

Micheline Cosinschi | 2007

Orientation, désorientation

Réflexions sur la carte

MICHELINE COSINSCHI

Texte publié dans :

BOLLE, C. (2007) *Points perdus cardinaux*. Genève : La Baconnière, pp. 39-49.

Les cartes géographiques, instant et perception figés, sont pour certains d'entre nous des instruments d'un désir de penser le monde et de le rendre intelligible. Graphies de la Terre, filtrant et simplifiant une réalité complexe par un processus d'oubli cohérent, elles sont une médiation et une alliance entre le monde et notre intellect, où se déploie un certain sens des choses. Par une figuration *visible*, dans un langage d'une synthèse puissante, les cartes contribuent à rendre *lisible* une certaine architecture de l'espace que le discours et l'écriture vont ensuite interpréter. Elles contribuent ainsi à la construction rationnelle de notre savoir sur l'espace géographique et les territoires, sur les lieux et les milieux, sur les rapports qui les unissent ou les singularisent, sur les hommes et les activités qui les habitent et les animent, sur les dynamiques dans lesquelles les uns et les autres s'inscrivent et inscrivent leur devenir.

Comme une *Odyssée*, la carte présuppose une idée de narration sur un territoire qui peut être pensé, exploré, rêvé. Elle se construit en entretenant un dialogue intime avec le modèle qui l'a imprégné et le sujet qui la contemple, s'interposant entre l'œil et l'objet de sa vision pour être, petit à petit, traversée par qui la regarde et ainsi s'en trouver transfigurée. Tout comme l'œuvre d'art. Carte et œuvre d'art appellent à un dévoilement du regard pour montrer plus que ce que les représentations ne montrent. Le dévoilement invite à explorer la texture même de l'image et le déchirement du voile permet à l'image de prendre sa forme visible, en même temps transparente et spéculaire, relevant en d'autres mots d'un statut *diaphane*. Le voile tient à l'origine de l'opacité initiale du regard et de la matité du miroitement de la pensée permettant à l'image de s'actualiser, de se projeter comme sur un écran pour que le regard puisse lui donner sens. Ce sens diaphane possède une double utilité lumineuse, celle d'une certaine transiivité, en quelque sorte sa transparence conférant visibilité et couleurs et celle d'une certaine évidence, en quelque sorte son miroitement permettant d'assumer la part de l'œil et de l'intellect. Ce *milieu diaphane* est substance et qualité à la fois et il conditionne la vue ; par le jeu du trajet oblique du regard, il permet à un objet de sortir de lui-même, d'un état latent comme indifférent de visibilité, pour se dévoiler tel qu'il est pour un certain regard. L'image, à l'instar de la peinture et de la carte, a vocation transfigurative en remaniant le miroitement banalement spéculaire et la transparence du sensible banalement apparent, tentant une réécriture

dans un mouvement de formes simplifiées. Cependant la métamorphose du visible qui est en jeu travaille différemment dans la carte et l'œuvre d'art ; la transfiguration est hantée par un rapport à une autre perception, à d'autres enjeux et d'autres charges symboliques. Parler d'une image, qu'elle soit peinture ou carte, inscrit une distance en même temps que des affinités et des équivalences à l'intérieur même de leur différence radicale.

Carte - cartésianisme. Tout serait dit car pour faire des cartes, il faut sacrifier à l'éthique de l'exactitude, respecter des règles. Celles de *coordination* en tout premier, celles des *signes* ensuite. La coordination est bien à l'origine de la plupart des cartes puisqu'une carte, au départ, c'est un carnet de points, une information-liste dont on va faire une image afin de la rendre plus compréhensible en passant à un nouveau dispositif à questionner, visuel cette fois. La coordination est impérative dans les cartes topographiques puisqu'il s'agit de bien se localiser, le *où* domine ; dans les cartes thématiques, la coordination est là, mais au second plan, puisque le message à transmettre est autre, relevant impérativement du contenu, le *quoi* domine. Quant aux systèmes de signes, ils sont donnés par la *sémiologie graphique*, une grammaire contraignante permettant aux cartographes de construire des images de nature diagrammatique, par représentation continue et isomorphe d'un ensemble de paramètres bien déterminés, cherchant en particulier à rendre le plus efficace possible leur communication. L'exercice aborde l'*analyse* de l'information par une transcription formulée dans un code-source d'informations qualitatives ou quantitatives, vers un code-cible graphique, les *moyens visuels* constituant le code graphique lui-même, constitué de points, lignes et surfaces, les *variables visuelles* associées [coordonnées du plan, valeur des tons, taille, grain, couleur, orientation et forme des symboles] et leurs *propriétés* permettant la transcription correcte des relations de proportionnalité, d'ordre, d'associativité et de sélectivité entre les informations.

Les cartes géographiques, mélange d'informations qualitatives et quantitatives, concrètes et abstraites, matérielles et virtuelles, restent toujours de l'ordre du visible, un signe centré sur l'analyseur oculaire. De nature très variée, elles possèdent un statut emboîté où l'usage donne sens. La *carte topographique* semble s'approcher des signes de type iconique. Bien évidemment il s'agit d'un iconique complexe et enchevêtré. En tentant de représenter le *représentable*, un relief visuellement perceptible par exemple, la carte topographique permet d'avoir une image du monde par similitude : le tracé des courbes de niveau et le jeu des ombrages sur le croquis représentent le relief, le réseau de traits rouges représente le réseau autoroutier, les lignes bleues les cours d'eau, les taches vertes les forêts, etc. Le *plan cadastral*, le *schéma directeur d'aménagement du territoire*, la carte du tracé coté d'un réseau routier à construire représentent en revanche un *instrumentable*. À ce titre, la finalité l'emporte : face à un plan du parcellaire, un plan directeur, les cotations d'un tracé de route, on comprend tout de suite qu'il s'agit d'un instrument pour l'action, similaire à la fumée qui signale le feu. La mise en place du plan renvoie à une autre représentation qui peut changer complètement le statut des éléments : en lisant le plan d'aménagement, on a tout de suite la puce à l'oreille sur les parcelles qui sont susceptibles de changer de statut. Le tracé méticuleux des cotes d'une route sur un plan d'aménagement sera reporté sur le terrain : il est en puissance de construction. La carte est là pour une finalité précise, celle de l'action. La *carte thématique* sera de

son côté de type symbolique puisque les signes choisis pour représenter le *non-représentable* n'ont rien à voir avec le visuel des choses représentées. C'est d'une figuration symbolique qu'il s'agit dans le sens que la carte devient ici un résultat tangible où l'on peut voir la mise en œuvre de la pensée [la symbolisation]. Cette carte n'est pas représentation d'un représentable ni d'un instrumentable, mais la représentation de la *représentation* que je m'en fais. On est dans un processus de création d'une signification dont la carte thématique rend possible la transmission par sa fixation matérielle – les constructions graphiques utilisées obéissent à des règles précises. Par sa forme, elle donne forme aux objets de l'expérience ; elle est une trace matérielle qui renvoie à une idée, à un objet, elle organise des impressions par la pensée en un tout qui signifie quelque chose, structurant ainsi les données sensibles. La carte thématique, par sa figuration symbolique, fait part d'un point de vue qui permet d'appréhender une multitude de contenus liés à la perception, l'intuition ou le raisonnement pur. À ce titre les « cartes du monde et leur squelette » que nous propose Catherine Bolle lui sont plus proches qu'elles ne le sont des cartes topographiques même si ces dernières sont, semble-t-il, à la source de son inspiration.

Dans les « cartes » de Catherine Bolle, la texture du support ainsi que les axes de pliage basés sur les axes coordonnateurs, sont très prégnants. L'espace imaginaire s'inscrit dans le champ pictural conformément au carroyage rectangulaire. S'il nous rappelle l'aspect formel d'une carte, à l'évidence le pseudo-carroyage se joue en même temps des coordonnées et des points de repère conventionnels, bouleversant la représentation, orientant/désorientant le regard. À travers le champ cartésien du carroyage rectangulaire, rappel de la contrainte rigoureuse qui conditionne la carte topographique, la carte-peinture nous renvoie en effet une certaine bataille des signes. Les axes de coordination ont comme présumé le tempérament et les humeurs qui vont s'exprimer dans leurs interstices. La verticalité et l'horizontalité du carroyage de référence sont perturbées par des lignes discontinues, non rectilignes, en zigzags, agglutinées ou des taches. Ces pseudo-cartes imaginaires portent la trace des bruits du monde et transcendent l'art de la cartographie. Les traits de coordination nous renvoient aux cordes sensibles de l'âme. La représentation est un espace affectif, sans échelle, sans légende, mais un territoire tapissé dont l'impression se donne à travers la forme des signes et leurs couleurs. Si on dit communément qu'à travers la carte transparaît le territoire, alors les dominantes de marron, d'ocre, de gris, les zigzags et taches du crayon noir semblent renvoyer à des territoires chaotiques, à des impressions minérales, à des territoires d'automne, à des terres dénudées et désertiques que certains traits turquoises parfois, réfèrent liquide, atténuent cependant (aridité n'est pas désert). Mais tout réalisme est ici inutile.

L'usage de la représentation cartographique est détournée. L'iconographie picturale ne vise plus la recherche d'une correspondance territoriale, elle permet de naviguer librement dans des territoires imaginés, effectivement une géographie intérieure. Cela n'a plus rien de commun avec la carte topographique ; ici tout simplement, c'est un acte créateur pictural, une certaine transfiguration d'un objet banal. Même le cadre n'a plus son importance ; habituellement extérieur en peinture, inexistant en cartographie, mais la marge est importante souvent pour porter la légende, le cadre est ici à l'intérieur même du champ et le transgresse. Un imaginaire doit l'emporter, cela semble

impératif. C'est un imaginaire qui prend sa place à travers une sorte de narration métaphorique spatiale qui élimine les concepts univoques exprimant au premier niveau une certaine réalité. Par les métaphores, l'espace pictural représente de manière hyperbolique l'image cachée dans le subconscient, en l'actualisant dans ce qui est offert au regard. C'est une expression qui la dépasse. La carte-peinture s'étale dans l'espace en suivant ses coordonnées sentimentales puisque ce n'est pas une écriture, mais une figuration par des formes et des couleurs, parfois même aussi par une textualité devenant une figuration, qui sont les formes d'expression majeures.

Plus que chez les géographes, ces « cartes » d'artiste semblent dans une sorte de rapport charnel qui tient du choix existentiel, la représentation devenant une expression impérative quasi organique sous une forme volontairement esthétique, Serait-ce un désir d'expérience à la recherche d'une certaine carte perdue, une carte topographique en l'occurrence que Catherine Bolle nous avouait avoir utilisée lors de ces promenades du dimanche avec son père, alors que le but du jeu résidait dans l'art de se perdre ? Comme si toute carte n'était pas un espace donné, mais se construisait petit à petit, l'histoire, ici personnelle, effaçant la géographie. Nous avons devant les yeux un indice de ce que la cartographie est une métaphore trop utile pour être confiée aux seuls géographes.

Micheline Cosinschi
Institut de Géographie
Faculté des Géosciences et de l'environnement
Université de Lausanne
Quartier Dorigny – Anthropole
1015 Lausanne
Micheline.Cosinschi@unil.ch