

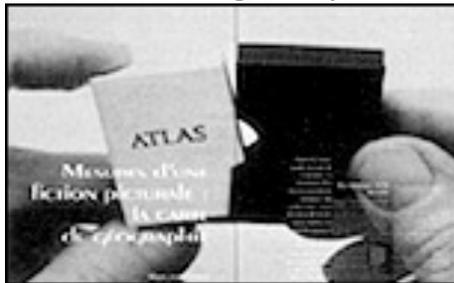
EXPOSÉ N°2. Pertes d'inscription

Mesures d'une fiction picturale : la carte de géographie

Par Marie-Ange Brayer. Page 6-23. Copyright Éditions HYX, 1995

MESURES D'UNE FICTION PICTURALE : LA CARTE DE GÉOGRAPHIE

Marie-Ange Brayer



Depuis les avant-gardes, la carte de géographie est récurrente dans tous les mouvements artistiques. De quelles cartes s'agit-il et de quelle manière les artistes s'en sont-ils emparés? Ce parcours transversal questionne l'inscription de cet instrument de "mesure" de l'oeuvre qu'est devenue la carte de géographie.

La marque et la mesure

Jusqu'au 19^{ème} siècle, la carte de géographie fut appréhendée comme une parabole de la peinture, réduite comme elle à transposer le monde sur une surface plane. Au Moyen Âge, la carte de géographie était considérée comme une imago, au même titre que la peinture ou la sculpture. Carte ou oeuvre d'art autorisaient un déplacement de la vue et une pluralité de regards, s'offrant «simultanément à plusieurs "points de vue" dont aucun n'est privilégié : d'où une mobilité iconique (...); l'objet "réel" se défait en multiplicité»(1). Cette vision dispersive se centralisa à la Renaissance : l'espace rationalisé de la perspective centrale réclama une vision monoculaire, assignant un point de vue fixe sur le monde. Peinture et carte s'apparentent alors plus à une grille de coordonnées mathématiques. Cependant aucune scission n'a cours à la Renaissance entre l'acte de peindre et le geste de dresser une carte, comme en témoigne Leonardo da Vinci qui entra en qualité de cartographe au service de Cesare Borgia. Au 17^{ème} siècle, carte et espace pictural sont encore des

strates de visible qui s'imbriquent, se recouvrent, même si leurs surfaces d'inscription commencent à se détacher l'une par rapport à l'autre, repoussant la picturalité de la carte vers ses bords à travers l'ornementation des cartouches. Dans *L'Atelier du Peintre*, Vermeer opère une mise en abyme de la carte comme surface picturale dans un espace clos. Le savoir de la carte y est traité en champ lumineux : s'assimilant à un acte de vision, la carte y est enluminée et signée comme une peinture(2). Cependant sa surface s'est opacifiée ; la carte n'offre déjà plus la même fluidité visuelle que celle de l'espace lumineux pictural. Au 17^{ème} siècle, un basculement profond s'opéra avec le passage d'un monde fini à un univers infini (Koyré), avec la géométrie projective de Desargues, qui recourt à des modèles «cartographiques» de projection, la systématisation de la pensée en diagramme ou tableau chez Kant. Devenue «le paradigme de l'épistémé classique» (Ch. Jacob), la carte-tableau et son quadrillage de la pensée se substitue à la carte-peinture. «Pour que le monde devînt figurable en son entier, il fallait que la carte cessât d'être pensée, dans son cadre, comme une "peinture", pour être lue et regardée comme un tableau»(3). Au 18^{ème} siècle, Alexandre von Humbolt («*Ansichten der Natur*», 1808) marque un changement important dans la conception du paysage qui évolue de l'esthétique vers le scientifique, de la littérature artistique vers la géographie(4). Mais ce n'est véritablement qu'au 19^{ème} siècle, siècle du positivisme et de la rationalisation, qu'aura lieu une scission irrémédiable entre peinture et carte, rangée désormais sous la catégorie de science et sous l'étiquette nouvelle de «cartographie».

S'il dépasse notre propos de retracer le parcours historique entre ces deux modalités de représentation que sont l'œuvre d'art et la carte de géographie, il est un fait que la carte réapparaît dans l'art des avant-gardes au début du 20^{ème} siècle pour traverser la plupart des mouvements artistiques et aboutir dans la production des années 80 à une véritable inflation. Comment expliquer cette fortune étonnante de la carte à travers tout l'art contemporain ? De quelles cartes s'agit-il ? Et de quelle manière les artistes s'en sont-ils emparés ? La naissance de la cartographie moderne à la Renaissance fut contemporaine de la découverte du Nouveau Monde, mais aussi du développement de la perspective centrale dans les arts. De même que la perspective équivaut à un système de mesure de l'espace, séparant le regardeur de l'objet observé, la géographie humaniste, en posant les limites rationnelles du monde, délimitait l'espace comme un tableau mesurable dans toutes ses parties. Néanmoins cet espace unitaire, maintenu pendant plusieurs siècles, éclate au début du 20^{ème} siècle : l'espace euclidien se morcelle ; une topologie différentielle, développée par Poincaré ou Einstein, suscite une pluralité d'espaces relatifs. Il n'y a plus désormais un espace comme référent absolu, mais une infinité d'espaces qualitativement et quantitativement différents. Puisque l'espace n'est plus une préséance, la vision perspective, jusque-là système privilégié de mesure, se désagrège et la carte va opérer le rassemblement de ces espaces différentiels. L'analogie de la carte de géographie, à la fois plan et cadre, avec la peinture permettra aux artistes de s'émanciper de la figuration tout en réinstaurant un nouvel ordre représentationnel, en dehors de tout mimétisme malgré la référentialité de la carte. La carte déploie une surface picturale dont la segmentarité intrinsèque se substitue à l'espace «insécable» de l'œuvre d'art, appelant la fragmentation et empêchant toute reconstruction unitaire de l'espace. C'est ainsi que les avant-gardes des années 20 se sont emparées de la carte comme fragment, pièce hétérogène dans un espace pictural devenu agencement, assemblage. La carte y joue le rôle d'un convertisseur d'espace-temps, surface d'échange entre l'image et son référent factuel. «À l'instantanéité de l'image, s'oppose le caractère linéaire, fragmenté, successif du récit ou de la description» dans la carte(5). La description syncopée

de la carte déplacera les paradigmes de l'espace pictural. La carte se donnera comme un outil susceptible d'étendre l'horizon pictural à l'horizon géographique. Le Land Art ou l'art conceptuel, quittant l'espace de l'atelier pour œuvrer dans la nature ou dans la ville, verront dans la carte un instrument d'extension de la spatialité de l'œuvre dans l'espace réel tandis que le corps en déplacement prend désormais lui-même la mesure de l'espace. La carte s'y donne comme un instrument de repérage et de balisage d'une nouvelle «extraversion» de la création confrontée à la «perte post-moderne du site»(6).

Mais la carte est aussi un langage qui combine mot et image. Il ne s'agit plus de contempler ; voir équivaut à lire, et dans cet acte hybride, la vision s'objective. De plus, la carte place le sujet comme observateur, l'assigne à une fonction topologique double, à la fois à l'extérieur et projeté à l'intérieur de l'espace. «Dans la consultation des cartes géographiques, le regard est indissociable de la construction du référent»(7). C'est pourquoi les œuvres qui intègrent des cartes réinvestissent de manière significative le rôle du spectateur. La carte (carta, forma, chart, map), étymologiquement support sur lequel on écrit, sera utilisée par les artistes comme un substrat pictural objectif. La carte est un espace référentiel nomade, dosage de distance et de proximité, dédoublement du regard, à la fois détail et vue synoptique. Confrontée à une crise de la référence et du territoire, la carte dans l'art contemporain rassemble des fonctions multiples : fragment pictural, grille, support, cadre, périphérie, tracé, accumulation de strates de visible qui donneront lieu à une représentation syncopée, plissée, renversée, hachurée, objectalisée qui n'assignera jamais un référent stable, mais convoquera une pluralité d'espaces référentiels. La carte se donnera de la sorte comme un outil de reconstruction de l'espace-temps morcelé de l'œuvre d'art.

La carte est une anti-généalogie de l'espace où conflue une «multiplicité spatio-temporelle» (Deleuze/Guattari) ; la carte n'est pas une, mais s'apparente à une superposition de cartes les unes sur les autres qui ne cessent de se mouvoir : «Voyages à travers une pluralité d'espaces, voyages par une multiplicité exfoliée de cartes. Il faut se perdre d'espace en espace, de cercle en cercle, de carte en carte»(8). Comme l'écrivait Gilles Deleuze dans Rhizome, la carte n'est plus tableau, ni calque, mais est devenue rhizome, plateau. Si la carte n'est plus calque, comment peut-elle encore prendre la mesure de l'espace ? Cette notion de mesure sera entièrement réévaluée par les artistes contemporains. Du Triple étalon de Duchamp aux Three Rulers (1963) de Robert Morris, le système de mesure prend sa propre mesure, implose pour transformer la carte en «marquage dimensionnel» du territoire(9). La carte comme fondation géométrique du monde, grille de coordonnées et de mesures, est devenue un instrument qui permet de s'attaquer aux fondements de la représentation. Même lorsque la carte semble se donner comme mesure, elle ne renvoie plus à l'unité d'un regard dans une représentation close, mais s'apparente plus à une marque, à une empreinte dans la matière factuelle du réel. La marque sera cette unité de mesure discontinue, ce fragment de territoire désigné, indice d'un marquage intermittent de l'espace qui ne permet pas de reconstruire l'unité d'un territoire. Dans l'épistémologie de la carte dans l'art contemporain, le référent glisse vers la conjecture, la mesure vers le marquage comme déplacement de l'inscription. Le trait continu de la carte s'est sectionné en agencement de pointillés, développant des stratégies de déterritorialisation, de retournement des couches du visible où la carte comme optique du territoire se donne comme un instrument de mesure réflexif où confluent espace de la représentation et espace réel. La carte est ainsi devenue un plan potentiel d'inscriptions multiples.

Un fragment en perte d'inscription

La carte de géographie émerge au début de ce siècle dans la peinture métaphysique, dès 1916 chez Giorgio de Chirico dans des œuvres telles que *La Mélancolie du départ*. Au premier plan, découpée triangulairement, une carte sans incscription se déploie ; des pointillés y dessinent une trajectoire maritime d'îles en escales portuaires. Cette carte est dépourvue de tout lieu et de tout nom, sauf l'itinéraire qui nous mène d'un point inconnu à l'autre. La même année, *Nature morte évangélique* et *La politique* développent le même dispositif de représentation. À chaque fois, Chirico s'est concentré sur la figuration du relief à travers hachures et zones ombrées qui suggèrent des escarpements ou des chaînes de montagnes effilochées. La carte ne représente qu'une partie du territoire, interrompue arbitrairement par les bords de l'espace pictural. En même temps, elle est encadrée comme un tableau, mais un tableau dépourvu d'orthogonalité auquel répond à l'arrière-plan un enchevêtrement de châssis. Le territoire de cette carte «chorographique» ne renvoie qu'à un lieu imaginaire ; la carte n'est ici qu'une trajectoire, un déplacement qui emprunte l'élément le plus fluide, l'océan, tandis que l'intérieur des terres, hérissé d'obstacles, demeure une inconnue. Dans sa période métaphysique, ainsi dans *La Muse métaphysique* de 1917, Carlo Carrà semble s'être inspiré des représentations de cartes de Chirico. On y trouve un même rendu du relief ainsi que l'absence de toute localisation. Tableau dans le tableau, unique instance de représentabilité, la carte sert d'exutoire à une impasse de la représentation. Accrochée sur un chevalet, dans un autre dessin de Chirico, au milieu de châssis sans toile, la carte est la seule peinture, la seule forme de représentation qui soit, quand bien même elle est habitée de manquements et traversée par une a-territorialité. La carte y est une description atopique. Dans les intérieurs métaphysiques de Chirico, la carte incarne l'impossibilité du lieu pictural, devenu un fragment à la dérive.

Si les premières cartes font leur apparition dans les intérieurs métaphysiques, elles se retrouvent un peu plus tard chez les dadaïstes, en particulier chez Francis Picabia, en 1918 dans *Les îles Marquises* où le référent géographique se limite à l'écriture cursive «les îles Marquises», qui accompagne le dessin d'une mécanique sexuelle. Les dadaïstes prôneront une dérision du territoire, comme en témoigne le collage de Picabia daté de 1925, *Cure-dents* dans lequel sept cure-dents, plantés sur un point anodin d'une carte d'Allemagne, tracent à travers une étoile des directions virtuelles dans l'espace. Dès 1920, Raul Hausmann incorpore des cartes à ses collages, que ce soit dans *Tatlin at Home* ou dans *Dada siegt*. Dans ce dernier collage, Hausmann écrit trois fois le mot «Dada» : comme slogan «Dada siegt», au travers de la carte découpée en forme d'hémisphère et sur l'hémisphère cérébral du crâne ouvert d'un personnage. «Dada» se voit ainsi estampillé sur tout territoire, qu'il soit cérébral ou géographique. Au début des années 1930, Kurt Schwitters inséra parfois dans ses collages *Merzbau* des plans de lignes de transport ou des représentations de globe, topographie hétérogène au sein de papiers déchirés récupérés ou de coupures de journaux. La carte y figure comme un prélèvement de réel parmi d'autres.

Les surréalistes développeront, comme les dadaïstes, une poétique de la dérision du territoire. Dans la *Carte surréaliste du monde* en 1929, Paris est figuré en Allemagne tandis que la Russie, l'Alaska, le Groenland ou les multiples îles, investissent la majeure partie de la carte. La carte est devenue un territoire subjectif, une surface malléable dont les artistes surréalistes déplacent les lignes à leur gré. La littérature surréaliste conféra d'ailleurs à la carte un rôle opérateur crucial, qui se retrouve dans les itinéraires du *Paysan de Paris* d'Aragon ou *Nadja* de Breton(10). Dans les années 1930, Marcel Mariën intégra lui aussi de nombreuses cartes dans ses collages, cartes découpées en forme de poisson flottant dans le ciel (*Le Miroir du Monde*), hors de toute incscription, ou encore, *Recherche d'un pays natal* en 1939 où le sens de lecture de la carte est renversé, empêchant le spectateur de déployer un regard synoptique. Dans les boîtes de Joseph Cornell, dès la fin des années 1930, les

cartes cosmographiques de planètes et de constellations sont associées à des objets symboliques. La carte y est un microcosme dans le macrocosme de la boîte, quête d'un lieu originaire à travers l'infini cosmographique, mathesis universelle qui n'a de cesse de se dérober. Dans *Europa nach dem Regen* 1 en 1933 de Max Ernst, la carte picturale est à nouveau sans localités ni référent. Le tracé d'un itinéraire maritime, dépourvu de tout toponyme, ainsi que le rendu du relief, ne manquent pas d'évoquer les cartes de Chirico. Paul Klee exécuta également des peintures topographiques, telles que *Classical Coast* en 1931. En 1943, Marcel Duchamp réalisa quant à lui pour *Vogue* un projet de couverture sur Georges Washington. Duchamp avait représenté Washington de profil en plaçant horizontalement la carte des États-Unis. Pour Stephen Bann, Duchamp utilisa conjointement «le registre de l'image, du diagramme et de la métaphore (selon les subdivisions de la catégorie d'icône définies par Peirce). Le profil du Président (l'image) s'était converti en carte des États-Unis (le diagramme) et les deux étaient évidemment métaphoriquement reliés»(11).

Ce bref survol de l'usage de cartes dans l'art de la première moitié du 20^{ème} siècle fait ressortir la carte comme facteur de dépaysement, moteur de l'errance métaphysique ou surréaliste ou bien dérision poétique/ politique du territoire. La carte se manifeste soit sous la forme d'une étendue picturale «muette», ravinée de multiples anfractuosités, sans aucune indication de noms (peinture métaphysique, Ernst, Klee), soit sous la forme du fragment, collage d'un élément hétérogène importé dans un espace pictural qui se voit transgressé. Dans tous les cas, la carte n'institue aucun lieu ; elle s'est détachée de tout référent stable pour se ramifier dans l'imaginaire ou démultiplier les lieux existants jusqu'à les confiner à la disparition.

La carte comme champ pictural

La démarche de collage se retrouve dans l'art de l'immédiate après-guerre, ainsi, dans les années 50, dans certaines œuvres de Robert Rauschenberg qui intègrent sous forme de collage des cartes (*Road Map*, 1950). À la fin des années 1940, William N. Copley exécuta un collage complexe, *New World Map* (1948), qui rassemble dans une même image figuration et représentation cartographique, description et instrument de mesure. Des fragments de cartes de géographie remplissent la silhouette d'un personnage féminin dont la tête est une horloge, accompagnée d'un texte intitulé, «Description of the New Round World Map» tandis que sur la droite, est dressée une règle qui, en prenant les mensurations du personnage, prend en même temps la mesure de l'espace géographique. Dans cette carte anthropomorphe, c'est le corps qui prend la mesure du territoire dans l'espace de la représentation qui s'étendra, avec le Land Art, à l'espace réel.

Dès la fin des années 1940, les artistes s'approprient la carte comme substrat pictural. Pierre Alechinsky, dans la mouvance de Cobra, est alors l'un des premiers à s'emparer, parmi d'autres supports tels que des actes notariés, de cartes de géographie, en particulier de cartes nautiques, sur lesquelles il trace ses calligraphies picturales. La carte s'y donne comme un support historié, objectif, qui porte chez Alechinsky la narration d'un espace pictural imprégné d'une subjectivité lyrique. Dans les années 1980, Julian Schnabel, à la manière de Cobra, ou encore David Diao réactualiseront cette démarche picturale sur des cartes.

À la même époque, en 1950, Ellsworth Kelly réalise un collage étonnant, *Fields on a Map* (Meschers, Gironde), évocation picturale de la topographie d'une région où l'artiste a vécu. L'étirement vertical du paysage contraste avec l'étalement horizontal habituel de la carte. Le paysage est divisé en partitions géométriques. Cette stratification par étages déjoue tout horizon et toute unité du territoire. L'espace n'y est plus qu'un graphe hors de toute inscription. En 1957, Yves Klein enveloppe de son bleu IKB un globe et l'intitule *La Terre bleue*. De même, dans les reliefs planétaires de 1961, tel que *Planétaire (Bleu)*, la carte n'y est plus une extériorité, mais par un processus qui évoque celui de l'empreinte, est devenue le territoire, territoire cosmique en l'occurrence, qui échappe à toute reconnaissance puisqu'il est la configuration d'un espace mental.

En 1961, Jasper Johns peint sa première carte des États-Unis, *Map* (1961), œuvre tiraillée entre une peinture qui relève encore de la gestuelle de l'expressionnisme abstrait et l'objectivation du territoire. Dans un texte publié en 1964, John Cage décrit la démarche de Johns lorsqu'il exécuta cette œuvre : «Il avait trouvé une carte des États-Unis qui représentait seulement les frontières entre les États... Il retranscrit alors la géométrie de cette carte sur une toile et copia ensuite librement à la main la carte, en respectant ses proportions. Puis, avec un changement de tempo, il se mit à peindre rapidement, variant les coups de brosse et les couleurs, et travaillant partout à la fois plutôt que de partir d'un seul point, finissant un endroit et allant vers un autre. On avait l'impression qu'il ne cessait de revenir toujours et toujours sur la peinture, à chaque fois incomplètement... Il utilisa ensuite un pochoir et traça le nom de chaque État ou son abréviation. Ayant fait cela, il n'y avait toujours d'achèvement d'aucune sorte car il continuait de peindre et de revenir sur ce qu'il avait déjà fait... Je lui demandai combien de processus étaient impliqués dans cette œuvre. Il réfléchit puis répondit : «Il ne s'agit que d'un seul processus»(12). Cette œuvre de Johns accumule les strates picturales tout en empêchant de retrouver une quelconque originalité du territoire. La partition de la carte s'y voit sans cesse transgressée par le geste pictural qui ne cesse de déborder ses frontières, de débouter toute notion de centre. Comme en témoigne John Cage, le procès pictural est ici paratactique, dispersif, ne cessant de se déployer latéralement sans privilégier aucun endroit précis. L'espace s'y donne dans un entre-deux entre la subjectivité des coups de brosse et l'objectivité du substrat. L'apposition des noms des états équivaut au marquage objectif de couches picturales subjectives qui transgressent toute mesure. C'est précisément le fait de s'emparer d'une grille perceptive plane (carte, drapeau, cible), où confluent surface et profondeur, qui intéresse Johns dans ses compositions all over. Comme dans les *Drapeaux* ou les *Cibles*, l'espace pictural est opaque, dépourvu de toute profondeur illusionniste. Le substrat (la carte) est en même temps le plan. Dans *Map* en 1962-63, travaillée également à la cire, l'espace pictural se donne comme une marquerterie opaque, où le geste de peindre déborde à nouveau la division géographique. La série de cartes se termine en 1967 avec *Map (based on the Buckminster Fuller's Dimaxion Airocean World)* qui reprend le schéma géodésique de projection de Fuller. Cette carte du monde problématise la représentation picturale — agencement de fragments, pièces hétérogènes d'une marquerterie accolées les unes aux autres. La matière picturale distribuée dans un mouvement giratoire accentue le rythme centrifuge. La découpe géométrique irrégulière des contours évoque une carte qui aurait été dépliée, comme un origami, tout en n'offrant aucun sens de lecture ni aucune espèce de continuité spatiale. Pour Jasper Johns, la carte fut un instrument de sape de l'espace pictural, lui permettant de déjouer de l'intérieur la représentation, de faire imploser ses repères en injectant ceux tout aussi arbitraires de la carte de géographie, réduisant la peinture à une inscription mouvante ne cessant de glisser d'une couche de peinture à l'autre, sans aucune hiérarchie, dans une totale mise à plat des procédures de constitution de l'espace.

Rhétorique du territoire

Dès la fin des années 50, Manzoni est le premier artiste à décliner la carte de géographie comme une figure de rhétorique visuelle tout en énonçant à travers elle les procédures de la représentation. Les 8 *Tavole di accertamento* (1958) comprennent une carte d'Irlande et une autre d'Islande. Ces deux cartes sont associées à la répétition de lettres de l'alphabet ainsi qu'à l'apposition d'empreintes digitales. La carte d'Irlande se réduit au tracé de cours d'eau et de lacs, accompagné de noms de villes. De même, la carte d'Islande comporte quelques toponymes et cours d'eau, ainsi que des courbes de niveau dont les circonvolutions ne manquent pas d'évoquer celles des empreintes de doigts qui peuvent être lues à leur tour comme des strates topographiques. Dans cette œuvre, où l'empreinte se lit à la même échelle que la carte, Manzoni identifie le territoire à la

marque de l’empreinte, dont la subjectivité s’inocule dans l’objectivité présumée de la représentation. De même que les lettres de l’alphabet s’égrènent à la même échelle, les deux cartes d’Irlande et d’Islande ont des proportions identiques. La représentation du territoire se décline de la sorte comme une figure rhétorique, hors de toute inscription référentielle. Un dispositif similaire de représentation régit en 1968 les Tavole zoogeografiche de Claudio Parmiggiani où sur cinq photographies, le pelage tacheté de noir de vaches blanches figure tour à tour les cinq continents (Australie, Amérique, Afrique, ..), support ironique si l’on pense aux représentations allégoriques des continents dans les cartouches de cartes anciennes. Au lieu de nous proposer une figuration symbolique, la représentation des continents est soumise à un rapport identique de proportion formelle, qui ne correspond pas au référent géographique, mais au support lui-même, le pelage des vaches. Cette rhétorique du territoire est encore présente dans l’atlas miniature de Marcel Broodthaers, La Conquête de l’espace : Atlas à l’usage des artistes et des militaires (1975) où les pays sont tous représentés selon une échelle identique qui fictionnalise leur référent géographique, devenu utopique. La première carte d’Italie de Luciano Fabro, Italia, carta stradale (1968), qui marque le début d’une série qui se poursuit jusqu’à aujourd’hui, s’empare également de la carte d’Italie comme d’une figure de rhétorique que Fabro ne cessera de décliner sous toutes les formes et tous les matériaux. Très souvent, la carte d’Italie se voit suspendue «par les pieds» dans le vide. L’Italie est devenue un objet cartographique autonome, soumis à toutes les distorsions possibles. La carte n’y est plus que bords, franges de territoire ; affranchie de tout cadre, elle lévite littéralement dans l’espace hors de toute inscription. Si la première carte de Fabro est une carte routière, la plupart des cartes ultérieures ne conservent de l’Italie que ses contours, la carte ne véhiculant plus aucune inscription. La carte n’est plus le substrat d’une représentation ; son matériau, toujours différent, équivaut à la représentation cartographique, identifiable à travers la répétition d’une figure toujours la même, à savoir les frontières d’un pays, qu’il s’agisse de l’Italie ou de l’Allemagne.

La carte-territoire

Les cartes se multiplient dès le début des années 1960. En 1961, Daniel Spoerri dresse un Relevé topographique du hasard à travers des objets quotidiens disséminés sur une table. En 1962, George Maciunas trace le Plan de la ville de Wiesbaden et la même année, Constant conçoit son Labyratoire et Wolf Vostell «déchollageur» organise un happening autour de la Petite Ceinture à Paris. Mimmo Rotella réalise en 1963 Italia, déchollage d’une carte d’Italie. En 1964, Stanley Brouwn exécute ses premiers This Way Brouwn tandis qu’Addi Köpcke, lors d’une performance à Aix-la-Chapelle le 20 juin 1964, montre à l’audience le Plan de la bataille de la Marne. Toutes ces œuvres de la première moitié des années 1960 déploient des interventions à chaque fois différentes sur la carte qui relèvent tantôt de l’indexation picturale (Johns), de l’extradition de la carte hors de son territoire normé, carte tout à la fois anonyme et subjective (Brouwn) ou encore d’un geste de monstration (Köpcke) ou d’arrachage (Vostell, Rotella). Tantôt carte et territoire tendent à se recouvrir tantôt à se disjoindre. Dans tous les cas, la carte indexe un point de vue sur le réel, et la géométrie variable de ce point de vue cartographique conflue dans une représentation qui échappe au statut de la forme. Où trouver en effet encore la forme : entre la carte et le territoire ? dans le mouvement de basculement de l’un à l’autre ? «C’est désormais la carte qui précède le territoire — précession des simulacres —, c’est elle qui engendre le territoire» écrivait Baudrillard(13). Différemment, nous avançons qu’il n’y a pas d’antériorité, dans des démarches telles que le Land Art ou l’art conceptuel, de la carte sur le territoire, ou même l’inverse, mais que le territoire va se constituer simultanément à la carte et la carte simultanément au territoire. Carte et territoire vont se définir l’un par rapport à l’autre, l’un ne prenant son sens que dans l’autre, dans une réflexivité

opérateur. C'est cette simultanéité entre deux procédures de constitution de l'espace qui va aller à rebours de l'inscription de l'œuvre d'art dans un espace prédéfini. La carte-territoire est donc une équivalence entre les deux termes, une conjonction qui abolit toute notion de substrat.

En 1967, à la Galerie Dwan à New York, Carl Andre recouvrit d'une carte le sol de la galerie sur laquelle marchaient les visiteurs. «(...) Des "îles" rectangulaires immergées (étaient) disposées à intervalles réguliers. Les cartes sont en train de devenir d'immenses, de solides quadrillages, des limites topographiques, emblèmes de la pérennité, des coordonnées interminables sans équateur et sans tropiques»(14) écrivait Smithson à ce propos. Dans cette installation, Andre opéra un recouvrement de la carte et du territoire, mais sans chercher à confondre l'un et l'autre. La notion de substrat y était maintenue dans son intégrité. Comme l'écrivait Smithson, la carte reste limite topographique. Mais bien qu'appréhendée comme surface d'inscription, ses coordonnées sont devenues mouvantes à travers le déplacement des visiteurs sur ce support. Différemment, dès la fin des années 60, les enveloppements de Christo imbriquent les deux notions de carte et de territoire. Les milliers de mètres carrés de tissus qu'il étend sur la nature oblitèrent et révèlent tout à la fois le territoire. Il s'agit cependant plus que d'un simple recouvrement car nous sommes ici dans une interface entre la carte et le territoire. Pour Gilles Tiberghien, la démarche de Christo n'est ni carte ni calque, mais propose une «réalité intermédiaire»(15). Les enveloppements («wrappings») de Christo se donnent en effet plutôt comme des moulages du territoire qui en serait devenu l'empreinte. La carte n'est autre ici que ce convertisseur entre le moulage et l'empreinte, hors de toute représentation du territoire, hors de toute constitution formelle.

Chez Dennis Oppenheim, il n'est pas non plus possible de séparer la carte du territoire qui s'incrustent l'un dans l'autre, ainsi Annual Rings, Frozen River : St John River at Ft. Kent, Maine en 1968, où il traça dans la neige des anneaux à la frontière du Canada et des États-Unis. Ces anneaux de croissance d'un arbre se voyaient sectionnés par l'arbitrarité d'une frontière politique. Il s'agit ici d'une carte dans la carte, où la carte naturelle qu'Oppenheim traça est tout aussi arbitraire que la délimitation politique du territoire dans lequel elle s'imbrique. Dans cette œuvre, il n'y a pas non plus de substrat, la carte se constitue en congruence avec le territoire.

À travers la dialectique entre site et non-site, les œuvres de Robert Smithson rendent également indissociables carte et territoire. Seule la carte peut rendre compte du lieu entropique développé par Smithson parce qu'elle véhicule déjà par elle-même cette entropie. Le non-site s'apparente à une carte qui pointe un lieu spécifique sur la surface de la terre. Pour Smithson, «le vieux paysage du naturalisme et du réalisme a été remplacé par le nouveau paysage de l'abstraction et de l'artifice» et «le paysage commence alors à apparaître plus comme une carte en trois dimensions que comme un jardin rustique»(16). La carte est devenue le médium qui révèle le monde dans sa structure, dans un rôle comparable à celui de la cristallographie qui obsède Smithson. La carte se donne comme circonvolution, rotation d'espace-temps dépourvue de centralité, ainsi dans Gyrostasis où le cadre s'involve en lui-même, abolissant dans son mouvement hélicoïdal toute notion de bordure, de frontière. Non hiérarchique, stratigraphique, prise dans une expansion latérale, la carte ne cesse de faire se mouvoir le territoire, comme en témoigne la carte de débris de verre accumulés, The Map of Glass (Atlantis) (1969), paysage entropique cisailé de lumière, amas géologiques d'une construction temporelle fracturée, émiettée. Cette carte renvoie aussi à un lieu mythique, l'Atlantide. Smithson dressa également la carte de la Lémurie (The Hypothetical Continent of Lemuria, 1969), contrée imaginaire dont la carte est composée de coquillages. Le dessin de l'œuvre est accompagné de la carte de son emplacement, une île en Floride, à laquelle Smithson ajouta la localisation présumée de la Lémurie. Trois cartes à des degrés différents de représentation se donnent donc simultanément : l'accumulation de coquillages est une carte «objectale» qui renvoie à son inscription factuelle (l'île en Floride) en même temps qu'à son inscription hypothétique (la Lémurie). La conjonction de ces

trois cartes consomme une perte totale d'inscription dans le site ; la carte est mise en abyme dans une carte qui elle-même renvoie à une autre carte. Aucun ordre de mesure n'est possible : carte naturelle et empirique de coquillages, carte de géographie et carte dessinée par Smithson lui-même ne font que rassembler un territoire fracturé, atomisé, laminé en couches hétérogènes de visible. L'on pourrait également comparer le rôle de la carte chez Smithson avec celui des miroirs qu'il dispose dans la nature (Mirror-Travel in the Yucatan). Cartes et miroirs se donnent tous deux comme une optique qui fragmente le visible, le démultiplie en facettes, l'absorbe dans un incessant déplacement. Ils officient comme instruments, non pour convoquer une inscription de l'œuvre, mais pour opérer un processus de déplacement à l'intérieur même du territoire. De même que les miroirs n'étaient pas posés sur le sol, mais s'inscrivaient dans la terre, les cartes de Smithson opèrent à l'intérieur même du territoire, empêchant son objectivation. C'est pourquoi Spiral Jetty peut être appréhendée comme une carte dans le territoire. De même, The Map of Glass, la carte de verres, coagulation de fragments miroiriques instables, fait s'effondrer la représentation, le mot anglais «collapse» qu'utilise Smithson en rend encore mieux compte. L'image s'effondre littéralement dans le territoire. Ici la carte est le vecteur d'une absence, en l'occurrence celle du site, d'un site originel.

Dès 1968, Lothar Baumgarten recourt aux cartes de géographie, dont le référent est dénoncé comme «invention» : «Le monde, sans la carte, n'a pas de contour, pas de limite ni de forme ni de dimension»(17). Feather People (1968) est une double carte de l'Amérique du Nord et du Sud où sont collées des plumes qui portent le nom de tribus indigènes dont l'existence se voit réinvestie dans la carte qui les avait oblitérées. Night Flight (1968-69) est, quant à elle, une carte de l'Europe centrale, où se déploient l'Allemagne, la Pologne et la Mer Baltique, carte partiellement recouverte d'un «camouflage» de terre qui semble délimiter des frontières naturelles dans la carte. Ici coexistent simultanément, l'un dans l'autre, la terre et sa carte, l'objet et sa représentation. Homage to M.B. (1972-74), où les noms de tribus d'Amérique du Nord sont peints sur des plumes, est également une forme de carte puisque chez Baumgarten, la carte est un segment comme la plume. Les plumes sont ainsi des cartes nomades sans contours ni frontières où se déploie une multiplicité de topographies ; ce sont des unités topiques autonomes qui donnent lieu à un espace hors de toute syntaxe. La carte se déplacera ensuite dans l'œuvre de Baumgarten de l'objet physique vers un dispositif métonymique qui conduira à sa progressive invisibilité. Dès lors la carte subsistera uniquement comme structuration du langage visuel que cet artiste déploie dans l'espace. La carte aura permis à Baumgarten de se libérer à la fois du statut de l'objet et du statut du site, de transgresser l'invention hégémonique de l'espace qui s'étend du geste éponyme du découvreur au cartographe pour y substituer des instruments sensoriels de construction de l'identité : pigment urucu, plumes, fusain, couleurs, écriture, qui élaborent des cartes nomades, hors de toute inscription, dans une fusion du territoire et de sa carte.

En 1969, Domaine d'un rouge-gorge/ Sculpture de Jan Dibbets accomplit une parfaite congruence entre carte et territoire. Après avoir repéré dans un parc le «domaine» d'un rouge-gorge, Dibbets installa des bornes à proximité du bois où se tenait l'oiseau et les éloigna progressivement chaque jour, entraînant le rouge-gorge toujours plus loin du bois. Deux cartes s'imbriquent ici, celle artificielle que ne cesse de déplacer l'artiste et celle du rouge-gorge qui adopte cette nouvelle carte dans son territoire «naturel»(18). Carte et territoire coexistent dans une même simultanéité : le territoire naturel du rouge-gorge est absorbé et déplacé par la carte tracée par Dibbets. Il s'agit d'une carte où la mesure s'est transformée en marque. Dibbets utilisa la borne comme «indice» du territoire du rouge-gorge pour appréhender l'espace comme dimension et rythmique. Le déplacement des bornes en venait à former ce «paysage mélodique» analysé par Deleuze et Guattari dans «De la ritournelle» où la ritournelle donne lieu à un agencement territorial mouvant : «On appelle ritournelle tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, et qui se développe en motifs territoriaux, en paysages

territoriaux»(19). Dibbets joua sur la «ritualisation» du territoire du rouge-gorge pour en déplacer les paramètres, le poussant à «intérieuriser» d'autres marques. «Un territoire est toujours en voie de déterritorialisation, au moins potentielle, en voie de passage à d'autres agencements, quitte à ce que l'autre agencement opère une reterritorialisation»(20). C'est ainsi que Dibbets effectua ce que Deleuze appelle une série de «décrochages», passant sans cesse d'un agencement territorial à un autre. Le plan de la carte et l'étendue du territoire se sont de la sorte recouverts grâce à une mesure devenue marque, «rythme» ou «ritournelle», modulateur des distances et transfert d'un plan d'inscription à un autre.

Les cartes négatives

Les cartes négatives peuvent être des cartes marquées par l'absence d'inscription ou une impossibilité de leur représentation, ainsi *Folded Map* (1967) de Robert Smithson, carte pliée telle un origami qui empêche de dérouler l'unité d'un territoire. À l'instar des plissements géologiques d'autres cartes de Smithson, *Folded Map* rend la représentation elliptique, reporte la carte à sa segmentarité première. «L'unité de matière, le plus petit élément de labyrinthe, est le pli»(21). La carte est ainsi revenue à son état de particule d'espace-temps, d'inclusion de la représentation en elle-même. D'autres cartes s'enroulent sur elles-mêmes pour rendre circulaire le territoire, le faire revenir toujours au même point, ainsi *Site Marker n°3* (1967) de Dennis Oppenheim ou encore, la carte topographique enroulée autour d'un cylindre de Mario Nanni, *Geografia dell'attenzione* (1971). En 1973, Baumgarten enveloppa un bâton d'une carte de l'Europe, empêchant de la sorte la vision synoptique de la carte. Le bâton se combinait à la silhouette d'un oiseau peinte sur un mur, parsemée d'étoiles qui formait une carte astronomique. L'inscription dans le territoire se donne hors de toute référence. La carte n'est plus une surface projective, ou un «cadre» autonome de référence, mais s'est transformée ici en instrument d'arpentage de la terre elle-même. On peut encore évoquer *Globus* (1968) de Claudio Parmiggiani, ballon dégonflé où la représentation du monde, comprimée dans un bocal, se dérobe à toute logique de mesure du regard.

D'autres cartes négatives sont marquées par l'absence. Comme Smithson le déclarait lui-même, «ce qu'il y a d'intéressant dans le non-site, c'est qu'à la différence du site, il vous renvoie vers les bords». «En un sens, le non-site est le centre du système et le site lui-même en est la limite ou le bord»(22). C'est ainsi que la *Carte de Mono Lake Nonsite* (1968) renvoie délibérément à la carte vide de Lewis Carrol dans *La Chasse au Snark*. Dans cette carte de Smithson, la représentation du territoire est repoussée sur les bords et n'est guère plus qu'une mince frange qui n'autorise aucune reconnaissance de l'espace. C'est peut-être d'ailleurs l'intervalle entre ce bord et son au-delà qui vaut pour la carte, une carte comprise comme un retournement du visible, toujours frontalier.

Dans *Map* en 1967, Terry Atkinson et Michael Baldwin ont également signifié la carte par sa négativité. La carte est constituée d'une représentation des frontières de deux territoires des États-Unis, l'Iowa et le Kentucky, tandis qu'une liste énumère les autres États qui ne sont pas représentés sur la carte. La carte se donne dans la faille entre son espace vide et le «plein» de l'énumération des toponymes, dans une irréconciliation d'où elle tire tout son sens. Dès 1964, les cartes de Stanley Brouwn sont habitées elles-aussi d'un manquement. *This Way Brouwn* rassemble dans une même œuvre les trajets dessinés par les passants auxquels Stanley Brouwn demande de tracer l'itinéraire qu'ils viennent de faire ou feront. L'unité objective du territoire y est compromise par sa description subjective. Lorsqu'il n'y a pas de dessin, mais seulement une description orale, la feuille reste blanche et Brouwn y estampille au bas *This Way Brouwn*. Dans ces cartes «muettes», l'espace se donne sans inscription, si ce n'est celle de l'empreinte nominale de l'artiste. En 1966, Stanley Brouwn réalise une œuvre où

l'unité de la représentation du territoire est cette fois presque littéralement découpée. Des ciseaux suspendus à une feuille de papier semblent sur le point de découper des pointillés dessinant une trajectoire hachée dans l'espace, comme si ceux-ci sectionnaient le réel en même temps que sa représentation. Ce territoire dissocié dont l'artiste s'efforce en vain de rassembler les morceaux apparaît encore dans une œuvre plus récente, *Winter Jacket* (1986) de Bill Woodrow dans laquelle une machine à coudre ne parvient pas à raccommoder les pièces d'une carte de géographie déjà entrecoupée de vide. Autre forme de broderie, *Territori occupati en 1969* d'Alighiero e Boetti où sont brodées les silhouettes de pays occupés, qui émergent tels des insulaires flottant dans un espace sans inscription qui rend compte de l'oppression de l'occupation territoriale. La carte brodée est un supplément qui s'avère pourtant la marque d'un vide, d'une ineffectivité, d'une absorption dans un espace qui dénonce sa construction artificielle. Monde également morcelé dans *Garden (A World Model)* en 1973 d'Oyvind Fahlström. Inspirées de la bande dessinée, les cartes de Fahlström, entre Pop et Fluxus, déploient un univers politique satirique. Ici une carte du monde telle une plante émergeant d'un pot de fleur est découpée en de multiples efflorescences territoriales, empêchant toute lecture continue de l'espace.

D'autres œuvres de la même époque déploient un non-territoire apparemment hors de toute cartographie qui relève d'une perte d'inscription, telle que *Hole in the Sea* (1969). Barry Flanagan enfonça un cylindre dans le sable et attendit que la marée le recouvre. Il retira ensuite le cylindre qui avait déterminé de façon éphémère «un trou dans la mer». Il n'y a certes pas ici de carte à proprement parler, mais pourtant le marquage significatif d'un territoire. Nous sommes pour ainsi dire dans une carte inversée, absorbée, dans une construction négative du territoire. En enfonçant son cylindre, Flanagan définissait du même coup des limites, posait un cadre ; quand bien même il s'agissait d'un cadre pour une non-inscription, une zone était malgré tout délimitée géographiquement, un repère fixé dans l'étendue d'un territoire, qui se définissait par sa négativité, son absence. L'inscription s'y donnait en creux, consommant une perte du site, qui ne pouvait avoir lieu sans avoir tracé au préalable un périmètre.

Lors de l'exposition organisée par Seth Siegelau en 1969 qui réunissait une dizaine d'artistes, intervenant chacun dans un endroit différent du monde, Lawrence Weiner jeta une balle de caoutchouc dans les chutes d'eau tantôt américaines tantôt canadiennes du Niagara. L'exposition était en elle-même une cartographie, ainsi que l'indique d'ailleurs la couverture du catalogue. Bien que Weiner y réalisa une œuvre en dehors de toute inscription, sinon celle des flots mouvants, la carte de géographie en était le substrat implicite et dichotomique (Canada/ États-Unis). En opérant dans la matière même du réel où une balle faisait effraction selon une orientation géographique, il trouait par là-même littéralement toute carte, toute représentation du territoire. L'espace se constituait autour du «clinamen» que provoquait le geste de jeter la balle dans l'eau. *Location Piece n°7* (1969) de Douglas Huebler est également une forme de carte négative : une certaine quantité de neige fut prélevée à Bradford, Massachusetts et envoyée, fondue, à Oxford, Ohio où le container fut laissé sans couvercle afin que le liquide s'évapore. C'est également une carte qui est le substrat de cette œuvre dont la forme est constituée de deux photos, nous montrant le début et l'aboutissement de l'œuvre, dont la trajectoire cartographique, invisible mais structurelle, détermine son état final. Qu'il s'agisse de *Negative Board* (1968) de Dennis Oppenheim ou de *Double Negative* (1969-70) de Michael Heizer, où un chemin ouvert dans la roche empêche toute vision centrale, le regard se déporte vers la périphérie. Seule subsiste de la carte une frontière, une zone qui se définit par sa négativité, ainsi que par la position ex-centrique du regard qu'elle assigne au spectateur.

Les cartes-trajets

Les cartes-trajets(23) recouvrent de nombreuses catégories de cartes dont voici quelques exemples :

1) la carte mnémonique qui reconstitue un trajet qui vient d'être exécuté, ainsi chez Stanley Brouwn où le geste de tracer une carte se rapporte à la mémoire d'un déplacement. Dans les Cartes de la mémoire (ca. 1973-76), Roger Welch demanda à une personne invitée lors d'une performance de reconstituer la propre carte de ses déplacements dans la ville, recomposés à l'aide d'objets (petits cubes en bois, fils de laine, etc).

2) la carte comme support d'une action que recompose le déplacement : dans le contexte de la dérive situationniste, le Guide psychogéographique de Paris (1957) de Guy Debord est un territoire morcelé en unités sans mesure que rassemble le déplacement subjectif dans l'espace urbain où l'itinéraire forme la carte. Dans Buried Poems (1969-71) de Nancy Holt, chaque destinataire reçoit un ensemble d'informations dont une carte qui lui permet d'exhumer un poème, évocateur de la personnalité de chacun, enterré dans un lieu choisi par l'artiste. Buried Poem est ainsi complété par l'itinéraire du destinataire à la recherche du poème.

En 1969, Dibbets réalisa une performance Paris. 20 points sur la grand'route autour de Paris. Tout au long du trajet d'une voiture autour de Paris, un magnétophone enregistre une voix qui énumère vingt repères. L'œuvre est dans l'interface entre la carte et le déplacement qu'elle a suscité, sectionné ici en unités de temps. La même année, Dibbets demanda à un certain nombre de personnes de retourner à l'adresse de «Art & Project» à Amsterdam un bulletin. Il dressa ensuite la liste des bulletins reçus accompagnés de leur localisation sur une carte (d'Amsterdam, du Bénélux, du monde) à partir d'Amsterdam.

3) la carte-substrat objectif sur laquelle les artistes tracent la figure d'un déplacement :

— a) la carte réversible : le déplacement de l'artiste suit exactement les lignes d'une carte, instaurant une réversibilité entre carte et espace réel : dès la fin des années 1960,

On Kawara consigne sur des cartes le trajet d'une journée, empilement de trajectoires qui inoculent un temps subjectif dans l'étendue objective de la carte.

— b) la carte-diagramme : le déplacement s'origine dans une figure géométrique tracée sur une carte : dans le contexte du Land Art, Richard Long trace sur une carte des formes géométriques (carré, cercle, ligne droite, etc) qui détermineront son propre trajet dans la nature. Une congruence se produit entre la figure dessinée sur la carte et celle effectuée dans l'espace. L'horizon géographique de la carte s'est littéralement étendu à l'espace réel, la carte fonctionnant comme le moteur d'une dé-marche dans l'espace.

— les œuvres de Douglas Huebler rassemblent sur le plan d'une carte des strates de déplacements hétérogènes. Dans Site Sculpture Project Variable Piece n°1 New York City (1968), Huebler traça sur une carte trois carrés concentriques dont les angles sont déterminés par le placement d'adhésifs sur deux ascenseurs pour le carré 1, sur un support immobile pour le carré 2 et sur des véhicules mobiles pour le carré 3. Le plan, l'élévation et la trajectoire se voient de la sorte tous réunis dans cette œuvre. Il n'y a d'autre horizon que celui du déplacement, les «véhicules décrivant un plan horizontal au gré de leurs déplacements aléatoires»(24). La carte est une surface d'inscription où les formes géométriques sont, à leur tour, le mobile d'un travail sur l'espace. Rien n'est donné à voir, sinon les paramètres de cette intervention, qui s'effectue simultanément sur plusieurs plans : carte, tracé de coordonnées et marquage du réel. La carte s'y donne dans sa dimension de marque, et non de mesure ; elle se résorbe dans sa structure d'index, d'embrayeur d'espace. En cela, elle se donne à la fois comme non objet et comme fonction.

— c) la carte-supplément : le déplacement de l'artiste vient ajouter son propre itinéraire à une carte : Hamish Fulton indiqua sur une carte les circonvolutions de ses multiples trajets dans la nature, sans suivre de formes géométriques préalables comme Richard Long. Ou encore, la Carte du voyage du 1er juin au 30 septembre 1969 de Jan Dibbets où sont inscrites les lignes de son propre déplacement. Dans Map of Sound Paths (1977), Max Neuhaus ajouta à une carte des États-Unis un réseau de trajectoires sonores.

«La carte n'est pas un objet, mais une fonction»(25) et c'est en tant que fonction que la carte est devenue l'influx d'un déplacement dans l'espace. La carte opère comme intercesseur entre «l'espace représenté» et «l'espace réel»

(Ch. Jacob). Le fonctionnement métonymique de la carte permet de passer d'un plan d'inscription à l'autre à travers d'incessants décrochages de points de vue, de perspectives, de dé- et de re-territorialisation, de retournement du subjectif et de l'objectif. Cette mouvance empêche toute sécularisation de la pensée qui ne cesse de transiter entre le plan et son effectuation dans le réel. La structure indicielle de la carte opère comme moteur d'un déplacement, d'une perte d'inscription qui reconfigure les modes de représentation.

La grille démantelée

Dans *Soft Manhattan # 1 (Postal Zones)* en 1966, Claes Oldenburg opacifiait toute grille à travers des agrégats de blocs imbriqués les uns dans les autres, qui représentent les zones postales de Manhattan. Ces constructions modulaires — allusion ironique à la démarche minimaliste contemporaine —, fragmentaient toute unification cartographique de l'espace. Boîte contenant une carte de Montmartre, avec une fermeture à glissière en 1967 de George Brecht est un plan de Montmartre traversé par une fermeture-éclair. La carte y est traitée métonymiquement comme une fonction transitive à même d'ouvrir sur un espace réel. Dans *Photograph of Part of Manhattan with the Area Between the John Weber Gallery, the Former Dwan Gallery, and Sol LeWitt's Residence Cut Out 1977*, Sol LeWitt découpa dans une vue aérienne de Manhattan une forme triangulaire dont chaque côté dessine la trajectoire entre trois lieux, la Galerie John Weber, l'emplacement de l'ancienne Galerie Dwan et la propre habitation de Sol LeWitt. L'espace cartographique de la vue aérienne inclut de cette façon la carte délimitée par Sol LeWitt qui vient contredire l'espace perspectif et toute notion de grille pour y substituer une surface opaque de non-inscription. Dans l'installation *Voice of America (1975)* de Vito Acconci, une série de diapositives de vues aériennes des États-Unis est projetée sur le sol transformé en carte tandis qu'un assemblage réticulaire de cordes tendues à travers la pièce à une vingtaine de centimètres du sol délimite une grille arbitraire qui vient interférer avec la projection cartographique. Vers 1970, Wolf Vostell opacifia le plan de projection de la carte à travers des cartes géographiques partiellement recouvertes d'une couche de béton, réifiant la représentation du territoire. Si «la grille est l'emblème de la modernité»(26), comme l'écrivait Rosalind Krauss, elle se voit tout à fait démantelée dans les œuvres de l'après-guerre qui intègrent des cartes. La grille est une «structure», une vue non projective au travers d'un espace et se donne comme «un transfert où rien ne change de place»(26). Différemment la carte est «modulaire», tout à la fois espace projectif et agrégat d'espaces différentiels qui opère comme un embrayeur sur l'espace réel. Plus récemment, depuis la fin des années 1980, Guillermo Kuitca peint des cartes routières sur des matelas. La carte est devenue un objet opaque dans l'espace, une forme de représentation palimpseste qui transparait comme une strate parmi les autres couches de peinture à travers lesquelles elle se lit en transparence. Chez Hermann Pitz, des fragments de cartes recouvrent des boîtes en carton disséminées dans l'espace, sous le halo d'une lampe. La carte s'y donne dans sa signification de point de vue optique sur le monde.

Confrontée à une logique territoriale du fragment, la grille comme reconstitution unitaire de l'espace ne peut plus subsister. Si la carte indique encore des positions, celles-ci sont à lire en référence à un sujet mobile, disséminé dans des lieux multiples. La carte préserve les «appropriations parcellaires du réel»

(Ch. Jacob) contre la totalisation de la grille qui refonde une unité séculaire du sujet.

Étendant l'horizon pictural à l'horizon géographique, le système de mesure de la carte se construit simultanément à son actuation dans l'espace réel. Le recours prothétique à la carte de géographie peut

s'expliquer par une crise de la référence spatiale qui trouva dans le statut intermédiaire de la carte, entre représentation et objet, une valeur d'inscription, mais collective, outrepassant les formes subjectives. Alors que le concept de «géographie imaginaire» est pertinent en littérature, rares sont les cartes purement «imaginaires» dans l'art après 45, les «géographies fantastiques» tremplin d'une pure intériorité. Même lorsqu'elles s'appuient sur la subjectivité, les cartes prennent la mesure d'un espace référentiel, celui que nous parcourons, dont elles déplacent les paramètres. Opérant le transfert de la «forme» au processus de «formation» d'un espace discontinu et hétérogène, la carte se donne comme l'instrument privilégié des pertes d'inscription dans l'art contemporain

Marie-Ange Brayer

Cet article a été rédigé dans le cadre d'une recherche, menée à l'Académie de France à Rome, Villa Médicis, qui donnera lieu à une publication.

Notes

- (1) Paul Zumthor, «La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge», Paris, Seuil, 1993, p. 353.
- (2) Cf. Daniel Arasse, «Le lieu Vermeer» in «La Part de l'Oeil, Dossier: Topologie de l'énonciation», n° 5, Bruxelles, 1989, p. 7-26.
- (3) Hubert Damisch, «La grille comme volonté et représentation» in «Cartes et figures de la terre», Paris, Centre Georges Pompidou, CCI, 1980, p. 40.
- (4) Franco Farinelli, «Storia del concetto geografico di paesaggio» in «Paesaggio. Immagine e realtà», Galleria d'Arte Moderna, Bologne, Electa, 1981, pp. 151-158.
- (5) Jacob, op. cit., p. 44
- (6) Louis Cummins, «Une dialectique Site/Non-Site. Une utopie cartographique» in «Para-chute», Montréal, n°68, pp. 42-46.
- (7) Jacob, op. cit., p. 349.
- (8) Michel Serres, «Jouvences sur Jules Verne», Paris, Minuit, 1974, p. 150.
- (9) Gilles Deleuze, Félix Guattari, «Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie», Paris, Minuit, 1980, p. 388.
- (10) voir dans ce numéro le texte de Christel Hollevoet sur l'itinéraire, «Quand l'objet de l'art est la démarche».
- (11) Stephen Bann, «Truth in mapping» in «Word and Image, A Journal of Verbal and Visual Inquiry», «Maps and Mapping», London, vol. 4, n°2, avril-juin 1988, p. 508.
- (12) John Cage, «Jasper Johns : Stories and Ideas» in cat. «Jasper Johns», New York, Jewish Museum, 1964, p. 22.
- (13) Jean Baudrillard, «Simulacres et simulation», Paris, Galilée, 1981.
- (14) Robert Smithson, «A Museum of Language in the Vicinity of Art», «Art International», mars 1968 in : «The Writings of Robert Smithson», p. 76 ; cité dans : Gilles A. Tiberghien, «Land Art», Paris, Éditions Carré, 1993. Chap. «Cartes et inscriptions», pp. 163-196.
- (15) Gilles A. Tiberghien, op. cit., p. 171.
- (16) «Aerial Art» in «The Writings of Robert Smithson», op. cit., p. 92.

(17) Christian Jacob, op. cit., p. 51.

(18) «Après avoir soigneusement mesuré le domaine, je plaçais les bornes 1 et 2 tout près de l'orée du petit bois où l'oiseau se tenait souvent, mais suffisamment éloignées de son terrain pour que la curiosité l'incitât à voler vers ces bornes. Chaque jour, je déplaçais légèrement les bornes jusqu'au moment où elles se trouvèrent isolées du petit bois. Le vendredi 16 mai, cette partie de l'opération s'achevait, et l'oiseau venait fréquemment se poser sur les bornes». Jan Dibbets, «Domaine d'un rouge-gorge/ Sculpture 1969», Köln, New York, Seth Siegelaub, Verlag Gebr. König, 1969, s.p.

(19) Gilles Deleuze, Félix Guattari, op. cit., p. 397.

(20) Ibid., p. 402.

(21) Gilles Deleuze, «Le pli. Leibniz et le Baroque», Paris, Minuit, 1988, p. 9.

(22) «Discussions with Oppenheim, Heizer, Smithson» in «The Writings of Robert Smithson», op. cit., p. 177.

(23) voir dans ce numéro l'article de Christel Hollevoet «Quand l'objet de l'art est la démarche».

(24) cf. «Douglas Huebler "Variable", etc.», FRAC Limousin, 1993.

(25) Jacob, op. cit., p. 29.

(26) Rosalind Krauss, «Grids. Format and Image in 20th Century Art», New York, The Pace Gallery ; Akron, Ohio, The Akron Art Institute, 1979, s.p.