



## N°2 Cartes et plans

- Manon Regimbald

### Quand l'art découvre ses cartes...

Il va falloir bien des années encore de nomadisme, de pensée nomade et géopoétique, pour que ce champ atteigne à sa pleine puissance et pour que l'on puisse vraiment parler de transformation culturelle générale. Mais les signes sont là, les débuts d'une cartographie, et quelques pistes.

Disons, avec un rire cosmique, que le troisième millénaire sera nomade et géopoétique ou ne sera pas (Kenneth White<sup>1</sup>)

L'usage de la carte traverse le temps. Sursaut anachronique ? Survivance d'une pratique qui croise les mots et les images et qui revient hanter le champ de la représentation en art<sup>2</sup> ? En tous les cas, sa présence significative en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle remet en jeu l'épineuse question *où sommes-nous ? où allons-nous ?* Parfois, la carte cherche à échapper à l'Histoire, comme si l'empire cartographique n'avait pas sa

---

<sup>1</sup> K. White, *Déambulations dans l'espace nomade*, Actes Sud, Crestet Centre d'Art, 1995, p. 66.

<sup>2</sup> Je rejoindrai ici Stephan Bann pour qui « après plusieurs décennies de Land Art, [...] ce mouvement ne correspondait pas seulement à un renouveau de la grande tradition mais posait la question de son archéologie ». Comme le constate si judicieusement Bann, « presque tous les éléments [...] - langage mixte de la photo, de la carte et du trait, phénoménologie de la marche et mythe du voyage – sont là non pas pour nous donner un petit frisson d'avant-garde, mais pour renouveler une expérience beaucoup plus compréhensive du paysage global, si l'on peut dire » (S. Bann, « La carte, indice du réel », dans *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, Besançon, Les éditions de l'Imprimeur, 1995, p. 458).

propre historiographie et comme si l'espace géométrique l'exemptait de tout mot<sup>3</sup>. Pourtant, bien au contraire. Depuis longtemps, la carte chevauche le lisible et le visible, au gré même des inscriptions qui l'animent et l'implantent dans la chair du monde alors qu'elle va et vient de l'*in visu* à l'*in situ*, sous l'impulsion paysagère sortant l'art des perspectives classiques pour emprunter plutôt des vues icariennes et terrestres<sup>4</sup>. Mais qu'est-ce qui rattache les mots à la carte ? la carte aux mots ? Les mots rendent-ils la carte lisible ou la carte les rend-elle plus visibles ?

Et l'artiste qui choisit d'œuvrer avec la carte, sans mot dire ou en toute lettre, conteste une certaine croyance moderniste de l'incompatibilité du textuel et du visuel en art tout comme il célèbre les correspondances entre le texte et l'image, qu'il décrive l'espace ou qu'il y inscrive un lieu, qu'il invente des contrées illusoires ou inventorie les archipels perdus, qu'il marche, se promène, arpente ou jardine la planète. Cet artiste qui balise la géopoétique, pour le dire autrement comme Kenneth White<sup>5</sup>, sonde nécessairement les profondeurs abyssales du langage – cette montagne de mots avec ses failles et ses fissures ou encore cet inconscient refoulé du modernisme, aux dires de Robert Smithson<sup>6</sup>.

Partons de l'énoncé de Gilles Deleuze et Félix Guattari :

Mais toujours, si la nature est comme l'art, c'est parce qu'elle conjugue de toutes les façons ces deux éléments vivants : (...) le territoire et la déterritorialisation<sup>7</sup>.

Ainsi en va-t-il tout particulièrement de la carte en art contemporain, à l'heure des exils forcés, des migrations imposées et de tous les grands bouleversements sociopolitiques et climatiques. Et cette mouvance déborde les rives géoculturelles que l'art et la nature portent en eux puisqu'elle « est aussi de nature ontologique et

---

<sup>3</sup> Sur l'histoire de la carte, voir notamment, C. Jacob, *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992 ; voir aussi : *Cartes et figures de la terre*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980.

<sup>4</sup> C. Buci-Glucksmann, *L'Œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996 et G. A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, éditions Carré, 1995.

<sup>5</sup> Sur la géopoétique, voir K. White, *Déambulations dans l'espace nomade*, Arles, Actes Sud, Crestet Centre d'Art, 1995 ; aussi du même auteur : *L'Esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987.

<sup>6</sup> R. Smithson, « Un musée du langage au voisinage de l'Art », *Robert Smithson. Le paysage entropique 1960 / 1973*, Marseille, Musée de Marseille – Réunion des Musées nationaux, 1994, pp. 182-191.

<sup>7</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 2005, p. 176.

symbolique, puisqu'elle caractérise le déplacement même du Sens et de l'Être dans l'expérience intime de l'altérité »<sup>8</sup>. Ne perdons pas de vue non plus que

la géographie ne se contente pas de fournir une matière et des lieux variables à la forme historique. Elle n'est pas seulement physique et humaine, mais mentale, comme le paysage. [...] Enfin, elle arrache l'histoire à elle-même, pour découvrir les devenirs<sup>9</sup>.

Et puisque « penser se fait plutôt dans le sens du territoire et de la terre »<sup>10</sup>, mû par le va et vient qui s'ensuit entre la reterritorialisation et la déterritorialisation, ces mouvements qui s'ouvrent sur un ailleurs ou redonnent un territoire ne sont pas séparables des flux qui animent la carte et ses mots.

## LES MOTS DE LA CARTE

Il suffit de regarder n'importe quel mot assez longtemps pour le voir s'ouvrir en une série de failles, en un terrain de particules, chacune d'entre elles créant son propre vide (Robert Smithson)<sup>11</sup>

À nouveau, reportons-nous à Deleuze et Guattari pour qui l'art tirerait les mots du côté des percepts et des affects alors que la science les amènerait vers la prospection tandis que la philosophie en ferait des concepts. Cependant « chaque fois, le langage est soumis à des épreuves et des usages incomparables, mais qui ne définissent pas la différence des disciplines sans constituer aussi leurs croisements perpétuels »<sup>12</sup>.

Ainsi des mots résonne l'écho plus ou moins lointain de noms essaimés sur mille plateaux, chacun des noms aperçus sur la carte installant une place, un site en devenir. Certains mots se nomment eux-mêmes et s'autoproclament tandis que d'autres nous interpellent plus directement. D'un côté, les substantifs identifient l'espace à moins qu'ils ne le brouillent littéralement. De l'autre, les noms propres baptisent les lieux

---

<sup>8</sup> Tel que le souligne si bien Pierre Ouellet dans *L'Esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun*, Montréal, Trait d'union-Le soi et l'autre, 2003, p. 10.

<sup>9</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ? op. cit.*, p. 93.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>11</sup> R. Smithson, *Op. cit.*, p. 195.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 29.

indiquant « d'abord quelque chose qui est de l'ordre de l'événement, du devenir ou de l'*heccéité* », non pas « le sujet d'un temps mais l'agent d'un infinitif<sup>13</sup> ».

En effet, la carte nominalise, elle substantive *stricto sensu* le temps de faire son nom dans le lit des images, sillonnant les chemins renommés de la polysémie, aux bordures mouvantes d'une culture qui procède par fragmentation, par connexion pendant que les rhizomes des lettres s'étalent dans le champ visuel. C'est alors que commencent à croître les repousses et que prennent les greffes nominales entées sur le vertigineux dehors de l'image. La carte ne calque pas le territoire auquel elle réfère ; elle ne le reproduit pas plus que les mots qui la trouent.

## LES MOTS SUR LA CARTE ET ALENTOUR

Et puis, les nominations établissent un autre réseau de références puisque les titres, les sous-titres, les légendes, les notes, les inscriptions de toutes sortes sur la carte et aux alentours se juxtaposent aux prises de vues évoquées. Et même, il arrive que la carte prenne pour écrin le carnet de voyage ou le journal intime. À partir de leurs différentes positions, les mots fixent l'espace cartographique tout autant qu'ils peuvent l'écarter, selon les circonstances. Une myriade d'identités nominales est absorbée dans l'œuvre ; le nom est disséminé sur la carte et ses marges légendaires ; parfois, il flotte quasiment dans la représentation. Quête étymologique, rêveries toponymiques, balises lexicales, fausses appellations fabuleuses et dérives poétiques attisent les récits. Dérivation ou ancrage, les parcours mixtes des mots et des images, de l'un à l'autre et vice versa, étendent, rehaussent, les territoires envisagés dont ils font reculer les bornes. Au milieu des avalanches du langage, l'écho des mots s'entrechoque sur les rives des images les fracassant ; parfois il s'entrelace, s'y accordant.

Ramifications et hybridations couvrent et recouvrent l'image alors que dans les arts médiatiques et technologiques, l'usage du GPS foisonne, ce système de localisation qui tente de ramener la représentation directement sur le terrain. La cartographie se raccroche alors à ses sources scientifiques et technologiques en même temps qu'elle

---

<sup>13</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1988, p. 323.

revisite la longue tradition des récits illustrés des voyages où l'image devient un vecteur essentiel de la connaissance. En 2002-2003, songeons à *Variations / Variante* de Don Sinclair, cet artiste voyageur de notre temps qui parcourt à bicyclette Toronto et ses environs, muni d'une caméra digitale et d'un GPS<sup>14</sup>. À l'ère du réchauffement climatique, ce carnet de voyage contemporain exposé sur Internet propose une mosaïque climatologique d'un territoire variable et proxémique plutôt qu'une géographie à point fixe, imposant la morphogenèse à géométrie aléatoire de l'image avec cet éventail cartographique numérique composé d'une interface de pas moins de 25 000 images et de 80 000 localisations.

Dans cette double épreuve du textuel et du visuel, les sauts périlleux, les rétroversions cheminent avec la mémoire, entre le mot, ce hors-la-loi de l'image et l'image, ce hors-la-langue, traçant des routes au sein des cartes. Cela creuse l'espace lisse de la trame où l'histoire s'infiltré petit à petit grâce au vaste bassin de correspondances qui ravive les réminiscences ou l'anamnèse que représente toute parole. Dans cet amalgame, la topographie configure l'événement et donne de la profondeur au récit tandis que la topologie apporte du mouvement que la tropologie active à sa façon. Les circonstances de la randonnée - tels que la température, la vitesse, le vent, la position du cycliste - sont mises en jeu. Selon des indications territoriales très précises, les mots se ramifient et détaillent rigoureusement l'espace réel parcouru, pratiqué, vécu.

## DE LA CARTE AUX MOTS

« Regarder les mots » dans la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle, s'écriait Svetlana Alpers<sup>15</sup>, suivant ainsi l'appel classique du peintre Nicolas Poussin qui recommandait, voire, commandait de « lire l'histoire et le tableau » bien avant l'entrée par effraction des mots par les cubistes en art moderne ou encore par les futuristes, surréalistes, constructivistes ou dadaïstes. Or, notre manière occidentale - si différente des traditions chinoise et japonaise en art - a trop souvent séparé le textuel du visuel

---

<sup>14</sup> Don Sinclair, *Variations / Variantes*, <http://dataspace.finearts.yorku.ca/variations/#>

<sup>15</sup> S. Alpers, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1983.

depuis la Renaissance. Toutefois, à regarder de plus près, les mots faisaient aussi bon ménage avec l'art hollandais au XVII<sup>e</sup> siècle en même temps que s'y développait le cartographique, comme en témoigne admirablement *L'Allégorie de la peinture* de Vermeer.

D'emblée, l'étymologie rattache la carte au « tableau », à la « peinture », à la « table à jeu ». Plus encore, la carte désigne pareillement « registre » et « tablette à écrire » car « carte » renvoie aussi au latin *tabula*, ce qui la tourne implicitement vers l'écriture<sup>16</sup>. Et puis, remarquons surtout le passage direct en latin de la carte à la carte géographique puisque cela nous conduit à *graphikōs* ; il en ressort clairement sa filiation aux mots qui se termine par *graphein*, du grec « écrire ». S'expose ainsi sa parenté à la géographie, à la chorographie, autant qu'à la topographie. Dans cette perspective, rappelons-nous que Ptolémée définissait la géographie en tant qu'imitation graphique de la partie connue de la Terre (l'art de dessiner, *graphein*) en forgeant le terme à partir du suffixe grec, nouant de près, la terre à l'écriture. Soulignons ici toute l'ambiguïté du terme *geôgraphein* en grec, qui signifie simultanément « écrire », « dessiner » et « peindre » et mêle l'opération graphique au texte, à l'image et au schéma géométrique<sup>17</sup>. Ici, le pouvoir des mots est greffé à la force des images puisque *grapho* rassemble depuis longtemps peinture et écriture. Dès le départ, la cartographie décrit, comme l'enseigne ses racines grecques, tout autant qu'elle dessine et dépeint. Une alliance que ravivera, bien plus tard, Robert Smithson en inventant les *Earthwords*, ainsi dénommés pour désigner les racines verbales devenues des gouffres et des trous où se perdre, où faillir, où peut-être s'échouer<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> H. Gœlzer, *Dictionnaire français latin*, Paris Garnier-Flammarion, 1966, p. 85 ; H. Gœlzer, *Dictionnaire latin français*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 586; Nouveau dictionnaire étymologique et historique, Paris, Larousse, 1971, p. 352.

<sup>17</sup> Sur les aventures étymologiques de *graphikōs*, il faut lire S. Alpers, « L'appel de la cartographie dans l'art hollandais », *L'art de dépeindre*, *Op. cit.* pp. 209-291.

<sup>18</sup> Voir, R. Smithson, « Une sédimentation de l'esprit : Earth Projects », *Op. cit.*, p. 195 ; C. Owens, « Earthword », *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, 1992.

## À MOTS COUVERTS

À mots couverts, les termes de la carte, maintes fois de « seconde main », pistent le champ de lecture<sup>19</sup>. L'acte cartographique s'empare des mots comme d'une matière malléable, prétexte à des jeux de toute sorte. Appropriation, réappropriation du discours d'autrui ? Qu'importe. Mot dans les mots, ils agrandissent l'horizon, histoire de voir et d'aller voir, de scruter la distance aux citations qui abritent, elles aussi, d'autres lieux de mémoires, d'autres espaces rémanents. Les mots quelquefois trouvés en cours de route ont des trajectoires particulières, déchaînant des remous poétiques, retraçant des traumas et des ressouvenances qui bouleversent la trame des images, l'illuminant ou l'assombrissant, au risque même de la noircir.

## LA CARTE : AU NOM DE L'EXISTENCE OU DE L'IDÉAL ?

D'entrée de jeu, la carte peut décrire, d'une part, l'espace universel et dépeindre son abstraction ; elle en donne la mesure, l'étendue, les coordonnées, les positions. Structurée en damier, la carte quadrille et grillage le paysage. La vue scénographique se dérobe alors que s'étale le plan rabattu au sol. D'autre part, elle pointe des territoires et montre des lieux, au milieu de l'espace et du temps, grâce aux noms qu'elle inscrit, grâce aux titres qu'elle se donne, aux légendes qui la bordent et l'encadrent, aux fables qu'elle incarne, aux mythes qu'elle dissémine ou détourne, défie ou déjoue<sup>20</sup>. En désignant cet espace habité, la carte montre de la sorte un espace pratiqué, soit des parcours, des trajectoires, des mouvements migratoires, donc un espace parcouru, arpenté, dit et raconté<sup>21</sup>. À travers narrations, savoirs et voyages, la carte expose la place et révèle également le déplacement. Elle suscite le double mouvement du lieu qui, d'une part, ouvre et crée de l'espace en vue d'aménager le territoire, et de l'autre, permet le déplacement, le passage ; elle renoue avec l'attitude du sédentaire qui occupe le territoire, et celle du nomade qui y passe, y séjourne temporairement. Ce faisant, les

---

<sup>19</sup> Sur la question de la citation, voir notamment A. Compagnon, *La seconde main*, Paris, Seuil, 1979.

<sup>20</sup> Sur les différences entre l'espace et le lieu, voir notamment A. Cauquelin, *Le site et le paysage*, Paris, PUF, 2002 et M. de Certeau, Michel *L'Invention du quotidien, Arts de faire*, Paris, UGE, 1980.

<sup>21</sup> Voir M. de Certeau, *Op. cit.*

noms indiquent des lieux qui rendent la terre habitable, qui nous y rattachent et nous y rapportent car habiter, c'est d'abord être sur terre, y séjourner ; c'est aussi notre manière de l'édifier, de la cultiver. Déjà, la carte gravée sur la pierre de Bedolina – ce pétroglyphe de l'Âge de bronze – atteste de ce rapport fondamental que l'homme entretient avec le lieu qu'il habite de façon plus ou moins sédentaire, plus ou moins mobile.

Les mots de la carte constituent une façon d'entremêler l'espace et le lieu et d'entrecroiser deux manières d'envisager l'étendue du monde, des espaces partagés, divisés, calculés ou des lieux mémoire. Avec la carte, la représentation passe de l'espace quadrillé, général, géométrique ou Idéal au lieu de l'existence, à son histoire, sa mémoire et sa temporalité pendant que le discours se fait trajet, itinéraire.

#### LES MOTS DE LA SCÈNE, AU THÉÂTRE DE LA CARTOGRAPHIE

Comme on a pu le constater, il y eut très tôt une vocation théâtrale de la cartographie européenne annoncée par le *Theatrum Orbis Terrarum* d'Ortelius (1570). Dès lors, les allégories géographiques ne se contentent pas d'ornementier le frontispice des traités mais elles participent d'une « pratique cérémoniale et décorative déjà répandue dans toute l'Europe »<sup>22</sup>, par exemple, en paradant dans les rues d'Anvers sur des chars, en ornant des arcs de triomphe, en marquant des fêtes princières alors que les personnages allégoriques jouent les rôles de ville, de fleuve, de monts et de rivières. En 1616, *Le jardinage de façon nouvelle...* proposé par François de la Porte à Marie de Médicis suppose que le jardin forme le support d'une carte qui deviendra elle-même jardin vivant. Bien avant, l'empereur Hadrien avait fait inscrire dans sa villa de Tibur les noms de lieux fameux, tels Lycée, Académie, etc. alors que dans le parterre du palais du Pape Pie II à Pienza poussait la mappemonde de Ptolémée<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> J.-M. Besse, *Face au monde, Atlas, jardins géoramas*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, p. 18.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 96.

Ainsi, au théâtre de la cartographie, « il y a une politique et une économie de la représentation géographique »<sup>24</sup> qui nous introduit dans « le règne des échanges sociaux et de l'exercice du pouvoir »<sup>25</sup> comme il peut y avoir une « politique du poème », écrira Pierre Ouellet bien que le poétique se soit souvent distancié du politique et inversement. Cependant,

on ne peut qu'apercevoir des convergences ou des similitudes entre le poétique et le politique, mais aussi, en se forçant à peine, une sorte de chevauchement où, le *poiètikos*, la vertu de faire, de créer et de produire, recouvre une large part du *politikos*, la faculté de participer aux affaires publiques, bref ou le *politès*, le citoyen, par sa capacité de vivre de manière créative dans la cité, recoupe le *poitès*, le poète, dans sa capacité de créer publiquement par la parole<sup>26</sup>.

Comme cela, les atlas, les jardins, les espaces festifs, décoratifs et cérémoniels (aussi les théâtres du monde) et les géoramas constituent des ferments pour l'imagination géographique, « cette faculté qui consiste non pas tant à mettre le réel en image qu'à faire passer de l'image au réel, qu'à installer, à partir de l'image, une conscience de réalité »<sup>27</sup>. Ces lieux introduisent la géographie et servent à la fois, à modeler « des rapports sociaux face au spectacle du monde » autant au sens de l'*aisthesis* que de la politique. À grande échelle, ces scènes organisent notre manière de voir le monde, et mettent en œuvre notre sensibilité à l'espace. Plus particulièrement, ce *Theatrum Orbis Terrarum* auquel référait explicitement Robert Smithson dans « Un musée du langage au voisinage de l'art »<sup>28</sup> montre à quel point, l'art des jardins et du paysage d'aujourd'hui qui fait appel au cartographique se rapproche plus qu'on ne pourrait le croire de pratiques anciennes alors que les actes qui s'exercent dans la chair du monde font s'entrecroiser l'art et la géographie, de part et d'autre. Pensons aux mises en scène monumentales bien qu'éphémères de Christo qui intervient directement dans l'espace public, d'un continent à l'autre, en multipliant les connexions généralisées entre la carte et le territoire ; son action poétique et politique sur la toile de la cité qu'il noue et dénoue, qu'il enveloppe et découvre, réinvente l'avenir et la mémoire de la place et du tissu social et instaure un dialogue aux multiples entrées qu'il lie, délie et

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> P. Ouellet, *Outland, Poétique et politique de l'extériorité*, Montréal, Liber, 2007, p. 77.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> R. Smithson, « Un musée du langage au voisinage de l'art », *op. cit.*, p. 191.

relie, sans arrêt. Évoquons pour exemple : *Wrapped Reichstag – Berlin*, 1971-1995, *Surrounded Island – Miami, Florida*, 1980-1983, *Running Fence, California*, 1972-1976, *The Umbrellas, Japon – Etats-Unis*, 1984-1991<sup>29</sup>.

## AU PIED DE LA LETTRE, L'ESPRIT NOMADE

L'esprit du monde, c'est nous dès que nous savons nous mouvoir (Maurice Merleau-Ponty<sup>30</sup>)

Mon œuvre est devenue une simple métaphore de la vie. Une figure descendant son chemin, laissant sa marque. (Richard Long<sup>31</sup>)

*No walk. No work.* (Hamish Fulton<sup>32</sup>)

Au pied de la lettre, l'acte cartographique nomadise la question de l'art de plus en plus fugace et transitoire à notre époque. S'y adjoint aussi un nomadisme intellectuel car, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, la figure du nomade passe paradoxalement de menace à modèle, porteur d'ouverture et de curiosité, esprit en devenir. Et l'importance de l'attrait et l'attirance pour la nomadologie, « cette science qui se présente comme art et technique<sup>33</sup> », croît d'autant plus que se multiplient les cohortes sans cesse grandissantes de réfugiés politiques et climatiques.

Dans la foulée des Merleau-Ponty, Duvignaud, Deleuze et Guattari, Le Breton, de Certeau pour ne nommer que ces philosophes d'Occident tous fascinés autant par le mouvement du corps dans l'espace que par les flux et reflux de la « territorialisation » - cela sans compter tous ces artistes et écrivains qui ont consacré leurs explorations aux pérégrinations de toutes sortes -, Kenneth White caractérise l'esprit nomade dans ses « Prolégomènes à la grande pérégrination géopoétique », par son désir manifeste « d'espace et de mouvement<sup>34</sup> ».

---

<sup>29</sup> <http://www.christojeanneclaude.net/>

<sup>30</sup> M. Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 109.

<sup>31</sup> R. Long cité par Rudi Fuchs dans *Richard Long*, Londres, Thames and Hudson, 1986, p. 236.

<sup>32</sup> Titre d'une lecture donnée par H. Fulton, le 22 mars 2002 à la Tate Gallery de Londres lors de son exposition *Walking Journey*, 23 mars-4 juin 2002.

<sup>33</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, *Op. cit.*, p. 457.

<sup>34</sup> K. White, *Déambulations dans l'espace nomade*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 9.

Pris au mot, l'esprit nomade qui marque un vaste champ de l'art au XX<sup>e</sup> siècle traverse l'acte cartographique, de bord en bord. Les mots de la carte nomment où et comment se perdre, errer, passer, demeurer, rester, séjourner, revenir, s'exiler. Les dénominations disent le lieu qu'elles précisent, authentifient, faussent ou déforment ; tantôt les dénotations nous en approchent ; parfois elles nous en éloignent. Que les dénominatifs flottent ici et là, fugitivement ou que leurs histoires nous dirigent spécifiquement, dans tous les cas de figure, toutes sortes de déplacements plus ou moins virtuels s'effectuent de la carte au territoire réel ou imaginaire qu'exhibent les œuvres. Les entrées multiples de la carte font qu'elle devient aussi « une affaire de performance », pour le redire comme Deleuze et Guattari<sup>35</sup>.

D'un côté, la vivacité de l'expérience piétonne du monde au jour le jour, la légèreté de l'être, ses voyages, ses méditations, ses parades, déambulations et flâneries : par exemple, nous reviennent alors les multiples marches de Richard Long à travers le monde mais un monde assigné, pisté, identifié de long en large<sup>36</sup>, les errances poétiques d'Hamish Fulton<sup>37</sup>, les schémas conceptuels de *This Way Brown* de Stanley Brown, les *Ground Mutations* de Dennis Oppenheim ou le jardin en mouvement de Gilles Clément<sup>38</sup>. De l'autre, le profil sociopolitique des itinérants, les migrants de toute sorte, exilés, déportés, marginaux. On pense alors notamment aux *Déplacements de miroirs dans le Yucatán* de Robert Smithson<sup>39</sup>, aux dérives « psychogéographiques » des situationnistes, à *Migrations* de René Derouin, à la *Mappa Mundi* d'Alighiero Boetti, ou encore à l'éloge des vagabondes de Gilles Clément. Et puis, sur le site, il y a tous ces parcours plus que militants du collectif Stalker qui avance dans des zones incertaines et étranges sur des terrains vagues et oubliés explorant des territoires refoulés par la ville. On songe encore à l'œuvre de Francys Alys, plus particulièrement à *When Faith Moves Mountains*, une intervention réalisée le 11 avril 2002 dans les dunes de sable de Ventanilla, au pourtour d'un bidonville entourant Lima, avec la participation de 500 réfugiés qui firent bouger la dune de sable de quelques centimètres.

---

<sup>35</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Rhizome*, Minuit, 1976, p. 38

<sup>36</sup> <http://www.richardlong.org/>

<sup>37</sup> [www.hamish-fulton.com/](http://www.hamish-fulton.com/)

<sup>38</sup> <http://www.gillesclement.com/>

<sup>39</sup> [www.robertsmithson.com/](http://www.robertsmithson.com/)

## DESSOUS LES CARTES : L'IMPULSION ALLÉGORIQUE

Où est donc le point central, l'axe, l'intérêt dominant, les positions fixes, les structures absolues ou le but recherché ? L'esprit est toujours refoulé vers la périphérie sur des trajectoires imprévisibles qui donnent le vertige (Robert Smithson<sup>40</sup>)

Quand l'œil croise sur la carte une inscription, plus ou moins apparente, plus ou moins transparente, alors la fracture des mots effrange les frontières entre les arts. Dans l'expérience renversante qui s'ensuit, l'on reconnaît l'action des forces vives de l'allégorie comme celles démontrées par Walter Benjamin. Au sein du travail sur les limites auquel se livre la cartographie en arts visuels, la périphérie des mots et le contour des images s'effilochent tandis que le point fuit, se défile, se dérobe, évanescent, fugace, si mobile. Où est donc rendu le centre ? Où s'en vont donc les marges qui ricochent parmi ces amas de fragments, ces tas de débris ?

Ne perdons pas de vue que l'allégorie constitue essentiellement une forme d'écriture parce qu' « elle transforme d'un seul coup les choses et les œuvres en un écrit stimulant » et, qu'à l'inverse, « l'écriture tend à s'imposer comme une image »<sup>41</sup>. Dans la carte, les couches de mots introduisent des crevasses et des ruptures dans l'espace géométrique tout en entraînant des successions de failles qui minent les images de plus en plus morcelées, fragmentées. Cependant, en procédant par dissolution et désintégration, le mouvement allégorique qui anime l'acte cartographique se tourne vers l'entropie, et ce faisant vers les ruines, autant les ruines de la nature que celles de l'histoire car pour Benjamin :

Le mot « histoire » est inscrit sur le visage de la nature dans le langage des signes du passé. La physionomie allégorique de l'histoire-nature, que le *Trauerspiel* met en scène, est vraiment présente comme ruine. Avec elle, l'histoire s'est retirée sur le théâtre de manière sensible. Et dans cette forme, l'histoire n'est pas modelée, figurée comme le processus d'une vie éternelle mais bien plutôt comme celui d'un déclin inéluctable. Ainsi l'allégorie reconnaît-elle qu'elle est au-delà de la beauté. Les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> R. Smithson, « Un musée du langage au voisinage de l'art », *Op. cit.*, p. 191.

<sup>41</sup> W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 190.

<sup>42</sup> *Ibid.*

Ainsi, l'impulsion allégorique nous déporte « là où il n'y a rien à quoi s'attacher, si ce n'est les cendres », écrira Robert Smithson<sup>43</sup>.

C'est dans cette optique benjaminienne que s'élabore la démarche d'Anselm Kiefer. Ainsi, *Chutes d'Étoiles* – 1998. Dans l'immensité insondable de ces tableaux insoutenables, le peintre des ruines renverse l'espace. Il dépeint des territoires ravagés, à même des décombres, décombres de décombres. Dans cette carte du ciel astronomique – 465 x 530 cm – incrustée de bris de verre, les étoiles tombent à en croire le titre et déclinent pendant que les constellations, en suspens sur la toile, se dérobent sous les chiffres qui les recouvrent en guise de noms – sombres traces des matricules tatoués aux bras des prisonniers juifs d'Auschwitz. Pendant que le sublime de la voûte étoilée sombre implacablement dans l'abomination des espaces rémanents des camps d'extermination, brusquement, l'on se perd tout entier dans ce paysage infini, néanmoins sans campement possible.

## HISTOIRES DE CARTES

Fictions et jeux de cartes font glisser pêle-mêle le monde réel ou imaginaire dans leurs réserves mythiques et oniriques, scientifiques et métaphoriques, nous enseignant et nous renseignant sur son existence, mais toutefois sans prétendre ni le représenter ni le certifier. Et pourtant ! Les mots de la carte qui explorent la *poièsis* et que la fiction déploie semblent incapables de faire le deuil de l'apparence de la description, de l'historiographie à laquelle ils s'opposent néanmoins. Ambitieuses malgré tout de dire le réel, les lexies échouent sur les récifs de la géographie et de sa *physis*. Ces termes pointent alors, la réalité d'une nature auréolée d'une présence et d'une force originaires, venue du tréfonds de l'histoire, « telle une scène primitive dont l'opaque permanence déterminerait encore la discipline » de référence, soit la géographie<sup>44</sup>.

Dans cette perspective, *Lost Map* (1999) de l'artiste irlandaise Kathy Prendergast ressemble au premier abord à une carte des Etats-Unis. Or, une inspection plus minutieuse de l'œuvre générée informatiquement révèle que tous les mots de la carte

---

<sup>43</sup> R. Smithson, *Robert Smithson. Le paysage entropique, Op. cit.*, p. 177.

<sup>44</sup> M. de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Folio, Gallimard, 1987.

ont été supprimés à l'exception de ceux débutant par *Lost*, tels *Lost Creek*, *Lost Canyon*, *Lost Island*, etc., l'artiste se réapproprie des informations factuelles spécifiques avec lesquelles elle joue délibérément sur la contradiction et la divergence du sens des noms trouvés. Au plus près des affects et du légendaire dont l'espace géométrique est si dépourvu, Prendergast manifeste paradoxalement la fiction du réel grâce à cette carte des lieux perdus qui constituera l'étape inaugurale de son *Atlas émotionnel*.

## PERDRE LA CARTE ?

De ce qui est passé tout n'est pas perdu.  
De ce qui est perdu tout n'est pas à  
remplacer (Walter Benjamin<sup>45</sup>)

Les cartes sont des choses très  
insaisissables. La carte de Mono Lake est une  
carte qui nous indique comment aller nulle part  
(Robert Smithson<sup>46</sup>)

Perdre la carte : n'est-ce pas, dans cet état de désorientation extrême que se profile notre monde actuel ? Sans pays de Cocagne à l'horizon, ni Terre Promise, nous voilà déboussolés. Pendant longtemps, l'espérance et l'assurance de trouver un meilleur ailleurs miroitaient mais aujourd'hui, d'où que l'on regarde, il n'y a plus d'Ouest ou d'Eldorado. L'assurance d'une éternité de la terre n'existe plus tout simplement. En lieu et place de l'Éden et de l'Arcadie, la dislocation, l'incertitude affectent l'espace contemporain<sup>47</sup>. Ce malaise identitaire sur lequel l'art d'aujourd'hui semble s'appuyer questionne tout autant le sens de notre manière d'être au monde. Dans ce contexte,

l'analyse des formes énonciatives les plus typiques de cette « doléance » territoriale peut nous permettre de mieux comprendre la sensibilité de notre monde face au double processus d'attachement et d'arrachement aux espaces habitables, processus paradoxal qui constitue l'une des dimensions essentielles de notre vie publique ou politique comme de notre existence intime ou psychique, à l'heure où nous

---

<sup>45</sup> W. Benjamin, « Les régressions de la poésie de Carl Gustav Jochman », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2000, p. 404.

<sup>46</sup> R. Smithson traduit et cité par G. A. Tiberghien, dans *Land Art*, Paris, éditions Carré, 1995, p. 191.

<sup>47</sup> B. Goetz, *La dislocation. Architecture et philosophie*, Paris, Les éditions de la Passion, 2001 ; I. Rogoff, *Terra Infirma, Geography's visual culture*, London and New York, Routledge, 2000.

semblons perdre tout lieu... dans une sorte de déterritorialisation globalisante ou totalisante – totalitaire ? globalitaire ?<sup>48</sup>

## SE PERDRE OU SE RETROUVER ?

### DU NORD AU SUD

Au XXI<sup>e</sup> siècle, l'acte cartographique continue néanmoins de découvrir, de réinventer, d'explorer plus que jamais la Terre mais surtout il la dépeint d'une extrémité à l'autre, touchant ses limites au moment même où le monde perd la carte en même temps que la planète perd le Nord alors que les pôles fondent chaque jour un peu plus et que le réchauffement planétaire s'accroît *all over*. Voyons cela de plus près, entre autres, avec les artistes René Derouin et Philippe Boissonnet.

## RENÉ DEROUIN

Je préfère regarder vers le large, face au Nord, [...] vers le chemin qui reste à faire.  
(René Derouin<sup>49</sup>)

Depuis cinquante ans, tout l'art de René Derouin est voué au Nord<sup>50</sup>. Son œuvre repose entièrement sur une pratique du territoire qu'il a sillonné sa vie durant, du Grand Nord québécois au Sud du Mexique<sup>51</sup>. Tout au long de son cheminement en quête d'identité, Derouin a écrit, dessiné, gravé, et sculpté des paysages cartographiques qui affirment la nordicité – nouvelle *terra incognita*. « La cartographie, c'est une recherche des structures de la croûte terrestre, [...], son anatomie. Et je suis fasciné par l'écriture de ce corps intérieur », relate René Derouin<sup>52</sup>. De fait, l'artiste confronte l'imaginaire

---

<sup>48</sup> P. Ouellet, *Outland*, *Op. cit.* p. 121.

<sup>49</sup> R. Derouin *L'espace et la densité, Entretiens avec Michel-Pierre Sarrazin*, Montréal, l'Hexagone, 1993, p.53.

<sup>50</sup> Sur la persistance et les transformations du mythe du Nord québécois, voir C. Morissonneau, *La Terre Promise. Le mythe du Nord québécois*, Lasalle, Éditions HMH, « Les Cahiers du Québec », 1978. Également sur le Nord : Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord dirigé par Daniel Chartier : <http://www.imaginaireunord.uqam.ca/>

<sup>51</sup> Sur l'acte cartographique chez Derouin, voir M. Regimbald, *En chemin avec René Derouin*, Montréal, L'hexagone, 2005.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 61.

nordique au territoire référentiel ; exposant ses dimensions locale et continentale, autochtone et métisse. Cela progresse audacieusement, des gravures aux grandes installations *Nouveau-Québec, Suite nordique, Équinoxe* et *Migrations* en passant par les bas-reliefs *Fragments de territoires*, et *Trois siècles de migration sur le territoire des Amériques*.

Autant d'œuvres aux plateaux innombrables à partir desquels Derouin sait nommer le territoire, qu'il appelle et rappelle avec tous ces mots qui s'allongent au fil des années à l'orée de la carte invisible reliant chacune de ses pièces alors que sourdent des échos amérindiens et préhispaniques, dans les détours de l'histoire jusqu'au seuil précambrien. « On pourrait donc « lire » mes grands modules comme une sorte de carte topographique. [...] Lorsqu'on regarde les sept panneaux juxtaposés, on découvre le mouvement d'ensemble des éléments qui forment « la carte complète du paysage<sup>53</sup> » même si chacune des plaques constitue en elle-même « un tableau<sup>54</sup> », précise Derouin.

De plus, ces constructions modulaires engendrent un système nominal de reproduction, de régénération, image après image, séquence après séquence. C'est que des noms propres ponctuent et rythment tout son travail. *Série Altitude, 60<sup>e</sup> parallèle, 59<sup>e</sup> parallèle, Hémisphère Nord, Ungava, Nottaway 400, Grand-Remous, Sakami, Nouveau-Québec, Parc de la Vérandrye, Varenne, Suite Kaskatong, Suite Cacouna, Baie de James, Lac Manitou, Lac Savary, Lac La Vérendrye, La Minerve I et II, La Macaza, La sapinière, Entrelacs, Lac Nominique, Caniapiscau*. Et cela continue. Les vagues incantatoires arrivent les unes après les autres comme autant de ports d'attache ou de pied-à-terre, qui proclament la spécificité de l'arrière-pays et le manifestent, faisant basculer l'espace universel dans le vernaculaire. Les titres localisent et situent les paysages traversés qui dialoguent entre eux, « série de séries », comme l'a si bien désigné Foucault<sup>55</sup>. Ici, le nom se fait à travers son implosion, d'appellation en appellation, et réfère non plus à une épistémologie du lieu mais à sa pragmatique : celle de l'extension du lieu.

Au pourtour de ces cartes, les toponymes déclarent moins des frontières que des lettres de références dans cette collection de vues aériennes presque abstraites ; sous ces sédiments de mémoire, il y a là la reconnaissance (au sens de l'exploration) d'une

---

<sup>53</sup> R. Derouin, *L'espace et la densité*, *Op. cit.*, p. 60-61.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>55</sup> M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 19.

histoire trouée, d'une légende, non montrée mais sous-entendue. Entre temps, ces noms qui rayonnent dans les tableaux sans toutefois y apparaître vraiment nous ramènent, ailleurs, en bordure, dans cet espacement entre la marge et le centre, dans l'entredeux de l'espace informel et du lieu désigné. Les mots du titre qui s'épandent implicitement sur toute la surface de l'œuvre constellent invisiblement ce tissu de figures aux infinies lignes d'eau et de terre. Topographie, topologie, toponymie s'embrassent en même temps qu'hydrographie et géomorphologie. Néanmoins, une distanciation s'impose entre le discursif et l'iconique qui réitère celle entre l'espace et le lieu<sup>56</sup>. En revanche, « cette précipitation de l'imaginaire, par anticipation ou par mémoire »<sup>57</sup> laisse entrevoir l'image du pays toujours à faire et à refaire : histoire de métissage et question d'appartenance en même temps que de partance.

Grâce au Nord, l'œuvre de Derouin ouvre les frontières plutôt que de les refermer ; il nous situe aux limites extrêmes du territoire, *hic et nunc*. Là d'où ça émerge, là d'où cela vient et migre. Le chemin double qu'il trace à travers l'espace complexe de la nordicité, inscrit la nordicité québécoise dans une culture plus universelle. D'un côté, il y a l'infini des territoires sans borne, la « nature naturante », tout comme la naissance d'un autre monde qu'entrevoyaient déjà les poètes et écrivains de l'Antiquité au nord du Nord en Thulé -, cette ultime limite septentrionale du monde connu, matrice de tous les commencements. Et puis de l'autre côté, on entrevoit la finitude du lieu, la croissance de la conscience de sa déperdition, de notre perte ?

#### PHILIPPE BOISSONNET

Mars 2007 - En expédition dans la péninsule antarctique, la région la plus affectée par les changements climatiques, Philippe Boissonnet travaille avec une équipe de scientifiques suite à son exposition *Conversations polaires* (2006). Sa pratique qui conjugue holographie, photographie et installation est fondée principalement sur une recherche cartographique. En témoignent : *Recartographier son monde* (1993-2000), *La conscience des limites Gaïa* (1993), *Un océan d'incertitude* (1995).

---

<sup>56</sup> Sur les distinctions entre le lieu et l'espace, lire, entre autres, A.Cauquelin, *Le site et le paysage*, Paris, PUF, Quadriga, 2002

<sup>57</sup> L. Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1994, p. 212.

Avec sa série de photographies *Le Désenchantement d'Atlas* réalisée au retour de ses explorations australes, Boissonnet convertit habilement métaphore et allégorie exposant la carte de l'Antarctique sur le crâne d'Atlas, nue tête et chauve. Ce qui en est vu et ce qui en est lu peuvent se rassembler, se stratifier ou s'échanger, se transcrire avec tous les écarts qui s'ensuivent entre la calotte crânienne et la calotte glaciaire. De toute façon, le cadre cartographique est ébranlé. Quant à la dimension narrative des titres, elle énonce le délire et le désenchantement d'Atlas, sa prise de conscience, son doute. Les nôtres, pourrions-nous dire. Dans l'entrelacs mythologique qui en résulte, la texture si lisse du montage photographique laisse en suspens toutes les autres hétérogénéités : superposition de la tête et la terre ; chiasmes entre la photographie et de la cartographie, la physiologie et la géographie ; le portrait d'atlas et le paysage de la terre ; mise en abîme de photographie (portrait d'Atlas) et de photographie de photographie (carte). À l'évidence, l'œil et l'esprit détectent des regroupements tantôt formels (cercle, sphère), tantôt sémantiques (maladie, désolation).

Certes, transposer la calotte polaire et la calvitie l'une sur l'autre installe un espace proxémique et personnel, très intime et troublant. De l'écorce terrestre à la chair de l'homme, Boissonnet rapproche le territoire au plus près de soi, il le colle à la peau, en même temps qu'à l'autre extrémité, si éloigné de soi et des autres, il touche la fatalité qui recouvre le destin de l'homme, du Nord au Sud, d'Est en Ouest, universellement.

## DE LA FINITUDE DE LA CARTE À LA NÔTRE...

Le jardin planétaire ne saurait se soumettre à une cartographie classique. Il est partout, il occupe la biosphère, son territoire est l'épaisseur du vivant (Gilles Clément<sup>58</sup>)

D'un siècle à l'autre, les mots et les images de la carte en arts visuels ont exploré les mouvements de reterritorialisation et de déterritorialisation repensant le cadre de nos relations aux territoires habités et inhabités ou inhabitables. Or, plus nous avançons dans ce nouveau millénaire, plus ces démarches nous confrontent autant aux

---

<sup>58</sup> Gilles Clément, *Le Jardin planétaire*.

« hétérotopies », - ces espaces impossibles selon Foucault<sup>59</sup> - qu'à l'entropie des lieux, à leur dislocation qui se substituent aux formes archétypales de l'Éden et de l'Utopie, comme si désormais il n'y avait nulle part où envisager aller. Ne faudrait-il pas voir là, le signe d'une incertitude, d'un malaise de plus en plus étendu devant notre condition d'humain sur terre, devant la finitude même de la terre où nous habitons mais de moins en moins en poète, de moins en moins en jardinier ? Face à l'inquiétude grandissante vis-à-vis les maux de la planète, la survivance accrue de la carte en art ne manifeste-t-elle pas, de manière de plus en plus pressante, l'urgence pour les mortels que nous sommes, de reconsidérer notre façon d'être dans l'espace, notre manière de s'inscrire sur terre? pour découvrir peut-être, au Nord du Nord, les chemins d'un avenir ouvert, un territoire d'espérance ?

---

<sup>59</sup> M. Foucault, « Des espaces autres », dans *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994.