

PLIS ET REPLIS DE LA CARTE

Formes artistiques de la cartographie

par David Renaud

Artiste et enseignant à ENSBA Lyon

db.renaud@free.fr

« Ces cartes routières sont bien utiles ! remarquai-je.

- Voilà une chose que nous avons apprise de votre pays, dit Mein Herr, faire des cartes. Mais nous l'avons poussée beaucoup plus loin que vous. À votre avis, quelle serait la plus grande échelle de carte utile ?

- Je dirai au cent millième, un centimètre au kilomètre.

- Seulement un centimètre ! s'exclama Mein Herr. Nous avons atteint cela très vite. Puis nous avons tenté dix mètres au kilomètre. Puis vint l'idée grandiose ! Nous avons réellement fabriqué une carte du pays, à l'échelle d'un kilomètre au kilomètre !

- Vous en êtes-vous beaucoup servi, demandai-je.

- Elle n'a jamais encore été déroulée, dit Mein Herr ; les fermiers ont fait des objections ; ils ont dit que ça couvrirait tout le pays et que ça cacherait le soleil ! Aussi nous utilisons le pays lui-même comme sa propre carte, et je vous assure que ça marche aussi bien».

Lewis Carroll, « Sylvie et Bruno, suite et fin », dans *Œuvres* (collection Bouquins, Éditions Robert Laffont, Paris, 1989, p. 273).

1 «Une carte n'est pas le territoire» : Alfred Korzybski

Réalisées à partir de 1987, les premières œuvres relevant directement d'un travail sur et à partir des cartes géographiques et principalement topographiques, résultent, à l'origine, d'une recherche menée sur le camouflage (militaire) et le mimétisme (animal), sur la manière dont leurs motifs s'organisent, sur leurs différentes gammes colorées et leurs trames répétitives.

Le premier principe de travail d'intervention sur des cartes topographiques repose sur un exercice jusqu'ici resté identique. Cette application monomaniaque est basée sur une appropriation littérale des cartes : elle consiste, préalablement, par des heures passées à recouvrir méthodiquement, en aplats, leurs zones forestières qui sont, avec les océans, le code chromatique le plus évident à lire sur ces documents. Pas d'invention ni d'interprétation donc, mais un suivi scrupuleux de ce que la carte indique. S'agissant de déjouer l'attente « fonctionnelle » des cartes, l'exercice se poursuit par l'effacement de la plupart des indices qui aident leur localisation et leur lecture. Les dénominations, les échelles et les légendes sont désolidarisées de leurs cartes d'origine. Mis à distance, ces indices deviennent en partie les titres des œuvres, ils énoncent alors ce qui n'est

plus sur la carte. Pour finir, les cartes retouchées sont montées sur de larges caissons en bois qui les isolent du support qui les présente, et la marque visuelle forte des vis qui fixent le plexiglas, semble vouloir affirmer aussi leur appartenance au domaine de l'objet. Exposées seules ou en groupe, au sol ou au mur, ces œuvres deviennent des fragments de territoires frontaliers, sans profondeur ni horizon.

Accentuer la présence des forêts par un recouvrement à l'encre (série II, les Alpes françaises) (fig.1), ou à la peinture acrylique (série VIII, Guyane française) (fig.2), c'est faire l'impasse sur bien d'autres éléments (informations) cartographiques - jusqu'au point limite où le recouvrement presque total d'un territoire transforme une carte en quasi monochrome (fig.3). La carte recouvre, et je recouvre, non pas pour dissimuler (camoufler) mais pour dévoiler, révéler – transformer le code. Dans la plupart de ces œuvres, l'opération de coloriage permet de réinterpréter les liens qui unissent la cartographie moderne et le camouflage – elle reconsidère les rapports de deux systèmes conceptuels qui partagent les bases de leur énonciation ; dans un cas comme dans l'autre, le blanc est utilisé pour désigner la neige, le vert pour la forêt, le bleu pour les océans, etc. D'autant que chaque territoire (paysage) a une carte s'y rapportant et, au même titre, un camouflage approprié. La carte comme le camouflage est «une prise», une façon de

s'approprier le territoire. Ces œuvres questionnent ce qui est codifié dans une carte, la manière dont un langage topographique participe lui aussi des intentions politiques de ceux qui sont à l'origine de ces documents - comme le dit cette carte si particulière de la Guyane française où, passé la frontière ouest, la topographie du Suriname n'existe pas (fig. 2 en haut à droite).

Ne retenir que ces territoires leur donnent nécessairement de l'importance, comme en auront les océans dans des réalisations plus récentes. Le recouvrement des forêts à l'acrylique verte contribue paradoxalement à révéler ces territoires, à les rendre plus visibles que lisibles – bien que ce passage à la couleur soit, en tant que tel, souvent resté invisible pour la plupart des regardeurs. Plus tard, l'utilisation de couleurs, toujours pour le même type d'opération, plus déviantes comme le rouge, le noir ou le gris n'a rien changé à ces habitudes de lecture : la carte résiste toujours à l'opération. Les cartes sont plus retouchées pour développer leur capacité à « affoler » leur valeur documentaire (informative) – pour leur pouvoir d'inaugurer un rapport à la fois mimétique et inédit aux lieux auxquels elles se réfèrent. Construites sur le principe d'une opération minimum et tautologique, ces œuvres déréalisent un territoire quand bien même il supposerait sa réalisation. En s'affranchissant presque définitivement de leur référent d'origine, elles deviennent des objets conceptuels sans destination précise : de nouvelles cartes qui précéderaient autant de territoires nouveaux à localiser et à identifier (à cartographier).

Dans des travaux ultérieurs, une autre donnée fondamentale de la cartographie moderne (topographie), la courbe de niveau est isolée. Décontextualisé, cet opérateur échappe alors aux données mathématiques de la mesure pour devenir une sorte de motif naturel : une empreinte du temps géologique. Des œuvres comme *Parco del conero* (fig.4), et *Les Trois pitons* (fig.5), sont ainsi construites à partir de ces seules courbes. Réalisées en moquette et guidées par le tracé des lignes topographiques, ces deux constructions donnent lieu à d'étranges volumes et à d'improbables paysages. C'est littéralement le spectateur qui prend la mesure de ces œuvres. En reconsidérant les liens de solidarité qui existent entre le micro et le macrocosme, ces constructions déjouent tout rapport objectif de mesure. Tel un Gulliver, les décrochements d'échelles transforment ici le spectateur autant en géant qu'en Lilliputien, selon l'expérience qu'il fait de l'œuvre. On peut dire, qu'ici l'œuvre est praticable, dans la mesure où l'on peut rentrer dans son espace, marcher sur la moquette. Il est donc possible d'en faire l'expé-

ce par une appréhension physique de l'espace. Le réglage s'opère alors sur le principe d'une relation pragmatique associée à l'usage familial et domestique de la moquette et sur celui d'une inscription mentale dans l'œuvre qui ramène le spectateur à l'échelle de l'impossible paysage qu'il a sous les yeux. L'œuvre génère ici son propre lieu. L'appréhension de la moquette (fausse matière noble) ancre dans une relation à un espace praticable, habitable, fermé et couvert (en dedans), alors que la représentation cartographique en relief déplie un paysage ouvert (en dehors) ; le glissement s'opère de l'échelle de l'habitable à l'échelle du paysage.

2 Géomorphologie

[...] **Le pli** : « Le Baroque invente l'œuvre ou l'opération infinies. Le problème n'est pas comment finir un pli, mais comment le continuer, lui faire traverser le plafond, le porter à l'infini. C'est que le pli n'affecte pas seulement toutes les matières, qui deviennent ainsi matières d'expression, suivant des échelles, des vitesses et des vecteurs différents (les montagnes et les eaux, les papiers, les étoffes, les tissus vivants, le cerveau), mais il détermine et fait apparaître la Forme, il en fait une forme d'expression, *Gestaltung*, l'élément génétique ou la ligne infinie d'inflexion, la courbe à variable unique ».

Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le Baroque*, Qu'est-ce qui est baroque ? Chapitre 3, p. 48 et 49 (Édition de Minuit, collection Critiques, 1988).

Le travail qui consiste à ne garder que les courbes de niveau pose aussi la question du dessin comme potentialité sculpturale. Celles-ci sont tracées sur du contreplaqué puis découpées et réassemblées afin de reconstituer le relief, le dessin prend forme et crée un volume. Les œuvres *Morne de l'étang* (fig.6) et *Mego Aroug* (fig.7) sont ainsi réalisées. La représentation cartographique, les courbes de niveaux, acquièrent une nouvelle matérialité, la carte devient l'objet qui occupe l'espace. Le regardeur la domine et s'y confronte, mais ne peut, cette fois, la pratiquer (voir *Parco del Conero* ou *Les trois pitons*). Il est amené à la regarder et l'appréhender comme une sculpture. Le relief devient une forme mouvante et souple, se déployant au-dessus du sol. La visualisation des données cartographiques semble être contredite par la matérialité de la sculpture. Contrairement aux magnifiques plans-reliefs des XVII^e et XVIII^e siècles, il ne s'agit pas de reconstituer ici une maquette d'un paysage avec force de détails,

mais de donner une impression générale et suffisante pour que le spectateur puisse la visualiser comme telle. La « carte », si on peut encore l'appeler ainsi, définit son propre territoire. Il n'y a plus rien de figuratif dans l'objet, bien qu'il ait été construit à partir d'un relevé topographique existant et que son titre reprenne la dénomination géographique d'origine.

Le mont Everest et le mont Lhotse (fig.8) sont les reconstitutions en bois des deux sommets éponymes, là aussi d'après les relevés des courbes de niveau. Leur réalisation produite à partir de données scientifiques tend dans ce cas à une dématérialisation de l'objet sculptural. Leur surface d'un blanc immaculé, la répétition des strates, leur confèrent un fort degré d'abstraction, matérialisant le pli, évoquant le drapé baroque. Au-delà de la présence physique de l'objet, c'est l'image de ces sommets qui surgit, presque virtuelle. Pourtant est ici proposée la possibilité d'accéder à un lieu mythique qui relève toujours d'une utopie géographique. Les sculptures sont devant nous, à peine plus grandes, et nous pouvons les appréhender simplement et totalement d'un regard, embrasser le symbole et la vision des mythiques plus hauts sommets du monde en nous déplaçant autour d'elles.

Le travail effectué au col de Larche – Maddalena –, déplace à nouveau la perception et la relation carte/paysage. Le site géographique tout à fait exceptionnel du col, ses qualités de passage, lieu transitoire, frontière, lieu de d'arrêt, ainsi que sa spécificité à faire non seulement paysage mais aussi panorama, m'ont amené à proposer une œuvre qui s'efface et oblige à regarder le paysage. *La table relief* (fig.9) est une réalisation résultant d'une combinaison entre la table d'orientation dans sa forme classique et fonctionnelle et le plan-relief. Elle est placée en correspondance au point de vue, située au passage entre les montagnes, les pays et les cultures. C'est une transposition, une superposition, une retranscription de l'espace réel à une autre échelle (celle de la cartographie). Il s'agit de proposer au regardeur / « contemplateur » une vision plongeante, verticale et oblique, qui permet aussi de se replacer dans le site, de juxtaposer son expérience physique et visuelle du paysage réel et celle plus mentale de la retranscription. Être à la fois au-dessus et dans le paysage.

En parallèle de ce travail d'interprétation et d'isolement des codes cartographiques (où comment le signe fait image et comment potentiellement il est déjà un paysage), se pose aussi la question de la fonction première de la carte, celle de l'usage. Si une carte est faite pour se repérer dans un espace donné,

on peut alors bien évidemment s'interroger sur la nature des espaces représentés (ce que l'on choisit de cartographier) et sur ce que la carte est censée représenter (comment on choisit de cartographier). Dans son fameux poème, *La chasse au Snark*, Lewis Carroll raconte comment un capitaine dote son équipage de la meilleure des cartes : une carte qui ne représente rien, monochrome, sans information ou presque. Il crée un paradoxe et va même jusqu'à proposer une représentation qui accompagne le poème. En jouant sur l'analogie entre monde représenté et monde réel, il opère une transformation de l'espace et de notre relation à celui-ci, il n'y a rien sur la carte, alors rien ne nous contraint dans l'espace réel, nous sommes libres de nos déplacements, aucun obstacle quel qu'il soit ne vient nous barrer le chemin.

Deuxième crise

Le discours de l'homme à la cloche

L'homme à la cloche, lui, tous aux nues le portaient ;

Un si noble maintien, tant d'aisance, de grâce !
Et cet air solennel ! On le devinait sage,
Rien qu'à l'expression de son mâle visage !

Il avait, de la mer, acheté une carte
Ne figurant le moindre vestige de terre ;
Et les marins, ravis, trouvèrent que c'était
Une carte qu'enfin ils pouvaient tous comprendre.

« De ce vieux Mercator, à quoi bon pôle Nord,
Tropiques, équateurs, zones et méridiens ? »
Tonnait l'homme à la cloche ; et chacun de répondre :

« Ce sont conventions qui ne riment à rien !

« Quels rébus que ces cartes, avec tous ces caps
Et ces îles ! Remercions le capitaine
De nous avoir, à nous, acheté la meilleure –
Qui est parfaitement et absolument vierge ! »

Lewis Carroll, extrait de « La chasse au Snark » (1876), dans *Œuvres* (collection Bouquins, Éditions Robert Laffont, Paris, 1989, p. 15 et 16).

Avec la série d'éditions de cartes commencée en 2000, il s'agissait de réinterpréter le paradoxe de Lewis Carroll, de le ramener à une réalité territoriale, d'augmenter sa possibilité du réel, de voir sa viabilité, sa potentialité. La carte de *l'Embouchure de la Seine* (fig.10) a été réalisée en collaboration avec l'Institut géographique national, mon intention était de « compléter » la série bleue au 1 : 25 000. À l'origine,

cette carte n'existait pas, le petit bout de territoire ne justifiait apparemment pas l'édition d'un tel objet, et l'IGN avait simplement rajouté cette parcelle de territoire sur les deux cartes attenantes. Je les ai donc sollicités pour créer cette édition : une carte comportant une infime surface de terre et une vaste surface de mer. Objet que l'on peut qualifier d'absurde, où la plus grande partie de la carte est bien évidemment bleue sans autre information que le toponyme, « embouchure de la Seine », cette carte ne montre presque rien, mais cartographie cependant un espace bien réel.

Le deuxième exemple, la carte du *Glacier du commandant Charcot* (fig.11), est à la même échelle et au même format. Cartographier une surface de glace là aussi relève du non sens (du *non sense*). Il ne s'agissait pas là de n'importe quelle surface de glace, mais du glacier portant le nom du commandant Charcot, médecin, explorateur des zones polaires français, sportif émérite et fils de Jean-Martin Charcot, fondateur de la neurologie moderne. Charcot évoque en parallèle les *Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket* d'Edgar Allan Poe, dans son exploration des pôles et son avancée, sa conquête du blanc. Et pourquoi pas : *Le pourquoi pas ?* n'était-il pas le nom des bateaux de Charcot ?

C'est dans le cadre d'une invitation à exposer mon travail à Charleville-Mézières et plus particulièrement au Musée Arthur Rimbaud que j'ai édité cette troisième carte : *Le désert du Danakil* (fig.12). C'est bien évidemment aux lettres écrites d'Abyssinie et non pas au poète qu'elle se réfère. Ce que j'ai particulièrement tenu à faire apparaître dans cette carte, la plus proche du monochrome, d'une dominante ocre jaune, c'est son unique courbe de niveau cotée à zéro, qualifiant une dépression en termes géophysiques, mais qui peut être aussi entendue au propre comme au figuré. Cette série reste ouverte et j'aime à considérer avoir fait des cartes pour se perdre.

3 Les paysages ?

Une partie de mes recherches artistiques interroge la question du paysage et de ses multiples formes de représentation - au regard des moyens de l'analyse contemporaine (que ce soit par des moyens aussi divers que la cartographie, la topographie ou même le camouflage...). Certaines réalisations mettent en jeu la capacité qu'a une retranscription cartographique à devenir paysage, la possibilité que la carte révèle son propre territoire. C'est une retranscription du réel, une sorte de figuration, mais qui perd sa valeur documentaire et informative, pour devenir un objet autonome qui échappe à ses référents.

En 1996 j'ai été invité à participer à une exposition

intitulée *Chambre à louer* à la Villa du Parc, centre d'art d'Annemasse. La demande faite par les organisateurs auprès des artistes invités était d'habiter les espaces proposés. Habiter non pas physiquement mais plutôt métaphoriquement. C'est le nom du centre d'art qui m'a intrigué : la Villa du Parc, nom qu'elle devait à sa situation. Un autre élément me semblait aussi particulièrement intéressant, c'était son histoire. Il s'agissait à l'origine d'une villa bourgeoise construite, en 1865, par Claude-Philippe Dusonchet, médecin et maire d'Annemasse, avec son parc clos, ses grands arbres au sein d'une nature bien organisée. Elle fut par la suite un commissariat de police et le lieu de la justice de paix, et, plus récemment, le tribunal d'instance de la ville. C'est la façon dont ce parc et sa nature ont pu être perçus par les différents types de personnes (bourgeois, militaires, juges et jugés) qui ont habité le lieu, qui a nourri mon travail.

Pour le bourgeois, le parc est un lieu de contemplation, son regard, son imagination le fait devenir monde, fragment d'un Éden retrouvé. C'est la nature reconstituée à sa mesure, une nature sans danger, fermée sur elle-même. Le parc cerne la villa, comme une tapisserie sur un mur, il la coupe de l'extérieur, la protège et la camoufle. Pour l'officier, le soldat, c'est un espace de projection, une cartographie. Le parc n'existe que sous son œil expert en stratégie, son regard ne voit que des données : chemins, arbres, bosquet et terrain dégagé, tout y est noté, mesuré et ordonné. Pour le juge et le jugé, ce n'est rien d'autre que le lieu de la loi. Le regard ne porte nulle part ailleurs que sur l'homme. L'œuvre réalisée *in situ* s'intitule *Hortus conclusus* (fig.13), tel le jardin clos du Moyen Âge, elle symbolise ici une réflexion sur la nature et le paysage.

Depuis le début du XX^e siècle notre conception du « paysage » occidental a sensiblement glissé vers une complexité grandissante. À la vision désormais classique associant le paysage à une vision idéalisée de la nature - c'est-à-dire un paysage se dévoilant devant nous, à notre regard, tel qu'il est décrit par Pétrarque dans *L'ascension du mont Ventoux* en 1353 - viennent se superposer deux autres conceptions. Celles-ci, d'une certaine manière, viennent toutes deux des besoins stratégiques militaires du début du XX^e siècle. Nées des nouvelles technologies d'alors et des moyens mis en place pour leur faire front, afin de les contrecarrer. C'est la vision aérienne, qui en affirmant la véracité de l'œil cartographique crée la nécessité de vouloir dissimuler hommes et matériels. Et c'est par effet de causalité que le camouflage les protège ainsi des moyens de destruction massifs. Le paysage, perçu alors aussi

bien par en haut que par en dedans, devient un moyen offensif. On peut dire que dès lors on a intégré trois niveaux d'échelle dans notre perception générale du paysage. Sont assimilés en quelque sorte trois types de visions antinomiques, mais qui en se superposant à divers degrés finissent par n'en faire actuellement plus qu'une seule.

Il y a celle qui a une origine commune avec l'histoire de la représentation, de la description, se donnant aussi comme une image du monde, qui en quelque sorte continue l'ascension de Pétrarque du mont Ventoux, passe au-dessus, en faisant disparaître toute hiérarchie de profondeur, absorbant les points de fuite. On en retrouve aussi une autre origine dans la vision panoptique, celle des prisons dessinées par Piranèse, sans point de vue singulier mais constituée d'une multitude de perspectives, correspondant à autant d'espaces à voir et à surveiller. C'est une mise à plat des images en description et signes : une cartographie. Cette conception cartographique, où le regard est projeté en tout lieu, multiple et équivalent, supprime l'horizon et le point de vue fixe. Elle (la carte) nous confère la tâche d'un regard divin propre à la maîtrise du territoire « paysage ». La cartographie topographique propose une vision froide et analytique, normative, décrivant le moindre des phénomènes géomorphologiques pour le hiérarchiser, l'ordonner. Tout est mesuré, distingué dans ses capacités à devenir un objet exploitable, propre à l'avancée de la maîtrise du territoire. Et ce pouvoir singulier de la détention de l'objet cartographique ne peut venir qu'avec la possession directe du terrain, de la côte ou de la découverte de nouvelles routes maritimes. À la connaissance "géo"-graphique du terrain se rajoute une reconnaissance instantanée, directe, propre à intégrer immédiatement toutes transformations, toutes modifications.

Comme contrepoint de cette vision du "au-dessus", la parade la plus appropriée semblerait être celle du "en dedans", une non-échelle, puisque disparition, assimilation et invisibilité dans le paysage, sont devenues les maîtres mots. En réponse à cet œil dominant et omniscient, l'homme à l'instar du règne animal, va développer les moyens offensifs et défensifs du mimétisme. Armes et soldats vont intégrer leur milieu jusqu'à ne plus faire qu'un avec lui. Le camouflage, qui actuellement est vulgairement assimilé à un certain type de *pattern*, relève d'une stratégie et de moyens beaucoup plus étendus. Il ne relève pas simplement d'une étude poussée des motifs colorés permettant une parfaite assimilation au paysage, mais bien plus d'une volonté de rendre le paysage potentiellement source de danger. La

preuve en est des bombardements intenses de la Première guerre mondiale, dont le but était aussi en partie voué à la destruction totale du paysage ou bien encore les largages de napalm sur la forêt vietnamienne. Le paysage protéiforme par essence recèle une multitude de moyens propres à la dissimulation, par désintégration comme par intégration.

4 Îles désertes et autre hétérotopies

L'homme, grâce à ces moyens d'appréhension du territoire et pour une plus grande (re)connaissance de celui-ci, s'est mis dans un premier temps à l'explorer. De nos jours plus aucun lieu ne lui est inaccessible. Chaque parcelle de montagne, d'océan ou de désert est connue et reconnue, et est devenue le terrain de jeu banalisé, d'exploits et de performances. Une façon paradoxale de faire un avec les éléments, de fusionner avec la nature, de communier avec le paysage, dans un retour radical et cynique à une parfaite symbiose avec la nature.

L'atlas, 119 jours autour du monde (fig.14), réalisé en 2005, est la retranscription de la course Vendée Globe de 2004 effectuée par Marc Thiérelin. Il s'agit d'un ensemble de cartes au 1 : 10 000, jour par jour, centrées sur la position exacte de *Pro-Form*, son monocoque, calculée d'après sa longitude et sa latitude. L'échelle de retranscription perturbe notre capacité à le situer, il ne s'agit que d'une succession de cartes bleues et celles-ci peuvent singulièrement sembler toutes identiques. L'atlas propose de parcourir le monde dans une simplicité déroutante et déconcertante, à la fois proche dans sa forme de la carte de *l'Embouchure de la Seine*, mais tellement antagoniste à la carte ouverte et vierge de Lewis Carroll. Le voyage proposé, d'un aplat bleu à l'autre, n'offre rien d'autre qu'une sourde sensation d'immobilité.

On aurait pu croire que ces nouvelles appréhensions du paysage auraient définitivement oblitéré la vision projective, classique que l'on a de celui-ci. Il semblerait que, bien au contraire, la maîtrise et la connaissance, pratiquement absolues du territoire, aient effacé une grande part de sa valeur symbolique. Mais plus que jamais à travers une surexploitation de cette valeur dans l'utilisation massive de son image (carte postale, publicité, photo souvenir, etc.), le paysage reste le lieu de projection d'une nature idéalisée, d'un Éden possiblement accessible. Paradoxalement l'idée du grandiose, du sublime, perdure dans une sorte de songe sur papier glacé. Il semblerait qu'il n'y ait plus de réelle croyance en une nature sauvage, incontrôlable, mais seulement la persistance de son souvenir.

Avec l'installation réalisée en 1998 au FRAC Languedoc-Roussillon (fig.15), il s'agissait de recontextualiser certaines cartes des îles des Terres australes et antarctiques françaises (TAAF), de même au FRAC Lorraine (fig.16) en 2006, où il s'agissait d'îles isolées, à proximité de la Nouvelle- Zélande. Ces îles sont en général de petits bouts de terre, non habités et perdus au milieu de l'océan, dans des climats plutôt rudes. Rien de paradisiaque, quelques rochers au milieu de rien. Dans la tradition des cartes murales que l'on peut voir à Florence ou au palais du Vatican, le travail a consisté à les transformer en fresques, en peintures murales recouvrant une salle. Perdues au milieu de l'océan, les îles le sont aussi sur les murs, dans un fond bleu (bleu cartographique), un cyan pur dilué au blanc, couleur qui rappelle cependant plus celle du ciel, azur diaphane et évanescent. Plongé dans ce bleu, le spectateur ne sait plus lui non plus ce qu'il regarde, îles ou étoiles, mer ou ciel ?

J'ai découvert par hasard les Îles Antipodes (fig.17), en explorant les côtes de la Nouvelle-Zélande, bien évidemment pas physiquement, mais grâce à ou malheureusement à cause de Marc Thiercelin qui a dû s'arrêter pour réparer son mono-coque lors de sa course. Leur nom même, Antipodes, est une invite au lointain, au voyage, alors que celles-ci, un peu comme les îles françaises, ne sont ni habitées, ni véritablement accueillantes. Finalement, ce n'est qu'un nom, un terme géographique. Pour leur première présentation, c'est sur la voûte d'un plafond que je l'ai réalisée, un renversement de l'espace, la mer devient le ciel et l'île un astre. Ce qui normalement est sous nos pieds de l'autre côté du globe, passe au-dessus de notre tête.

Les dangers, les accidents, les catastrophes de la nature ne sont plus que des événements médiatiques et spectaculaires, même s'ils sont toujours meurtriers et destructeurs. Étrangement, ce sont des faits qui d'une certaine manière nous rassurent et nous rappellent une perte irrémédiable. Perte d'un environnement qui nous dominait, nous menaçait et

dont nous étions complètement exclus, mais qui exerçait un étonnant pouvoir de fascination. Le paysage est apprivoisé, domestiqué, il n'est plus que l'image d'une nature fantasmée. Vient donc se rajouter à la perception du « au-dessus » et du « en dedans », celle d'une « nature paysage projetée ailleurs », un ailleurs qui n'est qu'en nous-mêmes.

Donner ma propre définition du paysage et de la cartographie est certes une gageure, là où d'autres depuis fort longtemps ont largement collaboré à une réflexion sur le moyen de le situer (l'expliquer) au plus juste. Je tiens d'ailleurs particulièrement à les remercier et je m'excuse pour les nombreux emprunts que je me suis permis de faire pour argumenter ce texte. Toutefois, j'ai, à l'aide de ce texte, tenté de préciser quelques intentions plus ou moins visibles ou lisibles, internes à une partie de mon travail.

La rigueur de la science

« Dans cet Empire, l'Art de la Cartographie avait atteint une telle perfection que la carte d'une seule province occupait toute une ville, et que la carte de tout l'Empire occupait toute une province. Avec le temps, ces cartes démesurées ne furent plus suffisantes et les collèges de cartographes firent une carte de l'Empire qui avait la taille de l'Empire et qui coïncidait point par point avec lui.

Moins attachées à l'étude de la cartographie, les générations suivantes comprirent que cette carte dilatée était inutile et, non sans impiété, ils l'abandonnèrent aux inclémences du soleil et au froid de l'hiver. Dans les déserts de l'Ouest, les ruines déplacées de la carte furent habitées par les animaux et les mendiants. Dans tout le pays, il n'y a pas d'autres reliques des disciplines géographiques ».

Suárez Miranda, *Viajes de Varones prudentes*, libro Cuarto, cap. XLV (Lérida, 1658 José Luis Borges, El Hacedor).



Figure 1 : Série II, Alpes françaises, 1994-1996, 1: 50 000, encre noire sur carte de randonnée marouflée sur carton, plexiglas, bois, vis, 130 cm x 100 cm x 11,5 cm
 Vue de l'exposition Géographies, Orangerie du parc du Thabor, Rennes, Association Arts & Projets, commissaire : David Perreau, coordination : Sophie Legrandjaques



Figure 2 : Série VIII, Guyane française, 1995- 1998, 1: 50 000, peinture acrylique, carte topographique marouflée sur carton , plexiglas, bois, vis, 55,3 cm x 55,3 cm x 7,5 cm
 Série VIII n° 1, Trois pitons S.O., 1995
 Série VIII n° 2, Ouanary S.E., 1995
 Série VIII n° 3, Savane Sarcelle S.E., 1995
 Série VIII n° 4, Crique Margot N. O., 1995
 Série VIII n° 5, Saut Sabbat N.E., 1995
 Vue de l'exposition Géographies, Orangerie du parc du Thabor, Rennes. Association Arts & Projets, commissaire : David Perreau, coordination : Sophie Legrandjaques.



Figure 3 : Série VIII, n° 23, Haut Kourou S.O., 1998, 1: 50 000, peinture acrylique, carte topographique marouflée sur carton , plexiglas, bois, vis, 55,3 cm x 55,3 cm x 7,5 cm

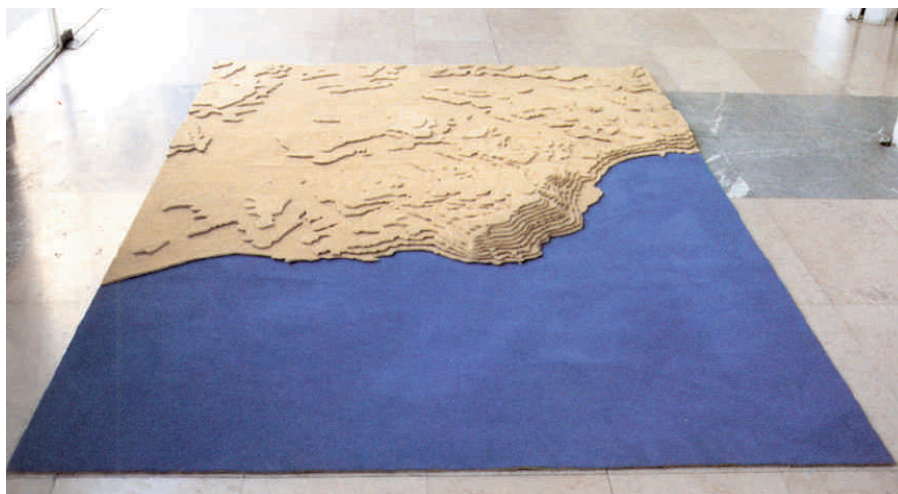


Figure 4 : Parco del Conero, 1995, 1: 6 000, moquette, 200 cm x 260 cm x 13 cm

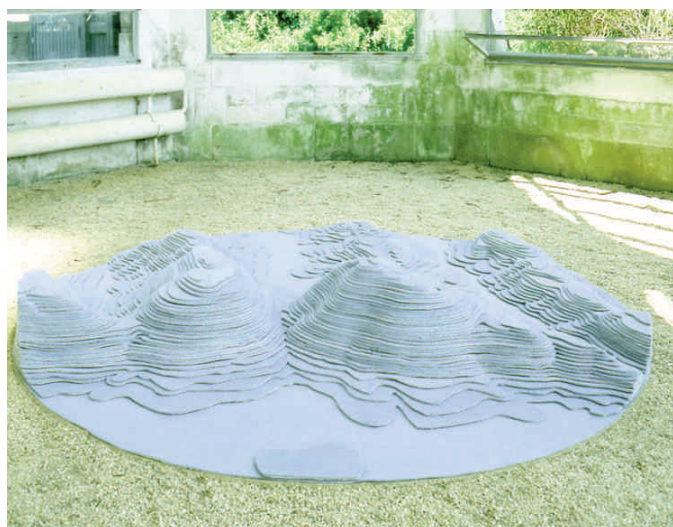


Figure 5 : Les Trois pitons, Guyane française, 1995, 1: 1 000, moquette, Ø 300 cm x 32 cm

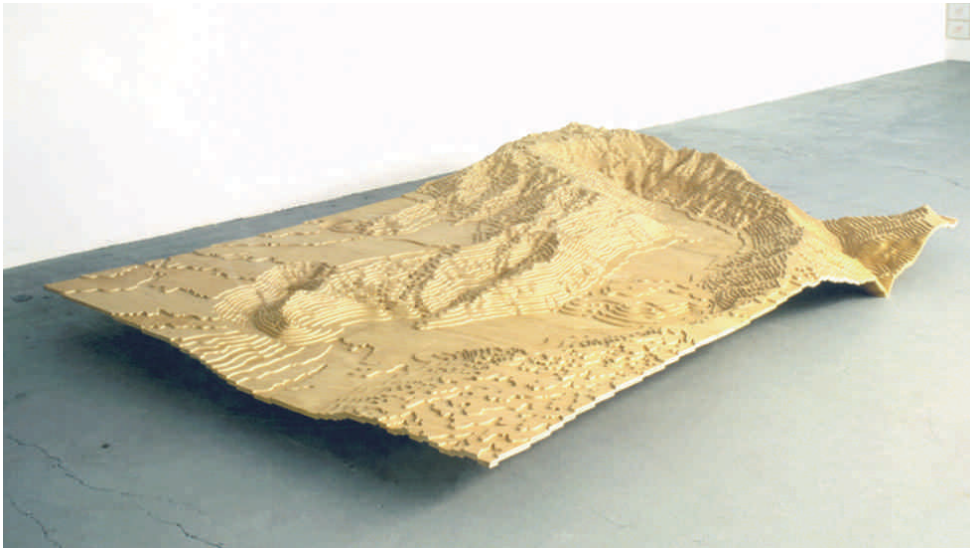


Figure 6 : Mornes de l'Étang, île de la Réunion, 1996, 1: 1 000, bois, mine de plomb, 300 cm x 450 cm x 60 cm

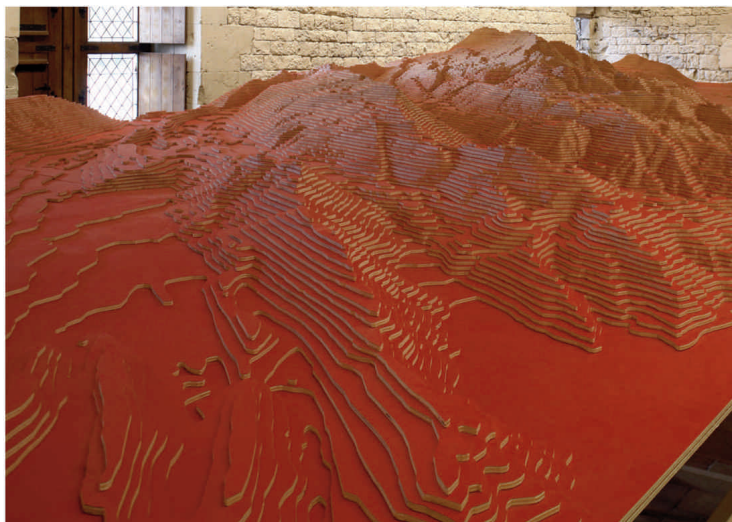


Figure 7 : Mégo Aroug (alt. 1694 m), Abyssinie, 2003/2004, 1: 27 500, bois, peinture acrylique, 400 cm x 900 cm x hauteur 200 cm



Figure 8 : Mont Lhotse, alt. 8501 m, 2008, mont Everest, alt. 8848 m, 2007, échelle altimétrique 1: 2 000, échelle planimétrique 1: 3 333, bois, peinture acrylique, 150 cm x 150 cm x hauteur 200 cm et 189 cm

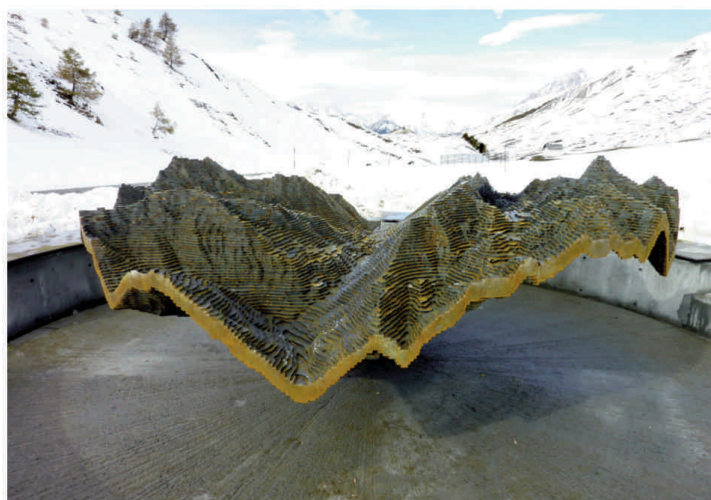


Figure 9 : Table relief - col de Larche - Maddalena, 2011, échelle altimétrique 1: 2 000, échelle planimétrique 1: 3 000, acier Corten, ciment, diamètre 600 cm, hauteur 124 cm



Figure 10 : Embouchure de la Seine, 2000, 1: 25 000, carte topographique éditée par la C.D.C. et l'I.G.N., Paris, 500 exemplaires pliés et 50 exemplaires non-pliés et numérotés, 98,7 cm x 89,2 cm

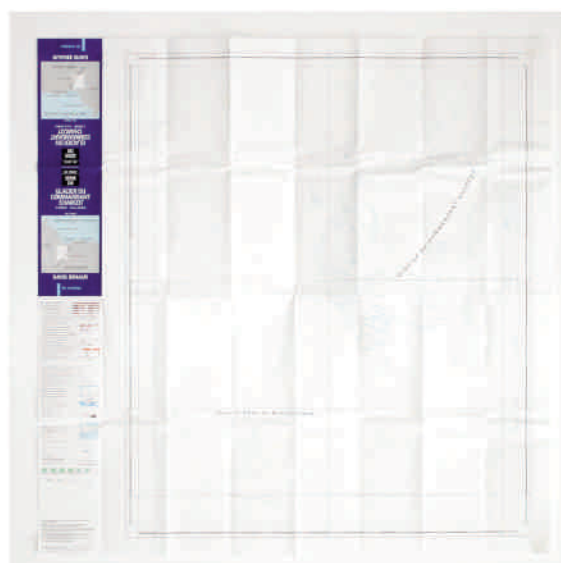


Figure 11 : Glacier du commandant Charcot, 2002, 1: 25 000, carte topographique éditée par le Crédac, Ivry-sur-Seine, 500 exemplaires pliés et 50 exemplaires non-pliés et numérotés, 87,5 cm x 89,3 cm



Figure 12 : Désert du Danakil, 2003, 1: 25 000, Carte topographique éditée par le Frac Champagne-Ardenne et le musée Arthur Rimbaud, Charleville-Mézières, 500 exemplaires pliés et 50 exemplaires non-pliés et numérotés, 87,5 cm x 89,3 cm



Figure 13 : Hortus conclusus, 1996

1^{er} plan : Carte d'Annemasse et ses environs, 1: 25 000, acrylique sur carte topographique, verre, bois, 192 cm x 250 cm x 80 cm

2^e plan : Reconstitution d'un relief à partir d'une carte topographique, 1: 2 000, acrylique sur bois, 192 cm x 250 cm x 65 cm

3^e plan : Cellule en isorel perforé, acrylique, bois, 192 cm x 250 cm x 210 cm
Vue de l'exposition Chambre à louer, Villa du Parc, Annemasse, 1996

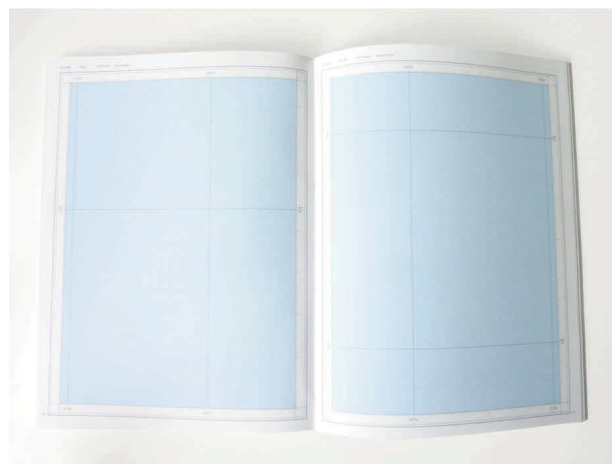


Figure 14 : Atlas, 119 jours autour du monde, 2006, 1: 10 000, éditions Le Temps qu'il fait, Cognac, 33,5 cm x 25 cm



Figure 15 : Archipel Crozet, 1997, 1: 25 000, 4 peintures murales, cartes topographiques, 600 cm x 300 cm
 Au centre mornes de l'Étang, île de la Réunion, 1996, 1: 1 000, bois, mine de plomb, 300 cm x 450 cm x 60 cm
 Vue de l'exposition : 1999, Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier

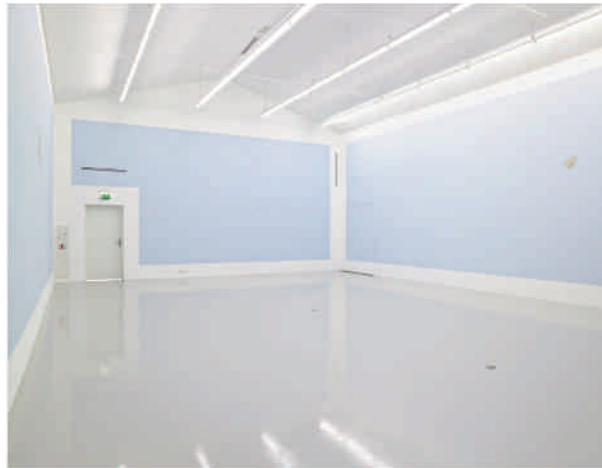


Figure 16 : Île Campbell, îles Bounty, îles Antipodes, 2006, 1: 25 000, peintures murales, cartes topographiques, mine de plomb, 1x (395 cm x 820 cm), 2x (395 cm x 1410 cm)
 Vue de l'exposition : Antipodes, Frac Lorraine, Metz



Figure 17 : îles antipodes, 2005, 1: 25 000, peinture murale, carte topographique, Ø 300 cm
 Vue de l'installation : Château de Zamek Trebesice, République Tchèque