

GUILLAUME MONSAINGEON

MAPPAMUNDI

art
et
cartographie

PARENTHÈSES

/ Guillaume Monsaingeon – Mappamundi, art et cartographie / ISBN 978-2-86364-276-4

www.editionsparentheses.com

rapporte la comparaison → entre les
différentes cartes et la route du ←

PROLOGUE

« C'est la contemplation silencieuse des atlas, à plat ventre sur le tapis, entre dix et treize ans, qui donne ainsi l'envie de tout planter là. Songez à des régions comme le Banat, la Caspienne, le Cachemire, aux musiques qui y résonnent, aux regards qu'on y croise, aux idées qui vous y attendent... Lorsque le désir résiste aux premières atteintes du bon sens, on lui cherche des raisons. Et on en trouve qui ne valent rien. La vérité, c'est qu'on ne sait comment nommer ce qui vous pousse¹. » Nicolas Bouvier parle des voyages, bien sûr : les atlas déclenchent et le reste suit. Du moins quand on s'appelle Bouvier. Mais nous autres, incapables de tout planter pour le Banat, restons à tout jamais allongés à plat ventre sur le tapis. Nous aurons toujours entre dix et treize ans, et nous voilà perdus dans les cartes : des noms, des formes colorées, des pages qui se tournent toutes seules...

Parfois nous grandissons. Il nous arrive de quitter le tapis, de nous asseoir, de travailler. Nous avons beau les avoir refermés avant de quitter la pièce, les atlas restent ouverts dans nos têtes. Un peu d'école vient s'y frotter avec plus ou moins de bonheur. Les noms perdent de leur poésie, les formes géographiques deviennent moins libres : on les retrouve d'une fois sur l'autre, on finit même par les reconnaître, un peu usées à force d'être imprimées. Le monde n'est plus indéfiniment ouvert, et les cartes ne sont pas éternellement merveilleuses.

Nous voilà adultes sans le savoir. Les vieux atlas traînent dans un coin, peut-être sous les factures ou les nouvelles du jour. Tous les jours nous croisons des cartes périssables, dans la rue, sur les écrans. Et nous aimerions retrouver cette émotion des origines, d'une époque bénie où les cartes nous instruisaient parfois, mais nous tenaient toujours en haleine.

Pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes

L'univers est égal à son vaste appétit.

Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes² !

Les artistes sont entrés par effraction. Par la petite porte des grands atlas, ils sont venus s'allonger sur le tapis à nos côtés. Ils tournent eux-mêmes les pages à mesure qu'ils les dessinent et les imaginent pour nous. Si nous savons les écouter et regarder leurs œuvres, nous retrouverons peut-être cette part de nous capable de se glisser entre art et cartographie.



Cet ouvrage est traversé, en pied de page, par une longue ligne de textes qui, comme certaines cartes anciennes, demandent à être retournés pour être lus. La lecture procède par double page jusqu'à l'apparition du nom de l'auteur, repéré par son lieu de naissance géolocalisé. Tous les textes sont repris, et référencés, parfois augmentés, dans la table d'orientation (p.178-189).

¹ Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, Lausanne, Payot, 1963.

² Charles Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du Mal*, 1857.



☉ Mappemonde d'Ebstorf, attribuée à Gervais de Tilbury, XIII^e siècle.

Détruite en 1943, la mappemonde d'Ebstorf est connue par les deux fac-similés réalisés à la fin du XIX^e siècle. Elle est attribuée à Gervais de Tilbury (1155-1234), recteur du couvent des bénédictines d'Ebstorf proche de Lunebourg (Allemagne).

Ce cercle de 3,5 m de diamètre dessine simultanément le monde et le corps du Christ. Tous deux ont naturellement une figure circulaire. Le visage du Christ se trouve en haut à proximité du paradis (immédiatement à sa gauche), ses pieds tout en bas, chaque main désignant l'ouest et l'est.

Cette *mappa mundi*, conçue juste après les polémiques théologiques des années 1235-1240, pourrait reprendre et transposer la question de la «réelle présence» : l'hostie est le corps du Christ comme la carte est le véritable corps du monde. Notre adhésion aux modèles cartographiques serait en réalité une forme de croyance théologique.

TABLE

MAPPAMUNDI	8
LE TERME MAPPAMUNDI	8
LE PROJET « MAPPAMUNDI »	12
LA « BELLE CARTE »	16
LA PROJECTION CARTOGRAPHIQUE	16
EFFICACITÉ ET BEAUTÉ	18
LA RÉSISTANCE À LA CARTE	24
DE L'AUTRE CÔTÉ DE LA CARTE	27
DES ARTISTES ET DES CARTES	34
HORIZONTALE ET VERTICALE : LA PERSPECTIVE ET LA CARTE	34
PEINDRE LA GUERRE DE SIÈGE	36
LA CARTE DOMESTIQUE	38
MONTRER L'INVISIBLE	40
L'OCÉAN, FORMA MENTIS	48
LE SYMBOLE DU POUVOIR	50
LA LIGNE INAUGURALE	54
L'ATLAS, VISION DU MONDE	56
LE CATALOGUE DES FORMES EST INFINI	60
VINGT-SIX ARTISTES CONTEMPORAINS DRESSENT LE PORTRAIT DU MONDE	67
1 / LE CORPS	68
CÉLINE BOYER	70
PAOLA DI BELLO	74
QIN GA	78
GUILLERMO KUITCA	82
CRISTINA LUCAS	86
SUSAN STOCKWELL	90
JESSICA VATURI	96
2 / LE COMBAT	102
ALIGHIERO E BOETTI	104
ANGELA DETANICO & RAFAEL LAIN	106
PETER FEND	108
BOUCHRA KHALILI	110
JOSEPH KOSUTH	114
NELSON LEIRNER	118
VIK MUNIZ	122
STALKER	126
3 / LE CONTE	128
ALEXANDER CHEN	130
NICOLAS DESPLATS	132
JOCHEN GERNER	136
LUIGI GHIRRI	140
CHRIS KENNY	144
MATEO MATÉ	150
DAVID REIMONDO	156
ROSANA RICARDE	160
FRANCESC RUIZ	164
JASON WALLIS-JOHNSON	168
JEREMY WOOD	172

MAPPAMUNDI

Il est aujourd'hui communément admis qu'une carte puisse être dite « belle ». Cette articulation du « beau » et du « carto » ne va pourtant pas de soi. D'abord parce que notre enthousiasme ne doit pas nous aveugler : il existe des milliers de cartes laides, absurdes, inefficaces ou simplement fades, inaptés à la beauté comme à la laideur. Doit-on craindre que cette vaste famille dite de la « cacocartographie » (de « cacos », laid) soit appelée à un grand avenir ?

C'est en tout cas délibérément que ces quelques réflexions sur la cartographie s'inscrivent, après un hommage à nos émerveillements d'enfance, sous le signe de la laideur ou de la vulgarité. Par quel mystère la catégorie de « beau » est-elle en quelques années devenue si importante en matière de cartographie ? La pratique moyenne des cartes reste plutôt envahie par de médiocres réalisations : rappelez-vous vos récentes promenades en ville, vos déambulations sur internet, les dépliants commerciaux consultés l'autre jour... Non, vraiment, pas de mauvais souvenirs ? Rien que de la « belle cartographie » ?

LE TERME « MAPPAMUNDI »

Il faut faire ici justice du terme utilisé pour cet ouvrage, et de sa relation tant à l'univers cartographique qu'à une éventuelle beauté. *Mappamundi* : terme à la fois efficace et confus. En quelle langue parle-t-on ? Singulier ou pluriel ?

Les mots portent leur histoire ; ici celle de l'Occident : ce terme de *mappamundi* n'a aucun sens concernant les pratiques, mythologies et conceptions des peuples extra-européens ayant développé d'autres cultures cartographiques — peintures aborigènes en Australie, peintures de sable des indiens Navajo, tapis persans, etc.

Indicateur d'un monde vu depuis l'Occident, le terme latin *mappamundi* est simplement construit sur *mappa*, la carte, et *mundus*, le monde.

Mappa désignait en latin une serviette ou une pièce de tissu. Le terme renvoie donc à la forme plane du support, au nappage horizontal d'un espace sur lequel on peut écrire, dessiner... ou représenter une carte. Bien sûr, l'horizontale peut devenir verticale et le plan parfaitement lisse peut se déformer, se bosseler, épouser les reliefs du terrain sur lequel on cartographie.

La *mappa* renvoie donc avant tout à une simple « cartographie plane », à un objet plan en deux dimensions sur lequel reporter une réalité spatiale extérieure¹.

Nous nous autoriserons ici de Littré pour exhumers le mot français « mappe » :

« MAPPE (ma-p') s. f. S'est dit quelquefois pour carte, plan : "le lavis des mappes de nos géomètres m'avait aussi rendu le goût du dessin" (J.-J. Rousseau, *Confessions*, V). »

Le double patronage de Rousseau et de Littré, même sous le signe de l'usage rare, nous conduit à suggérer l'emploi courant des termes « mappe » et par dérivation du « mappage » (au lieu de « mapping ») : ce dernier terme désignera l'ensemble des opérations culturelles et techniques mises en œuvre pour concevoir, réaliser et produire une carte.

Le terme « *mundus*² », à la fois cosmologique, religieuse, anthropologique et philosophique, désigne d'abord en latin la parure ou toilette de femme. Il vise donc une réalité élégante, volontairement

¹ Les lecteurs concernés auront donc compris qu'il leur faut renoncer au contresens qui fait parfois dénommer « mappemonde » un simple globe...

² Rémi Brague, *La Sagesse du monde, Histoire de l'expérience humaine de l'univers*, Paris, Fayard, 1999.



© Maryline Nambetuyyi Armstrong, *La Voie lactée et le Rêve des sept sœurs*, XX^e siècle.

Le concept occidental de monde n'est ici plus guère opérant. Cette œuvre d'une artiste aborigène est simultanément récit d'un événement fondateur ou mythologique, d'un rêve individuel ou collectif, tracé d'un territoire, lien entre terrestre et cosmique... La cartographie est ici tout autant temporelle que spatiale, elle retrace des lignes et des mémoires plus que des lieux.



© Paul Baudry, *Charlotte Corday*, 1861.

La cartographie serait-elle un sport dangereux ? Cette scène typiquement occidentale présente un couple à trois entre la meurtrière (Charlotte Corday), sa victime (Marat) et la carte de France. Sortie de l'obscurité, la jeune femme semble aimantée par la France, prête à épouser son profil et se fondre en elle.

ornementée et si possible sans défaut. Le terme implique ainsi dès l'origine un jugement positif, une appréciation valorisante plus qu'une réalité neutre que l'on se contenterait de décrire pour le meilleur et pour le pire. Comme son alter ego le « cosmos » grec, ce *mundus* est lié à une conception d'emblée éthique ou esthétique : le contraire du monde est bien l'immonde tandis que le cosmétique dérive directement du cosmos. Qu'il résulte de la libre décision d'un Dieu créateur ou qu'il recouvre ce qui toujours a été, est et sera, le *mundus* est d'abord positivité, forme de perfection.

Si le monde est beauté, alors dépeindre le monde est un mouvement fondamentalement esthétique, visant à restituer les atours de cette forme dans toutes ses caractéristiques — couleurs brillantes, matières avantageuses, transformations inattendues, etc. Autant dire que le projet de captation du monde s'impose alors comme essentiellement artistique : cartographe ou mapper, ce serait d'abord se montrer animé d'un souci de glorification. Peindre le monde c'est le chanter, à la manière du poète Du Bellay dans *Les Antiquités de Rome* :

Rome fut tout le monde, et tout le monde est Rome [...]

Ainsi le monde on peut sur Rome passer,

Puisque le plan de Rome est la carte du monde.

La cartographie devient alors une forme de prière silencieuse ou d'hymne joyeux, plus plastique que verbal, et l'on s'étonnerait presque de l'existence de formes cartographiques qui refusent leur propre dimension esthétique !

Les *mappae mundi* médiévales relevaient d'une démarche plus spirituelle que géographique. La question de leur forme renvoyait à des débats théologiques concernant l'arche de Noé, le Paradis ou encore le livre de la Genèse. Il existe donc des *mappamundi* médiévales rectangulaires, circulaires, à doubles cercles, en amande, ovoïdes, cordiformes (en forme de cœur)... L'*imago mundi* (image du monde) ainsi formulée n'était pas une fin en soi, elle s'accompagnait d'une écriture — nomenclature des lieux représentés ou versets des Saintes Écritures. La mappemonde cherchait moins à accumuler des données sur les réalités constatées, qu'à s'inscrire dans la trame générale d'une *philosophia mundi*³.

C'est cette intensité qui a fait retenir ici le terme *Mappamundi*, bien commun linguistique soulignant la richesse d'une visée qui dépasse la technique : cartographier un fragment du monde, c'est s'insérer dans une tradition, serait-ce pour la combattre ; c'est déjà cartographier le monde, en s'arrachant à une lecture strictement utilitaire.

Qu'il s'agisse de concevoir la carte d'une ville ou d'un continent, d'imaginer des espaces impossibles ou de combattre l'impérialisme, de cartographier les océans, le métro ou les étoiles, de recourir aux robes, au pain ou aux cartes mères d'ordinateur, les artistes impliqués dans « Mappamundi » ont tous à cœur de poursuivre l'exploration et d'expérimenter des voies nouvelles. Ils espèrent à la fois nous émouvoir et nous ramener sur le tapis.

³ Danielle Lecoq, *La Mappemonde du Liber Floridus ou La Vision du monde de Lambert de Saint-Omer*, *Imago Mundi*, The Journal of the International Society for the History of Cartography, 39, 1987, p. 9-49. Sur ce point comme ailleurs, de nombreuses informations proviennent de : Christian Jacob, *L'Empire des cartes*, Paris, Albin Michel, 1992, et de : J. B. Harley et D. Woodward (ed.), *History of Cartography*, Chicago, University of Chicago Press, 1987. Ce gigantesque projet encyclopédique comporte cinq livres parus depuis 1987 dont quatre disponibles en ligne. À terme, elle constituera (en douze forts volumes) l'ouvrage de référence.

originaires de Rokovoko, une île très
et les lieux ne sont jamais

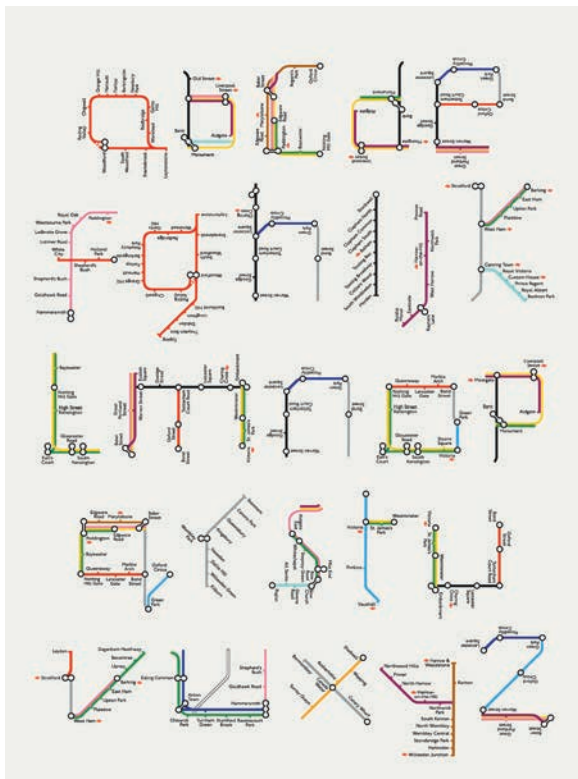


© Cartographie participative horizontale et verticale.

Lors de l'exposition «Mappamundi» organisée à la fondation Berardo (Lisbonne, 2011, photo), les visiteurs étaient appelés à indiquer leur provenance sur une feuille transparente disposée horizontalement sur une photo aérienne de Lisbonne. Ils accrochaient ensuite le transparent sur le mur voisin pour constituer une carte collective. Ce basculement de l'horizontale à la verticale n'est pas neutre. Cartes et plans sont nés pour restituer l'espace horizontal environnant : le mappage cartographique coïncidait alors avec le nappage de la surface du monde. Par opposition, l'histoire de l'art a très tôt élaboré des dispositifs d'ostentation verticale encore illustrés par les murs de nos musées. Il a fallu attendre Jackson Pollock et ses *Drippings* (1945) pour que l'horizontalité retrouve une certaine dignité esthétique ou muséale. Pourtant, la plupart des œuvres artistiques contemporaines liées à la cartographie oublient cette humble origine horizontale pour se retrouver à leur tour dressées verticalement sur des cimaises.

© Tim Fishlock, A to Z, 2010.

La complexité du réseau de métro londonien a permis à Tim Fishlock d'y composer un alphabet. Chaque lettre est un fragment du célèbre plan de métro de Harry Beck (1931) : le monde entier peut désormais s'écrire à partir du tube, encyclopédie qui est à la fois dictionnaire et mappemonde.



LA « BELLE CARTE »

LA PROJECTION CARTOGRAPHIQUE

L'histoire de l'art s'est construite sur un mythe des origines. Reprenons à notre compte ce qu'en dit Pline l'Ancien : « La question des origines de la peinture est obscure et n'entre pas dans le plan de cet ouvrage. » Certes. Malgré cette obscurité et le caractère digressif de la question, Pline ajoute que tous s'accordent sur un point : le geste fondateur a consisté à « tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine¹ ». Une jeune fille aurait cherché à capturer l'image du bien-aimé sur le départ. Ainsi, la peinture naîtrait du dessin, qui vise-rait d'abord à tracer des contours. Ce récit souligne le caractère simple et primesautier de cette démarche. Pas de technique particulière mise en œuvre, aucune préoccupation esthétique. Il est question de capturer telle quelle une réalité sur le mur où elle se profile, pas de remplir ce profil humain avec des couleurs ou de l'animer d'un regard. Il n'y a place ni pour l'émotion, ni pour la beauté ni pour la construction d'une image plus vaste.

La tradition picturale ultérieure s'est nourrie de ce récit comme le rappelle le célèbre conseil de Léonard de Vinci aux jeunes artistes : « Si tu regardes des murs souillés de taches ou faits de pierre de toutes espèces, pour imaginer quelque scène [...] tu pourras y voir aussi [...] d'étranges visages et costumes, et une infinité de choses que tu pourras ramener à une forme nette et complète. » Traditions chinoise et européenne sont ici étrangement proches, à en croire ce conseil de Chen Kua (1031-1094) : « Vous devriez d'abord chercher un mur en ruine, et étendre soigneusement sur ce mur une pièce de soie blanche. Alors appuyez-vous sur ce mur en ruine, et matin et soir contemplez-le. Quand vous l'aurez regardé assez longtemps à travers la soie, vous verrez sur le mur ruiné des bosses et des méplats dont le tracé sinueux formera parfaitement le dessin d'un paysage. Retenez bien en esprit l'image perçue par vos yeux, alors les bosses formeront les montagnes, les fonds formeront les eaux, les creux formeront les vallées, et les failles les cours d'eau. »

Sous les noms compliqués de paréidolie et d'apophénie entrent ici en scène des réalités banales et des comportements de tous les jours : qui n'a jamais reconnu une forme humaine dans des nuages, découvert un animal dans une flaque d'eau, bref, considéré qu'une forme matérielle involontaire pouvait renvoyer à un élément identifiable ? On appelle cartocoethes le cas particulier de cette disposition lorsqu'elle pousse à reconnaître des éléments cartographiques dans les formes et les objets les plus variés. Il ne s'agit de rien d'autre que de « tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre géographique ».

On reconnaît ici à la fois l'éloge du hasard cher aux surréalistes, et la réhabilitation du déchet et de l'objet humble, ligne de force de tant d'artistes modernes du Merzbau de Kurt Schwitters aux graffitis de Brassaï, des collages de Braque et Picasso aux photos de mégots par Walker Evans ou Ed Ruscha...

Mais il faut surtout prendre acte d'un changement de notre condition. Sans remonter jusqu'à Pline, on peut rappeler que Louis XIV, tout-puissant qu'il était, n'avait qu'une très vague notion de la forme de la France².

¹ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre xxxv.

² Profitons de l'espace discret d'une note en bas de page pour rappeler cette anecdote : lorsque le jeune Louis XIV laissa pour la première fois une trace de sperme sur ses draps, sa gouvernante s'exclama : « Regardez la belle carte de France que le Roi nous a faite ! » Les allusions grivoises abondent pour lesquelles « montrer la carte » signifie se déshabiller, affronter le regard de l'autre sur son corps, mettre en jeu sa propre pudeur. Il y a bel et bien une érotique de la carte : exposer la carte, c'est bien souvent montrer un trésor secret qui n'est pas militaire.

occupait toute une ville et la car
notion de la forme de la France



⊙ Série de cartocacoethes.

Ces formes de peu, photographiées sur des murs qui pourraient passer pour mal entretenus, s'imposent à nous comme porteuses de tracés cartographiques. Ces deux Amériques du Sud apparues sur des murs de ville s'imposent comme une troublante mémoire involontaire.



⊙ Jean Denant, *Mappemonde* (2009), impacts de marteau sur placoplâtre.

Longtemps, le peintre a été considéré comme visionnaire quand le cartographe était tenu pour un technicien rivé à ses instruments. Comme les taches du mur pouvaient stimuler la vision de l'artiste, les formes cartographiques désormais inscrites en nous peuvent faire irruption à tout moment. L'artiste a-t-il ajouté cette carte en creusant au marteau, ou a-t-il révélé une carte qui existait déjà en puissance ?



⊙ Verso de la carte de France en plastique.

Ces cartes des contours de la France sont standardisées à la taille d'un cahier d'écolier : elles portent en elles leur reproductibilité, et ont largement contribué à façonner une culture cartographique commune. Le verso est désormais exploité pour détailler la région parisienne et rappeler au futur citoyen l'existence de territoires d'outre-mer. Le Finistère, par définition extrémité de la terre, doit-il être considéré comme déjà de l'autre côté de la mer, outre-mer ?



⊙ Carte de France doublement inversée.

Cette carte dessinée par Lucas, 8 ans, touche et fait sourire par la difficulté qu'elle met en évidence : vous avez dit « hexagone » ? La petite France en plastique qui aurait dû l'aider à tracer les contours de l'icône nationale est devenue obstacle. Utilisée à l'envers, la voilà retournée à nouveau, tête-bêche, pour inventer une géographie imaginaire qui en dit long sur les Français par son hypertrophie du Grand Paris avant l'heure. Agrémentée d'une fort mauvaise note par l'instituteur, elle acquiert pourtant une forme de dignité et d'intérêt par le simple fait d'être regardée autrement et glorie.

Pour reconnaître l'Afrique dans les nuages et l'Angleterre dans un reste de pizza il faut avoir l'Afrique en tête, et l'Angleterre dans les idées. Beau ou pas beau, étonnant, drôle ou séduisant, ce partage commun est la condition première de tout travail esthétique.

EFFICACITÉ ET BEAUTÉ

Le fondateur de la sémiologie cartographique, Jacques Bertin, recourt au concept d'efficacité pour classer les propositions cartographiques et « définir incontestablement la meilleure et expliquer, s'il y a lieu, pourquoi certains lecteurs préfèrent une construction et certains une autre ». L'efficacité, dit-il, est définie par la proposition suivante : « Si pour obtenir une réponse correcte et complète à une question donnée, et toutes choses égales, une construction requiert un temps d'observation plus court qu'une autre construction, on dira qu'elle est plus efficace pour cette question ³ ».

On voit l'ambiguïté de ce « rasoir d'Ockham » appliqué à la sémiologie graphique : « less is more », l'économie de moyens conduit à une forme de rigueur, soit. Faut-il en conclure que toute redondance, tout effet non fonctionnel éloignerait du beau et polluerait l'effet visuel ? Doit-on penser que si « certains lecteurs préfèrent une construction et certains une autre », cela n'a aucun rapport avec une question de beauté ? Quels rapports peut-on dès lors concevoir entre la carte et la beauté ?

À la fin du xx^e siècle, un universitaire pouvait encore écrire en toute candeur : « Une carte est généralement produite dans l'intention de montrer aux gens où se trouvent les choses sur la surface de la terre ou dans un espace donné. [...] Ce n'est pas de l'art. Si vous produisez une jolie carte qui obéisse à son objet, je présume qu'on pourrait tenir pour artistique le travail qui a permis de rendre la carte "jolie" comme l'œuvre qui en résulte. [...] Mais la cartographie en elle-même consiste par définition simplement à dessiner une carte. Si elle ne remplit pas sa fonction première, c'est peut-être de l'art mais ce n'est plus de la cartographie ⁴. » On peut sourire de cette réduction de la cartographie à la localisation géographique, et de cette expulsion sans ménagement de toute dimension esthétique : une telle définition rate en effet la complexité de cet univers, et ferme la porte à toute approche expressive de la cartographie. La cartographie ne saurait heureusement pas plus que l'art se réduire à une épure. Même dans le cas d'un document comme la carte de Venise conçue en 1500 par Jacopo de' Barbari ⁵ il reste une part de mystère...

Quelques exemples rapides suffisent à contester cette thèse réductrice de la beauté fonctionnelle. Libre à chacun de considérer qu'en matière de cartes aussi, ornement vaut crime. Mais comment expliquer l'extraordinaire force visuelle de cartes ébouriffées (doit-on dire « baroques » ?) comme cette Méditerranée dépeinte à l'occasion de la conquête de Tunis ?

À la lumière de l'impératif de Jacques Bertin « pour obtenir une réponse correcte et complète à une question donnée », on peut se demander si l'efficacité esthétique ne tient pas au contraire au « temps d'observation plus long » qui s'imposerait, au fait qu'une carte retienne le spectateur-lecteur comme malgré lui ?

Des cartes illisibles, inutiles ou confuses peuvent s'avérer magnifiques. L'un des plus beaux plans de métro qui soit, dessiné par Massimo Vignelli en 1972 pour New York, a été depuis piteusement remplacé parce que nombre d'usagers ne s'y retrouvaient pas.

³ Jacques Bertin, *Sémiologie graphique. Les Diagrammes, les réseaux, les cartes*, Paris, Gauthier-Villars, 1967, p.139. On consultera aussi les ouvrages d'Edward Tufte, *Envisioning Information : The Visual Display of Quantitative Information*, Cheshire, Graphics Press, 1990.

⁴ Marinus Groeneweld, 1994, cité par J.B. Krygier, « Cartography as an Art and a Science ? », *Cartographic Journal*, 32, 6, 1995, p. 3-10.

⁵ Jürgen Schultz, « Jacopo de' Barbari's View of Venice : Map Making, City Views, and Moralized Geography before the Year 1500 », *The Art Bulletin*, vol. 60, n°3, septembre 1978, p. 425-474.

et les collèges de cartographes le
point par point, avec tripoint



⊙ Jan Cornelisz Vermeyen, *Carte de la conquête de Tunis par Charles V, 1548-1554.*

Cette tapisserie glorifiant l'empereur Charles V parvient à transformer l'espace méditerranéen en un monde enchanté dans lequel les navires chrétiens se répandent sur les mers comme une nuée d'îles, l'Espagne étant habitée de montagnes sacrées. Inversée par rapport aux codes modernes (les côtes africaines se trouvent en haut, l'Italie et la Sicile à côté de la colonne gauche), cette carte dotée d'une échelle et de nombreuses roses des vents ne vise pourtant pas l'efficacité pratique. C'est par son esthétique opulente et ses fastes dorés qu'elle atteint son objectif, la célébration d'une domination de « sa Majesté très catholique ».

→
vèrent une carte de l'Empire, qui
←
avait le format de l'Empire et qui

Ni fastueuse ni très efficace, la magnifique figure de la France irradiant par ses arts l'Europe du XVIII^e siècle est à coup sûr imaginative. Elle évoque autant qu'elle explique, jouant de ces multiples ondes entremêlées, colorées, plus ou moins épaisses, superposant jusqu'à cinq cercles d'influence en un même lieu. L'affaire se conclut par cette remarque légendaire : « Il est bien entendu qu'une telle carte ne peut avoir la prétention d'une exactitude rigoureuse ». Simple mention en apparence, rehaussée de ces traits bleutés qu'on appelle la mer, appuyée d'une fraction qui impose ses quatre millions de centimètres, bornée par un épais tracé de côte dont on commence à saisir que lui non plus ne doit guère avoir « la prétention d'une exactitude rigoureuse ».

Il se pourrait que la relation entre beauté et cartographie soit biaisée par la question classique du statut de l'auteur. Toute carte tend à renvoyer à un espace ou une réalité extérieure qu'elle représenterait au plus près. Dans ce mouvement « centrifuge », l'œil du lecteur se trouve emporté, capté, soustrait en quelque sorte à la carte elle-même. L'auteur de la carte fait les frais de cette échappée figurative, et la carte se trouve reconduite à la situation d'une pratique sans auteur ni signataire. Beaucoup l'ont noté : la carte naturalise, éclipse l'auteur et le processus de construction. Elle y perd aussi son statut d'objet artistique. Et de fait, le mouvement de réappropriation de la cartographie par les artistes correspond bel et bien à celui d'une personnalisation et d'une réappropriation « en nom propre » de ce champ d'action.

Comment nier l'esthétisme débridé de ce qui n'aurait dû être qu'un exercice de style, un entraînement pédagogique ? Cette carte d'étude réalisée à la fin du XVIII^e siècle est un tour de force, exercice de virtuosité exigé des élèves de l'école des Ponts et Chaussées. Plus que jamais, on vérifie le truisme énoncé à propos de la relation entre art et cartes : c'est un lien qui tient « avant tout à l'attachement tout particulier que les cartographes mettent à leur travail ⁶ ». Une telle affirmation implique que la beauté se trouve dans le regard plus que dans l'objet regardé. Ce n'est pas tant la carte qui serait ou ne serait pas belle, mais la lecture qui en est faite.

Bien des cartes spontanées, manuscrites, enfantines, sont émouvantes précisément pour leur imprécision et leurs ratures. La Hand Drawn Map Association fondée par Kris Harzinski ⁷ n'en a pas fini d'explorer les ressources des nappes en papier griffonnées ou des croquis dessinés à la va-vite.

⁶ A. L. Humphreys, cité par Ronald Rees, « Historical links between Cartography and Art », *The Geographical Review*, 1980, p. 61.

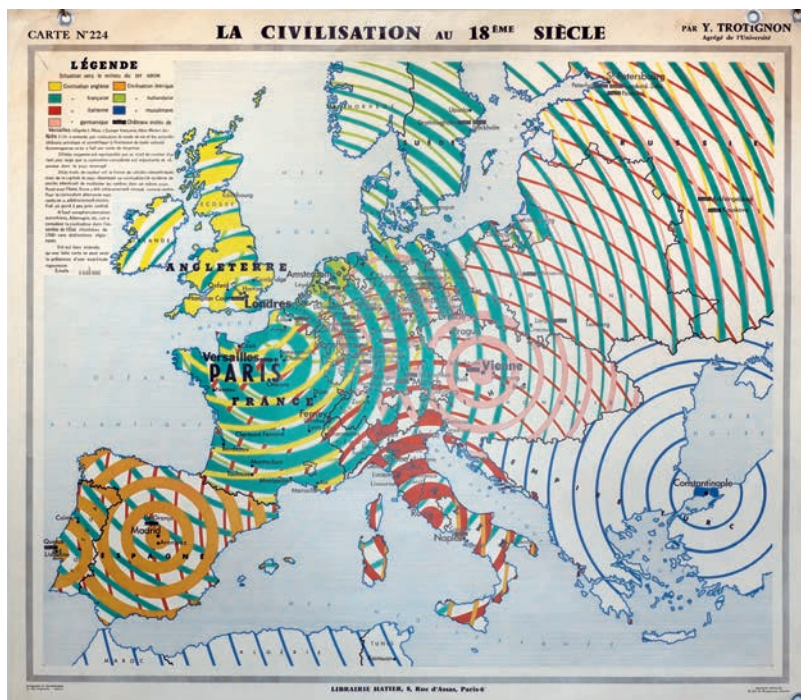
⁷ Kris Harzinski, *From Here to There*, New York, Princeton Architectural Press, 2009.



☉ Carte pour le concours de l'École des Ponts et Chaussées, XVIII^e siècle.

Une série de cartes s'entassent sur une table en bois. Certaines sont visibles, d'autres enfouies et à peine repérées par une maigre bordure. Deux sites imaginaires : d'un côté le château de l'Averdine et la ferme du Breuil se trouvent séparés de la bien-nommée Villefort par la rivière du Nil ; sur une autre carte, le château imaginaire de Belarbre est séparé d'un autre lieu dit Le Breuil. Dans les deux cas, la route parfaitement rectiligne est soudain agitée d'un spasme qui permet de dévaler la pente d'un fort dénivélé opportunément glissé. La carte principale est déchirée, un coin invisible pour cause d'enroulement. De curieuses altérations viennent ouvrir les yeux du spectateur : la table en bois elle aussi est déchirée ! Le caractère factice du trompe-l'œil est ainsi mis en avant, et la carte affiche fièrement son statut pédagogique : plus qu'à un hypothétique château de Belarbre elle renvoie à elle-même.

Carte du monde qui n'inclurait pas
l'utopie d'un pays pas digne d'être regardé



- Y. Trotignon, *La civilisation au XVIII^e siècle*, carte scolaire murale, ca 1960.

L'intitulé révèle la bonne conscience d'une Europe radieuse et sans tache. Il existe bien, à l'est et au sud, un rayonnement bleu laissant entendre quelque chose comme un foyer, à Constantinople. Mais si peu : ces maigres ondes s'annulent sitôt parvenues à la mer ou aux frontières des empires européens.

Du côté «civilisé», l'Europe des lettres ressemble à un salon dans lequel les conversations s'entrechoqueraient à qui parle le plus fort : chacune des six capitales-foyer possède sa couleur, et les ondes gonflent et dégonflent à mesure qu'elles s'éloignent.

La légende indique sagement qu'«une telle carte ne peut avoir la prétention d'une exactitude rigoureuse». On pourrait ajouter qu'elle en dit plus sur l'Europe de 1950 que celle du XVIII^e.

- The World*, Dubaï, 2003-2009.

Les entrepreneurs de «The World» à Dubaï ne sont pas précisément des artistes délicats – ni de grands géographes, à en juger par les contours et l'orientation des îles. En construisant de toute pièce un archipel cartographique («mondiforme» ?), ils entendent attiser en nous le rêve de propriétaire, sorte de Monopoly à l'échelle 1 où l'Espagne remplacerait l'avenue Matignon. En réalité, cet artefact hydro-urbain exprime pleinement notre condition contemporaine : omniprésence, les cartes ne sont plus seulement relevées dans un atlas, elles sont devenues répertoire de formes, productrices d'atlas infinis.



Robert Louis Stevenson

MON PREMIER LIVRE

Je dessinaï la carte d'une île. Elle était soigneusement et (à mon avis) joliment colorée. Sa forme, en particulier, s'imposa à mon imagination plus que tout. Il y avait là des rades qui me séduisaient comme des sonnets. Avec l'inconscience des prédestinés, je la baptisai « l'île au Trésor ». On m'assure qu'il y a des gens qui ne s'intéressent pas aux cartes ; j'ai peine à le croire. Les noms, la forme des bois, le cours des rivières et des routes, les pas d'hommes préhistoriques encore visibles par monts et par vaux, les moulins et les ruines, les étangs et les lacs, peut-être la Pierre levée ou le Cercle des druides dans les bruyères : il y a là une source inépuisable de curiosité pour quiconque a des yeux pour voir et deux sous d'imagination.

Qui ne se souvient d'avoir, enfant, plongé sa tête dans l'herbe en imaginant une forêt miniature, grouillante d'habitants, parcourue d'armées féériques ? C'est un peu ainsi que, rêvant sur ma carte de l'île au Trésor, les futurs personnages du livre commencèrent à prendre figure au milieu de bois imaginaires. [...]

J'avais écrit *L'Île au Trésor* d'après la carte. La carte était l'élément-clé de mon intrigue. Par exemple, j'avais nommé un îlot « l'île au Squelette », sans savoir ce que j'entendais par là, cherchant seulement le pittoresque. [...] Le moment venu, lorsqu'on décida de publier mon récit en volume, j'envoyai mon manuscrit avec la carte à Mrs. Cassel. Les épreuves arrivèrent, je les corrigeai, mais n'entendis plus parler de la carte. J'écrivis et posai des questions ; on me dit ne l'avoir jamais reçue. Quelle consternation ! C'est une chose de dessiner une carte à l'aventure, de poser au petit bonheur une échelle dans un coin, puis d'écrire là-dessus une histoire sur mesure. C'en est une autre d'avoir à reprendre un livre entier pour dresser l'inventaire des moindres allusions topographiques, puis, à l'aide d'un compas, de dessiner péniblement une carte qui restitue toutes ces données. Je le fis ; la carte fut tracée dans le bureau de mon père,

enjolivée de voiliers et de baleines soufflant leur jet d'eau, et c'est mon père qui mit à profit ses talents de calligraphe pour contre-faire avec soin la signature du capitaine Flint et les navigations de Billy Bones. Mais d'une certaine façon, pour moi ce ne fut plus jamais « l'île au Trésor ».

J'ai dit que la carte était l'essentiel de l'intrigue. Je pourrais presque ajouter qu'elle la contenait à elle seule. [...] Il n'est peut-être pas fréquent qu'une carte joue un tel rôle dans un récit, cependant elle doit toujours rester importante. Qu'il soit réel ou imaginaire, il faut connaître son pays comme sa poche. Les distances, les points cardinaux, l'endroit où le soleil se lève, la course de la lune, rien de tout cela ne doit porter à discussion. [...] Voici une précaution que je recommande à mes confrères : pas une ligne sans un almanach sous la main. Avec un almanach, une carte de la région et le plan de chaque maison (jeté sur le papier ou gardé à l'esprit), un écrivain peut raisonnablement espérer échapper aux plus grosses bévues. Avec une carte sous les yeux, il lui sera difficile de faire se coucher le soleil à l'est. [...] Celui qui reste fidèle à sa carte, la consulte et en tire son inspiration chaque jour, à chaque heure, y gagnera une aide véritable, pas seulement l'assurance d'éviter des bévues. Le récit y trouve racine, il pousse sur ce sol et se dote d'une colonne vertébrale qui soutient les mots. C'est encore mieux dans le cas d'un pays réel que l'auteur aura arpenté pas à pas pour en maîtriser chaque borne. Mais même dans le cas d'une contrée imaginaire, il fera bien de commencer par dessiner une carte. En l'étudiant, des relations apparaîtront, auxquelles il n'avait pas songé. Il pourra ainsi indiquer aux messagers qu'il envoie des raccourcis évidents auxquels il n'avait pas songé. Et même quand la carte n'est pas toute l'intrigue comme dans *L'Île au Trésor*, elle se révélera être une mine de suggestions.

Robert Louis Stevenson, *Mon premier livre : L'Île au Trésor* [1893].

DES ARTISTES ET DES CARTES

HORIZONTALE ET VERTICALE : LA PERSPECTIVE ET LA CARTE

La naissance de la cartographie moderne est liée au renouveau de la peinture à la Renaissance, en particulier Léonard de Vinci¹ et Alberti, simultanément artistes, ingénieurs et scientifiques. Le même Alberti qui théorise la perspective géométrique (*De Pictura, De la peinture*, 1435) s'attache à tracer le portrait de Rome (*Descriptio Urbis Romae, Plan de Rome*, 1448-1455). Là où nous décelons aujourd'hui deux secteurs distincts de l'histoire de l'art et de la cartographie, Alberti ne voit qu'un continuum. Dans les deux cas, il s'agit de découvrir un ordre caché, de mesurer et de normer le monde.

Il est fascinant de voir se codifier dans le même creuset culturel ces deux pratiques fondatrices que sont la perspective et la cartographie. L'une comme l'autre nourrissait depuis longtemps des pratiques plus ou moins spontanées. Toutes deux se formalisent désormais, et se géométrisent.

La *perspectiva naturalis* devient *perspectiva artificialis* (ou « construction légitime »), Alberti en est le premier théoricien. Optique et mathématiques sont désormais associées, la représentation picturale est entièrement conditionnée par la vision. Toute représentation spatiale est ramenée à l'homme, point de vue unique qui conditionne tracé, couleurs, proportions... Cette concentration, liée à l'humanisme renaissant, repose toutefois sur un coup de force : la réduction du monde à un et un seul point de vue. La perspective géométrique, fondement de la représentation occidentale, suppose d'abord d'appréhender l'ensemble de l'espace depuis un seul point. Dans un second temps cette décision s'accompagne d'une fiction : la réduction de notre vision binoculaire à un seul œil idéal. Cette imposition d'un point de vue unique s'applique aussi bien au relevé de l'espace qu'à sa restitution artistique : « le peintre dut imaginer un seul lieu d'où l'on pût regarder (l'œuvre), aussi bien en hauteur qu'en largeur et également de biais et de loin² ».

Léonard sait indifféremment effectuer le relevé topographique d'Imola ou de Milan et la carte chorographique de la Toscane. Il arrive même que l'art du peintre rencontre celui du cartographe, comme dans le paysage en arrière-plan de la Joconde : Daniel Arasse voit dans le sourire de la Joconde le cours d'eau reliant l'Arno au lac Trasimène, le célèbre portrait devenant alors celui d'une Toscane idéale telle que Léonard l'a analysée par son travail hydrographique et cartographique³.

Lever le plan de Rome depuis le Capitole s'inscrit ainsi dans une pratique de jeux mathématiques qui renvoie elle-même à une sorte de numérisation du monde.

¹ Carlo Starnazzi, *Léonard de la Toscane à la Loire*, Foligno, Cartei & Bianchi, 2008 ; Susan Kish, *Leonardo da Vinci : the Map-maker*, in *Imago et Mensura Mundi, Atti del IX congresso internazionale di storia della cartografia*, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 1985 ; *Nel segno di Masaccio, l'invenzione della prospettiva*, Florence, Giunti, 2001 ; Alberti et Raphaël, *Descriptio Urbis Romae*, dir. Bruno Queysanne, Lyon, Plan Fixe Éditions, 2000 ; *Leon Battista Alberti*, Actes du colloque de Paris, Turin-Paris, Aragno-Vrin, 2000.

² Antonio de Tuccio Manetti, *Vie de Filippo Brunelleschi* [1480], in *La Vision perspective*, anthologie présentée par Philippe Hamou, Paris, Payot, 1995, p. 63.

³ Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 31-32.

que cela convient presque aussi bien
à la photographie, elle



⊙ Léonard de Vinci, *Plan de Imola*, 1502.

Nous sommes habitués à voir les cartes emprisonnées dans le rectangle des feuilles A4 ou des écrans. La cartographie moderne naît pourtant d'un cercle engendré par un observateur qui tournerait sur lui-même. Liée à un «je suis ici», la carte circulaire constitue donc la condition de la carte rectangulaire puis du continuum qui finit par couvrir le globe.



⊙ Georges Rousse, *Sangma-Berlin*, 2000.

Georges Rousse est célèbre pour ses «sculptures immatérielles» recourant à des anamorphoses. Le visiteur qui vient se placer au point prévu par l'artiste découvre une forme extrêmement cohérente : figures géométriques reconstituées, mots faits de fragments épars... En recourant au motif cartographique, l'artiste réconcilie la carte et la perspective. Alors que la mappe est généralement saisie d'emblée, comme un continuum, elle est ici d'abord fragmentaire et informe. Paradoxalement, c'est le travail de la perspective qui permet de réintégrer la carte dans l'espace pour lui restituer sa cohérence.

Le fonctionnement de la *Descriptio Urbis Romae* repose en apparence sur un même schéma nodal que la perspective : l'opérateur placé sur le Capitole romain pointe les monuments repérés autour de lui lorsqu'il effectue une rotation de 360°. Des assistants arpenteurs peuvent ensuite « descendre en ville » pour mesurer la distance. L'ensemble de ces données mesurées permet une retranscription graphique raisonnée. Le couple angle/distance fonctionne comme un système de coordonnées, tout comme le *velum* d'Alberti, rendu fameux par le dessin qu'en fit Dürer, qui permettait de reporter sur un quadrillage la scène vue à travers un voile orthonormé. La *Descriptio* ne fournit d'ailleurs pas le plan mais seulement les coordonnées relevées. La carte mimétique est désormais inutile, le système de coordonnées permet à chacun de tracer la même carte relevée une fois pour toutes, incontestable victoire du numérique avant l'heure sur l'analogique.

Mais l'essentiel est ailleurs : contrairement à la perspective, cette méthode annule le point de vue, du moins potentiellement. Certes, il existe des bâtiments non repérés faute d'être visibles depuis le Capitole, mais ce qui est noté et doté de coordonnées échappe désormais à la dictature du point de vue singulier. La carte devient géométrale, elle permet une infinité de points de vue. Cette vue (dite « ichnographique ») des tracés au sol résulte en théorie d'une infinité de points de vue zénithaux⁴.

Au même moment ont donc lieu deux opérations voisines mais strictement inverses. Avec la *perspectiva artificialis*, un regard horizontal porté vers un voile intersecteur vertical puis reporté sur support également vertical (le tableau) se voit lié à un point hypothétiquement unique donc borgne. Avec le plan géométral, un regard hypothétiquement vertical descend vers le plan horizontal du territoire relevé avant d'être reporté sur une nappe horizontale (la carte ou mappe) : tel Argos aux mille yeux, ce regard est libéré du point de vue unique.

La première opération permettra à l'artiste d'appuyer son point de vue singulier, la seconde permettra à l'ingénieur de revendiquer sa neutralité. Bien entendu, l'artiste maîtrisant la perspective sera à sa façon scientifique, et l'ingénieur-cartographe saura exprimer une sensibilité ou un talent artistique. Mais il n'empêche : l'un énonce l'unique, l'autre vise l'universel ; le premier choisit un point de vue (et un moment), le second cherche à neutraliser le ou les points de vue d'où il produisait des données. On peut comprendre, dès lors, que le moment venu, la protestation contre la perspective soit aussi le début d'une réhabilitation de la cartographie.

PEINDRE LA GUERRE DE SIÈGE

Peinture de paysage et genre historique ont fréquemment pris forme cartographique. C'est le cas de la peinture classique de batailles européenne, représentant d'immenses plaines animées d'armées en action. La représentation à vol d'oiseau des sièges du XVII^e siècle qui occupent un espace considérable exige une habileté à rendre la topographie lisible : où s'arrête le paysage, où commence la cartographie ? Une bonne part du succès tient au caractère oblique du regard sur l'espace. La perspective cavalière s'obtient par un léger surplomb, peintre et spectateur étant comme montés à cheval. Elle offre l'avantage de permettre à la fois la peinture des personnages de profil, angle classique rehaussé d'une légère plongée, et la représentation des villes, îles ou fleuves, à l'aide d'une vue plongeante presque zénithale. Toutefois, on constate souvent

⁴ John A. Pinto, « Origins and Development of the Ichnographic City Plan », *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1976, 35-1 ; Jürgen Schultz, « Jacopo de' Barbari's View of Venice : Map Making, City Views », *The Art Bulletin*, 1978, 60 ; Lucia Nuti, « The Perspective Plan in the Sixteenth Century : The Invention of a Representational Language », *The Art Bulletin*, 1994, 76-1, p. 105-128 ; Jean Boutier, « Réduire les villes en cartes, L'invention d'un regard non figuratif dans l'Europe moderne », in *La Ville figurée. Plans et vues de Marseille, Gênes et Barcelone*, Marseille, Parenthèses, 2005.



© Anonyme, *Siège de la citadelle de Saint-Martin dans l'île de Rhé, 1640.*

Au premier plan, le roi sur un promontoire est assisté de son ministre Richelieu vêtu de pourpre cardinalice : c'est lui qui a commandé le tableau. Ce dispositif rappelle l'iconographie de la tour de Babel présentant le pouvoir du prince hors de son palais, à ceci près que la verticalité de la tour est ici remplacée par l'horizontalité du champ de bataille. Pour ce tableau largement inspiré de Jacques Callot, des cohortes de navires indiquent la profondeur de champ et se dirigent vers le siège tels des oiseaux migrateurs. Au fond, l'île semble flotter comme une proie. Dans la mer ? Dans le ciel ? S'agit-il bien d'une carte ?

une cassure de l'espace à mi-hauteur du tableau. Les éléments topographiques étant généralement placés au fond ou au second plan, il faut en effet brusquer la courbure de l'espace pour leur donner une valeur cartographique : si le premier plan est horizontal, observé d'un regard oblique, le second plan est au contraire brusquement relevé, comme si l'île de Ré (par exemple) remontait verticalement au lieu de rester gentiment horizontale dans le prolongement du premier plan. Le fond s'intègre en quelque sorte dans le plan même du tableau et de la carte afin que les éléments topographiques ne soient pas défilés, mais perçus de façon presque géométrale, à la façon d'une vue urbaine moderne.

Derrière l'apparente vanité du débat érudit se cache une réflexion sur le statut même de la pratique cartographique : s'agit-il d'une démarche analogique fondée sur la visée d'une continuité entre le monde et sa représentation, la carte étant alors un prolongement du paysage ? S'agit-il au contraire d'une pratique de rupture avec la réalité environnante, au profit d'un système de signes destinés à être lus et décryptés plus que regardés⁵ ? Dans le second cas, le monde relève du Grand Livre vanté par Galilée, ce livre de la nature construit en signes mathématiques. S'agissant d'une gravure ou peinture chantant des victoires militaires, ce qui est perdu en continuité de paysage se retrouve largement dans l'autre main : l'art de la guerre est une science qui relève de la nature comme le montre la longue tradition des artistes ingénieurs voire auteurs de traités militaires — et pas des moindres : Dürer, Michel-Ange, Léonard de Vinci. La poliorcétique (art du siège) se veut une science : il est alors cohérent que la nature et la guerre soient traitées ensemble par une représentation analytique et rigoureuse...

LA CARTE DOMESTIQUE

Bien des tableaux classiques présentent un ou des personnages dans un espace intérieur décoré d'une carte murale. On songe bien entendu aussitôt à *L'Art de la peinture* de Vermeer, mais aussi à la longue tradition flamande présentant des scènes domestiques sur fond de carte géographique. Décodées par les connaisseurs de l'époque plus que par les visiteurs modernes, ces cartes constituent des signes au second degré : le propos du peintre n'est ni centré sur la cartographie ni sur telle carte qui apporterait des précisions ou rectifications aux informations habituelles. La carte murale signifie tour à tour la nation, l'appartenance à une maison noble ou à un cercle aisé, l'hommage à un patron ou la glorification d'un événement. Elle fonctionne surtout comme un élément intertextuel dans lequel l'espace représenté se trouve limité par un tapis de signes, renvoyant au caractère construit et maîtrisé de la démarche artistique, donc aux places respectives du peintre et du spectateur.

Willem Buytewech est l'un des premiers Flamands à avoir adopté ce type de « portrait de carte accompagnée de personnages », à Haarlem d'abord puis à Amsterdam et Delft. On retrouve ici le débat sur le statut de la carte : fenêtre ouverte sur le monde, sorte de paysage, ou au contraire message politique, système de signes savamment agencés ? La nature cartographique de la toile du fond plaiderait pour la seconde solution. Tout est construit, ici, les rapports entre les sexes, les tenues vestimentaires, l'art de la chère, tout renverrait à cette cohérence nationale. La carte qui nous fait face pourrait rivaliser avec les personnages qu'elle englobe et domine. Elle ne le fait pas encore, mais on sent qu'elle pourrait se détacher un jour de son fond pour s'autonomiser et devenir sujet pictural à part entière.

⁵ Svetlana Alpers, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1990 ; Victor I. Stoicha, *L'Installation du tableau*, Paris, Droz, 1999.



© Buytewech, Willem, *Joyeuse compagnie*, 1620-1622.

Pas de doute, c'est bien une carte qui orne le fond du tableau, vraisemblablement celle des Provinces-Unies, indépendantes depuis peu. Au premier plan quatre personnages, une femme et trois hommes, «en bonne compagnie» au milieu d'un déploiement d'accessoires renvoyant à la nature morte : un verre de vin posé sur la table un autre renversé au sol, une bougie allumée, un compotier sur une feuille, une pipe à la main, épées et gants posés au sol, un casque d'apparat et une cape rouge posés sur une chaise, un singe inquiet, des instruments de musique accrochés au mur. Le personnage en noir pose sa main sur le bras de la jeune femme. Elle tient ses mains croisées, tout comme le personnage assis du premier plan. Aucun d'entre eux ne se regarde, tous sont tournés vers nous. Nous visent-ils ? En tout cas, nous les dévisageons et ce faisant notre regard croise inmanquablement la carte qui vient fermer l'espace. Le motif cartographique n'est pas ici simple témoignage nationaliste ou indice d'une position sociale : il devient élément épistémologique, pilier de la construction d'un espace pictural raffiné.

on a dans la nouvelle carte, avec
William. augmentation des Indes.

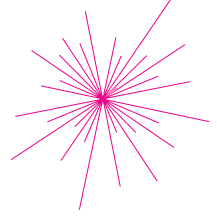
VINGT-SIX ARTISTES CONTEMPORAINS DRESSSENT LE PORTRAIT DU MONDE

CÉLINE BOYER	70
PAOLA DI BELLO	74
QIN GA	78
GUILLERMO KUITCA	82
CRISTINA LUCAS	86
SUSAN STOCKWELL	90
JESSICA VATURI	96
ALIGHIERO E BOETTI	104
ANGELA DETANICO & RAFAEL LAIN	106
PETER FEND	108
BOUCHRA KHALILI	110
JOSEPH KOSUTH	114
NELSON LEIRNER	118
VIK MUNIZ	122
STALKER	126
ALEXANDER CHEN	130
NICOLAS DESPLATS	132
JOCHEN GERNER	136
LUIGI GHIRRI	140
CHRIS KENNY	144
MATEO MATÉ	150
DAVID REIMONDO	156
ROSANA RICARDE	160
FRANCESC RUIZ	164
JASON WALLIS-JOHNSON	168
JEREMY WOOD	172

La série *Empreintes* a débuté par un questionnement de l'artiste sur ses origines familiales. Pour rendre hommage à son arrière grand-père russe, elle eut l'idée de superposer la carte des monts Oural à sa propre main. Étonnée par la force évocatrice de ces cartophotographies, elle procéda de même sur la main de son père, avant d'élargir le cercle des personnes photographiées à des amis puis à des personnes inconnues.

Cette rencontre d'une main avec une carte et un récit personnel constitue un éloge de la singularité. Si l'atlas utilisé propose une lecture occidentale standardisée d'espaces bien réels, ces territoires sont aussitôt saisis par le témoin qui se les approprie :

BOYER



l'espace imagé de la carte devient imaginé plus qu'imaginaire, combinant la force de l'image avec celle de la confiance que l'on y place.

Ce portrait intime ne recourt pas au visage du témoin concerné car, comme l'a souligné Gilles Deleuze, « chacun de nous est comme une main ou plusieurs mains. On a des lignes qui ne disent pas l'avenir parce qu'elles ne préexistent pas. » À l'opposé d'un prétendu destin ou d'un avenir qui serait déjà écrit, ces lignes de main forment une carte dynamique.

Rien d'étonnant, donc, que ce travail cartophotographique prenne des allures de révélateur. Ce qui était d'abord confidences d'un témoin singulier devient série animée de cartophotographies collectives. Comme la succession des cartes produit l'ensemble de l'atlas, la succession des images d'*Empreintes* constitue un film fait de longs travellings dessinant l'espace commun et de zooms intimes qui révèlent nos cartographies subjectives.

Les trente photographies de témoins varois ont été réalisées spécifiquement à l'occasion de l'exposition « Mappamundi » à Toulon.

CÉLINE



© Empreintes, 2013, Madeleine, 42 ans [détail]
100 x 150 cm
30 photographies sur Dibond

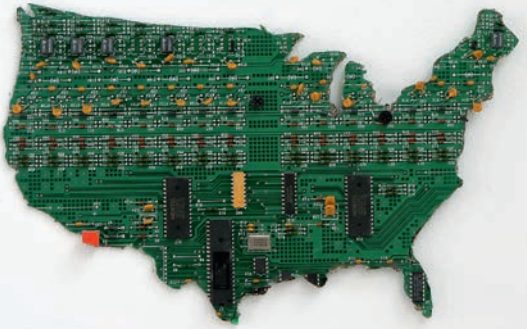
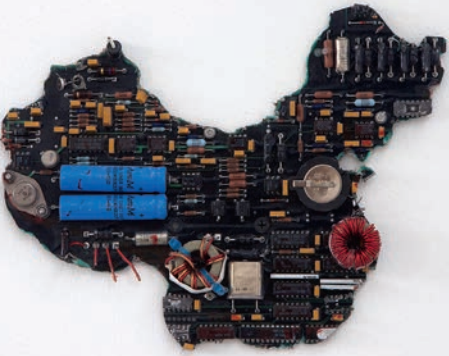
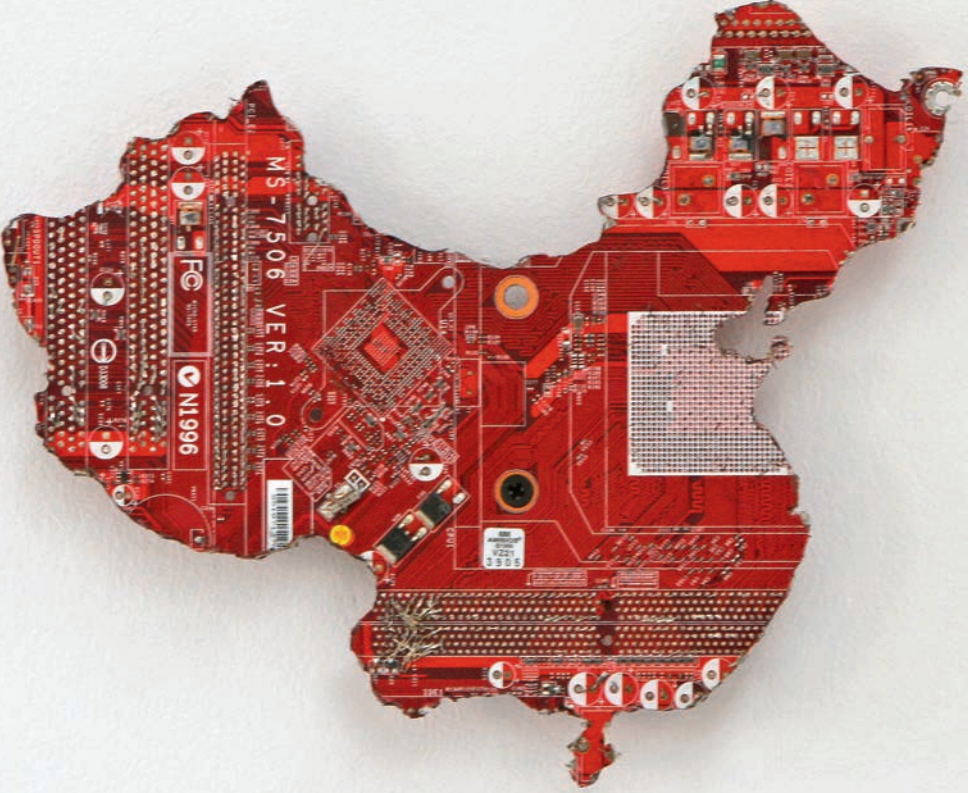
le soleil me désignait au loin d'un
de s'enlèver ces ténements et d'aller



● Highland Dress, 2010
150 × 100 × 98 cm
Papier, cartes



à compté pour moi, l'image presque
de pas une image, c'est une image



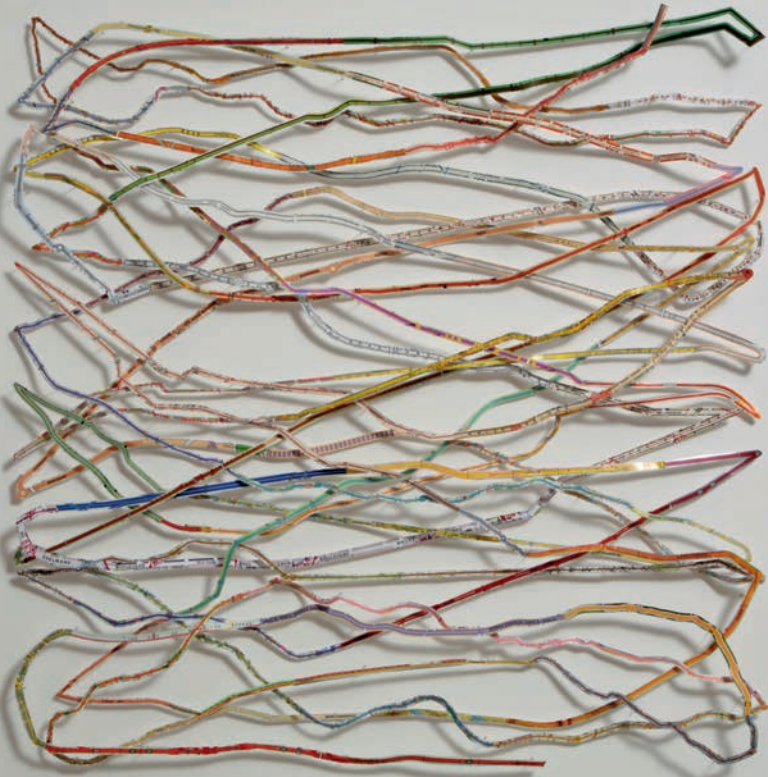
Serge Daney [48,85 | 2,34] ➔ La carte ne
 peut la dessiner sur un mur ➔



→ L'histoire de
 ← Le monde est
 permettant d'amener



et découvrir que celui qui connaît
ne se projette mieux qu'elle-même



● Road, 2013
 76 × 76 × 5 cm
 Papiers trouvés, épingles



● Lisbonne, 2008
157 x 187 cm
Papier, colle

MAPPAMUNDI

EXPOSITION HÔTEL DES ARTS, TOULON

16 MARS - 12 MAI 2013

LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES

ALIGHIERO E BOETTI

Italie, 1940-1994

Territoires occupés, 1969

120 × 128 × 8 cm

Laine brodée sur toile de jute, bois

[Frac Bourgogne, Dijon]

CELINE BOYER

France, 1978

Empreintes, 2013

100 × 150 cm

30 photographies sur Dibond

[Commande de l'Hôtel des Arts]

ALEXANDER CHEN

États-Unis, 1981

Conductor, 2010

Vidéo, 3'23 (version courte) et

31' (version longue)

[Collection de l'artiste]

NICOLAS DESPLATS

France, 1975

Upotia, 2013

Installation

Papier, métal

[Collection de l'artiste]

ANGELA DETANICO & RAFAEL LAIN

Brésil, 1973 et 1974

Le Monde justifié, 2004

Vidéo, 30'21''

[Galerie Martine Aboucaya, Paris]

PAOLA DI BELLO

Italie, 1961

La Disparition, 1994

400 × 450 cm

Installation photographique

[Collection de l'artiste]

PETER FEND

États-Unis, 1950

La Méditerranée de

l'Ouest, 2007

228 × 165,5 cm

Sérigraphie sur tissu

[Frac Paca, Marseille]

JOCHEN GERNER

France, 1970

Terre et Mer, 2008

104 × 126 cm

Acrylique, impression sur papier

[Collection particulière]

Région, Nature, Art, Mur, 2005

200 × 125 cm

Acrylique, impression sur papier

[Collection particulière]

LUIGI GHIRRI

Italie, 1943-1992

Atlante, 1973-1974

Pyramide de Chéops, Parc

Evergreen, 1088, Lacs et

fleuves, Désert, Sawai,

Pointillés et ligne

horizontale, Pris dans les

glaces, Carte de géographie,

Côte africaine

Photographies

[Cnap, Paris]

CHRIS KENNY

Royaume-Uni, 1959

Capella, 2012

91 × 91 × 7,5 cm

Papiers trouvés, épingles

[Galerie England & Co, Londres]

Paris Fetish Map, 2012

66 × 85 × 10 cm

Papiers trouvés, épingles, métal

et perles

[Galerie England & Co, Londres]

Road, 2013

76 × 76 × 5 cm

Papiers trouvés, épingles

[Galerie England & Co, Londres]

Ovals, 2013

76 × 76 × 5 cm

Papiers trouvés, épingles

[Galerie England & Co, Londres]

BOUCHRA KHALILI

Maroc, 1975

Mapping Journey n°4, 2010

Vidéo, 4'

Mapping Journey n°6, 2010

Vidéo, 3'30''

[Frac Paca, Marseille]

JOSEPH KOSUTH

États-Unis, 1945

Une autre carte pour ne pas indiquer : Le Monde avant l'Amérique, 2008

Installation

Sérigraphies sur toile, bois,

métal

Dimensions variées

[Collection de l'artiste et Juana

de Aizpuru]

One and Three Maps, 1965

Carte, photos

[Collection de l'artiste]

GUILLERMO KUITCA

Argentine, 1961

Sans titre (5 matelas), 1992

38 × 115 × 200 cm

Acrylique, tissu, bois

[Cnap, Paris]

NELSON LEIRNER

Brésil, 1932

Mapa 1, 2009

114 × 155 cm

Photographie

[Galerie Gabrielle Maubrie,

Paris]

Mapa 2, 2009

115 × 140 cm

Photographie

[Galerie Gabrielle Maubrie,

Paris]

Mapa 3, 2009

115 × 140 cm

Photographie

[Galerie Gabrielle Maubrie,

Paris]

CRISTINA LUCAS

Espagne, 1960

Mundo Masculino, Mundo

Femenino, 2010

135 × 105 × 105 cm

Sculptures mobiles

Deux sphères en fibre de verre,

acier et moteur

[Collection de l'artiste]

Pantone -500 +2007, 2007

Vidéo, 41'

[Collection de l'artiste]

|||||

MATEO MATÉ

Espagne, 1964

Máxima seguridad,
Medieval, 2008

300 x 300 cm
Plastique, impression sur papier
[Collection de l'artiste]

Viajo para conocer tu
geografía I & II, 2003

2 fois 164 x 127 cm
Photographies
[Collection de l'artiste]

Lit Espagne, 2003

219 x 260 x 58 cm
Installation
Tissu, bois, coton
[Collection de l'artiste]

Desubicado, 2003

Vídeo, 7'
[Collection de l'artiste]

|||||

VIK MUNIZ

Brésil, 1961

WWW (World map), Pictures
of Junk, 2008

306 x 149 cm
Photographie
[Galerie Xippas, Paris]

|||||

QUIN GA

Chine, 1971

Long March Project, 2002

140 x 100 cm
Photographies
[Collection de l'artiste]

|||||

DAVID REIMONDO

Italie, 1972

Patch World inverso, 2008

80 x 125 cm
Pain et résine
[Galerie Di Meo, Paris]

Sicile, 2011

89 x 120 cm
Pain et résine
[Galerie Di Meo, Paris]

Paris, 2010

344 x 258 cm
Pain et résine
[Galerie Di Meo, Paris]

|||||

ROSANA RICARDE

Brésil, 1971

Lisbonne, 2008

157 x 187 cm
Papier, colle
[Collection particulière]

Barcelone, 2007

52 x 68 cm
Papier, colle
[Collection particulière]

Athènes, 2007

52 x 68 cm
Papier, colle
[Collection particulière]

|||||

FRANCESC RUIZ

Espagne, 1971

BCN Eye Trip : Ciutat
vella, 2008

114 x 84 cm
Impression digitale sur papier
photographique
[Galerie Estany de la Mota,
Barcelone]

BCN Eye Trip : Sagrera,
2008

114 x 84 cm
Impression digitale sur papier
photographique
[Galerie Estany de la Mota,
Barcelone]

BCN Eye Trip : Nou Barris,
2008

114 x 84 cm
Impression digitale sur papier
photographique
[Galerie Estany de la Mota,
Barcelone]

|||||

STALKER

collectif italien

Territoire actuel, 1995

90 x 90 cm
Impression sur polyester,
plexiglas
[Frac Paca, Marseille]

|||||

SUSAN STOCKWELL

Royaume-Uni, 1962

Cartes mères d'ordinateur

Afrique (3 cartes, 19 x 15 cm)
États-Unis (31 x 19 cm)
Chine (2 cartes, 24 x 20 cm)
Taiwan (31 x 16 cm)
Amérique du Sud (33 x 20 cm)
Royaume-Uni (environ 23 x 13 cm)
[Collection de l'artiste]

Afghanistan, a Sorry
State, 2010

82 x 66 x 5 cm
Billets de banque (1 US dollar),
fil de coton, canevas
[Collection de l'artiste]

America, an Imperial
State, 2010

82 x 56 x 4 cm
Billets de banque (5 yuans
chinois), fil de coton sur tissu
[Collection de l'artiste]

Afrique, 2011

67 x 61 x 3 cm
Billets de banque (1 yuan
chinois), fil de coton sur tissu
[Collection de l'artiste]

Highland Dress, 2010

150 x 100 x 98 cm
Papier, cartes
[Collection de l'artiste]

|||||

JESSICA VATURI

Israël, États-Unis,
France, Italie, 1966

Jerusalem, Urban Anatomy,
2010

100 x 75 cm
Photo-map
[Collection de l'artiste]

La porte du ciel, 2010

120 x 75 cm
Photo-map
[Collection de l'artiste]

Parcours d'enfance I, 2003

75 x 100 cm
Photo-map
[Collection de l'artiste]

Parcours d'enfance II, 2009

75 x 100 cm
Photo-map
[Collection de l'artiste]

Google Me, 2011

120 x 40 cm
Dessins
[Collection de l'artiste]

Anatomie urbaine, 2003

200 x 200 cm
Peinture sur carte
[Collection de l'artiste]

|||||

JASON WALLIS-JOHNSON

Royaume-Uni, 1966

London USA, 2009

Silicone noir et blanc, boîte en
acrylique
84,5 x 89,5 x 6,5 cm
[Galerie England & Co, Londres]

La Tamise (after Willey
Reveley's unrealized
proposal of 1796), 2009

39,5 x 53 x 7,5 cm
Silicone noir et blanc, boîte en
acrylique
[Galerie England & Co, Londres]

Paris périphérique, 2010

63,5 x 71 x 5 cm
Silicone noir et blanc, boîte en
acrylique
[Galerie England & Co, Londres]

London lightbox, 2004

62,5 x 75 x 13,5 cm
Caisson en perspex, papier
carbone percé
[Galerie England & Co, Londres]

|||||

JEREMY WOOD

Royaume-Uni, 1976

Meridians, 2006

825 x 130 cm
Impression sur coton
[Collection de l'artiste]

Traverse Me, 2010

51 x 76 cm
Sérigraphie sur toile
[Collection de l'artiste]

My Ghost, 2000-2012

33 x 33 cm
Impression sur coton
[Collection de l'artiste]

TABLE D'ORIENTATION

Le terme « cartographie » date du XIX^e siècle, mais le cloisonnement des savoirs remonte plus loin, et il faut toujours le combattre.

La carte n'est pas le territoire, et la table d'orientation n'est même pas la carte... Puisse cette table-ci approcher et rapprocher la carte du monde, et nous aider à les goûter.

La rencontre encore récente entre plasticiens, écrivains, philosophes, géographes et cartographes est loin d'avoir produit tous ses effets.

AGATHÉMÈRE

né à Athènes [37,97 | 23,73]

Anaximandre le premier eut l'audace d'inscrire la terre habitée sur une tablette.

Géographie, I, 1.

ARENDT, HANNAH

née à Hanovre [52,37 | 9,73]

La découverte de la Terre, la cartographie des continents et des mers, a demandé des siècles et ne s'achève que de nos jours. Ce n'est qu'aujourd'hui que l'homme prend pleinement possession de sa demeure mortelle et qu'il rassemble les horizons infinis, jadis ouverts, tentations et interdits, en un globe dont il connaît les contours majestueux et la surface en détail comme la surface de sa main.

Avant de savoir faire le tour de la Terre, de circonscrire en jours et en heures la sphère de l'habitat humain, nous avons mis le globe terrestre au salon pour le tâter et le faire pivoter sous nos yeux.

Condition de l'homme moderne [1958], édition française : 1961.

BAUDELAIRE, CHARLES

né à Paris [48,85 | 2,34]

Pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes

L'univers est égal à son vaste appétit.

Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes !

« Le Voyage », in *Les Fleurs du Mal*, 1857.

Un bon tableau, fidèle et égal au rêve qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde. De même que la création, telle que nous la voyons, est le résultat de plusieurs créations dont les précédentes sont toujours complétées par la suivante ! ; ainsi un tableau conduit harmoniquement consiste en une série de tableaux superposés, chaque nouvelle couche donnant au rêve plus de réalité et le faisant monter d'un degré vers la perfection.

Salon de 1859.

BAUDRILLARD, JEAN

né à Reims [49,25 | 4,02]

Aujourd'hui l'abstraction n'est plus celle de la carte, du double, du miroir, ou du concept. La simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel. Le territoire ne précède plus la carte ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire — *précession des simulacres* —, c'est elle qui engendre le territoire et s'il fallait reprendre la fable [de Borges], c'est aujourd'hui le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l'étendue de la carte. C'est le réel, et non la carte, dont des vestiges subsistent çà et là, dans les déserts qui ne sont plus ceux de l'Empire, mais le nôtre. *Le désert du réel lui-même.*

Simulacres et simulation, Galilée, 1981.

BENJAMIN, WALTER

né à Berlin [52,51 | 13,37]

La Russie commence à prendre forme pour l'homme de la rue. Dans la rue, sur la neige, s'empilent des cartes de la RSFSR offertes par les colporteurs. [...] La carte géographique est sur le point de devenir un foyer du nouveau culte russe des icônes, au même titre que le portrait de Lénine.

Moscou, 1927.

Depuis longtemps, des années à vrai dire, je caresse l'idée d'organiser graphiquement sur une carte l'espace de la vie — *bios*. D'abord je songeais vaguement à un plan Pharos, aujourd'hui je serais plus enclin à recourir à une carte d'état-major s'il en existait une pour l'intérieur des villes.

Chronique berlinoise, 1931-1932.

BERGMAN, INGMAR

né à Uppsala [59,85 | 17,64]

Le Roi Lear est un continent. Nous montons des expéditions qui, avec une habileté et un succès variables, dressent la carte de quelques landes, d'un fleuve, de quelques berges, d'une montagne, de forêts. Tous les pays du monde montent, eux aussi, leurs expéditions ; parfois, au cours de nos excursions, il arrive que nos chemins se croisent et nous constatons avec lassitude que ce qui était hier une mer intérieure est, aujourd'hui, une montagne. Nous dressons nos cartes, nous commentons, nous décrivons et plus rien ne colle. Un interprète ayant de l'expérience explique le quatrième acte. Il doit être comme ça : le roi est allègre et la folie est douce. Le même interprète devient terne et sans force devant l'explosion volcanique du second acte. [...]

Notre expédition avance sur la lande, la chaleur brûle, nous transpirons. Le soleil tombe soudain comme une pierre rougeoyante, les ténèbres deviennent impénétrables et nous comprenons que nous nous trouvons sur des touffes d'herbe qui flottent sur d'insondables profondeurs. Des jours et des jours et : *voici enfin* un instant de vérité, un point fixe, maintenant nous pouvons enfin être calmement méthodiques. D'ici à là, il y a deux mètres et dix-sept centimètres, c'est noté. Il vaut mieux mesurer encore une fois. Et voici qu'on trouve quatorze mille mètres.

Laterna magica, 1987.

BETTENCOURT, PIERRE

né à Saint-Maurice-d'Ételan [49,46 | 0,61]

Le roi se fout bien de la France et des fêtes nationales et des nations en général : « Qu'est-ce que tous ces petits pays ? » Il lui suffit de cracher sur une mappemonde pour en couvrir la surface.

Les Plaisirs du roi, 1988.

BOÈCE

né à Rome [41,90 | 12,49]

Quelle que soit l'étendue d'un empire sur terre, il reste toujours obligatoirement un grand nombre de peuples qui échappe à la domination de ce roi. D'autre part, là où s'arrête le pouvoir qui rend heureux, commence l'impuissance qui rend malheureux ; aussi les rois connaissent-ils obligatoirement plus de malheur que de bonheur.

Consolation de la philosophie, 524 ap. J.-C.

BORGES, JORGE LUIS

né à Buenos Aires [-34,60 | -58,37]

En cet empire, l'art de la cartographie fut poussé à une telle perfection que la carte d'une seule province occupait toute une ville et la carte de l'Empire toute une province. Avec le temps, ces cartes démesurées cessèrent de donner satisfaction et les collègues de cartographes levèrent une carte de l'Empire, qui avait le format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'étude de la cartographie, les générations suivantes réfléchirent que cette carte dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'inclémence du soleil et des hivers. Dans les déserts de l'Ouest, subsistent des ruines très abîmées de la carte. Des animaux et des mendiants les habitent. Dans tout le pays, il n'y a plus d'autre trace des disciplines géographiques.

Histoire de l'infamie, histoire de l'éternité [1936], édition française : 1951.

BOYD, WILLIAM

né à Accra [5,54 | -0,21]

Gabriel pensait qu'on aurait dû interdire les cartes. Elles donnaient au monde un ordre et un caractère raisonnable qu'il était loin d'avoir.

An Ice-Cream War, 1982.

BRESSON, ROBERT

né à Bromont-Lamothé [45,83 | 2,81]

Ce qui se passe dans les jointures. Les grandes batailles, disait le général de M..., se livrent presque toujours aux points d'intersection des cartes d'état-major.

Notes sur le cinématographe, 1975

BROWNE, THOMAS

né à Londres [51,50 | -0,12]

Le monde que je considère est moi-même, c'est sur le microcosme de ma propre constitution que je fixe les yeux ; pour l'autre, je l'utilise seulement comme mon Globe, et parfois j'en fais le tour pour mon plaisir. [...] Je ne pouvais jamais satisfaire ma contemplation avec ces merveilles, le flux et le reflux de la mer, le gonflement du Nil, la déviation de l'aiguille vers le Nord, et je me suis efforcé de les évaluer dans les parties les plus évidentes et les plus négligées de la Nature, sans autre voyage que dans la Cosmographie de mon âme ; nous transportons avec nous les merveilles que nous cherchons hors de nous ; il y a en nous toute l'Afrique et ses prodiges.

Religio medici, 1643.

BUISSON, FERDINAND

né à Paris [48,85 | 2,34]

Cette idée toute simple d'écrire et de dessiner la carte en style mural, comme on dit aujourd'hui ; du fond de la classe, les élèves voient très bien se détacher, sur le fond vert de la vallée, les fleuves et les rivières en bleu ou en noir suivant l'édition, mais toujours d'une largeur volontairement exagérée, afin que le réseau fluvial saisisse fortement la vue et l'imagination. La lettre, au lieu de comporter une foule de noms écrits en fin, se réduit aux indications principales ; la plupart des noms sont en abrégé, de telle sorte que les enfants, même quand ils laissent errer leur regard sur la carte, sont obligés de voir, non pas le nom du pays écrit en grosses capitales, mais sa forme, ses montagnes, ses plateaux, ses vallées, ses cours d'eau et les points épars marquant l'emplacement des villes.

Dictionnaire pédagogique, 1887, article « Cartes ».

CALVINO, ITALO

né à Santiago de Las Vegas [22,97 | -82,37]

En voyageant on s'aperçoit que les différences se perdent : chaque ville en arrive à ressembler à toutes les villes, les lieux les plus divers échangent forme, ordre, distances ; une informe poussière envahit les continents. Ton atlas garde intactes les différences ; cet assortiment de qualités qui sont comme les lettres d'un nom.

L'atlas a cette qualité : il révèle la forme des villes qui n'ont pas encore de forme ni de nom. [...] Le catalogue des formes est infini : aussi longtemps que chaque forme n'aura pas trouvé sa ville, de nouvelles villes continueront de naître.

Les Villes invisibles [1972], édition française : 1974.

La localisation d'une étoile comporte la comparaison entre les différentes cartes et la voûte du ciel, avec tous les actes relatifs : ôter et mettre ses lunettes, allumer et éteindre la lampe, déployer et replier la grande carte, perdre et retrouver les points de référence.

Cette nuit, le ciel semble beaucoup plus encombré que n'importe quelle carte ; les configurations schématiques se révèlent, dans la réalité, plus compliquées et moins nettes ; chaque grappe pourrait contenir ce triangle ou cette ligne brisée que l'on est en train de chercher ; et, chaque fois que l'on relève les yeux sur une constellation, elle semble un peu différente.

Sur une pancarte, au mur, le profil d'un bœuf apparaît comme une carte géographique parcourue par des frontières qui délimitent les zones d'intérêt comestible : elles comprennent l'anatomie entière de l'animal, exclusion faite des cornes et des sabots. C'est une carte de l'habitat humain, non moins que le planisphère du globe terrestre : aussi bien l'une que l'autre sont en somme des protocoles sanctionnant les droits que l'homme s'est attribués, de possession, de partage et de dévoration sans résidus, des continents terrestres comme des lombes du corps animal.

Palomar [1983], édition française : 1985.

CARROLL, LEWIS

né à Daresbury [53,34 | -2,63]

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

De ce vieux Mercator, à quoi bon Pôles Nord, / Tropiques, Équateurs, Zones et Méridiens ? / Tonnaît l'Homme à la Cloche ; et chacun de répondre : / Ce sont des conventions qui ne riment à rien !

Quels rébus que ces cartes, avec tous ces caps / Et ces îles ! Remercions le Capitaine / De nous avoir, à nous, acheté la meilleure — / Qui est parfaitement et absolument vierge !

La Chasse au Snark [1874], édition française : 1971.

« C'est une autre chose que nous avons apprise de votre Nation », dit Mein Herr, « la cartographie. Mais nous l'avons menée beaucoup plus loin que vous. Selon vous, à quelle échelle une carte détaillée est-elle réellement utile ? »

« Environ six pouces pour un mile. »

« Six pouces seulement ! » s'exclama Mein Herr. « Nous sommes rapidement parvenus à six yards pour un mile. Et puis est venue l'idée la plus grandiose de toutes. En fait, nous avons réalisé une carte du pays, à l'échelle d'un mile pour un mile ! »

« L'avez-vous beaucoup utilisée ? » demandai-je.

« Elle n'a jamais été dépliée jusqu'à présent », dit Mein Herr. « Les fermiers ont protesté : ils ont dit qu'elle allait couvrir tout le pays et cacher le soleil ! Aussi nous utilisons maintenant le pays lui-même, comme sa propre carte, et je vous assure que cela convient presque aussi bien. »

Sylvie et Bruno, 1893.

D'ALEMBERT, JEAN

né à Paris [48,85 | 2,34]

Il ne faut pas attribuer à notre Arbre encyclopédique plus d'avantage que nous ne prétendons lui en donner. L'usage des divisions générales est de rassembler un fort grand nombre d'objets : mais il ne faut pas croire qu'il puisse suppléer à l'étude de ces objets mêmes. C'est une espèce de dénombrement des connaissances qu'on peut acquérir ; dénombrement frivole pour qui voudrait s'en contenter, utile pour qui désire d'aller plus loin. Un seul article raisonné sur un objet particulier de Science ou d'Art, renferme plus de substance que toutes les divisions & subdivisions qu'on peut faire des termes généraux ; & pour ne point sortir de la comparaison que nous avons tirée plus haut des Cartes géographiques, celui qui s'en tiendrait à l'Arbre encyclopédique pour toute connaissance, n'en saurait guère plus que celui qui pour avoir acquis par les Mappemondes une idée générale du globe & de ses parties principales, se flatterait de connaître les différents Peuples qui l'habitent, & les États particuliers qui le composent.

Encyclopédie, Discours préliminaire des éditeurs.

DANEY, SERGE

né à Paris [48,85 | 2,34]

Moi je crois que la première image qui a compté pour moi, l'image presque définitive, c'est pas une image de cinéma, c'est l'Atlas de géographie. Et pour moi une carte n'était jamais assez complète et quand je trouvais une erreur, elle était disqualifiée. La carte n'est pas le territoire, comme dit Korzybski. J'sais pas moi quand Ourga devient Oulan-Bator, j'ai le sentiment que quelque chose s'est passé et qu'on ne m'en a pas parlé. Je suis assez furieux ! Bon voilà, le cinéma pour moi c'est pareil, c'est une promesse, c'est-à-dire c'est une promesse d'être un jour citoyen du monde.

Itinéraire d'un ciné-fils, entretiens filmés avec Régis Debray.