

TRACES D'ESPACES

Un regard sur l'art adossé à l'exposition « Je de Cartes » à la Maison Salvan

Marion Viollet, avril 2015

Chacun a aujourd'hui de la carte une utilisation courante : GPS ou Google Maps nous aident à préparer nos trajets, une adresse pianotée sur Internet se voit immédiatement enrichie de son positionnement géographique... Sans oublier la carte de la météo, étroitement liée à notre quotidien.

L'exposition à la Maison Salvan nous invite à découvrir des œuvres rassemblées autour de la perception d'un même territoire, Singapour. Le titre, « Je de cartes », ouvre la porte à la subjectivité : la question de la singularité confrontée à celle de la carte, reproduction normée d'une espace, est une lecture possible de ce titre.

« *L'inadéquation est intrinsèque à la cartographie* ¹ » affirme Nelson Goodman, philosophe et logicien américain. On accorde une grande confiance à cet objet jugé quasiment scientifique, bien que les frontières des pays soient régulièrement modifiées et que la représentation du monde diffère selon les continents. La carte est une construction de l'homme représentant le monde tel que sa société et son époque le conçoivent. Parmi les plus célèbres mappemondes anciennes, la Carte d'Ebstorf. Réalisée au Moyen-âge, elle a été retrouvée au XIXe siècle dans un couvent du Luxembourg avant d'être détruite durant la 2^{nde} guerre mondiale. Elle représente un monde calqué sur le corps du Christ. Cette carte est bien sûr influencée par une vision catholique mêlant éléments de théologie, d'histoire et de géographie. Elle ne sert pas à trouver son chemin, mais transmet une symbolique religieuse propre à l'époque médiévale.

Les artistes ont longtemps été impliqués dans l'élaboration des anciennes cartes. Et « *jusqu'au XIXe siècle, la carte de géographie fut appréhendée comme une parabole de la peinture, réduite comme elle à transposer le monde sur une surface plan* ² » note Marie-Ange Brayer, historienne de l'art. L'art, comme les cartes, a vu sa fin se modifier. Les cartes aujourd'hui permettent de donner un visage à des flux impalpables de capitaux, de populations, et autres phénomènes qu'il serait difficile d'appréhender sans ce support. Mais depuis toujours, elle permet à la fois d'offrir une image plus simple d'une réalité territoriale, et de s'en assurer le contrôle politique, militaire ou en terme de planification.

Les artistes sont très nombreux à offrir à la carte de nouveaux objectifs, ils jouent avec notre confiance et détournent ses codes. Ils s'y intéressent pour ses données, son ouverture à l'imaginaire, sa dimension politique ou encore son esthétique.

MESURER PAR LE CORPS

Dans les années 1960, l'objet carte refait surface dans l'art non comme belle représentation du monde, mais comme document informatif relayant une action artistique. Il s'agit bien souvent pour les artistes de retranscrire une pratique éphémère. Ainsi, la carte à cette époque demeure fidèle à ses sources, elle dit le déplacement du corps, le voyage. Non plus pour explorer le monde ou agrandir le territoire conquis, mais plutôt pour le reconquérir de manière plus modeste, moins radicale : on ne se déplace plus pour la gloire ou

1 Nelson Goodman, *Problems and Projects*, 1972

2 Marie-Ange Brayer, revue *Exposé n°2*, « Pertes d'Inscription », éditions HXX, Orléans, 1995, p. 7

par nécessité vitale. En revanche, on refait l'expérience de son corps alors que les véhicules permettent désormais de traverser un espace sans vraiment en prendre la mesure.

Des mouvements artistiques, le Land art ou l'Art conceptuel notamment, se saisissent donc de la carte et s'intéressent aux questions de la mesure, des échelles. A l'aide de la carte et des photographies, ils laissent des traces d'une expérience vécue, ou permettent à l'amateur d'art de situer dans de vastes territoires reculés ou désertiques (à défaut d'aller vraiment les voir), des œuvres monumentales *in situ*. Les cartes témoignent de l'œuvre, mais ne sont pas l'œuvre.

Denis Oppenheim relatera ainsi une action à la fois très physique et dérisoire : l'artiste trace dans la neige une succession de cercles concentriques de part et d'autre d'une frontière séparant deux fuseaux horaires, un cours d'eau à Fort Kent entre les Etats-Unis et le Canada ([Annual Rings](#), 1968). Le dessin régulier rappelle les cercles de croissance d'un arbre ; s'élargissant progressivement, ils renvoient à l'idée d'infinité. Se plaçant « à cheval sur le temps », l'artiste signe un geste métaphorique ; dans ce lieu de frontières temporelles (les fuseaux horaires, le rythme de l'eau) et spatiales, vient se greffer cette action artistique, sans fonction, en marge.

Oppenheim documente l'action à l'aide de photographies et de cartes. La photographie n'est pas neutre pour autant : les deux zones lisses de neige sont séparées par la bande sombre de l'eau dont le courant traverse l'image de part en part. Quant à la carte, elle met en relief la spécificité du lieu dans lequel Oppenheim inscrit son action.

Dans les années 1960 ces actions sont révolutionnaires, elles s'affairent à inscrire l'art dans des lieux existants, à les activer pour renouveler le vocabulaire artistique. L'œuvre peut être éphémère, se dérouler hors-institution, être uniquement documentée.

Richard Long utilisera également la carte pour ses qualités informatives. La marche occupe une place essentielle dans son œuvre. Evidemment impalpables, ses déplacements sont documentés par des photographies des lieux (sur lesquelles il n'apparaît pas), des textes dépassant la simple description, et bien sûr des cartes. Celles-ci pour lui ne sont pas anodines, il les conçoit comme une sorte d'équivalence à ses marches. Elles s'accompagnent d'un titre-légende précisant le temps qui lui a été nécessaire pour relier deux points en fonction d'une trajectoire prédéfinie, le pays et la date de l'action. Parfois s'y ajoutent des détails relevés durant sa marche, bruit du vent, odeurs, couleurs, événements divers...

Pour [Cerne Abbas Walk](#) (1975), le texte-légende-titre indique approximativement : « Une marche de six jours sur tous les chemins, voies et pistes à l'intérieur d'un cercle de 6 milles, autour du Géant de Cerne Abbas. » Ce géant à massue est creusé dans une colline de craie dans la région du Dorset, en Angleterre ; cette curiosité – visible sur une carte postale touristique achetée par Long et jointe aux autres documents – daterait du XVIIe siècle. Une autre photographie, prise par l'artiste, présente un point de vue au cours de sa marche. Quant à la carte de randonnée, les moindres sentiers foulés par l'artiste y sont surlignés à l'intérieur de ce cercle tracé autour du Géant.

Un des intérêts des cartes est qu'elles sont, comme bien des œuvres d'art, à la fois du domaine du visible et du lisible, composées d'images et de signes. Il faut en comprendre les codes pour pouvoir accéder à leur sens. Elles ont parfois une dimension allégorique : elles géolocalisent les œuvres éphémères tout en leur offrant une sorte d'éternité, comme les photos, textes, croquis, ... Grâce à ces documents l'œuvre est prolongée, pérennisée.

Des artistes contemporains sont les héritiers de ce type de pratiques. Ainsi, Jun Nguyen-Hatsushiba utilise le tracé des rues sur les plans de villes pour dessiner des figures symboliques à dimension universelle, que chacun selon sa culture peut interpréter : feuille, racines, microscope ... Pour ce projet intitulé « [Breathing is](#)

[Free](#) » engagé en 2007, il se fait filmer courant dans les villes des pays qu'il traverse. Son objectif est d'accumuler les kilomètres de course au fil du temps, afin d'atteindre 12,756.3 km, soit le diamètre de la Terre. Il pense que sept à dix ans lui seront encore nécessaires pour mener à terme ce projet. Cette course symbolique évoque les déplacements incessants des immigrants dans le monde, quittant leur pays pour des terres inconnues, résistant et poursuivant leur quête malgré les obstacles.

Avant de démarrer cette épreuve d'endurance, il trace sur le plan de la ville un dessin symbolique ou métaphorique qu'il associe à l'histoire du lieu. Il s'agit souvent de motifs floraux, les fleurs évoquant de nombreux sentiments et émotions. Il compose ainsi une forme de nature morte et court ensuite en suivant, à l'aide d'une montre GPS, les routes et rues que ce dessin impose qu'il emprunte. Il se heurte parfois à de nouvelles constructions, à une grande circulation, à des modifications topographiques. Comme l'immigrant il s'adapte à l'inattendu sans stopper sa route, avant d'avoir atteint son but ponctuel : la réalisation du motif pour l'un, l'adoption d'un nouveau lieu de vie pour l'autre.

Le dessin de ces trajets est tracé sur le plan de la ville via Google Earth, et donne enfin lieu à une image de grande dimension. Pour *Breathing is Free : 12,756.3 – Jack and the Guangzhou Bodhi Leaf, 193km* (2013), le plasticien court cent quatre-vingt-treize kilomètres dans Canton pour composer une grande feuille de l'arbre de la bodhi. Cette feuille, reproduite en plastique doré, est un porte-bonheur auquel sont associées richesse et réussite³.

Le tronc d'arbre débute à la source du delta de la Rivière des Perles (la mer Ling-Ding) et se développe vers le Guangzhou. L'unique feuille est énorme par rapport au tronc. Est-ce une jeune plante qui germe ou un vieil arbre et sa dernière feuille ? Comme l'indique le titre de l'œuvre, l'artiste y voit une allusion à Jacques et le haricot magique, histoire dans laquelle la plante pousse jusqu'à atteindre le ciel, domaine du Géant. Elle est symbole d'espoir, celui de s'enrichir en volant le trésor, et d'une terreur inspirée par le Géant hostile (n'est-ce pas également la peur qu'inspire le fleuve, qui inonde régulièrement la ville ?). Jun Nguyen-Hatsushiba y voit une métaphore du défi qu'il s'est lancé, celui de courir non pour rejoindre le ciel mais pour faire, symboliquement, le tour de la Terre.

Ainsi il n'est pas rare dans l'art contemporain que la carte soit liée au déplacement du corps. Au milieu du XXe siècle, le besoin pour les artistes d'échapper au musée se fait de plus en plus pressant. Les cartes sont alors, tout comme les photographies, non les œuvres que l'on donne à voir aux visiteurs des musées, mais uniquement des documents, des traces d'une expérience qui a eu lieu ailleurs, à un autre moment.

Aujourd'hui, les artistes ont compris qu'il est difficile d'échapper aux institutions, mais ils continuent à agir physiquement dans le monde qui les entoure en s'inscrivant dans un territoire qui nous concerne tous et dont ils poétisent, ou politisent, la dimension familière.

CARTES POLITIQUES

La carte peut évoquer des obstacles, des réalités que l'on ne peut y voir mais qui pourtant s'y trouvent. Elle a tendance à clore l'espace, à le consigner dans un système normatif. Les artistes insistant sur ce point ne sont pas nécessairement politiquement engagés, pourtant la mappemonde, comme toute image familière d'un territoire, s'avère un support idéal pour partager une critique : parce que nous reconnaissons immédiatement cette représentation de l'espace, les plasticiens parviennent à nous suggérer de nouvelles lectures.

³ Bouddha demeura assis quarante-neuf jours sous cet arbre avant d'atteindre l'illumination (Bodhi).

La carte est ainsi, quand elle pose des questions politiques, souvent mise en lien avec les déplacements de population. Dans [The Mapping Journey Project](#) (2008-2011), œuvre de Bouchra Khalili qui associe à huit vidéos une série de huit sérigraphies, des individus confrontent une expérience personnelle de l'ordre de la migration dans le territoire méditerranéen, au caractère normé de la carte géographique. Chaque personne interrogée parle de sa volonté d'accomplir ses projets en crayonnant son parcours sur le planisphère. Une route truffée d'obstacles, de frontières, de détours. A la carte vient donc s'ajouter une nouvelle strate de sens, invisible, subjective : c'est un hors-champ que le visiteur est invité à découvrir au fil des récits, une carte des chemins de l'exil, de la clandestinité.

Bouchra Khalili s'intéresse aux subjectivités confrontées à des catégorisations. Pour cette œuvre elle s'est déplacée sur trois ans, dans six villes de cinq pays. L'installation laisse peut-être entendre que cette collection de récits pourrait s'étoffer car il en existe des milliers d'autres, tout aussi personnels, et qui pourtant se limiteraient à cette même carte en deux dimensions.

La démarche de Till Roeskens est assez proche quand il rencontre des habitants du camp Aïda à Bethléem ([Vidéocartographies : Aïda, Palestine](#), 2008). Hommes, femmes et enfants ont dessiné pendant qu'il les filmait, le camp tel qu'ils le conçoivent et les déplacements qu'ils doivent quotidiennement accomplir en s'adaptant tant bien que mal à leur état de siège. La vidéo montre ces dessins, qui parfois évoluent, sans que les mains qui les tracent ne soient visibles. On entend les voix des six Palestiniens qui racontent successivement leurs trajets pour aller au travail, rencontrer des amis ou de la famille, rentrer chez eux en tentant d'éviter les interdits et les humiliations. Leurs parcours sont ridiculement tortueux, traduisant la privation de liberté et la résistance qui pourtant les anime. Ils ne sont pas en colère, partagent simplement leurs ruses pour contourner les obstacles, les dangers et les dispositifs de surveillance et d'enfermement.

Tout comme l'immigration, les guerres et leurs conséquences ont marqué de nombreux artistes qui ont fait le choix d'évoquer leur expérience en se servant de la carte comme support. Mona Hatoum est née en 1952 à Beyrouth, dans une famille palestinienne. Elle s'exile en 1975 et vivra à Londres et Berlin, ne retournant pas vivre dans son pays d'origine où la guerre a éclaté. En revanche elle se déplacera beaucoup à travers le monde. La résistance, l'enfermement vont habiter son œuvre.

La carte du monde est reproduite sur différents supports, avec différents matériaux venant lui insuffler un sens inédit. Dans *Map* (1999), des billes en verre transparentes forment les contours des continents. Disposées à même le sol, elles pourraient sans peine faire déraiper le spectateur qui d'un geste anodin et peut-être involontaire, en modifierait les contours ou ferait exploser des pays. Il suffit d'une décision en petit comité de quelques individus sur-influents, pour que des sociétés entières, malgré leur histoire, leur culture, leur complexité, partent en fumée. Un jeu d'enfant.

Dans [Suspendu](#), quarante balançoires se balancent au bout de leurs chaînes. Sur chacune, un plan de ville ou de capitale est gravé. Chaque cité est en lien avec un habitant ou une communauté de Vitry-sur-Seine (cette œuvre a été réalisée pour le MAC/VAL). Il existe donc une relation intime entre les plans tronqués et des histoires d'individus rencontrés par l'artiste, dont les destins parfois proches du sien, l'ont touchée. Encore une fois l'enfance est évoquée, mais aussi l'instabilité, la précarité. Ces bouts de villes forment une cartographie impossible suspendue à des chaînes sévères, qui la maintiennent en un équilibre instable et contraignant. Comme s'il s'agissait de plaques tectoniques menaçant à tout moment de basculer. Le visiteur doit chercher des repères dans cette géographie sans légendes, il est perdu, exilé.

Les associations ainsi sont très sobres, sans bavardages inutiles. Les éléments évocateurs qui composent les œuvres de Mona Hatoum nous invitent à repenser ce monde aux frontières artificielles dépendant d'enjeux géopolitiques, et dans lequel des êtres doivent tant bien que mal trouver une place. En cela, son propos n'est pas éloigné de celui de Bouchra Khalili, bien que la forme donnée aux œuvres soit différente.

Avec poésie, Francis Alÿs, artiste né en Belgique, évoque également une situation politique troublée à travers [*The Greenline – Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic*](#) (2004). La vidéo réactive un événement historique : en 1948 Moshe Dayan et Abdullah al-Tal marquent la fin de la guerre israélo-arabe en traçant en vert la frontière qui séparera Jérusalem-est et Jérusalem-ouest pendant dix-neuf ans. La ligne sur une carte au 1:20000 est l'esquisse plusieurs fois remaniée de ce que l'on nomme aujourd'hui « mur de la honte », destiné à éviter aux grandes agglomérations israéliennes les intrusions terroristes.

Cette carte apparaît au début de la vidéo qui témoigne de la performance de Francis Alÿs, en même temps qu'un extrait de texte de l'homme politique israélien Meron Benvenisti, dans lequel l'auteur se pose la question suivante : à qui appartient la largeur du trait de crayon sur la carte, équivalent à une bande de terrain d'environ soixante-dix mètres de large ? Dans la lignée de cette question poétique et dérisoire, l'artiste muni d'un pot de peinture verte percé, parcourt cette ligne fictive en laissant s'égoutter un fragile filet de couleur sur le sol. Il marche ainsi pendant deux jours et déverse cinquante-huit litres de peinture sur vingt-quatre kilomètres. Malgré les tensions qui animent Israël, son action semble distraire sans les embarrasser les passants, faisant rire les enfants, laissant interrogatifs les adultes ; quant aux militaires ils n'entravent pas son avancée, ne semble pas même repérer son acte.

Francis Alÿs est parfaitement conscient que l'art ne peut rien changer au conflit enlisé touchant le pays. Où qu'il agisse, ses propositions sont modestes, discrètes, volontairement dérisoires. L'artiste belge ne crée pas de nouvel objet, il invente des sortes de contes urbains. C'est le cas pour *The Green Line*, dont le sous-titre crée une relation entre politique et poésie : le fait qu'il l'accomplisse à Jérusalem rend son geste politique, alors qu'il aurait pu n'être que poétique dans une autre ville.

Une fois reproduite dans le territoire réel, la fine ligne tracée en 1948 sur une carte révèle toute la dimension arbitraire du geste, qui pourtant aura des conséquences durables sur Jérusalem. De la même manière, d'autres plasticiens jouent de ces relations d'échelle entre le petit format de la carte, et la taille des espaces qu'ils prétendent figurer.

JOUER AVEC LES ECHELLES

L'un des caractères les plus évidents de la carte est effectivement la différence d'échelle. Aussi grande soit-elle, elle est toujours minuscule par rapport à son référent. En jouant avec les échelles, les artistes peuvent mettre l'accent sur des lieux perdus sur le planisphère. La carte est une vue d'ensemble restreinte, grossière ; pourtant elle permet de voyager "dans les grandes lignes", comme le permet une émission de deux heures sur un pays lointain.

Le Belge Marcel Broodthaers réalise en 1970 un minuscule atlas d'environ quatre centimètres de haut sur deux centimètres et demi de large, intitulé [*La conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires*](#). Chaque silhouette de trente-deux pays, taches noires sur fond blanc, est représentée sur une page ; leurs dimensions sont équivalentes, qu'il s'agisse du Luxembourg ou de la Russie.

Le terme d'atlas impose plutôt à l'esprit de gros volumes aux milliers de pages. Broodthaers surprend à plus d'un titre en rétrécissant ce volume et en reniant toute échelle de taille aux pays. Une autre manière de confronter une poésie radicale à une violence institutionnelle composée de frontières et de flux. L'atlas devient un outil de conquête, pour les militaires qui en le feuilletant peuvent appréhender d'un coup d'œil

tous ces territoires, sans plus de détails ; pour les artistes il sera un outil poétique déjouant les règles. Simplificateur pour les uns, code à décrypter ou porte ouverte à l'imagination pour les autres...

Interrogeant l'espace de la carte, David Renaud suit au contraire ses indications au pied de la lettre : mais à la différence des espaces bidimensionnels en général réduits à du papier imprimé, sa géographie personnelle envahit des salles entières d'exposition.

[David Renaud](#) exploite le fait que la carte, malgré ses codes, se veut une représentation la plus fidèle possible d'un territoire. L'artiste la découpe, la modèle en trois dimensions, la met en espace... Il lui offre un espace et une respiration. Au Frac Lorraine à Metz, les murs d'une salle d'exposition deviennent océan. L'œuvre nous permet de prendre conscience de l'importance de la surface aquatique et de l'insignifiance d'un espace habité perdu dans toute cette eau, en collant ça et là, où elles doivent mathématiquement se trouver, les reproductions d'îles de l'océan Antarctique (*Ile Bounty, Iles Antipodes, Ile Campbell, Ile Snares*, 2006) ; nous faisons l'expérience de leur éloignement en parcourant la salle, geste en général accompli par notre poignet faisant glisser la souris sur l'écran d'ordinateur. Là l'écran est immense, nous sommes perdus dans cette hétérotopie, plus vraiment dans le lieu d'exposition, ni non plus au milieu de l'océan.

Au Crédac, centre d'art d'Ivry, David Renaud transforme une salle d'exposition en une parcelle d'Océan Indien où flottent sur de la peinture bleue, à l'échelle 1:25000e, les îles Kerguelen (*Iles Kerguelen*, 2002). Elles sont aussi inaccessibles au spectateur que s'il se trouvait face au véritable océan, mais ce sont les conventions muséales qui lui interdisent de marcher sur le simulacre d'eau.

On les distingue au loin, comme des hublots d'un avion, subissant pleinement et bien plus que devant un atlas la frustration de n'être que spectateur ; la salle blanche nous étouffe davantage, rendant évidente notre incapacité à posséder l'espace à notre guise. Ainsi, même inscrite dans notre espace la représentation cartographique demeure distante, et les territoires inconnus et inhabités le demeurent.

REINVENTER UN TERRITOIRE

La carte possède depuis ses origines une portée symbolique. Ainsi le concept de carte mentale existe depuis l'Antiquité : il est alors conseillé aux orateurs de mémoriser leurs longs discours en imaginant un édifice, où seraient disposées les images et figures évoquées lors de leur intervention. L'orateur peut traverser les salles de l'édifice, réactivant ses souvenirs en imaginant les différents éléments exposés.

Les Aborigènes, en Australie, construisent également des formes de cartes mentales à l'aide de chants, d'images et de récits, afin de trouver sans autre outil de navigation, leur chemin dans les déserts. Chaque homme possède un morceau de l'itinéraire ; rassemblés, ces segments forment une carte cohérente de l'Australie.

Retraduire le monde tel que nous le percevons est un exercice auquel se prêtent de nombreux artistes, parfois jusqu'à brouiller tout repère et surtout, toute lisibilité. C'est ici particulièrement que les artistes de l'exposition à la Maison Salvan trouveront leur place : car s'il demeure aujourd'hui difficile pour les plasticiens de Singapour, de critiquer ouvertement la politique du pays, ils ne se privent pas, ainsi que l'exposition « Je de cartes » semble le souligner, de poétiser leur territoire. Car en retraduisant les cartes, les artistes proposent une fois encore de dépasser la simple dimension informative de ces schémas figés, sensés être compris de tous et de fait, dénués de toute fantaisie.

Les petits croquis récoltés par Stanley Broun ne sont pas lisibles. Cet artiste est l'un des derniers acteurs du mouvement conceptuel. Il a créé plusieurs systèmes de mesure et réalisé des portraits d'espace, seulement

décrits par une suite de mesures réunies dans des livres. Il utilise également d'anciens systèmes de mesure de différentes cultures, rappelant la dimension conventionnelle de ces références.

[This Way Brouwn](#) est une œuvre qu'il développe en 1962 à Amsterdam. L'artiste demande à des passants de choisir au hasard un endroit de la ville, et de lui expliquer, au moyen d'un croquis, comment il pourrait s'y rendre. Puis il se fie au schéma et tente de retrouver l'endroit. Il est évident, quand on observe le type de dessins qu'il récolte, que le hasard doit avoir sa part dans son itinéraire. Le recueil des plans rassemblés dans le petit livre intitulé *This Way Brouwn*, souligne à quel point la mémoire perd des données ; il nous est très difficile de penser en terme de carte de manière spontanée, tant cette codification est éloignée de notre perception directe du contexte et de la manière dont le corps vit l'expérience de l'espace. Brouwn l'explique : « *Les gens parlent en faisant des croquis, et quelquefois parlent plus qu'ils ne dessinent. Sur les croquis on peut voir ce que les gens expliquent. Mais on ne peut voir ce qu'ils ont omis, ayant quelques difficultés à réaliser que ce qui va de soi pour eux nécessite d'être expliqué* ⁴ ».

Ainsi ces esquisses révèlent beaucoup de lacunes, et ces non-dits vont lui permettre une découverte inattendue de la ville.

Yoko Ono, avec le poème *Map* (dans le livre d'artiste) traduit cette ambivalence de la carte et l'intérêt de ce qu'elle ne nomme pas :

« Dessinez une carte imaginaire.

Mettez une croix sur la carte, là où vous désirez aller.

D'après la carte, allez-vous promener dans une rue existante.

S'il n'y a pas de rue là où il devrait y en avoir une d'après la carte, fabriquez-en une sans tenir compte des obstacles.

Lorsque votre but est atteint, demandez le nom de la ville et offrez des fleurs à la première personne venue.

On doit suivre exactement la carte ou renoncer à l'événement.

Demandez à vos amis de dessiner des cartes.

Donnez des cartes à vos amis. ⁵ »

Les schémas récoltés par Stanley Brouwn illustrent la manière dont chaque passant interrogé conçoit l'espace qu'il traverse. Pour celui qui ne connaît pas ses codes, la carte ne permet pas de mieux comprendre un territoire : elle devient un territoire.

En effet, qu'ils soient dessinés par une personne peu au fait des codes ou par une autorité peu soucieuse de permettre au lecteur de trouver son chemin, le plan ou la carte peuvent facilement s'avérer illisibles. La neutralité du plan n'est qu'une façade, elle est détentrice de messages sur la position à laquelle souhaite être situé une partie du monde dans ce monde. Il s'agit d'un outil de pouvoir que manipulent à leur guise les individus qui la conçoivent.

Ainsi Lars von Trier utilise-t-il, dans le film *Dogville*, le plan d'un village avec un certain machiavélisme. Ce film à plus d'un titre dérangeant raconte l'histoire, durant la grande dépression des années 1930 aux États-Unis, de Grace, fugitive accueillie par les habitants de Dogville, village des Rocheuses. Ils acceptent de la protéger en échange de menus travaux qui progressivement se muent en esclavage, révélant la fourberie de chacun. L'histoire est dramatique mais Lars von Trier choisit de tenir à distance le sujet en dressant un décor très particulier : un plan du hameau tracé au sol remplace les maisons. Le nom des habitants et des rues est écrit

4 Stanley Brouwn, *This Way Brouwn*, 1961

5 Yoko Ono, *Grapefruit*, 1964

sur le fond noir du sol ; quelques accessoires servent de supports aux comédiens qui pourtant, jouent comme si les maisons avaient des murs. Le bruitage est essentiel, simulant le gravier, les portes qui grincent... En dehors de cet espace où, comme au théâtre, se déroulera l'action, un fond noir.

Dès le début du film nous entrons dans la ville par une vue en plongée sur ce plan. Le ton est donné, il n'est pas dénué de sarcasme, comme dans un conte cruel dont le narrateur invisible accompagne le déroulement. De temps en temps cette vue générale et le léger accéléré des scènes font apparaître les personnages comme des insectes observés au microscope.

Cette mise en scène artificielle rend plus manifeste la méchanceté des personnages : quand Grace se fait violer dans sa petite maison aux murs invisibles alors que les habitants, tout autour, vaque à leurs occupations, cela semble traduire le fait que tous sont complices de ce qu'elle subit. Ainsi, la distanciation et le décor artificiel mis en scène par le réalisateur danois ne viennent en rien limiter la perversion, elles ne la rendent que plus manifeste.

Le plan, dans ce film, est parfaitement clair, sa cotation est lisible. Pourtant il semble hors de propos dans ce drame, et mettra en place un nouveau code inhabituel au cinéma, qu'il faudra dépasser et accepter pour entrer dans l'histoire. Le réalisateur affirme n'être jamais allé aux USA. Ainsi, le plan de *Dogville* tracé par Lars von Trier, accueille malgré sa précision et sa mise à distance des préjugés très personnels.

Les cartes de plasticiens sont toutes subjectives ; mais cette caractéristique n'est pas exploitée de la même manière selon leur propos. La carte est utilisée par Guy Debord dès 1955 comme support à la psychogéographie, une découverte de la ville en fonction de la qualité de ses ambiances, selon ses territoires. Debbie Ding met en lien cette notion avec son œuvre ; dans *Here the River Lies* présentée à la Maison Salvat, sa carte donne moins à documenter le territoire de Singapour qu'à relier des lieux précis aux souvenirs, réels ou fictifs, des spectateurs qui veulent bien remplir les petits cartons d'anecdotes. Il est à noter que plus les souvenirs se multiplient, moins la carte est visible, laissant toute la place à la subjectivité et à l'invention de chacun.

[La démarche de Mathias Poisson](#) est tout aussi intime. Il réalise des cartes subjectives, mentales, tactiles, symboliques... depuis 2003. La découverte de différentes villes par la marche lui permet dans un premier temps de saisir la complexité et les variations du lieu. Puis il dessine cette expérience en se fiant à ses souvenirs, donnant vie à une carte subjective dans laquelle il partage ses impressions, son rapport aux échelles...

Il ne s'agit pas d'une représentation distanciée et neutre que peut offrir la carte traditionnelle. D'un point de vue topographique, ses dessins ne sont pas vraiment fidèles à la réalité des lieux, mais ils le sont davantage du point de vue du ressenti. C'est également le cas du travail de Zulkifli Mahmode dont les sculptures composées de matériaux simples ou pauvres, évoquent à la fois le quadrillage d'une ville ou les silhouettes de buildings, et les sons entêtants et mêlés de Singapour, ville ultramoderne dans laquelle il semble difficile, si l'on en croit la carte sonore de Stéphane Marin, d'échapper aux bruits incessants de la circulation.

Mathias Poisson, lui, parlera dans sa carte intitulée *Entre les dalles* (2009) de son impression de parcourir un labyrinthe, dans les couloirs et les galeries du quartier du Colombier à Rennes ; offrant une sorte de coupe partiellement souterraine de la ville, l'artiste rend particulièrement visible ce réseau de circulation qu'il mixe avec des vues de la surface. Mathias Poisson interprète les fantaisies urbaines que les outils de géolocalisation ne peuvent traduire, ce hasard et ces découvertes qui guident ses pas. Les bâtiments eux-mêmes sont tantôt vus de dessus, tantôt en perspective. Immeubles et légendes suivent le trajet du marcheur, impulsant l'idée de la déambulation, du mouvement. Cela oblige le lecteur à retourner la carte en tous sens pour la lire, et donc de perdre le nord.

Plus qu'une photographie, la carte nous informe traditionnellement sur le territoire car elle l'analyse et le synthétise. Mais celles de Mathias Poisson ne sont pas des documents logiques, elles traduisent surtout une expérience physique dynamique et sensorielle du lieu. Bien sûr le résultat est plein d'humour, de poésie, de surprises. Tout le monde est logé à la même enseigne lorsqu'il s'agit de les lire, car leur logique est différente de celle des cartes ign. Il faudra que la subjectivité du lecteur se mette en accord avec celle de l'artiste. Le titre de la carte de Rennes, *Entre les dalles*, traduit ces interstices où se glisse l'humain, le hasard, le non conventionnel.

Quand l'individu se substitue au cartographe, le contenu évolue et passe de l'informatif à l'émotionnel. Une part de fiction s'introduit alors dans les cartes, proposant un voyage dénué de frontières dans des territoires probablement plus mystérieux qu'il n'y paraît.

Lier la carte aux sentiments et aux émotions est un exercice daté du XVIIe siècle ; la carte du pays de Tendre est une représentation topographique de la conduite et de la pratique amoureuses selon le point de vue des Précieuses. Le pays de Tendre est une contrée imaginaire dont la carte apparaît dans *la Clélie* (1654-1660), roman de Madeleine de Scudéry. Ce jeu de Salon a été moqué, par les hommes de lettres et les libertins n'appréciant pas qu'il défende l'amour platonique.

La règle était simple : l'amant devait atteindre les Terres Inconnues en passant par différentes étapes sentimentales, figurées par des villages. Chaque samedi, le cercle des Précieuses se rassemblait pour reporter sur la carte, comme sur un plateau de jeu de société, les avancées des différents couples. Cette carte était un support à l'imagination des femmes qui leur permettait de concevoir un amour libéré des contraintes familiales. La carte trace une évolution pour passer d'un sentiment à l'autre, comme un voyageur qui avancerait par étapes, plus ou moins lentement. Elle assimile également l'amour à un territoire à occuper, en choisissant l'une des trois voies proposées : la plus rapide mène au désastre, les autres sont plus prometteuses à moins de céder à quelque mauvais penchant.

La carte répondait à un désir féminin de l'époque, de sortir les hommes de leur égoïsme et de leur brutalité. Elle posait la question d'une possible construction d'un amour né spontanément.

N'est-ce pas une alternative plus cynique à la carte de Tendre que propose Qiu Zhijie à travers [Map of Total Art](#) (2012) ? Il réalise à main levée de nombreux territoires utopiques en associant les techniques de cartographie – auxquelles il a été formé – à une vieille tradition chinoise de cartographie des lieux imaginaires. Il met en espace les relations entre les formes d'action et la pensée humaine. Tout y est mêlé : parmi les îles et pâtés de maisons, montagnes et plaines, des références à la science, à l'art, à la cuisine, à l'architecture... Mais leur positionnement n'est jamais hasardeux. Sur ces cartes mentales le regard voyage selon le chemin que nous choisissons ; d'un mot à l'autre nous inventons un parcours, une histoire.

Sur la *Carte de l'art total*, nous découvrirons des termes traduisant les différentes voies offertes aux artistes ; art-thérapie, science, workshop, méditation, etc. Toutes sortes de voies sont suggérées, ponctuées d'hommages aux grands artistes, De Vinci, Duchamp, Beuys, le mouvement Dada... Le tout répond à une certaine logique finalement assez implacable, l'emplacement des légendes mettant en relief les rouages d'un système appliqué à un art avide de liberté.

L'artiste flamand [Wim Delvoye](#) s'appliquera quant à lui à radicaliser la dimension fictive et utopique de la carte, en fabriquant plusieurs années durant un atlas imaginaire composé de planisphères, physique et politique, de quarante-et-une cartes et d'un index de deux mille sept cent quinze noms. Les contours des continents sont destinés à ne ressembler en rien à ceux que l'on connaît. L'exercice est complexe car Wim Delvoye s'applique également, à l'instar de J.R.R. Tolkien pour sa Terre du Milieu, à inventer des noms et légendes et à vérifier qu'ils n'existent pas dans le monde réel. Pourtant il emprunte des termes au vocabulaire

des cartes : ainsi la désignation du relief des côtes rappelle des noms de langues différentes : « Baye », « Mer », « Gulf »...

Difficile en conclusion de s'éloigner totalement du monde connu ; est-ce dû à l'attachement de l'homme à la représentation des limites du monde connu ? Longtemps en effet, les cartes ont servi à positionner l'homme dans une planète inquiétante voire hostile, dont les populations étrangères apparaissaient comme une menace. Grâce aux mappemondes l'inconnu devenait compréhensible. Aujourd'hui encore la carte fige un instant du monde, des frontières mouvantes et des noms de pays qui changeront peut-être bientôt. Il y a cinquante ans, les frontières de Singapour naissaient sur le planisphère. Il semble en conséquence logique que les artistes de ce pays s'attachent à la représentation de ce territoire encore si jeune, mêlant à ses racines chinoises une influence massive de l'Occident.

Aujourd'hui, si l'objet carte semble désuet, nombre d'artistes lui demeurent fidèles. Ils mettent à mal sa prétendue neutralité et dénoncent cette représentation du monde comme outil de manipulation politique. Ils lui réinsufflent une échelle humaine, des sensations, des sentiments, en détruisent les frontières et les conventions. Le nom de l'exposition, « Je de cartes », recentre de la sorte le tracé d'un territoire sur une personne, le « je » qui se déplace et ressent ce territoire ; *nous* visiteurs qui influons sur le son des sculptures de Zulkifle Mahmud, qui participons à la carte de Debbie Ding ou qui voyageons parmi les sons de celle de Stéphane Marin.

A l'heure de la mondialisation, on parle avec l'art contemporain de plus en plus de territoire ; agir sur et avec le territoire, localiser l'œuvre en fonction d'une population voisine... Sensibiliser à la création contemporaine en commençant par les individus les plus proches, semble préférable à une communication généraliste. Ainsi naissent des initiatives particulières, des workshops avec des populations restreintes, des résidences d'artistes dans des zones sinistrées par la culture...

La carte prend un nouveau relief quand elle passe entre les mains de l'artiste. Elle invite à remettre en question les conventions, à poser un regard critique sur ce qui semblait hors de doute. C'est à cela que sert l'art, il invite à réfléchir, à ne pas considérer comme intouchables toutes les images créées de main d'homme.