Belgeo

3 (2014)
Art(s) & Espace(s) / Art(s) & Space(s)

Anne Volvey

Entre l’art et la géographie, une question (d’)esthétique

Avertissement
Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.
Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.
Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique
Anne Volvey, « Entre l’art et la géographie, une question (d’)esthétique », *Belgeo* [En ligne], 3 | 2014, mis en ligne le 19 décembre 2014, consulté le 30 juin 2016. URL : http://belgeo.revues.org/13258

Éditeur : National Committee of Geography of Belgium / Société Royale Belge de Géographie
http://belgeo.revues.org
http://www.revues.org

Document accessible en ligne sur :
http://belgeo.revues.org/13258
Document généré automatiquement le 30 juin 2016.
Belgeo est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Anne Volvey

Entre l'art et la géographie, une question (d')esthétique

1 Cet article se situe à la croisée des chemins de l'art et de la géographie actuels, sur leur versant méthodologique (ici le terrain), et se propose d'en tirer quelques conséquences épistémologiques. La prise en considération, d'une part, de la dimension spatiale de l'art et, d'autre part, de la dimension esthétique de la géographie, dans un renversement de l'ordre du raisonnement qui vise à placer les formes/objets (artistiques et scientifiques) dans la perspective des pratiques (méthodologiques) mises en œuvre par l'artiste ou le géographe pour les produire, permet d'appréhender à la fois l'art comme une science de l'espace et la géographie comme une esthétique de l'espace, et *in fine* d'élaborer la question du régime scientifico-esthétique des savoirs spatiaux. Cet horizon problématique introduit une série de questions auxquelles ce texte propose de répondre en tenant ensemble les deux bouts de l'étude de cas et de l'élaboration théorique : qu'est-ce qui fait science de l'espace dans l'art actuel et comment ce « tournant spatial » s'est-il fait ? Qu'est-ce que la dimension esthétique de la géographie et à partir de quoi (pratiques et objets) saisir ce « tournant esthétique » de la science géographique ? De quels outils théoriques disposons-nous pour travailler ces dimensions en art et en géographie ? Cette perspective esthétique[1] sur le savoir spatial produit dans la pratique méthodologique suppose une prise en charge de la double question du sujet et du corps (courante en art, mais moins systématique en géographie – sinon comme problème), non seulement du fait de la dimension subjective attachée à l'expérience d'un corps engagé dans une pratique, mais aussi du fait de l'enjeu subjectif-identitaire (conscient et/ou inconscient) qui traverse le projet cognitif d'un-e artiste/géographe. Ce motif est notamment au cœur des réflexions critiques sur la méthode de terrain produites par la science géographique anglophone depuis le début des années 1990 (cf. infra). Ainsi la prise au sérieux de la dimension subjective-identitaire qui (se) joue dans ce nouage de la spatialité et de la relationalité[2] dans des situations méthodologiques où s'engagent l'artiste et le scientifique, m'a conduite, pour différentes raisons qui seront exposées dans le cours du texte, à mobiliser un appareil théorique – celui de la psychanalyse transitionnelle – pour travailler cette question du régime scientifico-esthétique du savoir spatial. La transitionalité, en tant que *théorie relationnelle de la créativité*, permet, à mon sens, de rapprocher des pratiques appartenant à des champs culturels différents dont on a historiquement construit la distinction autour de leur projet, de leur méthode et de leurs objets, et de les construire avec un outillage théorique, conceptuel et méthodologique commun, qui rend intelligibles leurs similitudes en termes 1- de manières de faire *avec* l'espace, 2- d'enjeu subjectif-identitaire, 3- modes de formalisation des éprouvés associés à ces manières et, enfin, 4- d'objets spatiaux conçus en celles-ci.

2 Depuis le milieu des années 1990, mes recherches portent sur la question des « faire *avec* l'espace » de l'art contemporain (Volvey, 2003, 2007, 2010, 2012b ; Volvey *et al.*, 2007) et de la géographie contemporaine (Volvey, 2004, 2012a) – la pratique de terrain (*fieldwork*) –, et les travaillent à l'endroit des corps qui s'y engagent et les éprouvent (Volvey, 2000, 2014) ; sur la mise au jour d'une dimension relationnelle commune à ces arts de faire qui met en relief l'enjeu subjectif-identitaire qui les traverse (Volvey, 2012c, 2013 ; Volvey *et al.*, 2012) ; sur l'élaboration de leur conséquence épistémologique autour de leurs objets communs, soit sur la question plus générale de la coupure épistémologique entre arts et sciences posée en termes d'esthétique des savoirs spatiaux (Volvey, 2007, 2012c, 2014). Ce long travail de mise au régime scientifique de l'art et esthétique de la géographie fonctionne sur une vraie interdisciplinarité entre la géographie, l'art et la psychanalyse (notamment le courant de la psychanalyse transitionnelle) – cette dernière discipline étant dotée dans cette élaboration d'un statut métathéorique mais seulement après que sa question spatiale a été mise en évidence via la géographie. Il a pris appui sur un large corpus pluridisciplinaire et plurinational (notamment anglophone, sur la question du terrain), sur un travail empirique centré sur les

faire avec l'espace et les modalités relationnelles des pratiques artistiques et géographiques contemporaines. Il a aussi été mis en perspective d'autres questionnements, approches ou propositions théoriques, notamment en géographie, à la faveur de colloques ou de publications pluridisciplinaires[3]. Ce texte est donc l'exposé synthétique d'éléments argumentatifs – plus ou moins développés en fonction inverse de l'état de leur développement dans des textes antérieurs auxquels il sera renvoyé – d'une thèse qui défend l'idée d'un *moment transitionnel* de la pratique contemporaine. Cette thèse permet de rassembler en un propos cohérent et de proposer un type d'intelligibilité « géographique » d'un « tournant spatial » multidisciplinaire organisé autour du sujet faisant *avec* l'espace – et non pas *dans* l'espace –, appréhendé dans sa double dimension subjective-identitaire et esthétique – et non pas dans sa seule dimension méthodologique –, et de penser le régime scientifico-esthétique de la géographie et de l'art contemporains. La première partie du texte mettra en évidence de manière descriptive (à partir d'exemples) et critique les chevauchements de terrain contemporains entre art et géographie, les mettra en perspective de l'état de l'art et présentera leur conséquence en termes de spatialité des arts et d'esthétique pour la géographie. La deuxième partie, plus courte et théorique, resserrera le propos autour des éléments (empruntés à la psychanalyse) d'une proposition épistémologique portant sur un régime scientifico-esthétique de savoir spatial commun aux arts actuels et à la géographie contemporaine – le régime transitionnel.

Chevauchements de terrain

3 Dans sa revue des croisements récents entre art et géographie, H. Hawkins (2011) propose une typologie descriptive centrée justement sur la question de la méthode, qu'elle organise en deux grands ensembles : les « *dialogues* » et les « *doings* ». Selon cette auteure, ces recouvrements de champs à partir du terrain (*fieldwork*), qui s'inscrivent dans un contexte général de remise en cause du réalisme positiviste en géographie, posent de véritables questions épistémologiques à la science de l'espace/la spatialité qu'est la géographie.

> « As the geographic discipline has become more self-critical about its traditional claims to document at determined scales and with scientific objectivity patterns and processes on the earth's surface, especially for the social world, a significant opening towards the roles of creativity and imagination in making and communicating geographical knowledge has developed. At the same time a greatly expanded number of practicing artists have moved away from the conventional confines of aesthetic production, visual media and gallery display to engage directly with the world, with the intention of researching, documenting and representing in challenging ways its environmental and social conditions. (…) The traditionally separate disciplinary projects of geography and art thus overlap and converge in exciting ways (…). » (Hawkins, 201, p. 178)

4 Je développerai, à la faveur de cette première partie, la question des rencontres de l'art et de la géographie contemporains sur leurs terrains respectifs, en me référant de manière critique à l'état de l'art sur la question et en illustrant mon propos d'études de cas plus ou moins nourries.

Quand l'art occupe le terrain scientifique : la question spatiale de l'art contemporain

5 Pour Hawkins (*ibid.*, p. 465), les *dialogues* correspondent aux interprétations proposées par les géographes anglophones de la créativité géographique (procédures, outils, formes) des pratiques artistiques contemporaines, soit l'exploration du « *geographical 'work' that art can do* » et de la manière dont l'« *art has much to contribute to the development of geographical knowledge and to the formation of geographical subjects* ». Cela implique que soit reconnue à l'art non seulement une méthodologie de type scientifique, mais aussi un horizon de connaissance spatiale (Volvey, 2007, 2012c). De fait, de nombreux artistes aujourd'hui ne se revendiquent plus comme de simples producteurs d'objets d'art mais comme des analyseurs de situations spatiales localisées, producteurs conscients et outillés d'un savoir spatial (re)présenté dans la forme artistique, elle-même caractérisée par sa spatialité – notamment des formes cartographiques (Cosgrove, 2008). Ils conçoivent et mettent en place des dispositifs par le truchement desquels ils formalisent et systématisent des protocoles de recherche, dont la vocation explicite, le projet donc, est la production d'un savoir spatial – soit, à la fois des données produites dans une étude fondée sur une expérience protocolée et des

intelligibilités issues d'une corrélation à visée compréhensive de ces données, construites dans un discours logique, subsumables sous des concepts spatiaux (voir par exemple, La Luna, 2007).

6 H. Hawkins n'explique pas, du point de vue d'une histoire de l'art, comment l'art actuel s'est retrouvé sur le terrain de la science géographique. Ces orientations contemporaines sont, à mon sens, une conséquence directe de la triple stratégie spatiale conduite, au tournant des années 1970, par les land artistes contre le monde de l'art et la marchandisation de l'objet d'art, c'est-à-dire, une conséquence du « tournant spatial » que le Land Art états-unien a fait opérer à l'art contemporain (voir Volvey, 2003, 2007, 2010, 2012c). Dans le contexte général du mouvement civique du *Land Use Reform* états-unien, ces stratégies d'*outdoor*, d'*in situ* et de *rescaling*[4] ont entraîné le nouage du lieu non dédié à un usage artistique et de la forme artistique dans une pratique fondée sur des actes de *land claiming* (revendication d'un sol pour un usage artistique) et, partant, des méthodologies de *fieldwork* (études de terrain), assurant la co-construction du lieu et de l'objet en une forme artistique caractérisée par sa dimension spatiale. Il est, par conséquent, pertinent d'appréhender cette forme artistique d'un nouveau type, dans la perspective de la manière de faire *avec* les dimensions matérielles et idéelles de ce lieu. Elle fonctionne alors comme le régime spatial de concrétisation de ce qui s'est joué et (re)construit en cette pratique et adopte souvent, assez logiquement, un mode cartographique. Le savoir spatial, construit dans la pratique artistique, devient une des dimensions sensibles de l'œuvre.

> « For a long time I was interested in doing a project in California. (…) Perhaps this is the most American state in the way of living. You know, the people live horizontally, in a very complex relation between urban, suburban, and rural life, and of course through all that sort of living they have a huge, acute notion about the land, the use of the land, driving to the land. And now they have the most highly advanced laws restricting land use and working on the land, and this is why the project [*Running Fence*] should be rooted in a community with a fantastically acute and very nervous relation to the land. (...). This is why the project was horizontal, and the 24,5 miles are dealing with these urban, surburban and rural situations. (Christo *in* Diamonstein, 1979, p. 86)**.**

7 Aujourd'hui, ce positionnement commun sur la méthode de terrain et le savoir spatial est revendiqué par des artistes dont les formes artistiques apparaissent, par ailleurs, très différentes entre elles. L'artiste états-unienne Julie Bargman, fondatrice, en 1992, du D.I.R.T. studio, inscrit son travail paysager *in situ* dans le prolongement du Land Art : ses méthodologies collaboratives fondent son faire avec les friches industrielles ou minières sur une pratique de terrain, tant politique – mobilisation des outils réglementaires du programme de *land reclamation* –, que scientifique – enquêtes, mesures et observations systématiques :

> « D.I.R.T. studio is a critical design practice driven by a love for the landscape, fascination with site histories, concern for marginalized communities and an obsession with urban regeneration. We strive to understand the complex social and environmental systems of each unique site and context, inspiring us to make richly layered landscapes of ecological and cultural production. (…) D.I.R.T. studio employs research as design and design as research. » (www.dirtstudio.com).

8 Si l'Environmental Art est, en effet, un des mouvements contemporains[5] qui les met le plus clairement en évidence via notamment l'investissement des programmes de *Land reclamation*[6], cette manière de faire et cette visée cognitive guident tout autant les pratiques de Berlin, un collectif d'artistes belges (Volvey, 2012c), de l'artiste français Ernest Pignon-Ernest (Volvey *et al.*, 2007), de l'artiste allemand Till Roeskens (Volvey, 2012b), du collectif sud-africain Gugulective (Volvey, 2012c) ou du collectif nantais La Luna (Volvey, 2012b ; La Luna, 2007), par exemple. Ainsi, le traitement par Berlin dans l'installation *Tagfish*, 2010, de la trajectoire récente du site minier et cokier de Zollverein (Ruhr) – classement Unesco en 2001, reconversion en district culturel, emblème de Ruhr Capitale Européenne de la Culture 2010, rachat de parcelles par un cheikh saoudien pour un projet de développement hôtelier au sein du « village créatif » – exemplifie tout à la fois : 1- l'approche réflexive et critique développée par certains artistes à l'encontre de la politique culturelle de développement territorial selon laquelle l'art est pensé comme une fonction attribuée à l'espace/au lieu pour un usage et des valorisations d'abord économiques, mais aussi autour de la problématique de la *publicness* de

l'espace dédié à la manifestation culturelle ou à l'exposition de l'art (Massey et Rose, 2003 ; Hall, 2007 ; Chang, 2008) ; 2- l'importance de la méthodologie de terrain dans la construction de cette approche critique du lieu en une forme artistique ; 3- la tendance actuelle au retour dans les lieux culturels des objets d'art *in situ* qui s'émancipent du lieu qu'elles œuvrent en investissant la mise en forme et en vue cartographique (cf. aussi infra, l'exemple *From/To*). Cette œuvre prend le problème du développement créatif à et par sa racine spatiale (le *land*, la parcelle foncière), ce problème est levé via une méthodologie d'enquête et d'observation (*fieldwork*) et construit dans la forme artistique présentée *indoor*, l'installation vidéo, qui sert alors de régime de concrétisation et de visibilité à cette problématique spatiale (la table comme métaphore spatiale critique, globale). Ernest Pignon-Ernest, artiste français, connu pour ses portraits ou scènes dessinés à l'encre qui se déploient en des environnements sérigraphiques à l'échelle de rues (*La mort de la Vierge*, sur la Spacca Napoli, 1990) ou de quartiers (*La Pietà sud-africaine*, à Soweto et Warwick, 2002), insiste sur la question spatiale et sur la méthode empirique qu'il emploie pour l'élaborer en une forme artistique :

> « Je me suis saisi de la rue comme d'une palette, comme d'une palette vraiment. (…) Des fois on dit que je fais de l' 'art en situation', on dit ça 'art *in situ*' ou 'en situation'. Moi j'essaie de faire de la situation, une œuvre d'art. Où ce n'est pas de l'art que je mets dans le rue. » (Pignon-Ernest, 2007),

9 qui n'est pas sans évoquer, d'ailleurs, une célèbre citation des Christo :

> « At the moment a painter is mixing paint, he is a chemist. If it is too thick, he must add turpentine. I am the same, except that my chemistry is made of landowners, politicians, engineers, workers, attorneys, fabric, steel, mountains, tees, roads, houses, bridges, rivers, winds and light. » (Christo in *Los Angeles Times*, 23 mai 1991),

10 avant de conclure :

> « J'ai fait du terrain comme un peintre qui va sur le motif. » (*in* Volvey *et al.*, 2007, p. 149).

11 Ainsi, entre le récit autorisé par le truchement duquel Christo et Jeanne-Claude ont fondé la figure officielle de leur couple de land artistes sur le binôme iconographique terrain / laboratoire-atelier et celui qui construit aujourd'hui la figure du collectif l'ANPU[7], peu de variations, sinon une affirmation de la référence à l'investigation scientifique à travers le laboratoire de traitement des données collectées et l'équipe de recherche (figures 1 et 2).

Figure 1a. Christo et Jeanne-Claude sur le terrain d'*Umbrellas* (Japon, 1991); 1b. Christo dans son atelier à New York, 1990.

Source : Volvey, 2003

Figure 2a. Laurent Petit sur le terrain. ; 2b. Analyse de données par l’équipe de l’ANPU dans son laboratoire.

© Charles Altorffer et Brice Pelleschi

Figure 3. Banderole de l'ANPU dans le parc de la Légion d'Honneur à Saint-Denis, avril 2013, Saint-Denis sur le divan.

© A. Volvey

12 Cette occupation du terrain scientifique par l'art contemporain, est, en effet, exemplifiée par le travail de « psychanalyse urbaine » de l'ANPU, qui, d'un point de vue argumentatif, fonctionne dans ce texte comme une expérience limite. Sur un mode parodique, l'ANPU, qui part du postulat que les entités territoriales souffrent de « désordres névrotiques » manifestés à travers une symptomatologie urbaine (circulations bloquées, contacts inter- ou intra-urbains défaillants, rapports de dépendance entre entités d'un ensemble englobant d'échelles variées, etc.) et que cette pathologie est liée à l'application d'une « inconscience » aménageuse, mobilise une méthodologie de cure par la parole habitante (figures 3 et 4) pour fournir le matériau d'une enquête de terrain sur laquelle repose les diagnostics urbains et l'identification des représentants somatiques de la pathologie urbaine (les PNSU ou « Points Névro Stratégiques Urbains »).

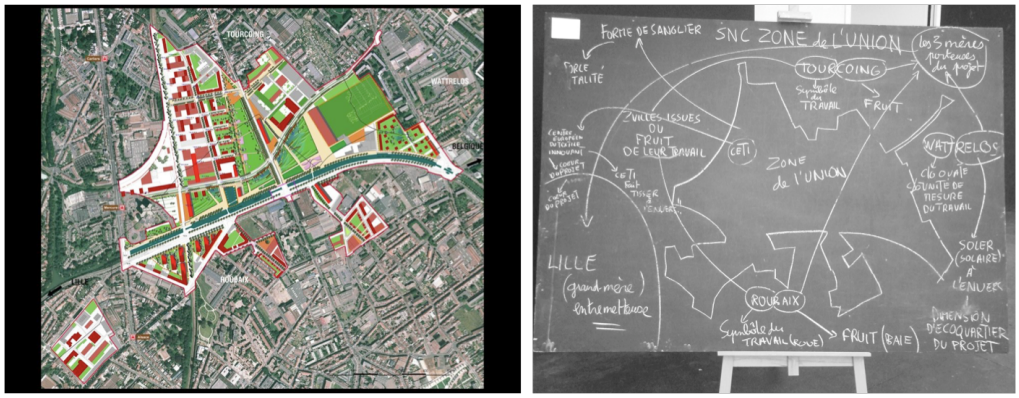
Figure 4. L'ANPU, Saint-Denis sur le divan, avril 2013.

© A. Volvey

13 Cette pratique est associée à une « enquête » toponymique dans les archives (méthodologie dite « cryptolinguistique ») et à des méthodologies situationnistes (Debord, 1997 [1958]) : une dérive qui produit du matériel d'observation et une étude de documents cartographiques

urbains (méthodologie dite de la « morphocartographie ») organisant une méthodologie de collecte de données à la fois totale et hybride entre clinique psychanalytique, terrain scientifique appuyé sur la lecture de carte, travail d'archives et performance artistique (figure 5).

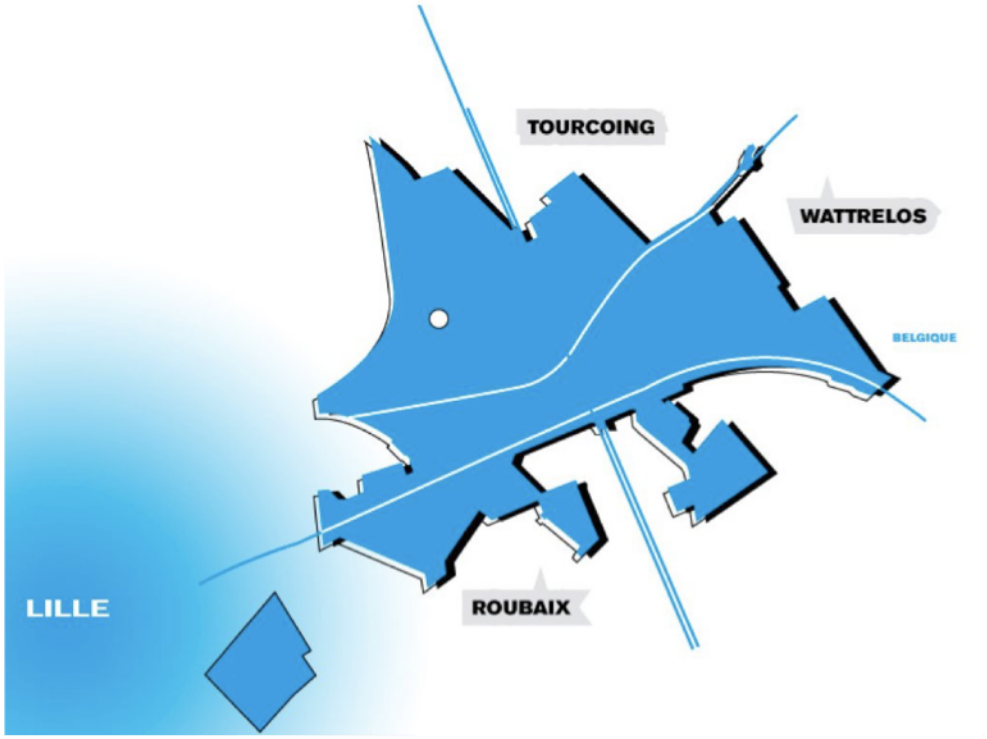
Figure 5. Méthode de morphocartographie, Zone de l'Union (Roubaix, Tourcoing et Wattrelos), ANPU, 2008. Schéma névro-constructeur, Zone de l'Union.



© Charles Altorffer

14 Pour les conférences-performances de « restitution », à côté de la mobilisation de la psychanalyse freudienne pour son goût de l'association, l'ANPU recourt aux outils de la modélisation (carto)graphique de l'analyse spatiale pour révéler la pathologie urbaine aux habitants et aux édiles dans une sorte d'herméneutique graphique, et pour lui donner forme (« schémas névro-constructeurs ») (figure 6). Enfin, elle mobilise les outils lexicaux et graphiques de l'ingénierie spatiale pour traiter la pathologie en ses PNSU mêmes.

Figure 6a. Modélisation graphique du Schéma névro-constructeur de la Zone de l'Union ; 6b. Conférence-performance de restitution de L. Petit devant les élus de Rennes métropole.



© Charles Altorffer

15 L'horizon de cette méthodologie artistique est bien scientifique, celui des sciences spatiales sur le terrain desquelles elle braconne : « Je me faufile entre deux chercheurs. Et j'invente tout. » (L. Petit). Dans l'ensemble du dispositif artistique, l'usage parodique des technolectes (verbaux, graphiques, corporels) de la psychanalyse, de la géographie (géonomie, cartographie) et des sciences de l'ingénierie spatiale (architecture, urbanisme, aménagement) sert à « manipuler le savoir pour y mettre de la poésie[8] ». Les PNSU se voient proposer des TRU (Traitement radical urbain) fondés sur des opérations thérapeutiques (ZOB pour Zone d'occupation bucolique ou AAAH pour Autoroute astucieusement aménagée en habitats). Le tout donne lieu à un lexique, *Contributions à la grande histoire de la psychanalyse urbaine*, qui rappelle les dictionnaires d'urbanisme ou d'architecture.

16 On peut bien sûr penser que ces dimensions méthodologiques, cognitives et modélisantes de l'art sont fictionnelles ou fictionnantes, mais cette position qui viserait à maintenir

la démarcation épistémologique et épistémique entre champs de créativité (artistique/ scientifique), n'élimine pas la question du nouveau rapport entre arts et sciences en général. D'une part, du fait de l'épistémologie constructiviste en sciences sociales, notamment dans l'approche culturelle : celle-ci tend à considérer le discours scientifique comme un discours situé et contextuel de mise en sens et de représentation du monde comme les autres, avec des dimensions identitaires et fictionnantes comparables aux autres – de sorte que (production de) savoir et (opération de) mise en sens tendent à se recouvrir. Mais aussi de manière convergente, du fait de la déflation sociale du discours d'autorité de la science, propre à la condition post-moderne[9]. D'autre part, du fait que les artistes sont soutenus dans leur orientation scientifique par les collectivités territoriales qui participent au financement de leur projet (par exemple, la *Zone sensible*, Laboratoire à ciel ouvert d'expérimentations artistiques environnementales de la *Banque du miel* du Parti poétique d'Olivier Darné, à Saint-Denis[10]) et qui, portées par l'idéologie post-industrielle du développement créatif contemporain, font appel à eux pour « traiter » leur territoire par le truchement de ces dispositifs. De fait, ces méthodologies artistiques, souvent relationnelles j'y reviendrai, par le truchement de leur manière de faire avec le lieu/l'espace (*land claiming*, *fieldwork*), créent des situations faisant à la fois médiations, animations et manifestations. En faisant « lever » et en élaborant les dimensions matérielles et idéelles des lieux, en fixant dans des formes concrètes le savoir situé qu'elles contribuent à produire en même temps qu'elles l'étudient, en le rendant visible ou en le représentant dans des dispositifs qui peuvent faire événements ou scènes, elles sont aptes à remplir l'agenda du développement territorial tourné tant vers les habitants – requalification signifiante des dimensions culturelles, sociales et/ou écologiques du territoire –, que vers les touristes ou encore les entreprises – revalorisation marchande du territoire, en termes de *marketing* et de *branding*. Ce régime scientifique de l'art contemporain concerne la géographie en tant que discours scientifique (forme et contenu) : le processus créatif non seulement utilise le scientifique comme ensemble de méthodologies empiriques et mobilise des outils techniques comparables à ceux de la géographie pour fonctionner, mais il est saturé de spatialités, au point de se faire science empirique de la ville, du territoire et de la question de l'habiter. Au-delà, l'usage parodique du scientifique – à l'ANPU, par exemple – peut se faire critique du savoir scientifique de la ville, du territoire, critique construite à partir de la mise en scène de l'activité scientifique conduite par le chercheur. Il révèle l'inconscience (voire, l'inconscient) du chercheur-expert quand il prétend aider au gouvernement de la réalité à partir d'un savoir positif, et de modèles d'action construits sur la fiction d'une distanciation objectivante par rapport à leur contexte de production et d'intervention – une distanciation que symbolise la blouse des membres de l'ANPU, métaphore aussi du laboratoire. Inversement, la production de significations situées à l'issue d'un processus créatif qui fait avec le lieu dans toutes ses dimensions via une méthodologie de terrain, vaut savoir spatial (L. Petit parle d'« interprétation cognitive de la ville »).

Quand la science occupe le terrain artistique : la question subjective identitaire de la géographie contemporaine

17 *A contrario*, le développement dans la géographie anglophone de pratiques artistiques signe l'occupation du terrain de l'art par les géographes et cela aux fins de production d'un savoir géographique. Parallèlement au développement d'une ontologie constructiviste de la science et au règlement consécutif du statut de la vérité dans ce régime de scientificité, ce mouvement s'inscrit plus spécifiquement d'une part, dans l'abandon par certains chercheurs d'une visée d'intelligibilité explicative sur les phénomènes traités par la science géographique pour privilégier la description complexe, voire le (compte) rendu – auxquels peut éventuellement être associée une dimension fictionnelle, considérée comme heuristique. Il s'inscrit d'autre part, contre l'objectivité positiviste, dans la prise en considération au sein du savoir géographique de la part qui revient au sujet épistémique tel qu'il s'éprouve dans le processus de recherche – notamment tel qu'il éprouve et construit via celui-ci son identité-subjective (Rose, 1997 ; Volvey, 2012a, 2014).

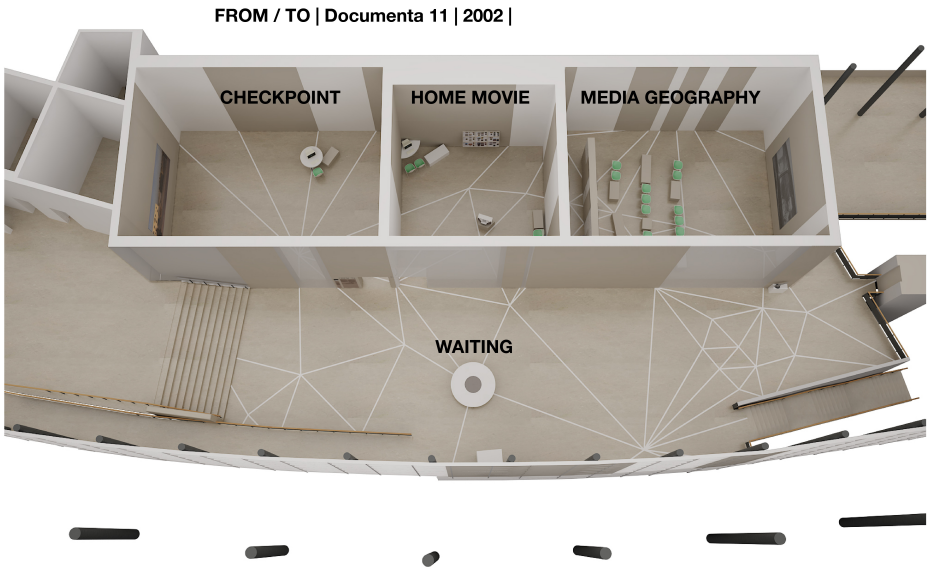
18 A côté des *dialogues*, les *doings* renvoient ainsi chez Hawkins (2011) aux descriptions ou aux évocations des rapports aux lieux construits par des géographes ayant tourné des pratiques artistiques en méthodologie et proposant une redéfinition de la figure du chercheur en « *creative cultural practitioner* ». Ce deuxième type fait ressortir le motif d'une géographie qui vient à son tour occuper le terrain de l'art et qui se prolonge dans les cas particuliers de géographes-artistes, mobilisant comme référent de leur pratique les textes (Debord, 1997 [1958]) présentant les quelques expériences « psychogéographiques » des Situ (dérive, situation d'enquête, carte influentielle). Hawkins documente d'une part, les « *creative geographies of landscape* » qui s'inscrivent dans la tradition phénoménologique pour travailler les questions de la spatialité existentielle, à travers notamment l'expérience paysagère du sujet-cherchant. D'autre part, les « *critical creative spatialities* » qui s'inscrivent dans la géographie critique et émotionnelle[11], afin de travailler la question du pouvoir (domination, résistance, construction identitaire) et de l'inégalité sociale à partir du rapport corporel, émotionnel et affectif à la ville. Rogers (2012) documente, quant à elle, les rencontres de l'art par la géographie dans un texte de synthèse centré sur la performance théâtrale. Elle traite spécifiquement du « *landscape as performance* » montrant que dans ce type de recherche géographique, ce sont l'investigation d'un objet géographique, le paysage, et l'augmentation consécutive de son intelligibilité par le truchement la méthode artistique, qui sont visées : « *investigating how performances can excavate, illuminate and become part of landscapes* » (*ibid.*, p. 61). A propos des « *performance-based researches* », Rogers fait largement référence aux textes de M. Pearson (2010), mais, à côté de la performance théâtrale, on trouve aussi les textes de Wylie (2002) sur la marche ou ceux de McCormack (2008) sur la danse.

19 Contrairement aux propositions des approches de l'art en géographie qui s'intéressent à l'objet d'art et se saisissent de son contenu de représentation pour construire du savoir géographique par le truchement d'une méthode iconologique centrée sur l'étude de la spatialité du thème représenté ou de la technique qui supporte la représentation, ces nouveaux développements du savoir géographique par le moyen de la performance – approches dites non-représentationnelles – sont au contraire issues d'un engagement par les géographes de la pratique artistique elle-même et des expériences associées à celle-ci. Les tenants d'une approche représentationnelle de l'art ont opté pour une interprétation résolument politique du paysage comme représentation (« *politics of landscapes* ») : l'étude de la représentation paysagère, à la fois comme ensemble ordonné de signes vecteur d'un contenu symbolique de type politique, mais aussi comme technique de mise en ordre spatial (la perspective linéaire, par exemple), est une des manières d'aborder la spatialité des identités sociales collectives et individuelles (Cosgrove et Daniels, 1988 ; Staszak, 2003 ; Mackenzie, 2004). Cette approche a donc été conduite, dans les différents champs de la géographie culturelle, avec la perspective du nationalisme, du colonialisme, du capitalisme, mais aussi des catégories du genre, de la race, etc. Elle s'est aussi prolongée dans l'approche critique de la politique des villes créatives proposée par Sharp *et al.* (2005) ou Catungal et Leslie (2009) qui analysent le « *landscapping* » qui en résulte en termes de « *b/ordering* » politique de l'espace urbain. En revanche, dans l'approche non représentationnelle dont on parle ici, la représentation n'est pas le site de la signification, c'est bien le/la chercheur-e engagé-e dans un contexte, via la performance, qui est le site de la signification et c'est l'expérience associée à cette pratique, les données esthétiques qui en procèdent, qui sont élaborées et trouvent un régime de concrétisation dans la forme scientifique. Cependant, cette recherche des *creative geographies* sur le terrain de l'art privilégie les pratiques immédiatement performatives (danse, marche, etc.) et occulte, à mon sens, l'importance d'une autre fabrique de spatialité : la pratique graphique. La créativité géographique trouvée par les géographes dans leur pratique et expérience du dessin (croquis, modélisation graphique, cartographie, etc.) est certainement plus difficile à penser, parce qu'elle semble inséparable de la question de la représentation et, par conséquent, difficile à saisir dans une perspective non représentationnelle. Mais si l'on appréhende la pratique graphique comme une manière d'être en relation avec la situation de recherche, ou de l'engager, alors surgissent les problématiques de l'acte graphique comme

performance – et non pas seulement comme intention de représentation – et du dessin comme symbolisation d'un processus – comme trace et non comme représentation d'un objet de la réalité. Il est alors possible de développer un point de vue performatif sur la créativité associée à la pratique et à l'expérience graphique du géographe (Volvey, 2004 ; 2012a/c). Et celle-ci peut être pensée en relation avec la pratique et l'expérience de terrain, à laquelle elle est contextuellement liée. Cette double orientation méthodologique (terrain, dessin) interroge tant le contenu de savoir élaboré depuis et par un sujet-cherchant incarné et engagé dans des situations de recherche, que les formes de l'écriture ou les modes de présentation du savoir scientifique, notamment les dispositifs non textuels dans l'écriture scientifique contemporaine – par exemple, les dispositifs iconographiques (documentaires, cartographiques, filmiques, etc.), mais aussi performatifs, chorégraphiques, etc.

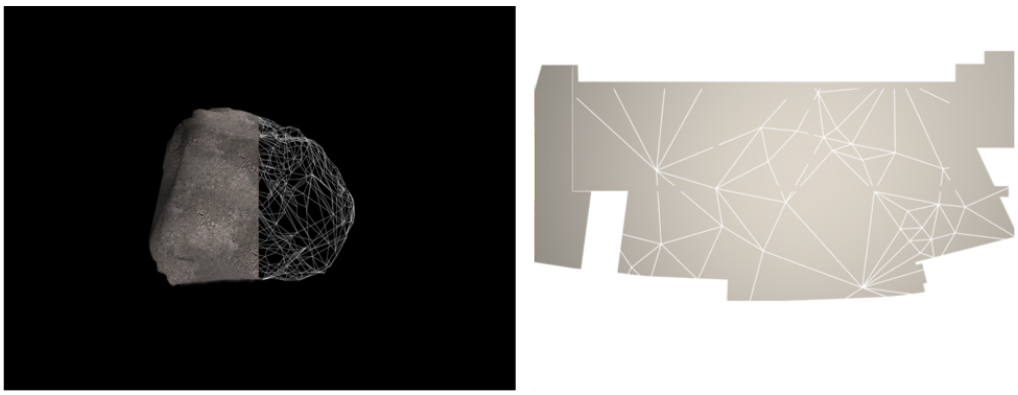
20 A ce point d'intersection entre les sciences sociales qui reconnaissent et valorisent leur possible dimension fictionnelle, le rapport de leur discours (forme et contenu) à la faculté d'éprouver, d'imaginer et de créer du sujet-cherchant, et les arts qui investissent le terrain scientifique et revendiquent une compétence cognitive, c'est la démarcation épistémologique entre champs de créativité culturelle, entre art et sciences, qui est questionnée. Elle l'est tout particulièrement à partir d'un des lieux (devenu commun) de leur créativité, le terrain – soit, la méthodologie, base et garant des régimes de scientificité. Sur ce carrefour, les savoirs spatiaux se développent par emprunts réciproques, mais de plus en plus dans le cadre de collaborations entre géographes et artistes (Regnauld et Viart, 2007 ; Hawkins, 2011 ; Volvey, 2012c), entre pratiques de terrain et pratiques figuratives et/ou performatives, et aussi bien dans des perspectives fondamentales qu'appliquées. Cette forme collaborative des projets de l'art et de la science est magistralement représentée par l'œuvre *From/To*, 2002, de l'artiste états-unien d'origine libano-palestinienne Fareed Armaly, présentée à la Documenta 11 de Kassel et sur Internet (Volvey, 2012c). Ce *land claiming* cartographique muséal et virtuel, réalisé via un *mapping* des territoires palestiniens (figure 7) lui-même construit sur le principe de la digitalisation d'une pierre (plus petite unité du monde, et arme et enjeu de l'*intifada*) (figure 8), prend sa substance territoriale dans des productions scientifiques (figure 9) d'origine empirique pour imposer le régime de visibilité de la territorialité quotidienne palestinienne et, partant, son horizon d'attente politique.

Figure 7. *From/To*, F. Armaly, plan du dispositif installé à la Documenta 11, 2002.



© Fareed Armaly

Figure 8. *From/To*, 2002, Fareed Armaly, la digitalisation de la pierre et sa projection cartographique en un territoire palestinien.



© Fareed Armaly

Figure 9a. Le dispositif cartographique du géographe Ph. Rekacewicz, « Israël-Palestine : manipulations cartographiques » ; 9b. L'exposition de cartes postales palestiniennes de la fin du 19ème de l'anthropologue A. Moors et de l'historien de la photographie S. Wachlin dans la salle « Homemovie ».

© Fareed Armaly

21 Je me réfère ici, en effet, aux pratiques collaboratives où créativité artistique et recherche scientifique participent l'une de l'autre : elles co(n)fondent leurs projets respectifs, se donnant le même champ (*field*) et la même pratique (*work*), champ sur lequel et pratique à travers laquelle l'une et l'autre de ces créativités co-produisent et co-élaborent des données qui sont ensuite représentées dans des discours eux-mêmes hybrides ou distincts. Par cette mise en œuvre d'une hybridation généralisée à travers l'ensemble des opérations du processus créatif, le « *participatory geographer* » Hawkins (2011) accède pleinement à la dimension créative du processus de recherche scientifique. En 2002, Felix Driver et Catherine Nash associés à l'artiste Kathy Prendergast ont certainement été les pionniers de cette orientation collaborative dans leur projet *Visualising Geography*, implanté au Département de géographie de la Royal Holloway et financé par le Arts and Humanities Research Board Innovation Award. Le projet cherchait à tester la possibilité de pratiques collaboratives de créativité/recherche pour questionner ce que les artistes et les géographes pouvaient avoir en commun en matière de créativité/recherche. Il déboucha sur la réalisation de huit projets collaboratifs expérimentaux montrés dans une exposition intitulée *Landing* et son catalogue (Driver *et al.*, 2002). Ces éditions étaient organisées autour de thèmes communs (cartographie et modélisation, environnement et processus naturels, espaces et méthodes scientifiques, imaginations géographiques, migrations et déplacements de population, territoires et frontières) et d'une réflexion sur les formes de représentation des résultats de recherche. L'introduction du catalogue de l'exposition, *Landing*, qui désigne l'objet commun (*land*) des artistes et des géographes, objet rencontré dans un déplacement convergent (*landing*[12]), interroge la ligne de démarcation entre l'art et la géographie, non plus à partir d'emprunts réciproques de part et d'autre de cette ligne qui serait du coup maintenue, mais à partir de questions ou problèmes épistémologiques (le projet de savoir, la méthode de production/reconstruction de données, les

objets du savoir, les formes de représentation du savoir) qui l'épaississent en une interface de collaboration, de savoirs et d'interrogations portant sur la créativité et la représentation, dans les activités culturelles. Elle dit aussi le malaise (des chercheur-es ?) devant l'effacement de cette ligne de démarcation épistémologique.

Penser avec la transitionalité la question esthétique des savoirs spatiaux en art et en géographie

22 Cette rencontre et cette hybridation de l'art et de la science géographique par la méthode s'organisent plus précisément autour de la dimension relationnelle des pratiques contemporaines (cf. figure 4) et des enjeux subjectifs-identitaires qui leur sont attachés. Le terme de relationalité indique que c'est la sphère des interactions humaines, notamment dans leur dimension intersubjective, qui est investie par la méthode et, partant, que c'est d'elle que dépendent les données et qui se trouvent élaborées *in fine* dans l'objet (d'art ou scientifique). La relationalité est aujourd'hui reconnue tant à l'art actuel (Bourriaud, 2001[13] ; Biset, 2007) qu'à la « géographie qualitative[14] » (Nast, 1994 ; Duncan, 1996 ; Cupples, 2002 ; Bondi, 2003 ; Bingley, 2003). J'ai montré par ailleurs (Volvey, 2004 ; 2012a ; 2014) qu'elle fonctionnait sur un principe spatial – une démonstration conduite pour ce qui concerne l'art actuel, à partir de la matrice posée par les manières de faire du Land Art états-unien (cf. supra). Or, si l'épistémologie féministe a mis en évidence le rapport entre corps, identité-subjective et savoir géographique, pour déconstruire la *politics* du regard en géographie et le régime scopique qui lui est associé, qu'en est-il du régime esthétique d'un savoir spatial construit sur la relationalité ? J'ai proposé que le modèle du *care* qui trouve à se développer au cœur de ces pratiques contemporaines, soit mobilisé de manière réflexive pour penser ce régime – c'est-à-dire pour compléter le régime d'une science à portée du regard de celui d'un savoir spatial à fleur du toucher, produit désormais tant en géographie qu'en art.

Au cœur du faire *avec* l'espace : la relationalité

23 L'occupation du terrain artistique par les géographes, si elle pose clairement l'expérience subjective du/de la chercheur-e engagé-e dans des situations relationnelles – situations qu'il/elle installe via ses choix méthodologiques – en source de connaissance, impose que ce rôle dévolu à l'expérience soit dûment réfléchi, selon un principe de symétrie[15], et interroge aussi les formes d'élaboration (pratiques de mise en forme) et de représentation (objets) de celle-ci. Ces questionnements s'inscrivent dans le développement de l'épistémologie anglophone, notamment féministe, qui, depuis le début des années 1990, a « politisé » le terrain en géographie (*politics of fieldwork* et *of representation*) autour de la question de l'engagement du chercheur et a fait dépendre *in fine* les objets géographiques d'enjeux et de processus subjectifs-identitaires déployés à l'endroit de l'éprouvé du corps engagé dans cette pratique. La déconstruction du terrain de la science masculiniste par les géographes féministes anglophones, pour lesquelles le sujet-cherchant est appréhendé sous le prisme de la libido (pulsion de désir) et ses manières de faire (arpentage, pénétration par le regard, recouvrement exhaustif, distanciation par l'écriture – Rose, 1993 ; Nast et Kobayashi, 1996 ; Sharp, 2005) sont comprises comme autant de moyens du rapport de domination du chercheur *sur* le contexte de sa recherche favorisant la consolidation de son identité sexuelle, mais aussi la reconstruction du terrain de la science féministe, où le sujet-cherchant est abordé sous le prisme de l'intersubjectivité et ses manières de faire (empathie, identification, *withness* ou *betweeness* – Nast, 1994 ; Duncan, 1996 ; Bondi, 2003) sont traitées comme des formes de la relation de *care avec* le contexte de la recherche visant la compréhension et l'*empowerment* réciproques du chercheur et du sujet-enquêté, décrivent toutes deux un corps, en prise avec les spatialités du terrain (à la fois comme *field* et comme *work*), opérateur de rapports de pouvoir et instrument de consolidation d'identités sociales (genre, sexualité, classe, race, etc.).

24 Comme je l'ai montré dans des textes antérieurs (Volvey, 2004, 2012a, 2014 ; Volvey *et al.*, 2012), le modèle du *care*, emprunté plus ou moins explicitement à la psychanalyse transitionnelle[16], a servi en effet à fonder théoriquement et méthodologiquement le renouveau des méthodes féministes (Bondi, 1999, 2003 ; Bingley, 2003), puis qualitatives (Aitken,

2001), sur une base relationnelle, contribuant à installer la figure du/de la chercheur-e en *caregiver* (Nast, 1994) et associant le savoir géographique à des éprouvés attachés à des processus intersubjectifs. La situation de recherche – la relation sujet-cherchant et sujet-enquêté – est alors condition de la co-construction des identités d'où émerge le savoir géographique, nécessairement situé. Et la politique du corps engagé dans cette relation est devenue aujourd'hui une clé de cette co-construction subjective-identitaire (Parr, 2001 ; Longhurst *et al.*, 2008).

> « Researching gender is 'doing gender'. (…) Our identities do not pre-exist our performances of them. (…) Thus the authority of the researcher can be problematized by rendering her agency as a performative effect of her relations with her researched others. She is situated, not by what she knows, but by what she uncertainly performs. » (Rose, 1997, p. 316).

25 C'est bien d'ailleurs la perspective esquissée par Hawkins qui place les hybridations contemporaines de la géographie avec l'art dans l'agenda politique de la science qualitative – empruntant jusqu'à son vocabulaire de la *betweeness*. Les méthodologies artistiques servent d'outils pour consolider la qualité relationnelle du terrain des géographes :

> « Participatory geographers have enrolled art in their broader agenda to produce a 'more relevant, morally aware and non-hierarchical practice of social geography that engages with inequality to a greater degree. (…) Enrolled within participatory narratives art has the potential to develop 'spaces of encounter between ourselves and the communities we study' (…). (…) Central to participatory research is a sense of 'empowerment' of the communities being worked with, and a disruption of 'privileged' academic research positions. (…) Taking up the perspectives offered by participatory geographies develops lots of useful questions for thinking about how artists relate to the communities in which they work, how they develop their work, and how much 'control' they have in a situation where their work depends so much on responding to, and engaging with, context. (*ibid.*, p. 471-472).

26 Si l'idée d'un sujet incarné de la science dont le corps, engagé dans la pratique imposée par la méthode, est siège d'expériences et, via celles-ci, moyen de la construction de l'identité de soi, est devenue un point crucial d'une approche politique de la géographie comme science (*politics of doing research*), la question afférente de l'esthétique des savoirs géographiques que porte la mise en relation du corps et de la spatialité commence tout juste, quant à elle, à être élaborée (Volvey, 2014). Si, en appui explicite sur l'histoire de l'art, la déconstruction du savoir-faire de la science masculiniste par les géographes féministes a permis de mettre en relation scopicité, comme esthétique de la distanciation, et paysage, comme objet géographique construit dans le regard raisonné, pour mettre au jour un régime « scopique » (ou visualiste) de connaissance géographique (Rose, 1993 ; Nast et Kobayashi, 1996), qu'en est-il du régime esthétique des savoir-faire de terrain relationnels en art et en géographie, et aussi de leurs objets de savoir spatiaux ?

Un régime transitionnel pour une esthétique haptique des savoirs spatiaux

27 La géographie anglophone a d'abord inscrit cette refonte épistémologique disciplinaire par le terrain dans le *linguistic turn*[17], avant de reconsidérer les questions cognitives posées par le corps, que cette refonte implique (Crang, 2003, 2005). Cependant, le manque d'investissement, pour des raisons principalement politiques, du corps comme donnée vivante et vécue de la réalité humaine (et non pas seulement symbolique), et le manque de réflexivité autour de la théorie transitionnelle en psychanalyse, sont, à mon sens, responsables *in fine* du ratage, dans ces épistémologies, de la question de l'esthétique du régime de scientificité de la géographie qualitative contemporaine. De fait, la géographie anglophone a mobilisé la transitionalité non pas en tant que matrice théorique mais plutôt comme un ensemble de concepts et de techniques méthodologiques propres à étayer la relationalité dans l'entretien (Bondi, 2003) pour les ajouter à un corpus théorique existant (freudo-lacanien), auquel correspondait sa définition de l'identité-subjective (comme sociale) et son agenda politique et, partant, sans tenir compte des contradictions philosophiques que cet assemblage méthode/théorie induisait (Volvey, 2012a/c ; 2014). Or la différence entre le freudo-lacanisme – qui informe la critique féministe de la science masculiniste (Rose, 1993) – et transitionnalité – qui

informe la science féministe et qualitative – joue en profondeur autour des définitions 1- l'identité subjective, 2- de la souffrance psychique et de son étiologie, 3- de l'inconscient, 4- de la question du transfert et de ses enjeux subjectifs – ensemble de définitions dessinant une autre anthropologie psychanalytique (Roussillon, 1999). Il en va de même en art, où font défaillance tant le cadre théorique pour penser la question relationnelle telle qu'elle se joue à l'endroit du processus artistique (et non pas de la forme artistique), que l'approche géographique pour penser la question relationnelle *avec* l'espace. Ainsi, je pense que la dimension relationnelle de la situation de terrain qualitative contemporaine doit nous conduire à réorienter l'approche des processus subjectifs-identitaires qui travaillent le savoir spatial au cœur des méthodologies de l'art et de la géographie. Celle-ci implique une reconsidération du régime scientifico-esthétique des savoirs spatiaux et invite à mobiliser, dans une perspective épistémologique cette fois, l'appareil théorique et conceptuel de la transitionalité (autour de l'art, voir Volvey, 2012c ; autour de la géographie, voir Volvey, 2004, 2012a ; à leur croisement, voir Volvey 2013).

28 La transitionnalité est une *théorie relationnelle de la créativité* fondée sur la prise en considération des processus de subjectivation (précoces ou rejoués dans l'actuel de situations transférentielles) développés à partir d'expériences relationnelles (situation originelle de *care*, autres situations transférentielles) sur la base d'éprouvés haptiques (*i.e.* liés au toucher et/ou à l'empathie). Elle avance 1- une définition narcissique de l'identité-subjective qui se substitue à une définition sociale de celle-ci[18] (celle du lacanisme notamment), 2- une définition relationnelle de la souffrance psychique comme produit des dysfonctionnements précoces de la relation environnement/nourrisson qui ont fait entrave au développement de la créativité, 3- une définition de l'inconscient comme éprouvés haptico-empathiques non ou mal symbolisés formant les traces d'une incomplétude ou d'une défaillance de la symbolisation primaire (soit, les non-advenus ou les défauts de la créativité) et 4- une définition du transfert comme transfert d'une situation originaire historique sur la situation relationnelle actuelle (voir Volvey, 2012c). Mes recherches sur ce corpus théorique ont, quant à elles, mis en évidence le principe spatial qui fait fonctionner les phénomènes transitionnels (Volvey, 2004, 2012a/c). J'ai élaboré cette dimension spatiale de la transitionalité d'une part, à partir de la théorie du *playing* de D. W. Winnicott (1975) et de la théorie de la pulsion d'attachement de D. Anzieu (1995), d'autre part, à partir des pratiques cliniques de spatialisation et de figuration décrites par de nombreux auteur-es (notamment, Tisseron, 1995). J'ai montré comment l'identité-subjective est nouée à la spatialité, à la manière de faire de corps engagés avec la dimension spatiale des relations de soin (*care*). Ainsi, la mise en perspective, via l'appareil théorique de la transitionalité, des objets spatiaux de l'art et de la géographie contemporaine d'une part, et des pratiques relationnelles et d'expériences haptico-empathiques d'autre part, permet de définir un régime scientifico-esthétique du savoir spatial transversal à ces disciplines – un régime que j'ai appelé transitionnel. Ce régime (au sens de Rancière, 2000) repose sur les identifications suivantes : 1- la relationalité dans sa dimension esthétique (soit haptico-empathique) organise ces manières de faire entre elles et les articule à l'ensemble des manières de faire en général ; 2- le faire avec l'espace est au principe du fonctionnement de la relationalité comme modalité de la méthode artistique ou scientifique ; 3- l'enjeu de ce faire avec l'espace est identitaire-narcissique, de sorte que 4- le terrain fonctionne comme un transfert de situation dans lequel des enjeux personnels inconscients cherchent à se remettre en jeu et à se secondariser (Roussillon, 2008), et 5- les objets spatiaux sont les formes concrétisées de ce processus de symbolisation. Le sujet (géographe, artiste), via des situations de recherche proprement transférentielles dans lesquelles il s'engage, via des faire avec l'espace, trouve/crée ses objets en autant de formes de concrétisation spatiales des problématiques narcissiques-identitaires qui s'y rejouent. Les formes produites en ce régime (formes artistiques ou objets scientifiques) sont des formalisations des données haptico-empathiques levées en cette expérience de type transitionnel. Et leur élaboration est notamment réglée par des pratiques de figuration. Ce régime transitionnel de connaissance spatiale vient alors compléter ou se substituer aux régimes scopique et linguistique dé/construits par les épistémologies féministes anglophones dans les années 1980 et 90. Un régime transitionnel de connaissance spatiale propre aux

faire avec l'espace de la géographie et de l'art contemporain, et homogène aux objets/formes qui dominent aujourd'hui dans ces champs (territoire, habiter et discontinuité – frontière, front, interface). L'identification de ce régime esthétique de savoir spatial coïncide avec les développements récents de la géographie sur l'hapticité (Crang, 2003 ; Paterson, 2009), mais, parce qu'elle respecte un principe de symétrie, elle l'envisage et le travaille au cœur de l'épistémologie.

Conclusion

29 Dans cette perspective, je défends donc la thèse d'un *moment transitionnel* de la pratique artistique et géographique, et de l'intellection occidentale de celle-ci. Cette thèse permet de rassembler en un propos cohérent et de proposer un type d'intelligibilité « géographique » de l'idée d'un « tournant spatial » multidisciplinaire organisé autour du sujet faisant *avec* l'espace – et non pas *dans* l'espace –, appréhendé dans sa dimension subjective et esthétique – et non pas dans sa seule dimension méthodologique. Ce *moment transitionnel* s'accorde aux trois thèmes de la pensée occidentale post-moderniste dans sa description et sa conceptualisation de la condition post-moderne des sociétés occidentales contemporaines.

30 D'une part, l'intérêt pour la *dimension spatiale* des processus culturels et pour les objets spatiaux. L'espace considéré ici n'est pas, en effet, simple réceptacle de phénomènes et processus, mais dimension principielle de ceux-ci : à la fois ressource, contexte/condition et régime de concrétisation de ceux-ci. Il n'est pas non plus appréhendé dans sa seule dimension matérielle, mais dans sa multidimensionnalité (matérielle et idéelle). Il s'agit donc de l'espace pour autant qu'il est noué à la pratique conduite et l'expérience vécue par un individu en relation, et qu'il est travaillé par celles-ci en ses multiples dimensions pour faire advenir des idéalités, pour les concrétiser en des formes (artistique ou scientifique).

31 D'autre part, l'intérêt pour les questions du *sujet*, comme échelle, et de l'*identité subjective*, comme thème et objet, dans l'étude des pratiques humaines et des expériences qui leur sont associées. La construction de cette question implique aujourd'hui un décentrement de la perspective subjective-identitaire pour y intégrer la relation vécue à l'autre (la dimension relationnelle) et, partant, une reconsidération de sa définition en science sociale. En abandonnant l'idée selon laquelle il y aurait une omnipotence représentative d'une psyché autonome, toujours là d'emblée, capable de représenter tout ce qui l'habite, on trouve un intérêt pour la place de l'autre et des modes d'interaction avec l'autre dans les processus subjectifs-identitaires, pour ce qu'on appelle communément la relationalité, et on remet en scène une définition narcissique de l'identité. La question se pose alors de penser son articulation avec la forme sociale de l'identité communément travaillée en sciences sociales, notamment dans la géographie anglophone.

32 Enfin, l'intérêt pour la question *esthétique*. L'élaboration de cette question esthétique tend aujourd'hui à mettre en avant, à décrire et à élaborer d'autres éprouvés (haptiques, par exemple) que ceux liés à une scopicité dont le rôle a été tellement crucial dans la définition historique de la science classique, ses méthodes objectivantes et ses objets objectivés, et garant de la neutralisation du sujet éprouvant – notamment en géographie – mais aussi de l'art.

33 L'expression *moment transitionnel* sert alors à interroger les rapports de cette esthétique haptico-empathique des savoirs spatiaux aux régimes précédemment décrits par les épistémologies (régimes scopique et linguistique). Faut-il penser ces régimes en opposition ou plutôt en articulation les uns avec les autres, comme différents états esthétiques du savoir géographique ?

Bibliographie

AITKEN S.C. (2001), « Shared lives: interviewing couples, playing with their children », *in* LIMB M. & DWYER C. (éd.), *Qualitatives Methodologies for Geographers*, Londres, Arnold, pp. 73-86.

ANZIEU D. (1995), *Le Moi-peau*, Paris, Dunod.

BALIBAR E., CASSIN B. & DE LIBERA A. (2004), « Sujet », *in* CASSIN B. (éd.) *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil / Le Robert, pp. 1233–1254.

BINGLEY A. (2003), « In here and out there: sensations between Self and landscape », *Social and Cultural Geography*, *4*, 3, pp. 329-345.

BISET S. (2007), « L'art, espace potentiel de sociabilité. Sur les agents relationnels de l'art à l'heure de l'asepsie autoproclamée », *in* van ESSCHE E. (éd.), *Les formes contemporaines de l'art engagé*, Bruxelles, La lettre volée, pp. 69-79.

BONDI L. (1999), « Stages on journeys: some remarks about human geography and psychotherapeutic practice », *The Professional Geographer*, *51*, 1, pp. 11-24.

BONDI L. (2003), « Empathy and identification: Conceptual Resources for feminist Fieldwork », *ACME*, *2*, 1, pp. 64-76.

CATUNGAL J.P. & LESLIE D. (2009), « Contesting the creative city: Race, Nation, multiculturalism », *Geoforum*, *40*, 5, pp. 701-704.

BOURRIAUD N. (2001), *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel.

CHANG T. C. (2008), « Art and soul: powerful and powerless art in Singapore », *Environment and Planning*, *40*, pp. 1921-1943.

COSGROVE D. (2008), « Cultural cartography: maps and mapping in cultural geography », *in* STASZAK J.-F. & CLAVAL P., « Où en est la géographie culturelle ? », *Annales de Géographie*, *2-3*, 660-661, pp. 159-178.

COSGROVE D. & DANIELS S. (1988), *The iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, Cambridge, Cambridge University Press.

CRANG M. (2002), « Qualitative methods: the new orthodoxy », *Progress in Human Geography*, *26*, 5, pp. 647-655.

CRANG M. (2003), « Qualitative methods: touchy, feely, look-see? », *Progress in Human Geography*, *27*, 4, pp. 494-504.

CRANG M. (2005), « Qualitative methods: there is nothing outside the text? », *Progress in Human Geography*, *29*, 2, pp. 225-233.

CUPPLES J. (2002), « The field as a landscape of desire: sex and sexuality in geographical fieldwork », *Area*, *34*, 4, pp. 382-390.

DAVIDSON J., BONDI L. & SMITH M. (2007), *Emotional Geographies*, Hampshire, Ashgate.

DEBORD G. (1997 [1958]), *Internationale Situationniste 1958-1969*, Paris, Fayard.

DIAMONSTEIN B. (1979), *Inside New York's Art World*, New York, Rizzoli.

DRIVER F., NASH C., PRENDERGAST K., SWENSON I. (2002), *Landing. Eight collaborative projects between artists + geographers*, Catalogue de l'exposition *Landing*, Department of Geography, Royal Holloway, University of London, 20 juin-27 juillet 2002.

DUNCAN N. (éd.), *Body Space. Destabilizing geographies of gender and sexuality*, London and New York, Routledge, pp. 1-10.

HALL T. (2007), « Artful Cities », *in Geography Compass, 1*, 6, pp. 1376-1392.

HAWKINS H. (2011), « Dialogues and Doings : Sketching the Relationships Between Geography and Art », *Geography Compass, 5*, 7, pp. 464-478.

KAËS R. *et al.* (1997), *Crise, rupture et dépassement*, Paris, Dunod.

LA LUNA (2007), « Parce que le monde n'est pas un cube blanc », *in* VOLVEY A. (éd.), « Spatialités de l'art », *Travaux de Géographie de l'Institut de Reims*, *33*, 129-130, pp. 175-187.

LARRERE C. & LARRERE R. (1997), *Du bon usage de la nature. Pour une philosophie de l'environnement*, Paris, Aubier, Coll. Alto.

LATOUR B. & WOOLGAR S. (1996), *La vie de laboratoire. La production des faits scientifiques*, Paris, La Découverte.

LONGHURST R., HO E., JOHNSTON L. (2008), « Using 'the body' as 'instrument of research': Kimch'I and pavlova », *Area*, *40*, 2, pp. 208-217.

MACKENZIE F. D. (2004), « Place and the art of belonging », *Cultural geographies*, *11*, pp. 115-137.

MASSEY D. & ROSE G. (2003), *Personal views: public art research project*, Online Rapport, commandé par Milton Keynes Council, Open University, ArtPoint. URL : http:// www.artpointtrust.org.uk/projects/details.asp?projects_id=11. [Dernier accès le 12/04/2012].

MCCORMACK D. P. (2008), « Geographies for Moving Bodies: Thinking, Dancing, Spaces », *Geography Compass*, *2*, 6, pp. 1822-1836.

NAST H. J. (1994), « Opening Remarks on 'Women in the Field' », *The Professional Geographer*, (« Women in the field: Critical Feminist Methodologies and Theoretical perspectives »), *46*, 1, pp. 54-66.

NAST H. J. & KOBAYASHI A. (1996), « Re-corporealizing vision », *in* NANCY D. (éd.), *Body Space. Destabilizing geographies of gender and sexuality*, Londres, Routledge, pp. 75-93.

PARR H. (2001), « Feeling, Reading and Making Bodies in Space », *The Geographical Review*, *91*, pp. 158-167.

PATERSON M. (2009), « Haptic geographies: ethnography, haptic knowledges and sensuous dispositions », *Progress in Human Geography*, *33*, 6, pp. 766-88.

PEARSON M. (2010), *Site-specific performance*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

PIGNON-ERNEST E. (2007), *« À voix nue », cinq entretiens avec Catherine Pont-Humbert*, France Culture, du 12 au 16 février 2007.

RANCIERE J. (2000), *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique éd.

REGNAULD H. & VIART Ch. (2007), « Fragments géographiques », *Travaux de Géographie de l'Institut de Reims*, (« Spatialités de l'art »), *33*, 129-130, pp. 3-25.

ROGERS A. (2012), « Geographies of the Performing Arts: Landscapes, Places and Cities », *Geography Compass*, *6*, 2, pp. 60-75.

ROSE G. (1993), *Feminism and Geography. The limits of geographical knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

ROSE G. (1997), « Situating knowledges: positionality, reflexivity and other tactics », *Progress in Human Geography*, *21*, 3, pp. 305-320.

ROUSSILLON R. (1999), « Actualité de Winnicott », *in* CLANCIER A. & KALMANOVITCH J. (éd.), *Le paradoxe de Winnicott*, Paris, In press, pp. 9-26.

ROUSSILLON R. (2008), « Corps et actes messagers », (introduction), *in* CHOUVIER B. & ROUSSILLON R. (éd.), *Corps, acte et symbolisation. Psychanalyse aux frontières*, Bruxelles, de Boeck, pp. 23-37.

SHARP J. (2005), « Geography and gender: feminist methodologies in collaboration and in the field », *Progress in Human Geography*, *29*, 3, pp. 304-309

SHARP J., POLLOCK V., PADDISON, R. (2005), « Just art for a just city: public art and social inclusion in urban regeneration », *Urban Studies*, *42*, 5-6, pp. 1001-1023.

STASZAK J.-F. (2003), *Géographies de Gauguin*, Paris, Bréal.

TISSERON S. (1995), *Psychanalyse de l'image*, Paris, Dunod, coll. Psychismes.

VOLVEY A. (2000), « L'espace vu du corps », *in* LÉVY J. & LUSSAULT M. (éd.), *Logiques de l'espace, Esprit des lieux. Géographies à Cerisy*, Paris, Belin, pp. 319-332.

VOLVEY A. (2003), *Art et spatialités d'après l'œuvre d'art* in situ outdoor *de Christo et Jeanne-Claude. Objet textile, objet d'art et œuvre d'art dans l'action artistique et l'expérience esthétique*, thèse de doctorat sous la direction de M.-C. Robic, soutenue le 15 décembre 2003, Université de Paris 1 – Sorbonne, UFR de Géographie.

VOLVEY A. (2004), « 'Übergänglichkeit': ein neuer Ansatz für die Epistemologie der Geographie », *Geographische Zeitschrift*, (« Raumgeister – Beiträge aus der französischen Theoriediskussion »), *92*, 3, pp. 170-184 [Trad. Fr. URL : http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00428563/fr/].

VOLVEY (2007), « Land Art*s*. Les fabriques spatiales de l'art contemporain », *in* VOLVEY A. (éd.), « Spatialités de l'art », *Travaux de Géographie de l'Institut de Reims*, *33*, 129-130, pp. 3-25. URL : http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00426783/fr/.

VOLVEY A. (2010), « Spatialités du Land Art à travers l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude », *in* BOISSIÈRE A., FABBRI V., VOLVEY A. (éd.), *Activité artistique et Spatialité*, Paris, L'Harmattan, pp. 91-134.

VOLVEY A. (2012a), « Fieldwork: how to get in(to) touch. Towards a haptic regime of knowledge in geography », *in* PATERSON M. & DODGE M. (éd.), *Touching Space, Placing Touch*, Londres, Ashgate Publishing, pp. 103-130.

VOLVEY A. (2012b), « Œuvrer d'art l'espace. Entretiens avec Till Roeskens et La Luna (artistes) », *Echo*Géo [En ligne], *21*, mis en ligne le 10/10/2012. URL : http://echogeo.revues.org/13170.

VOLVEY A. (2012c), *Transitionnelles géographies : sur le terrain de la créativité artistique et scientifique* (vol. 1 et Vol. 3), HDR en géographie, Université Lumière Lyon 2. URL : http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00803871.

VOLVEY A. (2013), « Le terrain transitionnellement : une transdisciplinarité entre Géographie, Art et Psychanalyse », *in* BRAILOWSKI Y. & INGLEBERT H. (éd.), *1970-2010: les sciences de l'homme en débat*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, pp. 85-119.

VOLVEY A. (2014), « Le corps du chercheur et la question esthétique dans la science géographique », *in* COËFFE V. (éd.), *« Le corps, objet géographique », L'information géographique*, *31*, 1, pp. 92-117.

VOLVEY A. & HOUSSAY-HOLZSCHUCH M. (2007), « La rue comme palette. *La Pietà sud–africaine*, Soweto/Warwick, mai 2002, Ernest Pignon-Ernest », *in* VOLVEY A. (éd.), « Spatialités de l'art », *Travaux de Géographie de l'Institut de Reims*, *33*, 129-130, pp. 145-174. URL : http:// halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00426890/fr/.

VOLVEY A., CALBERAC Y., HOUSSAY-HOLZSCHUCH M. (2012), « Terrains de je. (Du) Sujet (au) géographique », *in* VOLVEY A., CALBÉRAC Y., HOUSSAY-HOLZSCHUCH M. (éd.), « Terrains de je. (Du) Sujet (au) géographique », *Annales de Géographie*, *687-688,* 5, pp. 441-459.

WINNICOTT D.W. (1975), *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, NRF.

WYLIE J. (2002), « An essay on ascending Glastonbury To », *Geoforum*, *33*, pp. 441-454.

Sitographie

ANPU : http://www.anpu.fr/Presentation.html
Armaly Fareed, *From/to* : http://fromto.withthis.net/
Bargman Julie, DIRT Studio : www.dirtstudio.com
Parti poétique : http://www.zonesensible.org/

Notes

1 Le terme esthétique se réfère ici à l'exercice de la faculté d'éprouver, aux expériences qu'elle fonde et à leurs contenus (les éprouvés perceptifs, moteurs et kinesthésiques, émotionnels d'un corps engagé dans des agirs relationnels et les dimensions de l'affectivité qui en découlent), et non pas au sens restreint qui désigne le jugement de goût attaché à un type d'expérience en particulier – l'expérience (notamment visuelle) d'un objet d'art, sens qui constitue le champ factuel des disciplines traditionnelles de l'art.

2 Ce terme sera défini plus loin, il sert à désigner la sphère des interactions humaines, notamment dans leur dimension intersubjective.

3 Notamment : les numéros thématiques du *T.I.G.R.* « Spatialités de l'art » en 2007, des *Annales de géographie* « Terrains de je. (Du) Sujet (au) géographique » en 2012, de *Géographie et Cultures* « J'égo-géographie… » en 2014, ainsi que le colloque *Art et Géographie : esthétiques et pratiques des savoirs spatiaux* en 2013, à l'Université Lumière Lyon 2.

4 L'*outdoor* : le « en dehors » des institutions muséales, l'*in* situ : l'alternative à l'objet d'art trouvée dans le lieu, et le *rescaling* : le changement de grandeur de l'objet d'art et de sa mise en œuvre – stratégies explicitées dans *Gallery transplant, 1969*, l'œuvre paradigmatique de D. Oppenheim, et systématisées dans les œuvres de Christo et Jeanne-Claude, depuis *Wrapped Coast, Little Bay, Australia, One Million Square Feet, 1969*.

5 Voir par exemple, *The Return of a Lake*, 2012, de l'artiste brésilienne Maria Th. Alves présenté à la dOCUMENTA (13).

6 Aux Etats-Unis, programmes encadrant le processus de réhabilitation des terrains et ressources détériorés (sol, végétation, eau) par une activité humaine, afin de rétablir des conditions équivalentes à celles qui prévalaient avant la détérioration, soit dans la perspective d'un nouvel usage (reconversion) soit dans celle d'un classement en réserve naturelle (restauration et conversion).

7 L'ANPU (Agence de psychanalyse urbaine) a été fondée en 2008 par L. Petit, formé aux arts du spectacle vivant, le psychanalyste urbain, Ch. Altoffer, architecte de formation et concepteur graphique du collectif, et F. Quéméneur, ancienne étudiante en anthropologie et « agent de liaison » du collectif. Le collectif est basé à Lille.

8 L. Petit parle aussi de « science poétique d'un nouveau genre ».

9 Cette déflation renvoie à la situation critique de ce que C. et R. Larrère (1997) appellent le « modèle de Lisbonne », c'est-à-dire la mise en relation de la science et du politique via l'exercice de l'expertise – où l'existence sociale et politique de la science se limite à son seul domaine d'application.

10 *Zone sensible* est soutenue par la Région Île-de-France, le Conseil général de la Seine-Saint-Denis, la Communauté d'agglomération Plaine Commune, la Ville de Saint-Denis.

11 Soit la rencontre entre l'approche émotionnelle (Davidson *et al.*, 2007) et spécifiquement haptique (Paterson, 2009) des expériences spatiales et la perspective critique centrée sur les questions de rapport de domination.

12 Le terme donnant une idée de l'importance du déplacement intellectuel effectué par les acteurs du projet et de l'importance de la découverte faite à cette occasion.

13 Bourriaud (*ibid.*, p. 15) parle d'un « art dont l'intersubjectivité forme le substrat » et aussi d'un « régime de rencontre intensif ».

14 J'appelle ici « géographie qualitative », la géographie contemporaine qui a fait de la méthodologie la cheville ouvrière de sa réforme épistémologique ou de son régime de scientificité, et je désigne par-là notamment le renouveau de l'enquête de terrain dans le cadre du « tournant interprétatif » (Crang, 2003). L'expression fait alors pendant à ce qui a été appelé, pour des raisons similaires, « géographie quantitative ».

15 Selon Latour et Woolgar (1996), il s'agit d'appliquer à l'activité de recherche les mêmes questionnements, outils théoriques et méthodologiques que ceux que les chercheur-es mobilisent pour travailler sur les activités de leurs sujets de recherche.

16 L'expression de psychanalyse transitionnelle que j'emploie est une extrapolation à l'ensemble du domaine théorique de la psychanalyse des personnalités dites narcissiques-identitaires et des états limites, que je fais des élaborations métapsychologiques de Winnicott (1975), dont le concept clé est « phénomène transitionnel », et des propositions cliniques de R. Kaës *et al.* (1997).

17 Cela renvoie ici aux méthodologies d'entretien visant le « listening to, giving voice to and representing the silenced » (Crang 2002: 648) et dont les résultats sont représentés dans des textes scientifiques, parfois collaboratifs.

18 La définition narcissique de l'identité met en équivalence la subjectivité et l'égoïté : le sujet est une entité indépendante et constante, donnée dans l'expérience, connue de manière réflexive et discursive – processus dont découlent l'amour ou l'estime de soi (le narcissisme) – et placée au fondement de la conscience et de la revendication de soi (l'identité). Tandis que la définition de l'identité subjective comme sociale est liée à une compréhension de la subjectivité comme sujétion, pour en faire le produit des aliénations successives (des identifications) de l'individu à des systèmes symboliques variés portés par des institutions. Sur les différentes définitions de l'identité voir, par exemple, Balibar, Cassin et Libera (2004, p. 1250).

Pour citer cet article

Référence électronique

Anne Volvey, « Entre l'art et la géographie, une question (d')esthétique », *Belgeo* [En ligne], 3 | 2014, mis en ligne le 19 décembre 2014, consulté le 30 juin 2016. URL : http://belgeo.revues.org/13258

À propos de l'auteur

Anne Volvey
Professeure de géographie, Université d'Artois, EA2468 *Discontinuités*, anne.volvey@ens-lyon.org

Droits d'auteur

Belgeo est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Résumés

Cet article de synthèse met au cœur de son argumentation croisée sur la géographie et l'art ce qui les relie entre eux aujourd'hui – soit, la méthode de terrain –, pour proposer une réflexion sur la question de l'esthétique du savoir spatial. Il revient sur les trois principales dimensions de son actualité contemporaine – soit, l'espace comme principe, la relationalité comme modalité et l'identité-subjective comme enjeu – et l'aborde à l'endroit des éprouvés du corps engagé dans cette pratique. Entre études de cas et élaborations plus théoriques, il invite à appréhender l'art en tant que science de l'espace et la géographie en tant qu'esthétique de l'espace, et *in fine*

à interroger la question des régimes scientifico-esthétiques des savoirs de l'espace. Il propose de mobiliser un corpus théorique issu de la psychanalyse contemporaine – la psychanalyse dite transitionnelle –, emprunté notamment par la géographie qualitative anglophone pour fonder à partir du terrain son projet épistémologique, afin de réfléchir à cette mise au régime esthétique du savoir spatial.

Between art and geography, an issue of aesthetics

This paper focuses on what relates art and geography today – fieldwork –, aims at highlighting the issue of the aesthetics of spatial knowledge. It objectifies the three dimensions of the fieldwork's contemporary feature – space as a principle, relationality as a mode, and self-identity as a motive –, and addresses the experiences of the performing body. The paper offers a crossed perspective on art as spatial science and on geography as aesthetics, and ends up with questioning the aesthetics regimes of spatial sciences. It calls to resort to a body of psychoanalytical theory – the so called transitional psychoanalysis –, which one has helped the qualitative geographers to ground their epistemology, in order to found and articulate this idea of a new aesthetics regime of spatial sciences.

Entrées d'index

Mots-clés : terrain, art, géographie, psychanalyse, spatialité, relationalité, identité-subjective, esthétique, hapticité, régime de connaissance
Keywords : fieldwork, art, geography, psychoanalysis, spatiality, relationality, subjective-identity, aesthetics, hapticity, regime of knowledge