



## N°2 Cartes et plans

- Valérie Morisson

### Cartes et toponymes dans l'art contemporain irlandais : détournements et dislocations

La carte relève d'un système graphique conventionnel où des éléments picturaux (points, lignes, couleurs, ombres) côtoient des éléments textuels (noms, légendes, indications d'échelle). Rappelons que « géographie » vient de *graphein* qui veut dire tracer, écrire. Mais si la carte stimule avant tout notre perception visuelle, elle est autant à lire qu'à voir. En effet, on dit « lire une carte » mais « regarder un tableau », ce qui laisserait même penser que la carte est plus texte qu'image. Elle est souvent utilisée pour démontrer, pour aider à comprendre, pour illustrer une analyse bien qu'elle ne soit en aucun cas dépendante d'un discours. Comme la photographie, la carte bénéficie d'une présomption d'innocence<sup>1</sup>. Cependant, elle est l'image du monde tel qu'il est perçu, lu et interprété par le cartographe à un moment donné de l'histoire. La géographie est donc un discours de type culturel, voire politique. Les cartes, remarque Bernard Klein,

---

<sup>1</sup> Pourtant, on peut aisément modifier la manière dont une carte va être lue en modifiant les couleurs associées à tel ou tel paramètre. Le cartographe en faisant un choix de représentation, propose ou impose une interprétation du monde.

parviennent à faire passer comme absolument évidentes des choses qui furent durement gagnées, y compris des connaissances culturellement acquises concernant le monde que nous habitons et des vérités invérifiables à l'œil nu. En nous faisant voir ce qui échappe à notre perception visuelle, en mettant sous nos yeux des espaces littéralement invisibles, les cartes proposent à chaque tracé de transcender les pouvoirs de la vue<sup>2</sup>

Étant donné l'importance de la délimitation du territoire national dans l'histoire irlandaise, il n'est guère surprenant de voir plusieurs artistes contemporains utiliser et déformer des cartes géographiques. Ils ne proposent pas de simples jeux graphiques mais explorent le lien entre la carte et l'identité. Kathy Prendergast a fréquemment détourné des cartes géographiques qui deviennent tantôt une invitation à une poétique de l'espace tantôt le support d'un propos politique. D'autres artistes irlandais contemporains (Rita Donagh, Chris Wilson ou bien encore Anne Tallentire) envisagent la carte dans ses rapports au territoire politique : la carte et le paratexte se font supports d'un propos sur le nationalisme, le sectarisme ou bien l'appartenance nationale. Notons qu'en s'inspirant de cartes géographiques, ces artistes se font les héritiers d'une tradition littéraire irlandaise embrassant l'improbable « cinquième province » (contrée mythique des sagas celtes<sup>3</sup>, les régions imaginaires que visite Lemuel Gulliver dans *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift mais aussi la géographie romanesque de James Joyce.

En parcourant l'œuvre des artistes irlandais mentionnés ci-dessus, nous examinerons les différentes articulations entre le tracé de la carte et le texte qui l'accompagne. Dans certaines œuvres, le paratexte et les toponymes orientent la lecture de la carte. Celle-ci trace alors les contours d'un territoire disputé et non plus uniquement d'un espace à explorer. Toutefois, la carte peut perdre toute valeur référentielle si, au cours des diverses déformations opérées par l'artiste, le rapport entre le signe et son référent se disloque.

---

<sup>2</sup> K. Bernhard, « *Partial Views : Shakespeare and the Map of Ireland* », *Ealy Modern Literary Studies*, 4.2, numéro spécial, septembre 1998.

<sup>3</sup> Si l'Irlande a aujourd'hui quatre provinces (Ulster, Munster, Leinster, Connacht), l'existence d'une cinquième province, Meath, remonte aux légendes celtes. L'idée de cinquième province fut reprise en 1977 par Richard Kearney, fondateur de la revue *The Crane Bag*, comme une allégorie d'une Irlande libérée de la question de l'appartenance religieuse et nationale. L'image fut popularisée par la présidente Mary Robinson qui, lors de son discours d'investiture, mentionna la cinquième province comme un idéal vers lequel l'Irlande devait tendre.

## 1. Territoires et frontières : la carte et son discours

La carte possède, rappelons-le, trois usages : voyager, relever et décider. Le contour, tout comme la frontière, est un signe d'appropriation enregistré par le cadastre ; il est à la base du système de propriété et de territoire. Il en est de même de la carte : « La carte, avant même de décrire – de constater – la Terre, en prononce l'appropriation – "tu es mienne" » remarque François Whal<sup>4</sup>. La carte géographique garantit l'unité de l'Etat-Nation en délimitant avec autorité des frontières ; la transgression des limites qu'elle fixe n'est d'ailleurs pas permise.

La frontière est, ontologiquement, la condition d'existence du territoire : tout territoire a une limite physique ou bien mentale. « Le chez-soi ne préexiste pas : il a fallu tracer un cercle autour du centre fragile et incertain, organiser un espace limité »<sup>5</sup>. Mon territoire commence là où finit le territoire de l'Autre. Carte, politique et guerre sont ainsi trois termes allant souvent de concert. En effet, la carte peut être un objet militaire rendant compte de stratégies, d'actions et de mouvements de troupes.

Pas d'état de droit sans limites, mais pas de territoire qui ne devienne la figure privilégiée de chaque pouvoir d'état (...). La carte, depuis deux siècles (...) est champ clos pour des narcissismes – c'est à dire pour des agressivités – collectifs<sup>6</sup>.

Il se trouve que l'agressivité perçue par Fr. Whal n'est que trop manifeste dans le cas du conflit nord-irlandais. L'art contemporain en rend compte. Dans les œuvres de Chris Wilson par exemple, des plans de villes sont projetés sur une surface solide (mur, sol, meuble) sur lesquels se projettent à leur tour des ombres linéaires faisant écho aux formes cartographiques. Le morcellement spatial s'organise de manière concentrique : des rectangles de lumière sont divisés par des carreaux dont l'intérieur est lui même sous-divisé par des rues représentées sur des plans. La ligne dure, les angles clairement définis et l'espace segmenté rendent palpable le désir irrépressible de contrôler et de façonner l'espace. Ils évoquent aussi la décision d'instaurer une division

---

<sup>4</sup> Fr. Whal, « Le Désir d'Espace », dans *Cartes et Figures de la Terre*, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 46.

<sup>5</sup> G. Deleuze, F. Guattari, « De la ritournelle », dans *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 382.

<sup>6</sup> Fr. Whal, « Le Désir d'Espace », art. cit., p.46.

sociale, religieuse, ethnique entre des communautés qui s'affrontent. À Belfast, ces divisions sont matérialisées par des murs qui structurent l'espace urbain et isolent les catholiques et les protestants.

Les frontières eurent, et continuent à avoir, une importance capitale pour les nord-irlandais vivant dans la province de l'Ulster, comme pour les irlandais du sud, citoyens de la République. Dans un pays secoué par une guerre civile jusqu'à il y a peu, le simple fait de nommer une ville peut devenir un acte politique. La ville de Derry, dans le nord de l'île, est appelée Derry par les républicains et Londonderry par les unionistes favorables au maintien de l'Union avec l'Angleterre. Au terme d'une guerre civile, en 1921, l'île fut divisée en deux : les 26 comtés du Sud furent réunis sous les noms d'Eire puis de République d'Irlande après 1948 ; les 6 comtés du Nord demeurèrent sous autorité britannique. Ces six comtés sont souvent désignés comme l'Ulster, du nom de l'une des quatre anciennes provinces de l'île (Ulster, Munster, Leinster et Connaught) même si cette province comprenait alors plus de comtés que n'en regroupe l'Irlande du Nord actuelle. L'existence de la frontière entre les deux parties de l'île généra des violences entre catholiques et protestants, républicains et unionistes qui émaillèrent le XXe siècle. Aux divisions géographiques s'ajoutèrent, sans y correspondre absolument, des divisions religieuses et sociales.

Rita Donagh, artiste anglaise d'origine irlandaise, née en 1939, a utilisé le motif de la carte géographique (ici une carte routière) dans une série intitulée *Shadow of Six Counties* datant de 1973. Les six comtés mentionnés dans le titre désignent l'Ulster. Rita Donagh a retravaillé la carte de manière à en rendre la lecture impossible. La zone grisée est une réduction de la forme générale des six comtés constituant l'Irlande du Nord dont on ne voit qu'une partie sur la carte qui sert de support. Par conséquent, les lignes qui devraient servir de points de repère semblent ne plus être fiables : la terre avance sur la mer, un morceau du lac *Neagh* est isolé puis fractionné comme si l'étendue d'eau était sécable, des poches de terre deviennent des enclaves sans issue. Bref, c'est non seulement la carte mais aussi les tracés et les frontières qui perdent leur pertinence. L'opacité de l'espace et la distorsion des toponymes rendent caduque le système de représentation qu'est la carte. Ces déplacements et ces superpositions révèlent aussi les enjeux du conflit nord-irlandais. La délimitation de l'Ulster est la source de violences qui ont longtemps secoué l'Irlande et l'Angleterre.

« Des délimitations et des démarcations nettes et directes invoquées dans la simple intention de dénoter des frontières et des limites évoquent aussi un terrain soumis à des tensions, des pressions et des forces transgressives », note Sarat Maharaj à propos des œuvres de Rita Donagh<sup>7</sup>. La carte est parsemée d'aplats blancs qui soulignent parfois les plis du carton et mutilent les noms de villes. Ce geste n'est pas anodin : la toponymie fut l'objet de maintes controverses en Irlande.

D'autres travaux de l'artiste montrent son intérêt pour la carte géographique. Dans *Long Meadow* et *Lough Neagh*, elle dessine de grands H par-dessus des images de cartes floues. Ces signes, vus en perspective, sont une référence aux *H blocks* du *Maze* dans lesquels étaient incarcérés les terroristes républicains. Les H sont dépeints comme des avions en formation pour un raid aérien. À l'image du lac Nord Irlandais, mentionné dans les légendes celtes et ayant une rive en République, Rita Donagh superpose l'espace militaire et la structure panoptique de la prison. Deux visions antithétiques de l'Irlande se rencontrent ainsi dans l'image.

## 2. La toponymie : jeux politiques

En 1980, à Derry, fut jouée la célèbre pièce du dramaturge irlandais Brian Friel, *Translation*. Parmi les personnages, un certain Captain Lancey, cartographe, accompagné d'Owen et du Lieutenant Yolland, spécialiste de l'orthographe, a pour mission de traduire les toponymes irlandais en anglais en vue de la constitution d'une carte de l'Irlande. Owen anglicise les noms de lieux sans scrupule tandis que le lieutenant estime que cette traduction constitue une atteinte à l'esprit irlandais et à la culture indigène.

Dans sa pièce, Friel fait explicitement référence à la mission de l'*Ordnance Survey* (équivalent britannique de l'IGN). Comme le montre Bernhard Klein, durant la période élisabéthaine (qui vit la conquête progressive de l'Irlande), si les premières cartes britanniques montraient une volonté de soumettre l'île, soit elles donnaient l'impression que l'Irlande et l'Angleterre ne faisaient qu'un, soit elles mettaient en valeur les différences et les singularités de l'Irlande. Celle-ci pouvait apparaître comme

---

<sup>7</sup> S. Maharaj, « Rita Donagh : Towards a Map of her Work », dans *Art and Cultural Difference*, Art and Design, Londres, 1993, p. 79.

une terre sauvage dont l'espace reflétait les archaïsmes et l'arriération. En 1824, à Londres, il fut décidé que la carte de l'Irlande serait retracée en vue d'une révision de l'imposition foncière. Thomas Frederick Colby, membre des *Royal Engineers*, fut chargé de cartographier l'Irlande. Des linguistes, des anthropologues et des hommes de lettres prirent part à cette entreprise qui permit une meilleure connaissance scientifique de l'Irlande. Un certain John O'Donovan apporta sa contribution en recherchant la signification exacte des toponymes irlandais avant qu'ils ne soient modifiés. Au cours de l'histoire coloniale de l'Irlande, la question des toponymes a évidemment été cruciale : les Anglais ont rebaptisé les lieux conquis et affirmé leur mainmise sur le territoire<sup>8</sup>. Certains lieux retrouvèrent ensuite des noms à consonance celtique lorsque la domination anglaise prit fin. La carte s'avéra aussi un instrument de conquête et une manifestation du pouvoir colonial.

Comme le montre Mary Hamer, le fait que les responsables du *Spring Rice Committee* en charge de cette entreprise aient été des irlandais représentant uniquement les propriétaires terriens anglo-irlandais signifiait que les catholiques étaient exclus du projet de cartographie<sup>9</sup>. L'*Ordnance Survey* qui prit en charge les relevés et les dessins avait également pour tâche d'uniformiser les pratiques locales, notamment en ce qui concernait les mesures. À la fin du XVIIIe siècle déjà, les anglais colonisant l'île avaient imposé les mesures en acres, modifiant les habitudes culturelles irlandaises.

La carte de six pouces était autant le produit du capitalisme britannique et du contrôle exercé sur les moyens de production que de sa politique coloniale. (...) D'anciennes formes [de découpage des terres] furent écartées et une connaissance établie de longue date fut rendue obsolète lorsque qu'une nouvelle géographie s'imposa<sup>10</sup>.

Spécialiste de James Joyce, Jon Hegglund voit dans la carte de l'*Ordnance Survey* une manifestation de l'impérialisme anglais. Il avance que

---

<sup>8</sup> Lors de l'entreprise cartographique de 1824, un spécialiste irlandais fut chargé de transcrire les noms, d'homogénéiser leur orthographe en retrouvant les formes authentiques. Néanmoins, il fallait que les toponymes soient lisibles par les Anglais. Le fait que les noms gaéliques étaient difficilement lisibles pour le non initié participait de l'idéologie ethnocentrique qui motivait et justifiait ces changements.

<sup>9</sup> Voir « *The English Look of the Irish Map* », *Circa*, Belfast, n°46, pp. 23-24 et G. M. Doherty, *The Irish Ordnance Survey*, Four Courts Press, 2004.

<sup>10</sup> *Ibid.*

L'Irlande de l'*Ordnance Survey* est familière et étrangère, elle est à la fois l'image rassurante d'une spatialité visiblement anglaise et l'objet d'une altérité ethnographique. (...) Dans les cartes de l'*Ordnance Survey*, les cartographes ont fixé dans l'ombre l'image d'une Irlande unioniste, dépeinte dans un moment idyllique imaginaire, comme durablement ordonnée par la main bénéfique de la loi anglaise<sup>11</sup>.

Jon Hegglund précise que l'échelle adoptée permettait de transformer l'image d'une Irlande sauvage en un portrait de nation civilisée, prospérant grâce à l'administration coloniale. Figuraient en larges lettres les limites de propriétés nouvellement acquises par les colons et les noms des domaines des propriétaires terriens de souche anglaise.

Plusieurs artistes irlandais évoquent la toponymie gaélique dans leurs œuvres. Anne Tallentire a travaillé à plusieurs occasions sur l'Irlande et sur la question du territoire. Artiste anglaise née en Irlande du Nord, dans le comté d'Armagh, elle a représenté l'Irlande à la Biennale de Venise en 1999 mais travaille en Angleterre depuis 1984. Dans *Altered Tracks* (1987, Chisenhale Gallery), sur un mur, au niveau du sol, étaient disposées des cartes géographiques de tailles et d'échelles différentes portant des noms en gaélique. Ces toponymes étaient en partie occultés par des pierres de granit placées au hasard dans la pièce. Une voix indiquait que les lignes tracées à la craie sur le sol étaient les lignes de la main de l'artiste. En lisant ces dernières, deux autres voix prédisaient l'avenir. Leur présence liait intimement le territoire à l'identité et au futur. Anne Tallentire accompagnait son installation d'une performance : elle déplaçait les pierres qu'elle reposait à des endroits précis, rendant apparents les noms gaéliques de certains lieux. L'artiste se livrait ainsi à une véritable archéologie politique des lieux.

Dans une installation de 1989, intitulée *The Gap of Two Birds*, Anne Tallentire poursuit sa réflexion sur le lien entre l'identité et le lieu<sup>12</sup>. Elle choisit d'exposer une page agrandie du livre de P. W. Joyce sur les toponymes irlandais, *Irish Local Names Explained* (1870). Le projet de Joyce était de revenir à des noms de lieux irlandais, de dé-traduire les toponymes. S'inscrivant dans une période de dés-

---

<sup>11</sup> « *Ulysses and the Rhetoric of Cartography* », *Twentieth Century Literature*, Volume 49, été 2003, p. 173.

<sup>12</sup> Des extraits de la vidéo ainsi que des détails de l'installation sont visibles sur le site de Luxonline : [http://www.luxonline.org.uk/artists/anne\\_tallentire](http://www.luxonline.org.uk/artists/anne_tallentire)

anglicisation promue par les nationalistes, l'ouvrage montrait que le fait de traduire les noms de lieux anciens véhiculant la mémoire populaire en anglais avait provoqué une acculturation. Selon P. W. Joyce, le lien entre le peuple et sa terre avait été rompu. Dans son installation, Anne Tallentire fait allusion à ce que l'on appelle l'*ethnoscape* (ou ethnopaysage), à savoir l'espace imaginaire ou réel qui génère un sentiment d'appartenance à une ethnie. L'idéologie nationaliste qui domina le début du XXe siècle en Irlande contribua à affirmer la nature fortement identitaire du paysage en promouvant une ruralité indigène. Bien des peintres représentèrent l'Ouest sauvage et gaélique.

### **3. La femme en coupes : petit traité d'exploitation du corps**

La question coloniale affleure dans une grande partie de l'art contemporain irlandais, y compris dans un art qu'on dira volontiers féministe. L'Irlande a été souvent présentée comme une femme dans les allégories picturales ou littéraires. Traditionnellement la nation est figurée sous les traits d'une mère qui veille à l'intégrité du territoire, protège ses fils et les incite à repousser les envahisseurs si besoin. Le personnage yeatsien de Kathleen Ni Houlihan a ravivé cette image qui a perduré tout au long de la période nationaliste. Qui plus est, l'article 41.2 de la Constitution adoptée par l'Irlande indépendante en 1937 stipula que la femme, mère au foyer, garantissant l'intégrité de la famille et de la nation, ne devait pas se trouver dans l'obligation de travailler. Cet article fut alors contesté par plusieurs organisations défendant les droits de la femme. Il est donc peu étonnant de voir que plusieurs artistes contemporaines soucieuses de déconstruire l'image de la femme (intimement liée au discours nationaliste et à la maternité) explorent le lien entre le corps féminin et le territoire national.

Il en est ainsi dans les œuvres de Kathy Prendergast, artiste née à Dublin en 1958 et travaillant à Londres. C'est en 1980, dans une sculpture intitulée *Sea Bed*, qu'elle commence à explorer la relation entre le territoire et le corps féminin. Dans cette œuvre, le personnage est recouvert de peinture verte, brune et jaune de manière à transformer le corps en carte géographique en trois dimensions. Les lignes délimitant les frontières se muent en cicatrices ou incisions qui mutilent le corps allongé.

Prolongeant cette réflexion, dans *Self Portrait* (1990), l'artiste plaque sur son visage une grille correspondant à des coordonnées géographiques. Son portrait est ainsi décomposé en multiples parcelles. Les cartes-corps, ou cartes d'identité, dessinées par Kathy Prendergast réunissent le corps, le lieu (nécessaire à l'existence de tout être) et l'espace (construction abstraite, étendue mesurable et homogène pensée par l'esprit).

Dans l'histoire de la cartographie, le corps a souvent servi de mesure, ce qui d'ailleurs souligne la nature anthropocentrique de nos représentations de l'espace. Bien des artistes cartographes se sont amusés à inscrire des visages ou des personnages dans la forme des continents. Certaines métamorphoses sont rendues étranges en raison d'un changement d'échelle. Il en est ainsi des cartes de Prendergast qui ébauchent un imaginaire de l'espace sexué : un estomac devient un désert tandis d'une vulve se métamorphose en port, un sein en colline ou en volcan.

L'effet d'inquiétante étrangeté que le spectateur ressent face aux corps schématisés de Prendergast est également dû à leur morcellement. Dans une série de dessins au crayon et à l'aquarelle intitulée *Body Map Series*, le corps est soumis à un découpage territorial afin d'être exploité. L'artiste donne à ses œuvres l'apparence d'anciennes cartes : les relevés sont méticuleux, les planches sont numérotées, différents plans de coupe sont juxtaposés, des légendes précises et des indications techniques complètent les tracés. Dans ces dessins, la découpe du corps traduit l'angoisse de morcellement dont parle le psychanalyste français Didier Anzieu<sup>13</sup>. Les femmes de Prendergast ressemblent à des écorchées vives.

Les cartes des corps féminins imaginées par l'artiste s'avèrent des instruments de pouvoir permettant le contrôle du territoire, ici celui du corps féminin. La fertilité de la femme est associée à la productivité de la terre. Des machines et des mécanismes divers sont figurés avec une précision scientifique sur les planches : engrenages, forêts, sondes et puits. Les titres des œuvres, *To Control a Landscape* ou bien *Vertical Section*, trahissent bien l'approche utilitariste du corps féminin. En Irlande, l'image du corps de la femme a souvent été liée à la notion de mère nourricière véhiculée par le

---

<sup>13</sup> Voir *Créer et Détruire*, Dunod, « Psychisme », Paris, 1996, chapitre 13 « Une histoire du Moi-peau », et *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, « Le Moi-Peau », n°9, 1974, pp. 193-203. La peau est telle une frontière, limite entre le monde extérieur dont on cherche à se protéger et l'intimité du corps interne. La peau est ce qui contient le jaillissement des liquides corporels et ce qui empêche l'éclatement du corps et de l'image de soi.

nationalisme. La littérature nationale a pérennisé l'allégorie féminine de la Nation<sup>14</sup>. Le paratexte accompagnant les planches de Prendergast nous oriente vers une interprétation à la fois anti-coloniale et féministe des dessins.

#### 4. Le signe et son référent : dislocations

Kathy Prendergast porta une grande attention à la toponymie tout en se détachant du contexte irlandais. Depuis le début des années 1980, elle s'est employée à détourner les signes conventionnels utilisés pour la réalisation de cartes géographiques et à remettre ainsi en cause la relative objectivité de la carte et sa référentialité. En 1999, elle retravailla des cartes numérisées et tronqua les noms de lieux ou bien les oblitéra. Dans l'une de ses œuvres, sur une carte des Etats-Unis, apparaissaient les noms *Lost Canyon*, *Lost City* ou encore *Lost Man Creek. Between Love and Paradise* faisait partie de la même série. Sur une carte réelle des Etats-Unis dont elle n'avait gardé que les tracés, Kathy Prendergast avait sur-imprimé des noms de lieux faisant référence à l'amour. Les artistes américains Maria Kalman et Rick Meyerowitz ont récemment parodié des cartes de New-York en produisant de faux toponymes. Leurs compositions ont constitué la couverture du *New Yorker* du 10 décembre 2001<sup>15</sup>. Dans un but plus ouvertement politique que poétique, ils ont ainsi rebaptisé New York « Newyorkistan » et Wall Street « The Moolahs ».

La carte, en tant qu'outil et symbole d'autorité devient ainsi le support d'un discours politique très explicite. Les manipulations de Prendergast sont moins univoques. Elles nous invitent à reconsidérer l'acte d'appropriation que constitue l'attribution d'un nom à une terre autrefois vierge. L'artiste conçut également une carte du monde, *Empty Atlas*, sur laquelle tous les noms avaient été effacés, ce qui donnait

---

<sup>14</sup> R. Talbot, chercheuse travaillant sur le terrorisme en Irlande, a souligné que les femmes se battant pour la libération du pays associaient leur oppression au colonialisme dans la mesure où celui-ci avait imposé une culture conservatrice où la femme fut reléguée au statut d'épouse et mère passive. Elle cite un article publié dans une revue féministe : « Les femmes à travers le monde doivent faire face à divers types de discriminations et se trouvent impliquées dans un conflit les opposant à une hiérarchie masculine, mais ces phénomènes sont accentués en Irlande par l'exploitation qui a lieu dans les six contés coloniaux. (...) Jusqu'à ce que les Anglais soient contraints de se retirer, les femmes continueront à subir les conséquences des politiques répressives et devront poursuivre leur lutte contre l'oppression sous toutes ses formes » (« *Feminism in the Republican Movement* », *Irish Women and Nationalism*, Dublin, Academic Press, 2004, p. 143).

<sup>15</sup> Voir leur oeuvre sur le site du *New Yorker* : <http://www.mairakalman.com/newyorker/newyorker-8nyorkistan>

l'impression que le pays avait été réellement déserté. Certaines cartes de Kathy Prendergast ne sont accompagnées d'aucun paratexte, d'aucun toponyme, devenant des espaces labyrinthiques. Elles sont prétextes à des voyages possibles dans des espaces déréalisés. Si elles délimitent un territoire, il est plus fantasmatique ou imaginaire que réel.

Plusieurs objets créés par l'artiste et recouverts comme des cartes en relief jouent sur l'effet visuel produit par les couleurs et les contours. Dans *Untitled* (2005), une tasse et sa soucoupe sont colorisées en carte géographique : sur les bords du récipient sont cartographiés des lacs et des montagnes tandis que le contenu est transformé en vaste mer intérieure. *Little Universe* (2005) obéit à la même idée : une fleur accueille des fleuves, des prairies et des montagnes. L'artiste conserve les conventions chromatiques généralement adoptées par les cartographes mais elle supprime la référentialité de la carte. Les formes de la tasse ou de la fleur perturbent notre lecture car deux reliefs se superposent : celui signifié par les couleurs de la carte et celui de l'objet réel. L'adoption du planisphère ou du globe répondait à des impératifs de lisibilité mais résultait d'une perception culturelle de l'espace. En plaquant des cartes sur des objets courants, Kathy Prendergast bouscule les évidences.

La série de travaux conçus par Kathy Prendergast en 2005, *Minnesota Road Atlas*, explore pareillement le motif de la carte en tant que signe visuel régi par des conventions aujourd'hui uniformisées. L'artiste a utilisé une carte de l'Etat du Minnesota et son paratexte mais a superposé au document un quadrillage irrégulier qu'elle a ensuite colorisé en damier de manière à créer des jeux optiques. Par opposition aux plans labyrinthiques de villes médiévales, le plan en damier, évoquant un urbanisme moderne et rationnel ainsi qu'une société contrôlée, se métamorphose en surface déconstruite et décentrée. Les mosaïques, en couleur ou en noir et blanc, que l'artiste peint sur le plan rendent visibles le découpage et la délimitation arbitraire de parcelles de terrain, signes d'un pouvoir politique, économique et social qui façonne l'espace.

## 5. Une nouvelle déterritorialisation

Longtemps, la carte a présenté à la conscience ce qui n'était pas saisissable par les sens. C'est pourquoi elle est à la fois abstraction de données sensibles (je rends saisissable un espace que je connais mais que je ne peux me représenter de manière continue sans le rendre abstrait) et figuration de constructions abstraites (je signifie un espace non saisi par ma conscience en lui attribuant des contours et donc un lieu). Ce qui n'est pas sur la carte constitue un vide dans l'espace mental construit par la cartographie. L'acte de cerner, de considérer des choses dans des lieux est une opération fondamentale dans l'élaboration du rapport des êtres à leur espace. Dessiner les contours d'une chose est un acte de connaissance : lorsque l'on trace les contours d'un territoire, on assujettit un espace non normé à des repères cardinaux conventionnels qui en permettent l'appréhension puis l'exploitation. En supprimant le texte, les couleurs et les signes graphiques qui font parler la carte, Kathy Prendergast a dessiné des plans poétiques qui deviennent des prétextes à des rêveries spatiales.

Récompensés à la biennale de Venise, les cent treize dessins qui constituent les *City Drawings* furent installés à la *Kerlin Gallery* en 1997. Vus de loin ces petits carrés de 21 x 31 centimètres, disposés en une frise régulière à mi-hauteur des murs blancs de la galerie, ressemblaient à des empreintes, toutes singulières et offrant des densités de gris très variées. Ce projet commença en 1992, lorsque Kathy Prendergast eut l'idée de dessiner au crayon les plans des principales capitales du monde en les privant de tout signe ou texte. Bien qu'immédiatement identifiables comme cartes, ces objets revêtent un caractère biomorphique. L'artiste explique avoir été séduite par

l'idée consistant à prendre des endroits qui pouvaient aussi être imaginaires et, dans le dessin, à les transformer d'une manière ou d'une autre pour qu'ils ressemblent davantage à des empreintes digitales à cause de la façon dont ils sont dessinés<sup>16</sup>.

Les cartes concentrent, elles, des impressions diverses (expansions, contractions, connexions) et fonctionnent comme des rhizomes : elles obéissent au principe de connexion et d'hétérogénéité mis en avant par Gilles Deleuze.

---

<sup>16</sup> M. Ruanne, « *The Great Leveller* », *Sunday Time*, 09/03/1997, p. 11.

Pour ce dernier, la ligne s'insère dans un processus inévitable et universel de segmentarisation qui est constitutif de notre nature. Dans une carte et dans un État, la segmentarisation linéaire de l'espace pétrifie la ville :

C'est que les segments, soulignés, ou surcodés, semblent avoir ainsi perdu leur faculté de bourgeonner, leur rapport dynamique avec des segmentations en acte, en train de se faire et se défaire<sup>17</sup>.

Dans les cartes présentées par l'artiste, les lignes ne sont nullement segmentées, elles prolifèrent librement. L'espace y est dynamique, névralgique, rhizomique. Du caractère immuable de la carte géographique nous sommes passés à un espace protéiforme en constante mutation. « Le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant » remarque Deleuze<sup>18</sup>.

Si les cartes muettes de Prendergast reflètent une nouvelle poétique de l'espace c'est sans nul doute parce que le conflit irlandais touche à sa fin et que, depuis les années 1990, l'art contemporain irlandais s'achemine vers un post-nationalisme qui reflète les grandes mutations culturelles et politiques du pays.

---

<sup>17</sup> G. Deleuze, « Micropolitique et Segmentarité », dans *Mille Plateaux*, *Op. cit.*, p. 258. Deleuze distingue la segmentarité binaire qui fonctionne par système d'opposition et de contraste ; la segmentarité circulaire qui met en jeu des phénomènes d'inclusions successifs et concentriques et la segmentarité linéaire qui se constitue par des lignes droites.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 32.