation d'une immense cartographie des réseaux souterrains à l'échelle de la

<sup>97</sup> Extrait d'une lettre envoyée aux « oucarpiens ».

<sup>98</sup> Cette réglementation a pour objectif d'améliorer la sécurité des réseaux souterrains. Elle se traduit par la mise en circulation des formulaires DT (Déclaration de projet de Travaux) et DICT (Déclaration d'Intention de Commencement de Travaux).

France. La photographie exhibe les annotations de ces installations sous terre tracées à la bombe de peinture fluorescente sur l'asphalte. Ces marquages au sol sont effectués pour les travaux de la ville de Marseille comme dans tant d'autres villes. Dans sa version de l'échelle 1 :1, Hendrik Sturm marque l'ancrage sensible et ordinaire de cette cartographie. Colorée et visible dans la rue, cette carte à l'échelle 1 :1 ne se situe pas en dehors du réel. La carte se réalise à l'échelle de la ville. Elle en est partie prenante, ancrée dans l'espace existentiel dont elle a pour mission de figurer la « dimension cachée », pour reprendre le mot d'Edward T. Hall (1966), invisible et souterraine, on ne sait pas si la carte est en construction ou en destruction.

Ce cas remet en question les analyses que l'on a pu faire de la cartographie à échelle 1 :1. Le philosophe Louis Marin a longuement commenté le passage de Borges concluant à « l'utopie de la carte » (Borgès, 1973)<sup>99</sup>. Il interprète la carte à échelle 1 :1 comme une utopie, soit nécessairement ou dans l'ailleurs ou dans le passé. La carte utopique est selon Marin « la conversion de l'objet représenté dans son simulacre, inassignable puisqu'il est sa carte dans une totale coïncidence et cependant différent d'elle ou elle différent de lui puisque, puisque l'Empire subsiste alors qu'elle est abandonnée » (Borgès, 1973, p. 47). La carte à échelle 1 :1, à travers ces récits anciens que d'aucuns qualifieraient de « paraboles », est une utopie, dans la mesure où elle est perpétuellement en « écart inassignable avec le présent contemporain »<sup>100</sup>.

La carte à échelle 1 :1 décrite par Hendrik Sturm nous pousse à reconsidérer l'analyse utopiste qui a remporté une adhésion très large en géographie. L'artiste nous montre d'abord que la carte est ancrée dans les lieux. Elle s'établit dans le concret d'une situation présente et en évolution, plus précisément comme nous l'avons vu celle des chantiers urbains marseillais qui « ne vont pas durer ». Les réseaux ont une existence matérielle et empirique que la carte révèle par le marquage au sol, trace à la surface d'une dimension invisible du lieu. Loin de déterminer si la carte à échelle 1 :1 est vraiment une utopie, et de questionner la pertinence du statut fictionnel qu'on avait donné aux récits carrolliens et borgésiens, nous attirons l'attention dans ces récits sur la conception de l'espace de leurs auteurs. Leurs conceptions du pays, de l'Empire et du terrain ne sont pas assimilables. De Lewis Carroll à Hendrik Sturm, le concept carte à échelle 1 :1 a évolué. Si les deux premiers insistent sur l'importance de la mesure, jusqu'à la dévoyer, au point de faire advenir l'objet de cette passion de l'exactitude, en inutilité sociale ; pour Hendrik Sturm, la carte à l'échelle 1 :1 se joue

---

<sup>99</sup> Cité in Marin, 1973.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 49.

dans une mesure anthropologique de l'espace. Elle est à l'œuvre, dans les pratiques sociales, et se jauge à l'aune de leur inscription spatiale et sensible dans les espaces urbains d'une ville à vivre.

Lewis Carroll et Borges, en exposant l'utopie, l'« idée grandiose » d'une cartographie poussée à « une telle perfection », font aussi le constat d'une impuissance de la carte euclidienne toujours en écart irréductible avec le réel qu'elle désigne, ou qui, une fois dressée manque inexorablement une part substantielle de ce qui caractérise les espaces. Ils montrent en définitive, l'intention de réduire ce qui sépare la carte et le réel. Les cartographies à échelle 1 : 1 qui en résultent, restent, de manière assez paradoxale des entités singulières toujours en écart avec le territoire : celle de Carroll - la plus proche de ce qu'on appelle couramment « carte » - est un objet qui a été plié et rangé, celle de Borges a pris la forme d'une province de l'Empire, d'un espace à part entière, mis en retrait et désertée par la suite.

Dans la description que fait Hendrik Sturm de la carte des réseaux souterrains, la carte n'est plus un objet à part. Dessinée au sol, inscrite dans le sensible d'un lieu, la carte note l'existence des câbles et des tuyaux, dont le cartographe est forcé d'interpréter la présence, les chevauchements et les combinaisons, à partir d'informations qu'il a lui-même collectées, des outils techniques qui sont les siens et des éventuelles trouées réalisées dans le tissu urbain.

La carte prend forme - dans le tracement des symboles qui marquent la géographie des réseaux souterrains - et prend sens - dans l'action de son auteur, dans son projet cartographique quand bien même celui-ci n'est pas cartographe de formation. La carte est une interprétation de l'espace, non-plus en manquant le réel qu'elle désigne, mais en écart avec d'autres interprétations. Le cartographe sensible met à l'œuvre son interprétation des lieux qu'il a pratiqués. En ce sens, la carte ne perd pas ici sa fonction médiatrice de représentation de l'espace, le seul bouleversement intervient dans son statut. D'objet (carte), elle devient projet géographique (cartographie), comme si la carte avait lieu.

Le récit cartographique d'Hendrik Sturm dans sa « lettre aux Oucarpiens » est révélateur des mutations contemporaines à l'œuvre dans les représentations de l'espace. La description de cette « cartographie potentielle » montre avec acuité comment le statut de la carte a évolué. La carte n'est plus une représentation du réel prenant la forme d'un objet. La carte est devenue un processus qui se joue à l'échelle des pratiques spatiales. Le modèle cartographique contemporain auquel il est fait référence

est celui d'une cartographie à l'échelle 1 :1 qui prend son sens dans l'expérience. La cartographie a lieu sur le terrain par le prisme d'observateurs. En faisant apparaître les événements géographiques qui s'y déroulent - telle que la succession de marquages au sol réalisés par les agents de la voirie dans les chantiers de rénovation urbaine de la ville - l'observateur attentif entame un processus qui conduit à la fois la direction de ses pas et celle de son interprétation géographique.

Relire John B. Harley à l'aune de la cartographie actuelle est instructif parce qu'il met en perspective le « pouvoir des cartes ». Dans son célèbre texte, John B. Harley aborde le thème sous l'angle des constructions idéologiques des cartes et des rapports de pouvoir qu'elles sous-tendent. En prenant l'exemple de la cartographie topographique et militaire, son discours montre comment les cartes produisent un effet de neutralité, ce qui masque souvent les rapports de pouvoir et les luttes territoriales dissimulées sous les toponymes, les lignes de frontières et les délimitations de zones.

Aujourd'hui, « le pouvoir des cartes » est mis à jour. Les rhétoriques montrent plutôt l'étendue des usages possibles en cartographie, et les acteurs explorent les outils technologiques pour produire ces « cartographies potentielles » (Monsaingeon). Au vu du développement des technologies de *Geomapping* comme le GPS (*Geographic Positional System*) et de la facilité d'usage offerte sur des appareils aussi ordinaires que les téléphones, les artistes se saisissent de ces nouvelles potentialités créatives. L'artiste anglais Jeremy Wood réalise par exemple des dessins de ses déplacements en enregistrant les plus infimes traces de ses mouvements (Figure 53). Il a comme cela cartographié le cadastre d'un grand nombre de villes européennes. En rasant les murs, il dessine les limites des zones géographiques. Le *GPS Drawing* du campus de l'Université de Warwick qu'il a arpenté pendant dix-sept jours montre son itinéraire ponctué de dessins et d'inscriptions de localisation, comme la mention du toponyme « Warwick University » et l'énigmatique « You are here ». En associant l'outil GPS, il utilise son propre corps comme on utiliserait un crayon au moyen duquel il effectue des expériences enregistrées comme des tracés sur la carte euclidienne. C'est le terrain lui-même qui fait émerger ce tracé dans l'expérience. Le GPS se fait le réceptacle d'une dimension de l'expérience, l'itinéraire<sup>101</sup>.

Le thème de l'échelle 1:1, *topos* cartographique pourtant ancien, est l'embrasseur de nouvelles formes cartographiques qui portent en germes des critiques sociales et politiques de la cartographie classique, et font intervenir des modalités créatives. Ces

---

<sup>101</sup> A ce sujet, voir O'Rourke, 2013

appropriations particulièrement nombreuses aujourd'hui semblent maintenant à la portée du plus grand nombre et, ce faisant, transforment à la fois le statut de ces dispositifs et le résultat qu'ils produisent. Favorable au développement d'une cartographie, les acteurs l'exhortent à dépasser ses propres limites, et notamment celles de la réduction. La carte est ainsi placée au cœur des processus de construction des espaces de vie.

L'échelle 1:1 est l'un des thèmes artistiques en vogue. Durant le grand projet territorial et culturel de « Marseille-Provence 2013, Capitale européenne de la culture », Guillaume Monsaingeon (philosophe de formation, également créateur de « L'Ouvroir des Cartographies Potentielles ») et Thierry Kressmann, formé en urbanisme, ont par exemple réalisé le feuillet cartographique « Echelle 1 ». Au cours des sept épisodes, les artistes invités ont réalisé avec les spectateurs des cartes à l'échelle 1:1. « Par un jeu glissant d'échelles, apparaît ainsi l' "icité", qui ramène chacun à cette réalité : nous menons nos vies à l'échelle 1. »<sup>102</sup> On voit bien tout l'intérêt porté à la dimension de l'espace de vie en tant qu'elle constitue une part substantiel de nos existences.

Les discours portent notamment sur le « potentiel » de la carte. Envisagée comme médiatrice de la compréhension du monde qui nous entoure, un moyen heuristique pour saisir l'imbrication des échelles et des niveaux d'action, la cartographie dont il est question est pensée dans une acception particulière portée par une rhétorique spécifique.

---

<sup>102</sup> <http://www.mp2013.fr/gr2013/highlight/temps-fort-6-marseille/echelle-1-marseille-thierry-kressmann-et-guillaume-monsaingeon/#>

\* \* \*

Les pratiques artistiques contemporaines de la cartographie, qui ne sont pas sans rappeler des savoir-faire anciens en sciences de l'espace<sup>103</sup>, posent les bases d'une approche de la carte - non-plus seulement comme objet, mais de la cartographie - comme pratique géographique ou plus précisément, comme dispositif pour l'exploration géographique. La cartographie sensible est ici une pratique, c'est-à-dire qu'elle s'inscrit dans un dispositif d'exploration géographique de la ville.

En définitive, nous avons vu dans le chapitre 3 comment l'introduction de l'expérience en cartographie à partir du principe de la notation modifie l'usage et la compréhension de l'espace à travers la carte. La dynamique des allers et retours de l'expérience spatiale au questionnement des traces de l'expérience laisse la possibilité aux artistes d'ajustements et de tâtonnements de recherche cartographiques. La restitution cartographique pouvant être mobilisée en aval comme en amont d'une expérience.

Cette cartographie permet ainsi l'installation d'un dispositif réflexif par le regard porté sur la continuité des enregistrements de l'expérience. Le producteur de carte, pleinement actif dans la construction de sa carte peut ainsi voir émerger les procédures de fabrication des interprétations géographiques qu'il construit lui-même. Conceptualiser que la carte naît dans ses allers et retours avec l'expérience spatiale, c'est concevoir et prendre en compte le rôle de l'activité graphique dans la construction du monde. C'est pourquoi la cartographie sensible nous pousse à voir la carte non en écart à une réalité géographique, mais plutôt le rapport à l'espace en tant que tel développé par les acteurs.

Nous avons vu dans le chapitre 4 que la cartographie sensible fait l'objet d'une pratique *in situ* que nous appelons assez largement « activité cartographique ». L'activité cartographique est envisagée sous l'angle de l'expérience : *projectuelle* quand elle est mobilisée pour programmer une expérience spatiale, *réflexive* quand elle participe à sa restitution. Mobilisée comme protocole d'expérience, la carte devient appareil de captation du sensible, permettant de noter les événements. C'est cette activité cartographique que nous avons décrite ici à travers le discours des praticiens et montrant

---

<sup>103</sup> Ceux de l'École française de géographie au XIX<sup>e</sup> siècle comme nous l'avons vu. On a également montré le lien entre la cartographie sensible de Mathias Poisson avec les travaux de paysagistes comme Lawrence Halprin. En architecture, la cartographie sensible n'est pas non-plus nouvelle, un architecte comme Le Corbusier l'a pratiquée (Cinquembre, Migayrou, 2015). Nous avons montré comment par exemple, les travaux du collectif *La Luna* sont imprégnés de la dimension *politique* de l'aménagement, Marie Rolland, l'une des membres, étant notamment professeure à l'École d'architecture de Nantes (Ensan).

comment elle s'inscrit dans une variabilité temporelle et relationnelle. Produite à travers les pratiques qui font intervenir un rapport empirique au réel sensible et cognitif, mêlant corps et la pensée : la cartographie active à la fois une expérience physique et corporelle de l'espace et la réflexivité.

Ce chapitre a bien montré comment la cartographie sensible se présente tantôt comme un instrument de visualisation symbolique de l'expérience empirique tantôt comme un instrument de navigation. L'ensemble du dispositif cartographique est donc plus largement dispositif d'appréhension et de compréhension du réel, mobilisé à la fois comme un protocole d'observation et comme dispositif interprétatif. La cartographie sensible implique donc un mode de lecture et de production cartographique spécifique et renvoie à une activité spécifique.

Cette thèse repose donc aussi la question de l'expérience des cartes et de leur capacité à nous mettre en mouvement, thème classiquement évoqué par les historiens et essayistes de la cartographie, mais rarement développé à l'aide d'une enquête approfondie sur la manière dont les cartes nous touchent, comment elles modifient nos représentations des espaces, et comment nous les faisons évoluer en les fabriquant. On sait combien les images, pour autant qu'elles sont des outils de formalisation confinés dans des supports, contribuent à déplacer le regard et la vision du monde de ceux qui les regardent, les lisent et les analysent. C'est entre autres pour cette raison que la carte fut si souvent utilisée pour des raisons géopolitiques et géostratégiques. On sait à quel point elle peut modifier le cours des histoires politiques, comment une ligne placée sur la carte peut conduire à des déterminations géographiques. S'il ne fait aucun doute que les cartes peuvent bouleverser les limites territoriales, qu'elles enjoignent au déplacement, les cartes sensibles quant à elles remettent en question nos rapports aux images géographiques. Dans le cas des cartes sensibles, la production et l'usage de la carte entrent en cohérence et se répondent.

Ce que les cartes sensibles éclairent spécifiquement, c'est le processus qui nous conduit à déporter notre regard de l'image et à transformer cet état contemplatif en une action géographique. Plus que contempler des expériences passées, les cartes sensibles nous rappellent que l'on ne fait pas que contempler les images, les lire est en soi une expérience géographique, bien que statique. Les cartes sensibles nous renvoient puissamment que la lecture de la carte elle-même est une expérience géographique sensible. Percevoir l'itinéraire dessiné d'un promeneur sur une page, aussi loin que l'on soit du moment et des lieux représentés, renvoie à nos désirs d'expériences comme à nos propres situations géographiques et à notre mémoire émotionnelle.



## **Troisième partie**

Rapprochements entre art  
et géographie



# Chapitre 5

## Du rapprochement à la collaboration, vers la recherche-création

Mettant en relation l'analyse des cartographies sensibles produite par les artistes et exposée en deuxième partie, la démarche ethnom ethodologique de la thèse avec le projet de recherche au Maroc, je vais dans ce chapitre montrer comment les trois domaines de questionnements en germe au termes de ces dernières années de recherche, né à travers des enjeux, disciplinaires au départ, sont devenus transversaux au cours de la thèse qui analyse de productions cartographiques issues d'autres disciplines. Outre le fait que l'art produit des savoirs et que la géographie est porteuse, de par son nécessaire rapport à l'écriture, de regards esthétiques, trois éléments nous paraissent à certains égards pouvoir fonder une démarche de recherche-création en géographie, mettant ainsi en oeuvre le rapprochement entre l'art et la géographie dans la d ma:

1. La question du sensible à travers un travail rigoureux sur nos rapports à l'espace.
2. La diversité des dispositifs d'écriture présents en art comme en science (la cartographie en est un).

3. Enfin, le processus de notation ou l'idée de passer de l'expérience à sa restitution que ce soit sous forme de croquis *in situ* ou bien de protocoles très élaborés.

Dans ce chapitre, je vais montrer comment j'ai approfondi Marseille la notion de cartographie, comment je l'ai élaboré dans cette thèse au regard des différents projets rencontrés. En réalisant le retour à Marrakech qui m'a permis de continuer à construire le processus de cartographie sensible au Maroc, j'ai pu, en tant que géographe et en tant qu'individu<sup>1</sup>, voir ce que j'avais profondément en commun avec les artistes enquêtés. J'en conclus que des passages entre l'art et la géographie sont possibles concernant la représentation du sensible, et aussi, et surtout, les rapports sensibles, apparemment infimes mais d'importance, qui se jouent dans la recherche. Si cela a été identifié par certains géographes cités en introduction du premier chapitre et notamment par Anne Volvey (2012), la thèse va révéler que ce passage peut se construire concrètement, par le biais de la pratique.

Le questionnement qui a guidé cette thèse est en définitive celui de l'élaboration de la cartographie contemporaine présentée comme un *dispositif d'expérience spatiale* qui sert ici d'intermédiaire entre la sensibilité et l'espace. Nous avons dorénavant explicité les principaux enjeux de la cartographie, autour d'une cartographie traçant un rapport à l'espace, qui peut s'exprimer aussi bien au cours d'un projet artistique que scientifique, que dans un rapport plus « ordinaire » à l'espace, si l'on y prend une attention particulière. La cartographie sensible n'est donc pas le fait d'un auteur expérimenté ou « spécialiste », la seule condition requise est celle d'une attention soutenue et réflexive à sa propre présence sensible, à ses relations avec l'espace et à ceux qui s'y trouvent.

Nous allons donc désormais évoquer ce qui fonde notre rapprochement entre l'art et la géographie, et à présent déterminer précisément le passage ouvert entre les deux domaines. Nous nous fondons sur l'analyse de la cartographie sensible proposée dans la deuxième partie pour relier ces deux domaines, que nous réinterrogeons donc a posteriori.

---

<sup>1</sup> Il s'agit ici, de préciser l'interpénétration du parcours individuel avec celui de géographe. Si une attirance toute particulière m'a menée vers la géographie, ma formation a également été pluridisciplinaire : jeune à travers mon parcours scolaire, ma formation musicale, théâtrale et l'initiation aux arts plastiques, au lycée avec un Baccalauréat en section « économique et sociale », et en classe préparatoire littéraire où j'ai étudié de manière approfondie ce qu'on appelait autrefois les « humanités » et une ouverture à la question du « paysage » en passant une année les concours d'entrée dans les écoles.

Dans un premier temps, l'activité de recherche déployée au cours de cette thèse, que ce soit sur le terrain ou dans le laboratoire de recherche, résulte d'un long travail empirique sur la cartographie sensible. Ceci engendre un certain nombre de conséquences que nous allons mesurer ici. Observer la similitude des opérations épistémologiques développées actuellement dans des champs aussi diversifiés que l'art, l'aménagement et la géographie, nous amène à considérer simultanément des productions d'origines diverses. Nous n'effectuons pas de rapports hiérarchiques entre les productions vernaculaires ou disciplinaires de l'art, l'aménagement opérationnel, de le domaine académique ou n'importe quel auteur issu de ces trois domaines. Si ces champs sont spécifiques d'un point de vue des valeurs sociales et des activités, leurs productions ont en commun d'être à la fois sensibles et cognitives. Nous avons choisi de les observer en ce qu'elles créent à la fois des modes d'être à l'espace (attention au paysage pour les artistes / observation du terrain pour les géographes) et des modes de restitution du sensible, la cartographie en est un exemple.

Nous montrerons ensuite comment la thèse résulte de l'approfondissement de ces premiers jalons posés autour de la cartographie dans le cadre de ma recherche de Master et de leur mise à l'épreuve à travers l'analyse et l'expérimentation des projets artistiques. Dans notre approche de la cartographie, les catégories disciplinaires ne sont pas *a priori* efficaces dans la mesure où c'est l'opération épistémologique que nous visons. La cartographie comme production créative, quelle que soit sa forme - dessin, performance, vidéo - devient ainsi un intermédiaire entre la pratique de l'espace et sa restitution. En ce sens, nous ne parlons donc plus de production artistique, mais approchons de manière phénoménologique la cartographie « processus créatif » de savoir et d'interprétation de l'espace. Pour bien comprendre l'opération en jeu dans la cartographie, nous avons cherché à rendre compte de toutes les étapes du processus. C'est ce dont parle Nicolas Bourriaud avec l'idée que la création est « radicante », c'est-à-dire qu'elle prend racine dans un processus évolutif (2009).

Le travail de recherche mené avec les artistes durant ma recherche doctorale permet en définitive d'envisager un passage bien tracé entre l'art et la géographie, cherchant dans les collaborations - avec la *Cie KMK* et Mathias Poisson - à construire une zone de recherche commune sans pour autant remettre en question les statuts disciplinaires des personnes collaborant.

## 1. Du rapprochement entre art et géographie

Qu'est-ce qu'une expérience « artistique » de l'espace ? Qu'est-ce qu'une expérience « géographique » de l'espace ? Production esthétique, production cognitive, nous allons voir comment le croisement peut s'opérer d'un bord à l'autre, principalement du fait qu'elles procèdent du même « sensible », c'est-à-dire du même espace dont nous faisons l'expérience phénoménologique permettant leur rapprochement. Les artistes et les géographes travaillent à des pratiques qui sont tantôt en similitude, tantôt en différenciation. Où se rejoignent-ils et surtout que peuvent-ils produire ensemble ?

C'est ce rapprochement entre l'art et la géographie que nous nous proposons d'élaborer, dans ce qui constitue le dernier mouvement de cette thèse. Nous allons montrer comment ces deux disciplines produisant des approches à la fois sensibles et cognitives se croisent. De là, nous déduisons un fond commun - le sensible lié à la pratique de l'espace - sur lequel nous fondons un rapprochement plus solide. Enfin, nous expliciterons comment nous avons entamé sa mise en œuvre à la fin de la thèse à travers des projets de recherche collaborative. Des enjeux à la fois transversaux et disciplinaires traversent donc cette partie, nous achèverons ce dernier temps de la thèse en les présentant de manière synthétique.

### 1.1. Cartographies artistiques en écho aux écritures géographiques

#### 1.1.1. Les écritures géographiques vidaliennes

Les pratiques contemporaines de la cartographie sensible enquêtées durant cette thèse renvoient à des démarches géographiques anciennement pratiquées. Cela a été démontré en géographie, le façonnage de la discipline s'origine dans l'élaboration de la notion de « terrain » au XIX<sup>e</sup> siècle (Robic 1996 ; Calbérac, 2009 ; Wolff, 2013). En d'autres termes, la relation au terrain a tracé les contours d'une science profondément marquée par l'expérience sensible de l'espace et fortement imprimée par l'observation visuelle. Le primat du visuel en héritage, nul doute que le sens perceptif de la vue dessine encore aujourd'hui le rapport scientifique des géographes contemporains au monde, ce qui se traduit par la production de documents essentiellement visuels.

En géographie, les journaux de voyage ou carnets de recherche écrits au quotidien servent encore à consigner les faits géographiques, ce qui « dépasse » l'objet d'étude et concerne plus largement la vie du chercheur sur son terrain y a toute sa place. Notamment au XIX<sup>e</sup> siècle, les géographes décrivaient avec une grande minutie leurs impressions ressenties à la découverte des paysages qu'ils traversaient<sup>2</sup>. Le géographe pyrénéiste Franz Schrader (1824-1944) est l'un de ceux qui s'est le plus intéressé à cette question de la sensibilité.

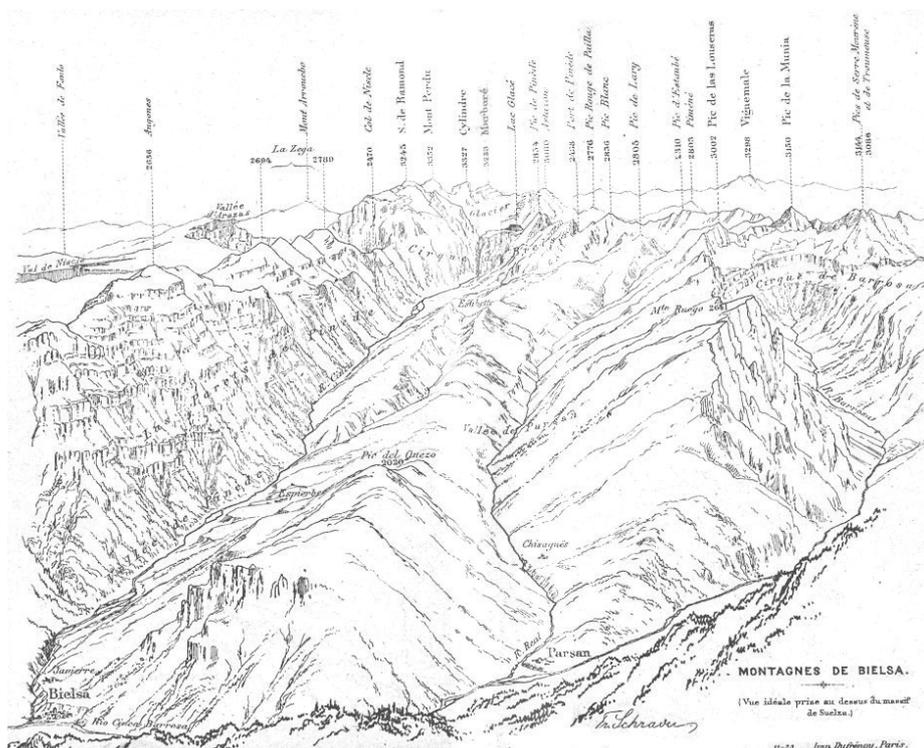


Figure 97. Montagnes de Bielsa. Vue idéale prise au-dessus du massif de Suelza, Guide bleu des Pyrénées, Franz Schrader, 1925.

<sup>2</sup> Cette sensibilité au paysage est mentionnée, presque comme un refrain dans les textes liminaires des géographes. En préambule de *L'homme et la terre* (1905), Elisée Reclus en fait par exemple mention de façon singulière, rattachant le paysage à une forme de spiritualité écologique : « L'émotion que l'on éprouve à contempler tous les paysages de la planète dans leur variété sans fin et dans l'harmonie que leur donne l'action des forces ethniques toujours en mouvement, cette même douceur des choses, on la ressent à voir la procession des hommes sous leurs vêtements de fortune ou d'infortune, mais tous également en état de vibration harmonique avec la terre qui les porte et les nourrit, le ciel qui les éclaire et les associe aux énergies du *cosmos*. (...) ».

« D'où vient l'émotion qui nous saisit à la première vue lointaine d'une chaîne montagneuse ? Ce linéament d'un bleu pâle, ponctué de blanc pur, à peine différent d'un nuage, pourquoi produit-il sur nous une impression si particulière ? Souvent les illusions prennent l'aspect de la réalité ; ici, c'est l'inverse : la réalité prend l'aspect de l'illusion. Fondue dans le bleu du ciel, presque invisible à force de pâleur, c'est la dentelure des Pyrénées [...]. »<sup>3</sup>

Schrader, 1887

En 1897, il donne une conférence sur la beauté des montagnes. A sa manière de décrire les couleurs de la montagne, on peut deviner qu'il est peintre. Il peindra les nombreux sommets pyrénéens et écrira sur l'émotion que procure la vue d'une montagne comme le *Mont perdu*. A cet égard, l'expression de « la beauté des montagnes » est trompeuse. Il ne faudrait pas l'associer à un jugement esthétique. Au contraire, Franz Schrader a passé sa vie à traquer ce qu'il percevait des Pyrénées, en tant que géographe, de la vue des chaînes montagneuses. Son questionnement n'était somme toute pas très éloigné de celui de Paul Cézanne dans son projet de peindre la *Sainte Victoire*. On retrouve aujourd'hui des formes d'actualisation de cette pratique ancienne des géographes autour de l'expérience sensible de terrain et de sa figuration. La place que Franz Schrader accorde à la perception va de pair avec son projet pictural, qui loin d'être un projet artistique s'annexant à sa recherche, construit plutôt le cœur de sa pratique de terrain. Franz Schrader a pratiqué les Pyrénées à un moment où la montagne ne fait pas encore l'objet du tourisme. Au cours de ses excursions, il ouvre des voies de randonnées (il donnera d'ailleurs son nom à un sommet des Pyrénées, le pic Schrader) et produit en tant que géographe un véritable travail pictural. Ses peintures offrent à l'époque des points de vue inédits sur la montagne. Il dessine en marchant autour des sommets, il les peint non tels qu'on les voit de la vallée mais tels qu'ils sont à leur approche à quelques centaines de mètres des cimes. Ses vues inédites à la peinture à l'huile, dessinées ou aquarellées, manifestent par leur qualité picturale une approche du paysage « par l'art, pour la science » pour reprendre l'expression d'Hélène Saule-Sorbé (2012).

---

<sup>3</sup> Conférence donnée le 25 novembre 1897, « A quoi tient la beauté des montagnes », in Franz Schrader, 1936, *Pyrénées, Toulouse, Privat, et Didier, Paris*.



Figure 98. Franz Schrader; *Le pic du Vignemale au couchant, vers 1900*<sup>4</sup>.

Très tôt dans l'histoire de la discipline, la pratique de terrain induit une relation particulière entre le chercheur et l'espace qu'il étudie. Une géographie de l'éprouvé vient s'immiscer ici. Nombreux sont les textes de géographes qui font référence à un éprouvé géographique. « Se maintenir en contact intime avec les faits » écrivait Paul Vidal de la Blache dans sa *Présentation de la Géographie humaine de Jean Brunhes* (1910). Voyageur attentif, il évoque à plusieurs reprises un certain plaisir à la description dans ses carnets, à décrire des impressions éprouvées à la vue de tel ou tel paysage. Le contact « intime » avec les faits du terrain, c'est bien ce dont il s'agit ici. La relation sensible qui se noue au contact de l'expérience entre l'espace et l'individu qui le traverse. Son utilisation répétée, quand il s'agit de dire son « impression » du paysage, de la locution « à la première vue de... » est presque devenue une habitude. Chez Paul Vidal de la Blache, cette expérience éminemment perceptive est souvent le déclencheur de l'analyse. « L'impression » que provoque la perception de tel ou tel

---

<sup>4</sup> Cité in Pinet, 2011.

paysage n'aboutit pas au récit personnel comme cela serait le cas dans de nombreux carnets de voyage, mais à l'écriture scientifique à travers notamment la description et le dessin (les carnets de Paul Vidal de la Blache en étaient constellés)<sup>5</sup>.

Quand Paul Vidal de la Blache dessine la vue du village de Cabriès, il rend à la fois compte de son expérience de terrain autour de ce village aux abords des Préalpes de Grasse, et archivé dans le carnet, ce croquis rend compte de l'élaboration de son interprétations des « faits géographiques ». L'habitat, le paysage et le relief, sont donnés comme preuve visuellement reconnaissable de l'implantation humaine et des activités rurales de l'époque. Si le croquis de paysage peut *a posteriori* donner l'illusion d'un accès quasi-immédiat au réel, en le regardant toutefois précisément, on peut percevoir que le croquis constitue l'étape privilégiée de la transformation de l'observation empirique au fait géographique. Cette étape dont Paul Vidal de la Blache rend compte graphiquement à travers ses croquis, peut se lire dans les images souvent intégrées à ses textes en retravaillant le graphisme et y associant des textes descriptifs de paysages dont certains sont restés célèbres (Robic, 1996).

En géographie depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, les données visuelles ont été entièrement intégrées au travail d'objectivation du terrain, les rendant ainsi proprement « intouchables » et objectivables du point de vue de la science. La construction de l'œil de scientifique comme œil « icarien », pour reprendre les termes de Catherine Buci-Glucksman, a soutenu l'illusion que l'on pouvait analyser le monde de l'extérieur ou de haut. De là, les corps des chercheurs ont ainsi été façonnés par une pensée externalisante comme coupée de son ancrage. Force est de constater que l'installation du visuel au cœur du processus de recherche en sciences de l'espace a largement contribué à légitimer les données produites par le sens de la vue dans les processus de recherche. De fait, ce que l'on voit nous paraît souvent exister de manière beaucoup plus certaine que ce que nous entendons ou sentons avec l'odorat. Il apparaîtrait alors que certaines données sensorielles seraient moins objectivables que d'autres. Les données sensorielles sont en fait moins en cause ici que le processus d'objectivation dans lequel on les insère.

L'École française de géographie cherchait à reconnaître, ou pour le dire plus trivialement, à faire l'expérience scientifique du « déjà-vu » pour constituer ses catégories de connaissance. Les observations de terrain étant la première source scientifique

---

<sup>5</sup> Je renvoie à l'archive « Le dessin du géographe » élaborée par Roland Courtot et Michel Sivignon qui répertorie depuis 2010 des dessins de géographes sur le site « Café-géo ». On trouve notamment un certain nombre de dessins des géographes de l'École française de géographie au XIX<sup>e</sup> siècle. Voir <http://cafe-geo.net/le-dessin-du-geographe/>

pour ces géographes, l'information visuelle (ou, ce qui a été vu sur le terrain) était à la fois un appui pour l'explication des faits géographiques, pour dresser par exemple le portrait des « personnalités régionales » en France dans son *Tableau de géographie*



Figure 99. Cabriès et le rebord des Préalpes de Grasse, vue de la route de Saint-Vallier-de-Thiery, 1907, Paul Vidal de La Blache, carnet n°26, p. 53.<sup>6</sup>

Ces traces graphiques et témoignages manifestent clairement l'ancienneté de la place du sensible dans l'élaboration du savoir géographique. Le rapport au sensible se situe ainsi, en géographie, du côté de la pratique de terrain, mais, avec une posture souvent réaliste, les géographes vidaliens avaient un rapport à l'espace peu réflexif, en ce sens qu'ils ne posaient pas la question de la « construction » située des faits géographiques (Orain, 2009).

<sup>6</sup> Cité in Courtot, 2007.

« Légendes sur le croquis :

- à l'arrière plan gauche : Estérel, plans successifs dans la brume
- au centre : Cabris, à droite : plateaux gris et nus (causse)
- sur le versant à gauche : lambeaux de bois, cultures en gradins
- sur la pente de face : rochers, pierrailles, contact / bois d'oliviers, taillis de chênes blancs, prés / oliviers jusqu'au fond de la vallée, taillis de chênes blancs

Annotations en marge :

- à droite : ressauts légers mais visibles au contact de la roche grise et des argiles
- au dessous : mamelons bruns cultivés en terrasses. Éléments d'un groupe habité situé au contact : oliviers-cultures en gradins, taillis (bois-pâture de moutons) - village sur piton culminant. »

Toutefois ces données visuelles ont été d'une importance capitale pour les Vidalien. Elles ont participé aux mécanismes de la preuve dans la démonstration de géographie, et ainsi à la constitution du régime scientifique géographique. En formant leurs études à partir des excursions sur le terrain, les géographes de *l'Ecole française de géographie* ont commencé à élaborer des outils géographiques - qui ont été fondateurs dans leur rapport au savoir. Aujourd'hui délaissé de l'enseignement en géographie du fait notamment de l'introduction de nouveaux *media* comme la photographie ou le film, le croquis est encore pratiqué ponctuellement comme « synthèse » du raisonnement géographique et beaucoup moins comme un outil de terrain.

### 1.1.2. En écho aux écritures paysagistes contemporaines

Des disciplines comme le paysage et l'architecture montrent clairement un intérêt pour le questionnement réflexif de la pratique de terrain. Les étudiants sont invités à chercher des outils expressifs pour traduire leurs points de vue, projet et conceptions du paysage. On voit ainsi apparaître des similitudes entre les pratiques anciennes comme celles des vidaliens, qui s'accompagnent d'opérations épistémologiques nouvelles. En mettant par exemple en regard la pratique de Franz Schrader et celle d'Alice Freytet, paysagiste formée à l'Ecole nationale supérieure du paysage de Marseille, le parallèle est flagrant. Alice Freytet pratique les sites qu'elle aménage. Dessinant tout en marchant, elle fabrique des rouleaux de paysage de plusieurs mètres. De la même manière que Franz Schrader, a fabriqué une tablette qui lui permet de dessiner tout en arpentant le paysage (Figure 22 : A gauche, Franz Schrader dessinant, dessiné par F. Prudent, 1952.).

Formée dans la même promotion qu'Amandine Maria, notamment par le paysagiste et plasticien Jean-Luc Brisson, son travail de terrain porte explicitement sur « la captation sensible des premiers instants de la découverte d'un territoire. »<sup>7</sup> On retrouve dans sa production du dessin des éléments communs aux pratiques artistiques autour du tracement du cheminement sur le terrain et de la réflexivité que ces traces permettent d'exercer dans le fait de trouver des intermédiaires pour travailler sur son propre rapport à l'espace - pouvoir retracer et avoir conscience de son cheminement géographique et interprétatif - mais aussi et surtout autour de la « médiation » avec les personnes rencontrées durant le projets de paysage, et celles qui sont impliquées, associées au projet dans son élaboration. Elle se sert alors de ses rouleaux de paysage comme des outils de « concertation ».

---

<sup>7</sup> Extrait du site internet d'Alice Freytet : <http://laroulotoise.com/>

Pour autant, la démarche contemporaine de paysagistes comme Alice Freytet que nous ne faisons qu'aborder très succinctement ici porte en elle-même des spécificités disciplinaires qui la dissocient - par sa dimension projectuelle dont quelques enjeux sont esquissés en première partie de l'art comme de la science. C'est essentiellement pour cette raison que nous n'avons pu prendre en charge davantage cet aspect dans la restitution de ce travail de thèse<sup>8</sup>. Dans notre approche, seul un détour par l'art, puis la géographie comme nous venons de le voir pouvait permettre d'appréhender les travaux des paysagistes. Ce travail à peine entamé n'est pas restitué tel quel ici. Nous ne faisons qu'évoquer simplement les enjeux qui concernent les paysagistes, à travers le travail d'Amandine Maria ou les pratiques en aménagement présentées en deuxième partie (1.2.1, page 243) sans mettre instantanément au travail leurs productions cartographiques.

Les cartographies sensibles des paysagistes enquêtés que nous avons présentées en première partie (Tableau 6, page 105) répondent aussi au principe de la notation et leurs caractéristiques recouvrent de très près les dimensions que nous avons explicitées sur le fonctionnement de la « trace d'expérience ». Leurs travaux que nous avons enquêtés de la même manière que les autres cartographies ont des similarités importantes avec elles.

Si les pratiques paysagistes ont de grandes similitudes à la fois avec les pratiques des artistes contemporains et avec les pratiques géographiques plus anciennes comme le montre la comparaison entre la pratique de Franz Schrader et celle d'Alice Freytet, notamment dans l'idée que le savoir de l'espace est exprimé à travers un *medium* expressif. Pour autant, les paysagistes mettent en place des opérations épistémologiques qui leurs sont propres autour du « projet » qui ajoute une couche d'analyse supplémentaire que nous ne développons pas ici.

---

<sup>8</sup> Nous avons pourtant enquêté dans cette thèse de manière approfondie sur les pratiques paysagistes professionnels, enseignants ou étudiants.

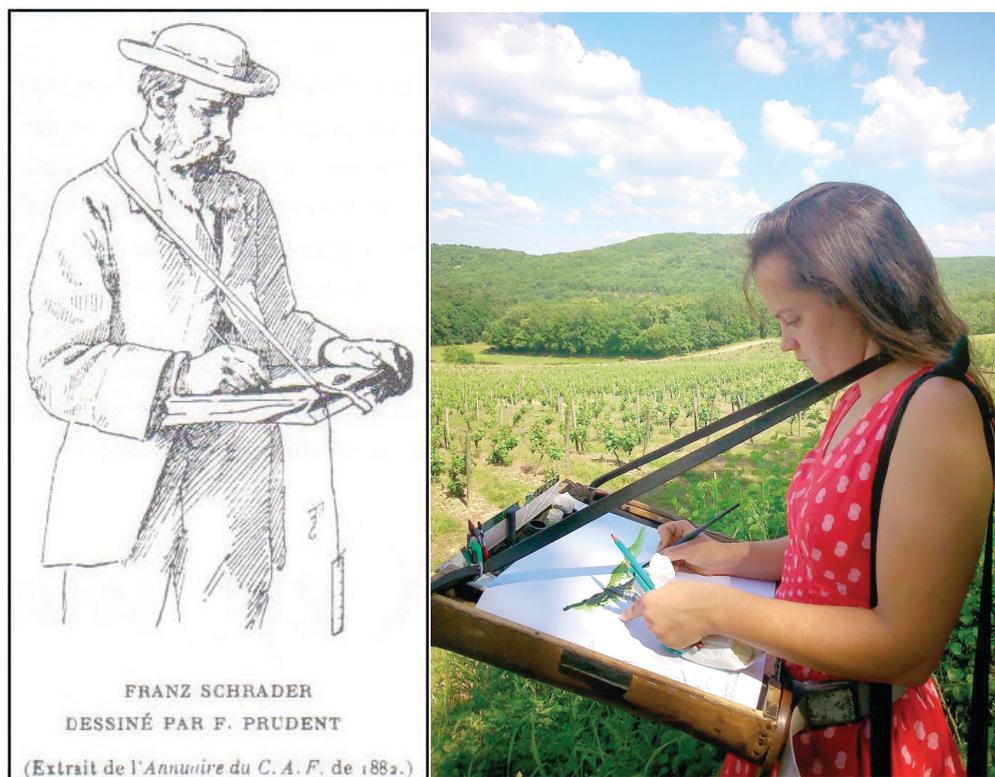


Figure 100. A gauche, Franz Schrader dessinant, dessiné par F. Prudent, 1952<sup>9</sup>. A droite, Alice Freytet dessinant, Festival « Cahors Juin-Jardin », Bégoux, 2014<sup>10</sup>.

## 1.2. Les artistes, producteur de savoirs spatiaux

A propos de l'œuvre de l'artiste du *Land Art* Robert Smithson, Laurence Corbel montre comment la cartographie est un dispositif d'écriture et rappelle ainsi son étymologie grecque (*graphein*) permettant l'exercice d'une fonction poétique de la carte<sup>11</sup>. La

<sup>9</sup> Cité in Tournou-Bergonzat, 2014.

<sup>10</sup> Source : <http://cahorsjuinjardins.blogspot.fr/2014/06/alice-freytet-en-ballade-dessinee-begoux.html>

<sup>11</sup> « Objet de matérialisations en plan ou en relief, dessinées, imprimées ou sculptées, les cartes revêtent dans son œuvre des formes multiples, des plus matérielles aux plus abstraites. Smithson invente une cartographie à la fois réelle et imaginaire, poétique et politique où se croisent des références artistiques, littéraires et scientifiques. S'il utilise les cartes pour leurs propriétés plastiques, ce sont surtout leurs codes, leurs procédures et leurs usages que l'artiste emprunte et détourne. La carte est pour lui un modèle opératoire de lecture et de représentation du réel, un paradigme présent dans les différents médiums – sculpture, dessin, film, photographie ou écriture – qu'il a investis : Smithson dessine les cartes autant qu'il les écrit, fidèle en cela à l'étymologie du terme *graphein*. », (Corbel, 2008).

cartographie servant aujourd'hui de support d'expression à la création artistique, Gilles A. Tiberghien rappelle comment le déploiement de l'imaginaire en cartographie n'est pas seulement lié à sa dimension artistique mais au rapport au réel qu'elle engendre, au fait qu'elle n'est jamais en adéquation avec lui (Tiberghien, 2012). Il montre très bien comment cet imaginaire croise à la fois la production du savoir géographique dans les cartes et le rôle des points de vue, ou même des ambitions stratégiques qui s'expriment à travers elle<sup>12</sup>.

« Pour mieux comprendre cette question de l'imaginaire cartographique on partira de l'idée désormais admise que la carte n'est pas un simple instrument mimétique du réel mais qu'elle est essentiellement un système constructif. La lecture d'un texte de Nelson Goodman caractérisant le genre de système auquel appartiennent les cartes et l'activité cartographique qui les produit, peut nous y aider. (...) »

Sans se livrer au long commentaire que ce texte mériterait on peut retenir d'abord, et dans le désordre, que les cartes rendent visible et du coup connaissable ce que la simple « exploration » du monde ne nous permet pas de voir. Ensuite que cette dimension d'inadéquation propre aux cartes constitue cette zone spéculative où l'imaginaire à l'œuvre dans toute opération cognitive permet d'articuler l'esprit aux données qu'il tente de rassembler pour mieux les comprendre. Qu'enfin la construction cartographique suppose une interrogation constante sur les procédures, que les artistes ne feront que prolonger à travers les dispositifs qui président à l'élaboration des cartes imaginaires qu'ils proposent (...) ».

Tiberghien, 2012, p. 29-30

En tant que géographe, j'ai d'abord été frappée par le fait, qu'étrangement, marcher avec les uns et les autres, n'ait pas été « dépaysant ». Si nous avons bien montré comment la production des cartographies sensibles est celle d'une production créative sur les espaces souvent produite avec ceux qui les habitent, il faut bien voir que cette démarche de production d'un savoir tiré de la marche, de la pratique des terrains, même s'il n'est pas nécessairement une finalité pour les artistes, est extrêmement proche d'une pratique géographique. La démarche d'Hendrik Sturm qui assume clairement cette dimension cognitive de la production artistique en est l'exemple le plus frappant. Ayant collaboré avec le Cresson pour l'ouvrage scientifique *Marcher en ville* dirigé par Rachel Thomas, Hendrik Sturm ne « contribue » pas seulement à travers des publications à finalité scientifique, il participe par exemple au travail de recherche collective en séminaire de recherche à Grenoble dont le livre est issu. A la même époque, il participe aussi au colloque « Art et Géographie » à Lyon (2012), et se

---

<sup>12</sup> Au début de son livre, *Finis terrae*, il rappelle combien l'art a pu déterminer l'histoire de la cartographie (Tiberghien, 2007, p. 32).

fait le porteur d'un rapport de recherche interministériel (Art, Architecture, Paysage) sur le périurbain autour de la ville de Cabriès au Nord de Marseille (2006). Ce rapport de recherche, « Marcher : connaître » est révélateur de la démarche d'Hendrik Sturm, relationnelle avant tout, puisqu'il est accompagné d'une équipe pluridisciplinaire constituée d'un architecte (René Borruet), d'une artiste (Suzanne Hetzel), et d'un designer (Jean Schneider). Les premières pages du rapport mentionnent explicitement le travail « de recherche » dans sa « rigueur scientifique » pour construire le savoir et dans sa nécessaire « subjectivité » écrivent-ils.

« Sans entrer dans le long débat - et plus généralement la « polémique - sur la distance qui sépare l'Art de la Science, marqué souvent au sceau d'une opposition tantôt ontologique, praxéologique ou sociologique, la ligne de division pragmatique qui s'applique à ce projet passe par deux points qu'il a fallu qualifier ce qui le constituerait comme travail « de recherche » : la rigueur (soit : la manière de trouver et de construire un savoir entre plusieurs pratiques), et la subjectivité qui serait a priori fondatrice de l'auteur (et qui minerait en substance le savoir à trouver, sa « réalité »).

De manière assez surprenante, la figure, de la rigueur scientifique est présente dans l'équipe puisque Hendrik Sturm possède une expérience de chercheur en biologie, et René Borruet est historien de l'architecture. À bien observer la formation et l'évolution des approches du territoire de Cabriès, il est frappant de voir combien la pratique de ces professions a percolé dans le projet :

volonté d'exhaustivité, conduisant à recueillir une documentation factuelle importante, à l'analyser, à inférer des hypothèses sur la structuration du territoire, les déterminismes de son évolution ;

confrontation au terrain (paysage) et mise en place de protocoles de lectures ;

formation d'hypothèses partiellement réfutables. ¶ Comment qualifier alors la contribution de la photographe Suzanne Hetzel, dont la pratique relèverait, de prime abord, de tous les clichés qui opposent l'art à la science : (inter)subjectivité, non exhaustivité, rejet d'une fonction « documentaire » de la photographie, programme non déterminé a priori. En quoi son travail contribuerait alors à la construction de la connaissance ? Une fois dépassés ces lieux communs qui ne déterminent qu'assez superficiellement la scientificité d'une recherche, que peut-on relever ? »<sup>13</sup>

Schneider, 2006, p. 14

Hendrik Sturm écrit dans ce rapport que sa pratique s'apparente à une « promenadologie », autrement dit la création de parcours pédestres pratiqués collectivement est « instruite par un va-et-vient entre l'arpentage des espaces et la lecture des cartes (...), la consultation des archives et les entretiens avec des personnes-ressources »

<sup>13</sup> In Sturm *et al.*, 2006. Mise en forme du texte conservée.

(Sturm, 2006, p. 10). Les géographes réalisent des procédés tout à fait similaires à celui de la « promenadologie » quand ils sont sur le terrain. Pour autant ce qui en résulte diffère d'une production purement cognitive, nous l'avons vu, Hendrik Sturm produit des performances dont la finalité n'est pas seulement cognitive mais aussi esthétique (2.3.2, page 348). Son savoir de l'espace est fortement lié à la notion d'un « savoir expérimenter ». Hendrik Sturm n'accorde aucun caractère « définitif » au savoir, ce qui ne serait pas non-plus le cas d'un géographe *a priori*. Sa construction interprétative n'est pas « repensée » mais « remise à l'épreuve » du sensible ».

« On se rend mieux compte à travers leurs travaux que la carte est une sorte d'arrêt sur image, une limite dans un processus de connaissance en droit indéfini qui fournit avec l'objet produit les règles de sa production. »

Tiberghien, 2007, p. 31-32

Les artistes enquêtés ont aussi des démarches qui rejoignent *a priori* une approche cognitive de l'espace, un scientifique, un paysagiste, celle d'un architecte, et parmi eux par exemple celle d'un géographe dans la mesure où ils accordent, nous l'avons vu, une attention première à l'espace. *L'Agence Touriste* et Hendrik Sturm appliquent par exemple une certaine minutie et une certaine lenteur dans leur pratique d'inventaire (1.3.2, page 251). La Luna et la Cie KMK ont en commun d'accorder un bénéfice à la lenteur, à « prendre le temps » de rencontrer, de tisser des relations de confiance pour s'impliquer au plus près du vécu avec les personnes qui portent le projet (1.2.2, page 244). Till Roeskens accorde toujours une attention renouvelée aux récits qu'il produit avec les habitants, essayant de retranscrire dans ses « conférences-performances » le ton, la manière de parler des habitants qu'il a attentivement écouté. Il reste « prudent » vis-à-vis des significations des récits d'habitants (1.1.2, page 304). D'une autre manière encore, Amandine Maria insiste sur la dimension de généralisation à laquelle elle attache une attention particulière dans ses cartes à travers ses légendes de cartes présentant certains éléments « caractéristiques » du paysage (Figure 52, page 255).

« Mon but c'est pas de dessiner tout ce que j'ai devant les yeux, mais c'est de faire des choix aussi. (...) En fait, j'essaie de capter les choses principales. C'est-à-dire qu'inconsciemment y'a des espèces de choix (...) Je choisis des types. là y'a une rangée d'arbres, est-ce

qu'il y en a 5 ou 6 je sais pas. Mais voilà, y'a des arbres avec des bâtiments derrière, et derrière y'a la falaise. Ce qui me plaît c'est la structure des choses »

Extrait d'entretien, Maria, 2013

Pour certains comme Mathias Poisson, la marche en tant que performance est une manière de pratiquer des hypothèses formulées à propos du paysage traversé. Les cartes-partitions (2.2.2, page 338) permettent de toujours d'aller voir ce qui n'a pas encore été vu, de « voir autrement » pour reprendre le titre de sa carte (Figure 52, page 225). Hendrik Sturm formule lui aussi des hypothèses sur les significations des éléments du paysage qu'il va ensuite mettre à l'épreuve à travers son arpentage à travers le travail préalable sur le cadastre par exemple. Ces démarches sont au plus près de la démarche scientifique « hypothético-déductive » qui consiste à formuler des hypothèses mises à l'épreuve empiriquement dans l'observation des phénomènes. On ne comparera ainsi pas la variabilité des phénomènes empiriques, mais leur variation suivant les hypothèses établies en amont. Mathias Poisson et *L'Agence Touriste* et Hendrik Sturm pratiquent l'espace en faveur de ces démarches de type « expérimentales »<sup>14</sup>. Mais si elles s'en rapprochent elles ne les recouvrent pas totalement. A la différence du géographe, qui distinguera des phases d'expérimentation et des phases d'analyse (déduction), les artistes enquêtés ont en commun de favoriser un « agir » permanent auquel le processus interprétatif est mêlé. Ils expérimentent ainsi, à travers ces nouveaux rapports à l'espace, plongés continuellement dans le sensible, de nouveaux rapports à la production esthétique et de nouveaux rapports aux savoirs.

Toutefois, les processus de création présentés prennent clairement le visage de la recherche, ne distinguant plus réellement la phase d'exposition ou de monstration du travail et de la phase de « recherche » proprement dite. Par exemple, la *Cie KMK* organise très régulièrement des « comités de promenades » pour présenter leurs créations en cours et achevées. Quand *L'Agence Touriste* présente son travail, il y a souvent un lieu d'exposition, et une proposition de promenades qui peut évoluer jusqu'au jour même de l'expérimentation par le public. Les artistes ne hiérarchisent pas les expériences, considérant que tout ce qui est vécu autour du projet est au cœur de leur travail, ouvrant toujours de nouveaux possibles.

---

<sup>14</sup> En référence à la philosophie « expérimentale » de Karl Popper qui forme le dessein non d'expliquer les phénomènes à partir d'eux-mêmes, mais en se fondant d'abord sur l'explicitation des procédés qui permettent de le décrire. La méthode régule ainsi l'observation. Voir Popper, 1934.

### 1.3. Le sensible, condition artistique et géographique

#### 1.3.1. Paysage-Attention / Terrain-Observation

L'activité artistique enquêtée autour de la cartographie et l'activité géographique, aussi esthétiques et cognitives soient-elles, se rejoignent en tant qu'elle déploient des dispositifs interprétatifs qui permettent la prise en considération de l'espace - attentionnel ou d'observation - et contribuent à élaborer leurs rapports au « paysage » pour les artistes, au « terrain » pour les géographes. En travaillant dans cette recherche en tant que scientifique avec des artistes, j'ai pu voir combien nos questionnements de recherche pouvaient se rejoindre à certains égards sur l'expérimentation du sensible.

Ce sont les questionnements communs qui ont d'abord guidé et non les objets singuliers en tant que tels. Quand nous nous rencontrions pour la thèse « auprès » des objets (à l'occasion d'expositions présentées par les artistes par exemple), c'était toujours en situation et pour interroger les nécessités qui les avaient fait naître.

L'art et la science ont été mis en balance dans notre thèse en tant que l'un comme l'autre produisent des rapports au monde à travers des « manières de faire » pour reprendre l'expression de Nelson Goodman (1952). Qu'ils soient esthétiques (mettant en jeu des processus créatifs) ou cognitifs (mettant en jeu des processus de connaissance), ce n'est pas leur catégorie *a priori* qui nous importe, mais les manières de se mettre en mouvement, de l'envisager, de l'effectuer. Ce n'est pas tant l'intention de produire de l'art ou de la science qui nous intéresse, mais la manière de le produire et de le vivre. Notre thèse porte ainsi en définitive sur les processus d'objectivation et de subjectivation.

Ce que le travail des artistes-cartographes montre va plus loin encore. Si l'on s'intéresse à l'expérience même de fabriquer la carte, la cartographie sensible n'est pas seulement évolutive mais « co-évolutive », c'est-à-dire qu'elle absorbe les interactions qui se créent autour du projet. Cet aspect remet partiellement en question le statut de l'autorat. Les acteurs assument qu'ils ne créent pas « seuls » la cartographie, elle est au contraire baignée et enrichie des relations qui se créent durant le projet cartographique. On ne parle en ce sens plus « d'œuvre » mais de processus créatif.

Artiste comme géographes ont une relation forte au concept et au percept sans pour autant l'exposer de la même manière. Les artistes comme les géographes fondent leur discipline sur le sensible, mais chez les géographes, le concept est un faire valoir des observations empiriques, alors que le percept est chez les artistes extrêmement valorisé dans les processus d'écriture. En découle parfois une forme de hiérarchie des *media* selon Hendrik Sturm qui m'indique à plusieurs reprises qu'il n'y a pas de meilleur moyen d'approcher le sensible que de l'expérimenter c'est-à-dire « convoquer » (implique un présentiel) écrit-il (Sturm, 2010)<sup>15</sup>.

La carte *se pratique*, elle rend donc également possible quantité de nouveaux rapports aux espaces. C'est ce que Julie Perrin observe aussi à propos des « Promenades Blanches » proposées par Alain Michard et Mathias Poisson au Théâtre du Merlan en 2012<sup>16</sup>. Si l'expérience sensible peut se situer autant à la frontière du réel et de la fiction, c'est bien parce que l'expérimentation des espaces est nécessairement à la fois sensible, cognitive et réflexive. Elle concourt à la « construction » du réel par des individus.

### 1.3.2. Le sensible, où se rejoignent l'art et la géographie

Ce terme « sensible », nous l'avons travaillé, pétri, orienté durant ces quatre années de thèse, par exemple, à travers la collaboration scientifique avec Jeanne-Marie Roux sur le paradoxe qu'implique la cartographie sensible de donner à percevoir le concept (Olmedo, Roux, 2013)<sup>17</sup>. C'est avant tout sur la question du sensible que peuvent manifestement se rejoindre les artistes et les géographes, c'est-à-dire l'espace à l'échelle du corps, « vu du corps » pour reprendre l'expression d'Anne Volvey (2000).

---

<sup>15</sup> Il parle aussi de « convoquer » des éléments dans son texte et non simplement « évoquer ». « A défaut d'une promenade effective, j'ai préparé un parcours d'images afin de convoquer les deux éléments qui constituent le cheminement pédestre, à savoir le corps du marcheur et l'environnement traversé. La succession peut provoquer une sensation de discontinuité, de rupture. Cet effet est volontaire car il est le corollaire de mes parcours récréatifs qui se déroulent pourtant dans une stricte continuité spatiale et temporelle. », (Sturm, 2010, p. 160). Dans ce même article Hendrik Sturm met en garde le lecteur scientifique sur la forme du discours comme pour prévenir qu'il ne peut pas correspondre à ce qui est « attendu ». Il insiste sur la dimension « récréative » de son écriture, ce qui apparaît comme absolument paradoxal quand on sait que les artistes enquêtés mettent le plus grand soin et la plus grande rigueur dans leurs entreprises pédestres.

<sup>16</sup> « Réinventer la réalité. Toutes ces expériences mettent en jeu notre construction de la réalité. En venant déplacer notre positionnement dans le monde, elles soulignent subtilement les réalités que nous construisons au quotidien et proposent une façon de les revisiter. Ces expériences font alors douter de la frontière entre le réel et la fiction. Elles insistent sur ce qui sépare le réel d'une réalité singulière. », (Perrin, 2012, p. 3).

<sup>17</sup> Cet article fait suite à une Journée d'études organisée autour de l'ouvrage de Jocelyn Benoist *Concepts*, en 2013, à l'UFR de philosophie de l'Université Paris 1.

Selon les époques, certaines acceptions du mot « sensible » ont été privilégiées. J'ai pu observer dans la vie courante en présentant ma recherche combien le terme « sensible » était porteur de connotations. L'expression « carte sensible » renvoie par contrecoup immédiatement à la *Carte du Tendre*. L'association très forte de ce terme avec l'histoire de la féminité résiste encore aujourd'hui. Pour preuve, Mathias Poisson n'emploie presque plus ce terme pour intituler ses balades et lui préfère l'expression « Promenades blanches ». « Quand j'annonce promenade sensible, j'ai affaire à un public très féminin. Quand je parle de « promenade blanche », le public est beaucoup plus mixte » m'a-t-il raconté au cours d'une discussion. Il est à noter que le terme de « promenade blanche » permet en outre d'annoncer une promenade qui n'existe pas avant que le promeneur vienne activer cette dimension de l'espace au cours de sa marche.

Comme dans les recherches du philosophe Jocelyn Benoist, on constate l'utilisation substantivée du terme « sensible » renvoie tantôt au concept, tantôt à l'expérience de l'espace. La vraie frontière explique Jocelyn Benoist ne sépare pas le sensible et le conceptuel, mais l'expérience conceptualisée et l'expérience non conceptualisée : entre les deux, il n'y a pas de « changement substantiel » (Benoist, 2013 p. 60), non un changement de « *qualité* » mais un changement de « *statut* ».

Cette perspective suppose qu'il est possible de conceptualiser et plus précisément de penser et d'approcher empiriquement tout un ensemble de phénomènes relatifs à la dimension sensible de l'espace, et aux perceptions de ces phénomènes par les individus. Dans mon travail, « le sensible » m'a permis de :

1. Désigner une échelle d'analyse micro-géographique
2. Faire référence au monde géographique du « sentir », dans sa dimension temporelle et spatiale.

Mais, en tant que scientifique, la conquête du sensible, y compris cartographique peut sembler paradoxale. La cartographie sensible semble subvertir, par sa dimension de pratique sa dimension conceptuelle. « La démarche dont procède la carte sensible repose-t-elle sur une déception envers nos concepts ? » nous sommes-nous demandés avec Jeanne-Marie Roux. Cette recherche met ainsi en question la question de la frontière entre l'empirique et le conceptuel, et interroge la « réalité » des concepts (Benoist, 2013), c'est-à-dire à la fois la capacité du conceptuel à désigner le réel et son statut par rapport à celui-ci. La cartographie sensible nous pousse donc à remettre en question nos usages théoriques.

Dans cette recherche, il ne s'agit pas seulement de désigner un objet d'étude que pourrait être le sensible, mais de pétrir les processus théoriques et empiriques qui le modèlent. Nous avons ainsi identifié les conditions de possibilité d'une telle lecture du sensible, et au-delà, travailler au développement des processus d'objectivation. Poser la question du sensible, c'est s'interroger sur notre manière d'approcher l'espace. Les horizons épistémologiques que la science géographique a construit jusqu'à aujourd'hui, ont renforcé l'illusion que l'on pouvait analyser le monde de l'extérieur. De là, les corps des chercheurs ont été façonnés par une pensée externalisante, comme coupée de son ancrage au sol. Entrer dans le régime de la spatialité du sensible revient clairement à évacuer toute une conception panoptique et icarienne de l'espace pour reprendre les termes de Catherine Buci-Glucksman.

La dichotomie objectif-sujetif s'avérant inopérante, le sensible nous ramène à la question première de ce qui fonde notre rapport à l'espace - un rapport qui reste encore aujourd'hui profondément visuel, essentiellement externalisant et panoptique. En se situant dans l'interaction entre objet et sujet, le sensible évince donc d'emblée les dichotomies classiques des sciences humaines et sociales. Il n'est ni sujetif, ni objectif, au sens où il n'est ni issu d'un pur acte de réception à des *stimuli* extérieurs, ni le résultat d'une opération d'intellection totale allant jusqu'à objectiver, neutraliser des données de la perception. Il faut donc bien comprendre le sensible comme une dimension ontologique du réel. Il est par nature ambigu : d'une part le sensible comme l'espace est de nature omniprésente et toujours dans l'*existant*. « Le sensible est d'abord sensible » écrit Michel Malherbe (1991). Mais nous n'avons qu'un accès limité à ce réel.

Le sensible ne s'appréhende que par la perception, c'est-à-dire la médiation d'un acte humain. Le sensible est donc un absolu (une dimension ontologique du réel), mais aussi un relatif (on ne l'appréhende que par l'intermédiaire des sens et de nos cadres intellectuels). L'approche que nous pouvons faire de l'espace sensible est, en définitive, toujours relative au contexte perceptif et intellectuel dans lequel nous l'élaborons. Cette approche assurément constructiviste et interprétative sera fonction de notre regard et de nos cadres conceptuels. Poser la question du sensible, c'est en définitive s'interroger sur notre manière d'appréhender l'espace en tant que géographes ou artistes.

Quel passage peut donc maintenant rigoureusement être ouvert entre l'art et la géographie ? Après avoir un point de jointure entre l'art et la science, le sensible que nous avons commencé à mettre au travail dans la thèse à travers la notion de « collaboration », ce que nous allons voir dans la seconde partie.

Ayant montrés en quoi les pratiques artistiques, paysagistes, et scientifiques, pouvaient manifester des similitudes et des différences (aussi bien sur l'appréhension, la compréhension et la restitution du sensible), nous avons finalement choisi de travailler pendant l'enquête de terrain, sur ce qu'il avait pu y avoir de commun en termes de rapport à l'espace. Cette réflexion finale sur ce qu'il peut y avoir de commun et de solide entre l'art et la géographie au sujet de l'appréhension de l'empirie est construite en trois points. Elle a pour objectif de créer un passage entre les disciplines, c'est-à-dire une zone de contact entre art et géographie.

## 2. Du rapprochement à la collaboration, ouverture d'un nouveau passage entre l'art et la géographie

Du point de vue du passage entre l'art et la géographie, je tente ici d'explicitier la construction de la recherche menée avec les artistes et de restituer le commun de notre travail. Cette construction élaborée individuellement avec les artistes ou de manière partagée avec les collectifs d'artistes a requis d'un côté comme de l'autre, une compréhension mutuelle, du « faire ensemble », conditions premières de toute collaboration. Nous expliquons aussi dans ce qui suit à quel point ce travail collaboratif dépasse à certains égards les cadres propres de la « méthodologie » de thèse faisant émerger une dimension relationnelle, un programme de recherche commun.

### 2.1. De la lente construction d'une recherche interdisciplinaire

#### 2.1.1. Expérimenter le sensible

Les expérimentations avec les membres de la *Cie KMK* se sont déroulées dès l'année 2012 à Nangis, et dans le quartier de Monplaisir à Angers. Ces expérimentations ont d'abord été « déroutantes » pour moi dans la mesure où les artistes de la *Cie*, pluridisciplinaires, allaient marcher seuls et partageaient leur expérience seulement après la promenade ce qui rendait plus difficile l'appréhension de leurs rapport au terrain. Pour la *Cie KMK*, j'étais un membre un peu extérieur de la *Cie* mais productrice à part entière d'itinéraires et d'interprétations artistiques et géographiques. Je partais avec les mêmes « outils » de promenade que les membres de la *Cie* (Outils pour l'exploration à KMK : carnet de notes, quelques propositions sur un post-it, une horloge, Elise Olmedo, 2014.), un carnet de notes avec quelques propositions et un indicateur temporel (mon téléphone ici).

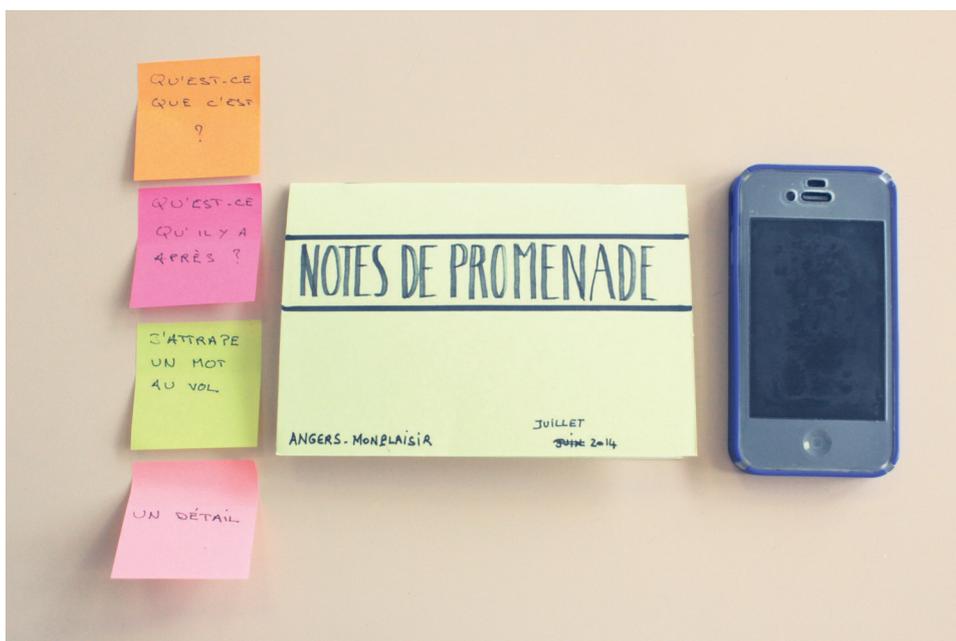


Figure 101. Outils pour l'exploration à KMK : carnet de notes, quelques propositions sur un post-it, une horloge, Elise Olmedo, 2014.

Si j'ai commencé par expérimenter un petit nombre de leurs promenades, j'ai rapidement contribué aux explorations<sup>18</sup>, pour la « Promenade des Jardins » par exemple, au Kremlin-Bicêtre et dans le quartier de Monplaisir. J'ai pu ainsi entretenir des relations plus étroites avec certains artistes de la *Cie*, présents aux moments de mes venues, à Nangis, Véronique Pény qui dirige la *Cie*, Cybèle Calvat, danseuse, Florence Deretz, danseuse, Abigaël Lordon, plasticienne, au Kremlin-Bicêtre Elisa Portier spécialisée sur le son, et à Monplaisir avec le photographe François Serveau.

J'expérimentais avec la *Cie KMK* le rapport créatif au lieu, celui, si imperceptible que selon le point de vue, on peut avoir l'impression qu'il « ne se passe rien ». C'est une perspective qui fait la portée immense de leur projet. Se trouver en un lieu, être là, crée une situation de création, « dérangent », modifiant par une simple présence le

<sup>18</sup> Je distingue donc ici expérimentation (expériences réalisées dans le cadre d'un projet artistique) et collaboration où je suis impliquée dans la création du projet qui peut avoir un cadre institutionnel artistique, culturel, scientifique. Dans le deuxième cas, je participe donc à toute l'étape exploratoire comme dans le quartier Monplaisir à Angers où la *Cie KMK* est invitée en résidence par le Centre national des Arts de la rue *La Paperie*.

cours habituel des choses<sup>19</sup>. Par exemple à la maison de retraite *La corbeille d'argent*, le simple fait d'occuper la salle polyvalente comme salle d'accueil du « Comité des promenades », était générateur de relations avec les habitants du lieu.

La seule difficulté que cela m'a posée est d'ordre réflexive, de gérer à la fois avec distance la découverte et l'appréhension de leurs créations d'un point de vue un peu extérieur, et en même temps d'y contribuer seule par le travail sur mon propre rapport au lieu dans les explorations. La carte suivante restitue une exploration dans le quartier Monplaisir. Construite à partir de mes notes d'exploration. Construite à partir de mes notes de promenade, la carte suivante rend compte de ce qui a marqué ma promenade d'une heure trente environ. Ces notes ont été intégrés dans le travail de la *Cie KMK*, c'est-à-dire que ces repères ainsi que l'itinéraire effectué ont contribué ultérieurement à la création de promenades.

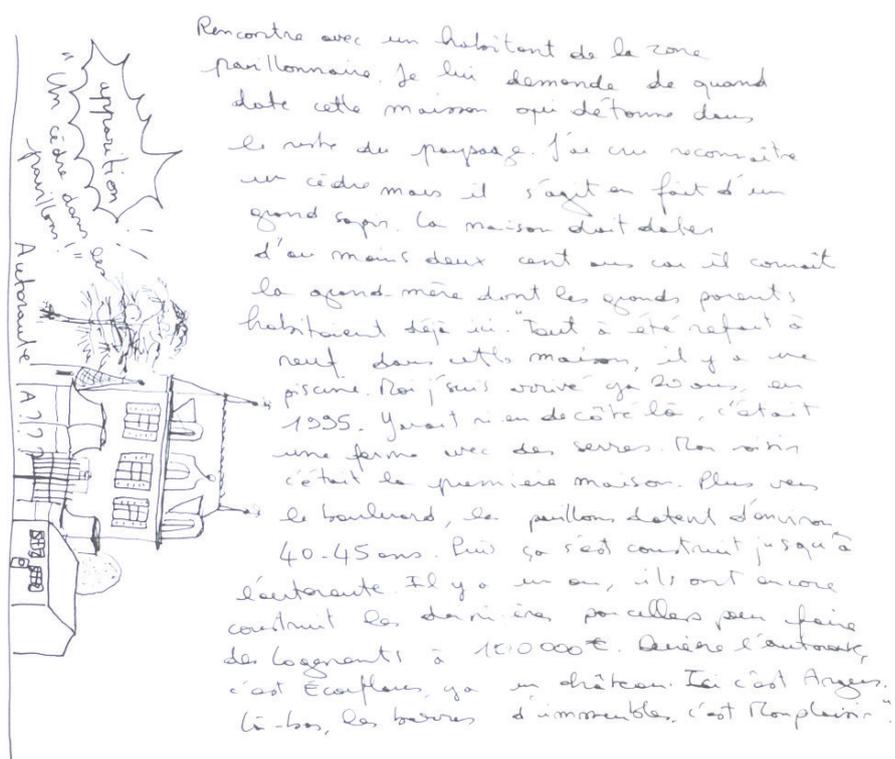


Figure 102. Notes d'exploration à Monplaisir, Elise Olmedo, 2014.

<sup>19</sup> La *Cie* développe d'ailleurs depuis la fin de l'année 2014 un projet sur « l'ennui », sur l'être-là.

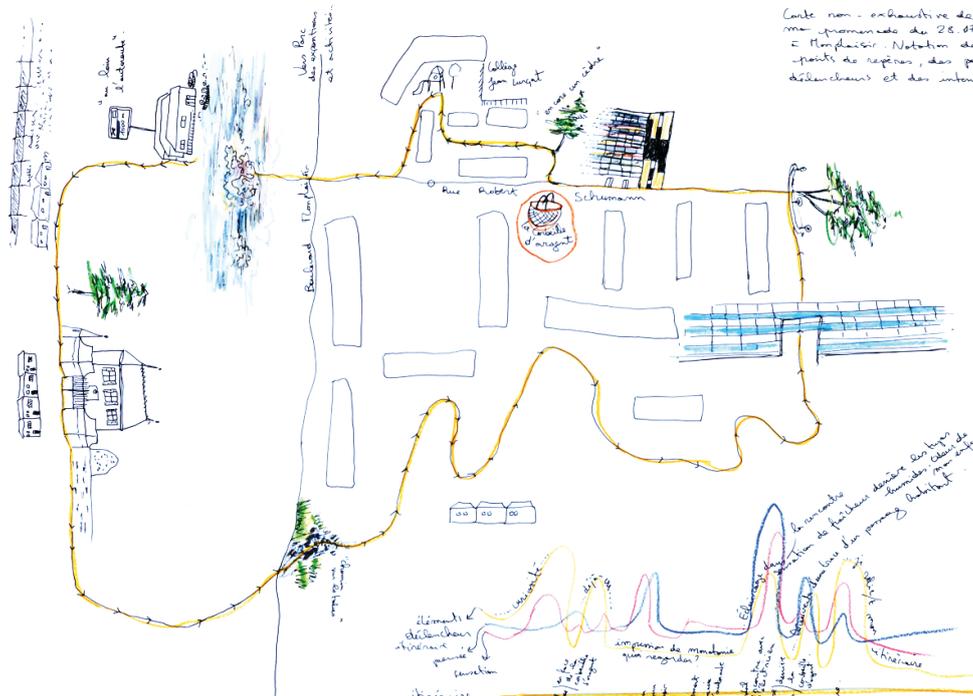


Figure 103. Cartographie d'une exploration à Monplaisir, Elise Olmedo, 2014.

Comme avec Mathias Poisson, j'éprouvais des difficultés à restituer ma promenade avec précision tant le nombre d'informations était immense. J'éprouvais encore plus de difficultés à restituer ce qui avait attiré ma curiosité. Ces premières expérimentations m'ont réellement questionné en tant que géographe et dans ma sensibilité en tant qu'« écrivain ».

Cela me renvoyait à mon propre rapport à l'espace et à ce que je pouvais en restituer. Tant de choses potentiellement et si peu en « fait ». Ayant retenu chaque fois un nombre important d'informations croisant l'espace, leur création et ma propre réflexivité, il m'a été avec la *Cie KMK* difficile au départ de restituer mon propre parcours. J'en faisais le récit, je notais de manière fragmentaire à l'écrit, quelques dessins d'éléments mémorisés que je restituais cartographiquement mais pas toujours. Cela importait peu finalement pour la *Cie KMK* qui me réclamait souvent mes cartes mais qui privilégiait avant tout l'échange, les artistes n'ont jamais requis quoique ce soit. Pour eux, la seule restitution à travers des discussions était déjà riche et précise.

J'ai donc expérimenté plusieurs modes de notation en fonction des contextes, noté pendant la marche, ce qui me paraissait important et y repenser après (Figure 103), restitué quelques images photographiques de l'exploration collective de la « Promenade des Jardins » dont la *Cie* avait besoin. Mon travail attentionnel a porté

sur les « impressions fortes »<sup>20</sup> et qui ponctuait mon parcours, comme cette impression de bleu à Monplaisir. En levant la tête, le bleu épais du ciel, celui des immeubles du cédre concourrait avec la blancheur éclatante des façades dans le soleil (Le bleu en « impression forte » pendant une exploration du quartier Monplaisir, Elise Olmedo, 2014.) Ou bien les notes graphiques comme ce compte-rendu d'expérience de la « Promenade Correspondances » à Nangis (Figure 78, page 312) ou ces notes de promenades durant une explorations à Monplaisir en 2014 (Figure 104, page 394)



*Figure 104. Le bleu en « impression forte » pendant une exploration du quartier Monplaisir, Elise Olmedo, 2014.*

Dans les explorations pures comme à Monplaisir travail sur l'itinéraire perceptif était réellement nouveau pour moi d'une certaine manière. Il impliquait une opération supplémentaire, celle de tracer un chemin, réaliser soi-même son propre itinéraire dans le quartier et de le restituer. Les relations ont ainsi été relativement importantes pendant quatre années. A partir de là s'est dessiné peu à peu l'idée d'une collaboration que nous expliquons par la suite.

---

<sup>20</sup> « Impression forte », terme que j'emploie ici est un mot personnel qui renvoie à la notation, mêlant l'idée d'imprimer et au procédé de gravure chimique de « l'eau-forte » par « mordant » (type de colorant chimique utilisé).



Expérimentation de la « Promenade des jardins », Nangis, juin 2014.



Le Long des jardins



Emplacement de l'ancienne piscine Tournesol



La "Mare-aux-Curées"

Figure 105. Compte-rendu photographique de la « Promenade des Jardins », Elise Olmedo, 2012.

### 2.1.2. Construction relationnelle : de la nécessité d'une compréhension mutuelle

Les expérimentations avec la *Cie KMK* montrent comment la construction d'un rapport à l'espace est à la fois individuelle et collective et comment elle se joue dans les échanges. On fait toujours l'expérience d'un lieu en tant qu'on est un individu, le rapport au lieu se construit en interaction, il est co-évolutif. Nous prenons en compte cette interaction en tant qu'elle constitue un fondement de la recherche collaborative et non un biais, c'est pourquoi nous présentons ces interactions de manière détaillée en nous appuyant sur des exemples.

Ces expérimentations nécessitent, d'un point de vue relationnel, une attention de la part des personnes co-présentes à l'interaction en cours ainsi qu'une certaine flexibilité pour permettre au travail commun de recherche d'évoluer en prenant en compte les différents points de vue. A ce sujet, l'expérimentation photographique que nous avons menée avec François Serveau sur le paysage habité de Monplaisir est un exemple frappant.

François Serveau réalise des « portraits de paysage », c'est-à-dire qu'il photographie des lieux et les personnes qui les habitent. Le paysage dont il fait l'expérience est humanisé. L'approche personnelle de François contribue bien alors à celle de la *Cie KMK* qui privilégie de travailler avec les personnes sur place quelles que soient leur statut.

Ses portraits sont focalisés sur les paysages mais montrant toujours une personne au centre de l'image. Lors d'un passage à Angers en 2014, il me propose de faire un portrait. La fabrication de ce portrait évoque pour moi notre relation de recherche sur le paysage. François tenait à faire « comme d'habitude » pour me montrer sa pratique artistique et pour ne pas produire de « traitement » différent pour moi de celui avec les habitants, ce sur quoi nous étions d'accord. Il était en même temps intrigué du fait que j'avais des réactions et propositions particulières par rapport au dispositif de création qu'il proposait<sup>21</sup>, nécessairement différentes de celles d'un habitant.

---

<sup>21</sup> Il est intéressant de noter qu'il semblait « intrigué » parce qu'il ne s'attendait pas à ce que j'intervienne, avec mes remarques et propositions, dans le processus de création. J'ai eu l'impression que François Serveau prenait au départ ces propositions comme des formes d'exigence personnelle liée à mon image. En tant que chercheuse, sa proposition artistique m'a invitée à une réflexion approfondie sur mon rapport au terrain, et d'anticiper ce que l'image pouvait en montrer. C'est peut être d'ailleurs moins réussi de ce point de vue plutôt que de celui de la collaboration.

François Serveau m'a d'abord demandé d'aller dans un lieu qui m'avait marquée. Je choisis un chemin ordinaire, passage tracé par les habitants au fil des passages, caché dans des buissons que j'avais découvert lors d'une exploration quelques semaines auparavant que j'avais noté sur ma carte « chemin sur le talus » (Cartographie d'une exploration à Monplaisir, Elise Olmedo, 2014.). En cherchant un lieu qui ait du sens dans ma recherche, répondant ainsi à la demande de François, j'ai commencé à réfléchir à ce que cette image pourrait signifier de mon rapport au terrain. Peu à peu ma pensée a glissé de « qu'est-ce que la photographie va montrer ? » vers un projet de construire cette image comme l'expression de mon rapport au lieu. J'expliquais cela à François qui tentait à son tour de comprendre et d'interpréter la demande tout en y répondant. De là a commencé la fabrication de la photographie<sup>22</sup>, une véritable expérience de recherche-crédation où nous avons élaboré petit à petit les éléments de la photographie, qui nous échappaient en permanence, nous renvoyant de manière prégnante le caractère éphémère du sensible comme nous allons le voir.

François Serveau souhaitait premièrement, comme pour ses autres portraits de paysage, que je sois au centre du paysage mais assez loin de l'objectif pour en faire partie à ma dimension. Pour cette photographie, je souhaitais apparaître en mouvement, je suis en train de me retourner vers François Serveau qui souhaitait absolument que mon regard soit explicitement porté vers l'objectif. Je lui propose donc ce coin de talus façonné par les pas des habitants qui prennent ce raccourci et dans lequel j'avais envie de montrer mon engagement dans l'espace du terrain. Dans la photographie, j'observe François, et ce qui se passe autour de moi. Une jambe est fermement arrimée au sol, solidement ancrée, l'autre est déjà sur le départ, le pied est un peu soulevé du sol, suggérant ainsi que cet engagement était déjà en train d'évoluer.

J'ai réalisé au cours de l'expérience à quel point les photographies de François Serveau réalisées à la chambre noire nécessitent un appareillage technique contraignant qui implique de prendre place dans le lieu, presque de s'y installer temporairement même pour prendre la photographie. La prise photographique a duré environ une heure<sup>23</sup>. Pour la personne photographiée, cela implique un temps de pause très long. J'ai longuement « attendu » que la photographie se passe, observant le paysage assise ou debout. Pendant ce temps, nous organisons petit à petit la prise de vue. François

---

<sup>22</sup> Cela peut effectivement paraître paradoxal pour une photographie, *medium* qui relève d'une forme d'immédiateté.

<sup>23</sup> François Serveau doit en amont régler un certain nombre de paramètres techniques dans le dispositif qui nécessite une installation physique dans l'espace urbain, un grand trépied au milieu de la route mais aussi pour le développement de la pellicule, l'image est ensuite trempée de liquide spécial pour que la photographie puisse se « révéler ».

propose un cadre qui permet à la fois de voir que l'on se situe dans un carrefour de routes, et les façades des immeubles qui évoquent le paysage habité. Pour obtenir ce cadre de vue, il est donc en face de moi avec son trépied au milieu du carrefour ! Le dispositif s'organise alors : attendre le feu rouge pour que les voitures ne passent pas et pouvoir installer le pied furtivement le trépied sur la chaussée, attendre que le panneau publicitaire qui affiche soit une publicité de parfum pour femmes, soit une publicité de voiture (que nous avons privilégié car elles qui suggérait la mobilité), et enfin le bonhomme vert du passage pour piéton pour évoquer l'idée du passage. Ces conditions réunies laissaient à François environ une minute tous les 10 minutes pour réaliser sa photographie qui nécessitait en plus une pause longue.



*Figure 106. Portrait de paysage, Quartier Monplaisir, Angers. Photographie : François Serveau / La Paperie, 2014.*

La photographie témoigne ainsi du rapport sensible à l'espace que nous avons construit, l'observant attentivement et inventant une situation photographique à son égard (la photographie finale ne réunit finalement pas toutes les conditions voulues au départ, le bonhomme du passage pour piéton est rouge (!), ce qui évoque aussi l'idée qu'un dispositif reste toujours hypothétique).

Les hypothèses construites pour cette image déclenchent un travail avec François sur le lieu. Notre travail commun a porté sur un paysage habité, idée qui provient de François, et j'ai ainsi introduit la question réflexive de comment nous l'habitons, ou plutôt puisqu'il s'agit d'un portrait de paysage dans lequel je suis intégré, comment je souhaite « l'habiter », comment j'y parviens et comment je n'y parviens pas.

A travers cette photographie, il y a une relation, celle de François et moi en expérimentation géographique dans un lieu que nous ne connaissons ni lui ni moi. Elle est témoin d'une relation qui se construit, suggérée ici par le chemin qui nous relie, lui sur le passage pour piéton, moi sur le chemin d'habitant. Cette image montre avant tout la recherche artistique et géographique qui fût la nôtre. L'arrêt sur image évoque une situation co-évolutive.

Cette séance est donc le fruit d'une collaboration, nous avons dû communiquer et tenter de se comprendre, car nous avons tous les deux l'idée de ce que pourrait être cette photographie qui m'évoque aujourd'hui les débuts de nos échanges avec François. Le portrait de paysage réalisé est pleinement le fait d'une construction relationnelle qui n'est complexe que par la difficile appréhension qu'on peut faire de son caractère co-évolutif. La compréhension mutuelle résulte ici d'un travail relationnel en commun et non d'un préalable. Car cette compréhension est différente d'une disposition ou d'un trait de caractère comme l'empathie.

### 2.1.3. De la difficulté du travail interdisciplinaire

Au-delà de la nécessité relationnelle de « se comprendre », un travail interdisciplinaire pose des problèmes liés à des différences radicales pratiques sociales des champs artistiques et scientifiques ?). Echanger entre artistes et scientifiques implique de connaître et d'ajuster ses propres attentes comme sa propre contribution par rapport au travail en commun. De l'expérimentation partagée à la collaboration, il y a donc une construction relationnelle, c'est-à-dire une connaissance mutuelle des individus partageant une recherche. Mais cette relation qui se trame dans le sensible est aussi déterminée par les rapports sociaux, c'est-à-dire que les attentes de chacun ne relèvent pas seulement de projets individuels mais sont aussi déterminés par la socialisation disciplinaires.

Du fait de la singularité des pratiques des artistes et des scientifiques qui donne lieu à des pratiques sociales extrêmement différenciées dont nous allons donner quelques exemples ici, la collaboration n'est pas évidente, elle nécessite un travail « éthique » sur les valeurs associées à ces pratiques. Par exemple, l'idée de « thématiques de recherche » qui fondent les champs scientifiques n'est pas une notion qui avait un sens pour les artistes enquêtés tant ils ont travaillé à incarner leur projet artistique et sont incités en permanence dans le système économique à le rendre le plus original possible, donner à voir de l'inouï, au sens propre du terme. Le rapport à l'univers référentiel est donc extrêmement différent. Le rapport à la singularité du travail ne se situent donc pas au même niveau, ce qui peut créer des malentendus ou des frustrations au cours de expérimentations. Pour autant, artistes et scientifiques ont aussi des choses importantes en commun, notamment celle d'appréhender le réel d'une manière ou d'une autre.

En définitive, pour qu'il y a un travail commun, il faut une recherche partagée autour des significations des mots des artistes et des géographes. Nous venons de montrer comment le travail commun s'appuie sur l'empathie et la compréhension au sens d'Henri Maldiney (2003). Les échanges collaboratifs nourrissent donc les personnes ou le groupe de personnes en présence. Ces constructions relationnelles s'appuient sur l'exercice de la réflexivité qui naît dans le rapport à l'« autre ». En partant de là, une collaboration est alors possible.

## 2.2. Dispositifs de recherche-crédation, une collaboration artiste-géographe

Ce que montrent ces premiers pas autour de l'expérimentation avec la *Cie KMK*, c'est bien que la collaboration entre des individus, forme d'activité sensible et cognitive partagée, qui ne peut naître que de relations approfondies. Ces « relations » se caractérisent par une compréhension mutuelle des approches de chacun et de leurs enjeux sous-jacents. Concrètement, ce sont les expérimentations partagées qui nous ont permis de prendre conscience de nos savoir-faire, de nos habitudes créatives et de nos projets en cours, pour les mettre en œuvre et, éclairés dans la dimension relationnelle, de les remettre en question. Les expérimentations sont donc des espaces-temps de rencontre.

A partir de là seulement a pu apparaître un passage la collaboration entre art et géographie. Nous<sup>24</sup> avons élaboré des « dispositifs d'expérience » afin de mettre à l'épreuve nos rapports géographiques à l'espace. L'idée de dispositif d'expérience renvoie à cette mise à l'épreuve créative de l'espace : guidés par des hypothèses, nous avons créé des processus d'expérience et leurs restitutions manifestant les processus de subjectivation et d'objectivation à l'œuvre dans toute expérience de l'espace. Nous avons expérimenté tour à tour, individuellement et collectivement, la pratique cartographique en tant qu'elle nous a mené à arpenter des lieux et leurs ambiances pour travailler sur les modes d'être corporels et cognitifs, et construire nos rapports à l'espace, par le sensible et par la pensée. « Attention, médiation du travail de recherche, relations de confiance, lenteur, prudence interprétative » sont les dispositions qui nous ont semblé fondamentales pour travailler en interdisciplinarité sur la dimension sensible et cognitive de l'expérience. Retrouvant l'application rigoureuse de ce mode d'être dans les projets artistiques et dans la posture des géographes sur le terrain, ces éléments nous paraissent constituer en définitive, le préalable pour le dispositif d'expérience.

#### 2.2.1. Collaborer avec la Cie KMK : Artistes à l'Université, géographes en résidence

C'est à partir du processus de l'expérimentation partagée que nous avons co-construit avec les artistes des dispositifs de recherche-création. Avec la *Cie KMK* et Mathias Poisson, nous avons été assez loin dans ce travail que nous restituons partiellement ici, et qui reste à ce jour ouvert et en co-construction<sup>25</sup>. Au cours de ces expérimentations, nous avons petit à petit commencé un travail co-évolutif. Je suis entrée dans l'univers des artistes enquêtés, devant à certains égards me glisser dans leurs protocoles, leurs attentes, afin de comprendre, de manière ethnométhodologique, ce qu'ils pouvaient avoir en commun entre eux. Si ce travail de compréhension des projets des artistes m'a demandée une réelle empathie et un premier rapport « naïf »<sup>26</sup> à leur œuvre, il a aussi exigé pour les artistes une réelle attention à mon projet de recherche.

---

<sup>24</sup> Nous aboutissons donc, au terme de cette partie, à un nouveau « nous », qui nous désigne artistes et géographes en tant que sujet d'une activité partagée.

<sup>25</sup> Ayant intégré à mi-parcours des projets cartographiques, je n'ai pas pu approfondir de la même manière tous les projets cartographiques, je pense aux travaux de Till Roeskens et de *La Luna* que je n'ai pas vu directement au travail contrairement aux quatre autres projets, mais à travers des documents, films et à travers leurs récits.

<sup>26</sup> Naïf en ce sens que nous avons cherché dans un premier temps à nous défaire préalablement de nos réflexes critiques. En d'autres termes, nous avons mis en place une opération de « suspension » du jugement critique afin de permettre une imprégnation complète et de laisser s'exprimer le projet artistique sur le long terme avant de laisser se mettre en place le processus de compréhension et l'objectivation scientifique.

Pour les artistes, accepter que leur travail soit « enquêté », signifie qu'ils acceptaient, en d'autres termes, de montrer la « fabrique » de leur projet cartographique, ses étapes, ses hésitations, ses objectifs, toute la complexité que nous avons tenté de restituer de leurs processus de recherche évolutifs et multidirectionnels<sup>27</sup>.

Très différent du régime « critique » propre au monde artistique, le régime d'enquête a procédé par un « questionnement ». Introduite avec les acteurs à travers l'angle épistémologique de la « cartographie ». La recherche présentait une entrée d'abord cognitive, c'est-à-dire que je suis entrée en contact avec les artistes d'abord pour comprendre leur manière d'envisager la restitution du vécu, considérant que leur approche - aussi spécifique soit-elle - produisait un mode d'être cognitif à l'espace.

Ainsi, il faut reconnaître l'ouverture et l'humilité dont les artistes ont dû faire preuve pour participer à une recherche en géographie qui leur demandait de fournir plusieurs efforts inhabituels. Ils devaient accepter de parler de leur travail et à certains égards de l'explicitier même s'ils pouvaient eux-mêmes fixer une limite à son déploiement. Ils devaient également accepter que le travail soit « comparé » d'une manière ou d'une autre à d'autres travaux actuels. Accepter d'entrer dans mon approche, c'était pour eux autoriser un décentrement de leur projet du point de vue de « l'œuvre », en tant que production artistique achevée vers la création cartographique.

L'enquête, fondée sur une approche relationnelle, ne s'est pas déroulée de la même manière avec chacun, compte-tenu de mon travail de recherche évolutif conditionné par un défrichage dans le domaine. Je n'ai pas pu savoir, dès le début de la thèse, ce qui se faisait, qui pratiquait la cartographie sensible et où. Il a fallu procéder par itérations successives et réaliser le corpus au fur et à mesure. Ce corpus n'était pas une hypothèse de départ, il apparaît bien comme un résultat de la thèse comme je l'ai décrit en première partie (4.1, page 99). Nous avons désormais démontré comment ce « corpus », fruit de rencontres et relations approfondies s'est peu à peu transformé en un réseau de relations de recherche que j'avais constitué en partie, mais aussi en grande partie déjà constitué par les relations que les artistes entretiennent inter-individuellement et les institutions qui peuvent les « faire travailler » ensemble ou en parallèle, ce qu'on appelle en sciences humaines et sociales, un « champ de recherche »<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Nous avons vu comment leurs travaux mêlaient plusieurs dispositifs de création orientant leurs recherches artistiques dans des directions parfois assez différentes.

<sup>28</sup> Constitué d'acteurs qui développent des approches relevant d'un même paradigme selon Bruno Latour dans *La vie de laboratoire* (2005).



Centre commercial Okabé  
Kremlin-Bicêtre, mars 2013

*Figure 107. Restitution photographique d'exploration au Kremlin-Bicêtre, Elise Olmedo, 2013.*

Avec la *Cie KMK*, la recherche-crédation a eu lieu autour d'événements disciplinaires en art et en géographie, à l'intérieur de nos lieux de recherche, pour ma part à l'UMR Géographie-cités (8504) à travers l'organisation d'un séminaire de recherche « Géographie du sensible » que j'ai organisé deux années consécutives de 2012 à 2014. En 2012 et 2013, une séance du séminaire était consacrée à l'expérimentation du sensible avec la *Cie KMK*. La première expérimentation collective s'est déroulée entre le 13<sup>e</sup> arrondissement de Paris et le Kremlin-Bicêtre dans le cadre d'une résidence de la *Cie KMK* avec la coopérative *2R2C*. La *Cie KMK* n'a pas montré « son » travail sur ce terrain aux participants du séminaire, principalement des géographes, architectes ou paysagistes, nous avons proposé d'explorer cet espace à ce collectif pluridisciplinaire. Dans ces récits d'expériences échangés entre artistes et chercheurs, c'est paradoxalement la question des « discontinuités » que la promenade, en tant que cheminement en continuité spatio-temporelle a fait émerger, notamment celle

provoquée par le franchissement du boulevard périphérique. La fin de l'itinéraire s'est déroulée dans le centre commercial *Okabé* montré sur les extraits photographiques suivants<sup>29</sup>.

Du fait de l'absence d'installations « spectaculaires », les artistes de la *Cie* sont confrontés à l'incompréhension des institutions artistiques et souvent des habitants qui mesurent leurs attentes à l'aune de ce qu'ils pensent être « de l'art ». A ce moment, les membres de la *Cie* s'interrogent sur la compréhension de leurs pratiques. Les interactions que l'on a pu avoir avec la *Cie KMK*, sont caractéristiques de ces problématiques. Ils se retrouvent parfois confrontés à des jugements de la part des habitants, leur présence paraît « louche » car le cheminement, comme errance apparaît, de l'extérieur, sans finalité apparente.

« Idées reçues sur la promenade :

- « La promenade... pour quoi faire ? »
- « La promenade... c'est ringard »
- « La promenade, c'est pour les feignants ! »
- « La promenade... c'est fatigant »
- « Pourquoi me promener ? Je connais ma ville par cœur ? »
- « Mais où est l'œuvre ? »
- « J'ai pas le temps... »
- « La promenade c'est louche... »

En quoi nos promenades sont-elles différentes :

- d'une promenade sportive comme une randonnée ou un trek ?
- d'une promenade spirituelle ou méditative comme faire le chemin de Compostelle ?
- d'une promenade touristique comme la balade en famille, les sentiers découverts, patrimoniaux, thématiques ?

Les promenades que nous recherchons se font dans des villes dites non-touristiques. Nous travaillons à partir de la culture vivante, matière même de notre imaginaire pour faire ressortir la poésie des lieux. Mise en scène pour une personne ou un groupe, la promenade propose au promeneur d'être non seulement visiteur mais aussi acteur de l'œuvre : il réinvente l'espace avec les outils sensibles qu'on lui propose. »<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Les photographies ont été prises à travers les vitres de couleurs de la façade du centre commercial qui m'évoquaient comme des filtres. Pour abonder dans le sens de la question des échanges, l'une des photographies a ensuite été réutilisée comme visuel pour la communication de leur résidence au Kremlin Bicêtre.

Pour plus d'informations voir le projet « Territoires en questions » de la coopérative 2R2C.

<sup>30</sup> Extrait du document de préparation de la Table-ronde, Cie KMK, 2014.



Figure 108. Entrée de l'exposition « La promenade objet artistique non-identifié ». Exposition et table-ronde le 4 octobre 2013. Photographie : Elise Olmedo.

Un an plus tard en 2013, la *Cie KMK* m'invite à Nangis pour l'animation d'une Table-ronde, intitulée « La promenade, objet artistique non-identifié » accompagnée d'une exposition. Ils ne m'invitent pas comme caution intellectuelle ou pour donner du crédit à leurs pratiques - quoi que je reconnais y contribuer à travers cette thèse en choisissant de les étudier - ils me demandent explicitement d'être un intermédiaire dans le débat pour garder à vue de débattre précisément sur les enjeux de leur travail qu'ils ont beaucoup préparé en amont. Cet événement sera aussi l'occasion de mon premier retour élaboré à partir du travail de la *Cie*. Des responsables politiques de la commune, des habitants de Nangis, des proches de la *Cie* et des personnes venant de l'extérieur sont présents. Les participants sont invités à une promenade<sup>31</sup> avant le moment de discussion. La discussion est d'abord proposée en petit groupes pour restituer les promenades vécues, puis j'introduis la séquence collective à travers trois thèmes qui me semblaient essentiels pour comprendre la démarche de la *Cie KMK* et que je présente à partir de petits dessins sur des feuilles blanches qui passent de mains en mains<sup>32</sup> : se situer (quels sont mes repères quand je marche ?), le rapport

<sup>31</sup> Les promenades proposées duraient environ 1H30.

<sup>32</sup> Devant la difficulté de s'adresser à des publics très différents en même temps, j'ai choisi une introduction efficace avec les éléments qui me paraissaient importants pour *KMK* constituaient un enjeu, à partir d'une mise en situation concrète par le dessin.

à l'espace (la promenade est-elle différente d'un déplacement quotidien ? A-t-on en promenade la même attention à l'espace ?), et la construction de l'espace (quelle est « l'intervention » de la *Cie* ?).



Figure 109. Temps de discussion en petits groupes avec les membres de la *Cie*,  
Table-ronde du 4 octobre 2013, Nangis. Photographie : *Cie* KMK.

La séquence de discussion qui a suivie à partir des ressentis et questions venues dans la promenade des participants a peu à peu concerné les enjeux que les artistes m'avaient explicitée en amont. Les responsables politiques ont été francs et directs, déstabilisant même les membres de la *Cie* en montrant ouvertement les rapports de domination économiques qui se jouaient<sup>33</sup>. J'ai tenté de remplir ainsi mon rôle d'« intermédiaire », notion développée dans la deuxième partie de cette thèse. La promenade n'est pas l'aboutissement concret du projet artistique, elle est elle-même seulement un maillon du dispositif qui a pour but de créer des relations avec les habitants. Or, les responsables politiques formulent clairement à l'égard les artistes l'injonction de « communiquer » sur leur projet. Pendant la séance, ils assignent à la *Cie* un manque « d'informations complémentaires ». Cette table-ronde où ces enjeux forts ont été évoqués a permis aux membres de la *Cie* de redire précisément les retours

<sup>33</sup> Le renouvellement de la subvention de la résidence devaient se dérouler dans les quelques mois qui ont suivi. La résidence a été renouvelée pour deux ans.

très positifs de la part des habitants qui sont venus faire des promenades, mais aussi la difficulté de ne pas pouvoir faire venir tous les habitants et la nécessité de travailler avec les structures de la commune pour y parvenir.

Le débat a finalement mis en exergue un point important qui concerne aussi bien le travail de la *Cie* dans la ville de Nangis. Le projet artistique de la *Cie* KMK, bien que suscité par la collectivité territoriale est contesté localement. Une des raisons tient dans ce fait que les projets remettent en question le statut de l'artiste et l'idée qu'on peut s'en faire qu'il doit « présenter son travail ». Or, pendant la table-ronde les artistes de la *Cie* KMK ont bien reformulé le fondement de leur projet, à savoir l'« imprégnation » des lieux qui requiert du temps et un décentrement par rapport à la vision qu'on peut en avoir *au départ*. La promenade comme construction d'un regard sur un lieu manifeste très bien comment celui-ci n'est pas de l'ordre du spectaculaire mais celui du relationnel. Il ne pourra pas ainsi faire l'économie de l'expérience et du partage d'expérience pour comprendre la production à la fois esthétique et cognitive profondément ancrée dans les lieux nangiciens des promenades de la *Cie* KMK. La *Cie* cherche les moyens d'amener les publics à prendre le temps de pratiquer l'espace, et les publics ne pourront faire l'économie de ce temps pour comprendre le projet.

L'enjeu pour les politiques comme pour la *Cie* KMK - qui ont en commun la volonté de « toucher » tous les habitants de la ville - se situe donc moins à l'égard d'une nécessité de mieux « communiquer sur le projet », qu'à l'égard d'un désir d'ouvrir, un processus compréhensif entre la *Cie*, les acteurs institutionnels et les habitants dans lequel l'espace de la ville est à la fois le support du processus et le sensible commun. C'est en ce sens que la promenade constitue un certain *engagement*.

### 2.2.2. Expérimentations idéokinésiques avec Mathias Poisson

L'exemple de la carte d'hyper-orientation *Go East* pour laquelle nous avons réalisé des expérimentations avec Mathias Poisson en 2014 (Figure 85, page 324) relatait une expérimentation dans le quartier des *Réformés* à Marseille. Nous avons précédemment présenté la succession de trois phases de recherche, permettant d'enrichir le protocole d'expérimentation et ainsi d'affiner le travail sur les micro-repères d'orientation dans le quartier. Cette expérimentation vécue fait partie d'une longue série d'« expérimentations » réalisées à Paris ou à Marseille durant l'ensemble de la thèse. Par ce biais, j'ai pu réellement approcher l'activité artistique ainsi que la question du rapport à l'espace. De l'expérience à sa restitution, nous avons travaillé en duo à des expériences, suivant des propositions chorégraphiques de Mathias auxquelles je réagissais dans un premier

temps. Cela me permettait d'observer ses protocoles en cours d'élaboration, et pour lui d'introduire des hypothèses supplémentaires dans le but de tester de nouvelles promenades. J'ai ainsi pu suivre la progression de son travail et échanger avec lui sur les éléments chorégraphiques « habituels », ainsi que sur ces éléments nouveaux introduits, comme l'exemple de cette partition en duo que Mathias m'a proposée lors de notre premier expérimentretien (Partitions du premier expérimentretien, Mathias Poisson, Elise Olmedo, quartier Belleville, Paris, 2013.) et qui sera la base de notre travail collaboratif à l'école thématique de Rezé en 2014



*Figure 110. Partitions du premier expérimentretien, Mathias Poisson, Elise Olmedo, quartier Belleville, Paris, 2013.*

Nos expérimentretiens se déroulaient au départ de la manière suivante : nous nous retrouvons d'abord pour échanger sur nos projets du moment. Puis nous préparons une partition de promenade, souvent à partir de propositions chorégraphiques de Mathias avant de partir en expérimentation durant une à trois heures dans les rues de Paris ou de Marseille<sup>34</sup>. Au retour, nous échangeons, je transmets à Mathias mes observations et critiques sur la partition, et nous discutons de son amélioration, pour la ré-expérimenter immédiatement ou plus tard. Ces discussions portent aussi bien sur le déroulement et les impressions d'expérience, sur l'espace traversé, que sur le fonctionnement de la

<sup>34</sup> Il s'agit en fait d'un travail en commun de plusieurs années qui s'est déroulé selon les disponibilités de l'un et de l'autre dans nos villes de résidence respectives (Marseille et Paris).

partition elle-même. Ce long travail sur des expériences communes nous a d'abord permis de nous connaître et de nous comprendre. Il a constitué finalement un préalable sur lequel nous avons beaucoup compté pour la création commune d'un dispositif d'expérience.

Au cours de ces expérimentations avec Mathias Poisson, j'ai été interpellée par la difficulté de restituer, d'exprimer avec la plus grande précision nos expériences perceptives, cartographiquement aussi bien que graphiquement. La notion d'« intensités émotionnelles », m'est apparue au cours du premier expérimentation, suscitée par la proposition d'expérience de partition de Mathias Poisson. Je voulais rendre compte avec précision de mon ressenti durant la promenade (Figure 111, page 410), ce premier expérimentation a déclenché chez moi une réflexion sur une mesure qualitative et géographique, pour tracer l'intensité du ressenti. Mathias Poisson poursuivait à sa manière cette réflexion sur la modulation du sensible depuis quelques années à travers ses dispositifs d'expérience alternant des modalités différenciées en binôme (voyant/non-voyant, entendant/non-entendant) et des recherches graphiques (cartographies, partitions et dessins de paysage). Pour cette expérience, il a testé pour la première fois une nouvelle hypothèse provoquée par notre rencontre. Il introduit ici la restitution dans son travail notamment une nouvelle variable d'expérience, celle d'une restitution de la pensée par la parole au cours de la marche. Cet expérimentation possède en définitive un statut principal dans notre travail commun, il installe notre recherche artistique et géographique mêlant les deux dimensions fondamentales de notre travail, l'expression et la mesure de l'expérience.



Figure 111. Restitution du premier expérimentretien, Mathias Poisson, Elise Olmedo, quartier Belleville, Paris, 2013.

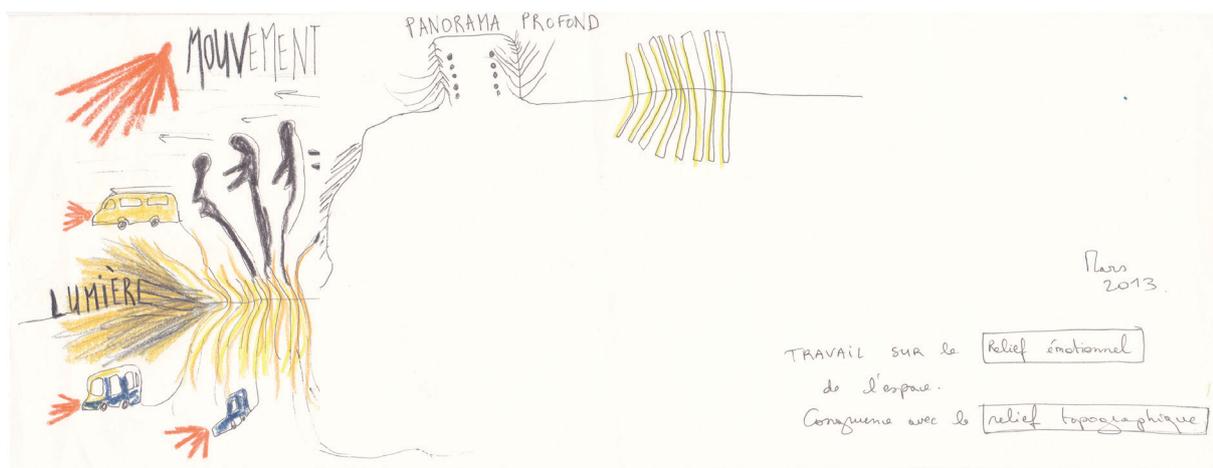


Figure 112. Recherches graphiques sur la question de l'intensité, ou comment exprimer les « courbes de niveau émotionnel » suite au premier expérimentretien à Belleville, E. Olmedo, 2013.

Ma restitution cartographique en « courbes de niveau émotionnel » du premier expérimentretien à Belleville en 2013 est inachevée. Elle ne rend compte que des 20 premières minutes car je n'ai souhaité représenter que ce qui me restait très précisément en mémoire. C'est la topographie de l'espace parcouru, la butte de Belleville, qui m'a donné à éprouver une expérience intense physiquement, en marche lente, les yeux tantôt fermés tantôt ouverts, en parlant et en silence. Cette expérience m'a suggérée fortement l'idée d'« intensité » émotionnelle qui a pour moi appelée graphiquement l'idée des courbes de niveaux des cartes topographiques. Je m'essayais alors à représenter les courbes de « niveau émotionnel ». Cette idée ne m'a pas quittée de toute la thèse : je me suis essayée, à plusieurs reprises, de représenter mon vécu dans l'expérience en y entrant par la notion d'« intensité ». J'expérimentais plusieurs formes graphiques tantôt en empathie avec les courbes isolignes couleur bistre de la carte IGN, tantôt avec des masses de lignes ressemblant à un tissu musculaire.

Entre 2010 et 2013, Mathias Poisson a affiné son processus de recherche vers les protocoles chorégraphiques proposant un travail de plus en plus précis sur certains domaines de sensation - visuels et sonores notamment à travers la recherche avec Alain Michard dans les « Promenades Blanches », et à sa collaboration avec Virginie Thomas à *L'Agence Touriste*. Ce travail de plus en plus détaillé porte sur la différenciation attentionnelle dans la perception. C'est une chose qu'il expérimente d'ailleurs à l'époque du premier expérimentretien à Belleville. Il dessine nos partitions sur nos mains (Partitions du premier expérimentretien, Mathias Poisson, Elise Olmedo, quartier

Belleville, Paris, 2013. reproduite sur la restitution cartographique - Restitution du premier expérimentretien, Mathias Poisson, Elise Olmedo, quartier Belleville, Paris, 2013.). La partition est un tableau : les lignes représentent des temps d'expérience de 10 minutes et les actions à réaliser. Sur ma partition, je marche durant les 10 premières minutes les yeux ouverts et en silence, puis les yeux fermés en silence, et inversement pour Mathias Poisson qui me commente donc le paysage (mots que j'ai restitués graphiquement). La deuxième partie est inversée par rapport à la première, c'est moi qui parle durant les 20 minutes.

Nous avons ainsi marché dans le quartier, nous guidant mutuellement et successivement. Ce protocole constituera la base de notre travail collaboratif à Rezé. Nos premières expérimentations font l'objet de restitutions séparées, graphiques pour ma part, et surtout chorégraphiques pour lui, car il réaménage en permanence les partitions qu'il développe pour les tester à de nouveaux espaces et améliorer sa précision.

Cette phase d'expérimentations à Paris et Marseille a été déterminante dans notre travail commun. Il s'agit en fait de plusieurs années d'échanges, de discussions pendant lesquels nous avons finalement travaillé beaucoup plus sur l'expérience sensible que sur sa notation au sein de l'expérience même<sup>35</sup>. A relire cela aujourd'hui, l'idée que nous avons, en tant qu'artiste et géographe, au départ, c'était une attention très précise au sensible et qui a constitué notre socle commun, notre réel commun même.

De là, la collaboration est née dans le travail d'une compréhension mutuelle, et par là il fallait alors établir une relation de confiance<sup>36</sup>. En fin de thèse, l'école thématique « Mob'Huma'Nip » coordonnée par l'UMR Eso à Rennes<sup>37</sup>, a offert les conditions de possibilité d'une accélération de notre recherche commune et d'un dialogue fécond. C'est dans la préparation d'une semaine d'ateliers pour cette école thématique que s'est révélée tout ce qui était en germe dans nos discussions. En préparant cet atelier<sup>38</sup> dont nous étions en charge avec Mathias Poisson, nous avons réalisé ensemble un travail à la bifurcation de l'art et de la science reprenant les jalons développés durant les expérimentations. Nous avons donc mené notre tout premier projet de recherche

---

<sup>35</sup> Nous n'avons pas produit d'objets graphiques ensemble avant 2014, cela témoigne de la lente construction de notre dispositif graphique connecté à nos expérimentations de l'espace. A Belleville, dans l'expérience citée plus haut on restituait déjà par la parole l'expérience corporelle et mentale en train de se faire.

<sup>36</sup> Se faire confiance, c'est-à-dire créer une relation « éthique », reconnaître la personne dans sa singularité. C'est savoir qu'on peut s'en remettre à elle dans une activité (ex. prendre le bras de quelqu'un et se laisser guider), mais aussi partager son savoir cognitif et affectif.

<sup>37</sup> Ecole thématique du CNRS coordonnée par Sandrine Depeau et Hélène Bailleul. Pour plus d'informations, voir : <http://mobhumanip.sciencesconf.org/>

<sup>38</sup> L'atelier a été proposé à vingtaine de personnes. Le groupe a essentiellement composé de chercheurs en sciences humaines et sociales ainsi que de chercheurs issus des disciplines de l'aménagement.

commun pour l'école thématique, un « saut » dans l'*inconnu* qui nous a valu un labeur de plusieurs mois. Nous mettions à la fois à l'épreuve et en construction nos intuitions quant au sensible et à ses possibles restitutions, un travail ouvert entre art et science que nous devions présenter et proposer à l'expérimentation, à un groupe conséquent de chercheurs durant une semaine complète d'atelier où nous disposions d'un temps d'expérimentation de plusieurs heures par jour. Si nous avons préparé d'ateliers en duo, notre tandem était intégré au sein d'une organisation plus large<sup>39</sup>. Nous étions donc nous-mêmes en dialogue de recherche pour l'atelier « Parcours », que nous devions expliciter, présenter et organiser avec d'autres chercheurs qui ne connaissaient pas nécessairement ni mon travail, ni celui de Mathias, et encore moins notre travail commun. Ce n'était pas un petit défi dans lequel nous nous lancions à l'époque, d'élaborer un atelier pour lequel nous avions l'ambition qu'artistes comme chercheurs, réaliseraient une recherche ensemble non seulement, mais aussi « partagée ». Nous avons donc pensé la construction de l'atelier en intégrant des modes d'appréhension et de compréhension de l'espace qui puissent convenir aux chercheurs comme aux artistes. Nous nous sommes lancés dans la fabrication d'un dispositif de « recherche-crédation » porté très précisément sur les conditions de possibilité d'une restitution du sensible.



*Figure 113. Binômes de guides/guidés dans les rues de Rezé. Photographie : Florence Troin, 2014.*

<sup>39</sup> L'atelier « Parcours » était coordonné par Sandrine Depeau de l'UMR ESO (Rennes), avec la contribution de Benoît Feidel de la même unité de recherche et Aurore Bonnet de l'UMR Crenau (Nantes), en parallèle d'un collectif de chercheurs qui animait notamment deux autres ateliers consacrés à l'iconographie et à la narration.

Ce qui nous tenait d'abord à cœur à l'un comme à l'autre dans cet atelier porte sur le point de vue sur le sensible souvent considéré comme « micro ». En fait toute échelle étant relative aux niveaux d'analyse de l'observateur, notre domaine de recherche n'est pas celui du micro mais celui du sensible qui, considéré dans sa complexité, nous apparaissait bien moins que « micro ». Affirmant cela, nous avons commencé à élaborer la notion d'« augmentation » pour désigner notre volonté de déployer un processus d'observation au sensible qui puisse faire advenir la complexité du sensible. L'atelier a ainsi porté le nom de « Parcours augmentés ».

Comme dans nos expérimentations en duo, nous avons souhaité que le temps accordé à la pratique de l'espace et à sa restitution soit aussi développé, accordant *in fine* une place considérable à l'expérimentation sans distinguer l'observation et l'analyse, sans distinguer l'activité du *faire* de celle du *penser*. Aussi et ce fût un préalable de l'atelier comme de nos expérimentations depuis 2012, le moment analytique, ou peut-être, réflexif, pour employer un mot plus commun à l'art comme à la science, est aussi une expérience. C'est l'hypothèse selon laquelle la sensation comme la pensée résultent d'une seule et même activité perceptive et conceptuelle que nous avons mise au travail à travers un dispositif d'expérience.

Nous nous sommes posé des questions importantes, pour ne pas dire fondamentales, concernant aussi bien le rapport esthétique que scientifique au sensible. La notation est-elle vraiment une restitution de l'expérience ? Que notons-nous mentalement pendant que nous faisons l'expérience ? Comment pouvons-nous exprimer ce que nous avons perçu en dessin ? Que retient-on ? Comment nos restitutions sont-elles porteuses de généralisation ? Quelles sont nos habitudes de généralisation de l'expérience à travers le dessin ?

En définitive, l'activité sensible et cognitive est au cœur de notre recherche commune. Nos expérimentations font très fortement apparaître la mise en balance du sensoriel et de la pensée. Chacun de nous prenait en charge un donné nouveau dans son approche de l'espace, qui ne nous était bien sûr auparavant pas totalement étrangers à l'un comme à l'autre<sup>40</sup>, le domaine de la perception pour moi et le domaine du conceptuel pour Mathias Poisson.

---

<sup>40</sup> Bien que nos formations nous aient sensibilisés, l'un comme l'autre, au percept et au concept, nous ne l'intégrions jusque là, que comme des dimensions relativement corollaires de la recherche.

En s'appuyant foncièrement sur les éléments solides de nos travaux personnels, nous avons, au fil du travail, repris les mots partagés durant les années précédentes (sensation, pensée, mais aussi intensité et attention), nous avons alors déplié cette zone d'expression creusée par l'expérience sensible de l'artiste comme du géographe, en essayant de pousser l'observateur à l'expression, à exprimer son activité corporelle et mentale durant la promenade. A partir de là, nous avons commencé par élaborer un dispositif graphique de restitution de l'activité pré-réflexive. Notre idée au départ pour ce travail de recherche entre art et science était celle d'un dispositif graphique rendant compte des intensités, séparant de manière analytique, des lignes d'activité perceptive (essentiellement visuelles et sonores) des lignes de pensée.

1. Dans le but d'explorer l'idée de la porosité des sens qui sont en nous bien multiples et bien plus contextualisés qu'il n'y paraît (Gibson, 1986).
2. Mais aussi pour tenter d'approcher la nature de l'activité perceptive et cognitive de la marche. Nous nous sommes demandé si la sensation précédait la pensée, ou bien l'inverse, dans quelle situation et dans quel cadre les mécanismes de causalité s'activent, si la sensation et la pensée peuvent se superposer, se générer, se détourner, dialoguer.

Graphiquement d'abord, nous avons cherché plusieurs possibilités de représentation dès le départ, hésitant entre la vue en coupe ou la vue cartographique. C'est dans un premier temps la vue en coupe que nous avons couramment appelé le « sismographe » et qui a remporté notre adhésion commune dans la mesure où elle simplifiait l'approche des intensités dans un premier temps<sup>41</sup>. Ayant d'abord réfléchi à l'objet graphique, nous l'avons ensuite déployé dans l'expérience, ensemble et chacun de notre côté pendant la préparation de l'école thématique. De là a commencé une recherche très intense sur notre nouvel objet, Mathias a réalisé un très grand nombre d'expériences, mettant au travail six hypothèses de restitutions graphiques possibles des intensités de parcours. De mon côté, j'ai réalisé trois journées d'expérimentation, testant le dispositif d'expérience des lignes d'attention, testant différentes possibilités pour rendre compte de mon activité de pensée. Ne pouvant pas toujours travailler en présence l'un de l'autre, nous avons cherché des pistes séparément, notamment dans l'expérience, ce qui a donné naissance à une exploration de la restitution des intensités ressenties que nous partageons ensuite par téléphone, par *e-mail* à travers des documents. Pour donner

---

<sup>41</sup> Tout le monde pouvait avoir l'idée d'un « sismographe » qui enregistre et capte tous les mouvements.

un exemple de ces interactions permanentes que nous avons : un jour, évoquant un jour le fait que cette sismographie ne passait pas pour moi directement du sensible au crayon, j'ai suggéré que nous passions par une étape de restitution avec la main en suspension dans l'air juste après l'expérience pour mémoriser les intensités, puis de les tracer avec le crayon sur la feuille. Mathias a élaboré à partir de cela une proposition chorégraphique qui a cimenté l'atelier, l'idée d'un sismographe « manuel », des oscillations que le promeneur mime de la main pendant son parcours, restituant l'intensité de son ressenti. Réagissant à cette proposition qui introduisait potentiellement une véritable continuité de l'expérience à la restitution, j'ai essayé de chercher des gestes spécifiques pour rendre compte avec mon geste de mon intensité émotionnelle et du type d'émotion .

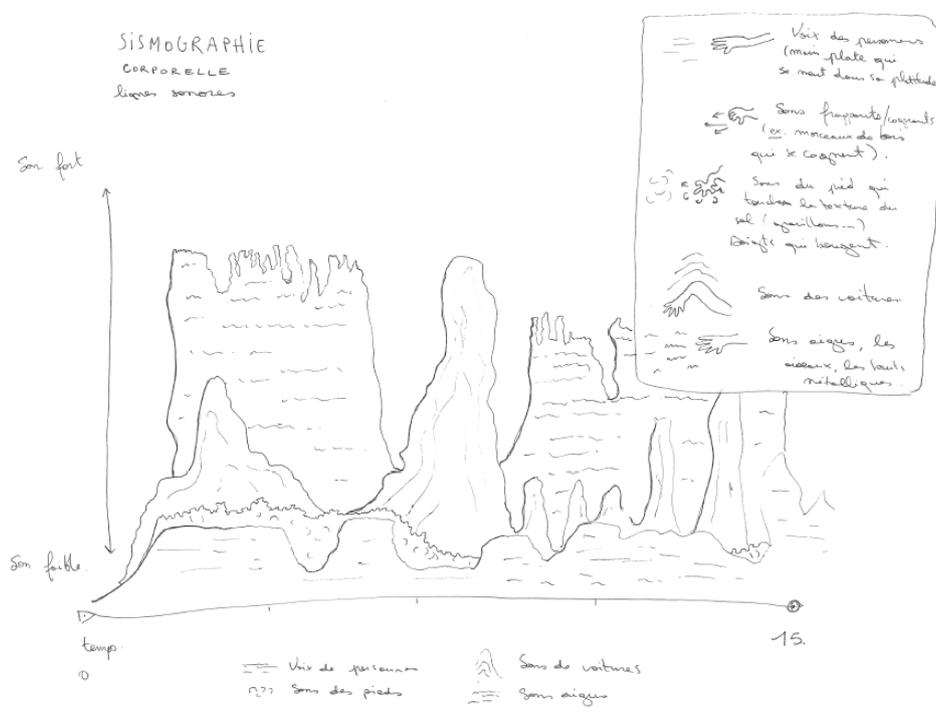


Figure 114. Recherches pour l'atelier parcours. Elise Olmedo, 2014;

Un document de travail commun fut essentiel dans la préparation de l'école thématique : le « déroulé de la semaine », nous l'avons modifié des dizaines de fois pendant la semaine d'école thématique elle-même. Il nous permettait de consigner toutes les nouvelles propositions d'expérience, et de les calibrer en fonction du temps, du lieu et du parcours que nous avons créé dans la commune de Rezé et au bord de la Loire et de partager l'avancée de notre travail avec les coordinateurs de l'école.

La technique de guidage des aveugles, socle de la pratique de Mathias<sup>42</sup>, a constitué le savoir-faire sur lequel l'atelier a reposé pour les expériences. A partir de ses propositions chorégraphiques, nous avons continué notre travail sur la mesure et l'expression « sismographique » de l'expérience. Pratique d'observation du réel, la sismographie nous a réellement permis de mettre en œuvre ces deux dimensions dans les expériences proposées. L'atelier a reposé en grande partie sur l'habitude et la pédagogie de Mathias avec lequel j'ai appris notamment à mettre en œuvre notre dispositif d'expérience de manière extrêmement progressive pour le groupe, introduisant expériences après expériences, de nouvelles contraintes. Le travail en binôme (intervertis pour chaque expérience) a instauré des espaces de travail communs : le guide se saisissait de la marche comme moyen d'expression (à travers la série de choix conscients et inconscients qu'il va faire dans l'itinéraire). Il a une subjectivité très affirmée en respectant la place et le confort du guidé. Le guidé est aussi dans un rapport expressif à l'espace puisqu'il sent tout ce qui se passe en lui et il sait qu'il va devoir l'écrire, le noter d'une manière ou d'une autre.

En résumé nous avons mis au travail des processus de subjectivation (ou d'appréhension du sensible) et des processus d'objectivation (c'est-à-dire réflexif, dans la mise à distance par la « restitution graphique »). Ce dispositif a eu des répercussions majeures sur la nature des expériences : nous nous sommes rapidement rendu compte de la complexité et du caractère foisonnant de nos lignes d'attention. Ainsi, très rapidement ce ne sont pas des lignes que nous avons déployées mais des « épaisseurs » que nous devons déjà généralisés après quelques minutes seulement d'expérience spatiale. Ce dispositif d'expérience remettait rapidement en question les clichés sur le sensible à savoir leur dimension « microscopique » et « idiosyncrasique ». Les expérimentations réalisées en amont ont clairement montré à quel point l'augmentation nous conduisait à réduire le temps d'expérimentation. Les expériences réalisées en amont de l'atelier ont longtemps été réduites entre 5 et 10 minutes seulement. Ensuite, ce dispositif d'expérience autour des « lignes d'attention » qui permet à certains égards de capter l'activité de l'individu au cours de son déplacement permet de éclairer les habitudes perceptives. Les sismographies des participants de l'atelier « Parcours augmentés » ont fait clairement apparaître, dans la répétition des expériences, des éléments à propos des cadres de pensée et affectifs des personnes, ouvrant vers une généralisation possible et montrant leur rapport à l'espace.

---

<sup>42</sup> La technique de guidage en binôme (voyant/non-voyant) relativement simple est travaillée depuis un certain nombre d'années par Mathias Poisson Poisson Poisson.

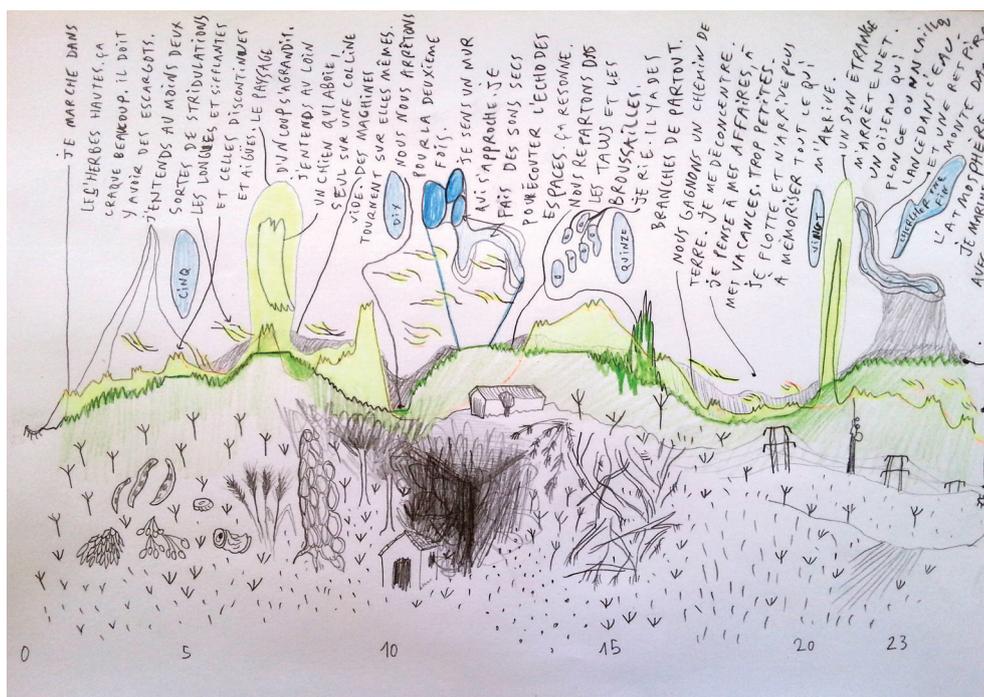


Figure 115. Recherches pour l'atelier Parcours augmentés, Mathias Poisson, 2014

C'est ici que prend précisément forme un passage entre art et géographie, à restituer ce qui se produit véritablement dans l'expérience de l'espace. Ce dispositif d'expérience appliqué durant la l'atelier de l'école thématique, par la collaboration entre les artistes et chercheurs en présence, a révélé une richesse et des vastes potentialités.

En définitive, la compréhension fine que nous avons de l'approche de l'autre nous a menés petit à petit à se laisser interroger par l'autre. A partir de cette recherche de transcription graphique d'une expérience perceptive à partir de protocoles, nous avons commencé à imaginer une cartographie des intensités de l'expérience pouvant rendre compte de ce qui est précisément perçu par les différents sens et de sa restitution au plus proche du vécu. Nous avons donc en définitive travaillé sur le rapport à l'espace, en tant qu'il se déroule dans l'activité corporelle et mentale, *ideokinésique*<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> Nous renvoyons à la définition de ce terme dans la deuxième partie (1.2.2)

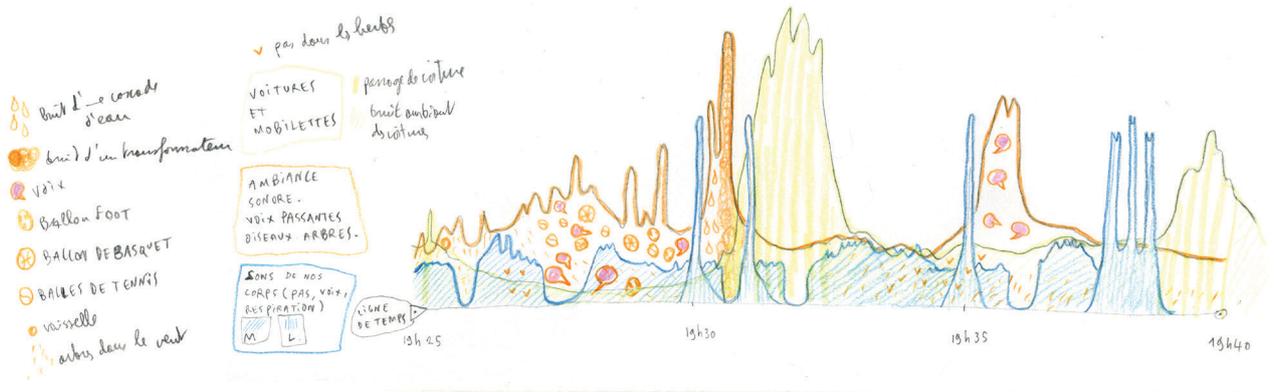


Figure 116. Recherches pour l'atelier Parcours. Mathias Poisson, 2014.

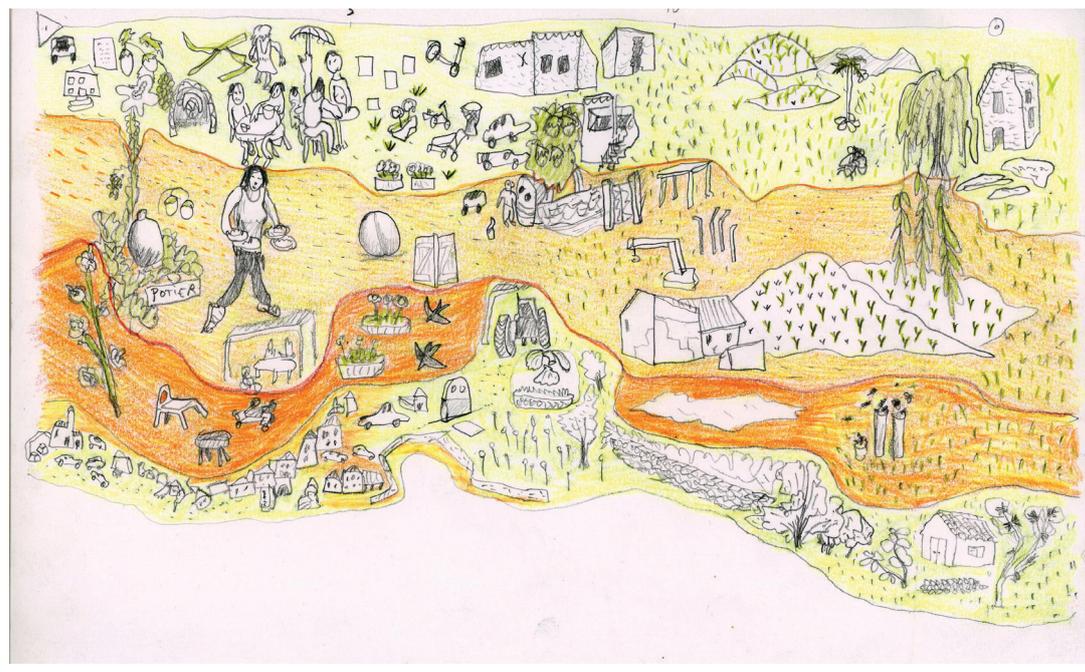


Figure 117. Recherches pour l'atelier Parcours Augmentés, Mathias Poisson, 2014.



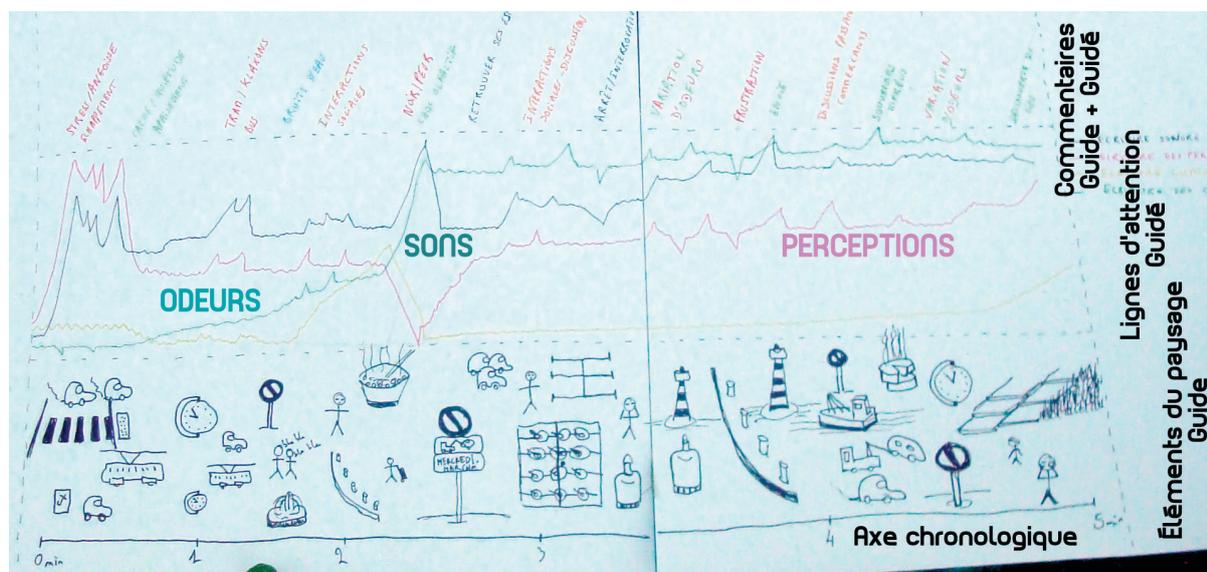


Figure 119. Restitution à quatre mains (guide et guidé) après un parcours, Florence Troin, 2014.

### 2.3. Recherches co-évolutives

Nous allons ici montrer comment ce processus de recherche sur la sismographie du sensible mis en place durant la thèse reste avant tout ouvert, c'est-à-dire qu'il continue en dehors de nos échanges mutuels et au-delà des moments spécifiques où nous les avons développés ensemble, de nous « habiter », de pétrir nos processus de recherche.

La recherche commune développée avec Mathias Poisson possède donc un statut un peu à part. Déclenchant une multiplicité de directions et de possibilités, nous continuons de la partager, et la développons aussi chacun dans nos champs disciplinaires. Relevant d'une construction commune, cette recherche a aussi, à certains égards, modifié nos conceptions du sensible et mis en mouvement des projets que nous effectuons dans nos quotidiens. Par exemple Mathias a continué de développer sa pratique des lignes d'attention à travers ses projets artistiques durant l'année 2015, notamment avec le Théâtre de l'Arpenteur à Rennes sur les expériences ferroviaires dans le cadre du projet « Parcours croisés sur la ligne TER Rennes-Brest / Brest-Rennes » dirigé par Hervé Lelardoux.

Ces conditions de recherches ne sont pas seulement déterminées par nos volontés propres mais sont aussi le fait de nos statuts professionnels, à savoir que nous travaillons chacun au sein de projets et d'institutions académiques ou artistiques qui déterminent aussi à certains égards ce que nous pouvons faire de notre projet commun. Mais cela ne constitue pas un frein, au contraire, cette recherche commune produit en définitive un passage transdisciplinaire qui peut enrichir en créant des interactions entre les mondes disciplinaires qui sont les nôtres. C'est ainsi que nous envisageons notre projet de recherche, de manière co-évolutive.



Figure 120. *Restitution sismographique du paysage dans le TER vers Plouaret, Bretagne, Mathias Poisson, 2015. Dans le cadre du projet « Parcours croisés sur la ligne TER Rennes-Brest / Brest-Rennes », Théâtre de l'Arpenteur, Rennes.*

J'ai pour ma part continué à envisager ce projet de recherche-crédation, notamment en collectif d'enseignants en géographie à l'Université Paris 1-Panthéon Sorbonne. A la rentrée 2014, j'enseignais depuis un an l'approche géographique de terrain en Licence 1 à travers un cours intitulé « Diagnostic territorial ». Ayant constaté avec les collègues de l'année précédente la récurrence du problème de l'apprentissage de la posture géographique dans l'observation empirique, nous avons, avec mes collègues chargés du même TD, travaillé à des formes de protocoles d'observation, allant de la production sur le terrain à la restitution en salle de classe des savoirs géographiques.

« (...) Nous avons surtout constaté les deux points suivants l'an dernier :

1. le vocabulaire géographique que nous employons constamment avec des mots comme «paysage», «urbain/rural», «densité»... ne correspond pas à pas grand chose, voire à rien du tout pour

eux. Même s'il est tout à fait facile d'en donner une définition théorique, il n'est pas si simple d'amener les étudiants à comprendre ce que ces mots peuvent désigner comme réalité, vu le peu de temps qui nous est imparti, vu la diversité des situations rencontrées pour chacun dans les terrains.

2. Nous avons constaté que la posture d'observateur était très difficile à assumer pour eux car (et même en suivant les questions de la fiche étudiant-e) ils ne savaient pas où regarder, ni quoi regarder, et que très rapidement leur appareil perceptif se retrouvait saturé d'informations (vues, entendues, ressenties dans les espaces / perdus dans les nombreuses paroles du prof qui commente lui aussi ses propres perceptions enrichies de ce qu'il sait).

=> Concrètement, ils n'ont pas vraiment d'idée de ce qui est «géographique» dans ce qu'ils observent sur le terrain / et ils ne voient pas précisément à quoi se réfèrent les mots notre vocabulaire. »<sup>44</sup>

Pour répondre à ces problèmes discutés en équipe enseignante, je proposais à mes collègues une première séance d'observation à partir de lignes d'attention, visuelles (dans un premier temps) sur le terrain entre La Villette et Aubervilliers. J'essayais alors d'améliorer à la fois le passage des mots aux choses géographiques et inversement, des choses aux mots géographiques, et ainsi déplier le trajet d'apprentissage de l'étudiant, de la perception des espaces à l'analyse géographique. Il s'agissait déjà donc de commencer à introduire l'activité de production de « données géographiques » (entendues comme sélection d'éléments et construction des catégories pour ces éléments perçus).

Dans ce cours de cette première année, nous travaillions presque exclusivement avec des données issues de la perception de l'espace (sur le terrain, nous voyons, nous entendons, nous sentons...). Ce sont nos données géographiques à notre niveau. Il s'agissait donc de développer chez eux :

- la posture d'observateur : être toujours attentif à l'espace et à ce qui s'y déroule.
- la capacité d'associer les données observées/empiriques avec des mots géographiques. Plus précisément, il s'agirait de leur permettre d'identifier et de reconnaître précisément : des objets géographiques (ex. des types de bâtiments : pavillon, immeubles haussmaniens, barres d'immeubles....)
- des notions (par exemple des fonctions urbaines : résidentielles, industrielles, commerciales)
- des phénomènes géographiques (ex. reconversion, densification)

---

<sup>44</sup> Extrait d'un échange de travail par *mail* (Olmedo, 2014), avec l'équipe pédagogique composée de doctorants enseignants à l'Université Paris 1, Brenda Le Bigot, Quentin Biville, Matthieu Gimat, Ronan Mugelé, Annaig Oiry et Angélique Palle, 2014.

Plusieurs propositions ont été développées pour cela. D'abord de cibler pour chaque cours un type d'objet géographique, une notion, un phénomène géographique dans des espaces ou sur des portions d'itinéraires restreints, proposer des exercices très précis : des petits protocoles d'observation intenses mais très courts (5 > 10 > 15 minutes) suivis de temps pour consigner ce qui a été observé. Les consignes sont pensées à la fois comme très précises et très simples pour mettre en balance ce que l'on perçoit en tant que professeur et ce que les étudiants perçoivent. On peut facilement se retrouver en situation d'en dire trop<sup>45</sup>. Il s'agissait donc d'envisager le terrain comme un moment de pratique géographique où l'on prendrait le temps de déplier les choses vues et les catégories géographiques dans lesquelles elles s'insèrent, suivi d'un moment de synthèse en salle de classe donnant davantage d'éléments lors des séances postérieurement à la découverte du terrain d'étude. On permet alors une étape fondamentale, celle de conscientiser et déterminer précisément avec eux le contenu empirique désigné par les mots que nous employons et de les rendre actifs dans ce processus d'apprentissage.

En continuant de travailler sur les lignes d'attention, j'ai ainsi pu expérimenter d'autres aspects du processus de recherche avec mes collègues géographes et ainsi continuer de travailler en adaptant d'un tel outil en géographie. L'utilisation de l'outil s'est avérée fructueuse, permettant aux étudiants de développer une attention précise à l'espace et d'entrer dans un rapport au lieu différent de celui qu'ils pratiquent dans la vie quotidienne. Grâce à ces interactions nouvelles avec les géographes, une ouverture intéressante s'est formée autour de la généralisation de l'observation que permettait cet outil utilisé dans une perspective analytique. De nouveaux éléments sont ainsi apparus, permettant notamment de relire les notes en faisant apparaître la continuité interprétative développée sur le trajet dans l'observation.

---

<sup>45</sup> Par exemple quand l'enseignant-e dit : « voici un ancien bâtiment industriel datant du 19<sup>e</sup> siècle », les étudiants n'ont pas vraiment le temps de faire le trajet d'apprentissage de la chose vue à la catégorie géographique par lequel on le désigne (ici deux catégories : fonction urbaine et dimension historique), a fortiori sur le terrain quand l'objet singulier sur le terrain doit être repéré à partir d'un savoir géographique général.

# TERRAIN 1 : LA VILLETTE

DIAGNOSTIC TERRITORIAL  
2014 - 2015.S1.

OBJECTIF: apprendre la posture d'observateur. Alterner des moments d'exercices courts (5. 10. 15 minutes) avec des temps de marche normale. Se concentrer sur la rue

MATÉRIEL: un stylo noir fin, quelques crayons de couleurs, un carnet (pages blanches épaisses ≈ 160g.)

9H00-9H30 introduction - lancement de la séance. Distribution des fiches / Constitution des groupes...

9H30. Exercice 1 - Sur la grande place devant la Halle - 5 min

↳ En marche très lente, chaque étudiant arpente la place. Il se concentre uniquement sur ce qu'il voit, il porte son attention sur le visuel en général (objets, bâtiments, couleurs, textures, matériaux...)  
Les étudiants doivent rester à vue, ne parlent pas et restent silencieux. Ils se remébrnent ensuite (le/la prof reste au centre et ne fait pas l'exercice). Temps d'échange court - Eventuelles questions.

↳ Les étudiants repartent dans le même exercice. Cette fois ils se notent précisément certains éléments qui doivent rester petits (objets, portion de bâtiments). 5 min d'exercice. Ils regardent très attentivement les éléments repérés. En silence. Marche très lente, les mains sont libres.

Restitution: silencieuse durant 10 minutes des éléments visuels repérés sur une ligne de temps. Dessiner les éléments en très petits (éviter de trop détailler dans l'idée de l'apprentissage de ce qui) dans l'espace chronologique de leur apparition.



Restitution des éléments visuels perçus durant une marche lente sur la place de la Grande Halle

Temps d'échange sur les éléments visuels repérés. En regardant et croisant les différents dessins, on repère précisément les éléments / les composantes du paysage, les utilisations du lieu. Temps d'échange simplement pour échanger les carnets, observer les références dans les dessins 1-

Figure 121. Enseignement « Diagnostic territorial », Licence 1, semestre 1, à l'Université Paris 1. Préparation de la première séance sur le terrain à La Villette, Paris, E. Olmedo, 2014 (page 1).

10H00 Entre la Grande Place et le Zenith 10 min de marche  
 Seule en groupe mais en silence. Même exercice que précédemment  
 Temps de restitution - 10 min. Les étudiants colorent les éléments  
 visuels qu'ils peuvent être de même  
 nature. (ex. type aménagement paysage, usages...)  
 Temps d'échange:  
 on note / on s'échange les  
 dessin. Point sur les principaux  
 éléments observés. Donner  
 → Point sur le parc de La Villette.



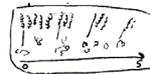
10H30 Passage au dessous du pont en marche normale.

10H45 Vers la cité des sciences **EXERCICE 2** 15 min

Par binôme. 1 guide / 1 guide. Le guide décide de l'itinéraire,  
 silencieusement, le guide le suit, ils marchent côte à côte. Ils refont  
 l'exercice des focales visuelles en mémorisant les repères qu'ils sélectionnent.  
 chacun. Les binômes restent à vue.

Restitution 5 min seul puis 5 min de discussion, puis 5 min pour  
 (dans le parc) compléter le dessin.

Temps d'échange en groupe



Repères visuels sur la ligne  
 de temps et commentaires

11H00 Sortie du parc et marche vers la ZAC Claude Bernard

En groupe - marche attentive.

→ Point sur la ZAC Claude Bernard « Cité Charles Harritte  
 dans la Cité (le boulevard est bouclé) et échange avec les étudiants

11H30 **EXERCICE 3** Entre la Cité Charles Harritte et le  
centre commercial du Villiers

Même exercice que précédemment par binôme. Inversion, guide devient  
 guide. L'itinéraire est donné par le / la professeur, les binômes peuvent  
 rester à distance, effectuer de petits arrêts. Ils doivent rester à vue  
 et respecter la sécurité (!)

Restitution : au bord du Canal, devant le centre commercial.

idem. 5 min seul / 5 min de discussion / 5 min pour compléter.

Temps d'échange en groupe et de conclusion sur la notion  
de RECONVERSION.

2 -

Figure 122. Enseignement « Diagnostic territorial », Licence 1, semestre 1, à  
 l'Université Paris 1. Préparation de la première séance sur le terrain  
 à La Villette, Paris, E. Olmedo, 2014 (page 2).

\* \* \*

L'ensemble des projets cartographiques que nous avons explicités se situent, nous l'avons vu, à la frontière entre l'art et la science. Ils reposent donc la question de l'appréhension sensible de l'espace, en même temps que de sa compréhension. Il apparaissait déterminant à ce stade de voir dans quelle mesure la démarche artistique peut croiser celle du géographe. C'est rapprochement nous l'esquissions en mettant en interactions des réflexions épistémologiques venues du terrain, que nous essayons ensuite de mettre à l'oeuvre par la pratique de recherche-création.

Ce chapitre a constitué bien une synthèse qui peut s'apparenter à une ouverture de la thèse. C'est en effet au cours de ce développement final, nous avons ainsi exposé la démarche géographique de cette recherche, une démarche qui ne se clôture pas dans l'enquête de terrain, mais qui se poursuit dans la restitution géographique de l'expérience de terrain. Au Maroc comme en France, ma démarche géographique a été celle d'aller à la rencontre des acteurs, d'observer leurs pratiques, de découvrir les lieux dans leurs pas et à travers leurs perceptions. La restitution de cette recherche empirique consiste précisément, elle, à rendre compte de ce qui a guidé la recherche, de la même manière que les artistes, redessinent le parcours pour lui donner un sens *a posteriori*, mais aussi, dans une approche éthique, à effectuer un retour de la recherche vers les personnes enquêtées qui permet aussi un processus co-évolutive.

Au cours de chapitre, nous avons vu comment la posture de l'artiste dans le sensible n'est pas si éloigné d'une posture de géographe. Le changement de point de vue opéré par les acteurs enquêtés est à la fois celui de l'épreuve patiente et déterminée de la complexité du sensible, de sa contingence et la nécessaire constance, détermination du cheminement que les artistes manifestent différemment selon leurs sensibilités : à travers la poursuite consciencieuse d'itinéraires (transects), la mise en place d'expériences rigoureusement orientées (protocoles), à travers la détermination à travailler sur la longue durée, à parcourir et à re-parcourir assidûment les mêmes espaces. Pourtant processus artistiques présentés ne sont ni « sérieux », ni « discipliné », la seule rigueur qu'ils ont en commun de développer est celle d'une observation constante aux lieux, d'une observation « lente » et attentive. Leur appréhension de l'espace est fondée, nous venons de le suggérer, sur une caractéristique fondatrice, *l'empathie*.

D'un point de vue artistique, les processus construits par les artistes ne sont donc plus le fait de projets « personnels » mais au contraire de situations collectives incitées et restituées par l'artiste seul ou avec les participants à cette situation, ce qui remet à

certaines égards la notion d'œuvre. D'un point de vue géographique, les artistes manifestent précisément la construction sensible que nécessite le seul fait d'une présence en un lieu. Leur activité montre aussi le rôle de ceux qui rencontrent le projet d'une manière ou d'une autre, dans son évolution et le statut de l'artiste qui porte en quelque sorte la *responsabilité* du projet, c'est-à-dire le soin de donner à lire et à sentir son interprétation d'un espace nourrie de la perception de ses habitants, mais reliée à ses propres préoccupations.

Le questionnement qui a guidé cette thèse est en définitive celui de l'élaboration de la cartographie contemporaine présenté comme un *dispositif cartographique* expérimenté par les artistes contemporains, avec lesquels nous avons pu associer à l'enquête une démarche de recherche-crédation à savoir ce qui sert d'intermédiaire pour l'expression de la sensibilité artistique. Nous avons dorénavant explicité les principaux enjeux de la cartographie, autour d'une cartographie traçant un rapport à l'espace, qui peut s'exprimer aussi bien au cours d'un projet artistique que scientifique, que dans un rapport plus « ordinaire » à l'espace, si l'on y prend une attention particulière. La cartographie sensible n'est donc pas le fait d'un auteur expérimenté ou « spécialiste », la seule condition requise est celle d'une attention soutenue et réflexive à sa propre présence sensible, à ses relations avec l'espace et à ceux qui s'y trouvent.

Pour terminer, les cartes montrent clairement comment, dans l'expérience spatiale ce rapport au lieu des individus est le fait d'une dynamique entre le cognitif et le sensible et plus précisément entre le corps et la pensée : d'opérations à la fois d'ordre cognitif et affectif. Elles montrent des dynamiques spatiales co-évolutives, ou comment les savoirs géographiques se forment dans l'expérience et comment ces savoirs se forment à l'échelle du corps et de la pensée. Toujours en processus de construction indéfini, ouverte. Le rapport aux lieux - spatial - et à ceux qui l'habitent - social - étant en évolution continue, « co-évolutive », c'est-à-dire qu'elle porte la construction socio-spatiale en cours d'élaboration.

# Conclusion générale

A travers cette thèse sur la cartographie sensible nous avons éclairé les processus relatifs au tracement cartographique du vécu. Ayant mis en évidence en introduction combien les méthodes développées en France depuis les années 1970 pour approcher cette dimension géographique relative à l'individu sont remises en question, nous avons remis au travail l'effcience de la géographie à décrire et expliquer l'espace vécu à partir du problème aujourd'hui clairement identifié autour de la généralisation du vécu

Si l'on peut reconnaître aux géographes qui ont développé la méthodologie des « cartes mentales » la force d'avoir cherché des processus d'analyse du côté de la médiation du vécu, que ce soit par le dessin ou par les « Jeux de reconstruction spatiale », la principale aporie de ces méthodes consiste en cela qu'elle ne permet pas d'approcher véritablement la signification du geste graphique de l'individu qui dessine ou la pensée de celui qui assemble les modules du jeu. Sans analyser le statut ni la portée du geste cartographique par rapport au vécu lui-même, ces techniques d'enquête demeurent incomplètes.

Cette thèse montre les renouvellements actuels de la géographie du vécu autour de la cartographie sensible.

En s'appuyant sur l'étude des pratiques d'artistes contemporains, nous avons déployé le domaine de l'expression cartographique du vécu afin de saisir comment l'individu passe, dans son expérience, du « vivre » au « vécu ». Toute l'originalité de ce travail consiste notamment à démontrer, en s'appuyant sur les dispositifs artistiques, qu'il n'y a pas de coupure épistémologique entre ces deux statuts de l'expérience, et,

qu'ainsi, la cartographie qui veut approcher ce phénomène n'opère, par conséquent, aucune séparation entre l'expérience spatiale (empirique) et l'image cartographique (analytique).

C'est l'introduction et l'utilisation croissante du principe de la notation en cartographie aujourd'hui qui active ce changement majeur dans la mesure où le processus de noter ce qui advient dans l'expérience de l'espace permet de déployer *in situ* une approche précise du vécu. Il s'agit de faire remonter dans la carte, une dimension habituellement occultée de l'expérience : le domaine du pré-réflexif.

Nous avons mis en évidence le rôle de la notation des traces géographiques de l'expérience, qui permet à l'individu de « revoir » l'expérience et de « s'apercevoir » son expérience (pour reprendre les mots de Fernand Deligny cité en introduction), de la conscientiser et de déclencher un rapport réflexif au vécu. L'individu qui restitue son parcours pourra ainsi visualiser ce qu'il a retenu de son expérience (une vision, une sensation, le rappel d'un souvenir). Matériau de travail pour les artistes, les premières cartes qui enclenchent de nouveaux dessins cartographiques, s'intègrent dans un processus cartographique qui permet d'affiner à la fois l'appréhension des sensations et des affects et l'expression du sensible.

Nous avons montré les différents types de traces géographiques relatives au vécu et les critères qui les déterminent. Deux distinctions principales permettent de classer les traces géographiques de l'expérience : 1. selon leur forme d'abord, matérialisée ou non, les traces de l'expérience peuvent être consignées dans la mémoire (immatérielles) ou consignées à l'aide d'un outil 2. selon la nature de l'expérience spatiale en question. On a donc classiquement distingué les traces perceptives (relevant d'un acte de captation d'une information sensorielle) des traces affectives (relevant de la sédimentation dans le temps).

Enfin, les traces sont plus ou moins *hétéronomes* (permettant la communication d'une information) suivant les contextes dans lesquels elles sont produites ou utilisées. La cartographie sensible *trace* les expériences spatiales, elles sont mobilisées comme telles, pour visibiliser les expériences et les communiquer. Ce ne sont pas des cartes « personnelles », ni des cartes pour soi dont il est question. La cartographie, expressive des rapports à l'espace, est alors pensée plus que jamais comme médiation, c'est-à-dire un mode de communication du vécu. Elle exprime une construction cognitive et affective toujours en devenir. Dans le cas d'un projet aussi individuel soit-il, la carte témoigne du statut des relations de l'individu à l'espace et à ceux qu'il croise sur sa

route. La cartographie rend ainsi possible la dynamique entre le sujet sentant et le sujet cartographe. Elle est proprement réflexive en ce sens, elle renvoie le sujet à son propre rapport à l'espace, condition préalable à son évolution.

Toutefois la cartographie sensible questionne et renouvelle les schémas de production et d'analyse de la cartographie. Dans le champ de l'épistémologie de la cartographie, les cartes restent aujourd'hui d'abord considérées à l'aune de la représentation iconographique. Cette conception « iconographique » de la carte a donné lieu à des analyses *internalistes*<sup>1</sup> surtout portées sur leur rhétorique et leur symbolique<sup>2</sup>.

Les cartographie sensible, elle, configure une modalité beaucoup plus anthropologique de la carte plongée dans l'*in situ*. La carte n'est plus une image mais une pratique géographique configurant et reconfigurant les lieux à l'aune des expériences. Dans la continuité des approches actuelles autour des modes de productions de la carte (Laboulais, 2008), et pour aller plus loin, nous proposons de prendre en compte son insertion dans des pratiques et les modes de « fabrication » pour tracer le vécu. C'est dans une perspective praxéologique que nous avons travaillé sur la cartographie, faisant référence à une approche phénoménologique de la carte.

La carte est toujours considérée en situation qu'il s'agisse de sa fabrication ou de sa lecture, c'est-à-dire qu'elle n'est pas coupée de la réalité géographique sensible dans laquelle elle est mobilisée. C'est précisément ce qui justifie notre passage heuristique dans la thèse, de la « carte » (comme objet géographique) et la « cartographie » (comme processus géographique).

Nous avons démontré à travers cette thèse que la cartographie n'est donc plus de l'ordre de l'image, mais de celui du *dispositif d'expérience géographique*. La cartographie sensible est passée « à l'échelle 1:1 » (2.3.3, page 357). Elle devient ainsi une pratique géographique à part entière, qui fait intervenir le tracement de la carte dans le domaine de l'expérience même. La cartographie sensible est donc au cœur du *continuum* de l'expérience géographique renouvelant ainsi l'approche que l'on peut faire des savoirs de l'espace qui ne se situent plus seulement dans les « représentations » géographiques mais dans les modes d'être à l'espace.

Toutefois la spécificité de cette « pratique cartographique » est bien celle de produire des cadres d'expérience. La thèse a bien fait apparaître combien les manières d'être à l'espace, les manières de s'y mouvoir corporellement sont déterminées par

---

<sup>1</sup> Concevant la carte comme un système auto-référentiel.

<sup>2</sup> La carte comme « représentation de l'espace » est avant tout considérée comme de l'ordre d'un discours (Harley, 1995) ou d'un « langage » symbolique (Bertin, 1967 ; Jacob, 1992), prend ainsi la fonction d'un support de démonstration ou d'idée.

des habitudes sensorielles. La notion de « dispositif cartographique » proposée dans cette thèse est assez large pour englober, dans l'expérience géographiques, des activités différenciées, celle de *l'appréhension* de l'espace, qui se joue dans le « vivre » d'une expérience celle de la restitution du vécu, et de son *expression* et de sa *compréhension*.

## L'expérience comme espace-temps cartographique

La cartographie sensible ne sépare pas ainsi le fond de la forme, car de fait, elle ne fait plus intervenir en premier lieu un cadre spatial préexistant que l'on appelle habituellement « fond de carte ». La carte qui suppose un passage de l'espace à cartographier à l'espace de la carte donne lieu à l'existence d'un système référentiel que l'on appelle « échelle ». Explicite ou implicite, l'échelle est avant tout une opération de réduction entre l'espace de référence et l'espace de la carte. La cartographie sensible continue de répondre à ce critère, c'est ce qui préserve le caractère certain de son statut cartographique. Cette cartographie introduit donc un autre rapport au temps et à l'espace, plus empirique, ce qui implique la gestion d'un espace-temps dans la carte : une échelle spatiale mais aussi une échelle temporelle. A la différence du temps synthétique de la carte euclidienne, valable et vraie dans la temporalité désignée par sa date, la cartographie sensible introduit la dimension séquentielle du temps de l'expérience.

Le mode de construction de la carte sensible construit une spatialité non-homogène, anisotrope qui ne s'arrime pas à une réalité géographique unique. Elle suggère non pas une mais des réalités géographiques pour une même localisation géographique. Amandine Maria souligne ce rapport au temps dès le premier entretien à propos de ses productions cartographiques. Dans la description de son dessin, elle relate la dimension séquentielle de cette écriture cartographique qui est pleinement imprégnée de l'espace et du temps de l'expérience. Elle relate ainsi sa manière de dessiner. Elle décrit comment elle « déroule » le temps de l'expérience dans la mise en carte : elle commence son dessin au bord de la feuille en bas pour remonter vers le haut de la feuille.

Pour lire la carte, il faut donc trouver en quelque sorte le point de départ de la restitution graphique, sans quoi l'on risquerait de perdre la cohérence de l'itinéraire. Cet exemple est tout à fait significatif du rapport au temps et à l'espace des cartographies étudiées. Ces cartes qu'elles soient des objets matériels ou performatifs, sont ancrées dans des espaces-temps circonscrits. La cartographie pensée comme un dispositif interprétatif restitue donc des expériences spatiales séquentialisées.

La description géographique qui résulte de l'observation attentive des lieux, fait naître une géographie incarnée dans le vécu des individus. La carte se mesure aujourd'hui à la dimension concrète et à la complexité des situations sociales. De nouvelles écritures géographiques naissent ici. Elles font apparaître deux éléments-clés : une échelle d'analyse géographique spécifique, celle du sensible que l'on appelle aussi en géographie plus couramment, l'*in situ*. La rigueur de l'interprétation émane de la qualité, de la continuité et de la cohérence informations géographiques. Pour autant, les cartographies sensibles en tant qu'interprétations géographiques sont nécessairement modélisantes. Elles généralisent les expériences en sélectionnant et en hiérarchisant les informations géographiques issues de l'expérience.

### **De l'espace comme « enveloppe » de l'individu à l'expérience spatiale**

L'espace abordé aux débuts des recherches en psychologie environnementale était fondé sur la proximité géographique, c'est la « Théorie des peaux » développée par Abraham Moles et Elisabeth Rohmer dans les années 1960 à travers leur ouvrage sur *La Psychologie de l'espace* (1972) qui développe le même type de schématisation pour leur approche psychologique de l'environnement que l'artiste autrichien Hundertwasser. Le corps est la première enveloppe humaine, puis la maison, de l'espace à proximité, et de l'environnement plus largement. Ce principe est présenté graphiquement comme celui de la « poupée russe » où les aires d'espace de vie s'emboîtent les unes dans les autres. Ainsi l'espace n'est pas ici un contenant où se déroulerait un phénomène géographique, les individus sont, dans notre approche, à l'origine d'un espace activé par un dispositif d'exploration où se mêle, différemment selon les acteurs, la construction de cheminements.

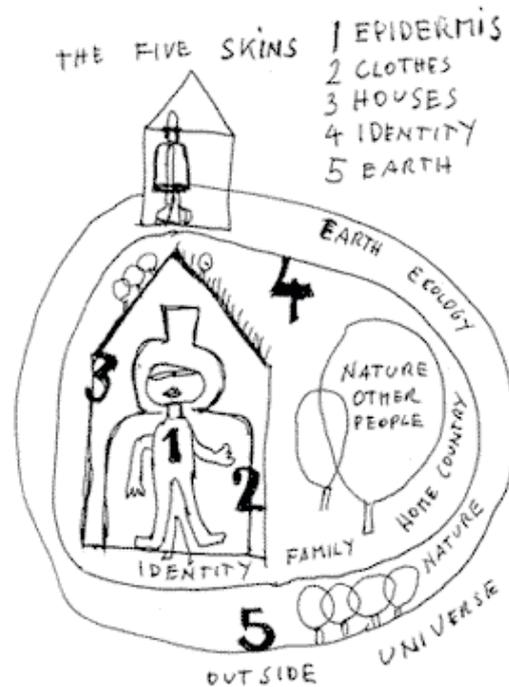


Figure 123. Hundertwasser, *The five skins of man*, 1967.

Dans leur cartographie sensible, les artistes enquêtés intègrent alors la dynamique évolutive de ce rapport à l'espace. Nous avons vu la mise à l'épreuve de ce rapport phénoménologique du monde : les artistes questionnent leur propre rapport à l'espace et invite les publics à en faire de même. A travers les dispositifs d'expérience tentent de se défaire des aprioris dans leur propre rapport au monde qu'il contournent, détournent et transgressent en permanence dans leurs actes créatifs.

C'est donc d'une cartographie engagée dont il s'agit. L'hypothèse d'un rapport à l'espace que nous avons esquissé en introduction se comprend désormais concrètement par cet engagement qui prend forme dans le dessin cartographique. La carte n'est pas seulement une interprétation de l'espace, elle le modèle parce qu'en lui donnant forme elle y projette son activité. Le dessin d'Hundertwasser qui traduit une écologie spécifique, celle du « monde » à l'intérieur duquel se situe l'individu graphiquement traduit par une sphère est ici bouleversée. L'artiste Mathias Poisson donne une saisissante image de cette sphère qui s'exhale de la bouche de celui qui projette son espace dans le lieu dont il fait l'expérience. Dans cet ordre d'idée, la notion d'espace

est « activée » dès lors qu'il y a expérience, cet expérience pouvant se résumer à la simple activité « de ne rien faire ». L'individu n'est plus cloisonné à l'intérieur de ses différentes peaux, son corps tout entier est à l'activité géographique.

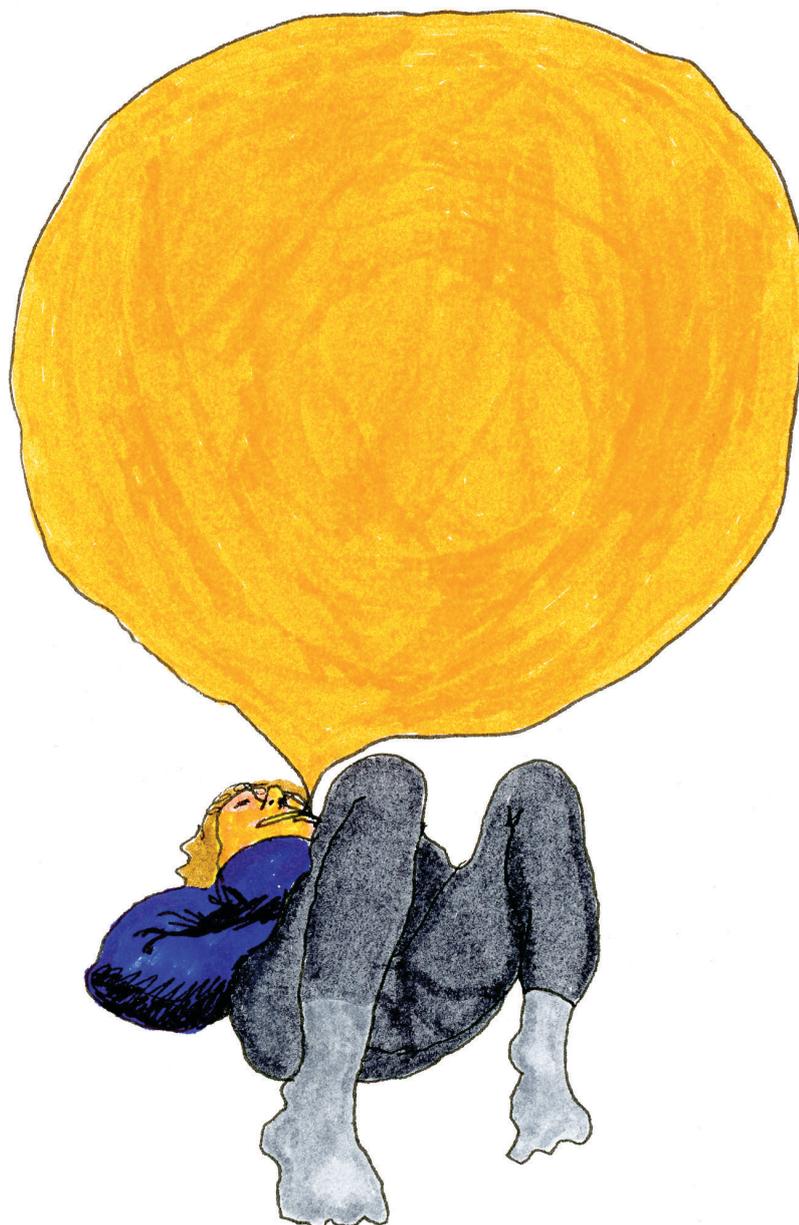


Figure 124. *Vœux*, Mathias Poisson, 2014.

## Vers un régime créatif de la cartographie

Dans notre cas d'étude, la cartographie sensible se présente comme un instrument de visualisation symbolique de l'expérience empirique, mais elle se fait aussi dispositif d'appréhension de l'espace, mobilisée à la fois comme un protocole d'observation et comme un mode de visualisation. La cartographie sensible implique donc un mode de lecture et de production cartographique spécifique qui renvoie, par l'utilisation d'un dispositif et non-plus d'un *medium*, à une activité de recherche. Nous avons également observé et explicité la grande diversité des dispositifs cartographiques sollicitant des *media* de création très diversifiés allant du dessin à la performance que nous avons abordé simultanément par le prisme de la cartographie. Cette recherche met ainsi en évidence comment cette dernière agit comme un « dispositif ». Ce n'est plus le dispositif technique de la cartographie qui la détermine mais bien le cadre d'expérience et le processus géographique que proposent les artistes à travers elles. Pour envisager cette cartographie en tant que géographe, nous nous sommes penchés sur la manière dont elle est fabriqué dans les lieux. Nous insistons donc sur le fait que ce n'est pas la forme qui permet réellement de définir ce qui relève de la cartographie sensible. En ce sens, nous n'opposons pas la cartographie sensible à la cartographie euclidienne ; ainsi par exemple Hendrik Sturm produit des performances cartographiques à partir de cartes GPS.

On a vu qu'elle fait l'objet d'une pratique *in situ* que nous appelons assez largement « activité cartographique ». Cette dernière est envisagée sous l'angle de l'expérience : *projectuelle* quand elle est mobilisée pour programmer une expérience spatiale, *réflexive* quand elle participe à sa restitution. A partir des dispositifs de recherche-création élaborés avec la Cie KMK et Mathias Poisson (2.2, page 400), nous avons notamment montré à quel point la distinction entre activité perceptive et activité mentale n'est pas aussi distincte dans le sensible. Mêlant le corps et la pensée, la cartographie sensible active à la fois une expérience sensible et cognitive de l'espace.

La cartographie sensible manifeste donc un autre régime cartographique : un régime créatif, un *modus actandi*, où le cartographe est pleinement investi en tant qu'auteur, dans son engagement *in situ* : son expérience de l'espace et ses relations socio-spatiales. Il importe dans cette perspective de comprendre sa « manière » de cartographier pour reprendre le terme de Nelson Goodman (1952).

## Les renouvellements disciplinaires et renouvellements transversaux d'une démarche de recherche-création

Au terme de cette th ese, nous avons souhaité mettre en lumière les enjeux principaux de cette th ese d'abord d'un point de vue disciplinaire puis de manière transversale, ensuite, ce qui nous permet de montrer comment les disciplines peuvent s'approprier, du point de vue qui est le leur, les questionnements soulevés dans cette recherche.

En tant que géographe, c'est donc en rapprochant empiriquement les pratiques artistiques des pratiques scientifiques que nous avons pu expliciter certains enjeux contemporains en géographie, à partir de ce qui est, d'un côté comme de l'autre, l'une des dimensions fondamentales de leur travail : l'espace. L'approche de l'espace proposée par les artistes pluridisciplinaires, entretenant un lien fort avec les disciplines de la géographie, du paysage et de l'architecture notamment, ces évolutions actuelles nous poussent à la bifurcation des approches et des savoir-faire artistiques et scientifiques, à nous reposer la question de la nature géographique ou artistique de l'appréhension et de la compréhension de l'espace.

D'un point de vue disciplinaire, le travail de recherche sur la cartographie sensible soulève des enjeux spécifiques aux champs dans lesquelles les acteurs s'inscrivent d'un point de vue social.

Dans le champ artistique, l'analyse interm diale des cartographies sensibles - à savoir l'idée de mettre sur le même plan des productions créatives mobilisant différents *media* - apporte, nous ne ferons que l'esquisser, des réponses aux interrogations contemporaines sur la notion d'œuvre. Les pratiques artistiques présentées rompent avec les codes traditionnels de l'œuvre aussi bien du point de vue de mode de production artistique que dans la manière d'envisager les *media*. Quand les artistes pratiquent la cartographie sensible, ils ne sont pas à la recherche d'un résultat finalisé, mais présentent toujours au « public » des «  tapes » de cette recherche. La *Cie KMK* organise par exemple régulièrement ce qu'elle appelle des « comités des promenades » où sont présentées les nouvelles recherches. Même principe pour *La Luna* qui organise régulièrement des restitutions de travaux collectifs en cours avec les associations locales.

Toutefois, ces artistes vont plus loin il nous semble, quand ils proposent au public de partager leur travaux, de les « activer »<sup>3</sup>, sa sensibilité, son savoir cartographique, l'artiste prend la place d'intermédiaire entre le public et l'espace traversé (c'est la raison pour laquelle les artistes sont sollicités par les collectivités territoriales en tant que « médiateurs », 5.2.1, page 131). En proposant aux publics de pratiquer avec eux la cartographie sensible, les artistes leur proposent aussi de porter un regard sur leur propre travail, et, en quelque sorte, d'y contribuer (le « public » est en ce sens un intermédiaire de la création, entre l'artiste et son travail). Cette dimension de la recherche cartographique modifie ainsi l'approche que l'on peut faire du processus créatif et par conséquent, de la notion d'œuvre. Cela corrobore notamment l'idée d'une remise en cause actuelle de la figure « l'artiste », critique notamment énoncée par la sociologie de l'art (Heinich, 2009). Dans la mesure où la création est à la fois partagée avec le public mais aussi réalisée à plusieurs *via* les collectifs d'artistes ou les collaborations entre artistes dorénavant très courantes, on entreprend dans cette thèse l'idée que le processus créatif est co-évolutif, c'est-à-dire élaboré en interaction avec l'espace et les personnes rencontrées quelle que soit leur statut (institutions, public, habitants, scientifiques).

Dans le champ de l'aménagement, les problématiques liées à la cartographie sensible esquissées tout au long de la thèse mettent au jour un rapprochement avec les pratiques artistiques actuelles. Si nous n'avons pas exposé spécifiquement la contribution des disciplines du paysage et de l'architecture à la cartographie sensible, ayant enquêté ces acteurs durant l'étude, nous avons pu voir émerger des points très communs avec les artistes présentés. L'apport de ces disciplines à la cartographie sensible est particulièrement observable à deux endroits : la dimension « projectuelle » de la cartographie sensible (1.3.3, page 171) et le détournement qui peut en découler dans les grands projets d'aménagement (1.4, page 174). Les pratiques artistiques contemporaines de la cartographie, qui ne sont pas sans rappeler des savoir-faire anciens en sciences de l'espace<sup>4</sup>, posent ainsi les bases d'une approche de la carte - non-plus seulement comme objet, mais de la cartographie - comme pratique géographique ou plus précisément,

---

<sup>3</sup> Pour reprendre le terme d'un événement organisé en 2015 par *La Luna* et les associations locales avec lesquelles elles collaborent.

<sup>4</sup> Ceux de l'Ecole française de géographie au XIXe siècle comme nous l'avons vu (1.1.2, page 378). On a également montré le lien entre la cartographie sensible de Mathias Poisson avec les travaux de paysagistes comme Lawrence Halprin (2.2, page 326). En architecture, la cartographie sensible n'est pas non-plus nouvelle, un architecte comme Le Corbusier l'a pratiquée (Cinquandre, Migayrou, 2015). Nous avons montré comment par exemple, les travaux du collectif *La Luna* sont imprégnés de la dimension *politique* de l'aménagement, Marie Rolland, l'une des membres, étant notamment professeure à l'Ecole d'architecture de Nantes (Ensan).

comme dispositif pour l'exploration géographique. La cartographie sensible est ici une pratique, c'est-à-dire qu'elle s'inscrit dans un dispositif d'exploration géographique de la ville.

C'est à travers cette dernière partie de la thèse (Troisième partie) que nous avons esquissé la jointure des disciplines de l'aménagement à la fois au monde de l'art et à celui de la science. Le paysage et l'architecture, dont l'activité propre se situent clairement entre la production de savoirs sur les espaces et la création de nouveaux espaces fait émerger des rapports nouveaux aux savoirs et aux processus de création dans ce domaine.

Dans le champ scientifique de la géographie, nous avons montré trois enjeux de nature scientifique, épistémologique et pédagogique. L'enjeu épistémologique est un préalable dans la mesure où il a été déterminant en premier lieu. Il s'agissait d'accorder du crédit aux utilisations et usages de termes géographiques dans d'autres domaines. Nous avons donc, à travers une démarche ethnométhodologique, rendu compte des termes et des pratiques ayant cours « au-delà » de la discipline géographique (Chapitre 2, page 141).

L'enjeu scientifique se situe du côté de la pratique géographique. En géographie comme dans le reste des sciences humaines et sociales, l'expérience de terrain est souvent clairement distinguée temporellement et épistémologiquement de la phase de formalisation et de synthèse des données géographiques en laboratoire. Cette étude sur la cartographie sensible met clairement en doute l'existence de cette coupure dans les faits que nous avons démontré à travers la troisième partie sur la nature du processus de recherche que d'être en processus indéfini, c'est ce que manifestent les dispositifs de recherche-crédation (Chapitre 5). Par la cartographie sensible, cette thèse éclaire un regard nouveau sur l'activité géographique proprement dite qui ne relève plus seulement de l'activité de terrain, suivie d'une écriture en laboratoire. Témoignant aussi du processus de création relationnel, de leurs rencontres avec des personnes durant le projet et d'un « déjà-eu-lieu », la cartographie déploie ici la complexité du sensible, permettant de tracer les cheminements et les rapports sensibles à l'espace.

D'un point de vue pédagogique, nous avons bien montré comment la cartographie sensible pourrait constituer pour les géographes un moyen d'exprimer de ce qui ne se dit pas en géographie mais se pratique. La cartographie sensible, en traçant l'activité de recherche, a permis de mettre en évidence des opérations sensibles qui ouvrent précisément vers un questionnement d'ordre épistémologique la pratique géographiques.

D'un point de vue transversal, c'est au départ un *enjeu sémantique* qui a guidé cette recherche. Ce sont les utilisations contemporaines du mot « cartographie » qui ont mis en marche ce travail de recherche. L'utilisation de ce terme « au-delà du géographique »<sup>5</sup> est de nature à interpeller les géographes : qu'est-ce qui prend aujourd'hui le terme « carte » ? Qui produit aujourd'hui des cartes ? Comment sont-elles élaborées ?

Ces questions interpellent aussi bien les géographes que les chercheurs en sciences humaines et sociales et les artistes eux-mêmes sur les mutations des enjeux autour de la cartographie. La cartographie sort peu à peu du domaine académique, elle est de plus en plus utilisée dans les domaines économiques et sociaux, en ingénierie notamment par l'expansion de la « cartographie médicale » ; dans les entreprises avec le développement de la « cartographie informatique » utilisée à des fins économiques (visualisation d'entreprises sur la compétitivité à des fins de stratégies d'entreprise) ; et dans la vie quotidienne des habitants avec le développement des techniques de navigation, par exemple les applications pour *Smartphones*. Quelle est, dans ce contexte, la nature, le statut de la cartographie artistique ? Plus précisément quelle est la portée de l'acte cartographique artistique en lui-même ?

Un deuxième enjeu transversal émerge ensuite, l'enjeu *éthique* de déplier les étapes *a priori* comme « intermédiaires » du processus cartographique et de rendre compte précisément de sa construction, et ainsi des éléments qui y sont déterminants. Cet enjeu est intimement connecté à l'approche empirique qui fût la nôtre de laisser exister pendant l'enquête de terrain les étapes intermédiaires et les possibles, d'en peser et d'en exposer les conséquences sur la production cartographique elle-même. N'ayant pas enquêté « sur » les acteurs mais « avec » eux dans une approche collaborative, la restitution que je fais de leur travail à travers mon point de vue de géographe, est donc aussi nécessairement relative à mon cheminement sur le terrain.

Enfin, le sens concret que les artistes accordent à la « cartographie » du point de vue empirique recouvre une dimension à la fois esthétique et cognitive. Cela met *in fine* en perspective comment la cartographie constitue pleinement une pratique de recherche. Cette approche nous a permis de mettre en perspective deux aspects essentiels : la cartographie comme « dispositif d'expérience » de l'espace, et la dimension co-évolutive, c'est-à-dire dynamique et relationnelle du processus cartographique.

---

<sup>5</sup> Au sens disciplinaire du terme.

Ayant ainsi rapproché des productions créatives de tous bords disciplinaires, nous avons dressé le constat de similitudes entre les pratiques des artistes et celles des géographes, qui marque un rapprochement entre deux domaines aussi éloignés mettant à jour des dispositions communes autour d'un *enjeu du sensible* qui laisse entrevoir les possibilités de nouveaux rapports inter-disciplinaires.



## BIBLIOGRAPHIE

- ABENAVOLI L., 2014, « Méthodologie et partage du savoir : Six entrevues-vidéo », *Archée*.
- ADAMS G., 2014, « La flambée des prix sur le marché de l'art », dans *Le boom du marché de l'art*, La documentation française.
- ADOLPHE J.-M., 2014, « Quartiers sensibles et/ou créatifs ? », *Revue Mouvement*.
- AGAMBEN G., 2007, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages.
- AGIER M., 2015, *Anthropologie de la ville*, Paris, Presses universitaires de France.
- AKERMAN J., 2000, « Private Journeys on Public Maps : A Look at Inscribed Road Maps », *Cartographic Perspectives*, 35, p. 27-47.
- AKERMAN J., 2006, *Cartographies of travel and navigation*, Chicago, University of Chicago Press.
- AKERMAN, J.R. (dir.), 2009, *The imperial map : cartography and the mastery of empire*, Chicago, University of Chicago Press.
- ALDHUY J., 2005, « Les divergences Hardy – Demangeon autour de la Géographie psychologique », p. 81-84.
- ALLIX J.-P., 1996, *L'espace humain une invitation à la géographie*, Paris, Ed. du Seuil.
- ALLOA E., 2010, *Penser l'image*, Paris, Les Presses du réel.
- ALLOA E., 2015, *Penser l'image. Anthropologies du visuel II*, Dijon, Les Presses du réel.
- ALTHABE G., FABRE D., LENCLUD G., 1992, *Vers une ethnologie du présent*, Les Editions de la MSH.
- AMBROSINO C., 2013, « Portrait de l'artiste en créateur de ville », *Territoire en mouvement. Revue de géographie et aménagement. Territory in movement. Journal of geography and planning*, 17-18, p. 20-37.
- AMELOT X., 2013, « Cartographie participative pour le développement local et la gestion de l'environnement à Madagascar : empowerment, impérialisme numérique ou illusion participative ? », *L'Information géographique*, vol. 77, 4, p. 47-67.

AMILHAT-SZARY A.-L., MEKDJIAN S., 2015, « Cartographies traverses, des espaces où l'on ne finit jamais d'arriver », *Visionscarto.net*, <http://visionscarto.net/cartographies-traverses>, consulté le 28 septembre 2015.

AMILHAT-SZARY A.-L., MEKDJIAN S., MOREAU M., NASRUDDIN G., DEME M., HOUBEY L., GUILLEMIN C., 2014, « Figurer les entre-deux migratoires : pratiques cartographiques expérimentales entre chercheurs, artistes et voyageurs », *Carnets de géographes*, 7, [http://www.carnetsdegeographes.org/carnets\\_terrain/terrain\\_07\\_01\\_Mekdjian.php](http://www.carnetsdegeographes.org/carnets_terrain/terrain_07_01_Mekdjian.php), consulté le 28 septembre 2015.

ANCION H., 2012, « Fédération Inter-Environnement Wallonie | Dessine-moi Charleroi ! », *Fédération Inter-Environnement Wallonie*.

ANCION H., 2013, « La carte sensible, mode d'emploi », *Fédération Inter-Environnement Wallonie*.

ANDERSON, B., HARRISON, P. (dirs.), 2010, *Taking-place: non-representational theories and geography*, Farnham, Surrey, England ; Burlington, VT, Ashgate.

ANDERSON K., SMITH S.J., 2001, « Emotion & geography », *Transactions of the Institute of British geographers*, 26, 1, p. 7-10.

ANDRÉ B., 2002, « Yves Charles Zarka, l'autre voie de la subjectivité. Six études sur le sujet et le droit naturel au XVIIIe siècle », *Revue Philosophique de Louvain*, 100, 1, p. 315-317.

ANDRÉ Y., 1998, *Enseigner les représentations spatiales*, Anthropos.

ANDRÉ Y., BAILLY A., FERRAS R., GUÉRIN J.-P., GUMUCHIAN H., 1989, *Représenter l'espace: L'imaginaire spatial à l'école*, Paris, Anthropos.

VOLVEY A., CALBÉRAC C., HOUSSAY-HOLZSCHUCH M., 2012, « Terrains de je. (Du) sujet (au) géographique », *Annales de géographie*, 687, 12, p. 441-461.

ANZIEU D., 1981, *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard.

APORTA CLAUDIO, 2003, « Using GPS mapping software to map Inuit place names and trails », *Arctic*, 56, 4, p. 321-327.

APPLEYARD D., LYNCH K., MYER J.R., 1964, *The view from the road*, Cambridge (Mass.), M.I.T. Press.

ARASSE D., *Musée Picasso (Antibes, France)*, **Koldo Mitxelena Kulturunea (San Sebastián, Spain)**, 2000, *Un siècle d'arpenteurs, les figures de la marche : Musée Picasso, Antibes*, Paris, Réunion des musées nationaux.

- ARDENNE P., 2002, *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion.
- ARDENNE P., POLLA B., COLLECTIF, 2011, *Architecture émotionnelle : Matière à penser*, Lormont, Editions Le Bord de l'eau.
- ARNOLD S.M., s. d., « Eighteenth-Century Arkansas Illustrated : A Map within an Indian Painting ? », dans *Cartographic Encounters Perspectives on Native American Mapmaking and Map Use*, Chicago Press, Chicago.
- ARNOUX A., 1946, *Géographie sentimentale*, Paris, Lardanchet.
- ASSAYAG J., 2008, *Métamorphoses et anamorphoses des « miroirs transatlantiques »*, Éditions de l'EHESS.
- SBRIGLIO 2013 (dir.), 2013, *Le Corbusier et la question du brutalisme*, Marseille, Parenthèses.
- ASSOULY O., 2008, *Le capitalisme esthétique : essai sur l'industrialisation du goût*, Paris, Editions du Cerf.
- AUBOUIN N., COBLENCÉ E., 2013, « Les Nouveaux Territoires de l'Art, entre îlot et essaim », *Territoire en mouvement. Revue de géographie et aménagement. Territory in movement. Journal of geography and planning*, 17-18, p. 91-102.
- AUDAS N., 2010, « Dossier : Approches urbaines insolites », *Natures Sciences Sociétés*, Vol. 18, 2, p. 195-201.
- AUDAS N., 2011, *La dynamique affective envers les lieux urbains : la place des temporalités individuelles et urbaines*, Thèse de doctorat, Tours, Université François Rabelais.
- AUDREN G., 2015, *Géographie de la fragmentation urbaine et territoires scolaires à Marseille*, Thèse de doctorat, Université Aix-Marseille.
- AUGÉ M., 1992, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.
- AUGOYARD J.-F., 1979, *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Seuil.
- AUGOYARD J.-F., 1980, « Tracés urbains », dans *Cartes et figures de la Terre*, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 132-133.
- AURIAC F., BRUNET R. (coord.), 1986, *Espaces, jeux et enjeux*, Paris, Fondation Diderot ; Fayard.

- AUTANT-MATHIEU M.-C., 2013, *Créer, ensemble : points de vue sur les communautés artistiques, fin du XIXe-XXe siècles*, Montpellier, l'Entretemps éd.
- BACHELARD G., 2012, *La poétique de l'espace*, 11<sup>e</sup> édition, Paris, Presses Universitaires de France.
- BADIE B., 1995, *La fin des territoires : essai sur le désordre international et sur l'utilité sociale du respect*, Paris, Fayard.
- BAECQUE A. DE, 2013, *Écrivains randonneurs*, Paris, Omnibus.
- BAGNOLI A., 2009, « Beyond the standard interview : the use of graphic elicitation and arts-based methods », *Qualitative Research*, 9, p. 547-550.
- BAHUCHET S., 2011, « Haudricourt et les ethnosciences au Muséum National d'Histoire Naturelle », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, 27.
- BAIDER, F.H., CISLARU, G. (dirs.), 2013, *Cartographie des émotions : propositions linguistiques et sociolinguistiques*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle.
- BAILLY A., 1988, « Des images mentales de Fribourg », *Ukpik, Cahiers de l'Institut de Géographie de Fribourg*, 5, p. 99-108.
- BAILLY A., 1986, « Espace et représentations mentales », dans AURIAC F., BRUNET R. (coord.), *Espace, jeux et enjeux*, Paris, Fayard.
- BAILLY A., 1990, « Paysages et représentations », *Mappemonde*, 3.
- BAILLY A. S., 1977, *La Perception de l'espace urbain : Les concepts, les méthodes d'étude, leur utilisation dans la recherche urbanistique*, CRU.
- BAILLY J.-C., 2001, *La ville à l'œuvre*, Besançon, Les éditions de l'Imprimeur.
- BAILLY J.-C., 2011, *Le Dépaysement : Voyages en France*, Paris, Seuil.
- BAILLY J.C., 2013, *La phrase urbaine: essai*, Paris, Seuil.
- BALAZARD H., 2012, « Mobiliser et mettre en scène des « leaders » », *Participations*, n°4, 3, p. 129-153.
- BALLESTA J., 2012, « Le projet photographique comme expérience et document géographiques », *L'Atelier du Centre de recherches historiques. Revue électronique du CRH*.
- BANN STEPHEN, 1995, « La carte, indice du réel », dans *Le jardin, art et lieu de mémoire*, Besançon, Les éditions de l'Imprimeur, p. 447-460.
- BARBARAS R., 1994, *La perception : essai sur le sensible*, Hatier.

- BARBÉRIS, J.-M., MANES GALLO, M.C., COSNIER, J. (dirs.), 2007, *Parcours dans la ville : descriptions d'itinéraires piétons*, Paris.
- BARDON A., GUÉRY P., LEGENNE C., TRICAUD P.-M., 2013, « La carte sensible, un ancrage dans l'espace vécu », *Cartes et plans 3D : représenter, imaginer la métropole. Cahiers de l'IAU*, p. 68-73.
- BARIDON L., 2011, « Un atlas imaginaire: cartes allégoriques et satiriques » Paris, Citadelle.
- BARTHE-DELOIZY F., 2010, *Les spatialités du corps : Des pratiques ordinaires aux expériences extrêmes*, Habilitation à diriger des recherches, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III.
- BARTHE-DELOIZY F., 2011, « Le corps peut-il être « un objet » du savoir géographique ? », *Géographie et cultures*, 80, p. 229-247.
- BARTHÉLÉMY F., BOICHOT C., 2014, « Entre mouvement et ancrages : les spatialités d'artistes mobiles », *Belgeo. Revue belge de géographie*, 3.
- BASAGLIA F., DI VITTORIO P., BONALUMI L., BLANCHARD A., 2012, *L'institution en négation*, Paris, Éd. Arkhê.
- BASBOUS K., 2007, *Avant l'oeuvre : Essai sur l'invention architecturale*, Besançon, European.
- BATTESTI V., 2006, « « Pourquoi j'irais voir d'en haut ce que je connais déjà d'en bas ? » », *Égypte/Monde arabe*, 3, p. 139-181.
- BATTESTI V., 2013, « 'L'ambiance est bonne' ou l'évanescent rapport aux paysages sonores au Caire. Invitation à une écoute participante et proposition d'une grille d'analyse », dans CANDAU. (dir.), *Paysages sensoriels. Essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore*, éditions du CTHS, p. 71-111.
- BAUDELAIRE C., 2010, *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, Fayard/Mille et une nuits.
- BAUDRILLARD J., 2009, *Les cahiers de médiologie*, Paris, CNRS.
- BECKER H.S., 2015, « La formation en art », *Sociologie de l'art*, p. 23-24.
- BECKER H.S., 2010, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- BÉGOUT B., 2005, *La découverte du quotidien*, Editions Allia.

- BEGUIN M., PUMAIN D., 1994, *La représentation des données géographiques. Statistique et cartographie*, Paris, Armand Colin.
- BELL P.A., GREENE T.C., JEFFREY F.D., BAUM A.S., 1996, *Environmental Psychology*, Mahwah, NJ, Psychology Press.
- BELTING H., 2004, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard.
- BENJAMIN W., LACOSTE J., TIEDEMANN R., 2002, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Éd. Payot & Rivages.
- BENOIST J., 2009, *Sens et sensibilité : l'intentionnalité en contexte*, Paris, Editions du Cerf.
- BENOIST J., 2011, *Éléments de philosophie réaliste : réflexions sur ce que l'on a*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin.
- BENOIST J., 2013a, *Concepts : introduction à l'analyse*, Paris, Flammarion.
- BENOIST J., 2013b, *Le bruit du sensible*, Paris, Editions du Cerf.
- BENSA A., 1995, « De la relation ethnographique », *Enquête. Archives de la revue Enquête*, 1, p. 131-140.
- BERGER J., 2014, *Voir le voir*, Paris, B42.
- BERLAN-DARQUÉ M., LUGINBÜHL Y., TERRASSON D., 2007, *Paysages : de la connaissance à l'action*, Editions Quae.
- BERLEANT A., 2015, « Aesthetic Sensibility », *Revue Ambiance*.
- BERNARDIE N., 2008, *L'autre Zanzibar : géographie d'une contre-insularité*, Karthala Editions.
- BERNARDIE N., SCHMOLL C., 2012, « La voix des chercheur(-e)s et la parole du migrant. Ce que les coulisses du terrain maltais nous enseignent », *Carnets de géographes*, 4, [http://www.carnetsdegeographes.org/carnets\\_terrain/terrain\\_04\\_01\\_Bernardie\\_Tahir\\_Schmoll.php](http://www.carnetsdegeographes.org/carnets_terrain/terrain_04_01_Bernardie_Tahir_Schmoll.php), consulté le 28 septembre 2015.
- BERNAS S., 2014, *L'image, le sensible et le photographique*, L'Harmattan.
- BERQUE A., 1996, *Etres humains sur la terre*, Paris, Gallimard.
- BERQUE A., 2000, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin.
- BERTHELOT J.-M., HIRSCHHORN M., 1996, *Mobilités et ancrages. Vers un nouveau mode de spatialisation*, Paris, L'Harmattan.

- BERTHOZ A., 1997, *Le sens du mouvement*, Paris, Editions Odile Jacob.
- BERTIN J., 1999, *Sémiologie graphique : les diagrammes, les réseaux, les cartes*, Paris, Ed. de l'EHESS.
- BESSE J.-M., 2000, *Voir la terre : six essais sur le paysage et la géographie*, Actes Sud.
- BESSE J.-M., 2003a, *Face au monde : atlas, jardins, géoramas*, Paris, Desclée de Brouwer.
- BESSE J.-M., 2003b, « Le paysage, entre le politique et le vernaculaire. Réflexions à partir de John Brinckerhoff Jackson », *ARCHES, Association Roumaine des Chercheurs Francophones en Sciences Humaines*, 6, p. 9-27.
- BESSE J.-M., 2003c, *Les grandeurs de la terre : aspects du savoir géographique à la renaissance*, ENS Editions.
- BESSE J.-M., 2004a, « Quatre notes conjointes sur l'introduction de l'hodologie dans la pensée contemporaine », *Carnets du paysage*, 11, p. 26-33.
- BESSE J.-M., 2004b, *Le postmodernisme et la géographie. Éléments pour un débat*, Belin.
- BESSE J.-M., 2006, « Cartographie et pensée visuelle : réflexions sur la schématisation graphique ». Exposé présenté lors de la Journée d'étude "La carte, outil de l'expertise aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> ».
- BESSE J.-M., 2010, *De la géographie comme dimension de la culture*, Belin.
- BESSE J.-M., 2013, « Cartographies », *Les Carnets du Paysage*, 20.
- BESSE J.-M., PAYSAGE É. NATIONALE SUPÉRIEURE DU, 2009, *Le goût du monde : exercices de paysage*, Arles, Actes Sud.
- BESSOT A., VÉRILLON P., BALACHEF N., 1993, *Espaces graphiques et graphismes d'espaces : contribution de psychologues et de didacticiens à l'étude de la construction des savoirs spatiaux*, Grenoble, La Pensée sauvage.
- Béziat J.**, TIBERGHIE G.A., 2014, *La carte à l'œuvre cartographie, imaginaire, création*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux.
- BIERRY E., 2011, « La cuisine comme paysage. Variété des parfums et des goûts à Montreuil » TPFE, Ecole nationale supérieure du paysage de Versailles-Marseille.

BIGANDO E., 2013, « De l'usage de la *photo elicitation interview* pour appréhender les paysages du quotidien : retour sur une méthode productrice d'une réflexivité habitante », *Cybergeog : European Journal of Geography*, <https://cybergeog.revues.org/25919>, consulté le 28 septembre 2015.

BINGLEY A., 2003, « In here and out there : Sensations between Self and landscape », *Social & Cultural Geography*, 4, 3, p. 329-345.

BINGLEY A., 2012, « Touching space in hurt and healing. Exploring experiences of illness and recovery through tactile art », dans *Touching Space, Placing Touch*, Ashgate, London.

BINSWANGER L., DASTUR F., BASSO E., 2012, *Rêve et existence*, Paris, J. Vrin.

BLACK J., 2004, *Regards sur le monde: une histoire des cartes*, Octopus/Hachette-Livre.

BLAIS H., 2004, « Du croquis à la carte : les îles des voyageurs dans le Pacifique au XIXe siècle et le blanc des mers du sud », dans LABOULAIS I. (DIR.), *Comblant les blancs de la carte. Modalités et enjeux de la construction des savoirs géographiques (XIIe-XXe siècles)*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.

BLANC N., 2008, *Vers une esthétique environnementale*, Versailles, Éditions Quae.

BLANC N., RAMOS J., 2010, *Ecoplasties : Art en environnement*, Paris, Manuella Editions.

BODENHAMER, D. J., CORRIGAN, J., HARRIS, T.M. (dirs.), 2015, *Deep maps and spatial narratives*, Bloomington, Indiana University Press.

BOICHOT C., 2012, *Centralités et territorialités artistiques dans la structuration des espaces urbains : le cas de Paris et de Berlin*, Thèse de doctorat, Paris 1.

BOICHOT C., 2013, « Les espaces de la création artistique à Paris et Berlin : entre pôle artistique et centralité urbaine », *Territoire en mouvement. Revue de géographie et aménagement. Territory in movement. Journal of geography and planning*, 19-20, p. 19-39.

BOISSIÈRE, A., FABBRI, V., VOLVEY, A. (dirs.), 2010, *Activité artistique et spatialité*, Paris, L'Harmattan.

BOISSIÈRE K., 2011, *Zone Artistique Temporaire. Journal de Sejnane*. <http://issuu.com/karinspace/docs/name258da4>

BOISSIER P., 2012, « MindMapping », *Strabic*, 4, <http://strabic.fr/MindMapping>, consulté le 28 septembre 2015.

BONIN S., 2004, « Au-delà de la représentation, le paysage », *Strates. Matériaux pour la recherche en sciences sociales*, 11.

BONNET A., 2013, *Qualification des espaces publics urbains par les rythmes de marche : approche à travers la danse contemporaine*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble.

BORD J.-P., 1997, « Le géographe et la carte. Point de vue et questionnement de la part d'un géographe cartographe », *Cybergeo : European Journal of Geography*, <http://cybergeo.revues.org/6470>, consulté le 28 septembre 2015.

BORD J.-P., 2012, *L'univers des cartes - La carte et le cartographe*, Paris, Belin.

BORGES J. L., CAILLOIS R., 1982, *L'Auteur et autres textes : El Hacedor*, Paris, Gallimard.

BOSCHETTI A., 2009, « La recomposition de l'espace intellectuel en Europe après 1945 », dans *L'espace intellectuel en Europe: de la formation des états-nations à la mondialisation, XIXe-XXIe siècle*, Paris, La Découverte.

BOSE K. S., SARMA R. H., 1975, « Delineation of the intimate details of the backbone conformation of pyridine nucleotide coenzymes in aqueous solution », *Biochemical and Biophysical Research Communications*, 66, 4, p. 1173-1179.

BOUCHEIX-KOSMOPOULOS C., 1983, « Neguentropie et évolution. Du désordre thermodynamique à l'ordre du vivant ». Mémoire de DEA en philosophie, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne.

BOUCHEIX-KOSMOPOULOS C., 1984, « Essai en vue de définir l'impact du concept des structures dissipatives sur les sciences bio-médicales ». Mémoire de DEA en philosophie, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne.

BOUGOURD C., CÔME T., 2012, « Florent Chavouet : Cartomaniaque », *Strabic*, 4, <http://strabic.fr/Florent-Chavouet-Cartomaniaque>, consulté le 28 septembre 2015.

BOULAY G., DAHDAH A., 2010, « David Harvey, (2001), Géographie de la domination », *Méditerranée. Revue géographique des pays méditerranéens / Journal of Mediterranean geography*, 114, p. 148.

BOULDING K. E., 2005, « Image and Environment : Cognitive Mapping and Spatial Behavior », in DOWNS R. M., STEA D. (dir.), New Brunswick, N.J, Aldine Transaction.

BOULOUX N., 2013, « Les formes d'intégration des récits de voyage dans la géographie savante. Quelques remarques et un cas d'étude : Roger Bacon, lecteur de Guillaume de Rubrouck », dans BRESCH H., TIXIER DU MESNIL E. (dirs.), *Géographes et voyageurs au Moyen Âge*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, p. 119-146.

- BOURDEAU-LEPAGE L., TOVAR E., 2011, « Bien-être en Île-de-France : derrière une hausse générale, des disparités territoriales croissantes », *Métropolitiques*, <http://www.metropolitiques.eu/Bien-etre-en-Ile-de-France.html>, consulté le 28 septembre 2015.
- BOURDIEU P., 1979, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit.
- BOURDIEU P., 2002, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145, 5, p. 3.
- BOURRIAUD N., 1998, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel.
- BOURRIAUD N., 2003, *Formes de vie : L'Art moderne et l'invention de soi*, Paris, Editions Denoël.
- BOURRIAUD N., 2009, *The radican*, New York, NY, Lukas & Sternberg.
- BOURRIAUD N., PALAIS DE TOKYO, 2003, *GNS, Global navigation system : Palais de Tokyo, site de création contemporaine*, Paris, Cercle d'art.
- BRAUNSTEIN P., 1998, « Savoir et savoir-faire : les transferts techniques », *Actes des congrès de la Société d'archéologie médiévale*, 6, 1, p. 303-311.
- BRAUNSTEIN P., 1999, « Maîtrise et transmission des connaissances techniques au Moyen Age », *History of technology*, 21, p. 155-165.
- BRAYER L., 2013, « Filmer l'ambiance urbaine : les dispositifs vidéographiques à l'œuvre chez William H. Whyte dans *La vie sociale des petits espaces urbains* », *Ambiances. Environnement sensible, architecture et espace urbain*.
- BRAYER M.-A., 1995, « Pertes d'inscription. Mesures d'une fiction picturale : la carte de géographie », *Exposé*, 2, p. 6-23.
- BRESC, H., TIXIER DU MESNIL, E. (dir.), 2013, *Géographes et voyageurs au Moyen Âge*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest.
- BRETON A., 2002, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard.
- BREUX S., COLLIN J.-P., GINGRAS C., 2014, *Représenter l'urbain : apports et méthodes*, Presses de l'Université de Laval.
- BREUX S., REUCHAMPS M., LOISEAU H., 2011, *Carte mentale et science politique. Regards et perspectives critiques sur l'emploi d'un outil prometteur*, Peter Lang, Bruxelles.
- BRIL B., 2010, « Description du geste technique : Quelles méthodes ? », *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, 54-55, p. 242-244.

- BRISSON J.-L. (DIR.), *Ecole nationale supérieure du paysage (Versailles)*, 2007, *Carnets du paysage. Comme une danse*, Arles ; Versailles, Actes Sud ; Ecole nationale supérieure du paysage.
- BRISSON J.-L., *Ecole nationale supérieure du paysage (Versailles)*, 2004, *Cheminements*, Arles ; Versailles, Actes Sud ; École nationale supérieure du paysage.
- BROMBERGER C., 1988, « L'ethnocartographie. D'une cartographie d'inventaire à une cartographie d'invention », *Anthropologia cultural, actes du deuxième congrès mondial basque*, San Sebastian, Editorial Eusko-Ikaskuntza.
- BROMBERGER, C. (dir.), 2005, *Un corps pour soi*, Paris, Presses universitaires de France.
- BROMBERGER C., 2007, « Toucher », *Terrain. Revue d'ethnologie de l'Europe*, 49, p. 5-10.
- BRUN E., 2014, *Les situationnistes, une avant-garde totale : 1950-1972*, Paris, CNRS.
- BRUNET R., 1997, *La carte, mode d'emploi*, Paris ; Montpellier, Fayard ; Reclus.
- BUCI-GLUCKSMANN C., 1996, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée.
- BUFFET L., 2012, *Itinérances: l'art en déplacement*, Grenoble, De l'incidence éd.
- BUIRE C., 2010, « Le goût amer de la couleur au Cap », *EchoGéo*, 13.
- BULLOT E., 2012, « De la conférence comme film », *Décadrages. Cinéma élargi*, 21-22, p. 27-37.
- BUREAU, M.-C., PERRENOUD, M., SHAPIRO, R. (dirs.), 2009, *L'artiste pluriel : démultiplier l'activité pour vivre son art*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- BURINI F., 2012, « Cartographie et participation pour la coopération environnementale : le terrain et la restitution des savoirs traditionnels en Afrique subsaharienne », *Annales de géographie*, 687-688, 5, p. 487-512.
- BURINI F., 2013, « L'évolution de la cartographie auprès des sociétés traditionnelles en Afrique subsaharienne », *L'Information géographique*, Vol. 77, 4, p. 68-87.
- BURINI F., 2008, « La cartographie participative et la pratique du terrain dans la coopération environnementale: la restitution des savoirs traditionnels des villages de l'Afrique subsaharienne ». Arras, [halshs-00389595](https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00389595).
- BUSCATTO M., 2006, « Ethnographies du travail artistique : apports et usages épistémologiques », *Sociologie de l'Art, OPuS 9 & 10*, 2, p. 87.

- BUTTNER A., 1979, « Le temps, l'espace et le monde vécu », *L'Espace géographique*, 8, 4, p. 243-254.
- BUTTNER A., 1994, « Grasping the dynamism of lifeworld », *Annals of the Association of American Geographers*, 66, p. 277-292.
- BUTTNER A., ET AL., 1999, *Text and Image : Social Construction of Regional Knowledges*, Institut für Länderkunde, Leipzig.
- CALBERAC, Y., 2009, « Pérennité et invariants dans la construction des savoirs géographiques. Construction, transmission et adaptation d'un habitus du terrain dans la géographie française », dans *Le changement en environnement. Les faits, les représentations, les enjeux*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- CALVINO I., 2002, *Les villes invisibles*, Paris, Seuil.
- CAMPBELL H., SMITH A.M., 2012, *Le grand atlas de la géographie nostalgique*, Paris, Editions de l'Opportun.
- CAQUARD S., 2014, « Cartography III : A post-representational perspective on cognitive cartography », *Progress in Human Geography*.
- CAQUARD S., s. d., « Cartographies of Fictional Worlds : Conclusive Remarks », *Cartographic Journal*, 48, 4, p. 1-2.
- CARAËS M.-H., MARCHAND-ZANARTU N., 2011, *Images de pensée*, RMN.
- CARDI F., 2015, « Dominations à l'école : la photographie comme point de vue et comme donnée pour la recherche », *ethnographiques.org*, 29.
- CARERI F., 2004a, « Transurbance », *Carnets du paysage*, 11, p. 161-169.
- CARERI F., 2004b, *Walkscapes : El andar como practica estetica. Walking as an aesthetic practice*, Barcelone, Editorial Gustavo Gili.
- CARREL M., TALPIN J., 2012, « Cachez ce politique que je ne saurais voir ! », *Participations*, n° 4, 3, p. 179-206.
- CASTET J.-B., 2010, « L'impact des expositions internationales et universelles sur les métropoles de la péninsule ibérique : Séville / Lisbonne / Saragosse », *Méditerranée. Revue géographique des pays méditerranéens / Journal of Mediterranean geography*, 114, p. 113-120.
- CASTEX J., COHEN J.-L., DEPAULE J.-C., COUËDIC D.L., 1995, *Histoire urbaine, anthropologie de l'espace*, CNRS éd.

CATUNGAL J.P., LESLIE D., s. d., « Placing power in the creative city : governmentalities and subjectivities in Liberty Village, Toronto », *Environment and Planning*, 41, 11, p. 2576-2594.

CAUVIN C., 1984, *Espaces cognitifs et transformations cartographiques. Les conditions de la comparaison des espaces cognitifs : de la carte aux configurations : exemples de l'espace urbain strasbourgeois*, Thèse de doctorat, Strasbourg, Université de Strasbourg.

CAUVIN C., 1999, « Pour une approche de la cognition spatiale intra-urbaine », *Cybergeo : European Journal of Geography*, <http://cybergeo.revues.org/5043>, consulté le 28 septembre 2015.

CEFAÏ D., 2003, *L'enquête de terrain*, Paris, Éditions la Découverte : MAUSS.

CEFAÏ D., CARREL M., TALPIN J., ELIASOPH N., LICHTERMAN P., 2012, « Ethnographies de la participation », *Participations*, n°4, 3, p. 7-48.

**Centre de création industrielle**, CENTRE GEORGES POMPIDOU., 1980, *Cartes et figures de la Terre : exposition présentée au Centre Georges Pompidou du 24 mai au 17 novembre 1980*, Paris, Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle.

CERTEAU M. DE, GIARD L., MAYOL P., 1990, *L'invention du quotidien : Arts de faire*, Gallimard.

CHADOIN O., 2010, « La notion d'ambiance. Contribution à l'examen d'une invention intellectuelle post-moderne dans le monde de la recherche architecturale et urbaine », *Annales de la Recherche Urbaine*.

CHALLET-HAAS J., 2015, *La symbolisation du mouvement : issue de la cinétographie Laban*, Pantin, Centre national de la danse.

CHAMBERS R., 2006, « Cartographie participative et systèmes d'information géographique : à qui appartiennent les cartes ? Qui en ressort renforcé, qui en ressort affaibli ? Qui gagne et qui perd ? », *The Electronic Journal on Information Systems in Developing Countries (EJISDC)*, 2, 25, p. p. 1-14.

CHAMUSSY H., 1982, « La carte de l'Empire », *Brouillons Dupont*, 9, p. 51-59.

CHAPEL E., 2000, *Cartes et figures de l'urbanisme scientifique en France (1910-1943) : recherche sur le rôle et les fonctions de la statistique et de l'unification graphiques dans la production des doctrines urbaines*, Thèse de doctorat sous la direction de Yannis Tsiomis, Paris, Université Paris 8.

CHAPEL E., 2010, *L'oeil raisonné. L'invention de l'urbanisme par la carte*, Genève, Métis Presses.

CHAPON P.-M., BEURET C., BOLOMIER C., CHOISY P., ZAMBERNARDI S., 2010, « Cartes mentales et représentations spatiales de résidents en MARPA : un outil d'aide à l'implantation de nouvelles structures d'hébergement ? », *Norois. Environnement, aménagement, société*, 216, p. 57-66.

CHARLE C., 2009, « Les intellectuels en Europe dans la seconde moitié du XIXe siècle, essai de comparaison », dans *L'espace intellectuel en Europe : de la formation des États-nations à la mondialisation, XIXe-XXIe siècle*, Paris, La Découverte.

CHARLES J., 2012, « Comment la cartographie méconnaît les habitants », *Participations*, n° 4, 3, p. 155-178.

CHATWIN B., CHABERT J., 1988, *Le chant des pistes*, Paris, Grasset.

CHEMLA K., 1995, « Histoire des sciences et matérialité des textes », *Enquête. Archives de la revue Enquête*, 1, p. 167-180.

CHIVALLON C., 2004, « Débattre autour du postmodernisme : commentaires de textes choisis », *L'Espace géographique*, 33, 1, p. 43-58.

CHIVA M., 1985, *Le Doux et l'Amer : Sensation gustative, Emotion et Communication chez le jeune enfant*, Paris, Presses Universitaires de France.

CHOAY F., 2006, *L'urbanisme : utopies et réalités : une anthologie*, Paris, Éditions du Soleil.

CHOLLET M., 2015, *Chez soi : Une odyssée de l'espace domestique*, Paris, Zones : La Découverte.

CHOW Y.W., PIETRANICO R., MUKERJI A., 1975, « Studies of oxygen binding energy to hemoglobin molecule », *Biochemical and Biophysical Research Communications*, 66, 4, p. 1424-1431.

CHRISTIN A.-M., 2009, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion.

CHRISTIN A.-M., 2012, *Histoire de l'écriture : de l'idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion.

CHRISTMANN M., 2012a, « Croisements paysage/danse/musique : écritures entre composition et improvisation », *Projets de paysage*.

- CHRISTMANN M., 2012b, « La partition, une écriture croisée pour le paysage, la danse et la musique », *Lacth séminaire doctoral*, p. 16-27. CHRISTMANN M., 2012c, « L'écriture du sensible par la partition », Carnet de recherche, <https://partitions.hypotheses.org>
- CHRISTMANN M., 2014a, « Les images de pensée. Introduction de la journée d'étude », p. 2-4. Carnet de recherche, <https://partitions.hypotheses.org>
- CHRISTMANN M., 2014b, « L'étude de la "Walking Score Wheel" à l'épreuve de la performativité ». Carnet de recherche, <https://partitions.hypotheses.org>
- CHRISTMANN M., 2015, « La partition entre cartographie et chorégraphie, ou l'expérience tracée ».
- CHRISTMANN M., s. d., « La traduction en question : visibilité du processus d'écriture ».
- CHRISTOFIS M.-E., s. d., « Quatre questions à Catherine Jourdan sur la cartographie au service de l'espace public », *Groupe Chronos*.
- CINQUALBRE O., MIGAYROU F. (DIR.), 2015, *Le Corbusier. Catalogue de l'exposition*, Editions du Centre Pompidou, Paris.
- CLAUDE V., 2006, *Faire la ville : les métiers de l'urbanisme au XXe siècle*, Marseille, Ed. Parenthèses.
- CLAVAL P., 1974, « La géographie et la perception de l'espace », *Espace géographique*, 3, 3, p. 179-187.
- CLAVAL P., 1984, « Les langages de la géographie et le rôle du discours dans son évolution », *Les annales de géographie*, 93, 518, p. 409-422.
- CLÉMENT F., s. d., « Vers la cartographie de projection : l'esprit des lieux ou les vocations du territoire intercommunal selon les élus », dans *Debarbieux B., Lardon S. (dir.), Les figures du projet territorial*, Datar et Éditions de l'Aube, Paris.
- CLIFFORD J., 2008, *De la réarticulation en anthropologie*, Éditions de l'EHESS.
- CLOKE P., COOK I., CRANG P., GOODWIN M., PAINTER J., PHILO C., 2004, *Practising Human Geography*, SAGE.
- COCCIA E., RUEFF M., 2013, *La vie sensible*, Paris, Éd. Payot & Rivages.
- COLLECTIF, 2010, *Les carnets du paysage. Cartographies*, Paris, Actes Sud.
- COLLECTIF CHIASSMI INTERNATIONAL, 2015, *Revue Chiasmi International. Merleau-Ponty entre hier et demain*, Paris, Vrin - Mimésis - Penn State University.

- COLLECTIF MONDES SENSIBLES ET ÉMOTIONS, 2012, « Sinneswelten – Monde sensibles et émotions », *Trajectoires. Travaux des jeunes chercheurs du CIERA*, 6.
- COLLIGNON B., 1997, *Les Inuit : Ce qu'ils savent du territoire*, Paris, Editions L'Harmattan.
- COLLIGNON B., 2010, « L'éthique et le terrain », *L'Information géographique*, 74, 1, p. 63.
- COLLIGNON B., STASZAK J.-F., 2004a, *Que faire de la géographie postmoderniste ?*, Belin.
- COLLIGNON B., STASZAK J.-F., 2004b, *Que faire de la géographie postmoderniste ?*, Belin.
- COLLOT M., 1997, *La matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France.
- COLLOT M., 2011, *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles ; Versailles, Actes sud ; Ecole nationale supérieure du paysage.
- CORBEL L., 2008, « Entre cartes et textes : lieux et non-lieux de l'art chez Robert Smithson », *Textimage*, 2.
- CORBEL L., 2012, « Paysages sensibles de Mathias Poisson. De la marche à la carte et retour », dans Buffet L., *Itinérances : l'art en déplacement*, Paris, De l'incidence éditeur.
- CORBIN A., 2000, *Historien du sensible : entretiens avec Gilles Heuré*, Paris, La Découverte.
- CORBIN A., 2008, *Le miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Flammarion.
- COSGROVE D.E., 1998, *Social formation and symbolic landscape*, Univ of Wisconsin Press.
- COSGROVE D.E., 1999, *Mappings*, Reaktion Books.
- COSGROVE D.E., 2006, *Geographical imagination and the authority of images : Hettner-Lecture with Denis Cosgrove*, Franz Steiner Verlag.
- COTTE, M. (dir.), 2004, *Circulations techniques : en amont de l'innovation ; hommes, objets et idées en mouvement*, Besançon, Presse universitaires de Franche-Comté.
- COULON A., 2007, *Les concepts clés de l'ethnométhodologie*, Presses Universitaires de France.

- COULON A., 2014, *L'ethnométhodologie*, Paris, PUF.
- COURTOT R., 2007, « Les paysages et les hommes des Alpes du sud dans les carnets de Paul Vidal de La Blache », *Méditerranée. Revue géographique des pays méditerranéens / Journal of Mediterranean geography*, 109, p. 9-15.
- CRAMPTON J.W., 2001, « Maps as social constructions : power, communication and visualization », *Progress in Human Geography*, 25, 2, p. 235-252.
- CROUCH D., MATLESS D., 1996, *Refiguring Geography : Parish Maps of Common Ground. Transactions of the Institute of British Geographers*.
- CUNY, C., NEZ, H. (dirs.), 2013, « Participations », *Photographie et film : antidotes à la domination politique ?*, 3, 7, p. 214.
- DAGOGNET F., 2006, *Une épistémologie de l'espace concret. Néo-géographie*, Paris, Vrin.
- DAINVILLE F. DE, MOLLAT M., 1986, *La cartographie reflet de l'histoire*, Genève, Slatkine.
- DAKHLIA J., 1995, « Le terrain de la vérité », *Enquête. Archives de la revue Enquête*, 1, p. 141-152.
- DALLET J.-M., 2012, « Une brève histoire des rencontres entre artistes, ingénieurs et scientifiques », dans *Art et culture numériques*, Panorama international, Centre des arts d'Enghien-les-Bains.
- DAMASIO A., 2010, *Autre moi-même*, Paris, Odile Jacob.
- DAMASIO A.R., 2006, *L'erreur de Descartes : la raison des émotions*, Paris, Odile Jacob.
- DARDEL E., 1990, *L'Homme et la terre. Nature de la réalité géographique*, Paris, Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.
- DASTON L., GALISON P., 2010, *Objectivity*, Zone Books.
- DAVID P.A., 1998, « Communication Norms and the Collective Cognitive Performance of "Invisible Colleges" », dans NAVARETTI P.G.B., DASGUPTA P.P., MÄLER P.K.-G., SINISCALCO P.D. (dirs.), *Creation and Transfer of Knowledge*, Springer Berlin Heidelberg, p. 115-163.
- DAVID P.A., 2004, « Understanding the emergence of 'open science' institutions: functionalist economics in historical context », *Industrial and Corporate Change*, 13, 4, p. 571-589.

- DAVIDSON, J. (dir.), 2007, *Emotional geographies*, Aldershot, Ashgate.
- DAVIET S., VALIN J.-L., 2010, « En marge des métropoles, le carreau Wendel en Lorraine : de la friche industrielle au projet culturel », *Méditerranée. Revue géographique des pays méditerranéens / Journal of Mediterranean geography*, 114, p. 135-144.
- DAVILA T., 2007, *Marcher, créer*, Paris, Éd. du Regard.
- DAVODEAU H., 2009, « L'évaluation du paysage, premier acte des politiques paysagères », *Projets de paysage*.
- DEBARBIEUX B., 2003, « Neuf enjeux de l'iconographie de projet et de prospective de territoire », dans *Debarbieux B., Lardon S. (dir.), Les figures du projet territorial*, Datar et Éditions de l'Aube, Paris.
- DEBARBIEUX B., 2004, « Carte d'identités, cartes d'altérité : Référence, Rhétorique et Relativité dans la cartographie contemporaine », dans *Bord J.-P., Baduel P. R. (dir.), Les cartes de la connaissance*, Paris, Karthala, p. 607-624.
- DEBARBIEUX B., 2007, « Actualité politique du paysage », *Journal of Alpine Research | Revue de géographie alpine*, 95-4, p. 101-114.
- DEBARBIEUX B., 2012, « Les figures de la montagne dans le projet urbanistique (1870-2010): Montréal, San Francisco, Vancouver, Chong Qing, Berlin », *Carnets du paysage*, 22.
- DEBARBIEUX B., BRUNET A.-F., 2001, « Les problématiques de l'image et de la représentation en géographie », dans *Les concepts de la géographie humaine*, Paris, Armand Colin, Paris, p. 199-211.
- DEBARBIEUX, B., LARDON, S. (dirs.), 2003, *Les figures du projet territorial*, La Tour d'Aigues ; Paris, Aube ; DATAR.
- DEBARBIEUX B., VANIER M., 2002, *Ces territorialités qui se dessinent*, Aube.
- DELANO-SMITH C., 2006, « Milieus of Mobility: Itineraries, Route Maps, and Road Maps », dans *Cartographies of Travel and Navigation*, Chicago, University of Chicago Press.
- DE L'ESTOILE, B. (DIR.), 2004, « Frontières de l'anthropologie », *Critique*, 680-681.
- DELEUZE G., 1988, *Le pli : Leibniz et le Baroque*, Paris, Editions de Minuit.
- DELEUZE G., GUATTARI F., 1980, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*, Éditions de minuit.

DELVOYE W., CRIQUI J.-P., BERNADAC M.-L., 2012, *Wim Delvoeye au Louvre*, Brussels : New Haven, Mercatorfonds.

DELYSER D., HAWKINS H., 2014, « Introduction : writing creatively – process, practice, and product », *Cultural Geographies*, 21, 1, p. 131-134.

DEMANGEON A., 1940, « La géographie psychologique », *Annales de géographie*, vol. 49, p. 134-137.

DE MUER J., 2014, « La promenade nocturne, “une expérience de voyage de l’ordinaire” », 15 avril 2014, Marsactu, vidéo en ligne, <http://www.marsactu.fr/culture/la-promenade-nocturne-une-experience-de-voyage-de-lordinaire-34300.html>

DEMUR S., 2013, « Fernand Deligny ». TPFÉ, Ensap-Belleville.

DENISSEN J., 2013, *Marcher vers le paysage périurbain : le GR2013. Mise en oeuvre, structure et implications d’un sentier métropolitain de randonnée pédestre*, Mémoire de Master 2, ENSP de Versailles-Marseille.

DEPEAU, SANDRINE, RAMADIER T., 2010, « Approche méthodologique (JRS) et développementale de la représentation de l’espace urbain quotidien de l’enfant », dans Danic O., David S., Depeau S. (dir.), *Les enfants et les jeunes dans les espaces quotidiens*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 61-74.

DESBOIS H. (DIR.), 2002, *Territoires littéraires*, Paris, L’Harmattan.

DESCOMBES V., 2004, *Le complément de sujet : enquête sur le fait d’agir de soi-même*, Paris, Gallimard.

DESPORTES M., 2005, *Paysages en mouvement : transports et perception de l’espace, XVIIIe-XXe siècle. 117 illustrations*, Paris, Gallimard.

DEVANTHÉRY A., 2011, « Entre itinéraires et trajets : représentations des déplacements dans les guides de voyage au tournant du XIXe siècle », *In Situ. Revue des patrimoines*, 15.

DEVEREUX G., s. d., *De l’angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, Paris, Editions Aubier.

DEWEY J., SHUSTERMAN R., BUETTNER S., COMETTI J.-P., 2010, *L’art comme expérience*, Paris, Gallimard.

DIAS N., 2004, *La mesure des sens : les anthropologues et le corps humain au XIXe siècle*, Paris, Aubier.

DIDELON C., 2010, « Une vision de l'Europe », *Annales de géographie*, 673, 3, p. 211-228.

DIDIER-FÈVRE C., NOUCHER M., 2013, *Cartographie participative sur le net*, Armand Colin / Dunod.

DI PALMA V., 2011, « Flow : Rivers, Roads, Routes, and Cartographies of Leisure », dans *Routes, Roads and Landscapes*, Ashgate, Farnham, p. 27-43.

DODGE M., KITCHIN R., PERKINS C., 2008, *Rethinking Maps : New Frontiers in Cartographic Theory*, New York, Routledge.

DOMINO C., 2005, *A ciel ouvert : l'art contemporain à l'échelle du paysage*, Scala.

DONGUY L., 2013, *L'appropriation des espaces publics marseillais par les pratiques artistiques de déambulation et les arts de la rue*, Mémoire de Master 1, Université Paris-1.

DORLIN E., 2009, *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, Paris, Presses Universitaires de France.

DOSSE F., s. d., *L'empire du sens. L'humanisation des sciences humaines*, La Découverte.

DOWNES, R.M., STEA, D. (dirs.), 2005, *Image & environment : cognitive mapping and spatial behavior*, New Brunswick, N.J, Transaction Publishers.

DROZD C., AMPHOUX P., 2008, « Les ambiances dans la conception architecturale : une « histoire » de représentations », *Colloque international « Faire une ambiance »*.

DROZD C., MEUNIER V., SIMONNOT N., HÉGRON G., 2010, « La représentation des ambiances dans le projet d'architecture », *Sociétés & Représentations*, n° 30, 2, p. 97-97.

DUCHESNE S., HAEGEL F., SINGLY F. DE, 2008, *L'entretien collectif*, Paris, A. Colin.

DUPUY G., BENGUIGUI L.G., 2015, « Sciences urbaines : interdisciplinarités passive, naïve, transitive, offensive », *Métropoles*, 16.

**Ecole nationale supérieure du paysage (VERSAILLES)**, 2013, *Du dessin*, Arles ; Versailles, Actes Sud ; École nationale supérieure de paysage.

ECO U., 1988, « De l'impossibilité d'établir une carte de l'Empire à l'échelle du 1/1 », dans *Pastiches et postiches*, Paris, Messidor, p. 95-104.

- ECO U., AUGÉ M., DIDI-HUBERMAN G., LAMBERT F., 2011, *L'expérience des images*, Bry-sur-Marne, INA.
- ECO U., GUYADER B., 2005, *Pastiches et postiches*, Paris, Librairie générale française.
- EHRlich P., 1980, « Coévolution et biologie des populations », *Coévolution*.
- ENTRIKIN J.N., 1976, « Contemporary Humanism in Geography », *Annals of Association of American Geographers*, vol. 6, n°4.
- ERNWEIN M., 2014, « La vidéo, un outil tout trouvé pour une géographie plus-que-représentationnelle ? », *Espaces Temps*.
- FARGUE L.-P., 2007, *Le piéton de Paris, suivi de D'après Paris*, Paris, Gallimard.
- FEILDEL B., 2010, *Espaces et projets à l'épreuve des affects. Pour une reconnaissance du rapport affectif à l'espace dans les pratiques d'aménagement et d'urbanisme*, Thèse de doctorat, Université François Rabelais - Tours.
- FEILDEL B., 2013, « Vers un urbanisme affectif. Pour une prise en compte de la dimension sensible en aménagement et en urbanisme », *Norois*, 227.
- FEILDEL B., 2014, « La mobilité révélée par GPS », *Netcom*, 1-2, 28, p. 55-76.
- FERREN P., 2012, « Plateforme Art & Géo de Cartes Sensibles », Polau, <http://polau.org/pacs/>
- FÉRREOL G., 2015, *Sentiments et émotions*, Paris, Proximités.
- FFRANDONNÉE, LANASPÈZE, BAPTISTE, STURM H., POISSON M., MÉMAIN N., SAFI, 2013, *GR 2013 Marseille-Provence : Autour de la mer de Berre et du massif de l'Etoile*, Edition 2013, Marseille ; Paris, Fédération Française de la Randonnée Pédestre.
- FLORIDA R., BOYETT M., 2014, *The Rise of the Creative Class : And How It's Transforming Work, Leisure, Community, and Everyday Life*, MP3 Una edition, Brilliance Audio.
- FLORIDA R.L., 2004, *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, New York, NY, Basic Books.
- FLORIDA R.L., 2005, *Cities and the creative class*, New York, Routledge.
- FORNEL, M. DE, OGIEN, A., QUÉRÉ, L. (dirs.), 2000, *L'ethnométhodologie : une sociologie radicale : colloque de Cerisy*, Paris, La Découverte.
- FOUCAULT M., 2005, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.

- FOURNAND A., 2003, « Images d'une cité. Cartes mentales et représentations spatiales des adolescents de Garges-lès-Gonesse / Images of a suburb. Mental maps and spatial representations of Garges-lès-Gonesse (France) teenagers », *Annales de Géographie*, 112, 633, p. 537-550.
- FOURNIER M., STOEHR-MONJOU A., s. d., « Cartographie géo-littéraire et géo-historique de la mobilité aristocratique au Ve siècle d'après la correspondance de Sidoine Apollinaire : du voyage officiel au voyage épistolaire », *Belgeo*, 2, p. 2014.
- FOURNIER P., ARBORIO A.-M., 2010, *L'observation directe : l'enquête et ses méthodes*, Armand Colin.
- FRANK M., 2005, « Structure de l'argumentation de la conférence de Jean-Paul Sartre », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, 16.
- FRÉMONT A., 1974, « Recherches sur l'espace vécu », *Espace géographique*, 3, 3, p. 231-238.
- FRÉMONT A., 2008, *La région, espace vécu*, Paris, Flammarion.
- FRÉTIGNY J.-B., 2011, « Habiter la mobilité : le train comme terrain de réflexion », *L'Information géographique*, Vol. 75, 4, p. 110-124.
- FREYDET A., RUMELHART M., 2010, « Une tranche de persuasion massive : le bloc-diagramme », *Carnets du paysage*.
- GALISON P., 2004, *Einstein's Clocks and Poincaré's Maps : Empires of Time*, New York, W. W. Norton & Company.
- GALLAIS J., 1976, « De quelques aspects de l'espace vécu dans les civilisations du monde tropical », *L'Espace Géographique*, 1, p. 5-10.
- GARNIAUX J., 2010, « Lionel Arnaud, (2008), Réinventer la ville. Artistes, minorités ethniques et militants au service des politiques de développement urbain : une comparaison franco-britannique », *Méditerranée. Revue géographique des pays méditerranéens / Journal of Mediterranean geography*, 114, p. 152.
- GARRETT B.L., 2011, « Videographic geographies : Using digital video for geographic research », *Progress in Human Geography*, 35, 4, p. 521-541.
- GEERT P.V., 1986, « In, on, under : an essay on the modularity of infant spatial competence », *First Language*, 6, 16, p. 7-28.
- GERVEREAU L., 2004, *Voir; comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte.

- GHASARIAN C. (DIR.), 2002, *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Paris, Armand Colin.
- GIBSON J. J., 1983, *The senses considered as perceptual systems*, Westport, Conn, Greenwood Press.
- GIBSON J. J., PUTOIS O., ROMANO C., 2014, *Approche écologique de la perception visuelle*, Bellevaux, Éd. Dehors.
- GILBERT T., 2006, « La géographie et l'analyse des politiques de diffusion de l'art contemporain en France », *Sociologie de l'Art, OPuS 9 & 10*, 2, p. 161.
- GILBERT M., 2003, *Marcher ensemble : Essais sur les fondements des phénomènes collectifs*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GINZBURG C., 1980, « Signes, traces, pistes », *Le débat*, 5.
- GINZBURG C., AYMARD M., 1992, *Le Sabbat des sorcières*, Paris, Gallimard.
- GINZBURG C., RUEFF M., 2010, *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier.
- GIRARD N., 2010, « Nicolas Douay (coord.), (2009) La Méditerranée à l'heure de la métropolisation », *Méditerranée. Revue géographique des pays méditerranéens / Journal of Mediterranean geography*, 114, p. 148.
- GIROUD M., GRÉSILLON B., 2011, « Devenir capitale européenne de la culture : principes, enjeux et nouvelle donne concurrentielle », *Cahiers de géographie du Québec*, 55, 155, p. 237.
- GLASER B.G., STRAUSS A.L., 1995, « La production de la théorie à partir des données », *Enquête. Archives de la revue Enquête*, 1, traduit par FABIANI J.-L., p. 183-195.
- GLASS I., 2013, « Denis Wood : Emotional Cartographer », [http://www.huffingtonpost.com/ira-glass/denis-wood-emotional-cartographer\\_b\\_3570084.html](http://www.huffingtonpost.com/ira-glass/denis-wood-emotional-cartographer_b_3570084.html)
- GODLEWSKA A., 1999a, « The powerful Mapping Metaphor », dans *Geography unbound : French geographic science from Cassini to Humboldt*, Chicago, University of Chicago Press.
- GODLEWSKA A., 1999b, *Geography unbound : French geographic science from Cassini to Humboldt*, University of Chicago Press.
- GOFFMAN E., JOSEPH I., 2009, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Editions de Minuit.

- GOLLEDGE R. G., 1999, *Wayfinding behavior : cognitive mapping and other spatial processes*, JHU Press.
- GOMBRICH E. H., 1983, « La théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage », dans *L'écologie des images*, Paris, Flammarion, p. 15-43.
- GONZALEZ-QUIJANO Y., 2010, « Jérusalem, capitale « éternelle et indivisible » de la culture arabe ? », *Méditerranée. Revue géographique des pays méditerranéens / Journal of Mediterranean geography*, 114, p. 131-133.
- GOODCHILD M., 2007, « Citizens as sensors : the world of volunteered geography », *GeoJournal*, 4, 69, p. 211-221.
- GOODMAN N., 2005, *Langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles*, Hachette.
- GOODMAN N., 2006, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard.
- GOODY J., BAZIN J., BENZA A., 1978, *La raison graphique la domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les Éd. de Minuit.
- GOULD P., WHITE R., 1974, *Mental maps*, Middlesex, Harmondsworth.
- GRACQ J., 1993, *La forme d'une ville*, Paris, Corti.
- GRACQ J., 1995, *Le rivage des Syrtes*, Paris, J. Corti.
- GRAMONT, J. DE, GROSOS, P. (dirs.), 2014, *Henri Maldiney phénoménologie, psychiatrie, esthétique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- GRAVEREAU S., 2013, « Les artistes de Belleville : valeur et faire-valoir d'un quartier de Paris à leurs dépens ? », *Territoire en mouvement. Revue de géographie et aménagement. Territory in movement. Journal of geography and planning*, 17-18, p. 38-51.
- GRAWITZ M., 2001, *Méthodes des sciences sociales*, Paris, Dalloz.
- GRÉSILLON B., 2002, *Berlin, métropole culturelle*, Paris, Belin.
- GRÉSILLON B., 2008a, « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle », *Annales de géographie*, 660-661, 2, p. 179.
- GRÉSILLON B., 2008b, « Villes, création et événements culturels en Méditerranée: un certain regard », *Annales de Géographie*, 660-661, p. 179-198.

- GRÉSILLON B., 2010a, « Allen Scott, (2000), The Cultural Economy of Cities », *Méditerranée. Revue géographique des pays méditerranéens / Journal of Mediterranean geography*, 114, p. 145.
- GRÉSILLON B., 2010b, « Elsa Vivant, (2009), Qu'est-ce que la ville créative ? », *Méditerranée. Revue géographique des pays méditerranéens / Journal of Mediterranean geography*, 114, p. 146.
- GRÉSILLON B., 2010c, « Frédéric Leriche, Sylvie Daviet, Mariette Sibertin-Blanc, Jean-Marc Zuliani (dir.), (2008), L'économie culturelle et ses territoires », *Méditerranée. Revue géographique des pays méditerranéens / Journal of Mediterranean geography*, 114, p. 147.
- GRÉSILLON B., 2010d, « Jürgen Mittag (dir.), (2008), Die Idee der Kulturhauptstadt Europas », *Méditerranée. Revue géographique des pays méditerranéens / Journal of Mediterranean geography*, 114, p. 151.
- GRÉSILLON B., 2010e, « Rébecca Piednoir et Michel Gairaud, (2010), Artistes loin de Paris. L'exemple de Marseille-Provence », *Méditerranée. Revue géographique des pays méditerranéens / Journal of Mediterranean geography*, 114, p. 153.
- GRÉSILLON B., 2011a, *Un enjeu capitale, Marseille-Provence 2013*, La Tour d'Aigues, Aube.
- GRÉSILLON B., 2011b, « La culture comme alternative au déclin : mythe ou réalité ? », *Géocarrefour*, 2, p. 151-160.
- GRÉSILLON B., 2014, *Geographie de l'Art. Ville et création artistique*, Paris, Economica.
- GRISON L., 2002, *Figures fertiles. Essai sur les figures géographiques dans l'art occidental*, Arles, Jacqueline Chambon-Actes Sud.
- GROSJEAN M., THIBAUD J.-P., 2001, *L'espace urbain en méthodes*, Editions Parenthèses.
- GUEBEN-VENIÈRE S., 2011, « En quoi les cartes mentales, appliquées à l'environnement littoral, aident-elles au recueil et à l'analyse des représentations spatiales ? », *EchoGéo*, 17.
- GUET J.-F., 2011, « Ville désirable ou ville durable : quelle place pour les espaces verts ? », *Métropolitiques*.
- GUINARD P., 2010, « Quand l'art public (dé)fait la ville ? », *EchoGéo*, 13.

- GUINARD P., 2012, *Les espaces publics au prisme de l'art à Johannesburg (Afrique du Sud) : quand la ville fait oeuvre d'art et l'art oeuvre de ville*, Thèse de doctorat sous la direction de Philippe Gervais-Lambony, Paris, Université Paris Ouest Nanterre La Défense.
- GUINARD P., 2014a, *Johannesburg l'art d'inventer une ville*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- GUINARD P., 2014b, « L'art, un outil géographique pour mettre au jour et en oeuvre la (dé)construction des espaces publics à Johannesburg (Afrique du Sud) : le cas de Mandela Square », *Belgeo. Revue belge de géographie*, 3.
- GUITTON E., s. d., « Cartographies subjectives, entre Restitutions factuelles et Imaginaires », *Groupe Chronos*.
- GUMUCHIAN H., 1991, *Représentations et aménagement du territoire*, Paris, Anthropos.
- GUY E., 2012, « Debord(er) la carte », *Strabic*, 4.
- GUY F., DEPEAU S., 2014, « Carte à la une : la carte mentale par le jeu pour comprendre l'espace vécu par des adolescents », *Géoconfluences*.
- GWIAZDZINSKI L., COMPAGNIE PHILIPPE SAIRE., 2013, *Cartographies collection #1-#11 : 2002-2012-*, Genève, A-Type éditions.
- HACKING I., 1993, *Le plus pur nominalisme : l'énigme de Goodman : « vleu » et usages de « vleu »*, Editions de l'éclat.
- HACKING I., 2008, *Entre science et réalité : la construction sociale de quoi ?*, La Découverte.
- HALL E.T., 1978, *La dimension cachée*, Paris, Seuil.
- HALL E.T., PETITA A., CHOAY F., 1978, *La Dimension cachée*, Paris, Seuil.
- HALPRIN A., 2010, *De l'une à l'autre composer, apprendre et partager en mouvements*, Bruxelles, Contredanse.
- HALPRIN L., 1970, *The RSVP Cycles : Creative Processes in the Human Environment*, New York, George Braziller.
- HARDY G., 1939, *La Géographie psychologique*, Paris, Gallimard.
- HARLEY J., 1990, « Cartography, ethics and social theory », *Cartographica : The International Journal for Geographic Information and Geovisualization*, 27, 2, p. 1-23.

- HARLEY J. B., 1991, « Can there be a Cartographic Ethics ? », *Cartographic Perspectives*, trad. française : « Peut-il y avoir une éthique cartographique ? » p. 109-120 dans Gould P., Bailly A. (eds.) 1995, *Le pouvoir des cartes. Brian Harley et la cartographie*, Paris, Anthropos, 10, p. 9-16.
- HARLEY J. B., GOULD P., BAILLY A., 1995, *Le pouvoir des cartes : Brian Harley et la cartographie*, Anthropos.
- HARMON K. A., 2004, *You are here : personal geographies and other maps of the imagination*, Princeton Architectural Press.
- HARMON K. A., CLEMANS G., 2009, *The map as art : contemporary artists explore cartography*, Princeton Architectural Press.
- HART R. A., 1979, *Children's Experience of Place : A Developmental Study*, New York, John Wiley & Sons Inc.
- HARZINSKI K., 2010, *From here to there : a curious collection from the hand drawn map association*, New York, Princeton Architectural Press.
- HATWELL Y., 2003, « Le développement perceptivo-moteur de l'enfant aveugle », *Enfance*, Vol. 55, 1, p. 88-94.
- HAUDRICOURT A.-G., 1987, *La technologie, science humaine : recherches d'histoire et d'ethnologie des techniques*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme.
- HAVILAND-JONES J.M., LEWIS M., FELDMAN BARETTE L., 2008, *Handbook of Emotions*, Guilford Press, New York.
- HAWKINS H., 2015, « Creative geographic methods : knowing, representing, intervening. On composing place and page », *Cultural Geographies*, 22, 2, p. 247-268.
- HAWKINS H., 2013, *For Creative Geographies : Geography, Visual Arts and the Making of Worlds*, Routledge.
- HAYOT A., 2002, « Pour une anthropologie de la ville et dans la ville : questions de méthodes », *Revue européenne des migrations internationales*, 18, 3, p. 93-105.
- HAZAN E., 2002, *L'invention de Paris : il n'y a pas de pas perdus*, Paris, Seuil.
- HEILBRON J., SAPIRO G., 2002, *La circulation internationale des idées*, Paris, Seuil.
- HEINICH N., 2004, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte.
- HEINICH N., 2009, « L'art à l'épreuve de ses médiations », *Médium*, 19, 2, p. 21.

HEINICH N., 2014, *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard.

HÉNAUT L., 2009, « L'interprétation comme activité de travail : matérialité et signification de l'œuvre », *Sociologie de l'Art, OPuS 14*, 1, p. 15-34.

HERVÉ D., RAMAROSON J.-H., RANDRIANARISON A., LE BER F., 2014, « Comment les paysans du corridor forestier de Fianarantsoa (Madagascar) dessinent-ils leur territoire ? Des cartes individuelles pour confronter les points de vue », *Cybergeo : European Journal of Geography*.

HILAIRE-PÉREZ L., 2013, *La pièce et le geste : Artisans, marchands et savoir technique à Londres au XVIIIe siècle*, Paris, Editions Albin Michel.

HIRT I., 2009, *Cartographies autochtones. Éléments pour une analyse critique*, Belin.

HIRT I., LERCH L., 2013, « Cartographier les territorialités indigènes dans les Andes boliviennes : enjeux politiques, défis méthodologiques », *Cybergeo : European Journal of Geography*.

HOCHMANN J., 2015a, *Les antipsychiatries : une histoire*, Paris, Odile Jacob.

HOCHMANN J., 2015b, « Les contestations de la psychiatrie. Entretien avec Jacques Hochmann », in « *Au bord de la folie* », *Revue Esprit*.

HOFMANN, C. (dir.), 2012, *Artistes de la carte : de la Renaissance au XXIe siècle : l'explorateur, le stratège, le géographe*, Paris, Éditions Autrement.

HOUSSAY-HOLZSCHUCH M., 2007, « Sociabilité, solidarité : culture, identité et vie urbaine dans les quartiers noirs du cap (Afrique du Sud) », *Cybergeo : European Journal of Geography*.

HOWES D., 2003, *Sensual Relations : Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, University of Michigan Press.

HOWES D., 2005, *Empire of the Senses : The Sensual Culture Reader*, Oxford ; New York, Bloomsbury Academic.

HOYAUX A.-F., 2006, « Pragmatique phénoménologique des constructions territoriales et idéologiques dans les discours habitants », *L'Espace Géographique*, 35, 3, p. 271-285.

HOYAUX A.-F., 2013a, *Géographie et phénoménologie : perspectives théoriques et méthodologiques autour de la proximité et de l'authenticité*, P.I.E. Peter Lang.

HOYAUX A.-F., 2013b, « Matérialiser son monde à travers le corps : Réflexions phénoménologiques sur le passage du perceptuel à l'artefactuel », p. 55-72.

- HUSSY C., LOPRENO D., 1985, « La représentation du territoire », dans *Les Représentations en actes : actes du colloque de Leschereines*, Grenoble, Université scientifique et médicale de Grenoble, Institut de géographie alpine.
- HVATTUM, M., KAMPEVOLD LARSEN, J. (dirs.), 2011, *Routes, roads and landscapes*, Farnham, Surrey ; Burlington, VT, Ashgate Pub.
- IAU ÎLE-DE-FRANCE, 2013, *Cartes, plans, 3D : représenter, imaginer la métropole*, IAU.
- ICI-MÊME GRENOBLE, 2001, *Les paysages étaient extraordinaires*, Grenoble, Tous travaux d'art.
- INGOLD T., 1993, « The Temporality of the Landscape Author(s) : Tim Ingold », *World Archeology*, 25, 2, p. 152-174.
- INGOLD T., 2000, *The perception of the environment : essays on livelihood, dwelling and skill*, Routledge.
- INGOLD T., 2004, « Culture on the Ground The World Perceived Through the Feet », *Journal of Material Culture*, 9, 3, p. 315-340.
- INGOLD T., 2013, *Une brève histoire des lignes, Zones sensibles*.
- JABLONKA I., 2014, *L'Histoire est une littérature contemporaine*, Paris, La Librairie du XXIe siècle.
- JACKSON J.B., BESSE J.-M., TIBERGHIE G.A., 2003, *À la découverte du paysage vernaculaire*, Actes Sud.
- JACKSON P., 1981, « Phenomenology and Social Geography », *Area*, 13, 4, p. 299-305.
- JACOB C., 1992, *L'empire des cartes : approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Albin Michel.
- JACOB, C. (dir.), 2007, *Lieux de savoir*, Paris, Albin Michel.
- JAMES W., 1890, *The Principles of Psychology, Vol. 1*, Dover Publications.
- JAMES W., 1950, *Principles of Psychology, Vol. 2*, Dover Publications.
- JAVEAU C., 2010, « Sartre et sa théorie des émotions : une confrontation avec Erving Goffman », *SociologieS*.
- JEANPIERRE L., 2008, *Invention et réinventions transatlantiques de la « Critical Theory »*, Éditions de l'EHESS.
- JÉGOU L., 2015, « Mappamundi, art et cartographie », *Mappemonde*, 114.

- JEUDY H.-P., JACQUES P.B., COLLECTIF, ZONZON C., 2006, *Corps et décors urbains : les enjeux culturels des villes*, Paris ; Budapest ; Kinshasa etc., L'Harmattan.
- JOLIVEAU T., 2014, « Chacun sa carte ? Le nouveau Google Maps », *Mappemonde*, 1.
- JOLIVEAU T., NOUCHER M., ROCHE S., 2013, « La cartographie 2.0, vers une approche critique d'un nouveau régime cartographique. », *L'information Géographique*, 77, 4, p. pp. 29-46.
- JOLY F., 1994, *La cartographie*, Paris, Presses Universitaires de France (Que sais-je ?).
- JUAN, S. (dir.), 1997, *Les sentiers du quotidien : rigidité, fluidité des espaces sociaux et trajets routiniers en ville*, Paris, L'Harmattan.
- KANELLOPOULOU D., 2015, *Marcher dans le centre historique d'Athènes : le piéton d'une variable de l'aménagement urbain à un déterminant de l'espace public*, Thèse de doctorat, Université Paris 1.
- KARROW R., AKERMAN J., 2007, *Maps. Finding Our Place in the World*, Chicago, University Chicago Press.
- KAUFMANN P., 1999, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Vrin.
- KISH G., 1980, *La carte : image des civilisations*, Seuil.
- KITCHIN R., 1994, « Cognitive maps: what are they and why study them ? », *Journal of Environmental Psychology*, 14, p. 1-19.
- KITCHIN R., 2002, « Participatory Mapping of Disabled Access », *Cartographic Perspectives*, 41, p. 44-54.
- KITCHIN R., BLADES M., 2002, *The Cognition of Geographic Space*, London, I. B. Tauris.
- KITCHIN R., DODGE M., 2007, « Rethinking maps », *Progress in Human Geography*.
- KRACAUER S., BOUTOUT J.-F., 2013, *Rues de Berlin et d'ailleurs*, Paris, les Belles Lettres.
- KRÄMER S., 2012, « Qu'est-ce donc qu'une trace, et quelle est sa fonction épistémologique ? État des lieux », *Trivium. Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales - Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften*, 10, traduit par CHAMAYOU-KUHN
- KRAMER, S., KOGGE, W., GRUBE, G. (dirs.), 2007, *Spur : Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, 1. Aufl, Frankfurt am Main, Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft).

- KUHN T.S., 2008, *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion.
- KÜNSTLER, 2012, « Bachelard – Les valeurs épistémiques de l'imagination », *Implications philosophiques*.
- LABOULAIS, I. (dir.), 2008, *Les usages des cartes (XVIIe-XIXe siècle) : pour une approche pragmatique des productions cartographiques*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.
- LABUSSIÈRE O., 2014, « Pensée aménagiste et théories cliniques : le médecin-musicien, une figure à redécouvrir », dans CANOVA N., BOURDEAU PH., SOUBEYRAN O. (DIRS.), *La petite musique des territoires : art, espace et sociétés*, CNRS Editions.
- LAFON M.-H., 2013, *Traversée*, Grane; Chambéry, Créaphis éd. ; Fondation FACIM.
- LAHIRE B., 2008, « De la réflexivité dans la vie quotidienne : journal personnel, autobiographie et autres écritures de soi », *Sociologie et sociétés*, 40, 2, p. 165.
- LALLIER C., 2011, « L'observation filmante », *L'Homme*, 198-199, 2, p. 105-130.
- LANASPÈZE B., STURM H., 2011, « Penser avec les pieds », *Revue Wildproject*.
- LANOIX C., 2014, « Notes, Notation, Narration : Le carnet de terrain comme « carto-ethnographie », *Belgeo*, 2.
- LAPLANTINE F., 2005, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre.
- LAPLANTINE F., 2015, *La description ethnographique*, Paris, Armand Colin.
- LAPZESON N., 2015, *Un corps qui pense, transmettre en danse contemporaine*, Paris, Métis Presses.
- LARDON S., PIVETEAU V., 2005, « Méthodologie de diagnostic pour le projet de territoire : une approche par les modèles spatiaux », *Géocarrefour*, 80, 2, p. 75-90.
- LATOUR B., 2012, *Enquête sur les modes d'existence : Une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte.
- LATOUR B., WOOLGAR S., 2005, *La vie de laboratoire : la production des faits scientifiques*, Paris, La Découverte.
- LAVANGA M., 2013, « Artists in urban regeneration processes : use and abuse ? », *Territoire en mouvement. Revue de géographie et aménagement. Territory in movement. Journal of geography and planning*, 17-18, p. 6-19.

LE COQ S., 2004, « Le travail artistique : effritement du modèle de l'artiste créateur ? », *Sociologie de l'Art, OPuS* 5, 3, p. 111.

LEDROUT R., 1973, *Les Images de la ville...*, Éditions Anthropos.

LEFEBVRE C., 2010, « Ce que l'itinéraire nous dit du voyage. Listes d'itinéraire, voyage et imaginaire spatial au Soudan central au XIXe siècle », *Afriques. Débats, méthodes et terrains d'histoire*, 02.

LEFEBVRE C., 2015, *Frontières de sable, frontières de papier : Histoire de territoires et de frontières, du jihad de Sokoto à la colonisation française du Niger, XIXe-XXe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne.

LEFEBVRE H., 1974, *La production de l'espace*, Anthropos.

LEFEBVRE H., 2009, *Critique de la vie quotidienne. I, I*, Paris, l'Arche.

LE FLOC'H M., 2007, « Mission repérage(s) : un élu, un artiste », *Communication et organisation*, 32, p. 194-207.

LE FUR A., 2000, *Pratiques de la cartographie*, Paris, Armand Colin.

LEIBOVICI F., 2007, *Des documents poétiques*, Marseille, Al Dante.

LENCLUD G., 1995, « Quand voir, c'est reconnaître », *Enquête. Archives de la revue Enquête*, 1, p. 113-129.

LERICHE F., 2010, « Ann Markusen et David King., (2003), The artistic dividend : the art's hidden contributions to regional development », *Méditerranée. Revue géographique des pays méditerranéens / Journal of Mediterranean geography*, 114, p. 145.

LEROUX X., JANSON A., MALCZYK B., HORRENBERGER A., 2011, *Géographie à vivre CE2. 5 modules pour acquérir des concepts et des savoir-faire*, Schiltigheim, Accès Editions.

LÉVY F.P., SEGAUD M., 1983, *Anthropologie de l'espace*, Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle.

LÉVY J., 1996, « De l'espace pour la raison », *Espaces Temps*, 62, 1, p. 19-35.

LEY D., 1977, « Social geography and the taken for granted world », *Transactions of the Institute of British geographers*, 2, p. 498-512.

LEY D., SAMUELS M., 1978, *Humanistic Geography. Prospects and Problems*, London, Croom Helm.

LIMIDO-HEULOT P., 2015, *Les arts et l'expérience de l'espace*, Rennes, Apogée.

- LIPPARD L.R., 1983, *Overlay : contemporary art and the art of prehistory*, Pantheon Books.
- LIVINGSTON E., 1987, *Making sense of ethnomethodology*, London ; New York, Routledge & Kegan Paul.
- LIZET B., 2015, *Une ethnologue au jardin des plantes : dix petits terrains*, Saint-Nazaire, Ed. Petit génie.
- LORIAUT E., 2012, *L'agence touriste, un projet de l'association □Able.*, Rapport de stage., Marseille, Bordeaux Montaigne 3.
- LORIMER H., 2005, « Cultural geography : the busyness of being “more-than-representational” », *Progress in Human Geography*, 29, 1, p. 83-94.
- LORIMER J., 2010, « Moving image methodologies for more-than-human geographies », *Cultural Geographies*, 17, 2, p. 237-258.
- LOUPPE L., 2004, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse.
- LOWENTHAL D., 1961, « Geography, Experience, and Imagination : Towards a Geographical Epistemology », *Annals of the Association of American Geographers*, 51, 3, p. 241-260.
- LÖWY I., 2010, « Carlo Ginzburg : Le genre caché de la micro-histoire », dans *Sous les sciences sociales, le genre*, Paris, La Découverte, p. 177-189.
- LUCCHINI F., 2002, *Culture au service des villes*, Paris, Anthropos.
- LUGON O., 2000, « Le marcheur », *Études photographiques*, 8, p. 68-91.
- LURÇAT L., 1979, *L'enfant et l'espace: le rôle du corps*, Paris, Presses universitaires de France.
- LUSSO B., 2014, « Les équipements culturels de la vallée de l'Emscher (Ruhr, Allemagne) : de la régénération urbaine au développement d'une économie culturelle et créative », *Belgeo. Revue belge de géographie*, 3.
- LUSSO B., GRÉGORIS M.-T., 2014, « Pérenniser l'événementiel culturel dans la métropole lilloise après la Capitale européenne de la culture », *Rives méditerranéennes*, 47, p. 59-76.
- LYNCH K., 1998, *L'image de la cité*, Paris, Dunod.
- LYOTARD J.-F., 1979, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit.

- MABI C., 2013, « Inclusion des publics et matérialité des dispositifs participatifs », *Participations. Photographie et film : antidotes à la domination politique ?*, 3, 7, p. 214.
- MALDINEY H., 2003, *Art et existence*, Paris, Klincksieck.
- MALDINEY H., CHAPUT C., 2012, *Regard, parole, espace*, Paris, Cerf.
- MALHERBE M., 1991, *Trois essais sur le sensible*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin.
- MANOLA T., 2012, *Conditions et apports du paysage multisensoriel pour une approche sensible de l'urbain : mise à l'épreuve théorique, méthodologique et opérationnelle dans 3 quartiers dits durables : WGT (Amsterdam), Bo01, Augustenborg (Malmö)*, Thèse de doctorat, Université Paris-Est.
- MANOLA T., 2013, « Conditions et apports du paysage multisensoriel pour une approche sensible de l'urbain. Mise à l'épreuve théorique, méthodologique et opérationnelle dans 3 quartiers dits durables : WGT (Amsterdam), Bo01, Augustenborg (Malmö) », *Carnets de géographes*.
- MANOUKIAN B., s. d., « Balade sensible au J4, Marseille », [https://www.pedagogie.ac-aix-marseille.fr/upload/docs/application/pdf/2011-08/bma037\\_balade.pdf](https://www.pedagogie.ac-aix-marseille.fr/upload/docs/application/pdf/2011-08/bma037_balade.pdf).
- MARCOLINI P., 2012, *Le mouvement situationniste : Une histoire intellectuelle*, Montreuil, Editions L'échappée.
- MAREY E.-J., 2013, *La Machine Animale : Locomotion Terrestre Et Aérienne*, Nabu Press.
- MARIA A., 2012, « Cartes d'atmosphères », *Strabic*, 4.
- MARIN L., 1973, « L'utopie de la carte », dans *Utopiques : Jeux d'espaces*, Editions de Minuit, Paris, p. 47-51.
- MARIN L., 1998, « L'utopie de la carte », *Variaciones Borges 5, 5 : La razón y la brújula*.
- MARIN L., 1999, *L'écriture de soi : Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, Presses Universitaires de France.
- MARKUSEN A., 2006, « Urban development and the politics of a creative class : evidence from a study of artists », *Environment and Planning A*, 38, 10, p. 1921-1940.
- MARTEAU N., 2012, « L'artiste, acteur du projet urbain ? », Mémoire de master, Université d'Aix-Marseille.

- MARTOUZET D., BAILLEUL H., FEILDEL B., GAIGNARD L., 2010, « Dossier « Approches urbaines insolites » – La carte : fonctionnalité transitionnelle et dépassement du récit de vie », *Natures Sciences Sociétés*, 18, 2, p. 158-170.
- MARTOUZET D. (DIR.), 2014, *Ville aimable*, Tours, Presses universitaires François Rabelais.
- MARTUCCELLI D., SINGLY F. DE, 2012, *Sociologies de l'individu*, Paris, Armand Colin.
- MASSON D., 2009, *La perception embarquée. Analyse sensible des voyages urbains*, Thèse de doctorat, Université Pierre Mendès-France - Grenoble II.
- MAULION H., 2009a, *Exploration de récits paysagers sur les littoraux de Belle-Île-en-Mer (France) et de la péninsule de Dingle (Irlande)*. Thèse de doctorat.
- MAULION H., 2009b, « Exploration de récits paysagers sur les littoraux de Belle-Île-en-Mer (France) et de la péninsule de Dingle (Irlande) », *Noroi. Environnement, aménagement, société*, 213, p. 41-57.
- MAULION H., 2009c, *Cheminements et récits atlantiques. Pour une géographie paysagère sensible en mouvement*, Thèse de doctorat, Université de Nantes, University College Cork.
- MAUSS M., 2002, *Les techniques du corps*, Chicoutimi, J.-M. Tremblay (Classiques des sciences sociales).
- MAZUREK H., 2013, « Cartographie : vision ou reflet ? Une réflexion autour des « références indigènes » », *L'Information géographique*, Vol. 77, 4, p. 109-148.
- MEKDJIAN S., 2015, « Cartographies traverses, des espaces où l'on ne finit jamais d'arriver », *Visionscarto*.
- MEKDJIAN, SARAH ET AL., 2012, « Figurer les entre-deux migratoires. Pratiques cartographiques expérimentales entre chercheurs, artistes et voyageurs », *Carnets de géographes*, 4.
- MENDIBIL D., 1997, *Textes et images de l'iconographie de la France (1840-1990). Essai d'iconologie géographique*, Paris, Thèse de doctorat en géographie, Université Paris-1.
- MENDIBIL D., 1999, « Essai d'iconologie géographique », *L'Espace géographique*, 28, 4, p. 327-336.
- MENDIBIL D., 2008, « Dispositif, format, posture : une méthode d'analyse de l'iconographie géographique », *Cybergeog : European Journal of Geography*, 415.
- MENGER P.-M., 2009, *Le travail créateur : S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil.

- MENGER P.-M., 2011, *Les intermittents du spectacle, sociologie du travail flexible*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.
- MERCER D., POWELL J.-M., 1972, *Phenomenology and Other Non-positivistic Approaches in Géography*, Monash University Publications.
- MERICSKAY B., 2011, « La cartographie 2.0 au service de l'intelligence territoriale : de nouveaux outils et de nouvelles méthodes pour la production de connaissance hybrides sur les territoires », Première conférence intercontinentale en intelligence territoriale (Gatineau, Canada) Atelier B4 – L'hybridation des connaissances pour la conduite du changement sur les territoires.
- MERICSKAY B., ROCHE S., 2011, « Cartographie 2.0 : le grand public, producteur de contenus et de savoirs géographiques avec le web 2.0 », *Cybergeo : European Journal of Geography*.
- MERLEAU-PONTY M., 1976, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- MERLEAU-PONTY M., 2002, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard.
- MERLEAU-PONTY M., 2014, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Verdier.
- MERLEAU-PONTY M., LEFORT C., 2008, *La prose du monde*, Paris, Gallimard.
- METTON A., BERTRAND M.-J., 1976, *L'espace vécu en région parisienne*, Paris, C.N.R.S, R.C.P. n° 354.
- METZGER A., TABEAUD M., 2010, « Les scènes hivernales dans la peinture du Siècle d'or hollandais », *Physio-Géo. Géographie, physique, et environnement*, Volume 4, p. 169-185.
- MIAUX S., ROULEZ M.-C., 2014, « Une lecture du rapport ville-nature à travers les promenades d'artistes », *Environnement Urbain*, 8, p. 79.
- MICHARD A., POISSON M., A paraître, *Promenades blanches*, Marseille, Wildproject.
- MICHON P.-E., DUGUAY D., EDWARDS G., 2007, « Fondements et approche d'un modèle cognitif du déplacement », *Cybergeo : European Journal of Geography*.
- MIZIELIŃSKA A., MIZIELIŃSKI D. (dirs.), 2012, *Cartes : voyage parmi mille curiosités et merveilles du monde*, Voisins-le-Bretonneux, Rue du monde.
- MOLES A., ROHMER E., 2004, *Psychosociologie de l'espace : textes rassemblés, mis en forme et présentés par Victor Schwach*, Paris, L'Harmattan.

- MOLHO J., 2014, « Territorialisation d'un marché de l'art émergent : le cas d'Istanbul », *Belgeo. Revue belge de géographie*, 3.
- MOLINA G., 2010, *Les faiseurs de ville et la littérature : lumières sur un star-system contemporain et ses discours publics. Des usages de la littérature au service de l'action des grands architectes-urbanistes*, Thèse de doctorat, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II.
- MONGIN O. (DIR.), 2015, « Aux bords de la folie », *Revue Esprit*, 3.
- MONMONIER M.S., 1996, *How to lie with maps*, University of Chicago Press.
- MONNARD M., s. d., « L'école, lieu(x) de vie : une exploration cartographique du quotidien scolaire », *Visionscarto*.
- MONNOYER-SMITH L., 2011, *Communication et délibération. Enjeux technologiques et mutations citoyennes*, Hermès.
- MONSAINGEON G., 2013, *Mappamundi. Art et cartographie. Exposition, Toulon, Hôtel des arts, Centre d'art du Conseil général du Var; 16 mars-12 mai 2013*, Marseille, Parenthèses.
- MONSAINGEON G., 2015, *Villissima ! - des Artistes et des Villes*, Marseille, Parenthèses.
- MONSAINGEON G., MUSEU COLECÇÃO BERARDO., 2011, *Mappamundi : Museu Coleção Berardo*, Portugal, Museu Coleção Berardo.
- MONS A., 2003, « L'intervalle des lieux », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, 12.
- MONS A., 2012, *Les lieux du sensible. Villes, hommes, images*, Paris, CNRS éditions.
- MORCRETTE Q., 2015, « Questions terminologiques sur le sens à donner à la cartographie de l'itinéraire, France/États-Unis, 17ème-21ème siècles », *Terra brasiliis*.
- MORELLI P., 2014, « Jean-Paul Fourmentraux. Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique », *Questions de communication*, n°23, 1, p. 486-488.
- MOSER G., WEISS K., 2003, *Espaces de vie : aspects de la relation homme-environnement*, Armand Colin.
- MUMFORD L., DELABRANCHE E., 2001, *Le piéton de New York*, Paris, Éditions du Linteau.
- Musée Picasso (Antibes, France), Fréchuret M.**, 2001, *Constant, une rétrospective : catalogue d'une exposition*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux.

- MUSSET A., 2005, *De New York à Coruscant : Essai de géofiction*, Paris, Presses Universitaires de France.
- NECKER S., FILIOD J.P., 2014, « Le sensible au pluriel. Jeux de cadres en contexte d'éducation artistique », *Staps*, n°103, 1, p. 87-99.
- NOGUÉ J., 1936, *La signification du sensible*, Paris, Aubier.
- NOLD C., 2009, *Emotional cartography : technologies of the self*. Christian Nold Ed.
- NONJON M., LIAGRE R., 2012, « Une cartographie participative est-elle possible ? », *Revue électronique des sciences humaines et sociales*.
- NOORTJE M., 2012, *Material Participation : Technology, the Environment and Everyday Publics*, Palgrave Macmillan.
- NOUCHER M., 2013, « Introduction », *L'Information géographique*, Vol. 77, 4, p. 6-9.
- NOUCHER M., 2014, « Du capital spatial au capital social des cartes participatives. Pour un droit à la dé-contextualisation cartographique », *Revue électronique des sciences humaines et sociales*.
- OLIVIER DE SARDAN J.-P., 1995, « La politique du terrain », *Enquête. Archives de la revue Enquête*, 1, p. 71-109.
- OLIVIER DE SARDAN, J.-P., 2001, « L'enquête de terrain socio-anthropologique », dans *Corpus, sources et archives*, Tunis, Institut de Recherche sur le Maghreb Contemporain, p. 63-100.
- OLMEDO E., 2010, « Dessin du géographe n°17 : Les femmes de Marrakech », *Les Cafés Géo*.
- OLMEDO E., 2011, « Cartographie sensible, émotions et imaginaire », *Visions cartographiques*.
- OLMEDO E., 2012a, « Hendrik Sturm, l'infatigable marcheur-sculpteur d'espace », *Strabac*, 4.
- OLMEDO E., 2012b, « La marche, les artistes et la ville : la production des savoirs hodologiques », *Les cahiers du Merlan*, 2.
- OLMEDO E., 2012c, « Cartographier les interstices de la ville », *Strabac*, 4.
- OLMEDO E., 2014, « Cartes et lignes d'erre. Traces du réseau Fernand Deligny (1969-1979). Compte-rendu de lecture », *Carnets du paysage*, 26, p. 227-228.

- OLMEDO E., ROUX J.-M., 2014, « Conceptualité et sensibilité dans la carte sensible (1/2) », *Implications philosophiques*.
- OLSON D.R., 1996, « Towards a psychology of literacy : on the relations between speech and writing », *Cognition*, 60, 1, p. 83-104.
- ORAIN O., 2009, *De plain-pied dans le monde : écriture et réalisme dans la géographie française au XXe siècle*, Editions L'Harmattan.
- ORAIN O., FEUERHAHN W., 2014, *Les « années 68 » des sciences humaines et sociales*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- O'ROURKE K., 2013, *Walking and mapping : artists as cartographers*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press (Leonardo).
- PADRÓN R., 2004, *The spacious word: cartography, literature, and empire in early modern Spain*, Chicago, University of Chicago Press.
- PALAIIS DES BEAUX-ARTS (BRUSSELS, BELGIUM), **MAC (galeries contemporaines des Musées de Marseille)**, 1994, *Robert Smithson : Une rétrospective : le paysage entropique 1960-1973 (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts 1994, MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille 1994)*, Marseille, Musées de Marseille.
- PALLASMAA J., 2010, *Le regard des sens. The eyes of the skin : architecture and the senses*, Paris, Éd. du Linteau.
- PALLASMAA J., 2013, *La main qui pense : pour une architecture sensible*, Arles, Actes sud.
- PALSKY G., 1990, *La cartographie thématique en France. Recherche sur ses origines et son évolution jusqu'à la fin du XIXe siècle*, Paris, Thèse de doctorat, Université Paris 1.
- PALSKY G., 1996, *Des chiffres et des cartes : Naissance et développement de la cartographie quantitative française au XIXe siècle*, Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche, Comité des travaux historiques et scientifiques.
- PALSKY G., 1999, « Borges, Carrol et la carte au 1/1 », *Cybergeogeo*, <https://cybergeogeo.revues.org/5233>.
- PALSKY G., 2003, *L'Esprit des Cartes volumes 1 et 2*, Thèse de doctorat, Paris.
- PALSKY G., 2005, « La naissance de la cartographie thématique, XVIIe – XIXe siècles », *Les Journées de l'APHG Aquitaine. Actes de colloque*, Scérén/CRDP d'Aquitaine, p. 9-21.

- PALSKY G., 2010, « Cartes participatives, cartes collaboratives. La cartographie comme maïeutique », *Revue du CFC*, 205.
- PALSKY G., 2012, « La cartographie au XXe siècle. De la cartographie d'expert aux cartographies citoyennes », dans HOFFMAN C. (dir.), *Artistes de la carte. De la Renaissance au XXIe siècle : L'explorateur, le stratège, le géographe*, Paris, Autrement, Paris, p. 172-205.
- PALSKY G., 2013, « Cartographie participative, cartographie indisciplinée », *L'Information géographique*, Vol. 77, 4, p. 10-25.
- PALSKY G., ROBIC M.-C., 2000, « Aux sources de la sémiologie graphique. Colloque "30 ans de sémiologie graphique", 1997 », *Cybergeo*, <https://cybergeo.revues.org/554>.
- PAQUOT T., 2006, *Des corps urbains : sensibilités entre béton et bitume*, Paris, Autrement.
- PAQUOT T., YOUNÈS C., 2011, *Philosophie de l'environnement et milieux urbains*, Paris, La Découverte.
- PAQUOT, T., YOUNÈS, C. (dirs.), 2012, *Espace et lieu dans la pensée occidentale : de Platon à Nietzsche*, Paris, La Découverte.
- PASSERON J.-C., 1995, « L'espace mental de l'enquête (I) », *Enquête. Archives de la revue Enquête*, 1, p. 13-42.
- PASSERON J.-C., 2006, *Le raisonnement sociologique : un espace non poppérien de l'argumentation*, Paris, Albin Michel.
- PASSERON J.-C., BOURDIEU P., 1964, *Les héritiers : Les étudiants et la culture*, Paris, Les Editions de Minuit.
- PASSERON J.-C., BOURDIEU P., 1970, *La Reproduction*, Paris, Editions de Minuit.
- PASSERON, J.C., REVEL, J. (dirs.), 2005, *Penser par cas*, Paris, École des hautes études en sciences sociales.
- PASSERON R., 1971, « La poïétique », *Revue d'esthétique*, 3.
- PASSERON R., 1994, « Poïétique et histoire », *Espaces Temps*, 55, 1, p. 98-107.
- PASSERON R., 2000, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck.
- PATERSON, M., DODGE, M. (dirs.), 2012, *Touching space, placing touch*, Farnham, Surrey, England ; Burlington, VT, Ashgate Pub.

- PAULET J.-P., 2002, *Les représentations mentales en géographie*, Paris, Anthropos.
- PAYET T., 2010, « Rendez-vous avec la vi(II)e », Rapport de recherche et exposition au Pavillon de l' Arsenal, Paris, [http://www.pavillon-arsenal.com/expositions/thema\\_modele.php?id\\_exposition=224](http://www.pavillon-arsenal.com/expositions/thema_modele.php?id_exposition=224)
- PECQUEUX, A., ROUEFF, O. (dirs.), 2009, *Ecologie sociale de l'oreille : enquête sur l'expérience musicale*, Paris, Ecole des hautes études en sciences sociales.
- PENDERS A.-F., 2012, « (a)filiactions », *Marges. Revue d'art contemporain*, 14, p. 60-78.
- PERALDO E., CALBERAC Y., s. d., « Performativité à la carte. La cartographie comme modalité du discours dans Gulliver's Travels et Through the Looking-Glass », *Colloque « Comment cartographier les récits documentaires et fictionnels ? »*, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00856381>
- PEREC G., 2003, *Penser / Classer*, Paris, La Librairie du XXe siècle, Seuil.
- PEREC G., 2008, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Bourgois.
- PERELMAN M., 2015, *Voir et incarner*, Les Belles Lettres.
- PÉREZ L., VERNA C., 2009, « La circulation des savoirs techniques du Moyen-âge à l'époque moderne. Nouvelles approches et enjeux méthodologiques », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 16, p. 25-61.
- PÉRIGORD M., PIANTONI F., 2004, « Le croquis géographique : du concept à la réalisation par le dessin assisté par ordinateur », *Norois. Environnement, aménagement, société*, 190, p. 111-117.
- PERKINS C., 2002, « Cartography : progress in tactile mapping », *Progress in Human Geography*, 4, 26, p. 521-530.
- PERKINS, C., THOMPSON, Z. A., 2005, « Mapping for health : cycling and walking maps of the city », dans *North West*.
- PERNET A., 2014a, *Le grand paysage en projet histoire, critique et expérience*, Genève, Métis Presses.
- PÉRON F., 2005, « Fonctions sociales et dimensions subjectives des espaces insulaires (à partir de l'exemple des îles du Ponant) », *Annales de géographie*, 644, 4, p. 422.
- PERRIN J., 2006, « L'espace en question », *Repères, cahier de danse*, 18, 2, p. 3.
- PERRIN J., 2012, « (Ré)apprendre à marcher », *Cahier n°1. Les artistes et la ville. En corps urbains*, Marseille, Le Merlan - scène nationale, p. 28-29.

- PERRIN, J., LE ROY, X., RAINER, Y., MESA, O., CHARMATZ, B., CUNNINGHAM, M. (dirs.), 2013, *Figures de l'attention : cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Presses du réel.
- PETITEAU J.-Y., 2006, « La méthode des itinéraires ou la mémoire involontaire » in Berque A., De Biase A., Bonnin P., *L'habiter dans sa poésie première*, Editions Donner lieu.
- PETITEAU J.-Y., 2013, *Nantes Récit d'une Traversée*, Paris, Dominique Carré.
- PETIT E., 2012, *Matérialisations du souvenir en montagne : Les enjeux identitaires des places et des placements*, Thèse de doctorat, Bordeaux, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III.
- PETIT E., 2013, « Matérialisations du souvenir en montagne. Les enjeux identitaires des places et des placements », *Carnets de géographes*, 5, [http://www.carnetsdegeographes.org/carnets\\_soutenances/sout\\_05\\_09\\_Petit.php](http://www.carnetsdegeographes.org/carnets_soutenances/sout_05_09_Petit.php).
- PHILIPPART, 2014, « La psychanalyse questionnée par l'autisme (1/3) », *Implications philosophiques*.
- PIAGET J., INHELDER B., 1985, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, Presses Universitaires de France.
- PICHON M., 2013, *Les approches « représentationnalistes » dans la géographie urbaine : structures, discours et institutionnalisations (1968-1985)*, Mémoire de Master 1, Université Paris-1.
- PICHON M., 2015, « Espace vécu, perceptions, cartes mentales : l'émergence d'un intérêt pour les représentations symboliques dans la géographie française (1966-1985) », *Bulletin de l'Association de géographes français*, 1, p. 95-110.
- PICKLES J., 1985, *Phenomenology, Science, and Geography : Spatiality and the Human Sciences*, Cambridge University Press.
- PICKLES J., 2008, « Geographical Imaginations », dans HUBBARD P., KITCHIN R., VALENTINE G. (DIRS.), *Key Texts in Human Geography*, London, SAGE Publications Ltd, p. 171-179.
- PICOULY D., 2013, *Et si on redessinait le monde ?*, Rue du Monde.
- PINCHEMEL P., 1979, « Géographie et Cartographie, réflexions historiques et épistémologiques », *Bulletin de l'Association de géographes français*, 56, 462-463, p. 239-247.
- PINET J.-M., 2011, « La fabrique d'un paysage. Regards croisés », *Projets de paysage*.

- PINK S., 2001, « More visualising, more methodologies : on video, reflexivity and qualitative research », *The Sociological Review*, 49, 4, p. 586-599.
- PINSON G., 2009, *Gouverner la ville par projet : urbanisme et gouvernance des villes européennes*, Paris, Presses de Sciences Po.
- PIVETEAU J.-L., 1969, « Le sentiment d'appartenance régionale en Suisse », *Revue de géographie alpine*, 57, 2, p. 361-386.
- PIVETEAU J.-L., 1978, « L'espace vécu chez le peuple hébreu », *Geographica Helvetica*, 33, 3, p. 141-144.
- PLAMPER J., 2014, *The history of emotions : an introduction*, New York, NY, Oxford University Press.
- PLANTIN J.-C., 2013, « La cartographie de la radiation après Fukushima. Un cas d'individualisme réflexif sur le Web », *L'Information géographique*, Vol. 77, 4, p. 26-28.
- POISSON M., 2002, « Promenades méditerranéennes. Via Beyrouth et Marseille. Guide touristique de fin d'études », TPFE, Ensci, Paris.
- POISSON M., 2006, « 9746 cm2 de promenade méditerranéenne ».
- POISSON M., THOMAS V., 2013, *Comment se perdre sur un GR ?*, Marseille, Wildproject.
- POPPER K., 2005, *La logique de la découverte scientifique*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- PORNET A., 2013, « Jean-Paul Bord, L'univers des cartes. La carte et le cartographe », *Lectures*.
- POUSIN F., 2006, « De la chorégraphie à l'architecture du paysage : noter pour concevoir », *Carnets du paysage*, 13-14, p. 23-47.
- POUSIN F., 2007, « Du townscape au « paysage urbain », circulation d'un modèle rhétorique mobilisateur », *Strates. Matériaux pour la recherche en sciences sociales*, 13.
- POUSIN F., 2012, « Urban Cuttings : Sections and Crossings », dans GIROT C., TRUNINGEREDS F., *Landscape, Vision, Motion*, Jovis Verlag, Zurich.
- POUSIN F. (DIR.), 2015, « Rapport de Recherche D-Transect », *Programme Infrastructures de transports terrestres, écosystèmes et paysages (ITTECOP 2012)*, Marseille.
- PRINCE H.C., 1961, « The Geographical Imagination », *Landscape*, 11, p. 22-25.

PROUST M., 1987, *A la recherche du temps perdu : Sodome et Gomorrhe*, Paris, Flammarion.

PUDAL R., 2011, « Contribution à l'analyse de la circulation internationale des idées : le « moment 1900 » de la philosophie française et la philosophie pragmatiste américaine », *Histoire@Politique*, 15, 3, p. 60.

QUÉRÉ L., 2004, « Il faut sauver les phénomènes ! Mais comment ? », *Espaces Temps*, 84, 1, p. 24-37.

RACINE J.-B., BOCHET B., 2002, « Connaître et penser la ville : des formes aux affects et aux émotions, explorer ce qu'il nous reste à trouver. Manifeste pour une géographie sensible autant que rigoureuse », *Géocarrefour*, 77, 2, p. 117-132.

RAFFESTIN C., 1980, *Pour une géographie du pouvoir*, Librairies techniques.

RAJ K., 2007, *Relocating Modern Science. Circulation and the Construction of Knowledge in South Asia and Europe, 1650-1900*, Palgrave Macmillan.

RAMADIER T., BRONNER A.-C., 2006, « Knowledge of the environment and spatial cognition : JRS as a technique for improving comparisons between social groups », *Environment and Planning B : Planning and Design*, 33, 2, p. 285-299.

RANCIÈRE J., 2000, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.

RAOULX B., 2006, « East Side West Side. L'expérience d'une recherche et d'un film documentaire avec les « fouilleurs de poubelles » de Vancouver », *Etudes canadiennes*, 60.

RAOULX B., 2009, « Le film documentaire : une méthode pour rendre audiovisible la marginalité (essai sur la "démarche géodocumentaire") », dans BASTIAN S., BULOT T., BURR E. (ÉDS.), *Sociolinguistique urbaine et développement urbain. Enjeux et pratiques dans les sociétés francophones et non francophones*, Meidenbauer, München.

RASMUSSEN S.E., 1962, *Experiencing architecture*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press.

READ S., 2014, « Rethinking Social Relations : Towards a Different Phenomenology of Places », dans *Mapping Spatial Relations, Their Perceptions and Dynamics*, Springer, Heidelberg, p. 157-175.

REGNAULD H., 1998, *L'espace: une vue de l'esprit ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

RÉKACEWICZ P., 2010, « La carte, un objet graphique », *Vacarme*.

- RÉKACEWICZ P., 2015, « Dessiner une carte avec trois orangers », Interview avec Juliette Volcler & Julia Zortea, *Article 11*, <http://www.article11.info/?-Entretiens->
- RELPH E., 2008, *Place and Placelessness*, London, Pion Ltd.
- RELPH E., 1970, « An Inquiry into the Relations between Phenomenology and Geography », *Canadian Geographer*, 14, p. 193-201.
- RÉPARAZ A. DE, 2010, « Guy Barruol et Nerte Dautier (dir.), (2009), Les Alpilles, encyclopédie d'une montagne provençale », *Méditerranée. Revue géographique des pays méditerranéens / Journal of Mediterranean geography*, 114, p. 149.
- RETAILLÉ D., 2013, « Cartographie, quadrillage et ordre sédentaire », *L'Information géographique*, Vol. 77, 4, p. 88-108.
- REVEL J., 1996, *Jeux d'échelles : la micro-analyse à l'expérience*, Gallimard.
- RICHARD H., 2008, « La relation de voyage et la carte », *Textimage*, 2.
- RIEDINGER S., 2012a, « Artistes, urbanistes : quels obstacles, quelles opportunités ? »,.
- RIEDINGER S., 2012b, « Inventaire de collectifs internationaux multidisciplinaires croisant l'artistique aux problématiques territoriales et urbaines », Mémoire de Master, Université d'Aix Marseille.
- RIMÉ B., 2009, *Le partage social des émotions*, Paris, Presses universitaires de France.
- ROBIC M.-C., 1996, « Interroger le paysage ? L'enquête de terrain, sa signification dans la géographie humaine moderne (1900-1950) », dans *Le terrain des sciences humaines. Instructions et enquêtes (XVIIIe-XXe siècle)*, Paris, L'Harmattan.
- ROBIC M.-C., 2004, « Chemin faisant. Routes et chemins de l'ancienne France », *Carnets du paysage*, 11, p. 135-151.
- ROBIC M.-C., TISSIER J.-L., 2011, *Deux siècles de géographie française*, Paris, CTHS.
- ROCHE D., 2003, *Humeurs vagabondes : de la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard.
- ROESKENS T., 2005, « Croisée des chemins », <http://www.documentsdartistes.org/artistes/roeskens/repro.html>.
- ROESKENS T., 2011, « Vidéocartographies : Aida, Palestine », <http://www.documentsdartistes.org/artistes/roeskens/repro.html>.
- ROESKENS T., 2014, *A propos de quelques points dans l'espace*, Marseille, Al Dante.

- ROESKENS T., 2012, *Plan de Situation Consolat-Mirabeau*, Marseille, Les éditions du réel.
- ROGER A., 1997, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.
- RONCAYOLO M., VERDEIL E., PFISTER J., FABRE P., 1990, *L'imaginaire de Marseille : port, ville, pôle*, Marseille, CCI de Marseille.
- ROQUEPLO A., 2010, « La cartographie chez les artistes contemporaines », *Revue du CFC*, 205.
- ROSE G., 2012, *Visual methodologies : an introduction to researching with visual materials*, London ; Thousand Oaks, Calif, SAGE.
- ROSE I. DE, SANSON P., 2013, « Introduction », dans *Les arts de la ville dans le projet urbain : Débat public et médiation*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, p. 281-282.
- ROUILLÉ A., 2010, « L'art entre choses et expériences », *Paris Art*.
- ROWNTREE B., 1997, « Les cartes mentales, outil géographique pour la connaissance urbaine. Le cas d'Angers (Maine-et-Loire) », *Norois*, 176, 1, p. 585-604.
- ROWNTREE R., ANDRÉ-LOUIS S., 1993, *Humanistic geography, space and mental maps of Angers testing a geographical tool in urban cognition*, Thèse de doctorat, Nantes.
- SAARINEN T. F., 1976, *Environmental planning : perception and behavior*, Houghton Mifflin Company.
- SANGUIN A.-L., 1981, « La géographie humaniste ou l'approche phénoménologique des lieux, des paysages et des espaces », *Annales de Géographie*, 90, 501, p. 560-587.
- SANSOT P., 2000, *Du bon usage de la lenteur*, Paris, Payot & Rivages.
- SAPIRO, G. (dir.), 2009a, « Introduction », dans *L'espace intellectuel en Europe : de la formation des Etats-nations à la mondialisation, XIXe-XXIe siècle*, Paris, La Découverte.
- SAPIRO, G. (dir.), 2009b, *L'espace intellectuel en Europe : de la formation des Etats-nations à la mondialisation, XIXe-XXIe siècle*, Paris, La Découverte.
- SAPIRO G., 2009d, « L'internationalisation des champs intellectuels dans l'entre-deux-guerres : facteurs professionnels et politiques », dans *L'espace intellectuel en Europe : de la formation des états-nations à la mondialisation, XIXe-XXIe siècle*, Paris, La Découverte.

- SARDAN J.-P.O. DE, 2004, « La rigueur du qualitatif. L'anthropologie comme science empirique », *Espaces Temps*, 84, 1, p. 38-50.
- SARTRE J.-P., 2000, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Le livre de poche.
- SAULE-SORBÉ H., 2012, « Par l'art, pour la science. Franz Schrader et les Pyrénées », *Carnets du paysage*, 22, p. 99-105.
- SCHAEFFER J.-M., 2015, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard.
- SCHEPPE W., 2010, *Migropolis : Venice : atlas of a global situation*, Hatje/Cantz.
- SCHIPPERS T.K., 2004, « La cartographie, serpent de mer de l'ethnologie européenne », *Ethnologie française*, 34, 4, p. 627.
- SCHMOLL C., 2004, *Une place marchande cosmopolite. Dynamiques migratoires et circulations commerciales à Naples*, Thèse de doctorat, Université de Nanterre-Paris X.
- SEAMON D., 1979, *A geography of the lifeworld*, London, Croom Helm.
- SEBTI M., 2009, *Gens de Marrakech : géo-démographie de la ville rouge*, INED.
- SELF W., 2007, *Psychogeography : Disentangling the Modern Conundrum of Psyche and Place*, First Printing, Bloomsbury USA.
- SENI N., 2010, « Istanbul à l'heure des musées privés », *Méditerranée. Revue géographique des pays méditerranéens / Journal of Mediterranean geography*, 114, p. 121-130.
- SENNETT R., 1992, *La Ville à vue d'œil : urbanisme et société*, Paris, Plon.
- SENNETT R., 2002, *La chair et la pierre*, Paris, Éditions de la Passion.
- SENNETT R., 2008, *The craftsman*, London, Allen Lane.
- SENNETT R., 2009, *Ce que sait la main de la culture de l'artisanat*, Paris, Albin Michel.
- SENNETT R., DILL D., 2009, *La conscience de l'œil : urbanisme et société*, Lagrasse, Éditions Verdier.
- SÉRIOT P., 2000, « Limites, bornes et normes : la délicate constitution de l'objet de connaissance en sciences humaines » Communication, [http://serval.unil.ch/?id=serval:BIB\\_FD5779FAA3D0](http://serval.unil.ch/?id=serval:BIB_FD5779FAA3D0).

SEVILLA J., 2013, « Le rôle du Centre excursionniste de Catalogne et de la Société Peñalara dans la patrimonialisation des Pyrénées Aragonaises (fin XIXe – début XXe siècle) », *Vertigo - la revue électronique en sciences de l'environnement*, Hors-série 16, <https://vertigo.revues.org/13751>.

SFORZINI A., 2014, *Michel Foucault : une pensée du corps*, Paris, Presses universitaires de France.

SHEMYAKIN F.N., 1962, « General problems of orientation in space and space representations », dans ANANYEV B. G. ET AL. (DIR.), *Psychological Science in the USSR*, p. 186-255.

SIGAUD F., 1999, « Dans le sillage des techniques. Hommage à Cresswell », in *Jamard, A. Montigny, F.- R. Picon, Dans le sillage des techniques. Hommage à Robert Cresswell*, L'Harmattan, Paris.

SIGAUD F., 2006, « Le savoir des couteaux », dans D'ONOFRIO S., JOULIAN F. (DIR.), *Dire le savoir-faire, Cahiers d'anthropologie sociale*, 01.

SIGAUT F., 2007, « Les outils et le corps », *Communications*, 81, 1, p. 9-30.

SIMPSON P., 2011a, « What is non-representational theory ? », extract from SIMPSON P., 2010, *Ecologies of Street Performance : Bodies, Affects, Politics*, Unpublished PhD Thesis, University of Bristol, Bristol, p. 7-10, <https://psimpsongeography.wordpress.com>.

SIMPSON P., 2011b, « 'So, as you can see...' : some reflections on the utility of video methodologies in the study of embodied practices », *Area*, 43, 3, p. 343-352.

SINGLY F. DE, 2012, *Le questionnaire*, Paris, Armand Colin.

SLOTERDIJK P., 2003, *La mobilisation infinie : Vers une critique de la cinétique politique*, Paris, Seuil.

SMOUTS, M.-C. (dir.), 1998, *Les nouvelles relations internationales : pratiques et théories*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.

SOJA E. W., 1989, *Postmodern Geographies : The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso.

SOLNIT R., 2002, *L'art de marcher*, Arles, Actes sud.

SOLNIT R., 2010, *Infinite City - A San Francisco Atlas*, Berkeley, University of California Press.

- SOUAMI T., 2005, « Liens interpersonnels et circulation des idées en urbanisme. L'exemple des interventions de l'IAURIF au Caire et à Beyrouth », *Géocarrefour*, 80, 3, p. 237-247.
- SOULIÉ C., 2001, « Les étudiants en sociologie d'aujourd'hui », *Lettre de l'ASES*, 30.
- SPOERRI D., 1961, *Topographie anecdotée du hasard*, Éd. Galerie Lawrence.
- STALKER, 2000, *Attraverso i territori attuali = A travers les territoires actuels. Roma, 5-8 ottobre 1995 = Rome, 5-8 octobre 1995*, Paris, Jean Michel Place.
- STASZAK J.-F., 1997, « Dans quel monde vivons-nous ? Géographie, phénoménologie et ethnométhodologie », dans *Les discours du géographe*, Paris, L'Harmattan, p. 13-38.
- STEINBERG J., 2000, « L'apport de la sémiologie graphique de Jacques Bertin à la cartographie pour l'aménagement et l'urbanisme », *Cybergeo*, <http://cybergeo.revues.org/497?lang=en>
- STRAUS E.W., 2000, *Du sens des sens : contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, Jérôme Millon.
- URLBERGER A., STURM H., 2007, « Hendrik Sturm : Entretien avec Andrea Urlberger », [http://www.ciren.org/ciren/laboratoires/Paysage\\_Technologique/art/sturm/](http://www.ciren.org/ciren/laboratoires/Paysage_Technologique/art/sturm/).
- STURM H., 2010, « Contribution de l'hodologie récréative à la perception des espaces », dans *Marcher en ville : faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances*, Grenoble, Editions des archives contemporaines.
- STURM H., BORRUET R., HETZEL S., SCHNEIDER J., 2008, « Marcher : connaître. Un espace périurbain », Rapport de recherche pour le programme interministériel de recherche. Art, Architecture, Paysage, Cabriès.
- STURM H. (ET AL.), 2013, *Termes géographiques. Toulon-Mundi*, Toulon, Ecole Supérieure d'arts de Toulon.
- SURUN I., 2003, *Géographies de l'exploration. La carte, le terrain et le texte (Afrique occidentale, 1780-1880)*, Thèse de doctorat sous la direction de Daniel Nordman, EHESS.
- SURUN I., 2004, « Le blanc de la carte, matrice de nouvelles représentations des espaces africains », dans LABOULAIS I. (DIR.), *Comblent les blancs de la carte. Modalités et enjeux de la construction des savoirs géographiques (XIIe-XXe siècles)*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 117-144.
- SURUN I., 2009, « Itinéraires de sable. Parole, geste et écrit au Soudan central au XIX<sup>e</sup> siècle », *Annales. Histoire, sciences sociales*, 4, 64.

SURUN I., s. d., « Le carnet de route, archive de voyage. Notes manuscrites et récit de voyage de René Caillié à Tombouctou », [http://www.academia.edu/3769968/Le\\_carnet\\_de\\_route\\_Archive\\_du\\_voyage\\_Notes\\_manuscrites\\_et\\_r%C3%A9cit\\_du\\_voyage\\_de\\_Ren%C3%A9\\_Cailli%C3%A9\\_%C3%A0\\_Tombouctou](http://www.academia.edu/3769968/Le_carnet_de_route_Archive_du_voyage_Notes_manuscrites_et_r%C3%A9cit_du_voyage_de_Ren%C3%A9_Cailli%C3%A9_%C3%A0_Tombouctou).

SURUN I., LEFEBVRE C., 2008, « Exploration et transferts de savoir : deux cartes produites par des Africains au début du XIXe siècle », *Mappemonde*, 4, 92.

SWETT C., 1975, « Outpatient phenothiazine use and bone marrow depression. A report from the drug epidemiology unit and the Boston collaborative drug surveillance program », *Archives of General Psychiatry*, 32, 11, p. 1416-1418.

THÉMINES J.-F., 2006, « Connaissance géographique et pratiques cartographiques dans l'enseignement secondaire », *Mappemonde*, 82.

THIBAUD J.-P., 2002, « Une approche des ambiances urbaines : le parcours commenté », dans JOLÉ M. (DIR.), *Espaces publics et cultures urbaines*, Certu, Paris, p. 257-270.

THIBAUD J.-P., 2006, « La fabrique de la rue en marche : essai sur l'altération des ambiances urbaines », *Flux*, 66-67, 4, p. 111-119.

THOMAS R., 2010, *Marcher en ville. Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*, Archives contemporaines.

THRIFT N.J., 2008, *Non-representational theory : space, politics, affect*, Milton Park, Abingdon, Oxon ; New York, NY, Routledge.

TIBERGHIE G., 1995, *Land Art*, London, Art Data.

TIBERGHIE G.A., 2004, « Hodologique », *Les Carnets du paysage, Cheminements*, 11, p. 19-33.

TIBERGHIE G.A., 2006, « Lawrence Halprin : danse et mouvement du monde », *Les Carnets du paysage, Comme une danse*, 13-14.

TIBERGHIE G.A., 2007, *Finis terrae : imaginaires et imaginations cartographiques*, Bayard.

TIBERGHIE G.A., 2010, « Poétique et rhétorique de la carte dans l'art contemporain », *L'Espace géographique*, Tome 39, 3, p. 197-210.

TIBERGHIE G.A., 2012, « L'artiste contemporain cartographe », dans HOFFMAN C. (DIR.), *Artistes de la carte. De la Renaissance au XXIe siècle : L'explorateur, le stratège, le géographe*, Paris, Autrement, p. 202.

TIBERGHIE G.A., 2014, « La vraie légende de Stalker », *Vacarme*.

- TIFFOU J., 1999, *Commenter la carte topographique aux examens et concours*, Paris, Armand Colin.
- TISSIER J.-L., 2004, « Chemins en géographie. Dessin, dessein, et destin des chemins. », *Carnets du paysage*, 11, p. 35-53.
- TODD M.E., 2012, *Le corps pensant*, Bruxelles, Contredanse.
- TOLMAN E.C., 1948, « Cognitive maps in rats and men », *Psychological Review*, 55, 4, p. 189-208.
- TOURNOU-BERGONZAT J.-C., 2014, « Rétrospectives et hommages aux peintres alpinistes du XXème siècle », *Physio-Géo. Géographie, physique, et environnement*, Volume 8, p. 7-45.
- TRATNJEK B., 2015, « Le jeu de reconstruction spatiale : de la recherche à la classe ».
- TRUC G., 2005, « Une désillusion narrative ? De Bourdieu à Ricœur en sociologie », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 8, p. 47-67.
- TUAN Y.-F., 1971, « Geography, Phenomenology, And The Study Of Human Nature », *Canadian Geographer / Le Géographe canadien*, 15, 3, p. 181-192.
- TUAN Y.-F., 1976, « Humanistic Geography », *Annals of the Association of American Geographers*, 66, 2, p. 266-276.
- TUAN Y., 2006, *Espace et lieu : la perspective de l'expérience*, Gollion, Infolio.
- TUFNELL M., CRICKMAY C., ARGAUD É., 2014, *Corps, espace, image*, Bruxelles, Contredanse.
- TURCHI P., 2004, *Maps of the Imagination : The Writer as Cartographer*, First, Trinity University Press.
- VAHTRAPUU A., 2013, « Le rôle des artistes dans la revitalisation des espaces urbains en déclin : pour une approche sensorielle de la ville », *Territoire en mouvement. Revue de géographie et aménagement. Territory in movement. Journal of geography and planning*, 17-18, p. 103-116.
- VALÉRY P., 1938, *Introduction à la poésie*, Gallimard.
- VAUCHEZ A., 2013, « Le prisme circulatoire. Retour sur un leitmotiv académique », *Critique internationale*, 59, 2, p. 9.
- VERDIER N., 2015, « Entre diffusion de la carte et affirmation des savoirs géographiques en France », *L'Espace géographique*, Tome 44, 1, p. 38-56.

- VERHAEGHE J., 2015, « Mathias Poisson. Des cartes sensibles et des sensations cartographiques », <http://artetcaetera.net/mathias-poisson-des-cartes-sensibles-et-des-sensations-cartographiques/>.
- VERJAT I., 1994, « Confrontation de deux approches de la localisation spatiale », *L'année psychologique*, 94, 3, p. 403-423.
- VERMERSCH P., WEILL-FASSINA A., 1985, « Les registres de fonctionnement cognitifs : application à l'étude des conduites de lecture et d'écriture du dessin technique élémentaire », *Le Travail Humain*, 48, 4, p. 331-340.
- VERNE J., 2000, *Le tour du monde en quatre-vingts jours*, Paris, Librairie générale française.
- VÉRONIQUE MAURON, 2009, « Arpentage et représentation de la ville. Une sis-mographie du corps », *Espace-temps*, <http://www.espacestemp.net/en/articles/arpentage-et-representation-de-la-ville-en/>.
- VIDAL DE LA BLACHE P., 1994, *Tableau de la géographie de la France*, Paris, La Table Ronde.
- VIDAL F., 2014, « L'art (approximatif) du GPS », *Mappemonde*, 105.
- VIEILLARD-BARON H., 2006, « Le terrain et la proximité en question », dans BERTHELOT J.-M. (DIR.), *Épistémologie des sciences sociales*, Paris, PUF.
- VIGARELLO G., 2014, *Le sentiment de soi : histoire de la perception du corps : XVIe-XXe siècle*, Paris, Seuil.
- VIGNE M., 2012, « "Géographie subjective". Conception collaborative de cartes collectives », *Strabic*, 4.
- VIVANT E., 2009, *Qu'est-ce que la ville créative ?*, Paris, Presses universitaires de France.
- VIVANT E., OZDIRLIK B., ARAB N., 2014, « L'artiste, la carte et le territoire : détourner et retourner les représentations », *Belgeo. Revue belge de géographie*, 3.
- VOLVEY A., 2000, « L'espace vu du corps », dans *Logiques de l'espace, esprit des lieux : géographies à Cerisy*, Paris, Belin, p. 319-332.
- VOLVEY A., 2003, *Art et spatialités d'après l'œuvre in situ outdoors de Christo et Jeanne-Claude*, Thèse de doctorat, Université Panthéon-Sorbonne - Paris I.
- VOLVEY A., 2012a, « Œuvrer d'art l'espace », *EchoGéo*, 21.

- VOLVEY A., 2012b, *Transitionnelles géographies : Sur le terrain de la créativité artistique et scientifique*, Thèse de doctorat, Université Lumière - Lyon II.
- VOLVEY A., 2014, « Le corps du chercheur et la question esthétique dans la science géographique », *L'Information géographique*, 78, 1, p. 92.
- VOLVEY A., BOISSIÈRE A., 2007, « Spatialités de l'art », *T.I.G.R.*, 33, 129-130, p. 175-187.
- VOLVEY A., CALBÉRAC Y., HOUSSAY-HOLZSCHUCH M., 2012, « Terrains de je. (Du) sujet (au) géographique », *Annales de géographie*, n°687-688, 5, p. 441-461.
- VYGOTSKI L. S., SÈVE L., CLOT Y., SÈVE F., 2003, *Pensée et langage*, Paris, La Dispute.
- WALMSLEY D. J., 1974, « Positivism and Phenomenology in Human Geography », *Canadian Geographer / Le Géographe canadien*, 18, 2, p. 95-107.
- WEBER F., 1995, « L'ethnographie armée par les statistiques », *Enquête. Archives de la revue Enquête*, 1, p. 153-165.
- WESTPHAL B., 2007, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Editions de Minuit.
- WIGLEY M., 1998, *Constant's New Babylon : the hyper-architecture of desire*, 010 Publishers.
- WILLIAMS R., LETHERLAND L., SCUDIERO S., 2014, *L'atlas vagabond*, Toulouse, Editions Milan.
- WILLINSKY J., 2005, « The unacknowledged convergence of open source, open access, and open science », *First Monday*, 10, 8.
- WOLFF D., 2013, « La pratique de terrain d'un géographe moderne, Albert Demangeon (1872-1940) », *Belgeo. Revue belge de géographie*, 2.
- WOOD, 2006, « Map Art », *Cartographic Perspectives*, 53, p. 5-15.
- WOOD D., 2003, « Cartography is dead (Thank God!) », *Cartographic Perspectives*, 45, p. 4-7.
- WOOD D., 2010, « Lynch Debord : About Two Psychogeographies », *Cartographica : The International Journal for Geographic Information and Geovisualization*, 45, 3, p. 185-200.
- WOOD D., 2011, *Everything Sings. Maps for a narrative atlas*, Los Angeles.
- WOOD D., FELLS J., 1992, *The power of maps*, Guilford Press.
- WOOD D., FELLS J., KRYGIER J., 2010, *Rethinking the Power of Maps*, Guilford Press.

- WOODWARD D., LEWIS M.G., 1998, *The History of Cartography Volume 2, Book 3 : Cartography in the Traditional African, American, Arctic, Australian, and Pacific Societies*, University of Chicago Press.
- WRIGHT J.K., 1947, « Terrae Incognitae : The Place of Imagination in Geography », *American Geographical Society*, 37, p. 1-15.
- YI'EN C., 2014, « Telling Stories of the City Walking Ethnography, Affective Materialities, and Mobile Encounters », *Space and Culture*, 17, 3, p. 211-223.
- YORKE D.A., MARGOLIES J., 1996, *Hitting the Road : The Art of the American Road Map*, San Francisco, CA, Chronicle Books.
- YOUNÈS, C. (dir.), 2007, *Henri Maldiney : philosophie, art et existence*, Paris, Cerf.
- ZACHMANN P., s. d., « Ma proche banlieue », Film documentaire.
- ZANIN C., 2006, « Cartographie thématique », Paris, Belin.
- ZANIN C., 2010, « Entre art et cartographie, quand la carte devient matériau artistique », *Mappemonde*, 97.
- ZANIN C., TRÉMÉLO M.-L., 2003, *Savoir faire une carte : Aide à la conception et à la réalisation d'une carte thématique univariée*, Paris, Belin.
- ZARDINI M., ARCHITECTURE CENTRE CANADIEN D', 2005, *Sensations Urbaines : Une Approche Différente à L'urbanisme*, Centre canadien d'architecture.
- ZARKA R., 2009, *Une journée sans vague : chronologie lacunaire du skateboard, 1779-2009*, Paris, B42.
- ZARKA Y.C., 2000, *L'autre voie de la subjectivité : six études sur le sujet et le droit naturel au XVIIe siècle*, Paris, Beauchesne : Impr. des Presses universitaires de France (Le grenier à sel).
- ZASK J., 2003, *Chapitre III. Pratiques de la pluralité*, Presses Universitaires de France.
- ZENEIDI-HENRY D., 2002, *Les SDF et la ville. Géographie du savoir-survivre*, Rosny-sous-Bois, Bréal.
- ZONABEND F., 2014, « Le terrain de soi », *La Vie des Idées*.
- ZUMTHOR P., 1993, *La mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Éd. du Seuil.

ZUMTHOR P., 2008, *Atmosphères : environnements architecturaux : ce qui m'entoure*, Basel, Birkhäuser.

2012, « Les Inrocks - Marseille capitale européenne de la culture: la cité phocéenne en plein paradoxe », *Les Inrocks*. <http://www.lesinrocks.com/2012/04/18/actualite/marseille-capitale-europeenne-de-la-culture-la-cite-phoceenne-en-plein-paradoxe-11250565/>

2012, « Stradda - A l'écoute du monde, n° 27, 01/2012 », *HorsLesMurs - Centre national de ressources des arts de la rue et des arts du cirque*.

2013 « Libération. Chroniques de Marseille - Numéro spécial "made in" Marseille aujourd'hui - », *Libération.fr*, <http://marseille.blogs.liberation.fr/2013/01/11/numero-special-made-in-marseille-aujourd'hui/>

2014, « Les Inrockuptibles - supplément. Promenade. L'art du parcours. Artistic paths », *Issuu*, <http://issuu.com/lastradagraz/docs/supp-promenade-avril-2014>

# Table des matières

Introduction

## **Partie 1**

Chapitre 1 - A la recherche des « cartes sensibles » ....	21
<b>1. Retours aux origines, terrains marocains : Sidi Yusuf .....</b>	<b>23</b>
<b>1.1. Entre le sensible et le cognitif, être géographe.....</b>	<b>23</b>
1.1.1. Premiers contacts avec le terrain, de la perception au savoir géographique.	23
1.1.2. De la méthodologie à l'épistémologie : savoirs géographiques tirés du sensible	28
<b>1.2. Boucles de recherches entre la France et le Maroc : la recherche à l'épreuve du temps .....</b>	<b>31</b>
1.2.1. Cartographies textiles : le tissu pour exprimer le vécu.....	31
1.2.2. Quatre ans plus tard : retour à Sidi Yusuf .....	36
<b>1.3. « Tracer la recherche » .....</b>	<b>45</b>
1.3.1. La cartographie comme restitution du cheminement de recherche.....	45
1.3.2. Une démarche co-évolutive .....	49
1.3.3. Pourquoi la « cartographie sensible » ? .....	53
1.3.4. La voie de la thèse.....	55
<b>2. A la recherche des cartes sensibles.....</b>	<b>57</b>
<b>2.1. Un phénomène de diffusion sémantique autour de la cartographie sensible .....</b>	<b>57</b>
2.1.1. De quel « phénomène » parle-t-on ? .....	57
2.1.2. Un engouement contemporain .....	58
<b>2.2. La cartographie au cœur des renouvellements de la géographie contemporaine .....</b>	<b>61</b>
2.2.1. L'élargissement du « cartographiquement représentable », de nouveaux modes d'intégration du vécu en géographie .....	62
2.2.2. De la carte à la cartographie : la cartographie comme processus de construction géographique du vécu .....	67

### 3. Étudier les « cartes sensibles », itinéraire méthodologique . 70

3.1. A la recherche des « cartes sensibles » : contexte d'étude .....	70
3.1.1. Du rapport intime de la carte à l'expérience. De la difficulté d'approcher des objets « personnels » .....	70
3.1.2. « Cartes sensibles » : catégories et labilité des mots .....	78
3.2. L'approche ethnométhodologique .....	82
3.2.1. Construire l'hypothèse d'un phénomène social .....	84
3.2.2. De l'hypothèse à la méthodologie : désacraliser l'objet « carte » et enquêter les pratiques .....	87
3.2.3. Enquêter les pratiques artistiques .....	95

### 4. Les cartographes enquêtés et leurs projets cartogra- phiques ..... 99 |

4.1. Le corpus comme résultat d'enquête .....	99
4.1.1. Six projets cartographiques au cœur de l'enquête .....	99
4.1.2. Une diversité d'acteurs enquêtés « autour » des cartes sensibles .....	104
4.2. Présentation du corpus principal .....	109
4.2.1. La « cartographie perceptive » d'Amandine Maria .....	109
4.2.2. Les « cartes subjectives » de Mathias Poisson et L'Agence Touriste .....	111
4.2.3. Till Roeskens : les « plans de situations » .....	117
4.2.4. Hendrik Sturm, transects et performance .....	119
4.2.5. Les « promenades » de la Cie KMK .....	122
4.2.6. La Luna, cartographies textiles collectives .....	125

### 5. Enquête dans un monde économique et social hypermo- bile ..... 128 |

5.1. Des formations pluridisciplinaires .....	128
5.2. L'intégration à une organisation économique et sociale spécifique .. 128	
5.2.1. Les artistes de l'urbain .....	131
5.2.2. Réseaux de sociabilité : les « effets-tunnels » relationnels .....	133
5.3. Enquêter du point de vue des acteurs plutôt que du système : la fonction sociale des artistes .....	134

## Chapitre 2 - Cristallisations sémantiques contemporaines autour de la cartographie ..... 141

### 1. Circulations des images, circulations des pratiques : le phénomène « sémantique » autour de la cartographie..... 144

#### 1.1. Contexte : l'inscription dans un renouvellement cartographique actuel ..... 144

1.1.1. La cartographie, un genre artistique à part entière ? ..... 144

1.1.2. Les cartes dites « alternatives » en aménagement : un renouvellement dans  
les politiques du territoriales ..... 149

1.1.3. Le développement de la cartographie, un aiguillon des mutations contempo-  
raines ? 152

#### 1.2. La cartographie sensible : circulations..... 154

1.2.1. Le prisme « circulatoire », pour approcher le développement des pratiques ....  
154

1.2.2. Circulations à l'échelle micro-géographique..... 157

1.2.3. Circulations meso-géographiques : le cas particulier de Marseille ..... 159

1.2.4. Enjeux interpersonnels et enjeux institutionnels à toutes les échelles ..... 164

#### 1.3. Transformations et réappropriations des pratiques ..... 167

1.3.1. De la communauté de pratiques à la communauté de langage..... 167

1.3.2. Translations et transformations à l'œuvre dans les circulations ..... 168

1.3.3. Appropriations dans le domaine de l'aménagement et de l'urbanisme ..... 171

#### 1.4. Détournement de la cartographie sensible : l'esthétisation au ser- vice des politiques urbaines ..... 174

1.4.1. La récupération esthétique ou les dérives de l'art, capitalisme esthétique .. 174

1.4.2. Détournement de la cartographie sensible. Rhétoriques et argumentaires à  
l'origine d'un renouveau en cartographie ..... 180

### 2. La cartographie sensible modalité cartographique contem- poraine émergente ..... 187

#### 2.1. Une approche modale de la cartographie ..... 189

2.1.1. Se saisir en géographe des évolutions sociales de la cartographie ..... 189

2.1.2. Contre les rhétoriques de la crise en cartographie : souligner l'existence des  
continuités 191

2.1.3. Pourquoi une approche modale ? ..... 193

#### 2.2. La modalité empirique en cartographie, catégories empiriques : cartes-itinéraires, Hand Drawn Maps, cartes mentales ..... 197

2.2.1. Carte-itinéraire ..... 198

2.2.2. Hand Drawn Maps ..... 203

2.2.3. Cartes mentales ..... 209

3. Dessiner les rapports vécus aux espaces, une modalité expérientielle de la cartographie .....	212
3.1. La cartographie comme témoin des pratiques de l'espace.....	212
3.2. Blocages sur l'espace vécu, le cas révélateur des cartes mentales .	213
3.3. Renouveler et dépasser le représentationalisme : la carte sensible comme proposition post-représentationnelle pour la géographie .....	217

## **Partie 2**

Chapitre 3 - Tracer le vécu, l'introduction de la notation en cartographie .....	225
---	-----

1. La cartographie pour tracer le vécu .....	228
1.1. L'introduction de l'expérience spatiale.....	230
1.1.1. La notation pour principe cartographique.....	230
1.1.2. La cartographie de trace en trace : la trace comme fait géographique .....	234
1.1.3. Le corps comme instrument cartographique de navigation.....	235
1.2. Tracer l'expérience spatiale in situ .....	240
1.2.1. Traces géographiques immatérielles .....	243
1.2.2. Traces géographiques matérialisées .....	244
1.3. De l'expérience « immédiate » aux expériences de vie .....	248
1.3.1. L'expérience, distinctions conceptuelles .....	248
1.3.2. Traces géographiques perceptives .....	251
1.3.3. Constructions affectives, cartographies de vie.....	265
1.3.4. La cartographie comme pratique entre expérience géographique et expé- rience sociale	284

Chapitre 4 - Poïétique cartographique, .....	
de la fabrication des cartes .....	291

## 1. Au coeur de la fabrication cartographique ..... 294

### 1.1. Relier les traces ..... 294

1.1.1. Causalité du cheminement ..... 294

1.1.2. Errance et fragmentation..... 304

### 1.2. L'itinéraire ou le cheminement comme projection géographique 309

1.2.1. De l'espace « hodologique » ..... 309

1.2.2. La dimension ideokinésique du cheminement, ..... 313

## 2. La carte en actes : dispositifs d'exploration et de description géographique à l'échelle du corps ..... 314

### 2.1. La navigation ou la construction de repères spatiaux chez Mathias Poisson ..... 315

### 2.2. Les cartes-partition comme hypothèse d'exploration ..... 326

2.2.1. Entre cartes descriptives et cartes prescriptives ..... 326

2.2.2. Cartographie et chorégraphie..... 338

2.2.3. La carte-partition comme hypothèse de cheminement géographique..... 340

### 2.3. Hendrik Sturm : le « transect » comme performance cartographique ..... 345

2.3.1. Pratique du transect, inventaire des lieux ..... 345

2.3.2. Performance cartographique..... 348

2.3.3. Cartographie à échelle 1 :1 ..... 357

## **Partie 3**

Chapitre 5 - Du rapprochement à la collaboration, vers la recherche-crédation.....	369
--	-----

## 1. Du rapprochement entre art et géographie..... 372

### 1.1. Cartographies artistiques en écho aux écritures géographiques 372

1.1.1. Les écritures géographiques vidaliennes ..... 372

1.1.2. En écho aux écritures paysagistes contemporaines ..... 378

1.2. Les artistes, producteur de savoirs spatiaux.....	380
1.3. Le sensible, condition artistique et géographique .....	385
1.3.1. Paysage-Attention / Terrain-Observation .....	385
1.3.2. Le sensible, où se rejoignent l'art et la géographie .....	386
2. Du rapprochement à la collaboration, ouverture d'un nouveau passage entre l'art et la géographie .....	390
2.1. De la lente construction d'une recherche interdisciplinaire .....	390
2.1.1. Expérimenter le sensible .....	390
2.1.2. Construction relationnelle : de la nécessité d'une compréhension mutuelle	396
2.1.3. De la difficulté du travail interdisciplinaire .....	399
2.2. Dispositifs de recherche-crédation, une collaboration artiste-géographe.....	400
2.2.1. Collaborer avec la Cie KMK : Artistes à l'Université, géographes en résidence	401
2.2.2. Expérimentations idéokinésiques avec Mathias Poisson .....	407
2.3. Recherches co-évolutives .....	421

Conclusion

Bibliographie

## RESUME

A travers l'étude des pratiques cartographiques des artistes, cette thèse s'intéresse à la « cartographie sensible » en tant que forme géographique actuelle d'une géographie du vécu. Cette thèse met en lumière l'émergence d'un nouveau mode cartographique : la cartographie pour tracer les expériences spatiales. L'introduction de la notation dans la cartographie donne lieu à de nouvelles modalités d'appréhension et de compréhension en partant de l'enregistrement du vécu prenant en compte sa dimension à sa sensible et cognitive.

A travers une démarche de recherche-crédation avec les artistes à partir d'expérimentations partagées, cette thèse montre comment les artistes portent aujourd'hui une attention particulière à la cartographie privilégiant sa pratique dans leurs projets de création *in situ*. Cette cartographie contemporaine suscite des renouvellements tant géographiques que transversaux à l'art et la géographie, dans la mesure où la carte n'est plus un outil de visualisation de l'espace mais en elle-même, un dispositif d'expérience spatiale (*dispositif cartographique*) ouvrant vers une nouvelle géographie du vécu.