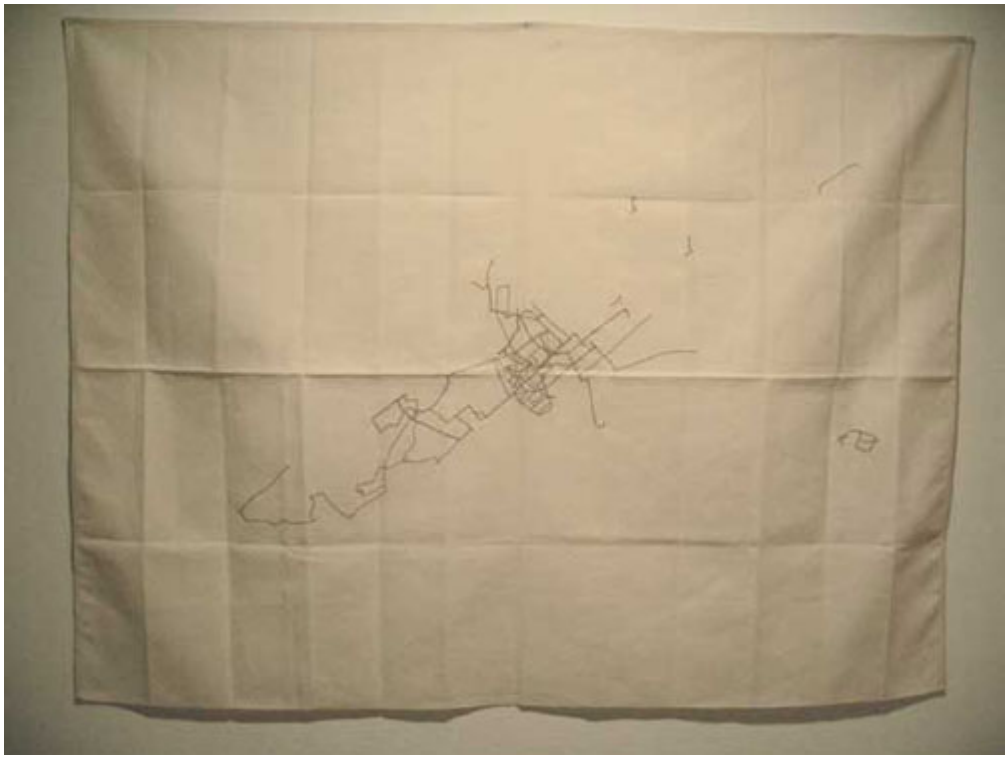
Arpentage et représentation de la ville.

Une sismographie du corps.

Par Véronique Mauron



Hélène Gerster, « On ne vient de nulle part, on y va », canevas et fils en coton, broderie, 140 × 109 cm, 2007-2008.

Cartes, plans, images satellitaires, prises de vue, échantillonnages, diagrammes et tableaux : la « géographie » a pris une importance considérable dans le champ des images et même dans l'art contemporain. Il existe une véritable pulsion cartographique dans l'art occidental et cela depuis la Renaissance (Buci-Glucksmann, 1996). Une exposition, intitulée *Global Navigation System*, au Palais de Tokyo à Paris (2003), recensait et analysait différentes pratiques artistiques posant des questions géographiques, topographiques, cartographiques. Elle se demandait ce qui motive les artistes à représenter le monde d'aujourd'hui, avec des moyens très divers, alors que les médias multiplient les images de la planète. Elle constatait que les artistes

contemporains « explorent désormais les modes d'habitation, les multiples réseaux dans lesquels nous évoluons, les circuits par lesquels nous nous déplaçons, et surtout les formations économiques, sociales et politiques qui délimitent les territoires humains » (Bourriaud, 2003, p. 9). La carte invite toujours à un voyage, une exploration. Dans ce texte, je propose une excursion au cœur d'un travail artistique mené par une jeune artiste suisse, Hélène Gerster, qui pratique une forme singulière de cartographie et de topographie.[1] Ses œuvres manifestent un réel fuyant qu'il s'agit de s'approprier, de documenter, de présenter, de réinventer. S'opère une dialectique entre la contemplation immobile et le mouvement corporel, entre la lecture et la vision. En résulte une mise en mouvement de la carte ou du moins une remise en jeu.

Cartes postales.

« Vos murs lézardés composent votre chair râpeuse, pourtant tendre parfois, là où le plâtre vient d'être passé, étalé, encore humide et frais. On s'échine, s'esquinte sur vos mâchicoulis coulant de bonheur postsoviétique. Vous êtes, comme toutes les villes : prenable, et votre plan résiste à mes déambulations désordonnées » (Gerster, 2008, pp. 20-22). Ainsi parle Hélène Gerster, lorsqu'elle s'adresse, dans une série de lettres imaginaires, à Klaïpeda, troisième ville de Lituanie ouverte sur la mer Baltique. Rassemblées en un opuscule, ces courtes missives, qui tiennent davantage de la carte postale, expriment la découverte et l'apprentissage de la ville par l'artiste genevoise, invitée à y séjourner pour quelques semaines. Cette démarche de connaissance et de reconnaissance s'apparente à la *dérive* décrite par Guy Debord (1997, pp. 689-701), une certaine forme d'appréhension territoriale que l'on pourrait aussi appeler un « sensible urbain ».

La dérive est une circulation spatiale libre, sans but affiché, avec comme mouvement le glissement d'un motif à un autre. Cette dérive physique, pratiquée à pied ou à vélo, crée chez Hélène Gerster une dérive littéraire : un flot de mots, de phrases adressés à la ville elle-même comme si elle était une compagne, une personne que l'on apprivoise. Dans *Lettres à Klaïpeda*, l'artiste désoriente le lecteur plus qu'elle ne lui propose une traditionnelle découverte de la ville. On ne sait pas où l'on est, on passe d'un quartier à un pont, d'une rue à une place, d'un

jardin à un bâtiment dans un trajet fait d'avancées et de reculs, de zigzags, de lignes droites. Les trajets de l'artiste coulent sous sa plume, le corps de l'artiste devenant le réceptacle de la ville. La dérive renseigne d'une rencontre et d'une disparition car elle diffère le réel pour mieux le recréer. Selon le mode de flânerie instaurée par Baudelaire et commenté par Walter Benjamin, Hélène Gerster met en mots une spatialité aléatoire et crée moins une représentation de la ville qu'une opération performative immergeant l'individu dans l'objet de son observation. La ville est aussi appréhendée par le biais de la mobilité, une mobilité douce comme l'on dit et qui se révèle le bon moyen pour saisir la topographie, l'histoire, l'ambiance de Klaïpeda. La capacité au mouvement, l'aisance et la désinvolture à changer de lieux, tous ces pas perdus permettent de prendre le pouls de la ville. La fluidité entre les territoires ainsi que les trajets entre différents points saisis dans plusieurs espaces distincts reconfigurent aujourd'hui l'espace-temps et l'expérience des villes. Cette aptitude variée à la traversée des espaces correspond aussi à l'exploration des espaces virtuels, comme le web, en activant les interconnexions subjectives et les dispositions multiples et diversifiées de chacun. Une *épreuve de la plasticité spatiale* s'invente ici. Cette traversée fluide met en jeu la notion d'aérien, non un aérien lié à une transcendance mais un aérien « géographique » tel que nous le vivons par l'expérience du cyberespace, c'est-à-dire qui accepte un monde sans haut ni bas, un monde libéré de la pesanteur, devenu objet d'expérimentation dans toutes ses dimensions.

Dans *Lettres à Klaïpeda*, une série de photographies de fleurs ponctue les notations écrites. La juxtaposition de fleurs et de lettres (celles des mots) renoue avec une tradition ancienne : les moines scribes et enlumineurs du Moyen Âge reproduisaient en marge de leurs manuscrits différentes variétés florales cultivées dans les jardins de leur monastère. Avec la Renaissance, les fleurs se multiplient sur les tapisseries, dont elles parsèment les fonds. Cette décoration luxuriante est connue sous le nom de *mille-fleurs*. Et au 19^{e} siècle, les nombreux abécédaires de broderie associent modèles de lettres et semis de fleurs champêtres. On rejoint *Lettres à Klaïpeda* car les photographies de fleurs rappellent aussi des motifs décoratifs que l'on pourrait trouver brodés sur du linge de maison et de table (nappes, serviettes). Ainsi, au travers de ses fleurs innombrables, la ville encore inconnue glisse dans l'univers familier, cohabite

avec un quotidien rassurant et immémorial.

« […] vous ne vous résumerez jamais à ces cartes sur lesquelles on vous pose, une fois pour toutes », écrit l'artiste. Klaïpeda échapperait donc à la cartographie lorsque les cartes sont perçues comme des espaces de dépose, d'entreposage, d'attente, des lieux de stockage (en compagnie des autres villes du monde, dans les atlas par exemple). Alors l'artiste, elle aussi, va créer des cartes, afin que certaines des villes où elle vit prennent une part active à leur condition cartographique.



« Tu prononces Venise et un tas de signaux s'allument », mouchoir sérigraphié et brodé, 22 × 22 cm, 2007.

Sur un tissu crème, sorte de nappe carrée, ou bien sur un mouchoir blanc, Hélène Gerster a réalisé des broderies dessinant une somme de trajets qu'elle a

effectués dans des centres urbains : Paris, Genève, Riga, Klaïpeda. Le déplacement du corps fait-il ligne et dessine-t-il les parcours dans les rues ? La carte relève les expériences *in situ* du corps. L'artiste retrouve le geste du topographe, de la mesure du territoire, de la prise en charge d'abord corporelle du territoire. La carte devient le dess(e)in de son trajet ; la déambulation crée la ville. Le tracé reste constamment partiel : l'effet de figuration n'intervient qu'après coup. La composition présente un espace flottant, sans centre ni horizon, fait de légèreté et de vide : topologie où les formes se transfèrent, se plissent, se plient et se déplient. Le résultat n'est pas une synthèse, mais une turbulence figurale. Notre œil suit certains traits, s'égare et se reprend, quitte son chemin. Le primat est donné au parcours non homogène, multidirectionnel, fait de forces et d'affects, espace ouvert et nomade, comme les cartes éphémères des Touareg, réalisées dans le sable avec des cailloux. Non euclidien, sans repères stables, cet espace lisse procède par glissements, voisinages, concentrations et illimitation.

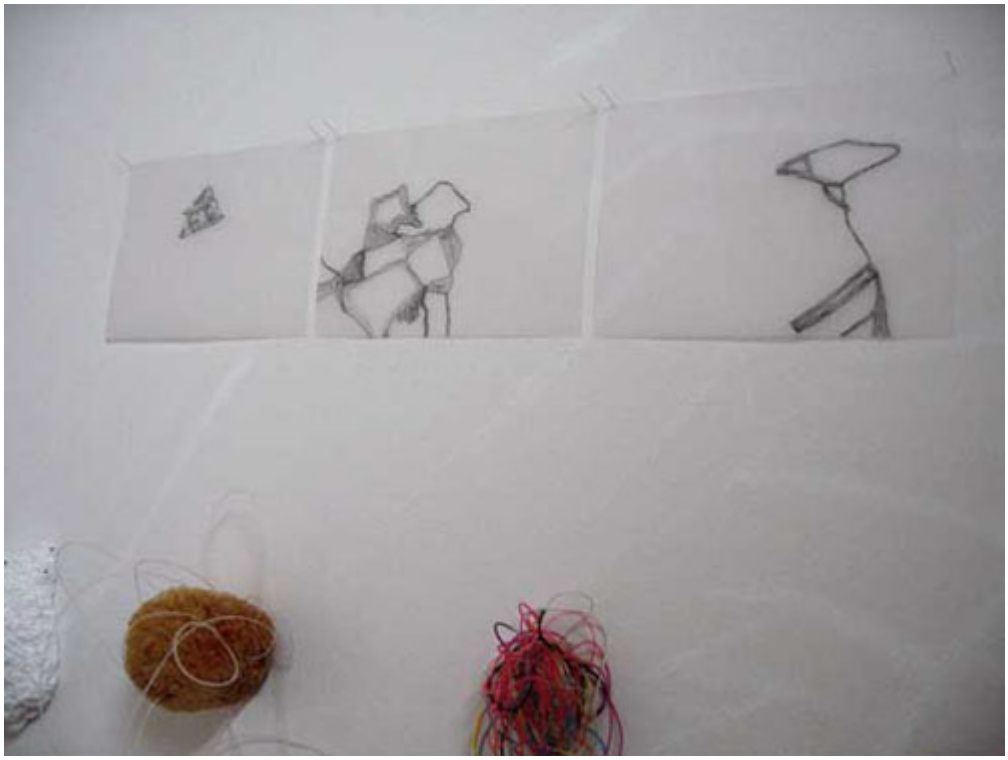
Une autre caractéristique de ces œuvres apparaît rapidement. En réalisant ces cartes sur des tissus spécifiques, l'artiste récupère la tradition des initiales brodées sur le linge de maison ou du corps et la transporte sur le terrain de la cartographie (la nappe, par exemple, est pliée comme une carte topographique). Ce geste n'est pas anodin. Il inscrit la carte d'une part comme un élément du décor domestique (nappe que l'on sort de l'armoire pour les repas de fête), d'autre part comme accessoire élégant qui prend place dans le sac à main ou dans la poche. Le lieu d'entreposage des cartes se modifie : de la bibliothèque, du centre d'études, il s'inscrit dans la vie quotidienne, appartient à l'espace domestique. La carte change aussi de nature : d'objet de connaissance, elle devient objet d'usage, objet de contemplation, objet de famille, objet intime. Toutefois la carte conserve quelques-uns de ses invariants : elle est plus ou moins orientée, elle utilise un langage fait principalement de lignes, elle supprime tout horizon et tout point de vue fixe du spectateur, elle décrit un territoire et relève d'une spatialité. En outre, cette carte est aussi un dessin dans le sens artistique du terme.

La carte : un dessin.

Le dessin constitue un moyen d'expression particulier écartelé entre deux définitions. Pour Giorgio Vasari, un des pères de l'histoire de l'art, le dessin correspond à un concept, quelque chose de l'ordre de l'idée, de la pensée de l'image, comme une forme préexistante déposée dans la pensée. Le dessin se confond avec la représentation d'une figure mentale. La modernité a contredit cette univocité du dessin en en faisant la technique privilégiée de l'inconscient, de la notation imprévue et imprévisible, d'une sorte de gestuelle corporelle émanant directement des pulsions et des émotions. On pourrait dire que s'il devient carte, le dessin obéit à la première définition. Il y a bien de cela dans les cartes brodées d'Hélène Gerster mais pas seulement. Le dessin ici fait l'objet d'un travail de la mémoire pour se souvenir des déambulations, des rues enfilées, des impasses, des places traversées, des ponts franchis, des points de départ et des lieux d'arrivée. Se souvenir d'un trajet nécessite un grand effort de mémoire et une bonne dose de fiction qui se rapporte à la longueur des rues (évaluées en temps et converties en centimètres), aux bifurcations, aux carrefours… Le dessin ne cherche pas à rendre exactement conforme la figure à l'image mémorielle, mais à l'émanciper. S'il relie la pensée et la visualité, il rend celle-ci opaque à la discursivité cartographique habituelle: il travaille moins à la transposition qu'à la transformation. « Quand j'exécute mes dessins *Variations*, » écrit Henri Matisse travaillant dans son lit entre 1941 et 1942, « le chemin que fait mon crayon sur la feuille de papier a, en partie, quelque chose d'analogue au geste d'un homme qui chercherait, à tâtons, son chemin dans l'obscurité » (1972, p. 158). Plan-transfert, le dessin réalise, chez Hélène Gerster, un transport de l'expérience territoriale via l'imagination. À la fois image mentale, image mémorielle et tracé aléatoire, le dessin cartographique d'Hélène Gerster reterritorialise en entrecroisant le vrai et le faux, le réel et la fiction, l'espace et le temps. Il rejoint pleinement une des définitions de la carte donnée par Deleuze et Guattari : « Elle est un percept qui organise des affects et des agencements dans et à partir d'un lieu » (1980, p. 28). Toutefois, cette carte sensible joue avec la codification cartographique : elle sort les éléments cartographiques de leur usage codifié et les utilise à des fins expressives dont les figures disent autant un entrelacs de rues qu'une configuration abstraite complexe. Ces figures s'apparentent aussi à des tracés sismographiques qui exprimeraient des flux, des tensions, des secousses, des mouvements. Comme si la ville elle-même, tel

un corps vivant parcouru par les déambulations de la visiteuse, pouvait émettre des frémissements, des froissements que le dessin rendrait visible dans ces lignes filandreuses. La carte traduit un enregistrement de différents mouvements physiques. Elle est comme l'onde de choc de tout ce qui a traversé le territoire de la ville.

S'impose une double écriture. D'abord le relevé, puisque l'artiste relève dans l'espace les données de son trajet. Le dessin suit une trace préalablement effectuée. Il se faufile aussi sur les représentations mémorisées du plan de la ville que l'artiste consulte pour certains parcours. Cette trame s'apparente à une sorte de fond de carte, de support, de canevas. Le dessin suit quelque peu cette trame qui lui préexiste et sur laquelle il peut se déposer, s'enlever. On se situe dans un geste d'inscription : *le dessin effleure*. Mais il y a aussi l'effet inverse avec un dessin qui vient d'en-dessous, dessin qui remonte à la surface, celui des frémissements de la ville. Alors *le dessin affleure*.



« De fils en aiguille », installation murale, 2009.

Cette présence souterraine de la ville perçue comme un corps se manifeste aussi dans un objet fiché au mur, composé d'un écheveau de scoubidous

emmêlés. Ces filaments multicolores pourraient exprimer le plan d'un métro (celui de Paris, par exemple) dans un état de catastrophe, comme si les lignes de métro, dont les scoubidous reprennent exactement les couleurs, s'étaient entrecroisées, s'étaient agitées pour aboutir à un formidable nœud. Cette composition en décomposition fait littéralement rire car on imagine l'entremêlement gigantesque de toutes les lignes, de tous les rails, on les voit se courber, se convulser, s'entortiller dans le plus farcesque des désordres, dans le plus comique dénouement.

Carte au corps.



« La Braconnière », photographie, 2008.

J'aime savoir que la carte s'approche du corps, le concerne, entre en relation avec lui. Dans *La Braconnière*, une photographie montre un bas résille sur des jambes féminines. Composé d'un entrelacs de fils noirs, ce bas exhibe un dessin réticulé qui s'apparente à une carte figurant, par exemple, un réseau de transports autour d'une métropole. Associée à un accessoire exprimant la féminité, tendue sur une partie du corps, cette « carte » annexe une potentialité tactile au pouvoir optique qu'elle possède habituellement. On peut toucher la carte, suivre du doigt les lignes en relief, tâter les fibres et tâtonner, sentir la peau au-dessous. Jeu de la main qui redessine : manœuvre. Le visuel est

relégué au second plan, en aveugle on suit des trajectoires. On pratique un travail d'incarnation de la carte. Comme si la carte pouvait désormais pointer un territoire-matière et exprimer quelque chose de la chair du monde. Cet espace cartographique se situe alors bien du côté de l'haptique.2 L'œil navigue dans un dédale de trajectoires possibles qui, dans *La Braconnière*, est aussi une invitation à la caresse, voyage sur la peau.

L'utilisation de la broderie (sur nappe et mouchoir) disait déjà ce rapport charnel par l'évocation d'un corps domestique et d'un corps intime. La broderie et le tissu introduisent une texture dans la production cartographique. La tactilité est sollicitée, en aveugle on pourrait suivre avec le bout des doigts les itinéraires urbains piqués au point de tige. Tactile, la carte devient peau, épiderme d'une matière-monde fragile dans laquelle s'incrustent, comme un bijou ou un tatouage, les lignes d'un parcours. Les fils de la broderie, bien visibles, font corps avec le subjectile, se sont introduits en lui par la pointe de l'aiguille et ont tracé, comme les fils recousant une blessure, une inscription indélébile sur ce corps-monde.

Et encore, l'acte de broder, essentiellement féminin, déplace la production cartographique réservée traditionnellement à des experts masculins. La carte se féminise, change de sexe, s'invente une sensualité. Voilà qui suggère un certain renversement de l'objet cartographique ou du moins qui en propose un détournement joyeux mais piquant, non dénué de signification.

La carte rejouée par la broderie n'est pas seulement une rencontre esthétique entre deux types de représentations. On peut rappeler que les cartes-tapisseries appartenant à l'histoire cartographique, des cartes brodées artisanalement, sont conformes à l'origine du mot italien *mappa*, qui signifie « étoffe ». Aussi la broderie, le fil, le tissu apparaissent-ils dans le travail d'Hélène Gerster comme une survivance d'une origine de la carte. Déjà dans les années 1970, un autre artiste, Alighiero e Boetti, avait renoué avec cette tradition en réalisant des planisphères selon la technique des tapis brodés afghans.

La carte : une morphologie en devenir.

Le mode d'approche cognitif sensoriel, corporel, tactile opéré par Hélène Gerster se rapproche du concept de la science nomade définie par Deleuze et Guattari, cette science du « dispars » qui se présente à la fois « comme art et comme technique » (1980, p. 487). Un savoir « anexact » qui saisit « des singularités » (p. 458). La cartographie créée par l'artiste propose des morphologies vagues, fluides, résiduelles, interstitielles que l'on doit considérer comme des formes en formation et en mouvement plus que comme des données, des mesures, des graphes. La carte est moins un agencement logique de formes qu'une *praxis*, elle invite moins à une lecture qu'à un trajet, consacre davantage une *gestuelle* qu'un *signe*, donne des *transitions* plutôt que des *positions*. Elle produit un espace varié, multiple, proliférant où les forces dominent les formes, où la dérive engendre la trajectoire, où les intervalles prennent corps.

Résumé

Hélène Gerster, « On ne vient de nulle part, on y va », canevas et fils en coton, broderie, 140 × 109 cm, 2007-2008.Cartes, plans, images satellitaires, prises de vue, échantillonnages, diagrammes et tableaux : la « géographie » a pris une importance considérable dans le champ des images et même dans l'art contemporain. Il ...

Notes

1 Une exposition d'œuvres récentes s'est tenue à Genève du 9 au 30 janvier 2009 : Entre ponts et portes (Art en Île). Voir le site d'Hélène Gerster.

2 Haptique désigne communément une sensation venue de la peau, du toucher, en opposition à une sensation optique provenant de l'œil. Ce terme a été utilisé au début du 20e siècle par l'historien de l'art autrichien Aloïs Riegl pour expliquer une certaine évolution des arts qui passeraient de l'haptique vers une forme plus évoluée qualifiée d'optique. Toutefois, la notion d'haptique employée ici se réfère directement à celle façonnée par Gilles Deleuze dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*. L'haptique se définirait alors comme le « toucher de l'œil », c'est-à-dire une certaine sensation tactile du regard.

Bibliographie

Christine Buci-Glucksmann, *L'oeil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996.

Nicolas Bourriaud (dir.), *Gns. Global Navigation System*, Paris, Palais de Tokyo/Cercle d'Art, 2003.

Guy Debord, *Internationale situationniste*, Paris, Fayard, 1997.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*. *Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.

Hélène Gerster, *Lettres à Klaïpeda*, 1ère éd., Klaïpeda et Genève, KKKC, 2008.

Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, Foucade Dominique (éd.), Paris, Hermann, 1972.