Filmer un processus cartographique

Clémence Lonjon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/1301>

DOI : 10.4000/lcc.1301

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2017

ISBN : 9791032001585

Référence électronique

Clémence Lonjon, « Filmer un processus cartographique », *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/1301> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.1301>

Ce document a été généré automatiquement le 8 avril 2020.

Tous droits réservés

Filmer un processus cartographique

Clémence Lonjon

- 1 Résumé (10 lignes) : Filmer un processus cartographique c'est rendre compte d'une pratique subjective et singulière. À travers quatre productions artistiques, nous rendrons compte des procédés graphiques et narratifs en œuvre lors d'une production cartographique. L'observation filmée d'un tel processus n'engage pas uniquement un travail de captation : il s'agit d'interroger ces procédés d'enregistrement et de restitution. L'usage de la caméra rend visible les stratégies de son auteur, ses relations au territoire et interroge aussi bien la gestualité que la posture de l'observateur.
- 2 Abstract (Anglais) : To film a cartographic process is a way to highlight a subjective and singular practice. Through four artistic productions, we will report on the graphic and narrative processes used during a cartographic production. The filmed observation of such a process should not be seen as only a way to capture the cartographic work, it is also a mean to question its recording and reproduction processes. The use of the camera enlighten the author's strategies, his relations with the territory and interrogates both the gesture and the posture of the observer.
- 3 Mots Clés (5 max) : cartographie mnémonique, narration, ligne, observation filmée
- 4 Keywords (Anglais) : Mnemonic cartography, narration, line, filmed observation
- 5 Pratiques narratives et cartographiques semblent de prime abord s'opposer. Le récit offrirait un point de vue singulier et donc partiel, structuré selon des événements vécus ou imaginés ; *a contrario*, la carte proposerait une représentation abstraite et synthétique d'un territoire ou de données. Les relations entre cartes et récits s'établissent autour d'une distinction qui, historiquement, s'articule autour de la question du potentiel figuratif ou narratif de l'un des partis. La célèbre *Carte du pays du Tendre*, imaginée par Madeleine De Scudéry, est un exemple emblématique de ce rapprochement, puisque grâce aux éléments traditionnels de la géographie, l'auteure conçoit une carte représentant l'évolution des sentiments amoureux. La mer dangereuse, le lac de l'indifférence ou le village billet doux, offrent au lecteur une représentation allégorique du territoire narratif. À l'inverse, les plans commandités aux passants que Stanley Brouwn rencontre à Amsterdam, en 1960, lui permettent de réaliser des parcours à partir des pratiques spatiales d'un autre, autrement dit à partir

de carte d'itinéraire. La carte n'apparaît plus comme un objet de maîtrise mais comme un outil de compréhension sensible et subjectif. Elle est avant tout, comme le rappelle Christian Jacob dans *L'empire des cartes*, un langage et un processus qui résulte de la matérialisation d'une projection empirique de l'espace (Jacob 51). Elle offre « un nouvel espace de lisibilité dans la distance » (Jacob 15), puisqu'elle renvoie au territoire mais n'en est pas un double mimétique.

- 6 Certaines pratiques cartographiques artistiques emploient la caméra pour rendre compte de son élaboration. Les pratiques narratives et graphiques concomitantes à son élaboration révèlent alors les relations qu'un individu entretient avec son territoire. L'observation filmée rend ainsi visible les stratégies mises en œuvre par son auteur lorsqu'il fait coexister la figure et la lettre, le geste et la parole. Ainsi, nous tenterons de démontrer que la carte - qui représente le monde mais également la perception qu'un individu a de celui-ci, son objectivité et sa fixité - semble déstabilisée par la narration mais également par les régimes de visibilité de l'acte cartographique même.
- 7 **1 - La mise en forme de l'espace : une pratique cartographique mnémonique**
- 8 La carte offre un espace de visibilité à un monde absent, celui que l'auteur choisit de représenter, et met ainsi en relation le visible et le lisible. La main est à l'œuvre ; elle révèle la trace d'une gestuelle antérieure, celle des déplacements du corps dans un espace réel, lointain ou disparu. Elle témoigne d'une mémoire en mouvement, traçant les allers et retours du témoin entre présent et passé, souvenir et réel. La carte n'apparaît plus uniquement comme une représentation idiosyncratique d'un espace : elle est le processus par lequel le souvenir advient.
- 9 Lorsque l'historien de l'art Georges Didi-Huberman se prête au jeu de l'interview que lui propose Marianne Alphant et Pascale Bouhénic pour le projet *Un œil, une histoire*, il débute son entretien par un dessin, celui de l'appartement de son enfance. La caméra filme la feuille de papier et la main et, par le truchement du cadrage en plongée, permet au spectateur d'appréhender le tracé dans sa totalité. Accompagnée par la parole du témoin, la main trace les contours d'une chambre, d'une alcôve familiale, d'un atelier et d'une bibliothèque. Cette expérience cartographique débute par le tracé d'un espace intime et personnel, la chambre. À l'image des cartographies traditionnelles, ce procédé participe au syndrome de l'omphalos, celui qui amène les cartographes à représenter le monde *à partir de et du point de vue de*. On constate ainsi que le commanditaire - le pays - est toujours placé au centre de la carte. Le témoin s'interrompt ensuite, manipule et déplace la feuille, reprend le tracé initial, le complète et enfin joint la parole au dessin. Ces quelques instants décrivent un processus mémoriel tout spécifique. Le témoin convoque ce qu'Henri Bergson nomme la mémoire-habitude¹, celle qui permet de reconstituer par l'intermédiaire d'un effort de remémoration une chronologie d'évènement ou, ici, l'organisation d'un espace. De fait, le dessin mnémonique met en œuvre une gestualité propre à l'établissement d'un plan, autrement dit, celle de la construction schématique d'un lieu. Si ce n'est le premier tracé, interrompu par la manipulation du support, les lignes sont assurées et n'appellent pas de modifications ou de rectifications. Les « lignes pressées » (Klee 36) forment un réseau et sont tracées dans un ordre déterminé. Elles dessinent une forme qui existe en amont du geste, contenue dans les souvenirs du témoin.
- 10 On remarque également que Georges Didi-Huberman ponctue son tracé d'un adjectif de lieu « ici » et annote son dessin d'une croix désignant la bibliothèque. Pour André-Frédérique Hoyaux l'acte d'énonciation² met en œuvre d'une part un repérage absolu,

celui qui positionne les éléments statiques de l'espace décrit et d'autre part, un repérage relatif, celui qui met en exergue les relations qu'entretiennent ces éléments. La croix et la récurrence du terme « ici » apparaissent dès lors comme des indicateurs spatiaux, des gestes d'annotations graphiques ou verbales. *A contrario*, l'inscription du terme « atelier » marque la fin du processus graphique et le commencement de la narration. Contrairement aux pratiques des arts de la mémoire³, le témoin ne semble pas explorer l'espace qu'il décrit ; il choisit délibérément une pièce au détriment d'une autre. L'emploi et la mise en œuvre de vecteurs statiques et descriptifs relève ici d'une pratique déictique, celle qui montre ou indique, selon la notion grecque de *deixis*. Le but n'est pas ici de reconstituer un espace qui se soustrait à la mémoire mais bien d'initier un récit, celui qui advient une fois le plan établi. Georges Didi-Huberman convoque les souvenirs d'un espace familier, il fait advenir une forme stable, au potentiel figuratif capable de supporter le récit à venir.

- 11 Lorsqu'une carte est produite d'après les souvenirs de son auteur le discours se compose d'entités spatiales, temporelles et sociales. Elle met ainsi en œuvre des souvenirs ou des coordonnées spatio-temporelles réactualisées par l'intermédiaire du geste et de la parole au cours d'un acte de remémoration. « Par son discours, [le témoin] remplace la configuration euclidienne de l'espace par une configuration phénoménologique de son environnement » (Hoyaux 277). Les procédés graphiques et narratifs ici mis en œuvre par l'auteur ne révèlent pas le souvenir « comme nébulosité » (Bergson 147-150), mais comme un procédé de construction spatiale de la diégèse, autrement dit, du récit.
- 12 **2 - La carte d'itinéraire : une mise en forme spatiale**
- 13 Les pratiques cartographiques découlant du récit d'expérience permettent initialement de décrire et de cerner un monde, en un sens de le posséder. C'est ainsi que procèdent historiquement les cartes d'itinéraires. La tautologie de ces procédés ne semble pourtant pas à l'œuvre lorsque l'auteur ne construit pas la carte, mais qu'il l'emploie comme support au tracé de ses parcours.
- 14 Le récit et le dessin des trajectoires migratoires filmés par Bouchra Khalili interrogent le découpage administratif du territoire et, de fait, la notion de frontière. Ils dévoilent une géographie non normative. *The Mapping Journey project*, réalisé entre 2008 et 2011, propose un ensemble de huit vidéos présentant des cartographies de voyages clandestins, réalisés dans l'ère méditerranéenne. Le dispositif vidéo repose sur un plan fixe frontal, révélant une carte sur laquelle un témoin trace au feutre, les étapes de son parcours. Il établit une carte d'itinéraire, présente et explicite son parcours. Dans sa première acception, elle représente le parcours et les étapes empruntés par un personnage historique ou un explorateur qui, selon Louis Marin, repositionnent le récit « avec la scansion de ses séquences et de ses segments narratifs » (Marin, 2004, 261) dans le processus créatif de la carte. Le récit ne prend pas ici une forme cartographique, mais celle d'un trajet, celui que le témoin trace sur un fond de carte institutionnelle et normée. *The Mapping Journey # 3*, réalisé en Palestine, interroge tout particulièrement le pouvoir de la carte « en tant que forme manipulée du savoir » (Harley 20). Le géographe Brian Harley rappelle que la carte offre au regard un contenu sélectif qui structure le monde selon des procédés graphiques et symboliques, et « exerce une influence sociale autant par ses omissions que par les éléments qu'elle dépeint et met en valeur » (Gould & Bailly 37). De même, l'artiste explique que la redéfinition constante des frontières entre territoire Palestinien et Israélien a rendu

difficile le choix du fond de carte employé. Bouchra Khalili utilise une carte éditée au cours de l'année 2009, année de réalisation du projet, sur laquelle le territoire palestinien apparaît en jaune et l'israélien en rouge. Il est intéressant de constater que la légende à elle seule, met en évidence la variabilité du tracé des frontières et de ses accès, puisque les *check points* permanents sont signifiés par des pictogrammes noirs, alors que les temporaires sont représentés par des pictogrammes semblables mais rouge.

- 15 L'usage de la vidéo a ici la particularité de mettre à jour une double gestuelle, composée à la fois de gestes techniques et coverbaux⁴. Le témoin désigne un point de départ ainsi que les diverses étapes de son trajet par des procédés graphiques déictiques – point et croix. Il trace ensuite les « lignes de transports » (Ingold 106), celles qu'il a empruntées pour rejoindre les destinations successives du trajet et, parfois, celles de ses tentatives ou ses échecs. Pour l'anthropologue Tim Ingold la nature graphique des lignes ici employées, ne représente pas la trace de gestuelles antérieures, mais est la représentation d'un itinéraire⁵. De même, la vidéo enregistre les gestes qui accompagnent la parole du témoin ; ceux de la main qui se positionne en un point de la carte mais ne trace pas ; ceux qui accompagnent la parole, la ponctuent, désignent, explicitent une décision. Parfois, la main se meut seule, hors du tracé et hors du langage. Pour Geneviève Calbris le geste « maintient l'idée à l'esprit le temps de la verbaliser au mieux, il facilite la compréhension du concept à mettre en mot » (Calbris 15). Cette approche sémiologique permet d'envisager le geste non seulement du point de vue de son écologie et de ses techniques⁶, mais également dans son contexte. La parole est un jeu dialectique entre deux systèmes, l'un verbal, l'autre gestuel. L'usage de la vidéo rend visible les gestes spontanés et non conscients des témoins, permettant ainsi d'appréhender le récit hors du langage. On pourrait émettre l'hypothèse qu'elle déploie une autre dimension du récit, un nouvel espace de visibilité, car elle donne à voir la corporéité des participants. Le dispositif de captation rend visible la corrélation du geste et de la parole, du geste et du récit.
- 16 La vidéo témoigne d'une mémoire en mouvement, traçant les allers et retours du témoin entre présent et passé, souvenir et réel. « Entre le dessin et l'écriture, entre le graphisme d'une carte et la linéarité de la langue, se trame un rapport réciproque : la carte devient récit et le récit engendre la carte » (Boutonnet 47).
- 17 **3 – Cartographier les chemins d'observation**
- 18 Rendre compte d'une expérience spatiale revient à s'interroger sur les liens qu'un être entretient avec un territoire, qu'ils soient sensoriels, affectifs, mémoriels, sociaux ou politiques. La caméra est un outil de captation et d'enregistrement, mais ne se réduit pas à ces seuls usages, puisqu'il ne s'agirait pas uniquement de filmer une action dans le but de l'étudier mais de rendre visible « les chemins d'observation » (Gibson 197) qu'il a emprunté.
- 19 Lorsque Till Roeskens propose à des réfugiés du camp Aïda, situé près de Bethléem, « d'esquisser des cartes de ce qui les entourait » (Roeskens 169), il s'engage dans une « pratique de l'observance » (Lallier 113). Dans le cadre des enquêtes ethnographiques, Christian Lallier développe l'idée selon laquelle l'usage de la caméra implique une posture à la fois distanciée et engagée⁷. Autrement dit, lorsque le témoin accepte d'être filmé, il s'engage dans un processus social spécifique d'observation et de mise à distance. Il accepte d'être observé et de fait, observe le fait qu'il est observé. L'observateur s'engage quant à lui à faire preuve de ce que Nathalie Heinich nomme

une « neutralité engagée » (Heinich 71-2), c'est-à-dire une posture attentive et distanciée de soi. L'observateur tend à l'objectivité et non à une neutralité totale et naïve.

- 20 *Vidéocartographies : Aïda, Palestine*, réalisé en 2009, présente six vidéos où des cartes sont produites au marqueur noir sur des feuilles de papier blanc de grand format, qui révèlent les phénomènes spatiaux contemporains de la Cisjordanie. Le dispositif dissimule l'auteur de la carte, sa main et le stylo. En se plaçant derrière le support, Till Roeskens enregistre par transparence le déploiement narratif de la carte.
- 21 « À l'écran, rien d'autre qu'un autre écran. D'abord intact, une feuille blanche se macule petit à petit de traits plus ou moins rectilignes. Voilà ces traits qui poussent, se poussent, s'entrecroisent, finissent par s'ordonner en dessin, en tracé, les voilà dérouler une topographie, signaler des lieux, bâtir des maisons, indiquer des parcours, décrire par le menu des écheveaux de routes, d'obstacles. » (Feodoroff)
- 22 Contrairement aux exemples précédemment mentionnés, la caméra n'enregistre pas le dessin dans sa totalité, car elle se déplace dans le cadre de la feuille. Grâce aux mouvements de caméra, le spectateur accompagne les tracés du témoin et peut se projeter dans l'énergie graphique du trait. En ce sens, la caméra n'est plus à considérer uniquement comme un outil d'enregistrement, mais d'observation. Si comme l'explique Alexandre Astruc, le cinéma est un langage, « une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée » (Astruc 5), la *caméra stylo* est l'outil grâce auquel cette pensée advient. Ainsi, Till Roeskens délaisse la vision surplombante et englobante du plan large, pour adopter un cadrage rapproché, attentif au tracé et à ses évolutions.
- 23 Dans le chapitre III. *Camp Aïda, Environs*, un témoin décrit ses stratégies d'évitements de l'état de siège, celles qui lui permettent de sortir du camp sans laissez-passer. Après avoir dessiné la carte de l'espace décrit, il ajoute au fil de son récit les vecteurs statiques et déictiques – éléments architecturaux ou végétation, nécessaires à la compréhension de ces trajets. La carte ne se compose plus uniquement de « lignes pressées » (Klee 36), mais également de « lignes actives » (41), des lignes brisées, courbes et fléchées. Le témoin décrit ses parcours à l'aide de « vecteurs mobiles » (De Certeau 175-6), de verbes d'actions qui illustrent les actions que le témoin réalise pour se déplacer. « Maintenant tu tournes avant le portail, et tu montes ici, et là, si tu vas tout droit, tu trouves un énorme *check point* » (Roeskens 168). Ainsi, le tracé géométrique de la carte laisse place aux lignes de mouvements que le témoin dessine pour établir, non plus une carte mais un itinéraire éphémère, composé de « lignes de trajets » (Ingold 106). Les récits d'espaces proposés par Till Roeskens ne sont plus uniquement composés de descriptions de lieux et d'espaces. Ils décrivent les trajets et actions que le témoin a réalisés et, bien plus encore, la « valeur » (Lefebvre 140) attachée à ce parcours. Pour le philosophe Henri Lefebvre, elle décrit « le danger, la sécurité, l'attente, la promesse » (Lefebvre 140) et n'est pas uniquement révélée par les codes graphiques de la cartographie, mais par le récit rendu visible par l'observation filmée.

24 **4 – La mise en abîme du récit**

- 25 La complicité du récit et du dessin est toute particulière dans les pratiques des *sand drawings* – les dessins sur sable des aborigènes d'Australie – car elle implique une gestualité spécifique dans laquelle le récit se prolonge et s'inscrit dans le sol de façon éphémère.

- 26 À l'occasion de l'exposition *Territoires*, organisée à la Galerie Michel Journiac en juin 2011, l'anthropologue Barbara Glowczewski réalise une performance filmée. Le film *Seed Dreaming*, première composante de la performance, rend compte de la narration de Barbara Nakamarra Gibson, du *Rêve Graines*. Les processus graphiques et narratifs diffèrent des exemples précédemment mentionnés. Ici, nul besoin d'outils ou de supports, puisque le rêveur, assis dans le sable, prépare et nettoie la surface sur laquelle il s'apprête à dessiner. La main droite, doigts et paume de main, dessine le récit au moyen de motifs. Les demi-cercles désignent une personne, tantôt les cercles sont un point d'eau, tantôt un campement, les lignes droites ou pointillées sont des chemins ou des déplacements. Nécessairement plurivoques, ils ne prennent leur véritable signification qu'au sein de leur contexte d'énonciation. Barbara Nakamarra Gibson dessine une heure durant dans le sable et produit une centaine de scènes du bout des doigts. Le point de vue en plongé permet d'enregistrer les dessins de la narration et de visualiser l'espace narratif en totalité. Les personnages – représentés par de petits points – entrent et sortent de l'espace sablonneux. Du plat de la main, le narrateur efface et aplanit la surface, prête à accueillir de nouveaux dessins, et ce, jusqu'à la fin du récit. Le dessin est composé de façon à ce qu'un personnage sort du cadre à droite et entre, la scène suivante, à gauche, respectant ainsi la continuité temporelle et spatiale du récit. Les procédés graphiques mettent ainsi en œuvre une gestualité, qui depuis le texte emblématique de Marcel Mauss sur les *Techniques du corps*, décrit les enjeux sociaux et culturels d'une population mais bien plus encore ces conceptions spatiales et narratives. Non seulement le récit ne peut s'abstraire de l'acte narratif – du dessin, mais relève également d'une conception spatiale spécifique. Le territoire est conçu par les aborigènes, non pas comme une surface à découper en parcelles, telle que le fait une carte de territoire, mais comme un réseau composé « de lignes et de voies de communication entrecroisées » (Chatwin 85). Cette différence fondamentale, décrite par Bruce Chatwin dans *Le chant des pistes*, renvoie au caractère performatif de la carte. « La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications » (Deleuze et Guattari 20).
- 27 Le corps de l'anthropologue, pris dans le dispositif de projection, participe à la mise en abîme du récit. Les gestes de Barbara Glowczewski désignent et explicitent ceux du narrateur, dans un jeu de va-et-vient et de superposition. La performance bascule l'espace de représentation et déplace l'acte narratif. Ce qui était initialement un documentaire, relatant l'acte narratif de Barbara Nakamarra Gibson, est dédoublé par l'acte du performeur. Placé devant la projection, son corps interagit avec la projection lorsqu'il affleure la surface de l'écran et donne à voir les gestes narratifs du témoin. Il déploie un nouveau langage, à la fois descriptif et narratif. Ainsi, la distinction qu'opère Gérard Genette⁸ entre narration et récit est rendu visible par le dispositif, puisque l'acte narratif est soutenu par les deux protagonistes, le récit par les sous-titres.
- 28 Comme nous venons de le voir, les relations entre pratiques narratives et cartographiques s'élaborent à partir d'un lieu. Tantôt outil de représentation spatiale, tantôt outil de communication ou d'apprentissage, la carte est avant tout un support de médiation, celui de l'expérience d'un espace. Les œuvres choisies démontrent la fonction performative de l'écriture et de la parole dans leurs maîtrises symboliques de l'espace. La carte n'est plus à considérer comme un objet stable, mais comme un processus, une interface rendant possible un va-et-vient entre lieu du récit et récit du

lieu. Mettre en production une carte bouleverse ce qu'Henri Lefebvre nomme les « archi-textures » (Lefebvre 140) car lorsque que le témoin dessine un espace ou un itinéraire, il rend compte des relations réelles ou fictionnelles, sensorielles, affectives, sociales ou politiques, qu'il entretient avec le territoire. Dès lors que le témoin trace, écrit ou décrit la carte, il réalise le « pacte cartographique » (Marin, 1980, 47).

- 29 Filmer un processus cartographique revient à rendre compte d'une pratique subjective, issue de représentations idiosyncratiques, déstabilisée par l'acte de dessiner. Les œuvres qui rendent visible le travail de la main au cours de l'acte narratif, permettent soit au spectateur d'envisager le récit à travers ses gestes narratifs, ses silences et ses non-dits, soit à travers l'énergie graphique qui résulte de la construction de l'espace décrit. En ce sens, ces procédés favorisent l'immersion du spectateur dans l'espace récité de la carte. Or, la captation de ces procédés, par l'intermédiaire d'une caméra, engage nécessairement une production de sens. L'observateur-filmant n'enregistre pas uniquement une action : il produit un langage et entretient un rapport de proximité et/ou de distance avec la personne filmée.

30 **Ouvrages cités**

- 31 Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo » (1948), in *L'écran Français*, N°144, 30 mars 1948.
- 32 Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essais sur la relation du corps et de l'esprit*. Paris : PUF, 2007.
- 33 François Boutonnet, *Mnémosyne. Une histoire des arts de la mémoire de l'antiquité à la création multimédia contemporaine*, Paris : Dis Voir, 2013.
- 34 Bruce Chatwin, *Le chant des pistes*, Paris : Grasset, 1988.
- 35 Geneviève Calbris, *L'expression de la pensée d'un homme politique*, Paris : CNRS, coll. CNRS Communication, 2003.
- 36 --. « Principes méthodologiques pour une analyse du geste accompagnant la parole. La politique à l'écran : l'échec ? », *Mots*, N°67, décembre 2001.
- Dream Trackers : yapa Art and Knowledge of the Australian Desert*. 1994. CD-ROM. UNESCO Publishing.
- Gérard Genette, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.
- The ecological approach to visual perception*
- 37 Gould, Peter et Antoine Bailly, *Le pouvoir des cartes. Brian Harley et la cartographie*, Paris : Anthropos, 1995.
- 38 Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Minuit, 1998.
- L'Espace géographique* La brève histoire des lignes L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire Cours du Bauhaus
- 39 Christian, Lallier. « L'observation filmante. Une catégorie de l'enquête ethnographique ». *L'Homme*, N°198-199, décembre 2011 : p105-130.
- La production de l'espace* Les techniques du corps Journal de Psychologie Utopiques jeux d'espaces Cartes et figures de la terre
- 40 Till Roeskens, *A propos de quelques points dans l'espace*, Marseille : Al Dante, 2014.
- 41 *Un œil, une histoire*. 2015. CD-ROM. Zadig productions, Histoire, LCP.
- 42 Francis Yates, *The art of memory*, trans. Daniel Arase. Paris : Gallimard, 2013.

- 43 Nicolas Feodoroff. 2009. « Till Roeskens ». *Documents d'artistes.org*. 01/04/2017 <<http://documentsdartistes.org/artistes/roeskens/repro3-8.html>>.
-

NOTES

1. Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essais sur la relation du corps et de l'esprit* (Paris : PUF, 2007), pp. 147-150.
 2. Hoyaux, André-Frédéric. « Pragmatique phénoménologique des constructions territoriales et idéologiques dans les discours d'habitants » (*L'Espace géographique*, N° 35, 2006), pp. 271-285.
 3. Francis Yates, *The art of memory*, (Paris : Gallimard, 2013), pp. 19-20.
 4. Calbris, Geneviève. « Principes méthodologiques pour une analyse du geste accompagnant la parole. La politique à l'écran : l'échec ? » (*Mots*, N°67, décembre 2001), pp. 129-148.
 5. Tim Ingold, *La brève histoire des lignes* (Paris : Le Kremlin-Bicêtre, Zones sensibles, 2013), p. 106.
 6. Mauss, Marcel. « Les techniques du corps » (*Journal de Psychologie*, XXXII, 15 mars-15 avril 1936).
 7. Christian, Lallier. « L'observation filmante. Une catégorie de l'enquête ethnographique » (*L'Homme*, n°198-199, décembre 2011), pp. 113-115.
 8. Gérard Genette, *Figures III*, (Paris : Seuil, 1972), p. 72.
-

INDEX

Mots-clés : narration, cartographie mnémonique, ligne, observation filmée cartographie mnémonique

Keywords : Mnemonic cartography, narration, line, filmed observation Mnemonic cartography