

Comment circonscrire un espace, fut-il géographique ou social, réel ou imaginaire ? Comment repérer les limites d'un territoire et en traduire les caractéristiques ? Comment en restituer et en partager l'expérience sensible ? A ces questions essentielles pour apprendre à être au monde, nos élèves trouveront des éléments de réponse dans le vingt-et-unième projet pédagogique de la Fondation espace écoreuil :

cARTographies

L'exposition «**TOPOS**», présentée du 14 novembre 2012 au 19 janvier 2013, sert de support au projet «**cARTographies**». Les œuvres de Didier Béquillard, Marie-Pierre Duquoc, Jean-Luc Moulène, Mathias Poisson, Till Roeskens & Marie Bouts traduisent leurs expériences sensibles de territoires géographique, linguistique, culturel, symbolique... Elles permettront aux enseignants de poser la question de ces définitions et d'expérimenter avec les élèves leurs différentes formes de représentation : cartes, schémas, organigrammes, photographies...

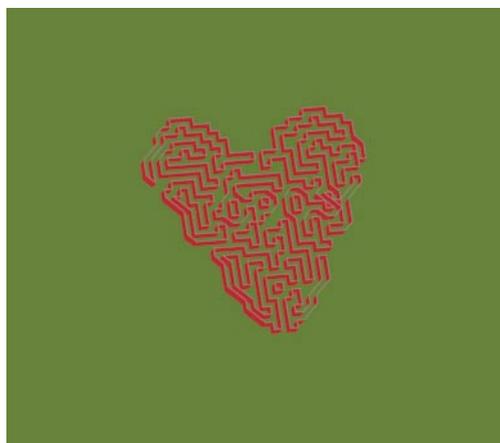
Mais aussi d'interroger et d'expérimenter des outils de codage et des principes de transposition et de projection : langages graphiques, signalétiques, échelles de grandeur... Dépassant largement leur seule fonction de codage, ces systèmes rationnels révéleront leur incontournable dimension esthétique et poétique. Traversant l'ensemble des programmes d'arts plastiques du collège et du lycée, la question de la représentation de l'espace trouvera un écho évident en géographie, en littérature, en mathématiques, en technologie, en langues...

Le présent dossier met en perspective les pratiques des artistes de TOPOS avec les solutions apportées par les arts et les sciences à l'entreprise complexe de représentation du monde. Les principes de la cartographie, ses formes, son évolution historique, ses limites, ses relations avec d'autres formes de représentation de l'espace y sont explorés. L'ancrage du projet dans le champ de l'art contemporain invite naturellement à situer les démarches des artistes de TOPOS dans les pratiques repérées de l'art du XXe siècle. C'est principalement à la lumière des œuvres de L'Art Minimal, du Land art, et de l'Art Conceptuel que sont éclairés les dispositifs plastiques des oeuvres de «**TOPOS**».

Au fil de la lecture de ce dossier, vous trouverez des encadrés renvoyant aux programmes d'arts plastiques de la sixième à la terminale. Il n'ont bien sûr pas l'ambition d'être exhaustifs ni directifs. Ils proposent quelques exploitations pédagogiques possible des problématiques soulevées par ce projet dans le cadre d'un enseignement des arts plastiques.

Frédéric Jourdain

Chargé de mission auprès du service éducatif de la Fondation espace écoreuil



Visuel de l'exposition «**TOPOS**», Ronald Curchod, 2012.

Qu'est ce qu'une carte ? Fidèle projection ou fiction du réel

L'irrépressible désir de connaître - et donc de maîtriser- le monde qui l'entoure a conduit l'homme à arpenter chaque territoire pour en prendre physiquement la mesure. La carte s'est rapidement imposée comme le meilleur moyen de garder la mémoire de ces mesures. Elle tient entre les bras ouverts de l'homme et lui permet de toujours garder les yeux posés sur le vaste monde. Le cartographe réussit à représenter ce qui est longtemps resté invisible aux yeux humains faute du recul nécessaire pour le voir : le contour des côtes et le tracé des fleuves.

La cartographie est un type de représentation très particulier situé à mi-chemin entre abstraction et figuration car on fabrique une carte aussi bien grâce aux calculs abstraits qu'à partir de l'observation naturaliste. Les éléments graphiques de nature opposée qui la composent assurent pourtant son intelligibilité. Plusieurs systèmes graphiques coexistent et se complètent dans une carte : la «vue» du paysage à vol d'oiseau associée aux systèmes de signes, couleurs et toponymie (l'ensemble des noms de lieux) qui la renseignent.

Pourtant, malgré cette intelligibilité, le principe de la carte révèle ses limites et ses déformations. Comme le mot l'indique, le planisphère est la projection d'une sphère sur une surface plane. Cette « mission est géométriquement impossible » car, contrairement à une sphère, la surface plane d'une carte possède des bords. Chacun connaît d'ailleurs le paradoxe du planisphère dont les extrémités se rejoignent.

«L'inadéquation est intrinsèque à la carte» affirme Nelson Goodman (philosophe et logicien américain).

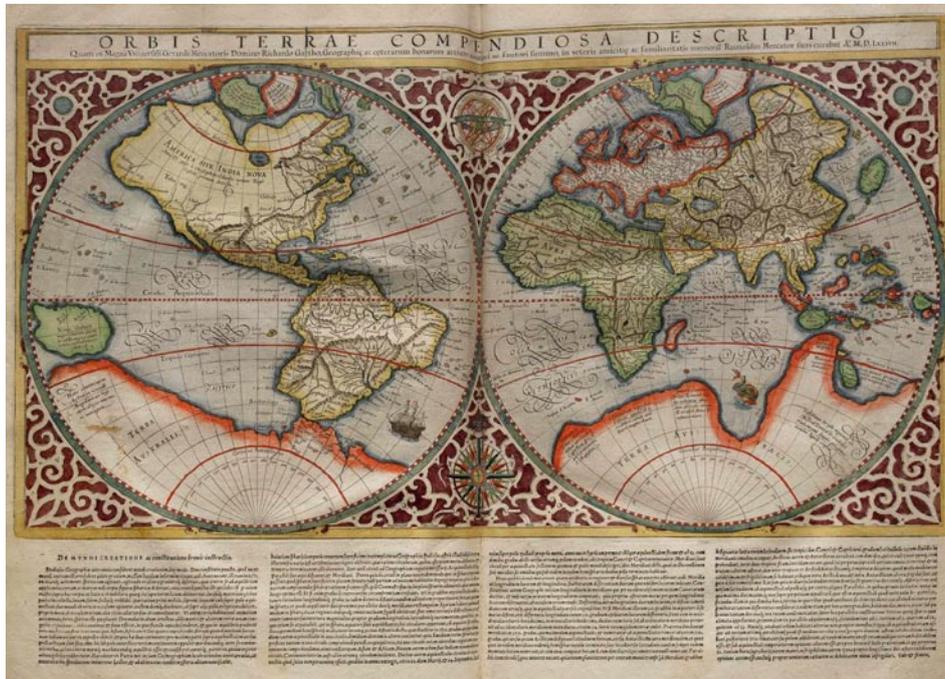
«Non seulement le mensonge est facile avec les cartes, mais il est même essentiel. Pour pouvoir reproduire de manière significative, sur une feuille de papier plane (...), les relations complexes d'un monde en trois dimensions, une carte doit déformer la réalité» précise Mark Monmonier dans *Comment faire mentir les cartes ou du mauvais usage de la géographie*, Flammarion, 1993

Mais la carte assume ses défauts et ses limites et demeure depuis l'antiquité un outil précieux de représentation du monde. Elle témoigne autant des qualités d'observation et des avancées scientifiques d'une époque que de sa conception du monde. Ainsi, avec les huit livres de sa *Géographie*, **Ptolémée**, astronome, astrologue, géographe vivant à Alexandrie au II^{ème} siècle après J.C., transmet à l'occident le résultat de plus de sept siècles de science grecque, et en particulier les notions suivantes : sphéricité de la Terre, antipodes, existence d'un continent austral. Mais la forme sphérique de la Terre n'est pas tant la preuve d'un calcul scientifique juste que d'une vision d'un monde parfait : la sphère est la figure géométrique qui incarnait le mieux cette perfection pour Ptolémée.



Cosmographie de Ptolémée, II^{ème} siècle ap J.C, planches du manuscrit latin, bibliothèque nationale de Naples, (XV^{ème} siècle)

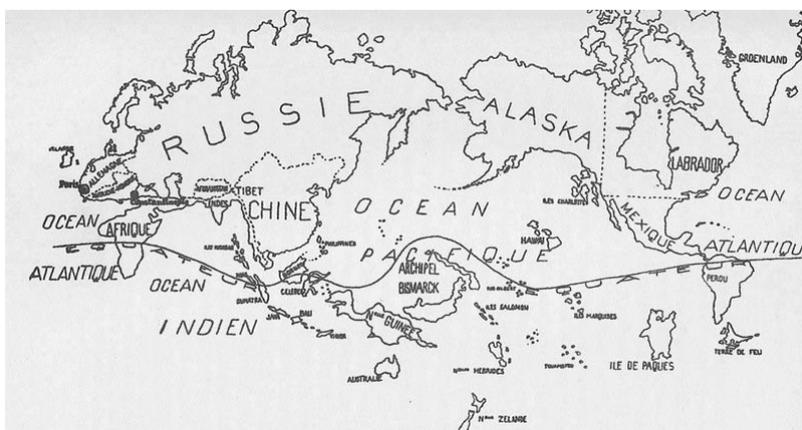
En 1569, **Gerardus Mercator** publie une *Carte du monde connu à l'usage des navigateurs* qui propose une nouvelle projection préservant les angles. Mercator permettait ainsi de représenter un monde où la trajectoire linéaire des bateaux pouvait être représentée par des lignes droites. Mais cette projection, qui n'en était pas moins déformée, imposa jusqu'à nous la mise en scène d'un monde centré sur l'Europe. C'est une vision si bien ancrée dans notre culture de la carte qu'on pouvait lire dans un manuel scolaire autour de 1900 : « L'Europe est le lieu le plus civilisé parce qu'elle se situe au centre des terres émergées ».



Carte du monde dessinée par Rumold Mercator, fils de Gerardus Mercator, d'après la projection du même nom, et datant de 1587.

La carte est donc toujours une fiction du réel, une vision sélective, et subjective du monde. C'est sans doute pour cette raison qu'elle intéresse tant les artistes (que Ptolémée considérait comme les plus à même de lire une carte géographique).

« La gare de Perpignan est le centre du monde » affirmait ainsi **Dali**. Et en 1929, dans la revue belge « *Variétés* », les disciples de **Breton** publiaient une carte du *Monde au temps des surréalistes*. Chaque pays s'y trouvait représenté en fonction de son importance dans la genèse du mouvement. Ainsi, si les Etats-Unis ont disparu, certaines îles d'Océanie - dont l'art fascinait les surréalistes-ont grossi démesurément.



Carte du monde au temps des surréalistes, publiée dans la revue belge *variétés*, 1929.

Les «Mappe» d'**Alighero e boetti** s'attachent à porter un regard critique sur la dimension subjective et relative de la carte. L'artiste fait tisser de grands planisphères par des femmes afghanes. Chaque pays y est recouvert des couleurs de son drapeau. Chaque carte apparaît différente de sa voisine : les écarts révèlent à la fois la vision subjective de chacune des tisserandes et les bouleversements mondiaux qui redessinent sans cesse les frontières des pays représentés.



Alighero e Boetti, *Mappa*, tissage, série initiée en 1971 et poursuivie jusqu'à la mort de l'artiste.

COLLÈGE - Classe de quatrième

Images, œuvres et réalité

En quatrième, les élèves approfondissent les relations qu'entretiennent les images avec la réalité. Ils s'approprient le contenu documentaire des images à des fins artistiques. Le programme de quatrième a pour objectif de développer la capacité des élèves à analyser et à interpréter les images et plus particulièrement celles qui entretiennent sous un abord direct, un rapport complexe avec la réalité.

Les images et leurs relations au réel. Cette entrée s'ouvre au dialogue entre l'image et son référent « réel » qui est source d'expressions poétiques, symboliques, métaphoriques, allégoriques ; elle met en regard la matérialité et la virtualité.

La carte, en tant que projection d'un espace réel sur un support donné, est un objet d'étude particulièrement adapté pour cette entrée du programme de quatrième. A ce titre la comparaison des cartes de Ptolémée, de Mercator ou simplement la carte d'état major du secteur du collège avec celles proposées par les artistes de « TOPOS » pourra introduire un travail de cartographie du réel choisissant tour à tour le parti de l'objectivité ou celui de la subjectivité.

Les cartes : machines à rêver autant que machines à penser

Les cartes comme les encyclopédies ont toujours été des «machines à rêver». Qui ne s'est pas surpris à «voyager» en regardant une carte ? Comme le développent **Guattari et Deleuze** «la carte n'est pas une forme repliée sur elle-même». Elle construit le réel plus qu'elle ne le représente. Elle ne plaque pas un signe, elle fait circuler les significations. La carte est génératrice de formes. Elle se prête à d'autres projections mentales que celles qu'elle présente.

Ainsi peuvent s'expliquer les très nombreuses représentations de cartes imaginaires retrouvées à chaque époque. La carte du Tendre, par exemple, est la carte d'un pays imaginaire appelé « Tendre » dessiné au XVIIème siècle. On retrouve tracées, sous forme de villages et de chemins, dans cette représentation topographique et allégorique, les différentes étapes de la vie amoureuse selon les Précieuses de l'époque.



Carte du Tendre, XVIIème siècle, estampe.

COLLÈGE - Classe de cinquième

Images, œuvres et fiction

L'imaginaire reste important pour les élèves de cinquième dans leur quotidien et leur approche du monde. A ce niveau, le travail sur l'image s'attachera en premier lieu à étudier ce qui différencie les images qui ont pour référent le monde sensible, réel, de celles qui se rapportent à un univers imaginaire, fictionnel. Le rapport au réel ou à la fiction mobilise de nombreux questionnements sur les dimensions indicielle, métaphorique ou symbolique des images.

La carte, en tant que fiction du réel propose un système de représentation permettant le compromis entre la projection bidimensionnelle de la réalité sur un plan et la vision subjective du cartographe pouvant aller jusqu'à l'image d'un monde fantasmé ou imaginaire. On pourra bien sûr confronter les élèves à la carte du Tendre et d'autres cartes figurales.

Ce travail renvoie bien sûr à la deuxième entrée du programme d'arts plastiques de cinquième :

L'image et son référent (la carte et son référent). Cette entrée permet d'explorer le sens produit par la déformation, l'exagération, la distorsion et d'ouvrir sur les questions de la ressemblance et de la vraisemblance, de la citation, de l'interprétation.

La fascination des peintres pour le motif de la carte tient à ses capacités à évoquer un ailleurs, une destination lointaine dans l'espace contraint du tableau, hors du champ de l'image peinte. Les intérieurs de **Vermeer** intègrent presque systématiquement dans leur composition la représentation d'une carte accrochée au mur. Toujours représentées frontalement, ces cartes représentent pour le spectateur le seul échappatoire possible dans ces intérieurs intimes et confinés.



Jan Vermeer, *un soldat et une jeune fille riant*, huile sur toile, 1658, The frick collection, New York.



Jan Vermeer, *Le géographe*, 1669, Francfort, Städelsches kunstinstitut.

La fenêtre éclairant la scène qui se présente toujours latéralement, n'offre jamais la possibilité d'un regard vers l'extérieur. Fenêtre et carte géographique sont les emblèmes d'une dialectique de l'ici et de l'ailleurs dans tout l'œuvre de Vermeer. Il n'est pas hasardeux de penser que chacun de ces intérieurs hollandais est en quelque sorte la métaphore d'une « géographie du monde ».



Tous ces objets : tapis, chaise, épingle, table, fenêtre reviennent de tableau en tableau proposer l'idée que l'unité du monde tient à l'agencement de toutes ses parties. Il est enfin symptomatique de noter que parmi les quelques activités humaines peintes par Vermeer (dont celle du peintre et de son modèle) on trouve en bonne place celles du « géographe » et de « l'astronome ». Dans les deux tableaux construits sur une composition identique, c'est le même modèle qui a posé, nous rappelant ainsi combien l'astronomie et la géographie sont historiquement les deux parents de notre représentation du monde.

Jan Vermeer, *L'astronome*, 1668, Paris collection E. de Rothschild.



Jasper Johns, *Map*, encaustique, huile et collage sur toile, 1961, MOMA.

Dans notre époque contemporaine les frontières de l'ailleurs ont toutes été franchies. La carte continue pourtant de fasciner mais ne peut plus cacher qu'elle est toujours un point de vue subjectif voire autoritaire sur le monde. Elle est soumise à la critique. Le peintre américain **Jasper Johns** après avoir interrogé l'emblème de la nation américaine en peignant son drapeau, remet en question la carte de l'Amérique du Nord. La peinture s'appuie sur les codes de représentation cartographique : découpage des territoires mis en valeur par des couleurs tranchées, toponymie associée à chacun de ces territoires.

Mais la syntaxe picturale semble entrer en conflit avec la grammaire cartographique. Les lisses aplats unis de la carte des Etats-Unis ont été brossés par le peintre avec une certaine passion expressionniste qui ne cache rien de sa gestuelle. Les couleurs et les surfaces sagement séparées par les frontières politiques sur la carte d'origine se mélangent dans le tableau de Jasper Johns. Les conflits chromatiques du bleu et de l'orange s'interpénétrant menacent l'ordre de la carte d'un chaos imminent. Le nom de chacun des états disparaît partiellement dans la couleur, les coulures et les coups de brosses. Jasper Johns semble avouer avec son propre vocabulaire pictural sa fascination pour la carte - emblème d'une histoire et d'une nation synthétisé dans une abstraction plastique - et dans le même temps critiquer la sérénité fabriquée de cette représentation.

COLLEGE Histoire des arts

Les « arts du visuels »

Thématique : Arts, Etats et pouvoir - L'œuvres d'art et l'Etat

Cette thématique permet d'aborder, dans une perspective politique et sociale, le rapport que les œuvres d'art entretiennent avec le pouvoir.

La confrontation de la carte des Etats-Unis avec les œuvres de Jasper Johns (la série des *Flag* et des *Map*) permettra d'aborder d'une part :

- *la carte en tant qu'emblème, code symbolique, hymne, etc. : vecteur d'unification et d'identification d'une nation*

et d'autre part:

- *les œuvres conçues en opposition au pouvoir (œuvre engagée, contestatrice, etc.).*

De la fenêtre ouverte de la Renaissance à la grille moderniste

À la Renaissance, le regard des hommes sur le monde change. La découverte de nouvelles terres et les progrès scientifiques dans les domaines de la physique, de la botanique, de l'astronomie... leur donnent le sentiment d'avoir un ascendant sur la nature et de pouvoir mesurer l'espace et le temps, d'en repérer les limites. La façon de représenter s'en trouve aussi bouleversée. Aux représentations des enluminures et des chapiteaux qui privilégiaient les qualités narratives et symboliques se substituent des images s'appliquant à restituer ce que l'œil voit. Le sentiment d'être « au centre du monde » conduit en effet le peintre à placer son regard au cœur, d'un nouveau système de représentation : la perspective centrale.



Albrecht Dürer, *Homme dessinant une femme étendue*, 1525, bois gravé.

Ce nouveau principe constitue un moyen efficace pour domestiquer l'espace et redistribuer les êtres et les choses sur une scène unique vue à travers le cadre du tableau assimilé à une fenêtre ouverte sur le réel.

« Je dessine un rectangle aussi grand que je veux, et je le considère comme une fenêtre ouverte par laquelle je regarde tout ce qui, ici sera peint ». Leon Battista Alberti.

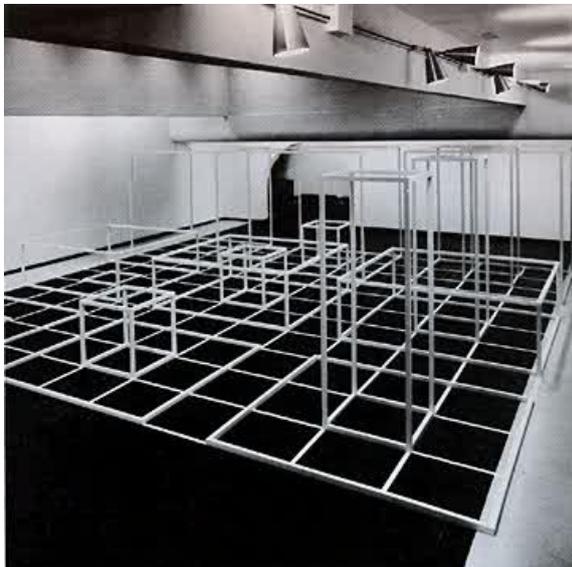
On peut convenir que cette représentation de la profondeur est très loin de la représentation cartographique, mais elle se construit sur la même trame orthogonale que celle qui quadrille l'espace horizontal de tout planisphère. Elle est issue du même désir de connaissance du monde physique qui conduit l'homme à enfermer l'espace dans une cage pour se le représenter. Cette grille conventionnelle est une abstraction qui permet au peintre de la Renaissance comme au cartographe de subdiviser l'espace, de lui associer une mesure, une échelle, et d'en faire un lieu de maîtrise du monde. Pour apposer leur grille sur les espaces à représenter, le cartographe comme le peintre acceptent la convention d'un sol parfaitement « plan ». On retrouve cette grille nue et rabattue sur la surface de la feuille dans les croquis didactiques des peintres pour expliquer la construction en perspective.



Piero della Francesca, *ville idéale*, 1492, galerie nationale d'Urbino.

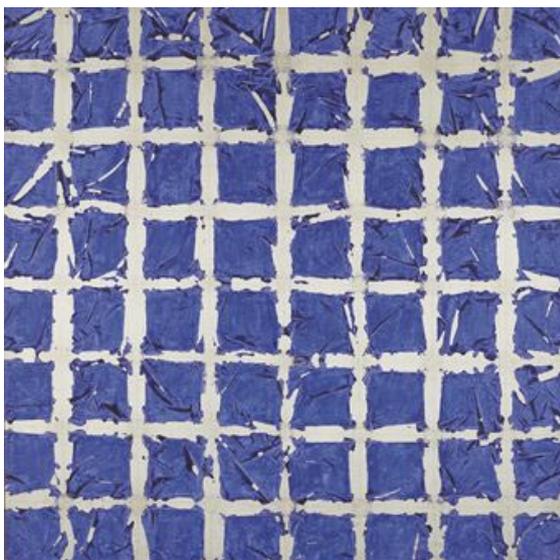
Le plan horizontal ainsi quadrillé permet au dessinateur de placer dans l'espace perspectif une autre grille correspondant au plan vertical. L'association des deux crée un réseau que le peintre peut subdiviser à loisir pour reconstruire un espace « idéal » donnant l'illusion de la profondeur. Il ne lui reste plus qu'à « habiller » cette géométrie de façades, portiques et colonnades pour créer de toute pièce, à travers la fenêtre ouverte de son tableau, une illusion de ville idéale, une idée de palais « à l'infini » se poursuivant bien au-delà des bords du tableau dans l'esprit du spectateur. Ainsi, fleuriront les représentations de palais dont les pavements géométriques cachent à peine leur structure en damier.

Oubliée des représentations picturales à partir du XVI^e siècle, totalement absente de la peinture du XIX^e, la grille refait son apparition dans les oeuvres modernes. Du néoplasticisme de **Mondrian** aux treillis de **Sol Lewitt** en passant par les dalles de **Carl Andre**, la grille devient même selon Rosalind Krauss, « un emblème de cette modernité en ce qu'elle refoule les dimensions du réel pour affirmer l'autonomie de l'art ». Le tableau moderne, dépouillé de toute anecdote, de tout référent au réel ne représenterait plus que lui-même. La grille qui le recouvre renverrait à ses seules dimensions, à sa seule réalité.



Carl Andre, *still zinc plain*, 1967

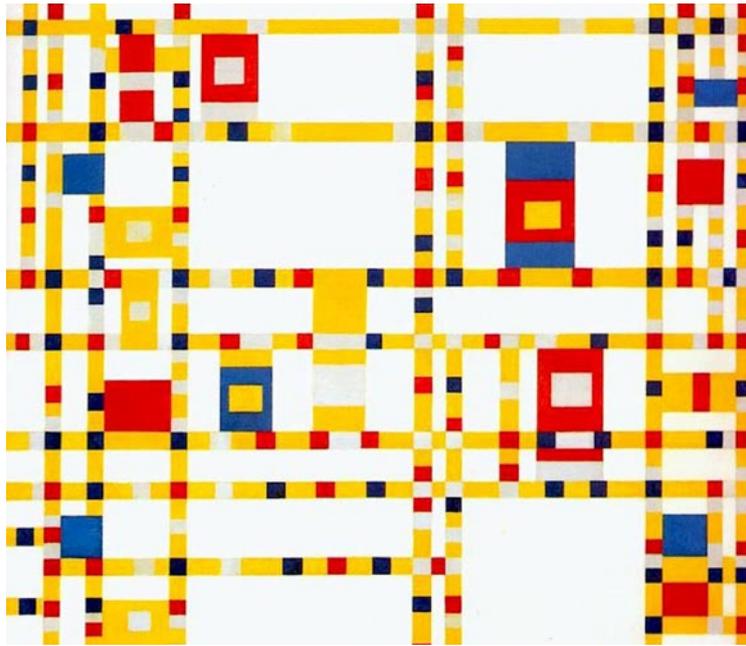
Sol Lewitt, *Serial Project 1*, 1967, Installation.



Simon Hantaï, *Tabula*, 1976



Piet Mondrian, *Composition avec grille*



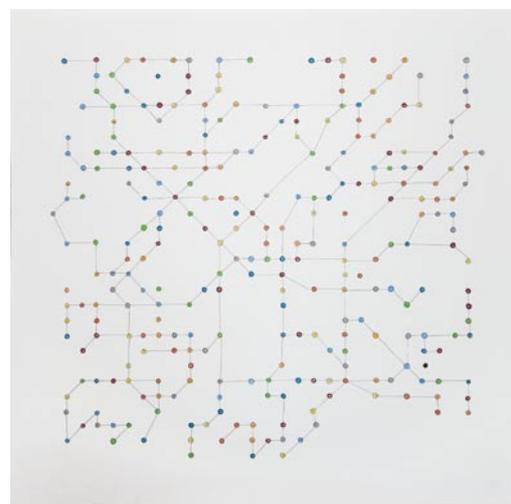
Piet Mondrian, *New York Boogie Woogie*,
1943, huile sur toile, 127cm x127cm, MOMA.

Pourtant, un certain nombre d'artistes utilisent précisément la grille parce qu'elle évoque toujours le découpage de l'espace plan, de la carte et à ce titre se rapporte implicitement à un lieu donné. A l'instar de *Broadway Boogie Woogie* de **Mondrian**, les peintures de **Didier Béquillard** évoquent des villes à travers un système de signes plastiques (formes et couleurs) organisés sur des grilles et trames différentes. Chez Mondrian, comme dans les peintures et dessins de villes imaginaires de Béquillard, l'abstraction géométrique et chromatique radicale du tableau n'est pas muette : les réseaux de points et de carrés de couleur, renvoient implicitement aux plans urbains (voies de circulation, lignes de métro...) et offrent au regard la possibilité de déambuler, errer, ou de s'inventer des itinéraires.

Selon Gilles Tiberghien, la carte est précisément le type de grille qui « refoule les dimensions du réel et à la fois, s'y soumet » ; c'est précisément cette ambiguïté qui caractérise l'usage qu'en font les artistes du Land Art. Cela s'explique d'abord par le fait que leurs œuvres connaissent une double existence : existence physique et existence conceptuelle.



Didier Béquillard, *Villes croisées*,
2012, crayon de couleurs



Didier Béquillard, *Plans*,
2012, crayon de couleurs

L'utilisation de la carte est donc récurrente dans les œuvres du **Land Art** : lors du processus de création, elle est un outil précieux pour concevoir et anticiper l'intervention dans le paysage ; lors de la restitution de l'œuvre, associée à d'autres modes d'expressions (textes - protocoles - photographies), la carte permet au spectateur de se projeter dans un espace qui est ailleurs : dans un ou plusieurs site(s) et souvent dans un ou plusieurs temps. Pour ne citer ici qu'un exemple: l'œuvre *Salt flat* de **Dennis Oppenheim** consistait à:

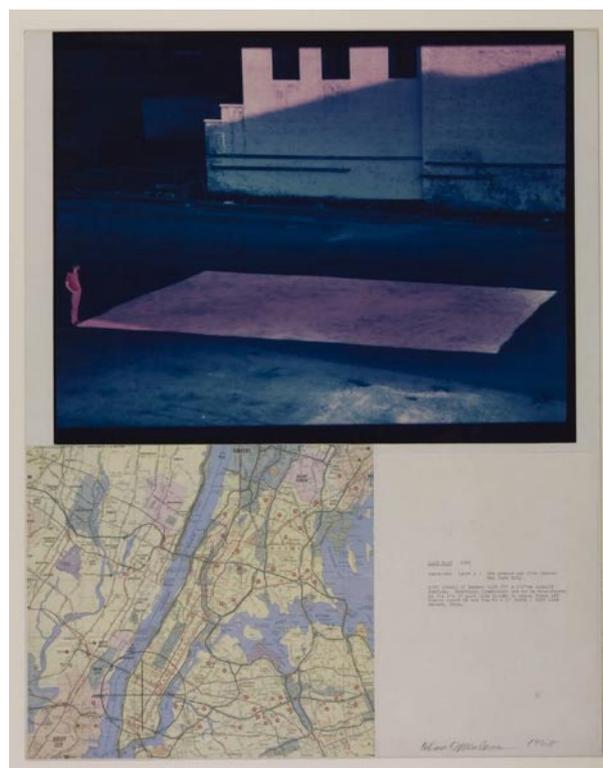
- étaler 450 kg de sel sur une surface d'asphalte de 15 m x 30 m

- déposer un même module constitué de bloc de sel de 30 cm x 30 cm x 60 cm sur le fond de l'Océan sur la côte des Bahamas.

- creuser un même module de 30 cm de profondeur dans le désert de Salt Lake dans l'Utah.

Ces opérations séparées dans l'espace et dans le temps tirent évidemment leur sens et leur intérêt de leur rapprochement. L'asphalte de la ville, le fond de l'océan et la surface du désert de Salt Lake

se trouvent rapprochés par la nature précise des actions qui s'y sont déroulées à des moments différents. L'œuvre, d'une certaine façon, ne peut exister que conceptuellement dans l'esprit du spectateur grâce au rapprochement du texte du protocole avec les photos de l'action et la carte géographique qui la situe.



COLLEGE - Histoire des arts

Les « arts du visuels »

Thématique : Arts, techniques, expressions - L'œuvre d'art et l'influence des techniques

Cette thématique permet d'aborder les œuvres d'art comme support de connaissance, d'invention, d'expression en relation avec le monde technique.

Le rapprochement entre la « fenêtre ouverte » des tableaux de la Renaissance et la « grille moderniste » permettra de porter un éclairage particulier sur chacun de ces deux modes de représentation de l'espace et sur le passage de l'un à l'autre.

On pourra prendre appui sur les œuvres citées ici pour repérer : la perspective, le plan horizontal, le plan vertical, la profondeur, le rabattement de plan...

LYCEE - Classe de seconde arts plastiques facultatif

Le dessin de l'espace et l'espace du dessin : dans toutes les civilisations, la relation qu'entretient l'homme avec le monde s'illustre par la manière dont il conçoit et représente l'espace (...) La représentation de l'espace repose nécessairement sur un système qui produit des équivalents plastiques.

La comparaison de deux systèmes de représentation dans l'espace (la fenêtre de la Renaissance et la grille moderniste) permettra d'en explorer les principes et de comprendre leur relations avec l'époque.

Arpenter, cartographier, partager l'expérience du monde

La cartographie n'existerait pas sans les explorateurs ni les arpenteurs. Il paraît évident que toute représentation doit être précédée par une immersion dans son sujet. Cela vaut pour les cartographes comme pour les artistes qui, depuis le début du XXe siècle, entretiennent un rapport nouveau à la géographie. Depuis les impressionnistes qui décidèrent de sortir de leur atelier pour planter leur chevalet directement sur « le motif », les artistes ont toujours souhaité se confronter à la réalité. «Le monde est mon atelier» disait Klein qui nomma *Vent Paris-Nice* une toile imprégnée de pigment bleu posée sur le toit de sa voiture pendant la durée du trajet Paris-Nice. L'art conceptuel, l'art minimal ou le Land Art ont poussé plus avant ce principe, considérant la planète comme une surface ou un support pour leurs expérimentations formelles.

En témoignent les « marches » de **Richard Long** s'attachant à parcourir toutes les régions du globe et n'accordant à ses oeuvres que la valeur d'indices de son passage. « Marcher, c'est dessiner du temps qui passe ». La formule explicite parfaitement le glissement du dessin de la feuille à la surface du globe elle-même. Le temps de l'oeuvre se confond désormais avec le temps de la marche.

Les artistes de l'exposition « TOPOS » manifestent tous ce désir d'arpenter le monde. Au point que la fonction de l'artiste tend à se confondre avec celle de l'explorateur.

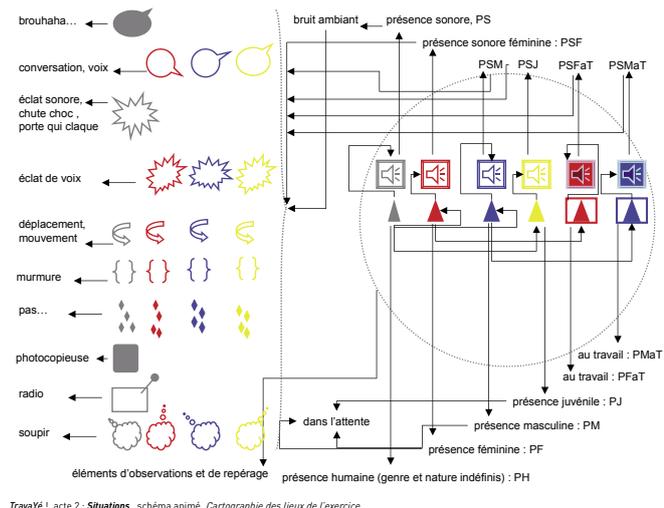
Marie-Pierre Duquoc:

« J'arpente le territoire artistique et poétique, explore ses possibles dans l'environnement quotidien, dans sa destination et son rapport à l'autre, dans ses résolutions dans l'espace privé et public ... » Le matériau de Marie-Pierre Duquoc est le réel : elle réalise des formes artistiques à partir de l'observation et de l'usage de situations réelles : relation(s) à l'autre, recherche d'emploi, travail, voyage ...

Nicolas Bourriaud nous rappelle effectivement que « la géographie des artistes explore désormais les modes d'habitation, les multiples réseaux dans lesquels nous évoluons, les circuits par lesquels nous nous déplaçons, et surtout les formations économiques, sociales, et politiques qui délimitent les territoires humains ».

Mais ce principe exploratoire du monde ne s'ancre pas seulement dans la démarche de création de ces artistes : il semble présider à leur relation individuelle au monde. Pour chacun d'eux, la nécessité d'immersion et d'échange avec le monde et les autres préexiste à l'oeuvre. D'ailleurs, l'activité artistique chez Marie-Pierre Duquoc prend des formes si différentes qu'elle se confond avec d'autres activités sociales et professionnelles (animateur culturel, sociologue...).

« De l'instant éphémère aux multiples, de l'objet à l'événement, l'oeuvre s'inscrit dans un flux permanent, dans l'élaboration ou l'utilisation de différents réseaux, hertziens, web, humains... Elle s'expose, s'extrapole dans différents espaces dédiés ou non à l'art ». D'exploratrice de la réalité, elle devient actrice de cette réalité : « Ma recherche artistique se conçoit de, dans et par l'échange, l'interaction, la collaboration, la rencontre, le jeu. »



Didier Béquillard :

« En milieu urbain, parallèlement à l'exploration *in situ* j'utilise les plans de ville, les cadastres et les plans du bâti. Lors de mes déambulations urbaines, l'appareil photo est mon carnet de notes, j'y relève des ambiances, l'usage des espaces publics, des vues d'ensemble ou parfois d'infimes détails. »

Till Roeskens qui endosse la fonction de conteur pour son film-performance *Plan de situation # 7 Consolat-Mirabeau* réalisé dans les quartiers nord de Marseille fonde sa pratique sur un principe d'échange avec le réel identique :

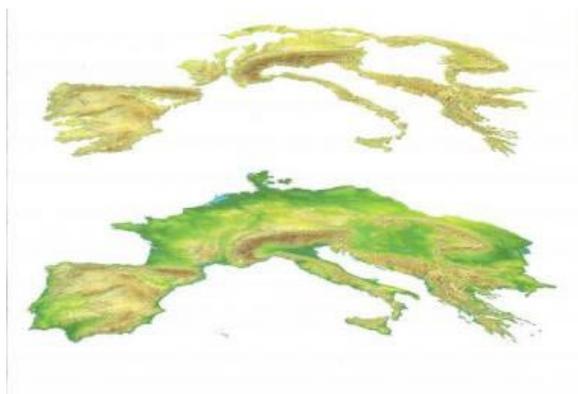
« Nous mettrons quelques chaises en cercle, et je vous raconterai ce que j'ai vu et entendu là, dans ce petit coin du grand nord de Marseille. Je prendrai un bout de craie et tracerai sur le sol une carte des espaces que j'ai parcourus, je vous dirai les êtres que j'ai croisés là et ce qu'ils m'ont confié de leurs vies mouvementées ». Ainsi commence le conte qu'il donnera à la manière des grands récits de voyage dans les différentes cités de Marseille devant un parterre de chaises remplies pour l'occasion par les habitants du quartier. Entre le graphisme de la carte et la linéarité de la langue se trame un rapport réciproque : la carte devient récit et le récit engendre la carte. La figure du conteur n'est pas ici un simple artefact du dispositif artistique. Elle est symbolique du rôle social et politique que Till Roesken prête à l'art.

Mathias Poisson construit aussi tout son travail d'investigation du réel sur la participation des autres. Il met au centre de ses recherches l'expérience du spectateur, du lecteur, du visiteur. Explorant des territoires connus ou inconnus, il questionne les modes de représentation de la promenade autant par l'écriture, le dessin, la photographie que la performance. Mais le véritable territoire exploré par Mathias Poisson est celui de la perception. Perception de la topographie des lieux et du temps par les sens que l'artiste tente de cartographier pour la partager avec d'autres.

A l'instar du couple **Newton Harrison et Helen Mayer Harrison**, ces artistes sont à la limite de l'art, de l'action militante et de l'action sociale.

Dans *Vision for the green heart of Holland*, ils proposent de réaliser en Hollande, un corridor biologique de 140 kilomètres de long et de un à deux kilomètres de large, comme interface entre les zones urbaines et une grande zone risquant d'être conquise par l'urbanisation. Dans l'oeuvre graphique *If This Then That de 1974*, ils mettent en évidence les conséquences de l'effet de serre.

Leurs travaux s'insèrent dans l'Esthétique relationnelle, définie par Nicolas Bourriaud . D'inspiration écologique, ces oeuvres se basent sur la science, mais contrairement aux activités scientifiques ou militantes, elles utilisent les ressorts de l'imaginaire, et se situent à mi-chemin entre utopie et réalisme. Elles opèrent comme des symboles et modifient notre vision du monde. Utilisant des cartes conçues avec les mêmes outils que les géographes, ces «géoartistes» construisent une «topocritique» de notre conscience écologique.



Newton et Helen Harrison, carton de l'exposition *Peninsule Europe*, musée des Abattoirs, 2002 et vue de l'exposition *Force Majeure*, Londres, 2010

LYCEE Classe de Terminale

L'espace du sensible

Ce point du programme est à aborder sous l'angle de la relation de l'œuvre au spectateur. Comment prendre en compte les éléments techniques classiques, du socle à la cimaise, jusqu'aux conditions les plus ouvertes, de la projection à l'installation ou tous autres dispositifs. Les conditions de la perception sensible (regard, sensation, lecture, etc.) sont à anticiper dans l'élaboration formelle du projet plastique.

Le chemin de l'œuvre

Ce point du programme est à aborder sous l'angle d'une analyse du processus global qui fait suite à l'intuition et à la réflexion : la formalisation de l'œuvre engage les modes de sa diffusion, de son exposition.

Ces points du programme de Terminale trouveront un écho particulier dans le choix des moyens d'exploration et de représentation du réel opérés par les artistes de « TOPOS ». Pourquoi une carte, pourquoi un schéma, pourquoi une performance, un conte, une vidéo ou une édition ? La diversité des médiums, des supports et des dispositifs de présentation de l'exposition « TOPOS » offre un matériel d'étude particulièrement riche. Le fait que chaque œuvre poursuive le même projet (restituer et partager l'expérience d'un territoire) offre un motif de comparaison solide.

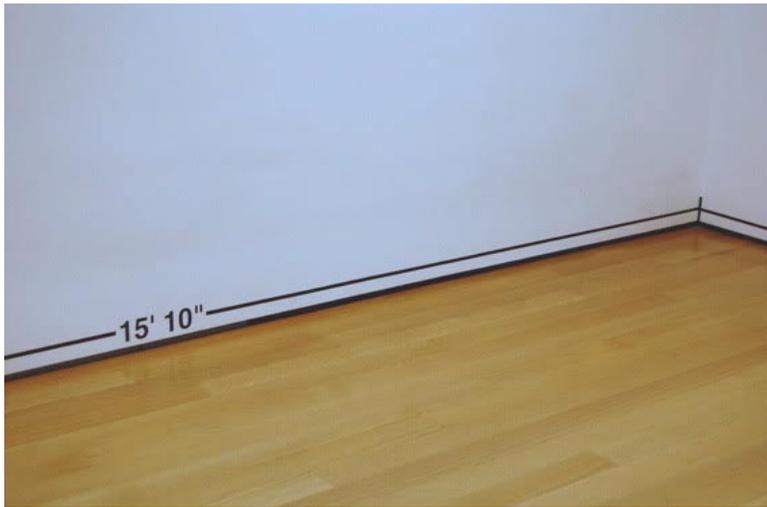
L'échelle et la mesure

La projection d'un territoire donné sur une carte n'est lisible que si le lecteur est renseigné sur l'échelle de cette projection. La lecture de la carte s'accompagne alors du plaisir intellectuel qui consiste à prendre la mesure des objets représentés et à s'y projeter soi-même pour y déambuler mentalement. Gilles Tiberghien, à propos des œuvres du Land Art observe qu'un des effets les plus grisants pour les artistes est le changement d'échelle : possibilité de gagner en extension ce qu'on perd en compréhension et vice et versa.



Christo, *Wrapped coast*, little baie, Australia, 1969 : 100000m² de tissu antiérosion et 60 km de corde

Lorsque l'échelle de la carte s'éloigne de celle de la réalité on embrasse une surface plus grande mais on perd les détails. A l'inverse, plus l'échelle de la carte s'approche de celle de la réalité et plus la représentation est détaillée et nous paraît familière. Principe poussé à son extrémité par **Christo** qui fait recouvrir une bande de 2 kms de côte rocheuse sur une profondeur variant de 50 à 250 m à Little Baie en Australie. La falaise devient une sorte de décor, qui n'est ni carte ni calque, mais une réalité intermédiaire. Recouvert, le paysage est en même temps, redécouvert, « réinventé »...



Mel Bochner, *Measurement room*, ruban adhésif noir et lettrage sur mur, dimensions variables, à partir de 1969

La question de la représentation depuis le début des avant-gardes a évolué vers la réduction de l'écart entre l'art et la réalité. Comme les personnages du roman de Lewis Carroll, *Sylvie et Bruno*, qui ont conçu une carte à l'échelle 1/1 mais ne peuvent l'utiliser car elle recouvre le pays tout entier, l'artiste conceptuel **Mel Bochner** pose la question de la superposition de l'oeuvre avec la réalité. Dans «measurement rooms», la mesure précise des salles se confond avec le lieu. L'existence géométrique est confondue avec l'existence matérielle. La représentation se superpose à la réalité mais ne peut se confondre avec elle. En ce sens, «une carte n'est pas le territoire» aurait précisé Alfred Korzybski, inventeur de la sémantique générale.



Mathias Poisson, *Bab el Oued*, dessin, encre, 2010

L'échelle unique de la carte est une convention qui peut aussi être une entrave à la traduction de la perception sensible d'un territoire. **Mathias Poisson** dessine de mémoire des cartes qui décrivent ce qu'il a vécu sur les territoires qu'il a parcourus.

Le dessin fait le récit d'une déambulation. Le principe de la projection est bien respecté puisque Mathias Poisson transpose la traversée d'un quartier, d'un parc ou d'une ville dans l'espace circonscrit de la feuille.

Cependant pour témoigner de ses sensations, préoccupations et actions survenues en chemin, il ne peut adopter la même échelle : il grossit certains éléments et déforme des points de vue, omet certains détails. La mesure n'est plus soumise à un système numérique mais à un système sensible que Mathias Poisson traduit avec des outils graphiques intuitifs et de grande précision.



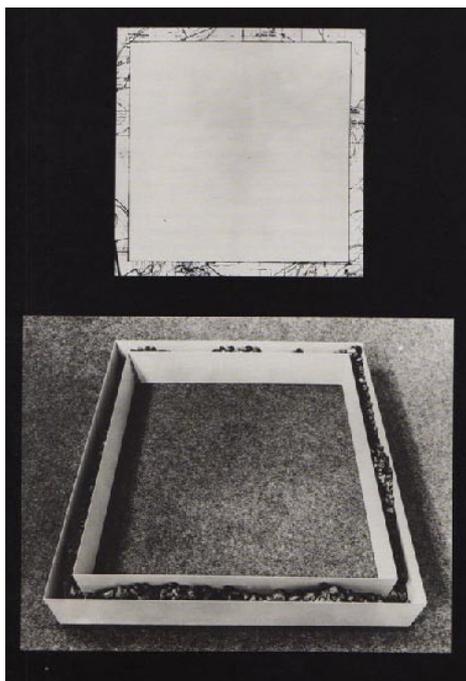
Walter de Maria : *The Lightning Field*
1977. 400mâts d'acier , 1 mile X 1 km.
Nouveau Mexique. collection Dia Art
Foundation

La tentation de faire de l'œuvre un espace idéal où projeter le spectateur implique souvent de perdre l'échelle. L'exemple du *Lightning field* est emblématique : **Walter de Maria** plante dans une région orange d'un désert américain un champ de paratonnerres (pieux de métal de plus de 4m de hauteur) dans un rectangle de 1mile sur 1kilomètre. Mélangeant deux échelles de mesure, la surface du champ n'est mathématiquement pas mesurable. Lorsque la nuit tombe, les éclairs s'abattent sur les paratonnerres qui attirent la foudre et transfigurent ce paysage « démesuré ».

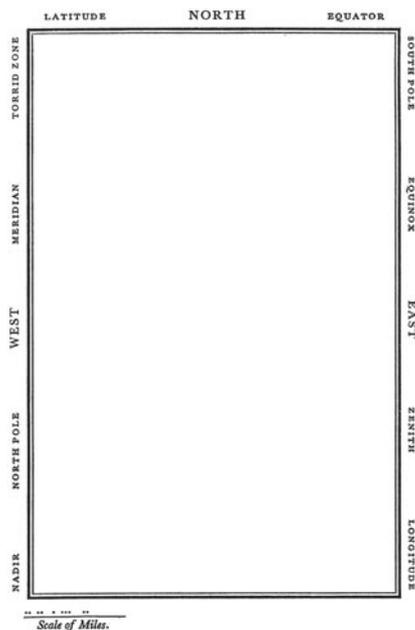
Dans ses « traductions » des villes invisibles **Didier Béquillard** choisit d'utiliser un registre de formes abstraites (petits cercles de couleur dans ses dessins et peintures, petits trous perforés dans des plaques de bois et petits reliefs en forme de pastilles pour ses sculptures). Aucun référent ne permet de donner une échelle à ces images que les caractéristiques plastiques et les titres font pourtant écho aux cartes. L'absence d'échelle est ici fondamentale pour transporter le spectateur dans l'espace pur de la peinture. C'est à dire un espace étranger au corps entièrement dédié au plaisir de l'œil et offert aux pérégrinations de l'esprit.



Didier Béquillard, *Texte*, 2011, crayons de couleur



Robert Smithson, *Monolake non site*, carte, caisson et terre, 1968.



Carte de la chasse au Snark, illustration de Lewis Carroll, 1876.

Les représentations « hors de toute échelle » de Didier Béquillard sont par certains aspects comparables aux non-sites de **Robert Smithson**.

Comme les œuvres de Didier Béquillard renvoient aux espaces imaginaires décrits dans *Les villes invisibles* d'Italo Calvino sans les représenter, les *Non-sites* de **Robert Smithson** renvoie à des sites topographiques sans les figurer. Chez Smithson, le non-site est constitué d'échantillons de terre, sable, pierres récoltés sur le site, associés à une représentation cartographique dont le centre est vide, comme la carte dénuée de toute inscription dont se servent les pêcheurs de *La chasse au Snark* de Lewis Carroll. Les non-sites de Smithson, bien que faisant explicitement référence au site, n'en sont pas la projection dans l'espace de la Galerie. Ils ont, comme les dessins et peintures des villes invisibles de Didier Béquillard gagné leur autonomie vis à vis du référent.

La carte vide et sans échelle permet de représenter les indices d'un lieu qui n'existe pas qui n'a pas d'autres référents que la seule idée qu'on en a.

COLLÈGE - Classe de troisième

L'espace, l'œuvre et le spectateur

La prise en compte et la compréhension de l'espace de l'œuvre : affiner la perception des dimensions de l'espace et du temps comme éléments constitutifs de l'œuvre : œuvre in situ, installation, environnement. L'espace de présentation de l'œuvre : rapport entre l'échelle de l'œuvre et l'échelle du lieu.

Sortir du cadre du tableau, effacer les frontières de la carte

Toute représentation est la projection d'une réalité ou d'une idée dans un espace de représentation circonscrit par des limites matérielles. La carte comme le tableau ou la photographie n'échappent pas à cette contrainte. Conventionnellement, les bords de la carte comme les bords du tableau assument cette particularité en portant une attention particulière à souligner leurs bords. Le cadre du tableau a longtemps marqué par sa présence insistante la limite entre espace de représentation et espace représenté : en relief, sculpté de motifs décoratifs très denses, et doré. Tout était fait pour que ces limites entre l'espace réel du spectateur et l'espace fictif de la représentation ne puissent communiquer ou être confondus.

La carte elle-même assume ses limites en encadrant ses bords de filets ou de marges. Mais elle insiste encore davantage sur la question des limites en séparant entre eux les éléments de la représentation : l'étymologie du mot frontière nous renvoie aux origines même de la carte.

Le terme de frontière trouve son origine dans le mot « front », qui désigne au Moyen Âge la limite séparant deux armées lors d'un conflit. Diviser, classer, séparer sont donc des opérations inhérentes aux principes de la cartographie.

Le paradoxe de la carte est de vouloir rendre compte d'un territoire en lui imposant des limites et des divisions qui réduisent considérablement sa réalité. Aujourd'hui, la représentation la plus répandue du planisphère impose un découpage politique et un découpage géographique dont l'arbitraire n'est plus à prouver. La séparation des eaux et des terres immergées ne peut se réduire à un trait et les limites entre de nombreux états ne sont pas partagées par tous.

Les artistes ont souvent réagi à ces divisions et ces découpages trop profondément ancrées dans nos représentations culturelles et induisant nos usages du territoire. Nombreux artistes du Land art américain ont ainsi dénoncé l'arbitraire des frontières des cartes de géographie en les redessinant sur le paysage lui-même.

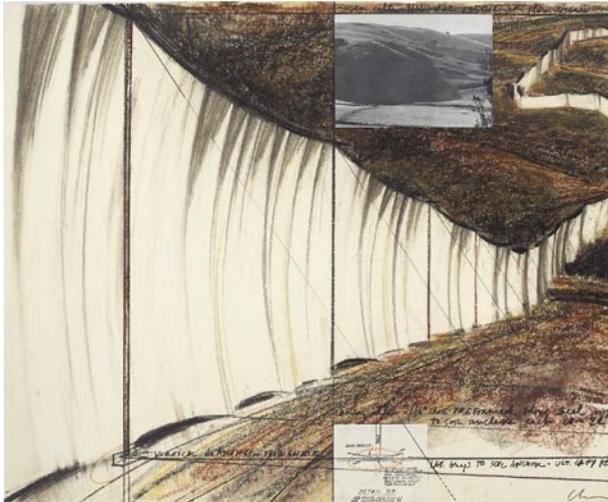
Ainsi en va-t-il de nombreuses interventions éphémères de **Dennis Oppenheim** dans le paysage américain. *Time pocket* est par exemple une de ces opérations réalisée, avec un véhicule à chenilles évoluant sur le paysage enneigé. Nous rapportons ici son protocole :

« Configuration de la ligne de changement de date réduite et tracée sur le terrain gelé. La ligne s'interrompt lorsqu'elle parvient à une île située au milieu du tracé long de un mile; elle reprend à l'autre bout de l'île et se continue pendant un demi mile. Matériel : un skidder à moteur diesel. »

La trace dans la neige marque le paysage d'une cicatrice éphémère, révélant la domestication du paysage et du temps par les hommes.



Dennis Oppenheim, *Time Pocket*, 1968.



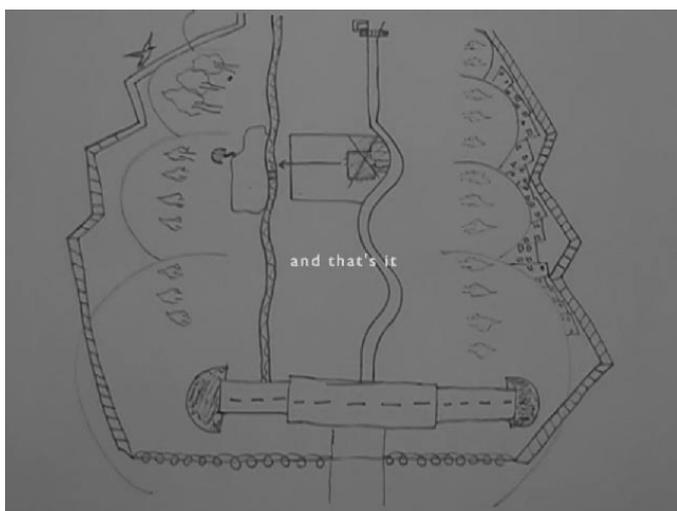
Christo et Jeanne-Claude, *Running Fence*, Sonoma et Marin Counties, 1972-1976. Californie.

Avec *Running Fence*, **Christo** choisit à son tour de révéler les découpages naturels et artificiels d'un territoire en déroulant un mur de toile de nylon de 5,40 m de haut sur une distance de 40 km de long. La toile infranchissable bouleverse l'activité des agriculteurs et les déplacements des animaux, elle révèle le relief en coupant les rivières et en montant sur les collines avant de se jeter dans l'océan. Cette barrière «court en se déplaçant et repousse toutes les frontières ». Paradoxalement ces bouleversements ont participé à une entreprise «sociale» puisque son élaboration a demandé la collaboration de centaines de participants, ouvriers, ingénieurs, étudiants et fermiers.

Les artistes contemporains construisent encore aujourd'hui un travail critique autour des limites et divisions du territoire mais ils l'abordent de manière moins frontale en proposant de nouvelles formes cartographiques.



Dans sa *Vidéocartographie, Aïda Palestine*, **Till Roeskens** remet en question la frontière en tant que division immuable des terres par le politique. Le film rapporte les témoignages de Palestiniens habitant des zones frontalières soumises depuis cinquante ans aux incessants soubresauts de l'histoire conflictuelle avec Israël. Till Roeskens nous fait partager l'expérience intime du territoire de chacun des habitants interviewés. En même temps qu'il raconte son histoire, chaque habitant cartographie les mutations du territoire habité. Les cartes apparaissent alors indissociables de l'histoire qui en dessine les frontières et les limites toujours mouvantes. Le dispositif de Till Roeskens, révèle que la carte géo-politique est un état du territoire à un moment donné qui ne dit rien de son histoire et encore moins de celle des personnes qui y vivent.



Till Roeskens, *vidéocartographie, Aïda Palestine*, extrait vidéo, 2009

Avec *Un archipel* **Till Roeskens et Marie Bouts** dessinent avec la caméra un territoire sans limites. Le film prend d'emblée la forme de l'errance ; le spectateur suit tour à tour les personnes qui vivent dans cette banlieue nord de Paris, jadis territoire des classes laborieuses, aujourd'hui se transformant inexorablement. « Il existe des continents où les cartes ne sont pas dessinées, mais chantées. Chacun y est le chanteur d'un chemin, le gardien d'une trajectoire possible. » Les habitants sont des passeurs qui semblent être investis du pouvoir de passe-muraille. On ne cesse de croiser les signes multiples d'un territoire discontinu et surcoupé ayant gardé les stigmates d'évolutions urbanistiques trop rapides ou anarchiques. Chaque voie semble désaffectée, traversée par une autre qui l'a remplacée, chaque porte murée remplacée par une autre porte percée à côté. Pourtant le chemin emprunté par nos guides semble être investi d'une évidence. Leurs voix accompagnent chacune de leurs déambulations d'un souffle poétique, voire épique.



Comme chez Homère dont le « chant » assure la cohérence des multiples pérégrinations d'Ulysse, les paroles des habitants redonnent à ces territoires leur continuité et leur cohérence spatiale perdue. Ce film combat avec acharnement l'idée même qu'un territoire puisse se définir par ses frontières et ses limites.

Fénautrigues est un territoire de 500 hectares dans le département du Lot que **Jean-Luc Moulène** a parcouru et photographié en toutes saisons pendant plus de 15 ans. Des 7000 clichés réalisés, il en a sélectionné 500 et les réunit dans une publication appelée « *Fénautrigues* ». Page après page les photographies se suivent, des motifs semblent apparaître, des compositions récurrentes ou des formats se répondent peut-être, le noir et blanc fait-il contrepoint avec la couleur? Dans cette déambulation on peine à trouver un système, une structure, un début, une fin, des limites qui renverraient à celles du territoire...



Jean-Luc Moulène, *Fénautrigues*, 2010, photographies

En fait, Jean-Luc Moulène réussit à cerner Fénautrigues sans jamais définir ni ses bords, ni son centre. Contrairement au geste le plus répandu en matière de représentation de territoire, Jean Luc Moulène ne cherche pas à circonscrire les lieux dans des limites ni à les découper et encore moins à en hiérarchiser les différentes parties. Dès la première image on est au cœur de Fénautrigues. Comme dans une peinture de **Jackson Pollock**, l'artiste applique d'emblée une forme de «all over» où tout semble avoir la même importance et où du même coup rien n'est accessoire. Les bords du tableau ne sont que les limites d'un support et non celles du sujet. *Fénautrigues* est la restitution fidèle d'une déambulation qui renonce à suivre un chemin, qui coupe à travers champs, qui accepte de ne jamais pouvoir épuiser le territoire parcouru.

Langage, toponymie, code, système, processus, démarche

Le monde est dit-on «indéchiffrable» tant les «réalités» qui le recouvrent se superposent et s'entremêlent et tant les façons de le percevoir sont différentes. Pourtant les géographes et les artistes ont depuis toujours relevé le défi de le traduire en signes dans leurs représentations. Ils nous font prendre conscience que nous percevons le monde à travers des codes dont la neutralité est illusoire.

D'abord en utilisant des langages plastiques différents : les peintres de paysage exploitaient le registre de la figuration en privilégiant un cadrage précis et le point de vue unique du marcheur; les géographes adoptaient la vue en plan combinant un dessin au trait éclairé d'indications toponymiques et de signes permettant d'identifier la nature des lieux, les reliefs, les terres, la mer etc...

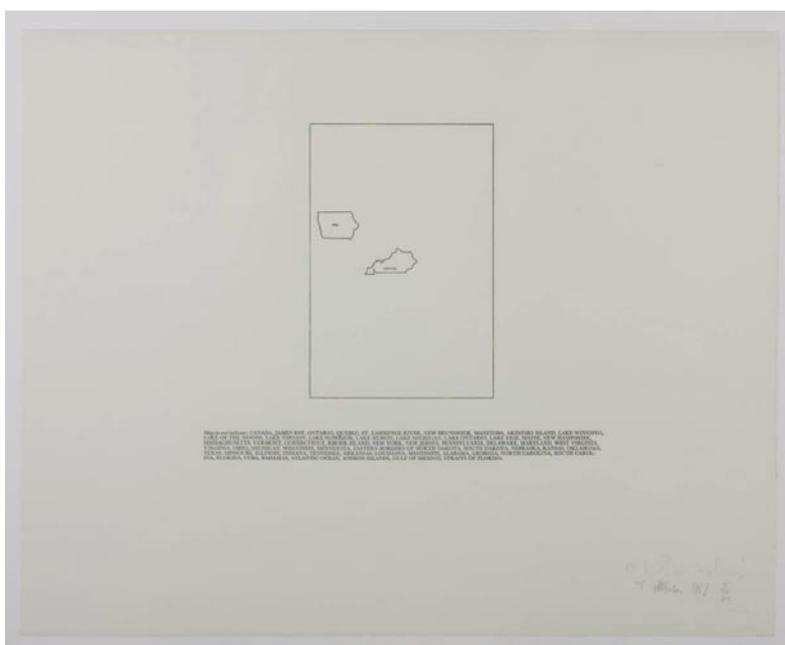
Des exemples de conciliations entre le paysage et la carte ont bien existé à toutes les époques mais chacun revient finalement à son système d'origine.

La carte ayant rationalisé ses codes proposera un système de signes et de conventions de lecture établis tandis que la peinture de paysage cédera au réalisme visuel jusqu'au début du XXème siècle.

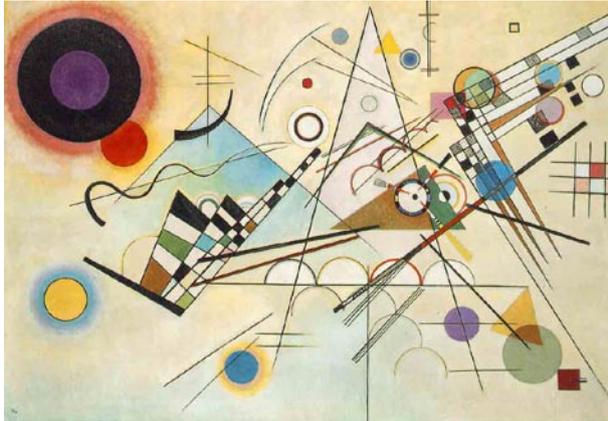
Le caractère conventionnel de ces codes a bien sûr très souvent fait l'objet de critiques.

Ainsi, cette oeuvre du groupe **Art & Language** qui analyse les conventions de représentation cartographique et propose « une carte pour ne pas mentionner le Canada, James Bay, Ontario » (*Map to not indicate...*). Il ne reste plus sur cette carte que deux territoires visibles. La totalité des noms qui n'apparaissent pas sur la carte ont été reportés sous forme de liste au bas de la page. La carte d'Art and Language semble avoir perdu son référent (le dessin des contours de territoire a disparu), vidée de son sens, il ne reste plus que le code (la toponymie : les noms des territoires au bas de la carte).

Les bouleversements de la représentation au début du XXe siècle contribuèrent à créer des porosités dans ces systèmes de représentation au point que les codes de la peinture et de la cartographie, un temps opposés, sont aujourd'hui devenus interchangeables et combinables entre eux. L'abstraction géométrique a établi que le tableau pouvait être, comme la carte, un espace à lire ou à traduire.



Art & Language (Michael Baldwin et Terry Atkinson), *Map to not indicate : Canada, James Bay, Ontario...*, 1966-67, Linotype sur papier, 52.63 cm, collection Eric Decelle.



Wassily Kandinsky, *Composition VIII*, 1923, huile sur toile.

Si on suit l'évolution de la peinture de **Mondrian, Klee ou Kandinsky** on remarque d'abord que c'est par la peinture de paysage que se produit le passage à l'abstraction. Peu à peu les éléments figuratifs se synthétisent, d'indices iconiques (la forme d'un arbre), ils deviennent des signes simples (une forme, une ligne, un point). Le rôle qu'ils jouaient dans la composition du paysage participe maintenant à l'équilibre plastique d'un espace devenu autonome : le tableau.

Mais le tableau n'est plus la projection d'un espace référent, il ne fait référence qu'à lui-même. Sa lecture est néanmoins très proche de celle d'une carte : il demeure représentation d'un espace, ses signes plastiques traduisent des réalités, nous permettent de comprendre les principes d'organisation de ce monde, les tensions, les oppositions, les déséquilibres...

Peut-on dire que les œuvres de **Didier Béquillard** réalisées en référence au texte d'Italo Calvino se tiennent au confluent de la cartographie et de l'abstraction ?

L'artiste invente un système de traduction de la langue d'Italo Calvino en signes plastiques. Prenant des paragraphes, des phrases ou des noms de ville, il les transpose en un système graphique rappelant les combinaisons de points tactiles de l'alphabet Braille. Poursuit-il le projet de retrouver l'invisibilité perdue des villes dévoilées dans les nouvelles de Calvino en recodant la langue de l'auteur ?



Le résultat est troublant car cette représentation d'espaces imaginaires (et littéraires) emprunte ses caractéristiques au tableau abstrait et à la carte. La surenchère de codification les éloigne de leur référent et en même temps permet de figurer de nouveaux espaces abstraits qui font naître chez le spectateur l'irrépressible envie de décryptage.

LYCEE - Classe de Première

Figuration et abstraction

Ce point du programme est à aborder sous l'angle de la question de la présence ou de l'absence du référent : l'autonomie plastique.

L'invention d'un code donne son autonomie plastique au tableau.

La perception syntaxique du tableau de **Kandinsky** à Béquillard peut-elle être rapprochée de notre perception de la nature et du monde. C'est la question posée par un récit de **Tony Smith** rapportant une expérience vécue en 1967.

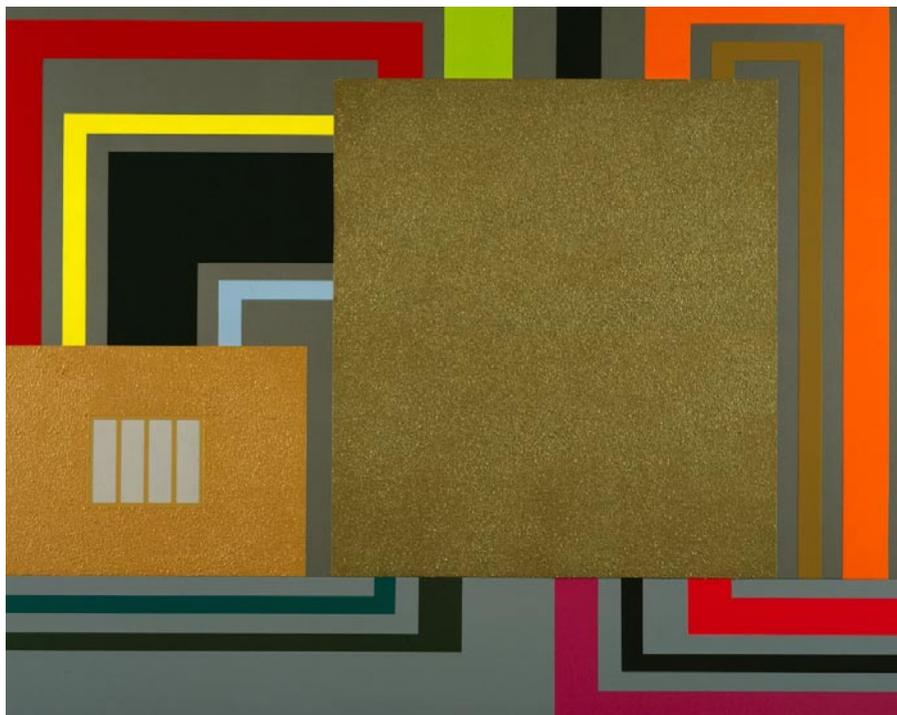
Evoquant un trajet nocturne en voiture, le sculpteur Tony Smith parle « d'une expérience artistique » remarquable. Il ramène la traversée linéaire du paysage à un système de signes comparables aux signes de ponctuation de la phrase. Dans son souvenir, il décrit « une chaussée sombre qui est ponctuée par des cheminées d'usine, des tours, des fumées et des lumières multicolores ». En un sens, on peut considérer la chaussée sombre comme une longue phrase, et les choses que l'on y perçoit en la parcourant comme des signes de ponctuation :

les tours = les points d'exclamation (!),
les cheminées = des tirets (-),
les fumées = des points d'interrogation (?),
les lumières multicolores = les deux points (:).

Cette « perception syntaxique » du territoire amène **Robert Smithson** vers ce raisonnement : non seulement l'art est artificiel, mais aussi toute notre perception de la nature et du monde.

« Le lexique de l'abstraction se montre tout à fait apte à rendre compte de la réalité contemporaine ». Dans les années 80, Peter Halley déclarait utiliser le langage de l'abstraction géométrique afin de décrire les structures de la réalité sociale contemporaine.

« Du diagramme aux statistiques, du tableau des connaissances aux schémas topologiques, la grammaire nécessaire à la description de l'économie-monde capitaliste s'approche de celle du modernisme pictural. »

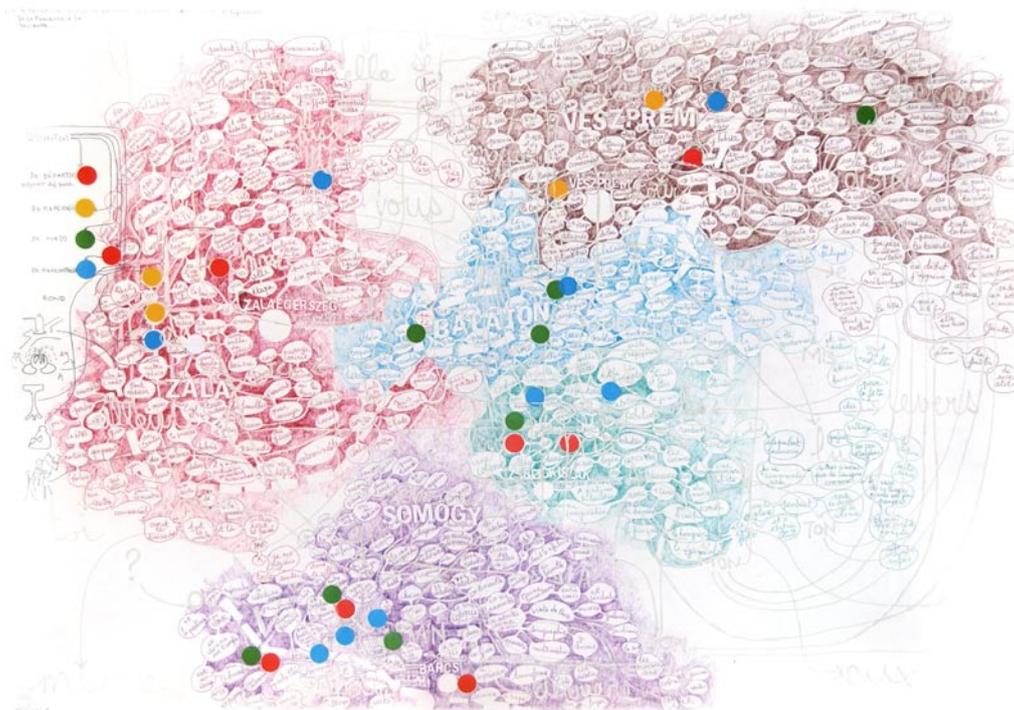


Peter Halley, *peinture*, 1980

Cette observation de Nicolas Bourriaud nous amène à considérer que le travail de **Marie-Pierre Duquoc** s'appuie sur le croisement des langages pour en révéler les fonctionnements et les absurdités.

Marie-Pierre Duquoc part en effet d'expériences vécues (une recherche d'emploi, un voyage dans un pays étranger...). Elle cherche à en comprendre les enjeux et le fonctionnement en dressant des listes de mots qu'elle classe ou qu'elle range dans des tableaux, qu'elle relie par des flèches... rapprochant la cause à l'effet, le proche et le lointain, fonctionnant par analogies. Elle traduit graphiquement par des réseaux de fils nos relations avec le monde et les autres. Au bout de ces écheveaux de tracés, on peut trouver des mots rassurants comme peut l'être la toponymie d'une carte géographique (on ne connaît pas l'endroit mais on connaît son nom). Utilisant toute la panoplie des pictogrammes et des graphiques intelligents, Marie Pierre Duquoc empreinte à la réalité les outils de rationalisation du travail et des relations humaines. Pourtant, tout se mélange, les signes rivalisent d'hermétisme et le spectateur est finalement confronté à l'incompréhension d'un système dans lequel il lui reste encore la possibilité de se laisser aller à la l'errance.

Mais n'est ce pas le point commun à toutes les réalisations artistiques de l'exposition « TOPOS » ?
Proposer la libre errance comme nouveau principe d'exploration de notre monde contemporain.



Marie-Pierre Duquoc, *Nalam Nalad Nalatok _ Retour _ Passer par...Gommettes, crayons bics, blanco_ 128 x90cm_ (2008)*

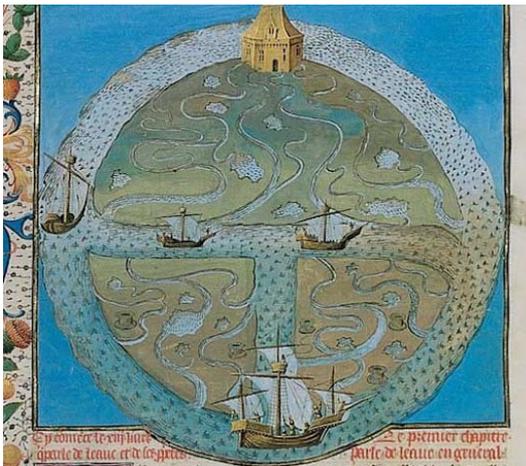
Petite histoire de la cartographie (partie réalisée à partir du site de la BNF. www.bnf.fr)

Dès l'Antiquité, les hommes ont cherché à représenter leur territoire et à mémoriser des itinéraires. Les Grecs vont élaborer un système de représentation du monde et jeter les bases de la cartographie. Vers 650 avant Jésus-Christ, Thalès de Millet conçoit déjà la rotondité de la Terre, ce que confirmera quelques siècles plus tard Aristote en s'appuyant sur l'image des bateaux disparaissant progressivement à l'horizon comme aspirés par la mer.

Tout le savoir grec est résumé au II^e siècle après Jésus-Christ par un astronome et géographe grec, Ptolémée, né à Alexandrie. Dans la vision de **Ptolémée**, (voir illustration plus haut dans le dossier) la Terre ronde s'inscrit au centre de l'univers. Un quart seulement du globe est habité, c'est l'œcoumène, isolé par un océan infranchissable.

Au Moyen Âge, en Occident, la vision chrétienne prédomine et les mappemondes médiévales mettent en scène une représentation symbolique.

Elles prennent souvent la forme traditionnelle dite du «T dans l'O». Les trois parties de la terre habitée, telles que les fils de Noé se la sont partagée, s'inscrivent dans le O de l'anneau océanique, séparées par un T dont la hampe figure la Méditerranée et les branches l'une le Tanaïs (le Don), limite traditionnelle entre l'Europe et l'Asie, l'autre le Nil, partage ordinaire de l'Asie et de l'Afrique.



Carte du Moyen âge dite du «T dans l'O»



Carte-Portulan, fin du XIIIe siècle

Les cartes-Portulans

À la fin du XIII^e siècle, une nouvelle représentation cartographique se répand dans un contexte d'essor du commerce maritime. Ce sont les «portulans», à la fois textes et cartes nautiques. Peints sur parchemin, ils indiquent le nom des ports, perpendiculairement au rivage, ainsi que les îles, abris et amers. Les grands navigateurs espagnols et portugais vont, à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle, élargir considérablement les connaissances géographiques. L'Amérique apparaît pour la première fois sur une carte du monde.

Mais bientôt l'astronomie et les mathématiques prennent une place croissante dans la cartographie. De nouveaux instruments permettent de mesurer les angles, de calculer latitude et longitude, d'apprécier les altitudes avec précision.

Des techniques de projection comme celles de **Mercator** permettent de représenter l'ensemble du globe en deux dimensions. C'est l'âge d'or de la cartographie aux Pays-Bas.

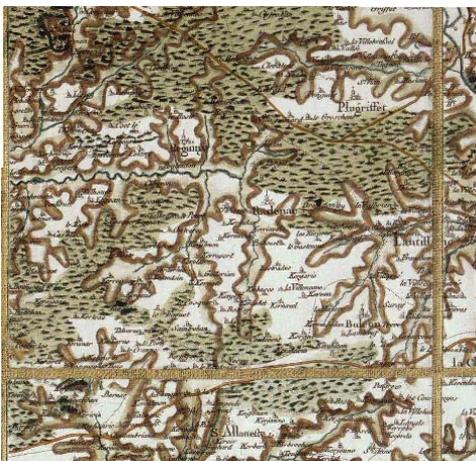
Les états s'intéressent à la cartographie, notamment pour des raisons militaires. La France au XVII^e siècle instaure un corps d'ingénieurs géographes.

La triangulation

Pour répondre aux préoccupations de Colbert, il faut des méthodes précises de mesure. Elles s'appuient sur des mesures du méridien par la triangulation, qui permet de déterminer une distance en calculant la longueur de l'un des côtés d'un triangle, et en mesurant deux angles de ce triangle. Cette méthode a été inventée par le grec **Thalès**, dont le théorème mathématique est bien connu.

La carte de Cassini

En 1746, Louis XV, bataillant en Flandre, s'avise qu'un plan combinant les relevés topographiques fragmentaires des ingénieurs géographes militaires, et une triangulation précise du pays, seraient bien utiles. Il commande à Cassini III, petit-fils du premier, le levé d'une carte du royaume, au 1/86 400, soit une ligne pour cent toises. Interrompus par la Révolution, les travaux de Cassini seront repris dans un contexte militaire sous Napoléon par le Dépôt de la Guerre et marqueront durablement la cartographie française.



Carte Cassini de la France, à partir de 1808



Carte d'état Major, vers 1850

La carte d'état major

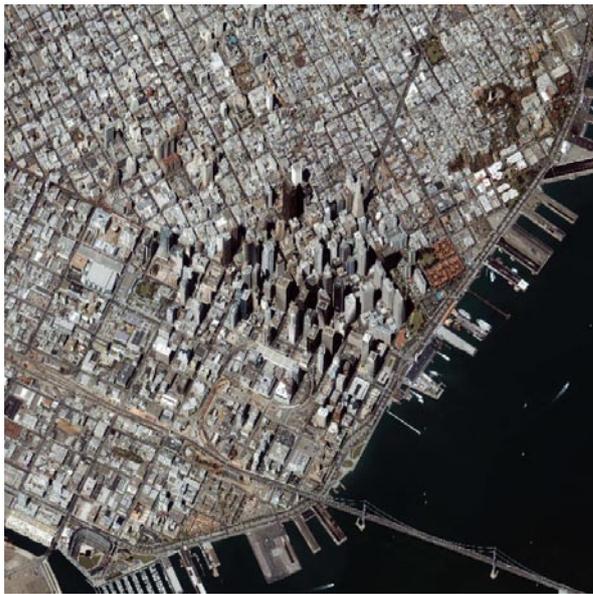
C'est en 1808, un an après avoir décidé du cadastre, que Napoléon admet le principe d'une carte de France entièrement nouvelle, dont il confie la réalisation aux ingénieurs géographes. Les relevés, achevés en 1866, se sont étalés sur près de 50 ans.

Le caractère militaire de la carte a fait préférer l'échelle 1/80 000 plutôt que 1/50 000. La densité des informations au 1/80 000 et la lenteur de son élaboration, posent vite des problèmes de mise à jour.

Les conflits du XIXe siècle stimulent la production de cartes à grande échelle en Europe, puis en Afrique, en Océanie et en Amérique du Sud parallèlement à l'expansion de l'occident. Dans le même temps se multiplient les cartes thématiques plaçant sur un territoire un phénomène naturel, social ou religieux.

La révolution cartographique

De nos jours, la cartographie connaît une véritable révolution. Les satellites offrent désormais une vision globale de la planète et une résolution spatiale fine. Le développement des capteurs numériques et la multiplication des instruments en orbite offrent la possibilité de décrire les zones terrestres les plus inaccessibles comme l'Antarctique. La terre est scrutée dans diverses longueurs d'onde, cartographiant l'invisible. L'observation répétée d'un territoire depuis l'espace permet, en outre, de suivre de façon dynamique de nombreux phénomènes comme l'assèchement de la mer d'Aral ou l'évolution de la végétation. L'ensemble de ces mesures offre la possibilité de cartographier par exemple le relief sous-marin et alimente des modèles mathématiques de prévision de l'état de l'atmosphère ou de l'océan.



Vue satellitaires de l'Asie et de la ville de San Francisco

Des échelles variables

Les caractéristiques des capteurs des instruments satellitaires déterminent la résolution de l'image obtenue et donc les détails qui peuvent être capturés, mais aussi la taille de la zone observée. Plus la résolution est grande, moins la région couverte est étendue : ainsi SPOT 5 transmet des images d'une résolution de 5 m par pixel, qui peut descendre à 2,5 m après traitement de l'image, pour un champ de 60 km par 60 km. Inversement, Météosat, qui voit une face entière de la Terre, offre une résolution de 2,5 km par pixel.

Google Earth est un logiciel, permettant une visualisation de la Terre avec un assemblage de photographies aériennes ou satellitaires. Ce logiciel permet pour tout utilisateur de survoler la Terre et de zoomer sur un lieu de son choix. Selon les régions géographiques, les informations disponibles sont plus ou moins précises.

Citations

« Ce n'est pas une époque d'oeuvres achevées, c'est une époque de fragments »

Marcel Duchamp

« En dessinant un diagramme, le plan au sol d'une maison, un itinéraire, ou une carte topographique, on dessine une «image logique à deux dimensions», une «image logique» diffère d'une image naturelle ou réaliste en ce sens qu'elle ressemble rarement à ce qu'elle représente. C'est une métaphore ou une analogie à deux dimensions -A est Z. »

Robert Smithson, *The collected writings*, édité par Jack Flam aux presses de l'Université de Californie, Berkeley, California, 2eme édition, 1996

« Les savants maîtrisent le monde, mais seulement si le monde vient à eux sous forme d'inscriptions en deux dimensions, superposables et combinables. C'est toujours la même histoire depuis Thalès au pied des pyramides » .

Bruno Latour, *Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, 1993, p. 175

« Une carte n'est pas le territoire »

Alfred Korzybski (fondateur de «la sémantique générale»)

« La carte n'est pas le territoire »

Robert Filliou

« – Voilà une chose que nous avons apprise de votre pays, dit Mein Herr, faire des cartes. Mais nous en avons poussé l'art beaucoup plus loin que vous. A votre avis, quelle serait la plus grande échelle de carte utile ? – Je dirais un centimètre pour un kilomètre.

– Seulement un centimètre ! s'exclama Mein Herr. Nous avons très vite atteint dix mètres pour un kilomètre. Puis nous avons tenté cent mètres pour un kilomètre. Puis vint l'idée grandiose ! Nous avons réellement fabriqué une carte du pays, à l'échelle d'un kilomètre pour un kilomètre !

– Vous vous en êtes beaucoup servie ? demandai-je. – Elle n'a jamais été déroulée, dit Mein Herr ; les fermiers ont protesté : ils ont dit que ça couvrirait tout le pays et que ça cacherait le soleil ! Aussi utilisons-nous le pays lui-même comme sa propre carte, et je vous assure que ça marche aussi bien. »

Lewis Carroll, *Sylvie et Bruno*, 1893. Traduit de l'anglais par Fanny Deleuze, Edition du Seuil, 1972 (Texte cité par Wim Delvoye au début de son Atlas.)

Gilles Deleuze et Félix Guattari ont introduit la distinction entre calque et carte pour montrer qu'elle est un moyen de représentation ni servile vis à vis de son référent ni passif. Elle devient, selon les auteurs, un outil et un matériau de création pour les artistes et peut devenir action politique :

« Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. »

« La carte ne décalque pas quelque chose que l'on se donne tout fait; elle est contestable dans toutes ses dimensions, démontable, renversante, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une oeuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une méditation. »

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, collection « Critique », les Editions de Minuit, 1980.

Nicolas Bourriaud, codirecteur du Palais de Tokyo, fait un état des lieux de la figure de la carte dans l'art contemporain dans le texte du catalogue de l'exposition *GNS* qui s'est tenue au Palais de Tokyo en 2003. A cette occasion, il invente le terme de «*Géoartiste*» qui qualifie bien la nouvelle mission des artistes aujourd'hui : observer et décrypter le monde contemporain. Il précise cette fonction par le terme d'art topocritique en s'interrogeant, sur ce que l'art contemporain gagne à devenir cartographie.

« Ce que l'on pourrait désigner sous le nom d'art topocritique part du fait que la représentation de l'espace humain ne va plus de soi, que les images du monde ne suffisent plus à en décrire la réalité. La topocritique est un art du montage. Montage d'informations dans les installations-enquêtes, montage de formes picturales, montage de significations par le sous-titrage ou l'exégèse des images, montage des genres et des disciplines (...) Le géoartiste aurait donc les moyens de livrer une connaissance du réel parfois plus exacte que le scientifique n'en a le pouvoir, en conjuguant les techniques, les matériaux et niveaux d'observation. »

Nicolas Bourriaud, catalogue exposition *GNS*, Palais de Tokyo, édition Cercle d'art, 2003

« Il avait de la mer acheté une carte
ne figurant le moindre vestige de terre;
Et les marins, ravis, trouvèrent que c'était
Une carte qu'enfin ils pouvaient tous comprendre.

“ De ce vieux Mercator, à quoi bon Pôle Nord
Tropiques, Equateurs, Zones et Méridiens ? ”
Tonnait l'Homme à la cloche ; et chacun de répondre :
“ ce sont conventions qui ne riment à rien ! ”

Quels rébus que ces cartes, avec tous ces caps
et ces îles ! Remercions le Capitaine
de nous avoir, à nous, acheté la meilleure -
qui est parfaitement et absolument vierge ! »

Extrait de *La chasse au Shark, Le discours de l'homme à la cloche*,

Lewis Carroll, *Tout Alice*, Traduction d'Henri Parisot, Garnier Flammarion, 1979

« 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'Etude 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 Mendiants les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques. »

(Suarez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Livre IV, Chapitre XIV, Lérida, 1658.)

J.L. Borges, *L'auteur et autres textes*, Paris, Gallimard, 3e édition, 1982, p.199. Le texte est publié à l'origine à Buenos-Aires en 1946.

Les artistes et les œuvres de l'exposition « TOPOS »

Didier Béquillard

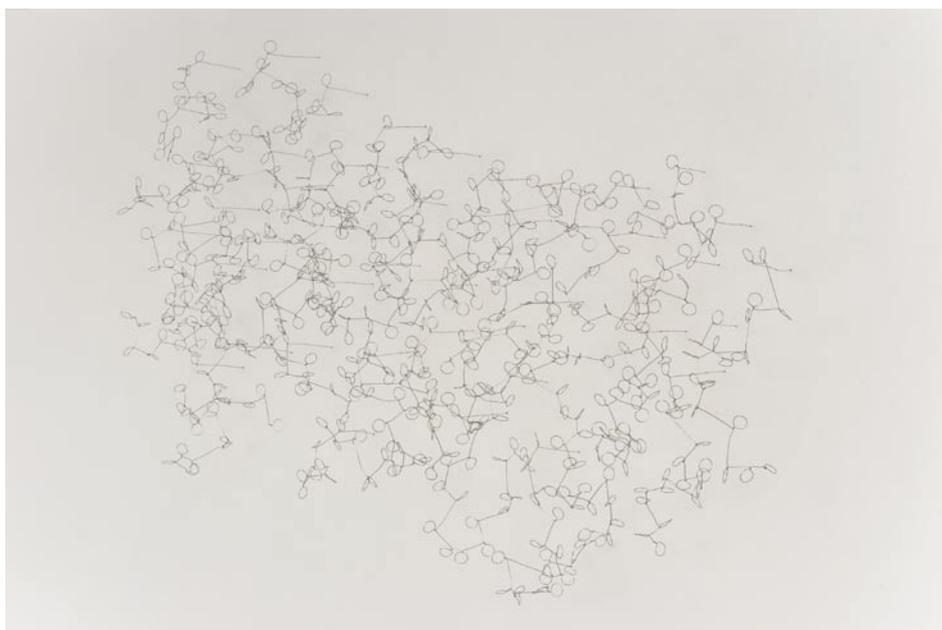
né en 1949 à Paris, vit à Sorède (66) et Hambourg, Allemagne

« Didier Béquillard voyage, observe, s'observe, pour définir plastiquement l'humain par ce dont il s'entoure, se protège, ces formes qu'il crée et qui le moulent, ces chemins qu'il trace et qui l'orientent, souvent le dirigent. Architecture et urbanisme comme objets d'étude, paléontologie appliquée aux espaces humains, coquilles délaissées d'un étrange escargot dont la bave, fossilisée, à tracé routes, réseaux, maillages, trames ».

Etienne Glass, décembre 2010

« D'une façon générale, ma pratique investit les rapports corps-paysage, la notion de territoire y est toujours présente, celui du corps, de l'architecture, de la ville, du pays. En milieu urbain, parallèlement à l'exploration in situ, j'utilise les plans de ville, les cadastres et les plans du bâti. Lors de mes déambulations urbaines, l'appareil photo est mon carnet de notes, j'y relève des ambiances, l'usage des espaces publics, des vues d'ensemble ou parfois d'infimes détails. Cette pratique de l'image implique des choix, l'utilisation de différentes focales déplace le point de vue, produit des coupes, établit des rapports entre des objets ».

Didier Béquillard, interview avec Giovanni Battista Cocco pour le catalogue Paesaggi d'acqua e flussi audiovisivi, 2010



Projet récents : «Città» atelier roland schär, Paris, «Odysée de L'Espace», Espace des Arts Colomiers (2011) / «Onkel Tuca's Bunker», VRAC, Millau, L'Atelier Blanc, Villefranche de Rouergue, Traversée d'Art, St Ouen (2010) / LeSalonReçoit, Toulouse (2009) / «Hier und Da» BBB, Toulouse (2008) / «Stillleben mit Flut» GalerieXprssns, Hamburg, «Ausgewählte Stücke», triennale d'architecture, GalerieXprssns, Hamburg, «Marcher» Maison des Arts Georges Pompidou, Cajarc, « Les Territoires » Fondation Espace Ecureuil, Toulouse (2006).

Didier Béquillard a enseigné à l'Université d'Architecture de Cagliari, Sardaigne (2009-2010), à l'École Supérieure des Beaux Arts de Toulouse, à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Toulouse.

Les œuvres de « TOPOS »

Déclinées sous de multiples formes - dessin, sculpture en plâtre, construction en plexiglas, assemblage en bois- les œuvres de Didier Béquillard se font écho et créent un ensemble nommé: *Città*. Empruntées de l'univers de Italo Calvino et de son célèbre livre *Les villes invisibles*, ces séries renvoient à des constructions imaginaires et poétiques de villes portant chacune une identité spécifique, d'architecture comme de caractère. Elles se répondent par leurs formes et leurs codes communs. Didier Béquillard s'est appuyé sur une phrase-clé du roman qui revient, comme un leitmotiv, dans l'ensemble de ses œuvres.

« È delle città come dei sogni, tutto l'immaginabile può essere sognato ma anche il sogno più inatteso è un rebus che nasconde un desiderio, oppure il suo rovescio, una paura. »

(Il est des villes comme des rêves, tout ce qui est imaginable peut être rêvé, mais aussi le rêve le plus inattendu est un rebus qui masque le désir, ou son revers, une crainte.)

Didier Béquillard invente un vocabulaire visuel au travers d'un code graphique inspiré du Braille, qui devient le gabarit d'une construction linguistique. Chaque cercle créé à l'aide d'un emporte pièce renvoie, par son code-couleur et sa disposition, à un mot reconstruisant le nom d'une ville du livre de Calvino (Isadora, Raïssa, Aglaurée, Eusapie) ou la phrase pré-citée. Dans certaine construction, les villes se croisent, telles des mots-croisés et composent d'autres villes – encore un peu plus imaginaires. Ainsi, le même motif se démultiplie sous la forme de grilles abstraites qui traduisent, dans ce langage visuel, le texte de Calvino jusqu'à l'épuiser.

Ce principe est exploité en aplat dans des dessins mais aussi en volume : des plaques de plexiglass peintes sont superposées, jouant avec la lumière pour créer des « grappes de mot ». Des « nuages » en fil galvanisé semblent flotter sur le mur. Des coquilles de plâtre, à l'échelle de la main, ont été moulées et portent l'empreinte, en négatif et en relief, de l'alphabet imaginaire. Forme de boîte-à-trésors contenant l'essence de chacune des villes. Une grande sculpture sur pilotis composée de dizaine de découpes de médium (bois aggloméré) évoquant le nom des plus grandes villes du Monde a été créée pour l'exposition. A la fois maquette architecturale et véritable carte en relief, elle se déploie dans l'espace et projette les ombres de ce planisphère fantasmé.



> **Didier Béquillard:** <http://didier.bequillard.free.fr/>

> **éditions Méridianes:** <http://editionsmeridianes.blogspot.fr/>

Marie-Pierre Duquoc

(vit à Nantes)

Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique en 1989.

École des Beaux-Arts d'Angoulême

DU Art danse et performance à Besançon (2011-2012) - formation menée en parallèle à un projet artistique *ChantYé!* avec un chantier d'insertion au Mans, APAJH, AFIC Créafibres.

« Ma recherche artistique se conçoit de, dans et par l'échange, l'interaction, la collaboration, la rencontre, le jeu. Tantôt commissaire d'exposition, vidéaste, médiatrice, poète, agent de communication, de la circulation artistique ou de liaison, chômeuse... , j'écris, filme, conçois, fédère, organise, structure, relie, associe, rassemble, raconte, collabore, invite, crée des rencontres, imagine des contacts, des passages, des liens, des événements, des en cours et des encores, et en corps ».

Les réalisations plastiques, textuelles et poétiques s'associent parfois à de projets de commissariat comme *Chez l'un l'une l'autre*, réseau de rencontres artistiques chez l'habitant, ou *P comme palissade*, présence et affichage public sur les parois d'Onyx à Atlantis, zone commerciale de Saint-Herblain (44).

Au cours de résidences, voyages à l'étranger, *Nalam nalad natalok, co à ko*, en Hongrie dans la région de Balaton puis *Kofoni* à Berlin, j'observe dans cet environnement « d'inter-nationalisation » les conditions de « l'exercice » du voyageur, immigrant, travailleur, touriste, « artiste international... ». J'explore les modalités d'échanges induites par le déplacement géographique, linguistique et culturel, questionne la relation à l'autre « l'étranger », ce qui fait ou est « communauté ».

L'examen de nos modalités d'organisation et de relation ainsi que les conditions de mon « exercice artistique, plastique et poétique » m'invite à « réfléchir » dans *TravaYé!* au travail qui est la source et la structure de notre construction sociale et personnelle.



Les œuvres de « TOPOS »

Films projetés :

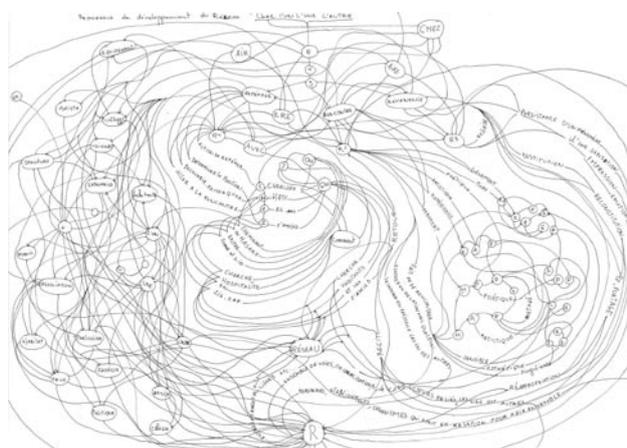
- *TravaYé !_acte 1 : Et si ... : je cherche*, schéma animé, 1'38, 2010
- *TravaYé !_acte 2 : Situations, Cartographie du lieu de l'exercice*, schéma animé, 2' 27, 2010
- *TravaYé !: acte 3 : P comme projet professionnel_Condition(s) de l'exercice plastique : le projet* schéma animé, 4'08, 2011

Présentées en parallèle, ces trois vidéos, articulent des schémas animés inspirés de situations réelles et vécues par l'artiste : description d'une situation d'attente dans un bureau du pôle emploi, déclinaison d'une expression banale au sens multiple « je cherche », développement d'une construction de projet professionnel appliqué au milieu de l'art. Reprenant le vocabulaire graphique neutre des Power Point, (cf l'analyse systémique) des élaborations de projet et formulation de bilans propres au langage de l'entreprise, ces dessins numériques développent des situations critiques où la démonstration dérape, image après image, dans l'absurde. L'humour étant la seule échappée à la caricature d'un système cher au monde institutionnel qui nous environne.

Dessins sur bache

- *Chez l'un l'une l'autre*
Tirage numérique sur bache 120X 100cm 2008

Ces dessins, particulièrement denses, reflètent les méandres de la pensée. Conçus comme des fiches de synthèse, ils récapitulent, en une vue et sur le principe des « Data visions », l'ensemble des étapes d'un projet en cours de réalisation. Esthétiques par leur graphie, ces diagrammes sont effrayants de complexité et la pensée se perd dans les codes énigmatiques, pourtant emprunts de logique et de légende. L'outil de travail (topo, fiche de synthèse...) bascule dans les méandres dignes des cartes météorologiques où les flux partent à la dérive.



Mur en devenir

- *ChantYé* (dessins, photographies, collage, 2012)

Depuis plusieurs mois et dans le cadre d'une résidence artistique, Marie-Pierre Duquoc travaille avec des femmes en réinsertion professionnelle dans le chantier d'insertion APAJH,AFIC Créafibres (atelier de réinsertion à travers l'activité textile, au Mans). Elle présente ici, pour la première fois, une étape de leur recherche liée à leur situation sociale et professionnelle. La gestuelle (plier, coudre, ajuster, enfiler, repasser ...) développée dans l'exercice de leur mission (conception et retouche d'habits) devient le fil conducteur d'une réflexion autour de la place du corps et de ses représentations. Ces gestes récurrents sont déclinés. Symbolisés sous la forme d'icônes reconnaissables de tous, ils deviennent le motif d'un papier peint aux motifs improbables, forme de partition rythmée par les pictogrammes. Un « mur en devenir » constitué d'images, dessins, notes et schémas créé *in situ* pour l'exposition, marque une étape de rencontre entre Marie-Pierre Duquoc l'artiste et l'histoire de ces femmes.

> **Marie-Pierre Duquoc**: <http://mariepierre.duquoc.free.fr/chez/>

> **Réseau d'artistes en Pays de la Loire** : <http://www.collectifr.fr/reseaux/marie-pierre-duquocMathias>

Mathias Poisson

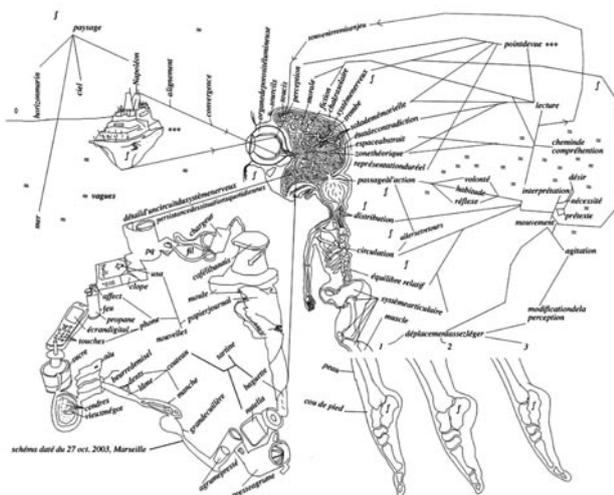
(né en 1978, a habité Nîmes, Paris, Damas, Montpellier, Marseille)

Mathias Poisson est artiste promeneur. Auteur d'un guide touristique expérimental, dessinateur de cartes sensibles, guide de visites publiques et aventureuses, il questionne les modes de représentation de la promenade autant par l'écriture, l'image que par la performance. Il invite sous toutes les formes possibles à la marche oisive et attentive proposant de déambuler dans des lieux étonnants où l'expérience du visiteur est au centre de la recherche. Il travaille très souvent dans le contexte de résidence et d'invitation sur un territoire donné ; et associe souvent des artistes, danseurs, scénographes, musiciens à ses créations.

Diplômé de l'Ecole Nationale Supérieure Création Industrielle (ENSCI / Les Ateliers, Paris, 2002). Il suit la formation de danse contemporaine Ex.E.C.R.Ce dirigée par Mathilde Monnier au Centre Chorégraphique National de Montpellier.

Il commence à travailler comme designer et graphiste. Il signe notamment, avec Laurence Fontaine (architecte), la scénographie de l'exposition *Les années Pop* au Centre Georges Pompidou (en 2001).

En 2001, Mathias Poisson a orienté ses recherches sur les pratiques de dérives urbaines proposant des pièces in situ entre danse, théâtre et performance, présentées au Théâtre de la Cité Internationale à Paris (en 2009), au Festival Kanal à Bruxelles (en 2010), au festival Seconde Nature à Aix en Provence (en 2009), au festival MIMI à Marseille (en 2010) ...



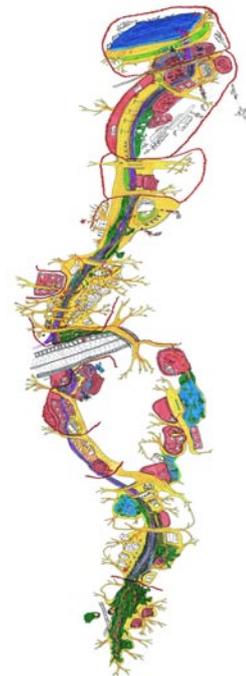
Sa première exposition a été une invitation du collectif Stalkers à Naples au Palazzo delle Arti Napoli en 2005. Puis il a conçu une exposition personnelle *Graphie du déplacement* En 2010, il a conçu avec Pascal Neveux (Frac PACA), Thierry Fabre (Mucem), et Erik Gudimard (les ateliers de l'image) l'exposition *Paysages Sensibles* au fort St Jean à Marseille. Il a cosigné avec Martial Prévart la scénographie de cette exposition où il a présenté un grand nombre de ses dessins, cartographies et photographies de promenades méditerranéennes mis en dialogue avec la collection du Frac Paca et d'autres artistes invités.

Au cours de ces projets, il a publié ou édité plusieurs de ses recherches (cartes postales, carte, promenade blanche ...)

Parallèlement, Mathias Poisson a participé à différents projets de spectacle vivant comme interprète, scénographe et ou co-auteur avec Anne Collod, Catherine Contour, Pierre Droulers, Emmanuelle Huynh, Xavier Marchand, Alain Michard, la Revue Eclair et Virginie Thomas.

Projet pour « TOPOS »

Echo à ses précédentes expositions *Graphie du déplacement* et *Paysages sensibles*, Mathias Poisson présente un ensemble de plus de 60 œuvres, rétrospective de ses projets antérieurs. Cartes mentales, croquis de trajectoire, notes de repérage ... ces dessins évoquent des cheminement dans les villes, les campagnes, les terrains vagues et traduisent, en plus d'un itinéraire géographique, un état d'âme qui se ressent dans la vibration du tracé, le choix des couleurs, la complexité de la représentation. Pied de nez à la carte scientifique dite objective et universelle, ces plans proches des illustrations naïves d'enfants, de la bande dessinée ou de l'enluminure, traduisent plus volontiers l'inscription du corps dans l'espace, encodant le territoire et le donnant à lire sous l'œil de la promenade. La scénographie reprend cette dynamique du mouvement: invitant le visiteur à se hisser sur un escabeau pour « voir plus haut », se pencher pour observer le détail d'une scène, retrouver LE point de vue qui forme le panorama qq'une séries d'images photographiques décomposent, écouter les lectures polyphoniques qui disent le territoire (casques audio). L'ensemble de ces facettes réalisées sur une période de plus de dix ans, constituent une « carte intérieure », celle que déroule Mathias Poisson au fil des expériences et des terrains qu'il traverse.



Parallèlement à l'exposition collective « Topos » à la Fondation, et dans le cadre d'une résidence artistique co-produite par la Fondation (octobre-novembre 2012), Mathias Poisson présente à la Maison Salvan (Labège), une exposition personnelle « Topos #2 », fruit de son expérience de déambulation le long du canal du Midi entre Toulouse et Labège. Associé à Thierry Laffolie (compositeur), Mathias Poisson y propose une installation tactile, sonore et graphique de leurs explorations pédestres des abords du canal du midi. Leurs recherches artistiques se laissent influencer par la rencontre avec un groupe de jeunes déficients visuels de l'Institut des Jeunes Aveugles et un groupe d'étudiants américains du Dickinson College (établissement universitaire américain).

«Je suis allé du canal. Je suis venu de retour au canal. J'ai marché avec de l'eau presque immobile. Sur la piste, il y avait des coureurs fluorescents, des arbres avec des scies dessus, des campus de désert, des usines de l'espace, des camps de Roms enfoncés dans la forêt de pylônes. Il y avait les voitures lourdes autour, dessus, partout, les tubes de gaz qui sifflaient, les rapaces à cause de leur peur criaient de la nuit. Quand les portes étaient ouvertes, je suis venu, j'ai vu les responsables avec des yeux étonnés et leurs employés m'ont portés au coeur des bâtiments de spirale. Thierry est venu me rejoindre pour mieux qu'on s'égare avec les vibrations, avec les mains. Nous avons rencontré des jeunes aveugles et des américains parce qu'ils sont là aussi, comme nous, un peu au bord du canal. Nous avons marché, nous nous sommes perdus au bord à force de chercher ce qu'on cherche.»

(texte écrit par Mathias Poisson, emprunt des parcours réalisés avec les étudiants américains- septembre 2011)

> **Mathias Poisson** : <http://poissom.free.fr/>

> **Association Able** : <http://netable.org/>

> **Agence de géographie affective (Thierry Laffolie)** : <http://agencegeographieaffective.blogspot.fr/>

> **Maison Salvan** : <http://www.maison-salvan.fr/>

Till Roeskens

(né en 1974 à Freiburg, Allemagne, vit à Marseille)

Amateur de géographie appliquée, Till Roeskens appartient à la famille des artistes-explorateurs. Son travail se développe dans la rencontre avec un territoire donné et ceux qui tentent d'y tracer leurs chemins. Ce qu'il ramène de ses explorations, que ce soit sous la forme d'un livre, d'un film vidéo, d'une conférence-diaporama ou autres formes légères, n'est jamais un simple rapport, mais une invitation à l'exercice du regard, un questionnement permanent sur ce qu'il est possible de saisir de l'infinie complexité du monde. Ses « tentatives de s'orienter » s'élaborent avec le souci constant de toucher un public non averti et de rendre les personnes rencontrées co-auteurs de l'œuvre.

Il sera pensionnaire à la Villa Médicis, académie de France à Rome en 2013.

Vidéocartographies : Aïda, Palestine (2009) (Grand Prix de la sélection française, FID Marseille 2009) 2011. Plan de situation : Joliette (2010). Consolat-Mirabeau (2011)

Marie Bouts

(née en 1978 à Toulouse, vit à Lille)

«Je suis une dessinatrice et une récolteuse d'histoires. De lieu en lieu, je déplace ma pratique artistique à la rencontre des humains et de leurs différentes manières d'habiter le monde. Mon travail se situe à la lisière du documentaire et de la fiction : documentaire parce que je m'aventure sur le terrain de la rencontre, pour recueillir les histoires des autres dans une écoute minutieuse, m'attachant toujours aux versions différentes (et parfois contradictoires) plutôt qu'à un discours unique ; fiction parce qu'à partir de ces récits, je fabrique des cosmographies dans lesquelles je déploie mon imaginaire, créant, entre les différents éléments, des rapports symboliques et poétiques. Ces systèmes narratifs prennent des formes diverses : livres, installations, performances, films, diaporamas, wall paintings ».

Till Roeskens et Marie Bouts ont étudié ensemble à l'Ecole supérieure d'art décoratif de Strasbourg, ils font partie du collectif d'artistes INTERIM.

Les œuvres de « TOPOS »

Projection du film « *Un archipel* » (production Espace Khasma, Olivier Marboeuf, 37 min, 2011)

Synopsis

Il existe un continent où les cartes géographiques ne sont pas dessinées, mais chantées. Chacun y est le chanteur d'un chemin, le gardien d'une trajectoire possible. Perdus entre les autoroutes, les centres commerciaux, les chantiers, les immeubles et les friches de la banlieue nord-est de Paris, nous avons proposé aux personnes rencontrées ça et là d'inventer ce continent avec nous. Nous les avons suivies sur leurs pistes à travers des villes qui nous semblaient sans fin. Nous avons écouté leurs paroles.

Jadis territoire des classes laborieuses, la banlieue Nord-Est de Paris se transforme inexorablement. La capitale s'étend et façonne, dans un immense chantier à ciel ouvert, un nouveau chapitre de l'histoire de cette terre ouvrière. Un archipel est le chant d'un monde qui disparaît, une ode à ces voix qui résistent, une errance dans la ville, ses paysages et ses derniers passages secrets.

Ce film est le résultat d'une résidence de Till Roeskens et Marie Bouts à l'Espace Khasma de 2009 à 2010 dans le cadre du commissariat *Manifeste pour des villes invisibles* réalisé par Olivier Marboeuf à l'Espace Khasma (lieu de production et de diffusion en Seine-Saint-Denis).

Dans ce programme, les artistes s'interrogeaient sur la manière dont nous pourrions inventer de nouveaux chemins, de nouveaux parcours sensibles au cœur de la ville contemporaine au-delà des usages planifiés.

Chemins de traverse, lignes imaginaires, cartes mentales et associations libres à la recherche de villes invisibles, cousines des fameuses Post-it City, villes de l'instant, chères à Stefano Boeri. Comment inscrire d'autres images derrière la puissance visuelle de la ville contemporaine ?

Dés leurs premières explorations, Till Toeskens et Marie Bouts se confrontent à la complexité d'un des territoires les plus denses d'Europe, où se nouent des routes et de multiples mondes, où les différentes strates de l'histoire industrielle s'enroulent les uns dans les autres. Ils décrètent alors un plan, une poétique. Devant ce désert urbain, ils vont convoquer la méthode des aborigènes qui, comme le raconte Bruce Chatwin dans le *chant des pistes*, possèdent une véritable cartographie chantée du désert. À ce principe du chemin chanté qui porte le voyage du film, les artistes associent un art du pliage de l'espace. Ce n'est pas la Seine-Saint-Denis qu'ils nous présentent mais un pays imaginaire percé de passages secrets, de transports de l'imaginaire, de connexions inattendues. Nous passons sans nous en rendre compte d'une ville à une autre en glissant le long d'une ligne tracée par le flux de la parole.

Bien que récent, le film compose déjà l'archive précieuse d'un territoire en mutation. La plupart des terrains vagues qui traverse le film a déjà laissé place à de nouvelles constructions. Un monde a disparu et ce film en capte les derniers chants.

Olivier Marboeuf



- > **Till Roeskens** : <http://documentsdartistes.org/artistes/roeskens/repro.html>
- > **Marie Bouts** : <http://www.monde-crane.org/>
- > **Nordartistes.org** : <http://www.nordartistes.org/nordartistes.php?action=view&type=bio&aID=76>
- > **Interim, équipe d'artistes** : <http://www.interim-artistes.info/>
- > **Espace Khasma** : <http://www.khasma.net>

Jean-Luc Moulène

(né à Reims en 1955, vit à Paris)

Étudiant aux beaux-arts de Versailles où il rencontre notamment Michel Journiac au milieu des années 1970, Jean-Luc Moulène poursuit sa formation à l'Université Paris 1 et obtient une maîtrise en Arts-Plastiques en 1979. Il exerce ensuite pendant une dizaine d'années la profession de conseiller artistique dans le groupe Thomson. En 1989, il décide de se consacrer essentiellement à ses activités de création. Il enseigne d'abord à l'École Nationale de Communication, d'Art et de Design de Nancy, puis à l'École Supérieure Art et Design d'Amiens et enfin à l'École d'Art de Grenoble. Il renonce à l'enseignement en 1999 et se consacre depuis exclusivement à son activité artistique.

Les premières expositions significatives de Moulène ont lieu à Paris, à la galerie J & J Donguy, en 1985 puis en 1989. Représenté par la Galerie Anne de Villepoix, il acquiert ensuite rapidement une dimension européenne avec des expositions en Belgique, en Allemagne, en Grèce, en Espagne, en Pologne... À partir de la fin des années 1990 et après avoir rejoint la Galerie Chantal Crousel au début des années 2000, il expose également en Asie, au Moyen Orient et en Amérique latine, en particulier au Japon, au Liban, au Brésil et au Mexique. Sa première grande exposition personnelle en Amérique du Nord, organisée par la Dia:Beacon, a lieu en 2011.

Au fil de plus de trente années de production, l'œuvre de Jean-Luc Moulène s'avère étonnamment diversifiée. Constituée depuis ses débuts de dessins, elle comprend aussi quelques peintures, de très nombreuses photographies, des affiches, des éditions spéciales de journaux, des brochures, des livres et des sculptures. Parmi les photographies, beaucoup forment des séries. La série des Disjonctions couvre une période de plus d'une dizaine d'années, jusqu'au début des années 1990. Elle est suivie de la série des *Objets de grève*, acquise par le Centre Georges Pompidou en 2003, puis de la série des *Produits de Palestine*. En 2005, il présente la série *Les filles d'Amsterdam* à la Galerie nationale du Jeu de Paume de Paris et une série de photographies de 24 statuettes des collections du Louvre dans les sous-sols du musée.



Oeuvre dans « TOPOS »

Fénautrigues, trois chemins, au ruisseau, vers le haut, en bas.

Jean-Luc Moulène et Marc Tuitou. Commande publique du Ministère de la Culture et de la Communication - Centre National des Arts Plastiques. Fénautrigues, 2010.

Dans un épais ouvrage, Jean-Luc Moulène a collecté plus de 500 images dites de « nature ». Sous-bois, chemins creux, forêts, près et ruisseaux s'enchaînent au fil des pages. Sans apparente logique chronologique ou thématique, ces images réalisées sur plus de 15 ans avec quatre boîtiers photographiques différents, ont été prises tout autour du village « d'enfance » de Jean-Luc Moulène, à Fénautrigues, petit village du Lot, sur la commune de St Céré. Trois chemins guident le photographe qui les arpente inlassablement, figeant, tantôt en couleur, tantôt en noir et blanc, le temps qui s'inscrit dans l'environnement familier. Véritable traversée symbolique, ce livre et ses images d'une apparente banalité nous guide, à notre insu, sur le chemin de la vie ; le paysage en devenant sa troublante métaphore.

Un important travail d'édition a été réalisé pour retenir, sur les 7000 clichés, 500 images qui, par leur articulation et mise en page font sens : subtil travail de maquettage que Jean-Luc Moulène a réalisé en collaboration avec Jean-Marc Tuitou, graphiste.

L'œuvre est le livre ; l'ouvrage fait œuvre.

Un ensemble de panneaux sur lesquels Jean-Luc Moulène a dessiné l'empreinte de la carte IGN (1 :25000) des alentours de Fénautrigues est aussi présentée et fait écho au livre. Elle apparaît comme la trace documentaire et « scientifique » de ce territoire du réel. Des post-it avec une impressions de chacune des photos sont collés sur la carte aux emplacements des prises de vue, se superposant quand le point de vue a été le même et créant un palimpseste. Un bâton de pèlerin et une sculpture hélicoïdale font partie de cet ensemble : objets en bois extraits de ce décor forestier qui évoquent directement la marche et le globe terrestre cher à l'arpenteur comme au photographe.



> **Atelier des Arques:** <http://www.ateliersdesarques.com/accueil.htm>

> **Galerie Chantal Crousel:** <http://crousel.com/gcc/news/2011-10-13/99>

Bibliographie

Bibliographie (sélection)

Ouvrages génériques

- Denis Gielen, *Atlas de l'art contemporain à l'usage de tous*, Musée des arts contemporain au Grand Hornu, 2007
- Guillaume Duprat, *Le livre des Terres imaginées*, Seuil jeunesse, 2008
- *Cheminement*, Les carnets du paysage, Actes Sud/Ecole nationale supérieure du paysage, 2004
- *Cartographies*, Les carnets du paysage, Actes Sud et l'école nationale supérieure du paysage, 2010
- Christian Grataloup, *Représenter le Monde*, La documentation française, nov-déc 2011
- Michel Foucher, *La bataille des cartes*, analyse critique des visions du monde, François Bourin éditeur, 2011
- *DataFlow 2, Design graphique et visualisation d'informations*, Gestalten, Berlin, 2010
- David McCandless, *DataVision*, Robert Laffont, 2009
- Sandra Rendgen, Julius Wiedemann, *Information Graphics*, Taschen, 2012
- Laurent Baridon, *Un atlas imaginaire, cartes allégoriques et satiriques*, citadelle Mazenod, 2011

Essais

- Rosalind Krauss, *Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, 1993.
- Bertrand Westphal, *Le monde plausible - espace, lieu, carte*, Editions de Minuit, 2011
- Thierry Davila, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle.*, Editions du Regard, 2002
- Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet, L'oeil de l'histoire 3*, Editions de Minuit, 2011
- Jean-Marc Besse, *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Actes Sud, 2000
- Franco Farinelli, *De la raison cartographique*, Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques pour l'édition française, collection « orientations et méthodes », 2009
- Dominique Baqué, *Histoires d'ailleurs, artistes et penseurs de l'itinérance*, Editions du Regard, 2006
- Régis Debray, *Eloge des frontières*, nrf, Gallimard, 2010
- Christine Buci-Glucksmann, *L'oeil cartographique de l'art*, Galilée, 1996
- Marc Augé, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie sur de la surmodernité*, Editions du Seuil, 1992
- Marc Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, éditions Payot et Rivages, 2009
- A. Volvey, Land Arts. *Les fabriques spatiales de l'art contemporain*, spatialités de l'art, 2009
- Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux*, Editions de Minuit
- Christian Jacob, *l'Empire des cartes*, Albin Michel, 1992
- Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXème siècle*
- J L Borges, *L'auteur et autres textes*, L'imaginaire Gallimard

Catalogues d'exposition

- *Cartes et figures de la Terre*, Centre Georges Pompidou, 1980
- GNS, Palais de Tokyo, édition Cercle d'art, 2003
- Katharine Harmon, *The map as art, contemporary artists explore cartography*, Princeton architectural press, New York, 2009
- Thierry Davila, *Les figures de la marche, un siècle d'arpenteur de Rodin à Neuman*, exposition au Musée Picasso, Antibes, 2001

Bibliographie des textes écrits PAR des marcheurs :

- Balzac Honoré, *Théorie de la démarche*, Pandora, Aix en Provence, 1978
- Schelle Karl Boltlob, *L'Art de se promener*, Payot et rivage, Paris, 1996.
- Schopenhauer Johanna, *Promenades françaises*, éditions du Félin, Paris, 2000.
- Debord Guy, *Théorie de la dérive*
- Thoreau Henri David, *De la marche*
- Rousseau Jean Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire, Les confessions*
- Walser Robert, *La promenade*
- Walter benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*
- Stevenson, *Voyage avec un âne dans les Cévennes*
- Julien Gracq, *la route*, (in la presqu'île)
- Stiegler Edouard, *Régénération par la marche afghane*, éditions de la Maisnie, Paris, 1981.
- Tahtâwi, *L'Or de Paris, Sindbad*, Paris, 1988.
- Rolin Jean, *La Clôture*, P.O.L., Paris, 2002.
- le Manach Yves, *Les artichauts de Bruxelles*, L'Insomniaque, Paris, 1999.

Bibliographie des textes écrits SUR la marche :

- Solnit Rebecca, *L'art de marcher*, Actes Sud, Arles, 2002.
- Cauquelin Anne, *L'Invention du paysage*, Plon, Paris, 1989.
- De Certeau, *L'Invention du quotidien*, Arts de faire, Gallimard-Folio, Paris, 1990.
- Le Breton David, *Éloge de la marche*, éditions Métailié, Paris, 2000.
- Bertho-lavenir Catherine, *La Roue et le stylo*, éditions Odile Jacob, Paris, 1999.
- Hacking Ian, *Les voyageurs fous*
- Gros Francois, *Marcher, une philosophie*
- Rauch André (dirigé par), *La Marche, la vie*, éditions Autrement, Paris, 1997.

Méthodologie

- Roger Brunet, *La carte mode d'emploi*, Fayard/Reclus, 1987
- Clary, Dufau, Durand, Ferras, *Cartes et modèles à l'école*, Reclus, (année 80)
- *Le dessous des cartes*, arte édition, 2011

Revues

- *Magazine Carto, le monde en carte* (bimestriel)
- *Revue ROVEN* n°4 (automne-hiver 2010-2011) (article de Virginie Lauvergne – Dé(s)-placements cartographiques)

Romans

- Italo Calvino, *Les villes invisibles*
- Bruce Chatwin, *Le Chant des pistes*
- René Daumal, *Utopies nomades*
- Antoine de Saint Exupéry, *Terre des hommes*
- Jonathan Swift, *Le Voyage de Gulliver*
- Perec, *Espèces d'Espaces*
- Michel Houellebecq, *La carte et le territoire*

- Lewis Carroll, *Sylvie et Bruno*
- Robert Walser, *La promenade*

Bandes dessinées

- Jochen Gerner , *Courts-circuits géographiques*, L'association, 2004
- *Les îles d'Auvergne*, Basselier& Watel (Imago Sekoya), 1993
- Jirō Taniguchi, *Furari*, Casterman écritures, 2011
- Shuitten et Peeters, *La Frontière invisible*, Casterman, 2006

Liens

PARTENAIRES liés à l'exposition « TOPOS »

MAISON SALVAN - espace dédié à la création contemporaine
www.maison-salvan.fr

INSTITUT DES JEUNES AVEUGLES de Toulouse
www.ijatoulouse.org

DICKINSON EN FRANCE
<http://blogs.dickinson.edu/toulouse/>

MEDIATHÈQUE JOSÉ CABANIS
http://www.bibliotheque.toulouse.fr/accueil_mediatheque.html

PINKPONG - réseau d'art contemporain à Toulouse et son agglomération
www.pinkpong.fr

CNAP - Centre national des arts plastiques
<http://www.cnap.fr/>

GALERIE CHANTAL CROUSEL
<http://www.crousel.com/home/>
<http://www.crousel.com/gcc/gcc/print/49>
<http://www.crousel.com/gcc/gcc/exhibition/330>

ESPACE KHIASMA
<http://www.khiasma.net/>

EDITIONS MÉRIDIANES
<http://editionsmeridianes.blogspot.fr/>

EDITIONS DE LA TABLE RONDE
http://www.editionslatableronde.fr/ouvrage.php?id_ouv=123216

INSTITUTIONS

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DU PAYSAGE
<http://www.ecole-paysage.fr/>

IGN
<http://www.ign.fr/>
<http://education.ign.fr/index.do>
<http://www.edugeo.fr/>

DATAR
Délégation interministérielle à l'Aménagement du Territoire et à l'Attractivité Régionale (DATAR)
<http://territoires.gouv.fr/la-datar>

OBSERVATOIRE PHOTOGRAPHIQUE DU PAYSAGE

<http://www.developpement-durable.gouv.fr/Observatoire-Photographique-du.html>

CAFÉ GEO.NET

http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=2004

ECOLE NATIONALE DES SCIENCES GÉOGRAPHIQUES

<http://www.ensg.eu/>

ECOLE SUPÉRIEURES DES GÉOMÈTRES ET TOPOGRAPHES-le Mans

<http://www.foncier-developpement.fr/structure-de-competence/ecole-superieure-des-geometres-et-topographes-esgt/>

LEPAC (dessous des cartes)

<http://www.lepac.org/>

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE FRANÇAISE

www.bnf.fr

<http://expositions.bnf.fr/cartes/index.htm>

AUTRES EXPOSITIONS

- CONTEMPORARY CARTOGRAPHIES

Fondation La Caixa, Barcelone, jusqu'au 28 octobre 2012

http://obrasocial.lacaixa.es/nuestroscentros/caixaforumbarcelona/cartografiascontemporaneas_es.html

- « MAPPAMUNDI »

Museum Berardo, Lisbonne – expo en 2011

<http://portugalconfidential.com/2011/01/mappa-mundi-museum-berardo-31-january%E2%80%9331-april-2011/>

- EXPLORATEURS

collection du CNAP, Sable d'olonne

<http://www.cnap.fr/explorateurs-0>

- ATLAS, CARTES ET PLANS. TOPOGRAPHIE, TOPONYMES, TERRITOIRES

Centre des livres d'artistes, St Yrieix, 2010

www.cdla.info

- G.N.S – Globale Navigation System

Palais de Tokyo – 2003 – commissariat Nicolas Bourriaud

<http://archives.palaisdetokyo.com/fr/docu/tokyonews/41/tokyonews41.html>

<http://archives.palaisdetokyo.com/fr/docu/tokyonews/41/commgns.html>

<http://archives.palaisdetokyo.com/gns/>

http://fr.wikipedia.org/wiki/GNS_%28Global_Navigation_System%29

http://www.palaisdetokyo.com/index2002.php?npage=fo/programmes/manif.php?id_eve=59

**Dossier réalisé par Frédéric Jourdain,
chargé de mission auprès du service éducatif de la Fondation espace écureuil.**

Avec la participation de Julie Rouge et de Marion Violet

**Fondation espace écureuil pour l'art contemporain
3 place du Capitole
31000 Toulouse
05 62 30 23 30 / contact@caisseepargne-art-contemporain.fr
www.caisseepargne-art-contemporain.fr**