Cartographies narratives d'espaces marginaux

Pamela Bianchi

Édition électroniqueURL : <http://journals.openedition.org/lcc/1293>

DOI : 10.4000/lcc.1293

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2017

ISBN : 9791032001585

Référence électronique

Pamela Bianchi, « Cartographies narratives d'espaces marginaux », *Les chantiers de la création* [En ligne], 10 | 2017, mis en ligne le 30 juillet 2018, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/1293> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.1293>

Ce document a été généré automatiquement le 8 avril 2020.

Tous droits réservés

Cartographies narratives d'espaces marginaux

Pamela Bianchi

1 **Résumé :**

- 2 *Reality Properties: Fake Estates* de Gordon Matta-Clark est aujourd'hui une sorte de cartographie du résiduel pour laquelle espaces marginaux et anonymes deviennent espaces esthétiques, imaginaires, abstraits. En partant de cet exemple, l'article étudie le pouvoir indiciel contemporain de la carte pour laquelle cartographier l'espace devient une forme de réappropriation, réévaluation esthétique du territoire, social culturel et politique. En sondant le concept de marginalité littéraire et visuelle, le texte se poursuit avec l'approfondissement du collectif romain *Stalker* qui, depuis 1993, réalise des marches dans des lieux aux marges de la société, indéfinissables et sans identité, dans des sites de frontière, transitoires, polysémiques et difficiles à appréhender. Tout en offrant une nouvelle lecture du territoire, la carte devient ainsi un dispositif polysémique d'appréhension esthétique qui restitue autrement la mémoire du lieu et de l'expérience.

3 **Abstract:**

- 4 *Reality Properties: Fake Estates* by Gordon Matta-Clark is today a kind of mapping of residues for which marginal and anonymous spaces become aesthetic, imaginary and abstract spaces. Based on this example, the paper studies the contemporary indexical power of the map and the role of contemporary mapping as a form of aesthetic re-appropriation and re-evaluation of the territory, cultural and political. By studying the concept of literary and visual marginality, the paper continues with the deepening of the Roman Collective *Stalker* who, since 1993, realize walks in marginal places, borderlands, indefinable, transient, and polysemic spaces without identity. While offering a new reading of the territory, the map thus becomes a polysemic device of aesthetic apprehension that returns otherwise the experience and the memory of the place.

- 5 **Mots clés :** frontières, esthétique, espace, cartographie, art contemporain

6 **Keywords:** boundaries, aesthetics, space, mapping, contemporary art

7 **1. Un avant-propos historique**

8 Dès lors, la carte pourra jouer le rôle d'un support de rêverie, d'une imaginaire
présence où sous forme d'images, le monde dont elle m'exclut, se recrée comme
environnement illusoire. (Marin, 1971, 164).

9 Entre 1973 et 1974, Gordon Matta-Clark achète aux enchères 15 lots de terrains mis en
vente par la ville de New York à cause de défauts de paiement et d'erreurs de
délimitation territoriale. La plupart de ces parcelles, payées entre 25 et 75 dollars,
étaient presque inaccessibles et inutilisables en raison de leur forme (jusqu'à 1 km de
long, pour 50 cm de large) et de leur emplacement dans la ville (espaces interstitiels
longeant des maisons, des trottoirs, etc.). Bien qu'ils ne puissent pas être appréhendés
et utilisés de manière traditionnelle, ces espaces portent en eux des modes
d'exploration, d'emploi et de compréhension qui leur sont propres. C'est ainsi que, dans
les années qui suivent ces achats, et à l'égard de sa réflexion *anarchitecturale*, Matta-
Clark constitue l'unique forme de cartographie envisageable pour ses propriétés : en
associant des éléments hétéroclites – images, collages, documents du cadastre,
administratifs et architecturaux –, il conçoit de véritables archives visuelles.

10 *Reality Properties: Fake Estates*¹ représente aujourd'hui un ensemble de documents qui
témoignent de la possibilité de représenter un lieu sous diverses formes ; des
photographies et un court métrage² documentent Matta-Clark à l'œuvre, en train de
donner à ces terrains des confins définis, marquant à la craie les périmètres cadastraux.
« [J]e voulais, dit-il, dessiner des espaces qu'on ne pouvait pas voir et qui, donc,
risquaient de n'être pas occupés » (Matta-Clark, cité par Bear, 34). Cette action de
définition et de circonscription spatiale transpose les signes bidimensionnels d'une
carte ou d'un plan dans l'espace réel, en donnant ainsi vie à une sorte de cartographie
tridimensionnelle. Cela, entre autres, évoque le projet utopique de Piero Manzoni qui
songeait à tracer une ligne blanche le long du méridien de Greenwich, les cartes de
Lewis Carroll³ ou de Jorge Louis Borges⁴, ou encore la tentative littéraire d'Umberto Eco
d'analyser et « d'établir une carte de l'empire à l'échelle de 1/1 » (Eco, 2005, 105-116).
Dans le cas de Matta-Clark, en revanche, il ne s'agit pas de transporter l'objet/carte
dans le territoire, mais de faire du territoire, et en particulier de ces espaces
marginaux, une véritable forme de représentation. En proposant de nouveaux usages
pour ces lieux résiduels, marginaux, anonymes, sans forme apparente et
traditionnellement inutiles, Matta-Clark leur donne simultanément une dimension
tantôt abstraite, tantôt sculpturale.

11 Par conséquent, dans ses archives, la carte perd sa dimension indexicale de texte
purement « [...] schématique, sélectif, conventionnel, condensé et uniforme »
(Goodman, 15), pour devenir la trace résiduelle d'une action, d'une expérience et d'une
propriété passées. En effet, à la mort de l'artiste, en 1978, ces portions d'espaces
redeviennent propriété de la ville de New York, ce qui les prive, en quelque sorte, de
leur identité cadastrale et formelle. De ces interstices, il ne reste alors qu'une
représentation cartographique qui transforme ces portions spatiales en lieux
expressifs, espaces utopiques, simulacres d'eux-mêmes. Au travers d'une forme de re-
présentation, il semblerait alors que « [...] la présence du signe [de la carte] désigne et
représente la chose signifiée dans son absence. » (Marin, 1971, 164). Ces portions
d'espaces, bien que réelles, n'existent désormais plus : leurs limites ont été absorbées
par d'autres propriétés, en ne laissant de leur présence que des représentations

possibles. Il s'agit, peut-être, du dédoublement d'images, réelles et représentées (cartographiées) dont Louis Cummins parle lorsqu'il décrit *Tour of the Monuments of Passaic*⁵ de Robert Smithson : « [...] la séquence narrative instaure une description d'un lieu qui se révèle comme s'il s'agissait d'un lieu imaginaire, [...] et comme un double sans modèle. [...] le lieu lui-même se trouve investi de sa propre représentation iconique, [en devenant] une icône sans modèle. » (Cummins, 45-46).

12 2. Pratiques cartographiques sans cartes

- 13 Un grand nombre, sinon la plupart, de ces choses ont été décrites, inventoriées, photographiées, racontées ou recensées. Mon propos dans les pages qui suivent a plutôt été de décrire le reste : ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance : ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages. (Perec, 12)
- 14 Le métissage entre art et activité cartographique est désormais un lieu commun. Les fondements de ce dialogue ont été posés depuis longtemps, à la suite de nombreuses recherches théoriques⁶ et expographiques⁷ qui ont traité la carte comme un signe indexical, et le *mapping*⁸ comme un processus de création esthétique. Dans ce contexte, il faut notamment se pencher sur le processus qui a vu la carte subir une métamorphose ontologique, en passant de l'être un méta-texte, un système de communication essentiellement visuel, à une sorte de sculpture⁹, d'unité indépendante, d'objet théorique. À cela, surtout après les années 1970 et le Land Art¹⁰, s'ajoute le rôle de la carte comme témoin et documentation d'une action précédente ou simultanée. Ainsi, à côté de l'expérience objectale et plastique que l'on peut faire de la carte en tant qu'élément ayant une existence dissociée de sa nature indexicale, apparaît aussi l'expérience décontextualisée du territoire à la suite de visites, déambulations, dérives et errances, dont la carte n'est que ce qui reste. La carte, dans ce cas, se voit attribuer le rôle de moyen, d'outil expressif, de dispositif créatif qui transmet l'expérience spatiale sous une forme esthétique. Elle devient alors la complice du voyage et, simultanément, « [...] une stratification – [...] un lieu, un voyage et un concept mental ; abstrait et figuratif ; lointain et intime. La carte est comme un instantané d'un voyage, un arrêt sur image. » (Lippard, 122).
- 15 Au-delà de la carte comme sujet artistique, visuel ou littéraire, dont on trouve des exemples en remontant jusqu'à la Renaissance italienne, l'acte même de cartographier joue un rôle important dans l'appréhension esthétique et statutaire de la carte, qui varie alors selon les sujets cartographiés. Parmi les dynamiques et les sujets cartographiques, la question des marges, « l'idée du bord » (Pernet, 6) ou la notion d'« anti-paysage » (Tedeschi, 201) ont fait de la cartographie un dispositif critique de réappropriation et de réévaluation esthétique du territoire social, culturel et politique.
- 16 Les lieux actuels, ces espaces oubliés qui forment le négatif de la ville contemporaine, contiennent en eux-mêmes la double essence de déchet et de ressource. Ces lieux sont difficiles à comprendre et par conséquent à projeter, car ils sont privés d'une localisation dans le présent. Ils sont étrangers aux langages contemporains, mais, en même temps, ils lancent des messages en direction de qui est prêt à les recevoir. Les connaître, en entrevoir le devenir, les représenter, mais sans les définir, grâce à une représentation involontaire [...]. (Careri, 1996, 84).
- 17 Au fil des années, de nombreux artistes n'ayant souvent aucun véritable objectif cartographique, ont conçu des recherches autour des territoires du vide, du non-vu, de l'informe. Les périphéries et les paysages urbains, peints par Mario Sironi¹¹ pendant les

années 1920, où le flâneur baudelairien, décrit par Benjamin¹², pourrait « [...] herboriser sur le bitume » (Benjamin, 439), représentent par exemple une sélection d'instantanés sur des lieux quelconques et des paysages déserts, invisibles. Les photographies d'Eugène Atget, des années 1910, sont, à leur tour, une autre forme de cartographie visuelle d'espaces informes. En photographiant les zones longeant extérieurement les *Fortifications*¹³ de Paris, Atget constitue un portrait de ces lieux, vacants et sans forme, qui aujourd'hui n'existent désormais plus, à la suite de la destruction de ces murs fortifiés. Ces photographies sont alors, comme cela a été le cas pour les propriétés de Gordon Matta-Clark, les témoins de présences passées, de portions d'espaces qui, en perdant leurs limites et leurs marges à cause des transformations subies par la ville, ont disparu, réabsorbées par le territoire. Les photographies deviennent ainsi une forme de cartographie visuelle qui rend compte d'un espace utopique et abstrait, pourtant réel.

- 18 Cette forme de réappropriation et de traduction du territoire au moyen de dispositifs visuels se retrouve aussi lorsqu'on se rapproche d'autres expérimentations, littéraires, cinématographiques ou « performatives » ; en sont un exemple les déambulations nocturnes du *Paysan de Paris* d'Aragon et ses visites dans des lieux anodins, non touristiques, de Paris, ou le film muet de Georges Lacombe qui décrit *La zone* des chiffonniers aux portes de Paris, sur l'emplacement des anciennes fortifications, et aussi les visites dadaïstes¹⁴ qui au lieu « [...] d'introduire un objet banal dans l'espace de l'art [ont introduit] l'art dans un lieu banal de la ville » (Careri, 2006, 84).
- 19 Ces exemples donnent une autre idée de la carte et de la cartographie, qui s'éloigne du contexte traditionnel, pour rejoindre, au contraire, une conception plus élargie, dont l'ontologie n'est plus simplement liée à l'objet/carte, mais dépend aussi de l'acte de cartographier et surtout du sujet à cartographier. À ce sujet, tel que l'explique Julien Béziat : « [...] l'attention portée à l'acte cartographique plutôt qu'à ce qui est représenté, au *mapping* plutôt qu'au résultat, ouvre sur des pratiques « cartographiques » dont la finalité n'est pas toujours une carte au sens habituel du terme. » (Béziat, 15). En effet, les exemples évoqués mettent en évidence et listent, en quelque sorte, des dispositifs narratifs (photographies, mots, images en mouvement) qui dessinent une forme de cartographie narrative où la carte, au sens strict du terme, disparaît. Dans le cas notamment d'espaces marginaux, vacants, ordinaires, de lieux aux marges du regard, triviaux, et invisibles, il s'agit d'une cartographie de l'interstitiel, de ce qui existe mais n'est pas repéré, qui restitue alors une sorte de « carte vide », telle celle de Carroll ou de Smithson, et qui évoque, entre autres, les « taches blanches » (Hocquard, 2001) de Emmanuel Hocquard lorsqu'il parle des espaces vacants de la langue, et le « non-dit » narratif d'Umberto Eco (Eco, 1979, 29).
- 20 Cette réflexion fait aussi écho aux notions plus générales de marginalité, de *blank space*, de « lacune » (Brandt, 1963) ou encore de « mi-lieu » (Brenstein-Jacques, 125-133) ; des notions qui, à leur tour, évoquent d'autres pratiques et dynamiques cartographiques : des dérives situationnistes, pour lesquelles la carte acquiert un rôle de primauté dans le processus de création artistique, on arrive, par exemple, à la cartographie sémantique de Georges Perec¹⁵, où la carte devient un préalable à la narration. De ce dernier, au-delà de la description cartographique dans ses écrits, et surtout au-delà de toute sa production et approche littéraire qui traduit verbalement le « vertige de la liste » (Eco, 2009), rappelons simplement les manuscrits préparatoires à la *Vie mode d'emploi* : de véritables cartes imaginaires, et tout à la fois concrètes et réalistes, qui proposent une idée de carte comme dispositif de création non plus

mémoriel mais heuristique. Dans *Espèces d'espaces*, en particulier, on retrouve une traduction littéraire de cette forme de cartographie indirecte où les mots jouent le rôle de signes sur une feuille, en faisant du récit une représentation cartographique d'espaces.

- 21 L'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche. Décrire l'espace : le nommer, le tracer, comme ces faiseurs de portulans qui saturaient les côtes de noms de ports, de noms de caps, de noms de criques, jusqu'à ce que la terre finisse par ne plus être séparée de la mer que par un ruban continu de texte. (Perec, 26)
- 22 En bref, dans notre contexte, il s'agit de concevoir une forme de représentation cartographique qui, en partant de la marginalité d'espaces oubliés, réels ou abstraits, donne à ces mêmes espaces une nouvelle localisation, une nouvelle identité grâce à une approche cartographique qui bouleverse notre relation au territoire. En proposant diverses formes de réappropriation spatiale, de la marche à la narration, en passant par la transmission orale, l'oubli se voit ainsi « verbalisé » (Davila, 131), défini et mis en lumière. C'est ainsi que les terrains vagues, difficiles à saisir en raison de leur caractère indéfini, imprécis ou simplement informel deviendraient des « lieux pratiqués » (De Certeau, 173), des lieux mémoriels, des espaces racontés, des vides arpentés. « C'est cette prolifération de récits possibles, cette équivocité des espaces ainsi recomposés, cette superposition cartographique des trajectoires spatiales et temporelles » (Tiberghien, 75) qui suggèrent alors la disparition du point de vue univoque, l'introduction d'une vision multiple dans un champ élargi, et qui proposent, enfin, une appréhension cartographique de l'espace qui nous entoure.
- 23 La vision est déformée/reformée chaque fois que le visiteur se poste à un endroit d'où l'on peut avoir la vue d'un petit ensemble, d'un fragment de paysage [...] ces vues partielles, répétées en plusieurs points du site, forment en elles-mêmes des sites dans le site, et sont chacun des ensembles entiers. (Cauquelin, 148)
- 24 **3. *Stalker* à travers l'anti-paysage**
- 25 Il y a des heures que tu avances et tu ne sais pas bien si tu es déjà au milieu de la ville ou si tu es encore au dehors. Comme un lac aux rives basses qui se perd dans les marais, Penthésilée se répand sur des milles aux alentours, en un bouillon urbain délayé dans la plaine. [S]i Penthésilée n'est que la périphérie d'elle-même et possède partout son centre, c'est que tu as renoncé à comprendre. La question qui maintenant commence à te ronger l'esprit est plus angoissante : hors de Penthésilée, existe-t-il un dehors ? Ou bien, pour autant que tu t'éloignes de la ville, ne fais-tu que passer d'un limbe à l'autre sans arriver à en sortir ? (Calvino, 127)
- 26 Dans l'une des scènes finales du film de Michelangelo Antonioni, *L'éclisse* (1962) un plan-séquence rythme le regard de la caméra qui insiste sur le dessin abstrait d'une ville déserte et pourtant habitée par les vides qui la structurent. Telle une évidente métaphore politique et sociale de l'Italie des années 1960, ce film tourne autour du quartier EUR de Rome, déjà, à l'époque, symbole du régime fasciste. Le long d'un récit silencieux qui se déploie grâce aux promenades des deux acteurs, Monica Vitti et Alain Delon, un espace sans temps joue le rôle d'intervalle vide et vidé de toute narration verbale, où se dessine un portrait surréaliste des zones triviales, transitoires, marginales¹⁶ de Rome. Au travers d'une promenade architecturale, l'œil de la caméra flâne et arpente les interstices et les marges, les périphéries et les vides urbains d'une ville presque métaphysique, en traduisant ainsi visuellement le nomadisme et le

dépaysement deleuziens. Cela est encore plus explicite si l'on considère le rôle et l'origine du quartier romain EUR, qui vit l'opposition ontologique et architecturale d'une zone née pour être le cadre expographique de l'exposition universelle, jamais réalisée, et qui a été ensuite reconverti en une zone urbaine d'habitations. Grâce à ses dérives visuelles, Antonioni propose de nouveaux points de vue d'où regarder Rome : ainsi s'entremêle l'anonymat des rues et des zones désertes, et l'allure imposante de structures typiquement fascistes.

- 27 Cette évocation restitue une image métaphorique de Rome et de ses espaces qui, dans notre contexte, sert d'avant-propos aux actions contemporaines du groupe romain *Stalker*¹⁷ : un collectif composé d'architectes, artistes, urbanistes et chercheurs qui réalise depuis 1993 des promenades collectives dans des périphéries urbaines. En arpenter des lieux aux marges de la société, indéfinissables et sans une véritable identité stylistique, des sites de frontière, transitoires, polysémiques et difficiles à appréhender, le groupe se propose, entre autres, de mettre en relief les paradoxes de la société contemporaine – de la question de l'immigration au problème de l'architecture étouffante, en passant par des problèmes sociopolitiques.

Nous irons à la découverte d'un système territorial diffus, indéfini et métamorphique à l'intérieur du périmètre urbain, fait de zones abandonnées et de bois, de fossés, de champs cultivés et de prés, de ruines, de forts, de fermes et de tours médiévales, d'habitats illégaux, de centrales électriques, d'antennes, d'aqueducs et de réservoirs, de jonctions d'autoroutes et de tunnels ferroviaires. (*Stalker*, 1995)

- 28 S'inscrivant dans les théories de l'International Situationniste¹⁸, ce collectif considère la marche et l'arpentage des territoires comme des moyens pour mettre en mouvement le contexte urbain. On pourrait d'ailleurs parler d'invention du territoire, tel que le suggère Thierry Davila, pour qui l'un des objectifs de ce laboratoire d'art urbain est : « [...] précisément la saisie neuve d'un territoire, d'une ville, c'est-à-dire la réactivation du sujet et du donné, leur invention. » (Davila, 42). Car les marches du collectif créent de véritables parcours là où ils sont inexistantes, et dessinent de nouveaux chemins à l'intérieur d'un paysage flux, vague et vacant, oublié. À partir des expériences directes du déplacement nomade, de l'exploration aléatoire, et du sentiment de dépaysement erratique à la suite de cheminements hasardeux, le collectif trace¹⁹ les frontières d'autres paysages, d'« anti-paysages », en réactivant ainsi le territoire. En quelque sorte, *Stalker* donne vie à une cartographie du résiduel grâce à une lecture critique du territoire, offrant un point de vue à partir duquel regarder et expérimenter l'espace environnant.

- 29 Tels des monuments muets et presque « invisibles » (Musil, 75) d'un passé récent, ces endroits, ces points aveugles du paysage, révoquent l'espace résiduel de Sironi, l'espace longeant les *Fortifications* d'Atget, les visites-excursions dadaïstes, mais surtout les dérives situationnistes. Il s'agit de vides urbains qui, n'étant pas pour autant vécus ou pratiqués quotidiennement, représentent cependant l'histoire et les mutations urbanistiques et sociopolitiques d'une ville ; ces lieux renvoient aussi au concept de mémoire collective et, par opposition, à l'idée d'oubli dont Andrea Pinotti parle lorsqu'il se réfère au « paradoxe de la monumentalité contemporaine » (Pinotti, 3), pour lequel : « [...] le monument [...] souffre d'invisibilité par excès de visibilité » (17). En revanche, contrairement aux réflexions du philosophe pour qui le manque de monument serait plus explicite que son simulacre commémoratif, dans le cas de *Stalker* l'invisibilité détermine l'ontologie même de ces lieux oubliés qui deviennent ainsi des

espèces de monuments célébrant l'évolution d'une ville. En d'autres mots, *Stalker* arpente ces « [...] espaces fascinants, souvent dépourvus de toute représentation [...], pour en déclarer le droit à l'existence. [...] en rejetant l'expansion des constructions et la banalisation des règles économiques, pour en garantir le caractère indéfini et métamorphique » (Careri, 2006, 138). Les arpenter signifierait alors les mettre en valeur, leur donner une attention qu'ils attendent depuis toujours. Le non-vu, le non-perçu, la trace interstitielle et le résidu qui passe inaperçu auprès de la majorité deviendraient ainsi visibles et remarquables grâce à une nouvelle relation au lieu.

- 30 Cette attitude relationnelle vis-à-vis du concept de marginalité se retrouve aussi dans d'autres artistes avec qui *Stalker* partage des réflexions ou des dynamiques d'exécution²⁰. C'est le cas, par exemple, de la flânerie esthétique du couple d'artistes Dector & Depuis qui réalise, depuis les années 1990, des visites guidées performées à la limite de la théâtralisation, dans des lieux anodins de certaines villes. Le couple donne vie à une archéologie urbaine, s'attarde sur l'interstice, sur le résiduel qui peuple la ville, et fait ainsi de la marche un acte qui dévoile et traduit visuellement le non-vu, l'objet anodin perdu dans la ville. Du panneau publicitaire, à la carte froissée jetée par terre, le couple ramène le regard du public sur des objets invisibles qu'il décrit minutieusement, en proposant un nouveau point de vue sur la ville, un rapport divers qui esthétise l'idée même de marginalité.
- 31 Cesare Pietroiusti²¹ est un autre artiste qui plus tard, à travers des interventions ironiques et conceptuelles, questionne la marginalité d'idées, de lieux, et d'états d'esprit. En explorant physiquement des espaces architecturaux, apparemment vides, comme des galeries, des appartements privés, ou des cages d'escalier, il en décrit ensuite le contenu invisible au travers d'une cartographie narrative, orale et écrite. Notamment, son rapport au territoire se retrouve lorsque, en 1998, il réalise une visite guidée²² à l'occasion de l'exposition *Stradarolo '98 - arte e spettacolo sulle vie dei pendolari* [Art et spectacle dans les rues des pendulaires], organisée par *Stalker* afin de sensibiliser les habitants des périphéries romaines sur des territoires connus, qu'ils traversent chaque jour en train, voiture ou autobus, mais qu'ils n'ont presque jamais arpentés ou réellement perçus. Pietroiusti conduit un groupe de personnes à la rencontre de lieux banals et triviaux de trois villages aux alentours de Rome, Zagarolo, Galliciano et San Cesareo, en exploitant la ligne urbaine d'autobus Cotral qui relie les trois villages. À la suite d'entretiens faits avec des habitants, l'artiste réunit des archives mémorielles d'histoires, récits et faits survenus dans 13 lieux quelconques (du dressing du monsieur Augusto à l'épurateur inactif) qu'il décrit, telle une visite anti-touristique, lorsque l'autobus passe sur ce parcours. L'artiste, ce faisant, définit une cartographie narrative transmise oralement, où la mémoire collective joue le rôle de signe cartographique ; il s'agit d'une forme de géographie du quotidien qui voit « le paysage comme le résultat d'un processus d'appropriation territoriale de la communauté, fondée sur la relation entre modes d'emploi et symbolisation de l'espace » (Pioselli, 133).
- 32 Au contraire de ces exemples, en revanche, *Stalker* réalise des promenades libres où la rencontre aléatoire avec l'inattendu est peut-être l'une des conditions privilégiées. Le groupe, en outre, s'attarde sur l'expérience du résiduel qui est géographiquement aux marges, en allant jusqu'aux marges mêmes pour en expérimenter le potentiel. Leurs déambulations dans l'espace urbain ne répondent à aucun tracé prédéfini, sauf pour la

mise en place d'un processus presque rituel : accéder aux territoires d'abord, pour ensuite les traverser et enfin en percevoir le devenir²³.

• La carte : un ancrage esthétique de la subjectivité

- 33 [La carte] est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, 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 œuvre d'art, la construire comme une action politique ou une médiation. [...] une carte est affaire de performance. (Deleuze, Guattari, 20)
- 34 La première action du collectif *Stalker* a eu lieu en 1995, *Stalker attraverso i territori attuali* [*Stalker* à travers les territoires actuels] : une promenade de quatre jours et trois nuits, étalée sur 70 km, avec comme seul critère celui de ne jamais arpenter l'asphalte. En partant d'une ruine contemporaine, la gare Vigna Clara, au nord de Rome, construite pour le mondial de football en 1990 et jamais utilisée, la flânerie du groupe s'est ensuite développée dans des lieux et des endroits interstitiels du territoire romain : voies ferrées, champs et fleuves, terrains aux confins flux et éphémères. En allant à la découverte des paysages vagues « [...] qui ne sont précisément jamais commentés dans le paysage, jamais massivement traversés par leurs contemporains – et jamais authentiquement regardés par ceux qui les côtoient » (Davila, 131), le collectif a ainsi rencontré le non-vu et le non-dit, en proposant une première forme de définition, de mise en valeur et de révélation de ces espaces.
- 35 Cela est encore plus clair si l'on considère les archives résultantes de cette première marche : des photographies, un carnet de voyage, des souvenirs et une carte, le *Planisfero Roma*, qui bouleverse la traditionnelle vision géographique et organisation cartographique. Une ligne blanche définit le trajet suivi par le groupe, alors que la ville devient un agglomérat de taches jaunes éparpillées dans le bleu des terrains vagues. Cette carte est ainsi à considérer comme une pure interprétation ; elle perd son caractère d'exactitude scientifique, se déterritorialise et devient subjective. Ce *Planisfero* est le résultat, la trace abstraite, d'une performance ; il est ce qui reste d'une expérience éphémère à l'intérieur d'un territoire tout aussi indéfinissable. Chez *Stalker*, la carte restitue des impulsions liées à la relation avec le lieu ; elle perd son caractère iconique de représentation scientifique pour devenir « le diagramme d'une action » (Davila, 140). Tout en étant réel, tout en se fondant sur une géographie concrète, le *Planisfero Roma* montre le non vu et laisse ainsi apparaître une nouvelle ville, adjacente, juxtaposée, même superposée à celle réelle, qui renvoie à la carte utopique de Jorge Luis Borges. La ville chez *Stalker* se dédouble en montrant son visage caché : elle se révèle à partir de la multiplicité des points de vue des espaces et de leurs confins aléatoires, lesquels se modifient avec les changements, les mouvements, et l'établissement de nouveaux rapports de force.
- 36 Après cette première marche, d'autres actions se poursuivront à Rome aussi bien qu'à l'étranger : l'hommage à une poésie erratique de Pasolini, où le groupe peint en bleu une portion de la rue Mandrione (1995), est un exemple de leur approche esthétique. *Stalker Rundown* (1996), l'hommage à Robert Smithson où le groupe dévale de la pente d'où 17 ans auparavant le *land artist* avait déversé une benne de béton en réalisant *Asphalt Rundown* (1969), en est un autre. *Sortir de Paris* (1997) revient, au contraire, à mettre en place une marche erratique dans des « territoires actuels » ; en partant de La

Flèche d'Or, une ancienne gare de la petite ceinture reconvertie en bar, ils flânent à l'intérieur de la périphérie parisienne jusqu'à l'aéroport Charles de Gaulle. La même année, ils transposent cette expérience à Milan, en réalisant *Milano à travers Stalker* (1998), une promenade dans le territoire milanais qui se termine avec une exposition en galerie. Dans ce cas, par exemple, la carte résultant du trajet parcouru devient objet, sculpture dans l'espace : le lieu d'exposition, totalement envahi par des cartes bleues froissées, devient ainsi un espace esthétique et expérientiel qui enveloppe le spectateur.

- 37 Par la suite, à partir de 2001, *Stalker* rejoint un réseau de recherche, l'*Osservatorio Nomade*, qui permet au groupe d'approfondir la question de la marginalité du contexte social et communautaire des habitants des lieux marginaux, en s'attachant aux communautés victimes d'exclusion – Gitans, Kurdes, Maghrébins, etc. – et à leurs modalités relationnelles avec le territoire. De cette union, naît, en 2003, le projet *ON Egnatia. A Path of Displaced Memories*, qui se propose de promouvoir la diversité culturelle européenne en encourageant le dialogue interculturel entre communautés étrangères. *Stalker* intervient ainsi sur la voie *Appienne Egnatia*, une route qui relie Rome à Constantinople, en proposant des interventions et des déplacements ; ces actions ont donné lieu à des archives d'images, d'enregistrements sonores et vidéos, de souvenirs, de dessins, et de cartes qui composent aujourd'hui une sorte de cartographie virtuelle et numérique²⁴, un portrait visuel de cette voie et de ce territoire.

Dans le même esprit, *Immaginare Corviale*, un projet commencé en 2004, s'intéresse à un énorme complexe d'habitations populaires, un immeuble long de 957 mètres, construit en 1972 dans la périphérie sud-ouest de Rome, et qui devait représenter un idéal utopiste de vie communautaire et d'autogestion. En revanche, encore aujourd'hui, cette structure est considérée comme le témoin d'un échec historique, l'exemple de la pauvreté et de la marginalité de la périphérie urbaine. *Stalker* tente ici de comprendre la manière dont les habitants ont investi cette structure démembrée à cause de problèmes relatifs aux services publics, d'implantations abusives, de désorganisation structurale, de marginalisation territoriale. À partir d'actions spécifiques pour et avec les habitants, et à la suite d'une collection de récits, d'entretiens, d'images, de vidéos et d'une chaîne de télévision locale, *Corviale Network*, *Stalker* a donné vie à une forme de mode d'emploi qui témoigne aujourd'hui de ce microcosme abandonné, paradoxalement invisible, mais pourtant réel.

- 38 *Stalker* témoigne d'une forme de cartographie contemporaine où l'objet/carte se fait autonome dans son hétérogénéité. Il ne reste de ces déambulations nomades et de ces expériences dans l'espace qu'un ensemble de documents hétéroclites, de la carte aux dessins, des vidéos aux photographies, des écrits aux souvenirs, qui témoignent de l'aspect fluide de l'espace, de la mutation continue du territoire et de sa chair, de son corps et de ses habitants. Tous ces documents traduisent la morphologie contemporaine, vague et éphémère, inexacte, des territoires actuels. La ville et ses marges montrent leur visage caché ; les vides, les oublis, les trous démasqués parviennent à une forme de représentation, verbalisation, définition, énonciation. L'espace, en ce sens, devient le théâtre de leurs actions, et le mouvement lui-même se fait outil de création, d'invention : « tracer des chemins pour donner forme à la mobilité et aux circonstances, pour *informer* le mouvement. » (Davila, 42).
- 39 En bref, chez *Stalker*, plus qu'un simple « préalable au parcours » (Roqueplo, 106), la carte représente un « ancrage de la subjectivité » (Bann, 447) qui restitue une

esthétique du voyage. Elle devient un médium qui transcrit autrement la mémoire du lieu et de l'expérience relationnelle intervenue dans, par et avec le territoire. Nous retrouvons ainsi deux natures distinctes de la carte : l'index et le symbole, la description et la trace du souvenir, le réel et l'imaginaire. Chez eux, la carte est un dispositif polysémique d'appréhension phénoménologique et d'interprétation symbolique du territoire qui offre « une forme opérante de lecture » (Stalker, 2000, 15) et d'écriture esthétique. Elle est un dispositif résiduel ayant un pouvoir indiciel qui fait de l'acte de cartographier l'espace une forme de réappropriation, réévaluation esthétique du territoire, social culturel et politique qui donne vie à une cartographie du résiduel.

- 40 En arpentant une ville qu'il prétend connaître, le flâneur contemporain fait l'expérience d'un territoire autre, divers, en allant à la rencontre de sa méconnaissance. Ainsi, tout comme le territoire divers dans sa quotidienneté fait du flâneur un étranger chez lui, la carte – abstraite, esthétique, polysémique dans son inexactitude scientifique – se fait, à son tour, la représentation d'une expérience sensible et esthétique.

41 **Ouvrages cités**

- 42 Bann, Stephen. « La carte indice du réel ». *Le Jardin, art et lieu de mémoire* / Sous la dir. de Mosser, Monique et Nys, Philippe. Paris : éditions de l'Imprimeur, 1995.
- 43 Bear, Liza. « Gordon Matta-Clark : Splitting Interview ». *Avalanche*. déc. 1974.
- 44 Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages*. (1939). Paris : Cerf, 1989.
- 45 Berenstein-Jacques, Paola, Guez, Alain, et Tufano, Antonella. « Trialogue : lieu, mi-lieu, non-lieu ». *Lieux contemporains* / sous la direction de Younes Chris, Mangematin, Michel. Paris : Descartes & Cie. 1997 : 125-133.
- 46 Béziat, Julien. *La carte à l'œuvre. Cartographie, imaginaire, création*. Bordeaux : PUB, 2014.
- 47 Borges Jorge Luis, « De la rigueur de la science ». (1946). *Histoire de l'infamie, histoire de l'éternité*, trad. fr. de Roger Caillois, Laure Guille. Paris : Le Rocher, 1951.
- 48 Brandi, Cesare. *Théorie de la restauration*. (1963). Trad. fr. de Monique Baccelli. Paris : Éd. Allia, 2011.
- 49 Calvino, Italo. « Les villes continues. 5. ». *Les villes invisibles*. Paris : Seuil, 1974.
- 50 Careri, Francesco. *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*. Turin : Einaudi, 2006.
- 51 --. « Rome, archipel fractal. Voyage dans les combles de la ville ». *Techniques et Architecture*. N°437, 1996 : 84-87.
- 52 Cauquelin, Anne. *Le site et le paysage*. Paris : PUF, 2002.
- 53 Cummins, Louis. « La dialectique site/non-site, une utopie cartographique ». *Parachute*. N°68, 1992 : 42-46.
- 54 Davila, Thierry. *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris : Édition Regard, 2002.
- 55 De Certeau, Michel. *L'invention au quotidien 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990.
- 56 Debord, Guy. « Théorie de la dérive ». *Revue Les lèvres nues*. N°9, nov. 1956.
- 57 Deleuze, Gilles, Guattari, Felix. *Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.

- 58 Eco, Umberto, « De l'impossibilité d'établir une carte de l'empire à l'échelle de 1/1 ». (1992). *Pastiches et Postiches*, trad. fr. de Bernard Guyader. Paris : Librairie générale française, 2005.
- 59 ——. *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, trad. fr. de Myriam Bouzaher. Paris : Editions Grasset, 1979.
- 60 ——. *Le vertige de la liste*. Paris : Flammarion, 2009, Cat. d'exposition, Musée du Louvre, 7 nov. 2009 – 8 févr. 2010.
- 61 Foucault, Michel. *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France, (1977-78)*. Paris : Gallimard/Seuil (Collection « Hautes Études »), 2004.
- 62 Hocquard, Emmanuel. « Taches blanches ». *Ma haie. Un privé à Tanger II*. Paris : POL, 2001.
- 63 Goodman, Nelson. *Problems and Projects*. Indianapolis : Hackett Publishing Co., 1972.
- 64 Langois, Gilles-Antoine, Guerois, Marianne. *Cartographie et société urbaine*, actes de la journée d'études du 4 décembre 2009 (Université de Paris Est Créteil), Le Monde des cartes. Revue du Comité français de cartographie. N° 204, Paris : CFC, juin 2010.
- 65 Lippard, Lucy. *Overlay*. New York : Pantheon Books, 1983.
- 66 Marin, Louis. « Cartes et tableaux ». *Études sémiologiques. Écritures, Peintures*. Paris : Klincksieck, 1971.
- 67 ——. « La ville dans sa carte et son portrait. Proposition de recherche ». *De la représentation / sous la direction de Daniel Arasse*. Paris : Hautes Etudes/Gallimard/Seuil, 1994.
- 68 Musil, Robert. « Monumenti ». *Œuvres pré-posthumes*. (1936). Trad. fr. de Philippe Jaccottet. Paris : Ed. du Seuil, 1990.
- 69 Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. (1974). Paris : Galilée, 2000.
- 70 Pernet, Alexis. « L'idée du bord ». *Les Carnets du paysage*. N° 7, Automne 2001 : 6-18.
- 71 Pinotti, Andrea. « L'ultima spiaggia del monumento Per una tipologia della contro-monumentalità contemporanea ». *L'officina dello sguardo / Sous la dir. Giulia Bordi et al.*, Rome : Gangemi Editore, 2014.
- 72 Pioselli, Alessandra. « Osservare paesaggi – fare cittadinanza. Pratiche territoriali nel lavoro degli artisti italiani ». *Ricerche di S/Confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali*. Vol. VII, n°1, 2016 : 131-141.
- 73 Roqueplo, Anne. « La cartographie chez les artistes contemporains ». *Le Monde des cartes. Revue du Comité français de Cartographie*. N°205, sept 2010 :106-118.
- 74 Smithson, Robert. *Une rétrospective. Le paysage entropique, 1960-1973*. Marseille : Musées de Marseille ; Paris : Réunion des musées nationaux, 1994.
- 75 STALKER, *Attraverso i territori attuali / À travers les territoires actuels*. Paris : Édition Jean Michel Place/in visu, in situ, 1996.
Stalker : à travers les territoires actuels. Tedeschi, Francesco. *Il mondo ridisegnato. Arte e geografia nella contemporaneità*.
- 76 Tiberghien, Gilles A. *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*. Paris : Bayard, 2007.
- 77 Villani, Tiziana, *Cavaliers du vide, le nomadisme dans l'horizon urbain moderne*. Milan : Édition Mimesis, 1992.

78 ——. *Pour une géographie de l'expression : corps, territoire, métropole*. Milan : Mimesis, 1995.

NOTES

1. Cf. Jane Crawford, « Gordon Matta-Clark: In Context » in Lorenzo Fusi, Marco Pierini (sld), *Gordon Matta-Clark*, cat. d'expo., Milan, Silvana Editoriale, 2008, p.90-92.
2. Voir *Reality Properties: Fake Estates*, court-métrage de Jaime Dadidovich réalisé en 1975, <http://www.eai.org/titles/11721>.
3. Lewis Carroll, *Sylvie et Bruno*, trad. fr. par Fanny Deleuze, (Paris : Éd. du Seuil, 1992) ; du même auteur : *La chasse au Snark*, trad. fr. par Gillian, Florence. (Paris : GLM, 1948).
4. Jorge Luis Borges, « De la rigueur de la science », (1946), in *Histoire de l'infamie, histoire de l'éternité*, trad. fr. de Roger Caillois, Laure Guille, (Paris : Le Rocher, 1951).
5. Pour un approfondissement, voir : LEJEUNE, Anaël. « Un "Tour des monuments de Passaic" (1967), l'image de la cité selon Robert Smithson ». *L'Espace géographique*, n°4, Vol. 40. (2011 : 367-380) ; Careri, Francesco. *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*. (Turin : Einaudi, 2006).
6. Pour ne citer que quelques références : Julien Béziat, *La carte à l'œuvre. Cartographie, imaginaire, création*, (Bordeaux : PUB, 2014) ; Tiberghien, Gilles A. *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, (Paris : Bayard, 2007) ; Francesco Tedeschi, *Il mondo ridisegnato. Arte e geografia nella contemporaneità*, (Milan : Vita e Pensiero, 2011) ; Roger Brunet, *La carte mode d'emploi*, (Paris, Montpellier : Fayard/Reclus, 1987) ; Rees, Ronald. « Historical Links between cartography and art ». *The Geographical Review*, vol.70, n°1. Janv. 1980 : 60-78 ; Paul Zumthor, *La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge*, (Paris : Seuil, 1993) ; Farinelli, Franco, *De la raison cartographique*, (Paris : CTHS, 2009) ; Harmon, Katharine. *The map as art, contemporary artists explore cartography*, (New York : Princeton Architectural Press, 2009).
7. Pour citer quelques expositions : *Cartes et figures de la Terre*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1980 ; *Mapping*, par Robert Storr, MoMA, New York, 1994 ; *Les figures de la marche, un siècle d'arpenteur de Rodin à Nauman*, par Thierry Davila, Musée Picasso, Antibes, 2001 ; *GNS*, par Nicolas Bourriaud, Palais de Tokyo, Paris, 2003 ; *L'invention du monde*, Centre Pompidou, Paris, 2004.
8. Voir à ce sujet, Cosgrove, Denis (sld). *Mappings*. (Londres : Reaktion Books, 2000).
9. Considérons ce rapprochement à la suite du passage d'une forme de représentation bidimensionnelle à une forme de production esthétique qui s'éloigne du pictorialisme pour envahir le domaine de l'objet. Voir à ce sujet les réflexions de Kultermann autour du surgissement, dans les années 1960, d'une nouvelle forme de sculpture, autonome et conceptuelle. Cf. Kultermann, « Una nuova concezione di pittura ». *Azimuth*, n. 2, (janvier 1960).
10. Pour un approfondissement sur le *Land art* et la cartographie, voir : Tiberghien, Gilles A. *Nature, Art, Paysage*. (Arles : Actes du Sud, 2001).
11. Voir le tableau *Sintesi di paesaggio urbano* (1919).
12. Cf. Davila, Thierry, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, (Paris : Ed. du Regard, 2002).

13. Voir les images de la série *Fortifications 1913-1915*, Source Gallica, BNF, Paris. Pour une analyse sur la série : Petiot, Fabien. « La géographie des marges urbaines : pour une topographie des non-lieux dans l'art moderne et contemporain ». *Atlas et les territoires du regard. La géographie de l'histoire de l'art (XIXe et XXe siècles)* / Sous la dir. de Marina Vanci-Wermester. (Paris : Publications de la Sorbonne, 2006).
14. « Aujourd'hui [14 avril 1921] à 15 heures dans le jardin de l'église Saint-Julien-le-Pauvre [...], Dada inaugurant une série d'excursions dans Paris, invite gratuitement ses amis et adversaires à visiter avec lui les dépendances de l'église ». Cité par Sanouillet, Michel. *Dada à Paris*. (Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1965), p. 242-248.
15. Pour un approfondissement sur la relation entre la littérature de Georges Perec et la cartographie, voir : Joly, Jean-Luc. « L'écriture cartographique de Georges Perec ». *Discursive geographies. Writing Space and Place in French*. (Amsterdam : Rodopi, 2005), p. 223-236 ; Julien Béziat, *La carte à l'œuvre, op.cit.* p. 137.
16. Pinkus, Karen. « Italy in the 1960: Space, Place, Trajectories ». *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, cat. d'expo. [Tate modern, Londres, 31/05 – 19/08/01, Walker art center, Minneapolis, 13/10/01 – 13/01/02, Museum of contemporary art, Los Angeles, 10/03 – 11/08/02], Minneapolis, Walker art center, 2001, p. 89-107.
17. Cf. <http://www.osservatorionomade.net/> ; <http://www.archilab.org/public/2004/fr/textes/stalker.htm>. Stalker, « *Stazioni. Paesaggi e passaggi nei territori del transito* ». *Attraversamenti* / Sous la dir. de Desideri, Paolo et Ilardi Massimo. (Milan : Costa & Nolan, 1997), p. 173.
18. Pour une mise en confrontation du collectif Stalker et des théories situationnistes, se référer à : Davila, Thierry, *Marcher, Créer, op.cit.*, p. 117-155.
19. « [...] il étale de la farine sur douze grands cylindres de ciment au milieu desquels nous aurions dû passer. Quand nous l'avons tous rejoint, il ouvre une bouteille de vin dont il verse le contenu sur la farine en traçant une ligne qui relie les cylindres de ciment. Après avoir célébré cette « porte », nous la franchissons [...]. » Cf. Stalker, « Journal de voyage. Ven. 6 octobre 1995 ». *Stalker. Attraverso i territori attuali / A travers les territoires actuels*. (Paris, Jean-Michel Place, 2000).
20. Les actions du collectif ont été à plusieurs reprises associées à d'autres artistes historiques et contemporaines tels que : Richard Long, Robert Smithson, Francis Alÿs, Gabriel Orozco, Constant, Hamish Fulton, Fluxus, Stanley Brouwn, etc.
21. Cf. <http://www.pensierinonfunzionali.net/>. Pour une analyse sur l'artiste, voir : Bianchi, Pamela. *Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition. De nouvelles formes d'expérience dans l'art contemporain*. (Paris : Connaissances & Savoirs, 2015).
22. Cf. <http://1995-2015.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/Publicart/5.htm>.
23. « Manifeste Stalker ». *Stalker. Attraverso i territori attuali/A travers les territoires actuels*. (Paris, Jean-Michel Place, 2000).
24. Cf. Le site internet : <http://www.osservatorionomade.net/egnatia/sito%20egnatia/indexy.htm>.