

DÉLOCALISER, DÉSORIENTER

La cartographie vue par les artistes contemporains ou l'art de se perdre

par Stéphanie Jamet-Chavigny

Docteur en histoire de l'art, professeur à l'ISBA – Besançon Franche-Comté
jamet.chavigny@free.fr

Les pérégrinations proposées dans le cadre de ce texte prennent leur origine dans la rencontre qui m'est très personnelle avec deux aspects du monde de la cartographie, avec deux objets – assez difficile à nommer – qui ont influé sur ma perception et qui ne cessent depuis. Il y a tout d'abord mon premier atlas qui me fut offert en 1978, et à partir duquel je continue encore de regarder le monde. Il me sert d'étalon historique. L'Europe, par exemple, possédait deux Allemagne, la Yougoslavie était unie. Quant à l'Afrique, la plupart des pays ont depuis changé de noms. D'où ma fascination pour cette mise en comparaison entre ce que ce continent était, il y a presque 40 ans, et ce qu'il est en cette année 2012.

La seconde rencontre est une publicité pour la marque de bonbon *Kiss Cool*. Intitulée « L'homme dans le désert », elle passait à la télévision à partir de l'année 1990. Un homme assoiffé rampe dans le désert. Heureusement, il a encore dans sa poche un paquet de bonbons *Kiss Cool*. Il en prend un, ce qui lui permet de se désaltérer. Il connaît alors le premier effet *Kiss Cool* ainsi que nous le précise la voix *off*. Mais c'est le deuxième effet *Kiss Cool* qui a tout particulièrement retenu mon attention ; puisqu'apparaît, sortant du sable tel un mirage, un panneau d'affichage. Un de ceux disposés à l'entrée des villes et sur lequel est représenté le plan accompagné d'un petit logo rouge qui indique l'emplacement de notre situation géographique : « Vous êtes ici ». Ce plan du désert se dresse devant l'homme comme pour le sauver de sa situation. Mais lorsqu'il se rapproche, c'est à un monochrome jaune qu'il fait face. Représentation du désert environnant, il n'y figure sur un carroyage que ce fameux logo, « Vous êtes ici ». Soit perdu au beau milieu de nulle part, sans plus de repère qu'avant mais avec l'illusion d'une situation géographique.

Au-delà de cette anecdote, le « Vous êtes ici » révèle une lecture de la carte et ses questionnements : à la fois l'inconnu et sa solution. Jean-Loup Rivière en a proposé une très juste interprétation dans son texte pour l'incontournable catalogue de l'exposition *Cartes et figures de la Terre* qui s'est tenue au Centre Pompidou en 1980. Il explique ainsi que :

« D'une certaine manière la carte dit toujours : "je suis une réponse qui sera la bonne à la condition que votre question le soit également, trouvez la bonne question pour que la réponse que je suis vous apparaisse »¹.

Entre l'obsolescence géopolitique des cartes de mon atlas et l'inopérante géo localisation de ce plan, deux lectures de la fonctionnalité de la cartographie n'ont cessé de me tarabuster. C'est donc plutôt à partir de ce double point de vue que j'ai orienté mon approche de la cartographie et de ses lectures par les artistes contemporains.

1 L'atlas

Pour orner le frontispice d'une de ses collections de cartes publiées en 1585, Mercator choisit Atlas. Pourquoi la figure de ce titan fantastique de la mythologie grecque ? Parce que, selon Hésiode, Atlas fut condamné par Zeus à porter la voûte céleste sur ses épaules après la révolte des Titans contre les Dieux de l'Olympe. Ou selon Ovide dans *Les Métamorphoses*, parce qu'il fut transformé en montagne lors d'un combat avec Persée qui employa, pour le battre, le regard de la Gorgone Méduse ornant son bouclier :

« Alors ses proportions [celles d'Atlas d'après Ovide] accrues en tous sens, il grandit démesurément [...] et le ciel, dans toute son étendue, avec tous ses astres, reposa sur lui² ».

1 *Cartes et figures de la Terre*, cat. expo., Paris, éditions du Centre Pompidou, p. 68.

2 Ovide, *Les Métamorphoses*, IV/650-690, Paris, éditions Gallimard, p. 128-129. Note de l'éditeur : Dans son introduction, Mercator ne fait pas référence au Titan, mais à un astronome et cosmographe dont il aimerait prendre la suite.

Les variations narratives et interprétatives autour de cette référence mythologique semblent à l'image de celles des recueils de cartes géographiques et astronomiques qui portent aujourd'hui encore son nom. L'atlas bien que quasiment toujours le même est en même temps chaque fois autrement. On comprend alors que le rapprochement fiction/image du monde ait pu intéresser un artiste comme Marcel Broodthaers. Dans sa *Conquête de l'espace : atlas à l'usage des artistes et des militaires* conçu en 1975, l'artiste sélectionne trente-deux pays réunis dans un minuscule livre. Silhouette noire sur page blanche, le découpage de leurs contours les rend clairement identifiables même si leur miniaturisation empêche tout détail. La première chose qui saute aux yeux est leur séparation géographique : un pays par page, aucun ne se touche. La deuxième, leur uniformisation : ils possèdent tous la même taille. La troisième enfin, est que leur mise en regard ne possède, en apparence du moins, aucune cohérence géographique : l'Angleterre est face à l'Australie, l'Italie à Haïti, l'Allemagne à l'Afrique du Sud.

Ces trois points, insistant sur une forme d'équivalence, doivent être mis en regard du titre qui n'a rien d'innocent. *La Conquête de l'espace : atlas à l'usage des artistes et des militaires* serait un atlas de géostratégie *a priori* qui trouverait une fonctionnalité commune pour les artistes et les militaires en vue de conquérir l'espace. Pour les artistes, Marcel Broodthaers fait sans conteste référence au rapport à l'espace conquis par la poésie de Stéphane Mallarmé ou encore à celui d'Yves Klein lors de son *Saut dans le vide* de 1960. Ce qui m'amène au contexte politique des crispations internationales de l'époque, celui de la guerre froide et de la guerre de l'espace. Ce « plus petit Atlas du monde »³, comme aimait à le présenter Broodthaers lui-même, est une prise de position contre l'histoire coloniale qui unit ces pays sciemment choisis. Leur isolement du reste du monde, forme de dé-localisation associée à une égale valeur signifiée par leur taille, fait de cette œuvre une approche à la fois géographique, historique et poétique.

Poésie et/ou imaginaire, deux voies qui se croisent dans l'*Atlas* que Wim Delvoye fait paraître en 1999⁴. Il ressemble à un atlas classique composé de quarante cartes de géographie respectant les codes couleurs, la mise en forme quadrillée, les indications d'échelle et l'index alphabétique. Son déroulé se fait

également dans cette copie du modèle : le planisphère physique puis le planisphère politique. En apparence seulement. En effet, dès que nous passons à la lecture précise de son contenu, tout se dérègle. L'Europe que nous croyions avoir reconnue en un coup d'œil rapide a finalement une forme étrange. La botte italienne a été déplacée au nord et tout à coup apparaît plutôt tel un phallus dressé. Rien ne va. Les continents se nomment le « Cihataïloi Nord », ou Sud, bordés de mers aux noms aussi étranges que la « Kolrox Sea ». Quant aux noms des capitales et des villes, eux-aussi ont subi l'assaut de l'esprit fantaisiste et à la fois tellement rigoureux de Wim Delvoye. Pour cet atlas imaginaire, l'artiste a ainsi inventé 2 715 noms.

Lubie, folie d'un artiste qui nous livre un autre monde ? Mais s'attaquer à l'atlas n'est jamais innocent, surtout de la part de Wim Delvoye qui n'hésite pas à tatouer des cochons ou à inventer une machine à fabriquer de la merde pour questionner le monde par l'art. Critique de la représentation du monde tel qu'il nous est montré dans nos atlas, critique du monde tel qu'il nous est enseigné par leur biais : des clichés liés aux associations que nous véhiculons sur l'histoire d'une nation. La virilité d'un pays dépendrait-elle de ses contours géographiques ? Wim Delvoye opte pour un regard oblique que force ce monde imaginaire sur l'image géographique mondiale imposée par la projection adoptée depuis Mercator.

2 Carte/cadre

De l'atlas, il me faut naturellement passer à la carte comme cadre. Faire une coupe, décider du lieu où s'arrête le territoire que l'on souhaite représenter, n'est pas une mince affaire. La cartographie a ses réponses scientifiques, précises, argumentées pour expliquer ses choix. Il n'empêche, l'idée du cadre qui restreint est bien là. Pour les artistes, l'interprétation de ces codes est très étroitement liée aux notions de l'héritage pictural renaissant, mais aussi à celles déconstruites à partir du XX^e siècle. Dans son œuvre *L'image parfaite* réalisée en 1928, René Magritte y répond à sa manière. Un cadre doré est disposé sur un mur entièrement noir et vient donc délimiter un espace restreint et précis dans ce plus vaste ensemble identique et de même nature *a priori*. Est-ce la représentation qui déborde du cadre ou le cadre qui fixe la représentation ? Est-ce la fiction d'un espa-

3 Marie-Ange Brayer, « Mesure d'une fiction picturale : la cartographie géographique », exposé, *Revue d'esthétique et d'art contemporain*, numéro sur la « Perte d'inscription », n°2, 1995, p. 14.

4 Wim Delvoye, *Atlas*, XXX dans son recueil de cartes un avertissement de Jean-François Taddei et Lieven van den Abeele, 1999.

ce intérieur ou extérieur ? Les deux certainement. Ce monochrome noir possède quelque chose, à mon sens, du double effet *Kiss cool*.

Étudiant l'art des années 1960, l'historienne de l'art Rosalind Krauss faisait le constat de l'abandon de la grille, « marque du modernisme », et de la perspective d'Alberti et de Dürer, par les artistes proches du Land Art notamment⁵. Pour ces derniers, l'usage était, selon elle, plutôt concentré autour de recherches chromatiques quasi abstraites ou des lignes dessinant le sol⁶. Robert Smithson est certainement l'un des artistes de cette génération qui a le plus interrogé le rapport de la carte au territoire et son mode de représentation. Son œuvre *Mono Lake Non-Site (Cinders Near Black Point)*, réalisé en 1968 présente cette réflexion qui l'anime par la juxtaposition du « site » et du « non-site ». Au mur, est disposée une carte dont le centre est vidé. Des codes topographiques permettent de reconnaître sa nature mais le cadre qu'elle forme, est trop peu détaillé pour identifier le lieu auquel elle renvoie. La carte perd sa fonctionnalité pour devenir le simple cadre d'un espace vide : le non-site⁷. Au sol, Smithson a disposé une structure qui reprend exactement les dimensions de la bande cartographiée du mur. À l'intérieur, sont disposés des morceaux de pierre du territoire absent, qui agissent tels des relevés géologiques. En déplaçant ces éléments minéraux, l'artiste impose le non-site dans un lieu qui lui est étranger. Marie-Ange Brayer dans son précieux article, « Mesure d'une fiction picturale : la cartographie géographique », comprend la carte « comme un retournement du visible⁸ ». Il me semble surtout que Smithson en rappelle, comme pour l'art, son statut de représentation du réel. L'artiste propose ainsi une mise en doute de la représentation en nous perdant dans cette absence de localisation.

De l'espace vide et blanc de Smithson, j'emprunterai le rapprochement proposé par Gilles Tiberghien avec la vision du désert – un des lieux qui permet le mieux de jouer avec la monochromie –, de Terry Atkinson et Michael Baldwin, fondateurs du groupe conceptuel anglais Art & Language. Leur *Map of the Sahara Desert after Lewis Carroll* de 1967, est un hommage à une description que fait Lewis Carroll dans son poème *La Chasse au snarck*. Reprenant l'idée du cadre de la carte conjugué au cadre du tableau par le dessin d'un double rectangle, les deux artistes l'ont comme mis au carreau sur du papier quadrillé, habituellement utilisé pour les graphiques géométriques. La particularité revendiquée de la carte de Lewis Carroll est le fait que grâce à son absence de référence topographique, elle peut précisément servir partout dans le monde, contrairement aux autres cartes. Elle est donc parfaite, puisqu'elle répond ainsi aux attentes de chacun. Art & Language en la redessinant sur du papier millimétré lui font intégrer en plus un postulat logique. Sortie de l'imaginaire et de la fiction de la page blanche du poème épique, elle bouscule l'univers scientifique qu'elle remet ainsi en question, et devient comme une rencontre improbable de l'irrationnel au cœur du monde rationnel⁹.

Gilles Tiberghien la rapproche, pour sa part, de certaines anciennes cartes sur lesquelles des zones blanches étaient ainsi laissées afin de signifier les lieux où des terres restaient encore à explorer¹⁰. Cet argument de la recherche de la *Terra Incognita* peut être avancé pour la lecture de l'œuvre d'Art & Language, mais ne vaut plus aujourd'hui face à l'hyper connaissance du monde et au sentiment général qu'il n'y a quasiment plus aucun territoire vierge à découvrir. Les artistes adoptent un autre point de vue lorsqu'ils continuent cependant formellement à ques-

5 Gilles Tiberghien, *Finis Terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, éd. Bayard, 2007.

6 Avec perspective de la Renaissance mais nuance que Gilles Tiberghien rappelle en citant les réflexions de Svetlana Alpers dans « L'art de dépeindre » : « Bien que le carroyage proposé par Ptolémée et celui que Mercator a imposé par la suite de participant de l'uniformité mathématique du carroyage de la perspective de la Renaissance, ils ne partagent pas avec celle-ci l'observateur occupant la place déterminée, ni le cadre, ni une définition de la peinture considérée comme une fenêtre à travers laquelle regarde l'observateur placé à l'extérieur. C'est en raison de ces dissemblances fondamentales que le carroyage de Ptolémée, et même les carroyages cartographiques en général, doit être distingué et non pas confondu avec celui de la perspective. », *op. cit.*, p. 94-95.

7 Marie-Ange Brayer explique qu'elle « renvoie délibérément à la carte vide de Lewis Carroll dans la *Chasse au snark* ; Marie-Ange Brayer, *ibid.*, p.15. Lewis Carroll, *The Hunting of the Snark*, 1876, Henry Holiday : Illustration of The Bellman's Speech.

8 *Op. cit.*

9 Second: The Bellman's Speech, Lewis Carroll, *La Chasse au Snarck*.

“Other maps are such shapes, with their islands and capes!

But we've got our brave Captain to thank”

(So the crew would protest) “that he's brought us the best—

A perfect and absolute blank!”

10 Gilles Tiberghien, *ibid.*

tionner la représentation du monde par cette association étrange de la carte monochrome. Je pense ici par exemple à la carte représentant un détail du *Désert de Danakil* situé en Éthiopie de David Renaud. La surface jaune du désert dont la légende en marge – inscrite comme sur une vraie carte IGN – précise que le type de sol est constitué d'un ensablement léger sur un terrain non rocheux. Elle est entièrement recouverte d'un léger tracé en pointillés indiquant qu'il s'agit d'« ondulations sans dénivellation importante, imbriquées et festonnées ». Nous sommes ici perdus dans un désert qui, par ces ondulations, est visuellement toujours en mouvement. L'œil suit les vaguelettes légèrement obliques qui ressemblent aux traces laissées par la mer lorsqu'elle s'est retirée. Alors même qu'elle paraît nous perdre dans un espace sans repère, la carte réussit à dire la réalité poétique du désert, celle d'un espace qui ne cesse d'être mouvant grâce au vent qui modifie sans cesse les reliefs de sable.

3 Changer de point de vue pour une autre projection du monde

Outre ces sorties du cadre et ces espaces vierges, certains artistes vont développer des constructions de la représentation du monde en rupture avec le modèle de Mercator, sa mise à plat et son point de vue. Dès 1929 dans la *Carte surréaliste du monde*, les artistes surréalistes avaient proposé une réflexion sur la subjectivité de la perception. Paris était alors déplacé en Allemagne – il y a quelque chose de prémonitoire dans ce positionnement. Le monde semblait dominé par la Russie, l'Alaska avait comme dévoré les États-Unis totalement absents de cette géographie ; au contraire d'îles de l'océan Pacifique telle la Nouvelle-Guinée et surtout l'île de Pâques au format démesurément grand. Quant à Joaquín Torres-García, dans sa *Carte de l'Amérique du Sud*¹¹ publiée dans le n°1 de *Circule y Cuadrado* en mai 1936, qui a renversé les deux Amériques, son slogan est on ne peut plus explicite : « Notre Nord est le Sud ».

La solution imaginée par Richard Buckminster Fuller et publiée dans son article « How to assemble the Globe » du numéro de mars 1943 de *Life Magazine*, se présente sous la forme d'une série de dix planches photographiques. Il réinvente une carte mondiale qu'il nomme Dymaxion (condensé des trois mots : « dynamique », « maximum » et « ion »). C'est le fruit d'une projection de la Terre sous une forme

géométrique icosaèdre plutôt que sphérique. Dans la biographie qu'il lui consacre, Robert Snyder explique ceci :

« Elle [la projection de Fuller] propose de substituer à la classique projection de Mercator, qui déforme les continents, et reconduit (à moins qu'elle ne détermine) les oppositions idéologiques Nord/Sud et Est/Ouest, une projection, géométriquement plus juste et politiquement plus équitable, qui fait apparaître l'ensemble des terres émergées comme un amas solidaire d'îlots au sein d'un océan unique... »¹².

On comprend alors l'intérêt que vont porter des artistes comme John Cage, Jasper Johns ou encore Robert Smithson à cet homme qu'ils considéraient comme l'un des leurs selon les propres mots de Cage.

Héritiers de cette lecture, les artistes d'aujourd'hui, quand ils dessinent un monde en partie effacé ou déformé, y glissent en plus, pour la plupart, une distance formelle qui emprunte son modèle à la rationalité scientifique ou statistique. Dans sa série « The World of... », Philippe Terrier-Hermann réinterroge le principe de la carte subjective marquée par le grinçant et la mélancolie de notre époque. Lorsqu'il procède, par exemple, à la mise en forme cartographique du suicide au cours de l'année 2008 dans *The World of Suicide* à partir des statistiques de la World Health Organisation, on découvre un planisphère sans le continent africain, exception faite, tels des îlots au milieu de l'océan Atlantique, de l'Afrique du Sud et du Zimbabwe, tandis que le Japon et la Corée du Sud possèdent à eux deux la taille des États-Unis... Outre l'interprétation géo-politique, géo-économique qu'elle engendre, la carte dit surtout l'incompréhension et le refus personnel de ce monde. Et nous voici revenus à notre « Vous êtes ici ». L'image du monde que nous voyons dépend directement des schémas de pensée de celui qui le questionne. Avec cette carte, Philippe Terrier-Hermann ne parle pas de territoire ou de déterritorialisation, il montre le désenchantement du monde moderne et sa froideur statistique. La perte s'opère autrement, en négatif. C'est un monde perdu qui nous fait face. Et toutes les interconnexions internationales, toutes les géo-localisations pour se retrouver aujourd'hui en libre accès sur *Google Earth* dont le slogan est « le monde à portée de main » et les nombreux autres sites, ne permettront pas de vaincre l'immense solitude de l'homme. Vision pes-

11 Joaquín Torres-García, *un monde construit*, sous la direction d'Emmanuel Guigon, Paris, éd. Hazan, 2002.

12 Robert Snyder, *Buckminster Fuller : scénario pour une autobiographie*, Paris, Images Modernes, 2004, p. 8.

simiste que rejoint à sa manière Nicolas Milhé lorsqu'il fait effacer les pays du monde sur une projection Mercator, *Sans titre (Mercator)*, comme l'on fait d'un tableau noir écrit à la craie. La perte irrémédiable que l'homme orchestre par et de lui-même.

Toutefois, certains artistes y opposent un espoir. C'est le cas d'Aleksandra Mir qui, avec sa carte de Tokyo, *Tokyo Map* contourne cette solitude. Elle a en effet demandé à ses amis et connaissances de renommer les rues de la ville nippone après le constat général que tout le monde s'y perdait. L'artiste voit là la solution de réinvestir ensemble ce

territoire selon la sensibilité de chacun, par l'invention de ces nouveaux noms. Il y a une décision commune de modifier, de changer ce qui ne va pas. Peut-être est-ce cela la solution ? En tout cas parmi celles que préconise et défend également mais à sa manière Thomas Hirschhorn dans sa carte réalisée en 2007 avec son ami philosophe Markus Steinweg : *Map of Friendship between Art and Philosophy*, celle de l'amitié entre l'art et la philosophie. Pour éviter de se perdre, le chemin à suivre tel que l'ont imaginé certains artistes contemporains serait donc de construire à deux au moins une autre image du monde.