# LA CARTOGRAPHIE CHEZ LES ARTISTES CONTEMPORAINS

*par Anne Roqueplo*

*Architecte DPLG, enseignante, maître assistant à l'École nationale supérieure d'architecture de Normandie, enseignante vacataire à l'École d'architecture de la ville et des territoires de Marne-la-Vallée.*
*Doctorat « Architecture » en cours : « Le projet d'habiter des artistes contemporains »,*
*directrice : Monique Eleb, École doctorale « Ville et environnement », Université Paris Est.*

*Courriel : aroqueplo@hotmail.com*

*Dans la lignée du courant situationniste et du* Land Art*, initiateurs d'une cartographie détournée de son cadre originel, les décennies 90 et 2000 sont témoins de l'apparition d'une génération d'artistes s'emparant de la cartographie comme outil premier de représentation. Autour de leurs œuvres se déploient des potentialités amplifiées qui jouent sur des croisements de données comme sur un détournement de supports. Ces travaux s'accordent à révéler le statut de la carte comme outil privilégié de connaissance par ses qualités d'appréhension et de captation des problématiques issues d'un territoire en mutation.*

## Introduction

Comme en témoignent les deux expositions *Mapping,* organisées par Robert Storr en 1994 au Museum of Modern Art de New York, et *GNS*, organisé par Nicolas Bourriaud en 2003 au Palais de Tokyo, la cartographie a pris au tournant du siècle une place de choix parmi les nombreuses pratiques et représentations artistiques. Le recours de plus en plus fréquent aux cartes par les artistes s'explique par différentes raisons. Il s'inscrit d'abord dans une tendance récente des artistes à prendre possession d'autres champs disciplinaires et de leurs outils. Catherine Millet l'explique très bien lorsqu'elle affirme : *«* Les artistes contemporains sont des pragmatiques, rétifs à l'apprentissage du métier de peintre ou de sculpteur, mais extrêmement habiles pour forger leurs propres outils et méthodes ou pour s'emparer de ceux des autres *»* (Millet 2006, p. 45). Et en l'occurrence si les artistes empruntent la carte comme mode représentatif, c'est qu'ils sont interpellés par des questionnements relatifs au rapport de l'homme à son territoire par le biais du champ de la géographie.

En réalité la cartographie, en tant que mode de représentation abstrait du monde, partage, dès son origine, les mêmes objectifs et outils que l'art en deux dimensions et l'on peut affirmer que les artistes ont d'ailleurs largement été impliqués dans l'élaboration des premières cartes. À ce sujet Marie-Ange Brayer, dans la revue *Exposé,* souligne que « jusqu'au 19e siècle, la carte de géographie fut appréhendée comme une parabole de la peinture, réduite comme elle à transposer le monde sur une surface plan *»* (Brayer, p. 7). Mais, selon Nicolas Bourriaud, c'est la nouvelle abstraction du monde qui place aujourd'hui la cartographie comme mode de restitution privilégié de notre contemporanéité, pris dans un phénomène de globalisation et de forte dématérialisation. « L'économie mondialisée n'a ni corps ni visage… Comment figurer les flux de capitaux ou de populations ? Les territoires urbains, tels qu'ils succèdent aux villes ? L'expérience du virtuel et de la communication par Internet ? » s'interroge-t-il (Bourriaud 2003, p. 20).

La carte détient, depuis ses origines, une potentialité double : celle de comprendre une réalité en en offrant une image réduite, simplifiée et hiérarchisée, et celle de constituer un préalable à l'action ou l'intervention dans cette réalité et d'assurer une main mise sur elle, un contrôle à des fins tant militaires, politiques que planificatrices. Or les artistes se proposent d'étendre les potentialités de la carte. Parmi ces extensions nous retiendrons trois axes : l'extension du rapport du réel à l'imaginaire, de l'objectif au subjectif et du local au global. L'ensemble de ces polarités s'orientent vers le désir d'une meilleure connaissance de notre monde contemporain moins en terme de restitution quantitative qu'en terme de connexions, croisements et démultiplications de registres.

## 1 Réel/imaginaire, la cartographie complice du voyage

Si l'on s'en tient au 20e siècle, la cartographie a d'abord parti lié avec une pratique artistique qui va de la flânerie vers la dérive. Dès les années 20, les Dadaïstes initient la pratique de la flânerie en ville dans la mouvance des écrits de Baudelaire, Benjamin ou Aragon. Les Situationnistes, puis les artistes du *Land Art,* prennent ensuite le relais en donnant une place importante à la représentation cartographique. C'est ainsi que Debord réalise des cartes localisant des unités d'ambiance dans la ville de Paris (fig. 1). Concrètement, ces cartes consistent en des découpages, isolements, attributions à certains territoires de qualité spécifique d'« ambiance » liée à la notion de psychogéographie. Pour Debord, « la fabrication de cartes psychogéographiques peut contribuer à éclairer certains déplacements d'un caractère non certes de gratuité, mais de parfaite insoumission aux sollicitations habituelles » (Cholet, p.18). Dans le même esprit suivront des jeux de piste organisés par les groupes d'artistes Fluxus ou Grav accompagnés eux-même par des schémas cartographiques. Mais c'est le *Land Art* qui indubitablement privilégiera la carte comme outil de représentation tout particulièrement dans les travaux de Sites et Non sites de Robert Smithson, basés sur le transfert de données entre la galerie et un territoire ainsi que chez Richard Long et Dennis Oppenheim inscrits dans le même courant. Des artistes conceptuels, comme Bertrand Lavier, mettront également à contribution la carte.

Or ces pratiques, fondées sur le rapport de la carte au parcours, ont retrouvé récemment un regain d'intérêt notamment chez le collectif italien Stalker.

### 1.1 La cartographie comme support d'exploration chez Stalker

Collectif d'artistes et d'architectes, le laboratoire d'art urbain Stalker emprunte son nom à un film de Tarkovski de la fin des années 70. Le Stalker s'y présente comme un guide ou un passeur sur un territoire mutant. Les membres du groupe sont connus pour leurs tours, le premier ayant eu lieu en 1995 dans les zones délaissées de la ville de Rome. Le périple, qui dura cinq jours, était fondé sur le principe de ne jamais arpenter l'asphalte. Pour ce faire, le collectif localise une sorte d'archipel de vides et, au moyen d'une carte, marque le tracé d'un parcours (fig. 2). Une autre marche s'organise de Tivoli à Rome en 2003, durant laquelle le groupe entreprend de parcourir le tracé d'un aqueduc souterrain. Certains autres projets privilégient le thème de la mémoire des lieux. Ainsi la voie romaine Appia Egnatia, théâtre d'incessants déplacements de populations, constitue le support d'un travail de relevé cartographique de souvenirs douloureux autour d'entretiens et de témoignages.

La carte devient donc chez Stalker un préalable au parcours grâce à un travail graphique qui met en valeur des espaces échappant à la ville « officielle », ces zones s'offrant comme des opportunités d'expériences temporelles et spatiales. Mais la carte est aussi, comme chez les Situationnistes, un outil de restitution de qualités non objectives liées à l'espace comme l'imprégnation du lieu par le souvenir. Si le voyage qui accompagne le travail cartographique des artistes est effectif, il peut aussi relever de l'imaginaire.

### 1.2 La cartographie comme support d'évasion chez Philippe Favier.

Philippe Favier réalise en 2004 une exposition pour le Musée d'art contemporain de Lyon, intitulée *Géographie à l'usage des gauchers*. Cette exposition est l'occasion d'un travail préparatif sur une durée d'environ un an que l'artiste présente comme un voyage, comme une expédition faisant partie intégrante de l'exposition. Philippe Favier introduit un jeu de cadavre exquis sur des contours d'îles imaginaires en collaboration avec d'autres artistes autour de la thématique de la carte. La géographie est liée pour Philippe Favier à l'idée de voyage et d'évasion. Et il utilise depuis le début de sa carrière des symboles évocateurs : le timbre, la carte postale, les phares, les bateaux et la figure du capitaine Cook qui provient de son enfance.

À Lyon, la carte constitue le pivot du dispositif d'exposition puisqu'un mur entier est recouvert de peintures, chacune correspondant à l'un des 365 jours de l'année de préparation. Cette carte devient néanmoins objet car l'artiste l'encadre, la fractionne morceau de territoire par morceau de territoire (fig. 3). Si l'on regarde de plus près ces cartes, celles-ci mêlent des vues frontales aux vues du ciel, la dimension narrative prenant ainsi le pas. Grâce à une technique de peinture sur verre ou plutôt sous verre, l'artiste obtient un effet de profondeur. Le langage pictural quelque peu suranné, accompagné de dénominations fantaisistes témoigne d'une nostalgie de l'artiste pour la période des grandes découvertes des continents, qu'il transfère sans retenue vers un imaginaire peuplé de contrées lointaines inédites.

## 2 Le rapport de l'objectif au subjectif : des procédés de relativisation

S'intéresser aux cartes, c'est pour certains défier ou assimiler des approches pseudo-scientifiques en questionnant la notion de vérité.

### 2.1 L'inversion du monde chez Richard Purdy

Pour Richard Purdy, la vérité est un phénomène relatif, dépendant d'un point de vue subjectif, et l'objectivité n'existe tout simplement pas. Sa stratégie consiste à infiltrer les domaines réputés sérieux, puis à imiter et subvertir les discours qui en fondent l'autorité : «J'ai travaillé longtemps sur cette problématique du plagiat. Je m'intéresse aux barrières et aux limites de chaque discipline … Ma stratégie est simple. Je rentre dans un système particulier. J'apprends le vocabulaire de ce système», dit-il (Richard Leydier 2005, p. 35). L'artiste s'attaque ainsi à l'anthropologie en imaginant l'histoire de peuplades inconnues, il s'attaque aussi à l'histoire en construisant des récits historiques fantasmagoriques.

Le thème de l'inversion fait partie intégrante de son travail notamment dans un tableau intitulé *L'inversion du monde* de1989 (fig. 4). Reprenant la carte du monde, l'artiste permute les surfaces de l'océan, des mers et lacs avec celles de la terre. Les montagnes deviennent des gouffres, et, inversement, les îles des lacs et vice-versa. Dans des textes signés par de très sérieux scientifiques imaginés, Purdy s'amuse à recenser les bouleversements géographiques induits. Un immense océan asiatique voit le jour ainsi que le continent nord atlantique, l'île Baltica ou le lac de Bornéo. Les changements politiques ne sont pas moins importants, les Européens et Africains du nord étant désormais contraints de cohabiter sur l'île Méditerranée.

### 2.2 Le cadrage et la sélection comme procédé de perturbation esthétique chez David Renaud

Contrairement à celui de Purdy, le travail de David Renaud reste assez respectueux des codes graphiques établis et des données. Il déporte l'objectivité des données inscrites sur les cartes vers un processus esthétique. Cela consiste par exemple au recouvrement de zones de forêt par une peinture en aplat monochrome comme dans *Forêt de Lyon* de 1997 (fig. 5). « Les cartes sont moins retouchées pour développer une pensée de type écologique que pour leur capacité à affoler leur valeur documentaire, pour leur pouvoir à inaugurer un rapport à la fois mimétique et inédit aux lieux auxquels elles se réfèrent», dit-il (*Art Press*, p. 31).

Ces travaux en deux dimensions s'accompagnent d'œuvres en relief qui restituent scrupuleusement les courbes de niveau de territoires marquants (fig. 6 et fig. 7). Les échelles toujours indiquées témoignent de la volonté de l'artiste de rester fidèle aux modes de représentation scientifiques tout en les dévoyant pour finir par dévoiler leurs potentielles valeurs artistiques.

### 2.3 Construction mentale de l'espace

La poursuite d'une forme de relativisation de l'objectivité et du savoir concerne beaucoup d'artistes. Un des processus en jeu est la mise à l'épreuve de la mémoire et de la construction mentale de l'espace. C'est ainsi que Kim Dingle fait dessiner en 1994 par des jeunes élèves américains de Las Vegas, la silhouette des USA. Ceux-ci proposent des visions erronées ou excentriques aux contours contractés ou dilatés selon les cas, que l'artiste rassemble en une planche, *United Shapes of America III* (fig. 8). Dans le même registre, c'est à partir de sa mémoire et ses connaissances que Pierre Joseph réalise un plan de métro parisien ou une carte de Tokyo.

Dès les années 70, Stanley Brown, qui développe une fascination pour l'orientation et la situation du corps dans l'espace urbain, collectionne déjà des dessins exécutés par des passants qu'il arrête dans la rue et à qui il demande de dessiner leur idée de parcours pour se rendre à un endroit précis d'Amsterdam. Ces diagrammes anonymes sont reproduits dans un livre, *This way brown*. Ces travaux, dans l'ensemble, mettent en valeur la perdition des données dans la mémoire et montrent à quel point notre vision est éloignée du support carte qui correspond à une collecte d'informations difficilement assimilables par nos cerveaux.

## 3 Local Global : de la sphère domestique à l'échelle planétaire : Guillermo Kuitca

Le travail de Guillermo Kuitca, artiste argentin, se concentre depuis 1987 sur la peinture de cartes ou de plans de villes et d'appartements. Dans des œuvres plus récentes, *Untitled (Global Order)* de 2001 notamment (fig. 9), l'ensemble de ces représentations se mêlent pour générer d'étranges proximités entre les pays d'un atlas recomposé. Chez Kuitca se pose la question du rapport de l'individu au territoire par l'intermédiaire de la sphère intime qu'est l'architecture de la maison, en particulier de la

chambre, jusqu'au plan de la ville (fig.10 et fig. 11). *Untitled (Global Order)* fait la synthèse de cette relation en substituant aux contours et frontières des territoires une série de pièces d'habitations, de taille plus ou moins variables et connectées entre elles par des portes. Peindre des cartes sur des matelas est une autre des manières de Kuitca de rapprocher le corps, la sphère intime, de la géographie, de l'étendue et du territoire. L'artiste élargit en quelque sorte le cadre sensoriel depuis l'individu qui habite un lieu à la géographie.

Je rapprocherais volontiers le travail de Kuitca d'un texte de Georges Perec intitulé « De quelques emplois du verbe habiter » qui met l'accent avec beaucoup d'humour sur les différentes échelles concernées par l'emploi du verbe habiter. « Si je passe devant l'immeuble dans lequel je demeure, je peux dire « j'habite-là » ou, plus précisément, « j'habite au premier, au fond de la cour » ; et si je souhaite donner un tour plus administratif à cette assertion, je peux dire « j'habite au fond de la cour, escalier C, porte face ». Si je suis dans ma rue, je peux dire « j'habite là-bas au 13 » ou « j'habite à l'autre bout de la rue » ou « j'habite à côté de la pizzeria ». Si quelqu'un à Paris me demande où je crèche, j'ai le choix entre une bonne dizaine de réponses. Je ne saurais dire « j'habite rue de Linné » qu'à quelqu'un dont je serais sûr qu'il connaît la rue de Linné ; le plus souvent je serais amené à préciser la situation géographique de la dite rue. Par exemple : « j'habite rue Linné, à côté de la clinique St-Hilaire »…. » (Perec, 2003, p. 13 -15). Perec poursuit ainsi cette logique en élargissant la portée jusqu'à l'échelle régionale, nationale et planétaire en s'interrogeant pour savoir si un jour s'offrirait à lui l'opportunité de dire « j'habite la Terre».

Les artistes étudiés dans le cadre de ma recherche de doctorat ont absolument intégré cette étendue du champ de l'habiter tel que le présente Perec. Habiter c'est effectivement se positionner dans un territoire selon des critères fluctuants en fonction de l'échelle et des niveaux d'appréciation qu'on en a. Cette prise de conscience topologique et territoriale apparaît dès les années 70 chez des artistes conceptuels comme Tania Mouraud et son diagramme exponentiel (fig. 12), ou encore chez Charles Eames et son film *Powers of Ten* de 1977 (fig. 13). Philippe Parreno, artiste contemporain marquant, se réfère précisément à ce film : « Constituée d'un zoom continu depuis le cosmos intergalactique jusqu'aux cellules du corps en passant par un déjeuner sur l'herbe et la peau du dormeur, cette cartographie rompt avec les visualisations fragmentaires par échelles successives. Le « localisme » n'est plus synonyme d'isolement, et dans cette représentation du monde, les lieux et milieux peuvent être ré-introduits tels quels, comme particules élémentaires d'un principe de réalité. La géographie, à l'opposé de l'histoire qui hiérarchise et classe en se figeant sur des valeurs morales, redevient par-là même opérante» (Parreno 2001, p. 109).

En conclusion, ce que nous racontent les artistes au moyen de leurs manipulations ou créations cartographiques, c'est une nécessaire relativisation du savoir sur le monde, sur la réalité. Par là même cherchent- ils à se rapprocher d'une autre vérité, qui inclut des zones inconnues, en introduisant un processus de connaissance sauvage dans la cartographie, outil supposé « neutre » et qui questionne clairement la position de l'homme dans son environnement. Les artistes contrecarrent ainsi l'approche générale de la carte qui engloberait un tout sans point de vue différencié. Notre œil se promène effectivement sur une carte qui restitue le plus souvent des informations hiérarchisées selon des échelles et codes semblables. Les artistes introduisent des points de vue différenciés dans la carte, un apport subjectif ou une problématique qui bouleverse la validité objective des informations.

Le déplacement de données objectives vers des données relatives n'en n'organise pas moins un savoir qui renvoie au fondement même de la fonction de la carte demeurant à ce jour l'un des instruments privilégiés de la connaissance.

## Bibliographie

**Bourriaud N. et al,** 2003, *GNS,* catalogue de l'exposition, Paris, Palais de Tokyo/édition Cercle d'Art.

**Brayer M.A.**, *Exposé* n°2, Orléans, éditions HYX.

**Cholet L.**, 2004, *Les Situationnistes, l'utopie incarnée*, Paris, Gallimard.

**Leydier R.,** 2005 « Les dérestaurations de Richard Purdy » , *Art Press,* n°314, p. 34-37.

**Millet C.**, 2006, *L'art contemporain, histoire et géographie*, Paris, Flammarion.

**Parreno P.**, 2001, *Speech Bubbles*, Dijon, Les presses du réel.

**Perec G.**, 1985, nouvelle édition 2003, *Penser /Classer,* Paris, Le seuil.

**Storr R.**, 1994, *Mapping,* catalogue de l'exposition, New York , Museum of Modern Art de New York.

*Figure 1 : Guy Debord, The Naked City, 1957, GNS, catalogue de l'exposition, Paris, Palais de Tokyo/édition Cercle d'Art, 2003, p. 61.*

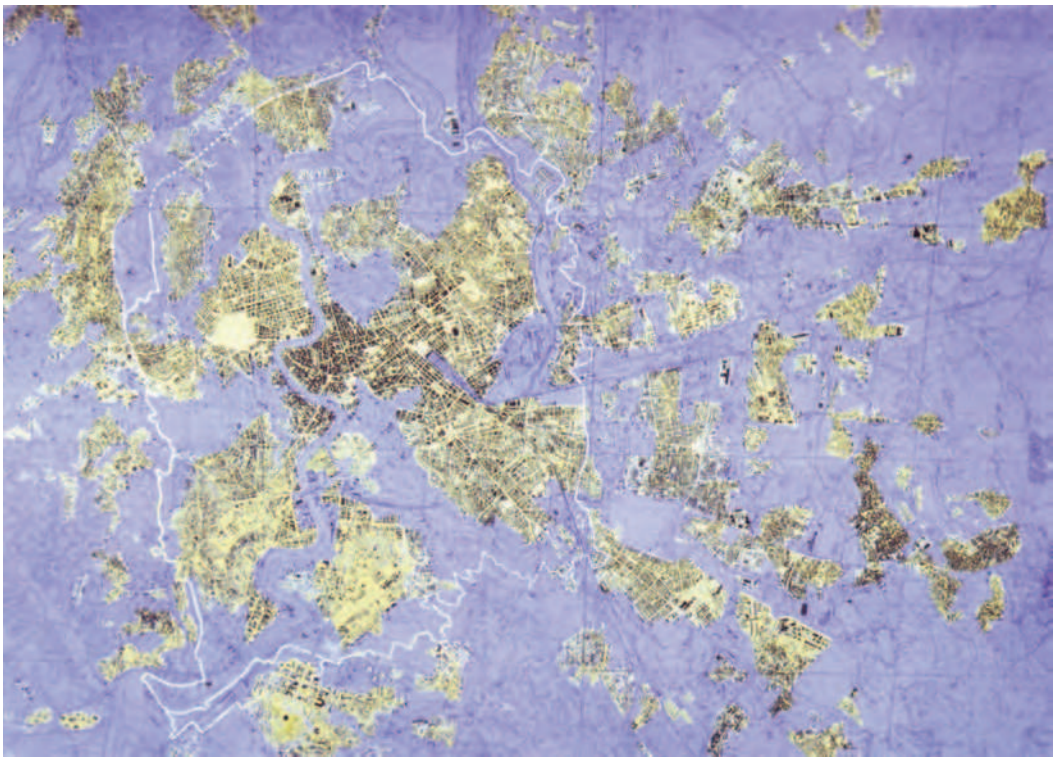

*Figure 2 : Stalker. Illustration extraite de Stalker, À travers les territoires actuels, Rome 5, 6, 7,8 octobre 1995.*

*Figure 3 : Philippe Favier, Vous n'êtes pas d'ici, 2007. Illustration extraite de Catalogue d'exposition, Philippe Favier, éditions des cahiers intempestifs, 2005.*

*Figure 4 : Richard Purdy, L'inversion du monde de1989. Illustration extraite de Leydier R., 2005 « Les dérestaurations de Richard Purdy » , Art Press, n°314, p. 36.*

*Figure 5 : David Renaud, Forêt de Lyon, 1997. Illustration extraite de David Perreau, « Twilight zone » dans Art Press, n°314, p. 31.*

*Figure 6 : David Renaud, Basse Mana, dessin, 2005. Jean-Yves Jouannais, David Renaud, Paris, Éditions de l'œil, 2009.*

*Figure 7 : David Renaud, Basse Mana, sculpture, 2005. Jean-Yves Jouannais, David Renaud, Paris, Éditions de l'œil, 2009.*

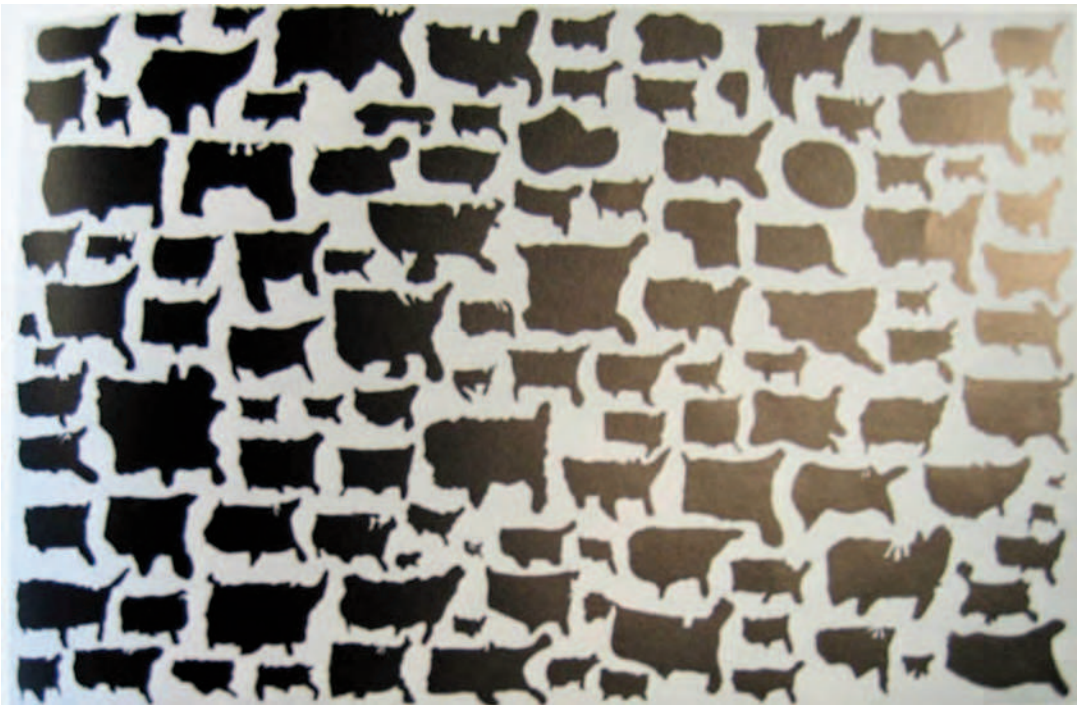

*Figure 8 : Kim Dingle, United Shapes of America III, 1994.*
*Illustration extraite de Mapping au Museum of Modern Art de New York organisé par Robert Storr en 1994.*

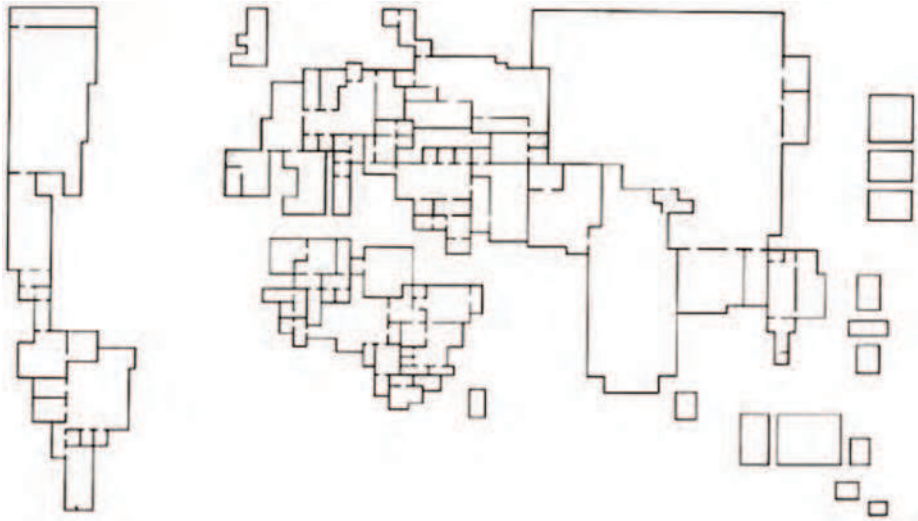

*Figure 9 : Guillermo Kuitca, Untitled (Global Order) de 2001.*
*Illustration extraite de http: // kuitca.com ar/index.php? option = com_ content &task =view&id =144& Itemid=2*

*Figure 10 : Guillermo Kuitca, Four Early House PlansII, 1992-1995.*
*Illustration extraite de http: // kuitca.com ar/index.php? option = com_ content &task =view&id =144& Itemid=2*

*Figure 11 : Guillermo Kuitca, Torino, 1991. Illustration extraite du Catalogue de l'exposition, La ville, art et architecture en Europe. 1870-1993, Paris Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994, p. 396.*

*Figure 12 : Guillermo Kuitca, Sans Titre, 1992.*
*Illustration extraite de http: // kuitca.com ar/index.php? option = com_ content &task =view&id =144& Itemid=2*

*Figure 13 : Tania Mouraud, Cosmos, 1971-73.*
*Illustration extraite de Arnauld Pierre, Tania Mouraud, Paris, Flammarion, 2004.*

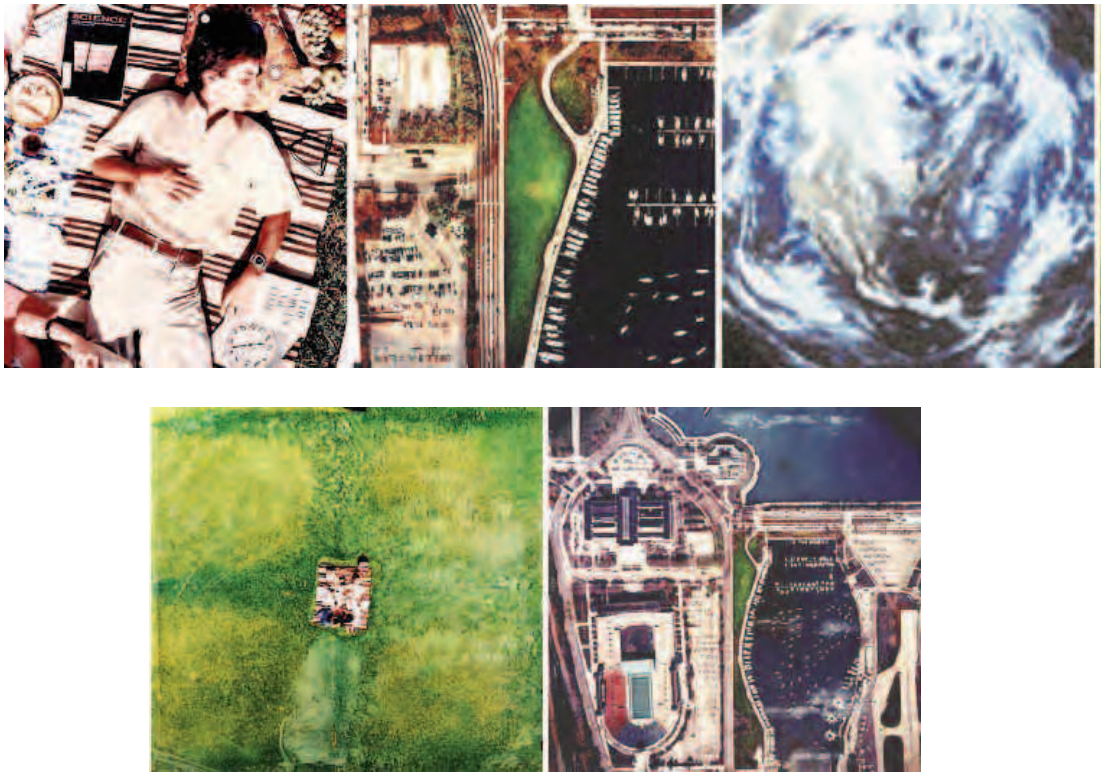

*Figure 14 : Charles Eames, film Powers of Ten, 1977. Illustrations du film extraites du site Internet http://www.dailymotion.com/video/x2zuqa_puissances-de-dix-powers-of-ten_shortfilms*