

POÉTIQUE ET RHÉTORIQUE DE LA CARTE DANS L'ART CONTEMPORAIN

Gilles A. Tiberghien

Belin | « L'Espace géographique »

2010/3 Tome 39 | pages 197 à 210

ISSN 0046-2497

ISBN 9782701156200

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2010-3-page-197.htm>

Pour citer cet article :

Gilles A. Tiberghien, « Poétique et rhétorique de la carte dans l'art contemporain »,
L'Espace géographique 2010/3 (Tome 39), p. 197-210.
DOI 10.3917/eg.393.0197

Distribution électronique Cairn.info pour Belin.

© Belin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Poétique et rhétorique de la carte dans l'art contemporain

GILLES A. TIBERGHIEU

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
12 place du Panthéon, 75005 Paris
GillesTiberghien@noos.fr

RÉSUMÉ. — Les artistes qui travaillent avec les cartes interrogent leurs processus de fabrication et la façon dont nous les lisons. Destinés à être consultés, les atlas sont aussi faits pour être regardés et lus. Les légendes, les toponymes sont pour chacun, usager, amateur ou géographe, une source de renseignements mais aussi de plaisir qui révèle la part d'imaginaire que l'on retrouve dans toute activité cartographique.

ART CONTEMPORAIN, ATLAS,
CARTOGRAPHIE, IMAGINAIRE,
POÉSIE

ABSTRACT. — *The poetics and rhetoric of maps in contemporary art.*

Artists who work with maps investigate how they are made and how we read them. Intended to be consulted, atlases are also designed to be looked at and read. For users, map-lovers and geographers, the legends and place names are a source of information but also of pleasure, which reveals the role of imagination in any cartographic activity.

ATLAS, CONTEMPORARY ART,
IMAGINATION, MAPPING, POETRY

Parmi les façons de comprendre les cartes, celle qui consiste à les considérer comme des textes à la manière d'autres systèmes de signes non verbaux – comme la peinture, le théâtre, le cinéma etc. –, n'est pas la moins pertinente¹. Les cartes relèvent à la fois du visible et du lisible. Elles sont un composé d'images et de signes – d'images qui peuvent avoir valeur de signes – et de signes qui font parfois images, le rapport des uns aux autres étant complexe.

L'art conceptuel apparu dans les années 1960 a trouvé dans la cartographie un ensemble de procédures qui nourrissent ses propres interrogations. Comme l'écrivait Lucy R. Lippard (1983,

1. Cf. Harley, 2002, p. 36. Le chapitre « Text and contexts in the interpretation of early maps » n'est pas traduit dans le volume de Gould, Bailly, 1995.

p. 121) dans son grand livre *Overlay*, «La carte commença à jouir d'une grande popularité dans l'art contemporain avec l'intérêt manifesté par le minimalisme pour les nombres, le temps et la mesure. Les artistes conceptuels, qui étaient influencés par la fascination des artistes modernistes américains pour la grande échelle mais qui refusaient de remplir le monde de nouveaux objets ou de "violenter la terre", ont adopté la carte et la photographie pour évoquer de façon suggestive une expérience de première main.»

À la fin des années 1960 et 1970, la carte a, en effet, été privilégiée par des artistes, peintres ou sculpteurs, qui s'intéressaient au paysage. Grâce à elle, il leur était possible de saisir de vastes étendues de territoires et de localiser des œuvres parfois monumentales, souvent construites dans des régions reculées et désertiques et que l'on ne pouvait de toute façon percevoir – sauf à entreprendre de longs périple – que grâce à des photographies. Ainsi, concluait Lucy R. Lippard (1983, p. 121-122) : «La carte la plus ordinaire présente une beauté formelle intrinsèque tout comme un dessin et satisfait une aspiration fondamentale d'ordre en offrant une syntaxe, un langage grâce auquel apprécier le paysage sans le représenter (*depicting*). C'est une façon de moderniser complètement la notion d'art dans son rapport à l'espace.»

Les artistes n'ont pas attendu cette époque pour s'intéresser aux cartes. Cependant, avec le modernisme, que l'on fera par convention remonter à Manet, les cartes vont représenter pour les artistes un instrument de rupture, une modalité critique dans le régime de la représentation. Avant cela, les cartographes et les artistes avaient partie liée de façon plus étroite et l'on sait, par exemple, le poids de l'art dans la production artistique de la Renaissance. Je m'intéresserai, ici, essentiellement à la période récente de l'art dit «contemporain».

Échelles et écarts

La carte est toujours par rapport à son référent dans un écart que rien ne peut réduire et qui en est constitutif. Il n'y a rien comme une carte tout à fait adéquate, disait le philosophe Nelson Goodman (1972, p. 15), car l'inadéquation est intrinsèque à la carte si grande qu'en soit par ailleurs les dimensions². Ce qui pose aussitôt le problème de l'échelle et du niveau de compréhension qu'elle nous indique. Car, comme l'écrivait Yves Lacoste (1976, p. 65), tout changement d'échelle correspond à un changement du niveau d'analyse, entraînant un autre type de conceptualisation. L'artiste belge, Marcel Broodthaers, avec son atlas de poche de quatre centimètres de haut et deux et demi de large, intitulé *Atlas à l'usage des artistes et des militaires* (fig. 1), ramenait chaque pays représenté sur une seule page à une dimension unique, esquivant dès lors toute idée d'échelle. Sous chaque pays, ainsi représenté comme une tache noire dont les contours s'enlevaient sur le fond blanc du papier, on pouvait lire un nom : Suisse, Andorre, Finlande, France, Belgique, etc., tous étant ainsi étrangement égalisés³.

Cette question du niveau d'analyse auquel on se situe par rapport à la réalité est particulièrement importante pour les géographes, mais elle sera aussi explorée implicitement par les artistes qui en joueront dans leurs atlas fictifs. Ainsi nous permettent-ils de «zoomer» sur des formes qui, perdues dans le planisphère, nous frappent de façon quasi subliminale pour se révéler ensuite brusquement à nous avec une familiarité qui nous trouble, quand la carte de la région considérée a été agrandie. L'effet de *Gestalt* est alors très puissant et nous interroge ensuite sur l'attraction que certains pays, connus d'abord

2. Je me permets de renvoyer à la traduction du texte de Nelson Goodman et à son bref commentaire dans mon livre (2007). Sur les paradoxes de la carte 1/1, outre les textes de Lewis Carroll (1989) et de Jorge Luis Borges (1994, p. 107), on peut lire aussi le chapitre de Umberto Eco (1996), «De l'impossibilité d'établir une carte de l'Empire à l'échelle de 1/1».

3. L'*Atlas* fut publié en 1975 un an avant la mort de l'artiste. Cf. Domino, 1997, p. 64-67.

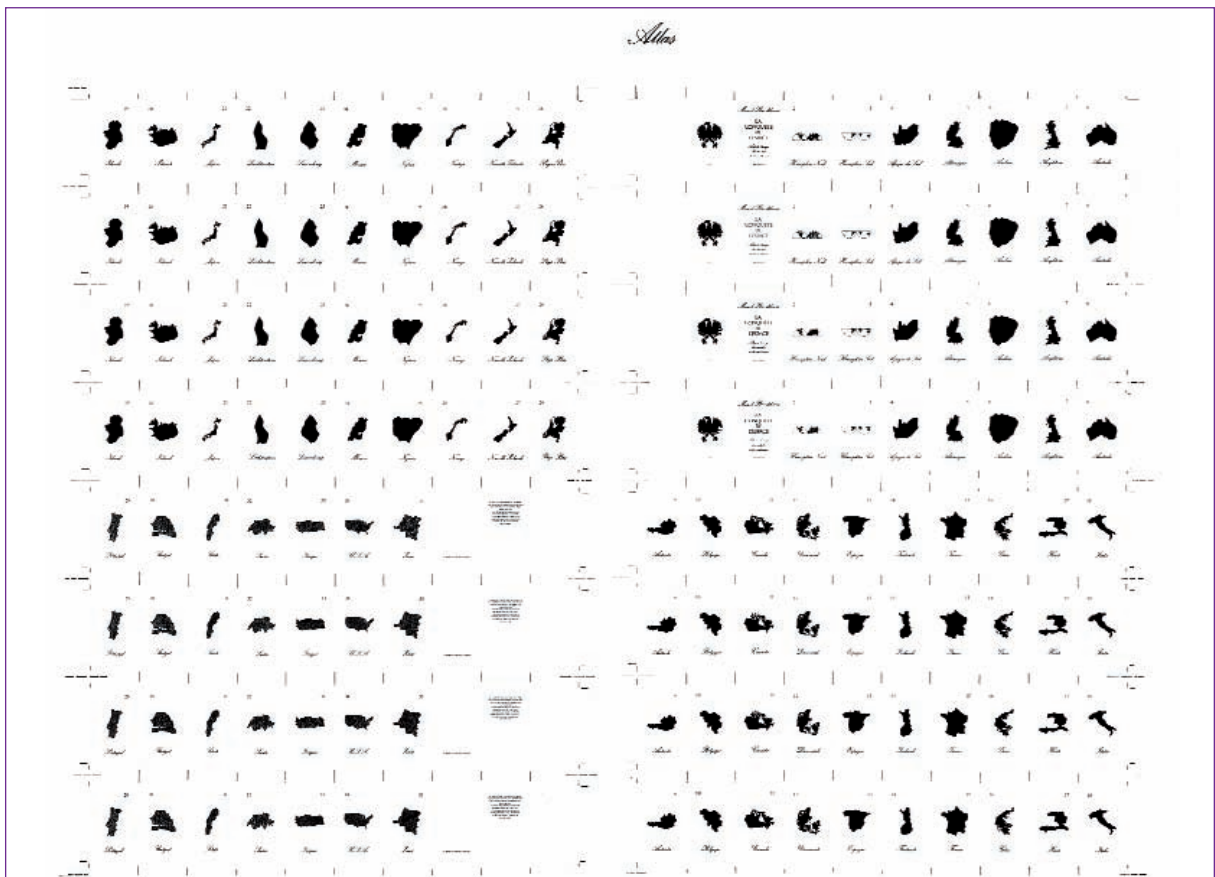


Fig. 1/ Marcel Broodthaers : *Atlas*, 1975. Impression sur papier, 50,5 x 69,5 cm, coll. FRAC Poitou-Charentes. © ADAGP, Paris 2010.

par les atlas, peuvent exercer sur nous à travers leurs formes mais aussi leurs noms. L'artiste italien Luciano Fabro a su tirer parti de ces effets en multipliant les représentations de la « botte » italienne (photo 1), en diversifiant à l'infini les supports de la carte en ficelle, en fer, en aluminium, en verre, etc.⁴

Ce qui apparaît alors, c'est que les cartes nous renvoient toujours à d'autres cartes et sont comme tels des objets « métastables » qui nous plongent dans un abîme d'incertitude, d'autant plus étrange que nous croyons avoir acquis un savoir substantiel après les avoir consultées. Cette dynamique est celle qui est permise par l'écart que je viens d'évoquer à la suite de Nelson Goodman, une dynamique propre à l'imaginaire qui travaille à la fois la façon dont nous lisons les cartes, mais aussi celle dont les cartographes, et l'ensemble de ceux qui collaborent avec eux, les fabriquent. Or ces mêmes processus intéressent davantage aujourd'hui les géographes que l'objet carte proprement dit. L'imaginaire à l'œuvre n'a pas pour but de combler cet écart mais d'y circuler et de l'explorer.

L'écart en question concerne aussi le rapport du texte aux images, ou disons aux tracés qui constituent les cartes. Les légendes, par exemple, supposent un rapport particulier à ce qui est vu, une façon de lire en regardant et de regarder en lisant. D'autant que la place et la nature des textes changent suivant les types de

4. Sur l'intérêt de Luciano Fabro pour les cartes, la carte d'Italie en particulier, voir Fabro, 1996, p. 200-207, p. 210-213 et p. 219-220.



Photo. 1/ Luciano Faro : L'Italia d'Oro, 1971. Bronze doré, 92 x 45 cm. Tous droits réservés pour tous pays.

5. Svetlana Alpers (1983, p. 214) reconnaît que c'est « un lieu commun de la littérature cartographique de dire que les cartes associent l'art et la science », ajoutant que l'on admettait « un rapport inverse entre la quantité d'art mis en œuvre et la quantité d'informations transmises. Même lorsqu'ils sont associés, l'art et la science sont pour ainsi dire en conflit ».

6. Voir Tim Ingold qui compare les genres de lectures des plans, des graphiques scientifiques et des partitions musicales à celle des cartes : « c'est à peu près la même chose, dit-il, avec une carte géographique. Ici, les lignes rectrices en latitudes et longitudes sont des indications qui permettent au navigateur de tracer un itinéraire d'une localité à une autre. » (Ingold, 2007, p. 156).

rait aussi comme des « textes culturels », retenant des lectures de Jacques Derrida et de Michel Foucault que, d'une part, elles ont un statut métaphorique indéniable et que, d'autre part, elles sont l'expression d'un pouvoir qu'elles reflètent mais aussi qu'elles fabriquent.

Lorsque Brian Harley écrivait que toutes les cartes sont rhétoriques, il parlait même de celles qui ont bénéficié des techniques les plus avancées, si bien que, disait-il, « nous devons démanteler le dualisme arbitraire entre la “propagande” et la “vérité”, entre les mondes de représentation “artistiques” et “scientifiques” rencontrés sur les cartes. » (Gould, Bailly, 1995, p. 78). En me guidant sur cette idée, j'aimerais examiner quelques exemples de cartes d'artistes qui mettent plus particulièrement en valeur cet aspect.

Le Flamand Wim Delvoye a fabriqué de toute pièce un atlas imaginaire comportant un planisphère physique, un planisphère politique, quarante et une cartes et un index de deux mille sept cent quinze noms.

« L'Atlas me permet de relier Jasper Johns et le Land Art, écrit l'artiste, mais aussi de mettre en jeu l'écriture : il y a beaucoup de mots et de légendes dans une carte. J'invente des mots et passe beaucoup de temps à vérifier qu'ils n'existent pas réellement... » (Bourriaud *et al.*, 2003, p. 94-95). Comme John Ronald Reuel Tolkien créait des noms de peuples et de contrées imaginaires à partir de racines linguistiques variées, finnoises ou sémitiques, par exemple, que l'on retrouve dans ses cartes de la *Terre du Milieu*, Wim Delvoye forge des noms aux sonorités proches de toponymes connus ou relevant d'une nomenclature établie. Ainsi trouve-t-on « *gulf* » ou « *golfe* », « *bay* » ou « *baai* »,

carte. Certains sont inscrits dans des cartouches, d'autres en bas de la page, d'autres encore sur la carte elle-même selon des dispositifs variés. Ainsi, comme l'écrit Christian Jacob (1992, p. 320) : « la lecture se déroule dans le va-et-vient entre la carte et sa légende marginale. Lorsque la légende verbale se trouve encadrée dans des cartons, elle s'organise volontiers sous la forme de listes, de tableaux, comme si la consultation répétée de la carte facilitait la mémorisation de ces textes. »

Les mots et les choses

Brian Harley constatait que même si les cartographes revendiquaient encore à la fois l'art et la science de la confection des cartes, celui-là avait « peu à peu disparu des cartes, car on lui attribue souvent un rôle de décoration non central dans la communication cartographique. Même les philosophes de la communication visuelle, tels que Rudolf Arnheim, Umberto Eco, Ernest Gombrich et Nelson Goodman, ont eu tendance à cataloguer les cartes comme un type de diagramme analogue, un modèle, ou un “équivalent” simulant la réalité, fondamentalement différent de l'art ou de la peinture »⁵ (Gould, Bailly, 1995, p. 67).

Mais la carte a beaucoup à voir avec l'art, celui de dépendre, celui d'écrire pour décrire (littérature) ou pour noter (musique) – les analogies entre cartes et partitions ne manquant pas⁶. Brian Harley avait mis l'accent sur le caractère rhétorique des cartes, qu'il considérait

« archipel », « *ocyhpels* » ou « *pelago* », « *channel* », « détroit », « *island* », pour décrire le relief complexe des côtes et la façon dont la terre et l'eau s'interpénètrent. Les noms sont parfois évocateurs des formes qui soudain s'imposent à nous, révélant tel animal ou tel objet malicieusement glissé dans les contours d'un continent ou dans le dessin d'une île. Ainsi, sur la figure 2, Cihatailoi Nord, l'île de New Hamma affecte-t-elle le profil d'un marteau collé à une cloche du nom de Soana dont la capitale est Dogful au sud de New Caril. À l'aplomb, au lieu du battant, on trouve un petit archipel appelé *islas carillens*.

« Dans l'image-carte, écrit Denis Wood, les signes linguistiques n'indiquent pas seulement quelles choses sont appelées (« lac ») mais aussi comment ils sont nommés (« supérieur »). Donc l'identification est affaire à la fois de *désignation et de nomenclature*. Nombre de nos nomenclatures géographiques contiennent un résidu de désignation comme dans « Union City » « Youngstown », « Louisville », « Pittsburgh » ; mais c'est pratiquement obligatoire eut égard aux données naturelles. Un mot, « rivière » par exemple, peut apparaître des centaines de fois dans une seule carte image. Le cartographe qui éliminerait ces redondances trouverait de toute façon que les rivières ne sont plus guère discernables des criques ni les lacs des réservoirs. Ici, le langage ne fait pas que nommer des caractéristiques, mais il éclaire des distinctions de contenu qui, pour quelque raison, ont échappé au codage iconique. » (Wood, 1992, p. 123).

Ainsi, comme l'admet Denis Wood, la fonction du langage dans la cartographie n'est pas seulement toponymique. Si tel était le cas il faudrait en éliminer totalement la polysémie des mots utilisés et les considérer comme des signes univoques. Or ici, les signes linguistiques sont en fait les contreparties des signes iconiques. Dans une carte, des mots ou des arrangements de mots « engendrent un champ de signes linguistiques plus proches de la poésie concrète. Les lettres gagnent en taille, augmentent en poids ou arborent des formes *majuscules* pour indiquer des degrés d'importance plus grande. Les variations stylistiques, géométriques et chromatiques signalent de vastes divisions sémantiques. La syntaxe textuelle est largement abandonnée tandis que les mots sont allongés et tordus et que les groupes de mots sont réarrangés pour tenir dans l'espace de leur équivalent visuel. » (Wood, 1992, p. 123).

Marcel Broodthaers est venu officiellement très tard à l'art. C'est seulement à quarante ans passé qu'il a réalisé ses premières œuvres plastiques. Sa pratique de la poésie l'a amené à s'interroger tout naturellement sur les modes d'écriture qui prenaient en compte aussi bien l'espace du livre que le sens donné aux mots. La tentative mallarméenne du *Coup de dé* trouva chez lui sa forme radicale dans l'éradication du



Fig. 2 / Wim Delvoye : Cihatailoi Nord. Extrait de l'Atlas, 1999.

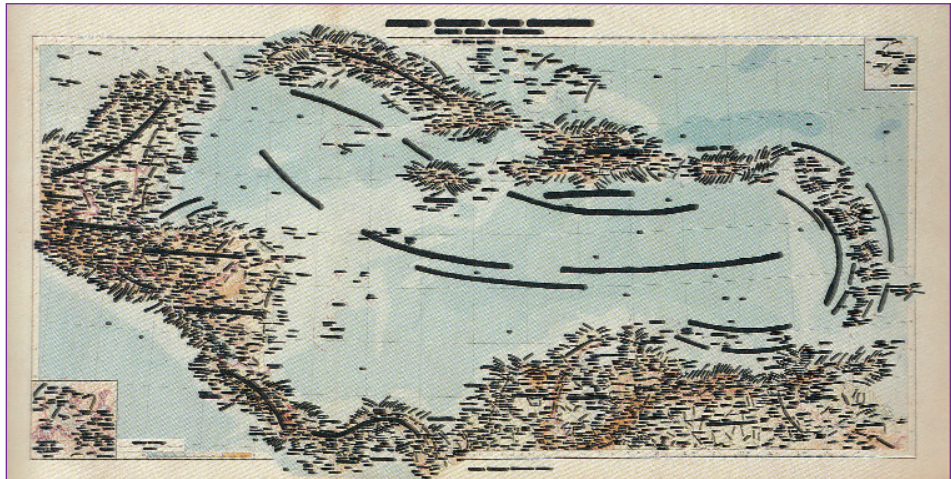


Fig. 3/ Emilio Isgro : *Mar dei Caraibi*, 1970. Tous droits réservés pour tous pays.

mot au profit de son « encombrement » spatial, traduit géométriquement par des barres noires de même hauteur que les lettres les plus hautes et de même longueur que les phrases du texte. Cette technique, qui oblitère le sens au profit de l'effet plastique spéculant sur le rythme et la position des lignes ainsi obtenues, a été reprise par l'artiste italien Emilio Isgro qui a réalisé, en 1970, et encore quelques années plus tard, une série d'œuvres qui consistaient à noircir tous les toponymes de cartes de géographie, de l'Italie, de la mer Méditerranée ou des Caraïbes, en les intitulant à chaque fois du nom de la carte d'origine – par exemple *Mar dei Caraibi* 1970 – et en leur donnant à toutes pour sous titres : *Carta geografica cancellata*⁷ (fig. 3).

Allégories

Robert Smithson, l'un des artistes américains emblématiques du Land Art, s'est beaucoup intéressé aux cartes non seulement parce qu'elle étaient un moyen de « documenter » ses œuvres construites dans des déserts ou des lieux difficiles d'accès, mais aussi en raison de leurs caractéristiques propres et de la variété possible de leurs usages. Il a participé à ce renouveau d'intérêt porté aux cartes dans les années 1960, à une époque de transformation de l'art que l'on analyse souvent comme le passage du moderne au postmoderne. Il est clair, en tout cas, que l'un des aspects de cette transformation concerne le rapport que les artistes entretiennent avec le langage et qui participe de ce que le critique américain Craig Owens a pu qualifier d'« impulsion allégorique »⁸.

Dans un compte rendu des *Écrits* de Robert Smithson, publiés en 1980, Craig Owens caractérisait ainsi l'allégorie : « L'allégorie marque la dissolution des limites entre les arts ; elle compromet aussi l'intégrité du verbal et du visuel en les rendant interchangeables. C'est la raison pour laquelle l'allégorie est une « erreur » esthétique, mais c'est aussi pourquoi elle apparaît aujourd'hui comme le principe organisateur de la nouvelle pratique esthétique. » (Owens *in* Frogier, Poinot, 1992, p. 56). Cette nouvelle pratique, c'est naturellement celle à laquelle fait aussi référence Lucy R. Lippard dans le texte que je cite au début de cet article. Quant à l'« erreur esthétique », c'est une allusion critique à la façon dont Jorge Luis Borges commentant

7. Cf. Bonito Oliva, 2001. Je remercie Francesco Galluzi qui m'a fait connaître cet artiste.

8. Cf. Owens, 1980. Traduction française de la 1^{re} partie par Frédéric Lemonnier et Véronique Wiesinger, « L'impulsion allégorique : vers une théorie du post-modernisme », dans Blistène *et al.*, 1987. Je citerai cette traduction.

le philosophe italien Benedetto Croce dans son *Esthétique*, qualifiait lui-même l'allégorie. Craig Owens reprend cette fois positivement l'idée d'allégorie à la lumière du texte de Walter Benjamin (1985), *l'Origine du drame baroque allemand*.

L'allégorie, dit Craig Owens, est une attitude et une méthode : « pour l'instant, nous dirons qu'il y a allégorie lorsqu'un texte est doublé par un autre ». L'auteur énumère ensuite les caractéristiques de l'allégorie dans ses rapports à l'art contemporain. L'une de ces caractéristiques concerne la spécificité du site, propre à la sculpture aujourd'hui. *Spiral Jetty* de Robert Smithson, une spirale de terre et de roches d'environ cinq cents mètres de long, construite en 1970 sur les bords du Grand Lac salé dans l'Utah, en constitue un très bon exemple puisque Robert Smithson avait bien présent à l'esprit l'idée du caractère provisoire de l'œuvre, compte tenu des forces naturelles qui tendaient à sa destruction⁹. Mais les photographies, le film, les dessins, les cartes, le texte, qui ne sont pas le site (et que Robert Smithson considère comme des *non-site*) lui font écho en entretenant avec lui un rapport dialectique. Ils le documentent, l'informent, le prolongent et le pérennisent en quelque sorte dans les lieux où l'on peut les voir, galeries ou musées. Ils ont en ce sens une véritable fonction allégorique car, selon Craig Owens, le fait de constater la nature passagère des choses et de chercher en même temps à les fixer dans l'éternité « est l'une des plus fortes impulsions de l'allégorie » (Blistène *et al.*, 1987, p. 496).

Si toute carte n'est pas nécessairement allégorique, on comprend mieux en même temps comment l'art aujourd'hui a pu s'intéresser au potentiel allégorique de la carte. Robert Smithson a d'ailleurs très bien su en tirer parti dans le film *Spiral Jetty*, qui accompagne l'œuvre du même nom, et où l'on découvre avec une caméra, comme si l'on survolait le territoire, une série de noms inscrits sur la carte qu'énumère la voix *off* de l'artiste. On voyage ainsi avec lui en marchant sur ses pas à la recherche du site approprié pour son œuvre. Puis on voit l'eau recouvrir progressivement le fond bleu de la carte qui, un peu auparavant, avait déjà été filmée sous forme démembrée, ses morceaux confondus avec les carrés de boue craquelée et séchée au soleil. L'allégorie cartographique prenait ainsi chez Robert Smithson des tours complexes à travers la représentation matérielle de cartes en verre brisé ou en coquillages figurant d'hypothétiques continents disparus, comme Gondwana qui, au Triasique, il y a deux cents millions d'années, recouvrait l'Australie, l'Afrique et l'Amérique du Sud, ou Lémuria qui occupait une partie de l'île de Madagascar (fig. 4).

Dans une œuvre dont le titre emprunte à l'ouvrage de l'explorateur John Lloyd Stephens, *Incident of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*¹⁰, Robert Smithson qui, en mai 1969, s'était rendu avec sa femme Nancy Holt et la galeriste Virginia Dwan au Mexique, procéda à neuf déplacements d'une série de miroirs carrés installés dans la végétation, sur le sol, dans les branches ou les racines des arbres, etc. Parlant de son « deuxième déplacement », dans le texte qu'il publia la même année dans le magazine *Artforum*, il écrivait : « C'est en ce même site que fut construite la grande calotte glaciaire de Gondwana, avec le concours d'une carte, p. 459 de *Stratigraphy and Life History*, de Marschall Kay et Edwin H. Colbert. Il y a maintenant un petit peu de carbonifère près d'Uxmal. Cette grande époque du carbonate de Calcium semblait une offrande appropriée pour une terre si riche en pierre calcaire. Reconstituer une masse de terre qui avait existé il y a 350 à 300 millions d'années sur un terrain naguère contrôlé par divers dieux mayas, produisait une collision dans le temps qui vous laissait avec un sentiment d'intemporel. » Et de conclure

9. Même si Robert Smithson a pu, à la fin de sa vie brutalement interrompue à 35 ans, caresser l'idée de surélever son œuvre pour qu'elle ne soit pas recouverte à nouveau par la montée des eaux du lac.

10. Ce livre fut publié en deux volumes en 1841. Sur ce voyage, voir Robert, 2004.

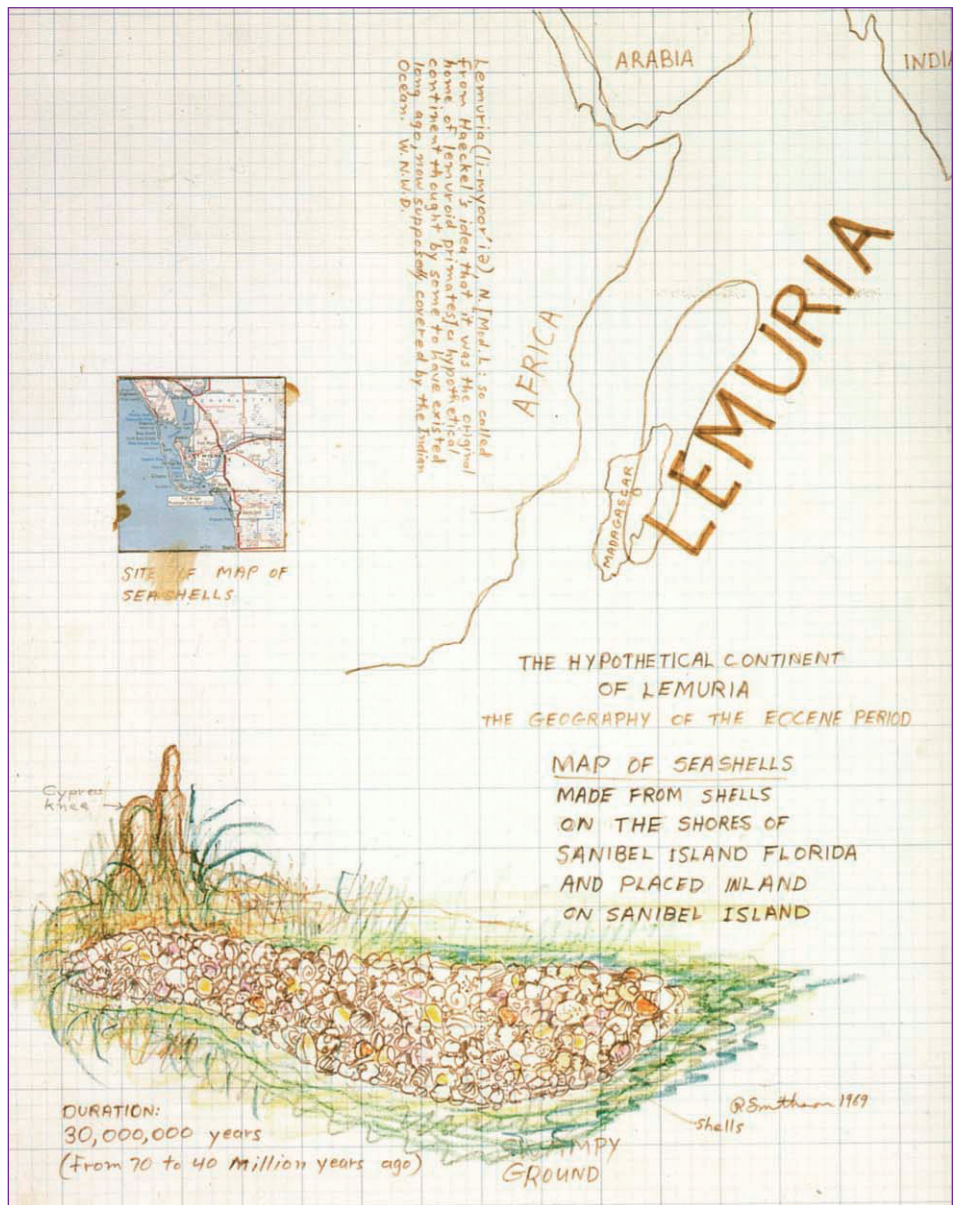


Fig. 4/ Robert Smithson : *The Hypothetical Continent of Lemuria*, 1969. Encre, crayon, carte, graphite, collage, 22 x 17 pouces . Tous droits réservés pour tous pays.

un peu plus loin : « Vous ne pouvez pas visiter Gondwana mais vous pouvez venir voir sa “carte” » (Smithson, 1994, p. 199 ; Smithson, 1996, p. 121-122)(fig. 5).

Toute la réflexion de Robert Smithson passe par une interrogation sur la visibilité à travers cette dialectique du site/non-site (qui joue avec l’homophonie en anglais entre « vision », *sight*, et « non vision, *non sight* ») dont le miroir est l’un des opérateurs. L’évocation des mythes mayas dans le texte, en contrepoint duquel aucune ruine historique n’est jamais montrée, participe de la démarche allégorique de Robert Smithson qui échange en permanence le visuel et le verbal dans une

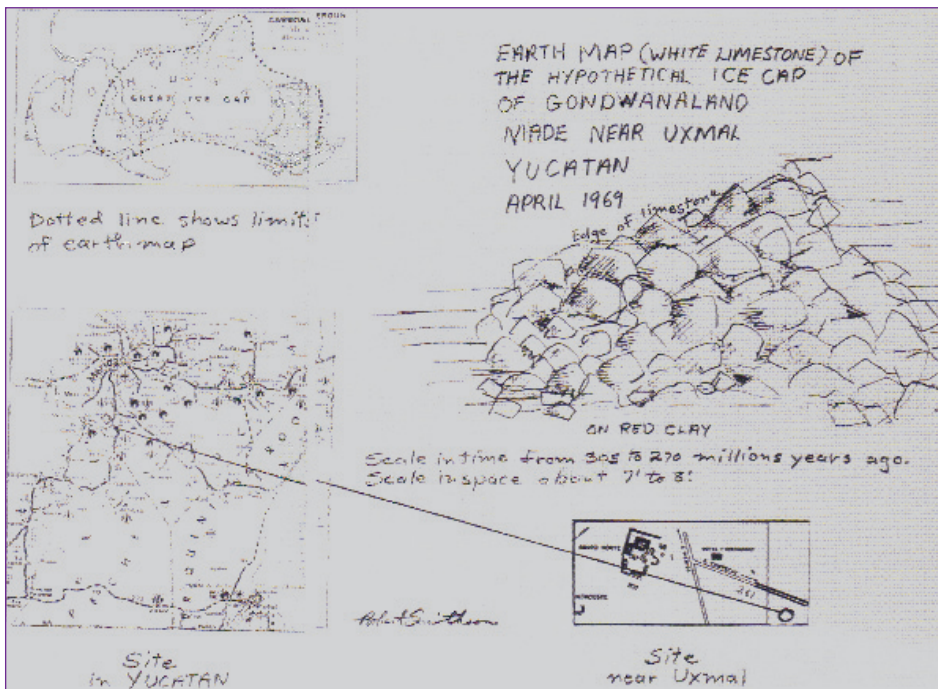


Fig. 5/ Robert Smithson : Earthmap of Gondwana Ice Cap, 1969. Crayon et collage sur papier, monté sur carton, 14 1/2 x 9 3/4 pouces. Estate of Robert Smithson. Tous droits réservés pour tous pays.

réciprocité caractéristique. Car comme le dit encore Graig Owens, dans l'allégorie « les mots ne sont souvent traités que comme des phénomènes purement visuels alors que des images visuelles nous sont offertes comme écritures à déchiffrer » (Blistène *et al.*, 1987, p. 496).

Images

Deleuze reconnaissait à Walter Benjamin le mérite d'avoir fait accomplir à l'allégorie un progrès décisif en montrant qu'elle n'était pas un symbole raté ou une personification abstraite mais « une puissance de figuration » qui « fait de la nature une histoire et transforme l'histoire en nature, dans un monde qui n'a plus de centre » (Deleuze, 1988, p. 170-171). Il y a bien de cela dans la carte et cette puissance de figuration joue sans cesse de l'alternance entre images et textes. Ici l'inscription fait image et l'image fait sens. C'est pourquoi l'entreprise de Marcel Broodthaers détournant le livre de Stéphane Mallarmé, *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard* est pour nous pleine d'intérêt. Le livre de Mallarmé portait en sous-titre, sur la couverture: « un poème ». Celui de Marcel Broodthaers reprend le même titre mais le sous-titre est remplacé par: « une image ». Ainsi, comme l'écrit Jean-Philippe Antoine, « Lorsqu'il substitue aux caractères typographiques et aux mots qu'il assemble des barres noires d'épaisseur et de longueur équivalentes [...], Marcel Broodthaers répète le mouvement de spatialisation inauguré par Stéphane Mallarmé, et le pousse jusqu'à sa dernière conséquence: *l'oblitération du sens dans une spatialité devenue tout entière de surface* ». On peut ajouter comme l'auteur que « l'image est ici un mot barré » (Antoine, 2006, p. 56).

Immatériel

Un certain nombre d'artistes contemporains ont fait des cartes des carnets de route en tentant de restituer à travers un protocole conventionnel un certain nombre de données subjectives qui nous fassent comprendre la manière dont ils ont exploré telle ou telle partie du territoire. « Certes, les procès du cheminer, *écrivait Michel de Certeau dans un livre devenu célèbre*, peuvent être reportés sur des cartes urbaines de manière à en transcrire les traces[...]. Mais ces courbes en pleins ou en déliés renvoient seulement, comme des mots, à l'absence de ce qui a passé. » Ainsi de l'opération même de marcher, de se promener ou d'errer, ne subsistent que des traces qui constituent, selon l'auteur, des « procédures d'oubli ». « La trace est substituée à la pratique. Elle manifeste la propriété (vorace) qu'a le système géographique de pouvoir métamorphoser l'agir en lisibilité, mais elle y fait oublier une manière d'être au monde. » (Certeau, 1990, p. 147-148).

L'un de ces artistes, Richard Long, s'est beaucoup intéressé aux cartes et à leurs rapports aux mots. Ses marches s'accompagnent de photographies et de textes qui entretiennent entre eux des rapports

complexes que l'on ne saurait réduire à de simples légendes. Les cartes qu'il utilise ne nous disent pas seulement par où l'artiste est passé pour marcher, elles sont elles-mêmes cette marche et ce parcours ou, disons, leur analogue conceptuel. La carte, pour lui, fonctionne comme un système d'équivalence permettant de « fixer » à l'intérieur d'un réseau de coordonnées les photographies de paysages qu'il traverse. Les légendes figurant sous les cartes donnent un titre, et nous disent combien de temps il a fallu pour aller, par exemple, d'un point à un autre le long d'une ligne, ou pour parcourir un ou plusieurs cercles, quelle année et dans quel pays. Ainsi *Low Water Circle Walk* porte en sous titre : *A 2 days walk around and inside a circle in highland Scotland Summer* (fig. 7). Le cercle sur la carte est à la fois abstrait et concret : sa forme géométrique fait penser à l'idée d'une marche mais chaque fois que son tracé rencontre l'eau, d'une rivière ou d'un lac, elle épouse un relief, la forme d'une rive et fait voir la géographie sous la géométrie, le paysage sous la carte.

Mais Richard Long s'intéresse souvent à des événements microscopiques qu'il fait d'abord figurer sur la carte. Ainsi dans *Sound Circle a Walk on Dartmoor* (1990), il dispose sur le dessin circulaire d'une marche des mots comme « lark », « rustling », « grass », « bleating », « wind », « squelching »¹¹, indiquant ainsi les sons qu'il a entendus et qui sont produits par le vent, les végétaux, les souliers dans la boue, les animaux. Plus radical encore dans *A Higghland Walk A 14 Day Southward Walk of 244 miles Scotland* (1989), il supprime la carte elle-même pour réduire la marche à une liste de mots, certains indiquant des localités ou des lieux-dits (Stone Fort, Rhidorroch Forest, Loch Fannich), d'autres des couleurs du paysage (*white, yellow, blue, white water, above the cloud*),



Photo 2 / Anne Marie Jugnet et Alain Clairet : *Séries américaines, 1998-2000*. Acrylique sur toile. Chaque élément, 190 x 130 cm. Exposition à la FRAC Haute-Normandie, 2000.

11. « Alouette », « craquement », « herbe », « bêlement », « vent », « glouglou ».



Fig. 7/ Richard Long : Long Water Circle Walk.
A 2 days walk around and inside a circle in highland
Scotland Summer, 1980. Tous droits réservés pour tous pays.

12. Voir Daney, 1994, p. 71-70.
 Christian Jacob (1992, p. 273) écrit de son côté que « Pour le géographe européen, les lieux sont avant tout des noms, objets au statut ambigu, qui créent leur référent plus qu'ils ne le nomment : il y a forgerie de noms propres, fiction toponymique pour des lieux dont on doit imaginer qu'ils existent réellement, indépendamment du langage. »

d'autres encore des odeurs, des impressions, ou des évocations (*fox smell, full stomach, thinking of Peru*), des événements ou des actions (*A ten hours sleep, First rain, searching for the path, two buzzards*). Dans *Stone Water Sound A 161 mile walk in 5 1/2 days from the north coast to the south coast of wales*, il va même encore plus loin : ici, la « carte » est réduite à une ligne sinueuse faite d'un seul mot, « *splach* », répété à intervalles irréguliers et rythmant le parcours de la marche évoquant ainsi le bruit d'un caillou ou d'une pierre au contact de l'eau.

Imaginaire

Parlant de ce que lui évoquaient les noms de villes, le narrateur de *La Recherche* notait : « Ils exaltèrent l'idée que je me faisais de certains lieux de la terre, en les faisant plus particuliers, par conséquent plus réels. Je ne me représentais pas alors les villes, les paysages, les monuments comme des tableaux plus ou moins agréables, découpés ça et là dans une même matière, mais chacun d'eux comme un inconnu, essentiellement différent des autres, dont mon âme avait soif et qu'elle aurait profit à connaître. » (Proust, 1954, p. 387).

Ce sur quoi insiste Marcel Proust, ce n'est ni sur la « déréalisation » du monde ni sur le surcroît d'imaginaire que les noms donnent aux lieux que l'on ne connaît pas. Au contraire il met l'accent sur

la façon dont les noms caractérisent ces lieux inconnus de nous et leur donnent une réalité, les font véritablement exister pour nous. Le critique de cinéma Serge Daney disait dans un très beau texte, qui fait écho à une expérience sans doute assez répandue chez les amateurs de cartes, que non seulement la carte pour lui venait toujours avant le territoire, mais surtout que le nom lui-même était premier : « La chose que l'on voit, c'est le nom. Il faut vérifier que quelque chose répond à ce nom. » Ce qui lui permettait d'affirmer logiquement qu'il ne serait « jamais allé dans un pays s'il ne figurait sur une carte de géographie »¹².

Les atlas, les photographies, les films ont partie liée avec nos désirs de voyages d'autant plus grands aujourd'hui peut-être que leur accomplissement est plus problématique. Les noms changent mais les réalités demeurent diront certains, en pensant aux régions des Balkans ou de l'ex-URSS ou encore à certains pays d'Afrique. Mais, en fait, tout change ; les atlas comme les rêves se périment et nos voyages, même s'ils échappent à la nostalgie, ne peuvent que pressentir, avec une inévitable mélancolie, la recomposition du monde dont ils témoignent. Les artistes s'intéressent à ces paradoxes qu'ils traduisent plastiquement à travers des réalisations souvent suggestives qui font parfois rire mais qui font aussi souvent rêver, redonnant aux géographes le sentiment que nommer le monde c'est aussi participer à son « devisement » et à sa construction poétique.

Références

- ALPERS S. (1983). *L'Art de dépeindre. La Peinture hollandaise au XVII^e siècle*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 401 p.
- ANTOINE J.-P. (2006). *Marcel Broodthaers : moule, muse, méduse*. Dijon : Les Presses du réel, coll. « L'Espace littéraire », 148 p.
- BENJAMIN W. (1985). *Origine du drame baroque allemand*. Paris : Flammarion, coll. « Champs », 264 p.
- BLISTÈNE B., DAVID C., PACQUEMENT A. (1987). *L'Époque, La Mode, La Morale, La Passion. Aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987*. Centre Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, 21 mai-17 août 1987. Paris : Éditions du Centre Georges-Pompidou, 660 p.
- BONITO OLIVA A. (2001). *Emilio Isgrò*. Milan : Éditions Gabriele Mazzotta, 120 p.
- BORGES J.L. (1994). *Histoire universelle de l'infamie/Histoire de l'éternité*. Paris : Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 249 p.
- BOURRIAUD N., HONORÉ V., PALAIS DE TOKYO (2003). *Global Navigation System (GNS)*. Paris : Éditions Cercle d'Art, 231 p.
- CARROLL L. (1989). *Œuvres*, t. 2. Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 907 p.
- CERTEAU M. DE (1990). *L'Invention du quotidien. I. Arts de faire*. Paris : Gallimard, coll. « Folio. Essais », 349 p.
- DANEY S. (1994). *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*. Paris : P.O.L., 171 p.
- DELEUZE G. (1988). *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Critique », 192 p.
- DELVOYE W., TADDEI J.-F., VAN DEN ABEELE L. (eds)(1999). *Atlas*. Nantes : FRAC des Pays de la Loire, Michel Baveray éditeur, 52 p.
- DOMINO C. (dir.)(1997). *Géographiques. Territoires vécus, territoires voulus, territoires figurés*. Ajaccio : Fonds régional d'art contemporain (FRAC) Corse, 127 p.
- ECO U. (1996). *Pastiches et postiches*. Paris : 10/18, coll. « Bibliothèques 10/18 », 183 p.
- FABRO L., MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE, CENTRE NATIONAL D'ART ET CULTURE GEORGES-POMPIDOU (1996). *Luciano Fabro*. Paris : Éditions du Centre Georges-Pompidou, coll. « Contemporains monographies », 344 p.
- FROGIER L., POINSOT J.-M. (1992). *C'est pas la fin du monde. Un point de vue sur l'art des années 80*. Rennes : Centre d'histoire de l'art contemporain, 232 p.
- GOODMAN N. (1972). *Problems and Projects*. Indianapolis : Hackett Publishing Co Inc., 475 p.
- GOULD P., BAILLY A. (1995). *Le Pouvoir des cartes*. Paris : Economica, coll. « Géographie », 120 p.
- HARLEY B. (2002). *The New Nature of Maps. Essay in the History of Cartography*. Baltimore, Londres : The Johns Hopkins University, 352 p.
- INGOLD T. (2007). *Lines. A Brief History*. New York : Routledge, 200 p.
- JACOB C. (1992). *L'Empire des cartes*. Paris : Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Histoire », 537 p.
- JOUANNAIS J.-Y. (2009). *David Renaud*. Montreuil : Les Éditions de l'œil, 96 p.
- JUGNET A.M., CLAIRET A. (2000). *Séries américaines*. Sotteville-lès-Rouen : Fonds régional d'art contemporain (FRAC) Haute-Normandie, non paginé.
- LACOSTE Y. (1976). *La Géographie ça sert d'abord à faire la guerre*. Paris : Maspéro, coll. « Petite bibliothèque », 213 p.
- LIPPARD L.R. (1983). *Overlay*. New York : Pantheon book, 280 p.
- MALLARMÉ S. (1998). « Un coup de dé jamais n'abolira le hasard ». In MALLARMÉ S., MARCHAL B. (éd.), *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1529 p.

- MARSCHALL K, COLBERT E.H. (1965). *Stratigraphy and Life History*. New York : John Wiley & Sons Inc., 775 p.
- OWENS C. (1980). « The allegorical impulse: toward a theory of postmodernism ». *October*, vol. 13, p. 58-80.
- PROUST M. (1954). *À la Recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1003 p.
- RENAUD D. (2006). *Atlas, 119 jours autour du monde*. Paris : Le Temps qu'il fait, 129 p.
- ROBERT J.L. (2004). *Mirror-Travels. Robert Smithson and History*. New Haven, Londres : Yale University Press, 176 p.
- SMITHSON R. (1994). *Une rétrospective. Le paysage entropique, 1960-1973*. Marseille : Musées de Marseille ; Paris : Réunion des musées nationaux, 332 p.
- SMITHSON R. (1996). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Californie : California University Press, 385 p.
- STEPHENS J.L. (1841). *Incident of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*. New York : Harper & Brothers, 2 vol.
- TIBERGHEN G.A. (2007). *Finis Terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*. Paris : Bayard Centurion, coll. « Le Rayon des curiosités », 204 p.
- WOOD D. (1992). *The Power of Maps*. New York, Londres : The Guilford Press, 248 p.